

K
M
T

6
1998



XVII AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3200
faks 44 47 87
e-mail tmk@estpak.ee
<http://www.use.ee/tmk/>

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 6 44 54 68, 44 47 87

Teatriosakond

Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Saale Siitan ja Tiina Õun, tel 44 31 09

Filmiosakond

Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 6 41 82 74

Korrektor

Solveig Kriggulson, tel 6 41 82 74

Infoteotleja

Viire Kareda, tel 44 47 87, 6 44 54 68

Fotokorrespondent

Harri Rospu, tel 43 77 56

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 41 82 74

© "Teater. Muusika. Kino", 1998

Esikaanel:

Eesti Filharmoonia Kammerkoor

Arvo Pärdi ja Tõnu Kaljustega (keskel)

Kölni katedraali ees 17. märtsil 1998.

Päeval, mil toimus katedraali 750.

aastapäevale pühendatud Arvo Pärdi

teose "Kanon Pokajanen" maailma

esiettekanne ja CD (firmalt ECM) esitus

Tõnu Tormise foto

William Shakespeare, "Kuningas Richard
Kolmanda tragöödia" Eesti Draamateatris.
Richard Kolmas — Andrus Vaarik.

Mati Hiisi foto



SISUKORD

TEATER		
Gerda Kordemets	NÄITLEJA JA TEMA ROLL TARTU NARRID JA NARRIKESED VÕI KUIDAS SOOVITE ("Kaheteistkümmes öö" "Vanemuises")	16
Karlo Funk	KUI MEHEL ON TEINE ("Kuningas Richard Kolmanda tragöödia" Eesti Draamateatris)	39
Enn Siimer	MIS ON MEIL PISTMIST SELLE MARIA STUARTIGA? ("Maria Stuart" "Ugalas")	60
Jaak Rähesoo	HOOAEG NEW YORGIS II (Algus TMKs nr 5/98)	76
	KARIN KASK (22. IX 1919—12. V. 1998)	85
	EESTI TEATRI AASTAPREEMIAID 1997	87
MUUSIKA		
	VASTAB ARBO VALDMA	3
Johannes Jürisson	ARTUR KAPP OMAS ELEMENDIS	30
André Boucourechliev	KÕNEALUNE STOCKHAUSEN	50
	TEKHNE-KÕNELUS (Vesilüsi ring tänavuse Tartu Uue Muusika Pidustuste konverentsi teemal)	70
KINO		
José Arroyo	RÄNK TABAMUS (James Cameroni filmist "Titanic")	18
Edward Lawrenson	SEE VAJUV TUNNE (Katastroofifilmiäest)	23
Ilona Martson	JÄ LAEV LÄHEB EHK UPPUNUD IMELAEVA HÜPERREALISM (James Cameroni "Titanicust")	24
Urmas Dresen	JÄRELMÕTTEID "TITANICUST"	28
Tarmo Teder	LEEBELT NAERATLEVA MÄSSAJA 3 + 1 EHK KATSE PORTRETEERIDA MATI KÜTI ANIMAFILMILOOMINGUT	44
Peep Pedmanson	PÕRANDAALUNE-SEINATAGUNE (Mati Kiiti filmist "Põrandaalune")	47
Arvo Valton	OLEN UHKE, ET TEEN FILMI (Reijo Nikkilä dokumentaalfilmist "Olen uhke, et olen Eesti venelane")	67
Sulev Teinemaa	PERSONA GRATA. ARKO OKK	91



VASTAB ARBO VALDMA

Mõtlesin teile eile terve rea küsimusi valmis.

Ei maksa küsida. Räägime niisama. Räägime kuldnokkadest! On üks indiaani vanasõna: jumalikkus magab igas kivis, jumalikkus hingab iga rohulible kaudu, unistab igas linnus ja loomas ja ärkab läbi inimese. Asendage sõna jumalikkus sõnaga muusika ja saate nii ilusa asja. Mõtlesin sellele kogu aeg siia tülles. Igas pillikeeles uinub miski, igas klahvis on heli peidus. Kõik on valmis vormitud, on vaja see ainult üles äratada.

Imeilus. Aga nüüd siiski küsimus ja nimelt interpreedist, sellest äratajast. Mul tekib vahetevahel probleem, kuidas noort pianisti mõjutada, kuidas teda suunata ilma tema individuaalsust alla surumata eriti siis, kui tegu on andeka, kuid isepäise inimesega. Kus on see piir, kus lõpeb originaalsus ja algab nõmedus?

Seda on tõesti päris raske määratleda. Minulgi peab õpilaste hulgas alati üks igavene joorikas olema.

Oli niisugune juhtum, et võtsin ühe uue õpilase, itaallase. Ta oli andekas, vastu võetud kahesaja soovija hulgast. Aga tal olid niisugused mittetüüpilise õpilase jooned; osa neist pärines kodust, kus teda oli vist üle kasvatatud. Tema senine õpetaja, professoriproua, oli ta klassist välja visanud. See käis niimoodi: alguses noormees ukse taha, kus ta jäi seisma kui soolasammas, siis klassiuks veel kord lahti ja noodid takkajärele. Poiss oli segaduses: ühelt poolt tuli info — noodid, kindad, mantel; teiselt poolt — ei mingit seletust. Ta oli seal terve tunni seisnud.

Siis tuli ta minu juurde ja küsis, mida peaks tegema, et professoriprouaga rääkida saaks. Ütlesin, siin on palju võimalusi, aga kõigepealt püüa ennast panna tema seisukohale. — Seda ma küll ei saa! — Siis mine koju ja mõtle järele. Teine päev ta tuli ning ütles: teil on õigus, mina oleksin käitunud just samuti.

Lugu oli nimelt selles, et ta ei olnud nõus ootusi täitma, ta ei teinud seda, mida professor soovis. Ja siin ongi nüüd midagi järelemõtlemiseks: esiteks, kas te usute, et võite kedagi muuta, ja teiseks, kas muusikateosesse on kätketud alalise muutumise risk?

Kui need kaks küsimust on vastatud, võib jätkata. Mul on tunne, et muusikasse on peidetud terve miljon võimalikku otsust, nii spontaanseid kui ka teadlikke. Näiteks selle kohta, kuidas üks heli teise üle läheb, milline on nende suhe, mida uus heli kaasa toob jne. Aimatav on ka see, kuidas teos on loodud ja kas kevadel või sügisel või näiteks helilooja viimasel eluaastal, see semantiline külg.

Iga teost tuleb vaadata kui lõputute otsustuste rida ja juhuslikkus eksisteerib sealjuures otsustuste protsessi paratamatu kaasnähtusena. See puudutab nii esitust kui ka teose loomist. Teos on helilooja otsustuste rida, olgu nad siis tulnud spontaanselt või teadliku kalkulatsooni tulemusena. Kus võiks siis juhuslikkus selles protsessis peituda? See on nii: kui mingi samm on tehtud, võib end leida pinnalt, mis polegi päris põhiline, kust hakatakse nagu pisut libisema. Siin astubki mängu juhuslikkus. Ta on kahe otsuse vahelise suhte võimalik amortiseerija.

Muide, kuigi mõne inimese kohta öeldakse, et ta mängib improvisatsiooniliselt, aga teine ettekatsetult, planeeritult, ei ole see päris nii. Improvisatsioonigi on otsustuste rida, tahteavaldus, kuigi ehk kiirem ja demokraatlikum.

Vana tuntud küsimus siia juurde: mis seda otsust siis suunab, kas mõistus või tunne?

Ma arvan, meid kõiki suunab nii kevad kui suvi, nii sügis kui talv sama palju nagu möödaminev tädi. Ka kõik need on seaduspärasused, kõik kirjasõnane, aga ka kõik intuiitiivne, spontaanne ja isiklik. Võib ainult endale selgeks teha, kui palju võiks

tulla seda teadlikku ja kui palju instinktiivset, kusjuures see peaks olema tahtega suunatud instinkt. Siin toimib aju poolkerade tööjaotus ja seos: nende vahel on ju terve treppide rägastik.

Ideaalselt välja mõeldud.

Jah, kolossaalne. Ja nende ajupoolkerade vahel valitseb nii-öelda teineteise ületrumpamise printsiip. Parempoolne töötab fantaasia vallas, ta võib meile silmapilkselt ühest tilgakesest terve teose ette manada. Vasakpoolne analüüsib, ta on aeglane ja kui ta siis oma käsu annab, et mängi nüüd oma dominant või nii, käib raske ragin läbi aju. Nende kahe koostöö tagab otsustuste kvaliteedi.

Kui tagasi tulla selle juurde, kuidas saab õpilast mõjutada, siis peaks meeles pidama, et niisama nagu teos või tema esitamine on otsuste kogum, on õpetaja tegevus õpilases mõeldes otsuste rida. Ja nüüd selle juures kõige tähtsam — õpilane peab mulle olema ääretult huvitav. Võib juhtuda ka nii, et on üks väga hea õpilane, aga ma ei võta teda enese õpetada, sest millegipärast pole ta mulle huvitav, ei ole minu kanalil, ei saada mulle laineid.

Huvi õpilase vastu on hea töö vältimatu eeldus. Ma vaatan teda liikumises, mitte staatiliselt: tema isiksust, tema suhtumist muusikasse üldse ja konkreetseesse heliteosesse, tema reaktsioone. Kõik, mis tema elus on, peab minule huvitav olema. Ainult sel moel saab temaga kommunikeeruda.

Kui üliõpilane nüüd mängib midagi, võtame või Beethoveni “Appassionata” alguse, ja mängib seda näiteks liiga kõvasti või kiiresti, väljub nendest piiridest, mida üks tolerantne kuulaja vastu võtta võiks, kui see mulle ei meeldi, siis minu järgmine samm oleks talle selgeks teha, et mul tekkis temaga seoses üks probleem. Et ta võib küll nii mängida, aga ma loodan, et ta aitab minu probleemi lahendada. Juhul, kui ta on minust ja minu probleemist huvitatud, tuleb ta mulle vastu. Ainult nii inimestevahelised suhted toimivad. Selles kontaktis tuleb üliõpilasele sugereerida, et ta on üks tervik, kes tunneb ja teab, mida tahab, ja kuulab ennast. Ja minagi olen üks tervik ja mitte sugugi mingi pikendatud kätega sebjä, kes näitab ette ja ütleb, et mängi nüüd niimoodi.

Ma kutsun üliõpilast ennast aitama.

See on originaalne aspekt.

See on ainuvõimalik aspekt. Me oleme ju kõik suletud egotsentrilised süsteemid. Mida rohkem me maailmaga kontakteerume, seda rohkem on võimalust oma probleemidest teada anda ja neid lahendada.

Olen märganud, et muusikas on interpreet erakordselt siiras, ta ei saa või ei taha midagi varjata. Olete te seda tähele pannud? Sel moel avaldab ta end palju otsesemalt kui kõnes, muusikast paistab välja, missugune inimene ta on.

See on kindlasti õige, ma ei ole selle peale mõelnud. Aga jah, on tõesti nii. Kuigi õieti on ju ka muusikas võimalik valetada.

See on siiski läbinähtav. Õpilased võivad ehk küll korra teeselda, kuid üldiselt on nad muusikas väga avatud.

Jah, ma usun küll, et olen piisavalt kogenud vale läbinägemiseks. Ma mõtlen seda, kui inimene ei räägi või ei mängi enda nimel. Mõni on liigeses pinges — need on niisugused närvilised tüübid. Neil tuleb see vale tahes-tahtmata, pinge ei lase sisemisi kvaliteete välja tulla.

Siis võiks öelda, et see pingeseisund on ka üks inimese mängus avalduv omadus.

Ma arvan, et pinge on siiski üks funktsioon, mis ei toitu sellest päris asja tuumast, see on rohkem väline virvendus, välja kutsutud kokkupuutest õpetaja või teosega. Mul on olnud mõned sellised ülepingutatud tüübid, ei saa arugi, palju neis seda head või kurja on.

Ma ei mõelnud seda nii otseselt.

Muidugi. Aga see, mis te ütlesite, on siiski erakordselt huvitav. Kas te ei arva, et laulja või viiulimängija on interpretatsioonil veel rohkem alasti?

Eks umbes samamoodi.

Ei, sest meie ju ei tekita kõla, meil on põhiliselt valmiskõla nagu hästisustatud

kauplus. Muudkui läheme ja võtame. Ja ütleme, et ilus kõla, aga tegelikult on lihtsalt hea pill. Olen palju vaeva näinud, et õpilane kujutleks end ise kõla tekitavat, arvates, et kõik kõlaparameetrid, selle algus ja ka lõpp, on tema valduses.

Nii et mängija ainult kujutleb?

Jah, ainult kujutleb. Õudne jama. Vaadake, see pill on ju tegelikult mõeldud selleks, et kergemalt läbi saada. Kõigi teiste pillide printsiip on hääleallikat puudutada ja sealt niisugune kõla edasi anda, millega võib teistele ka midagi öelda. Klaveril on kõlaallika ja -tekitaja vahele peidetud puupulgad, et mugavam oleks.

Ja siiski, kõla ise ei ole ju midagi kujuteldavat, need on õhuvõnked. Terve klaveritehnika on suunatud sellele, et klahvi n-õ pikendada. Pikema puudutatava otsa puhul on võimalik rohkem nüansse tekitada. Mängija ülesanne on klaveri taga istudes ja kaugjuhtimisega keeli puudutades neile ikkagi nii lähedal olla kui võimalik.

Kas klaverihelil peale tugevuse mingit kõlavaheldust on või on see kujuteldav?

Kui panna kõrvad paksu talvemütsi alla ja silmad kinni, siis võib sõrme kaudu tunda, et klahvil on ainult üks võimalus — minna alla.

Ja mis sellest siis muutub? Ainult tugevus.

Allaminemise kiirusest sõltub kõik. Selle abil tuleb luua värvid, registratsioon, voolavus — kõik. Hea pianisti fantaasia peab kuulajas assotsiatiivset välja ärritama, temas aistingu esile kutsuma: sujuvus, kandilisuus, päikesepaistelisuus, tumedus ja palju muud. Peale selle võib klaveril mängida palju liine, horisontaalsete võimaluste arv on ainulaadselt suur. Liinide kombinatsioonidest tulenevad värvid, impulsid assotsiatsioonidele. Sellel pinnal ei tohiks klaveriõpetus olla ainult kuivalt klaverikiiruse määramise õpetamine, vaid kõlavälja kõikide võimaluste analüüsimine ja näitamine.

Füüsika abil seda vist ära seletada ei saa?

Saab ka — klaver kui suurim ülemhelide tekitaja. Ja kui lisame veel pedaalide võimalused, ma mõtlen kõiki pedaale, sõrme- ja käepedaal kaasa arvatud.

Seoses sellega: kui palju kolmandat, keskmist pedaali üldse kasutatakse? Ma pole seda eriti täheldanud.

Jah, tema lisamine tekitas küll suurt vaimustust, see oli uus patent, kuid tal on rohkem mehaaniline mõnu, tema kasutamismõeldused on piiratud. Debussy puhul, kus on palju pikki bassiliine, on see umbes nii, nagu läheksite vanni ja hoiaksite kogu aeg punni käega kinni, et vesi minema ei voolaks. Atmosfäär ja pooltoonid võivad kaduma minna. Hoopis toredam oleks niisugune pedaal, mis tõmbaks mustad klahvid sisse, et poleks nii valus glissandosid tõmmata — kahekümnenda sajandi muusikas on neid ju nii palju.

See pedaal on rohkem kaubamärgi küsimus nagu seegi, kas klahvid on plastikust või elevantiluust. Tuleb mängija ja ütleb: ah, jälle plastikklahvid, küll on hull! Aga elevant ei tohi ju enam tappa.

“Steinway” pidas läbirääkimisi, et Kaug-Siberist mammutikihvu osta.

See on nali?

Ei, ei, see on tõsi. Aga tegelikult on plastmass nüüd juba väga heade omadustega. Keskmist pedaali võib ehk orelitranskriptsioonides vaja minna. Aga ka ilma selleta võivad registrid olla kohutavalt selged ja siiski hästi kokku sulada. On ju olemas ka poolpedaalid. Aktuaalne on küsimus, kui osav on meie jalga, kas ta on sama liikuv kui sõrm.

Üsna vilets tavaliselt.

Sellega tegeldakse vähe. Tänapäeva summutajad on nii tundlikud, et nendega võib imet teha ja palju nüansse esile manada, võib teha ülemhelide valikut, olla jalaga sama mobiilne kui käega. Ilma niisuguse jalata pole mõtet klaverit mängidagi. Aga siis kerkeb kohe küsimus, kust seda jalga muretseda? Siin oleks vaja Alexander-tehnikat ja muud sellist.

Kas Alexander-tehnika on Saksas au sees? Olen aru saanud, et sellega tegeldakse küllalt palju, ka meie lavakunstikoolis muide.

Ma olen kuulanud mitmeid kursusi: psühhotehnika, jooga, Alexander-tehnika.



Uue "Steinway" esitlusel "Estonia" kontserdisaalis 1. oktoobril 1996.

See on kahest küljest eriti vajalik. Esiteks, ta õpetab tunnetama oma keha ja teiseks ta õpetab keskenduma, teadma kas või näiteks seda, kui kaugel on teie näpud teie ajukeskusest ja kuidas nad liiguvad. Ennekõike te õpite kuulutama oma keha, saate teada, missugune ruum see on, kus te elate.

Kui inimene kuulatleb oma sisemist ruumi, siis kuulatleb ta kohta, kuhu võib kujutleda ükskõik millise elu.

Nüüd küsimus, mis võib tunduda vähetähtis, kuid mis klaveriõppejõude ikka puudutab: hindamine.

Ma saavutasin endise Jugoslaavia kolmes kõrgkoolis, kus töötasin — Belgradis, Novi Sadis, Zagrebis —, et hinded kaotati hoopis ära.

Jumalik!

See oli suur operatsioon. Kui seal tööle hakkasin, torkas mulle silma, et kõik

elavad ühe sündmuse nimel — eksamid! Ja veel hullem — eksamihinded! Püüdsin siis seda eksamit veidi alavääristada, viisin sisse seminarid, kollokviumid, laialdase kontserdipraktika. Muidu on nii, et õpilased valmistavad ette õppematerjali, see tähendab, et väärtuslikud teosed on alandatud materjaliks, õpetajad on alandatud hindajateks, kõik on alandatud. Siis ma nägin, kuidas nad kaklesid, läksid kätega kokku — lõunamine temperament! — ja karjusid — hinde pärast karjusid, mitte seisukohtade kaitsmiseks. Ma ei tea, kui vana see nähtus juba on — eksami pärast elamine muusikas. See on, nagu elaks lumelabida pärast talve läbi! Pealegi on psühholoogiline suhe rikutud, hinne pandaks justkui õpilasele, aga tegelikult paneb õpetaja selle endale ja võitleb selle veriste küüntega välja. Ükski niisuguse võitluse tulemusena saadud hinne ei saa olla tõene.

Pikapeale jõudsin veendumusele, et lapseas võib ju ehk rohkem arvestada mitte niivõrd esitust, kui seda, mis sealt läbi paistab: võimekust, motiveeritust, kõlameelt, pianistlikku suutlikkust. Mida edasi, seda enam peaks hindamine olema teosekeskne. Tähtis on, kui palju on teostes aru saadud ja teose nõuetele vastu tulnud. Muidugi on igaühel oma tõlgendus, aga nii veniv see asi ka pole. Peale tekstitruuduse on muudki objektiivsed asjad olemas: seosed on kirja pandud ja üksikute elementide seoste põhjal võib inimene asja tuuma ilma subjektiivse sundinterventsioonita paika panna.

Ja siis tulevad üliõpilased ja lapsevanemad: ma olen ju nii andekas, kas te ei kuulnud siis loovat vaimu? Ja mina vastan küsimusega: aga see konkreetne tükk, tema nõudmised?

Paljudele olen öelnud, tee valmis oma elu viis-kuus kaalukat teost, midagi eri ephohidest. Päril valmis ei saa küll teha, aegade jooksul muutub midagi, lisandub üht-teist. Aga põhijoontes. Sinu kui pianisti väärtus on siis selle viie-kuue teose esituse väärtus. Tükid pannakse kõrvale, et nende juurde jälle tagasi tulla. Vahepeal — kaks nädalat, kaks kuud, kaks aastat — asub alateadvus tööle ja asi areneb edasi. Bruno Lukk rääkis, et Artur Schnabel kuulas teost tunnis vaid üks kord. Ka see on omamoodi ekstravagantne kõrvalepanemise viis: pingutad kõigest jõust ja siis jääd temaga üksi.

Lisaks sellele kõigele püüdsin ära kaotada selle vana inglise süsteemi, kus need ja need teosed tuleb mängida esimesel kursusel ja need ja need teisel.

Meilgi on niisugustest näidisinimekirjadest vahel räägitud, Sibeliuse Akadeemias eksisteerivat midagi selletaolist.

Need suured nimekirjad on vananenud süsteem. Kõige hullem näiteks, et diplomi jaoks tuleb, kui jutt on Beethovenist, mängida tingimata Neljandat või Viientat kontserti.

Kas teisi ei tohigi?

Võib-olla tohib, kui paluda luba kõigilt, uksehoidjast kuni rektorini. Teosed on rangelt jaotatud kergeteks ja rasketeks, tõsisteks ja vähem tõsisteks. Nende suurte nimekirjade mõte on lahterdada muusikateoseid nagu tõukoeri. Nagu ratsutamisharjutused: saad ühest tõkkest üle ja asud järgmise kallale.

Terves maailmas näeb sellele vastupanu. Konkursidel on seda hea märgata — järjest rohkem on vabu kavu. Sest inimene võib just oma eelistuste ringi arendades avada oma võimed erakordselt täiuslikult.

Pärast kaheaastast võitlust visati need nimekirjad ära, hindamise juures muutus aga primaarseks kirjeldus. Näiteks kõige kõrgem hinnang on see: esitus vastab teose nõuetele, on olemas loominguiline suhtumine, isik on end avanud.

Praegu, Kölnis, korraldame iga sessiooni lõpus diskussiooni, kutsume kõik kokku ja arutame, see on tõesti tulus. Nagu tehakse nüüd konkursside lõpulgi: igaüks võib küsida žürii liikmeilt oma mängu kohta. Küsitakse palju.

Kas te armastate klaverit?

Ma armastan väga seda, et ta võib järele tulla kõige hullematele, ootamatumatele tahtmiste.

Kas olete teda armastanud algusest peale?

Mul läks alguses kõik valesti.

Pärast osutus õigeks.

Ei tea. Meil oli klaver kodus küll, aga ega mul seda suurt klaverivaimustust algul

polnud. Aga see köitis küll hirmsasti, et helisid võis enda soovi järgi ritta panna. Meil oli väga range isa, selles ranguses oli kõik normeeritud, aga klaveril järsku — ma võisin ühest helist teise minna ja polnud kellegi asi! Ma ei pidanud kedagi kuulama; kui tahan, teen *crescendo*, kui tahan, lasen täitsa ära vajuda, teen, mis heaks arvan. Ma tegelesin sellega hästi palju.

Isa mängis trompetit, viiulit ja klarnetit, asjaarmastajana muidugi. Tal oli suur rõõm, kui ta kutsuti Pärnu orkestrisse mängima. Ja minu kõige suurem saavutus tol ajal oli, et Heinrich Meri kutsus mind oma orkestrisse Mozarti “Võluflöödi” avamängus flöödimängijana kaasa tegema.

Ja tuli välja?

Ei tulnud! Mäletan, et Vardo Rumessen mängis kontsertmeistrina esimeses puldis viiulit ja mina puhusin flööti. Harjutasin õudselt palju ja öösel pidin flööti vees leotama, sest klapid ei katnud hästi ära. See tuli suurest mängimisest.

“Võluflöödiga” seoses — kas armastate ooperit?

Ma ei ole näinud ooperit õigel ajal. Päris esimest õiget klaveriõhtutki kuulsin üsna hilja, neljateist-viieteistaastase poisina. See oli “Estonia” kontserdisaalis, Heljo Sepp mängis Beethoveni sonaate. Valmistasin end kodus ette, vaatasin tükid läbi. Aga mul ei olnud seda õiget kontserdikuulamise kogemust ja ma olin niivõrd ärevuses, et ei saanud midagi aru. Mäletan, seal oli sonaat *op.* 109. Ma ei suutnud jälgida, kõik läks peas sassi.

Ega see *op.* 109 end kergelt kätte anna, *op.* 110 ja 111 tulevad nagu otsemini pärale.

Nüüd mängitakse neid sonaate palju, kuigi nad on keerulised. Õpilased tahavad neid väga. Annan neile siis üht-teist lugeda, lasen kuulata salvestusi.

On inimesi, kes leiavad, et ei tohi üldse kuulata heliülesvõtteid teostest, mida ise mängid.

See iseseisev töö, mida kutsutakse arendamiseks, peaks teatud perioodid tingimata sisaldama kõrvuti harjutamisega — kuus harjutusviisi — ka kuulamist.

Missugused on kuus harjutamisviisi?

Ma arvan, et psüühika seisukohalt on see jumala poolt loodud periood — seitse päeva — parim. Selle aja jooksul peaks teosed nii või teisiti puudutatud olema. Oletame näiteks, et lähete mingile konkursile, kava on väga suur, kaks tundi muusikat. Võimatu on kõike ühtmoodi läbi harjutada. Kõige nigelam on, kui mõni teos täitsa protsessist välja jääb. Kui nädala jooksul üht teost pole harjutatud, kui ta isegi alateadusse pole jõudnud, siis on olukord lootusetu. Ja ta peab teadusse tervikuna toodud olema, sest muusikateose ainus loomulik olek on terviklikkus.

Harjutamisviiside juures peab tähelepanu olema maksimaalne. Tingimata aga tuleb ka kella vaadata ja pause teha.

Siin need kuus siis on:

1. Terviklik läbimängimine enda jaoks, innuga endast kõike andes.
2. Varjutatud läbimängimine. Mängite kõike *piano*'s ja mõtlete kõiki nüansse juurde. See on aju läbikammimine, peaaegu kõige raskem. See on suurte pianistide retsept, aktiveerib väga.
3. Tummalt mängimine, ükskõik kas noodiga või peast. Enese testimiseks väga hea. Leiate kohe ebakindlad kohad ja kohad, kus midagi ei toimu.
4. Fragmentaarne läbimäng. Üht mõttelist tervikut — ekspositsioon, paar fraasi või midagi taolist, mängite kaks korda, mitte rohkem!, püüdes teine kord tingimata paremini mängida.

Ja siis kaks kõige raskemat:

5. Detailide harjutamine. Nokitsete kõiki parameetreid, ühte takti või motiivi, katsetate variante, kulutate kohutavalt palju aega. Kõige tähtsam: sellele peab tingimata järgnema kogu tüki läbimängimine.

6. Kõikide seoste eriline harjutamine, st fraasi lõpp ja teise algus, motiivi lõpp ja teise algus, ekspositsiooni lõpp ja töötluse algus. See on umbes nii, nagu saaksite raamatu ja vaataksite, kuidas ta on kokku köidetud. Nendest seostest sõltub fragmendi eluvõime. Kui silda pole, on kõik moka.

Harjutamise juurde kuulub veel nii mõndagi, näiteks igapäevane

järelemõtlemine. Selleks võiks nädalas kuluda vähemalt kaks tundi, sealhulgas kirjanduse lugemine, kas konkreetselt mängitava teose kohta, või miski muu, mis aidata võiks. Nädala jooksul peaks vähemalt neli tundi muusikat kuulama, vahetult või plaatidelt. Ja peaks kellegagi muusikast vestlema — vähemalt üks tund nädalas. Kui neist asjust midagi puudu on, tuleb lünk sisse.

Ja siis tuli minu juurde üks tüdruk: "Nädal saab otsa ja mul pole kellegagi rääkida. Kas teil on üks tund aega?" Siis ma mõtlesin, jumal, missugune loll ma olen olnud, kust ma selle tunni nüüd võtan!

Harjutamisaeg on inimestel väga erinev. Aga nende kuue viisi abil on ta struktureeritud. Harjutama ei pea tingimata iga päev neli tundi, ei tohigi. Kõige parem, kui üks päev nädalas üldse ei mängi, nagu see uus vitaalsuse retsept nüüd on: üks päev söömata, organism peab puhkama. Sel päeval käivad kõik asjad alateadvusest kui avatud uksest läbi. Las tuleb kas või nii, et ühel päeval kaks, aga teisel seitse tundi.

*Arbo Valdma ja Lilian Semper
"Estonia" kontserdisaali uut "Steinwayd" esitlemas. 1. oktoober, 1996.*



Soovitan igapähe, kes uue teose võtab, seda üks nädal umbes kolm tundi iga päev plaadilt kuulata. Nii saab juba enne mängima hakkamist selgeks, kuidas teos kõlaliseltsel elama hakkab. Tuleks seda analüüsida. On ükskõik, kas kuulata ühes või mitmes esituses.

Kas ühe esituse kuulamine ei hakka mängija initsiatiivi halvama?

Seda hirmu ei tohi üldse olla. Ta ei salvestu teis kui esitus, ta salvestub kui teos. Sellest momendist, kui teda ise mängima hakkate, tuleb nii palju uusi aistinguid: kompamiseel, raskused, assotsiatsioonid, need kujundavad asja omamoodi. Eelnev kuulamine kiirendab tohutult teksti äraõppimist. See imiteerimise vaim võib siis tulla, kui te juba pala mängite ja siis kuulate.

Kas teil on eriliseltsel südamelähedasi heliloojaid? Minul on teiega väga eredaidsel mälestusi näiteks seoses Hindemithiga, Stravinskiga.

Ma ei tea, aga üks asi on selge: toimuvad paljud lähenemised ja kaugenemised. Nagu igasuguse partneriga. Lähenemise aluseks on, et liigute temaga umbes ühes suunas ja samas tempos. Kui tunnen, et olen võtnud mõne heliloojaga sama suuna, astun temaga kontakti.

Agas see asi on mul algusest peale valesti läinud. Minu õppimise ajal oli Bruno Lukil hästi palju värsket vaimu. Oma üliõpilastele ma küll ei soovi liikumist selles suunas, nagu mina üliõpilasaastail liikusin. Tähendab, kogu aeg niisugustel ääremaadel, kündmata põldudel.

Olen mänginud kõiki Stravinski klaveriteoseid, *Capriccio*'t mängisin palju koos Neeme Järviga, käisime selle teosega mitmel pool ringi. See lugu meeldis mulle kohutavalt. Tä nagu kõditas, ta oli nii teistmoodi. Tundsin, et olen kuidagi väljavalitu, muusikavälised asjad erutasid mind.

Kindlasti köitis Lukki ka see, et neid asju polnud nii kaua üldse mängitud.

Jah, agas siis ma mäletan, et kõik mängisid nii-öelda marginaalseid teoseid. Põllu laiuist õppisin ma enne tundma kui peamagistraali. Kui ma õpetama hakkasin ja rohkem mängima, siis hakkasin järjest rohkem avastama. Üldiselt võivad minu õpilased mängida, mida tahavad. Mõnikord agas tuleb niimoodi vestelda, et sina soovid mängida seda ja seda, agas minul on süda raske, mul on tekkinud probleem seoses sinu kavaga. Sest kui ma pakun mängida midagi Lisztist, siis tahavad kõik *b*-moll sonaati ja kui Beethovenist, siis *op.* 109, 110, 111. Või Chopini puhul *b*-moll sonaati. Ja omamoodi on see ka vajalik — tarvis läbi töötada tipud, mitte populaarsuse mõttes, vaid teosed, mis püsivad ajast aega. Tipteostel on küll, ühtpidi, esitamise traditsioonid, teistpidi agas kaks korda rohkem avastamisvõimalusi kui teistes lugudes. Õppimisaajal peaks need tugisambad tingimata läbi töötatud olema.

Olete meil korduvalt meistrkursusi juhendanud. Kuidas meie klaverimängu tase teile tundub? Ja missugune on koolide erinevus Moskvas, endise Jugoslaavia maades, Eestis ja Saksamaal? Olete ju nende koolkondadega tihedalt kokku puutunud.

Ma ei tea, see on väga raske küsimus. Muidugi on igal koolkonnal oma koodeks või esteetika, nii et mingid erinevused on. Näiteks USAs Juilliardi koolis on vähemalt viis professorit, kes seda ameerikalikku kooli viljelevad. Võtame, ütleme, Mozarti: kiired tempod on seal kiiremad, aeglased ka liikuvad ja kõiki dünaamilisi märke ja muud sellist võetakse väga sõna-sõnalt, absoluutselt. Prantsuse kooli Mozart — väga filigraanne, kohutavalt vähe pedaali, eriti detailselt artikuleeritud.

Agas üldiselt on Kesk-Euroopas ootused ja nõudmised väga ühtlustunud. Võin julgelt öelda, tänu sellele, et saksa kooli esteetika, mis oli nagu konserveeritud vene koolkonnas, jäi ootama ülessoojendamist ja on nüüd tagasipeegeldusena jälle Euroopasse jõudnud. Pole peaaegu ühtegi nimekat vene professorit, kes poleks pikemat või lühemat aega Kesk-Euroopas töötanud. Ja ongi tekkinud see koolide lähenemine. Näiteks viini kool, mis jättis alati pisut graafilise mulje, oli kuivem ja konservatiivsem, on nüüd alla neelatud realistlikuma, elulähedasema esteetika poolt, mis käsitleb ilu mõnes mõttes biidermeierliku kategooriana. Ilu peab meeldima. Ja kommunikatiivsus on vahetum.

Agas teil oli see väga kaval küsimus. Kas ootasite, et ütlen, et mõnes koolis on õlamuskliid kinni ja kupal pingul?

Ei, seda küll mitte.

Vaat, kui ma Jugoslaavias tööle asusin, siis sain tuntuks krambis käte vabastajana, terve käe sisselülitajana. See jättis mulle niisuguse haleda mulje, nagu oleksin šampanjapudeli korgi avaja, aga šampanjast endast pole juttugi. Siis läksin tõsiselt kõla kallale. Balkanis on kõlakultuur kõvasti üles läinud. Seal on tulnud palju konkursilauraate, aga seal on ka palju imelapsi. Need on niisugused looduseimed, igäühel omad vigurid küljes, aga ehtsad imelapsed mälu, käte, kõrvade ja nii edasi poolest. Vaata ainult, suu ammuli. Lõunamaine avatus ja varaküpsus vist soodustab seda ka. Siin minu Schuberti-õhtul mängis üks Tamara¹. Ta tuli minu juurde kaheksa-aastaselt, astus konservatooriumi kolmeteistkümnesele, lõpetas selle ja magistrantuuri, tegi Ameerikas Curtise instituudis doktorantuuri ja on praegu ise alles kahekümne neljane. Niisuguseid on muidugi siiski vähe.

Teil on palju mitmest rahvusest üliõpilasi. Kas teile ei tundu, et rahvused kipuvad vägisi segunema?

Ma ei tea seda segunemist, aga kohutavas tempos toimub lähenemine küll. Inimesed on muutunud erakordselt liikuvaks. Mul on Itaaliast üks üheteistaastane õpilane. Itaallased ei räägi ju suurt võõrkeeli, see aga kõneleb täiesti vabalt nii saksa kui inglise keeles. See on uus põlvkond. Ma ei tea Kölnis ühtegi üliõpilast, kes ei räägiks talutavalt inglise keelt.

Te küsisite eesti koolkonna kohta. Minu seos sellega on nii, et poolteist aastat olin Tallinna Konservatooriumi õpetaja. Pärast õppis minu juures Indrek Laul, "Tempuse" projekti raames mõned kuud Lauri Väinmaa ja nüüd siis Hanna Heinmaa. Kui see neiu on noore eestlanna võrdpilt, siis on see küll suurepärase. Talle on väga palju antud ja ta on erakordselt erk reageerima. Ja töökas ka.

Nendel kursustel, mis ma siin andnud olen — rääkides kuldnokkadest haagime sappa ka pisut kursustest —, on tunda kohutav lahtimine. Aasta-aastalt reageeritakse erksamalt, ollakse võimelised paremini teostama.

Kuid tahes-tahtmata tungib ka tänavalt midagi sisse. Nimelt kõik, mis on seotud kõlaga, kipub kergesti olema igapäevane. Vaat sellega ma ei saa nõustuda. Ma ei oota eksalteeritud paatoslikkust, aga teost, mis on seest ja väljast lihvitud, ei saa ka päriselt nõõri otsas mööda koridori lohistada, niipalju peab austust olema. Ja siis tuleb terve see austuste rida — instrumendi, detailide, kõla, aga ka kolleegi ja teise inimese vastu. Mängida mingit Beethoveni teost täitsa igapäevase, läbi mõtlemata kõlaga on minu jaoks sama kui võtta plats sisse ventilaatoris ja kuulata lärmi.

Üldse usutakse väga vähe, et kõik see, mis on elus näiteks minu ja puu vahel, minu võimalik side kas või rohulible või ka suvalise teise inimesega, et see kõik on võimalik ka minu ja heli vahel. Me suhtleme muusikaski tõelises elus ettetulevate seaduste järgi. Tunnen — mõned ei usu seda ja mõned ei saa aru. Võib-olla on siin mängus see üldine märkamise tase. Hakkate inimesi või loodust märkama ja see kasvab, märkamine kasvab, märkamine kasvab märgates, samuti keskendusmisvõime. Siin aitavad igasugu muud asjad ka: kui Alexander-tehnikat kasutada, siis märkad jälle rohkem, ja kui piitsa anda, siis ka! Igapäevane elu ei koosne ainult asjadest, vaid ka sidemetest ja nende sisu võib olla traagilisest naljakani. Koomikat ei saa ka muusikast välja jätta. Ei saa olla nii asjalik: kaksteist takti *piano*'s ja siis kaksteist takti hüpeldes mööda klahve!

Me paneme väga rõhku mingisugusele formaalsele korrektsusele, olen seda märganud. See peab olema, professionaalsus, ma mõtlen; aga ehk on asja teine pool vahel fookusest mõnevõrra kõrvale jäänud. Tuleks ehk rõhuasetust muuta.

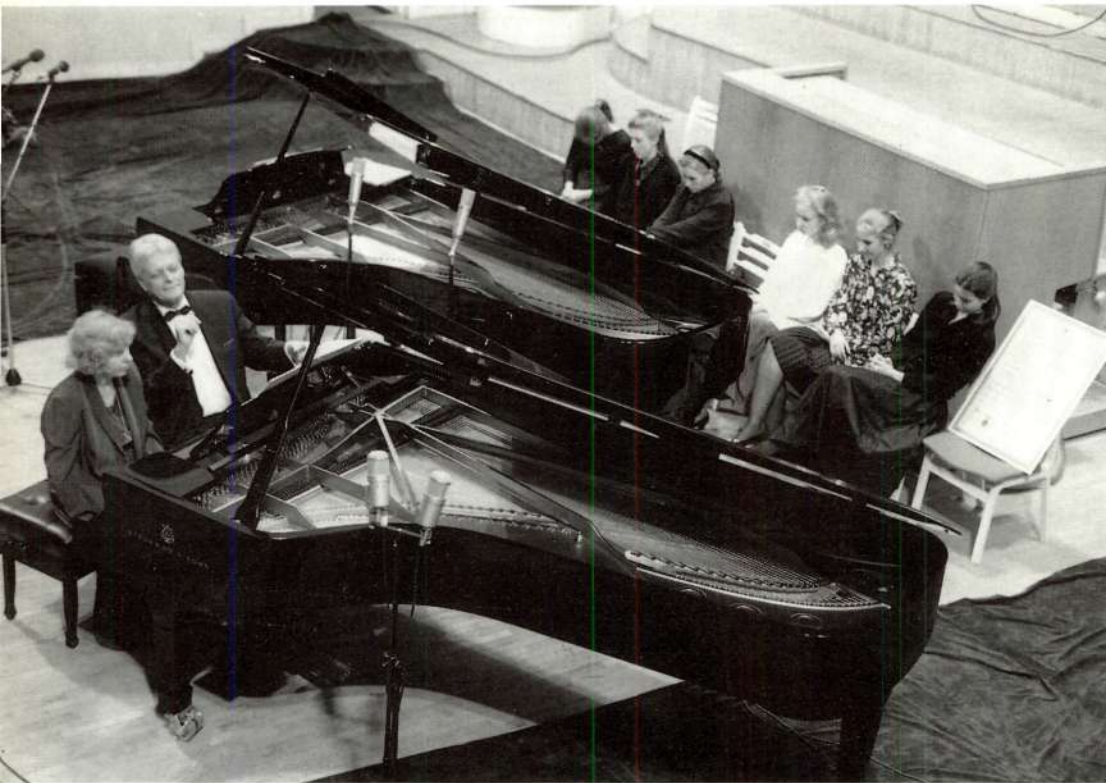
Võib-olla oleks see suurema edasiliikumise eeldus. Veel suurema kui seni.

Paljusid segab väga esinemisnärv. Olen tähele pannud, et teie suhtlemisel üliõpilastega enne esinemist on hea mõju.

See on viimane töö. Muidugi, kui üks teos on interpreedil just nagu valmis, tähendab see tegelikult, et nüüd võib siis alustada tema täiendamist elu lõpuni.

Inimese psüühika töötab nii: harjutate ja harjutate ja pikapeale hakkavad elavad funktsioonid ennast ükshaaval välja lülitama. Näiteks harjutate mingit kiiret kohta, varsti aga lülitab automaatika ja mehaaniline kompromistunne end sisse ja te ei kuulagi

¹ Tamara Stefanovič.



Harri Rospu fotod

enam. Siis lülitab visuaalne tähelepanu end välja — ei pea enam vaatama. Et seda vältida, tuleb aeg-ajalt teha värskendustööd, tuleb kõrva üllatada: mängida erinevates registrites, hääli ümber asetades, vastupidise artikulatsiooniga jne. Ja teine hea asi on “konnaperspektiivis” mängimine, st mäng aegluubis maksimaalse tähelepanuga. See kõik mõjub hästi kontserdi eel.

Ja siis üks väga hea vana saksa kooli nõuanne — enne esinemist öelge õpilasele välja oma uued ootused. Teadvustage talle oma uued probleemid seoses temaga. Automatiseeritud asjad ei vaja üldse tähelepanu, mida enam mäng on mehhaniseeritud, seda rohkem jääb ruumi muusikavälisele närville. Täitke see plats, mis on antud, uut aktiivset tähelepanu nõudva materjaliga. Kui siis õpilane läheb mängima, on ta enese ja õpetaja poolt värskendatud. Páris välja ei saa närvi muidugi lülitada.

Kuidas on teist saanud nii pühendunud ja silmapaistev pedagoog? On see kaasa sündinud?

Kui ma tõesti pedagoogina väärt olen, siis, jah, ma arvan küll. Mu isa ja ema olid õpetajad ja seal eespool on neid õpetajaid ikka veel olnud. Esimene samm on sellest enda vastas istuvast noorest maksimaalselt huvituda ja teine samm soov teise inimese probleemidesse süveneda, kui tal pole jõudu, et neid ise ära lahendada.

Kirglikkus, millega oma õpetajatööd teete, on küllalt erakordne.

Kirg tuleb ainult töötamisel. Kõigisse töötappidesse tuleb sisestada palju energiat. Kuid suur energia peitub ka näiteks teostes. Kui lasete ennast sellest puudutada ükskõik, kas emotsionaalse või ratsionaalse kanali kaudu — seal on ju looduseimed sees — see on kohutav jõud. Ja teine jõud on looduse poolt noortesse annetesse kätketud. Kui seda kas nende teades või teadmata tunnetada ja vabastada — te saate sellest osa. Ma olen ainult egoistlik!

Kus tasuks teie arvates meie noortel end klaveri alal täiendada?

See peaks olema koht, kus on hea õpetaja, kus on koolid ja harjutamisvõimalused ja tingimata ka koht, kust saaks uue ideaali, et edasi minna. Näiteks Ameerikas, mul on mitmed õpilased end seal täiendanud, seal peaks küll ära käima, aga kiiresti jälle tagasi tulema. Peaks olema ka väga vaba ligipääs kontserdielule. Köln on igatahes väga hea koht. Interpreediks õppimine ilma elava kontserdieluta on nii nagu kinda kättepanemise õppimine ilma kindata.

Kas te kirjandusega pole tahtnud tegelda? Teil on nii värvikas ütlemisviis.

Ilukirjandusega küll mitte. Olen avastanud, et mul on suur lünk hariduses — ma ei oska muinasjutte jutustada. Kuna õpilaste lapsed, noorim oli nelja-aastane, hakkavad juba minu juurde õppima tulema, olen pidanud viimasel ajal klaverimuinasjutte välja mõtlema.

Tegelikult on mul tekste. Klaverialaseid. Võib-olla tuleb kunagi ka midagi suuremat.

Mis on tähtsam, kas "mis" või "kuidas"? Ma naudin vahel nii väga seda, kuidas öeldakse, et mul on peaaegu ükskõik, mida öeldakse. Kas või luules näiteks. Totter, eks ole?

See on teie enesekindluse küsimus. Teil on kohe selge, mis öeldakse. Austuse ja keskendumise asi on see, "kuidas". Ja keskenduda on kergem rikkale mitmekesisusele kui unisele ükskõiksusele. Ja kõige rohkem me naudime seda eeterlikku substantsi, millel nime polegi ja mida ei saa liigitada.

Kas klaveril ja klaverimuusikal on tulevikku? On olemas seisukoht, et ta hakkab oma tähtsust kaotama.

Uut klaverimuusikat on nii palju. Meil Kölnis töötab üks professor ainult kaasaegse klaverimuusika alal. Vahepeal ehk oli väike langus, kuid nüüd on klaver jälle keskpunktis — igasugused konventsionaalsed ja ebakonventsionaalsed ansamblid, aga ka soolorepertuaar. Võtame või Ligeti viimased etüüdid. See on niisugune kvintessents klaveri tundmisest — Beethovenist üle Chopini ja Debussy. Ta sünteesib ja on nii tundlik klaveri akustiliste omaduste suhtes, et see on lausa uskumatu.

Möödunud aastal mitmekordistus "Steinwayde" läbimüük. AINUÜKSI Kölni Muusikakõrgkool ostis kaksteist uut pilli. Ja õppida tahtjate arv muudkui kasvab.

Teie olete ikka "Steinway" patrioot?

Ta on universaalne. "Bösendorfer" on hea viini klassika jaoks, jaapani pillid sobivad hästi prantsuse muusikale ja modernile. "Fazioli" on natuke aeglane, "Bechstein" on hea, aga mitte nii vastupidav.

Klaver uueneb. Teda uuritakse nagu mingit "Volvot", iga kiud valgustatakse läbi. On uued mudelid, see "Day and Night" näiteks, võite mängida akustiliselt, aga all on ühtlasi elektrooniline seade. Neil saab mängu kohe lindistada, aga salvestada ka nii, et pärast klahvid vajuvad ilma mängijata — vaimude klaver! Nendel uutel pillidel on väga suur läbimüük.

Klaveri areng nõuab pianistidelt järjest suuremat tundlikkust ja reaktsiooni-kiirust. Kõlajõud on muidugi tohutult kasvanud. Ma usun, et kunagi tuleb veel haamrisüsteemi muutus.

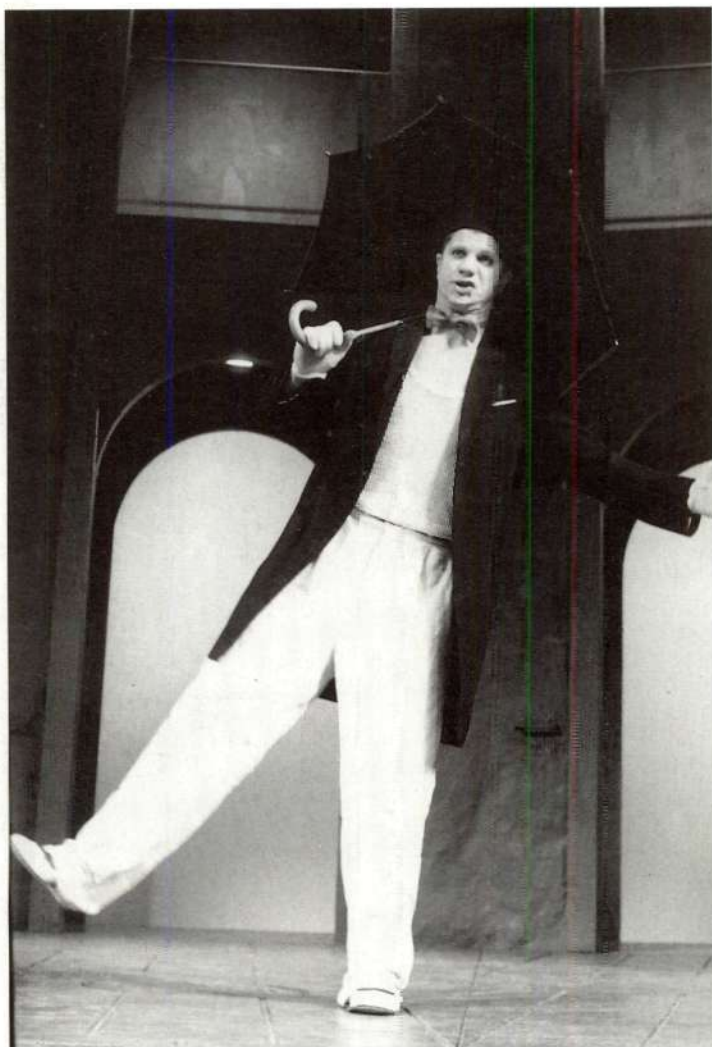
Ja siis ma ootan, millal tuleb klaver koos kohvikeedumasina ja kätepesunõuga! Ja muidugi lehekeeraja! Et klaver ise pööraks lehed. Praegu tuleb selleks võtta üks teine inimene. Peaaegu kiviaeg!

Küsitlenud LILIAN SEMPER

24. detsember 1997

NÄITLEJA JA TEMA ROLL

TARTU NARRID JA NARRIKESED VÕI KUIDAS SOOVITE



Aivar Tomminga
Malvolio, Andres
Dvinjaninovi Sir
Andrew Aguecheek ja
Hannes Kaljujärve
Narr Feste William
Shakespeare'i
"Kaheteistkümnendas
öös".
Lavastaja:
Finn Poulsen
Kunstnik:
Tommy Glans
Esiendus
28. veebruaril 1998
"Vanemuise"
kontserdisaalis

William Shakespeare, "Kaheteistkümnendas öö ehk Kuidas soovite",
"Vanemuine".
Narr Feste — Hannes Kaljujärve

Finn Poulseni lavastatud "Kaheteistkümnest ööst" "Vanemuises" tahaks rääkida ja kirjutada mitme nurga alt. Kas või **Peeter Volkonski** ja **Hannes Villemsoni** uuest eestindusest. Sest kui suure respektiga me ka ei suhtuks Georg Meri heasse ja ajaproovile vastu pidanud tõlkesse, lisab tänapäeva uuestisündimine näidendile veel ühe teisene-mistasandi. Tragöödia keel muutub sarnaselt hea veiniga vananedes veelgi ülevamaks, ent komöödia kui klassikaliselt "madalam" žanr saab seda mahlasem, mida värskemalt rahvapärane on kõnepruuk.

"Kaheteistkümnest ööd" iseloomustab ka üsna ühtlaselt heatasemeline ansambli-mäng, mille juurest on edasi minna veel vaid päris peente ja nähtamatute seosteni. Näitlejate vahel ja sees. Ehk siis suurte rollide sünni ja rollide suuruse sünni juurde.

Esiletõstmist väärivad kõik näitlejad koos ja enamik ka eraldi. Ent piirdugem täna vaid kolmega — Aivar Tomminga, Andres Dvinjaninovi ja Hannes Kaljujärvega —, kelle töö tulemusena on sündinud Malvolio, sir Andrew Aguecheek ja Narr Feste — rollid, mille tähtsus näitlejate loometeel tõuseb suuremaks ühe lavastuse kontekstist.

Ütleb ju Festegi, et kõrtsisildi peal on ikka kolm narri.

NARRIDE NARR

Peale Narri ja mõne natuke narrina mõjuva tegelase on Vana William oma "Kaheteistkümnest öösse" kirjutanud ka ühe päris narride narri, Malvolio. Tema on selle näidendi naeruväärne paha — mees, kelle üle on täiesti kombeks koguni öelalt muia. Seda suur osa näidendi tegelaskonnast ka teeb. Naerab ka publik, aga publikul on õnn — vähemalt tänapäeval, Shakespeare'i-aegadel oli võib-olla teisiti — olla sallivam. Sest tal on naermiseks väljanaermisest parem põhjus: **Aivar Tomminga** särav ja vaimukas osatäitmine.

Tommingas on mõistatuslik näitleja. Üks sellise meeldiva näitlejatüübi esindaja, kes tagasihoidliku ja pigem kinnise inimesena hoidub kõrvale avalikust tähelepanust, särab ent hetki seda vägevamalt laval. Tema rollide reas on olnud võluvaid tegelasi nukra- ja tõsi-meelseist jämekoomilisten. Ühesuguse naudinguga on Tommingas mänginud mõisteta-vaks Joosep Tootsi ja Macbethi, Don Quijote ja Doolittle'i, Hitleri ja Dubčeki...

Uuest tõlkest puudub Malvoliot geniaalselt kirjeldav lause, mille järgi on tema nägu naeratades "joonilisem uuest maailmakaardist", ent inspiratsiooni näib Tommingas sellest lausest küll saanud olevat. Toeks tuleb

NÄITLEJA JA TEMA ROLL

näitleja erakordselt elav miimika, ja nii sünnibki tegelane, kelle loomusest suurema osa moodustavad grimassid. Grimassid nagu kõnniksid üle ta näo: kord on seal juba nimetatud maakaart, siis tõllakil mokaga kalkuni-ilme, siis on nägu järsku rumalusest ja kõrku-sest otsekui pikaks ja peenikeseks venitatud.



"Kaheteistkümnes öö ehk Kuidas soovite".

Ja siis see naeratus, mis ajab ühtaegu pööraselt naerma ja ka hirmu peale.

Naeruväärne eputis Malvolio pole Tommingal küllap sündinud tühjalt pinnalt. Tema

eel kõndis vist üks teine Shakespeare'i tegelane — Benedick omaaegsest menulavastusest "Williamile". Ent Malvolio pole Benedickilt laenanud, vaid temast arenenud ja välja kasvanud. Kui Benedicki puhul sai naeruväärsus olla vaid üks kõrvaltahk, kujundab Tommingas Malvolios sellest omaette esteetilise kategooria.

NARRIKE

Vägevat kasvu "Vanemuise"-mehe **Andres Dvinjaninovi** mehhist olekut ja tõrepõhja-bassi on oma huvides ära kasutanud teiste hulgas Faust ja Beckett ja Göring. Ent kuhu on "Kaheteistkümnendas öös" kadunud Dvinjaninovi muljetavaldav kasv ja talasid väristav hää? Sir Andrew Tudipösk on silmatorkav, tähelepanuväärne ja suurgi — ent sootuks teises tähenduses. Tema oma sõnu kasutades: "ikka üks jöle kummaline sell". Lehvitab lapsikult pikalt välja sirutatud käega kõigile, kes vähegi vaatama vaevuvad, naeratab kogu aeg — lahkelt või... tobedalt?

Kust Dvinjaninov selle poolehoidu, vaimustust ja armastust esile kutsuva narrikese on leidnud? Vaevalt saab maa peal olla kedagi

temataolist, ent samas on äratuntavat igas sir Andrew liigutuses ja sõnas. Midagi igäuhe enda sisemisest kõverpeegeldusest. Sest eks me kõik ole oma sügaval sisimas ju heatahtlikud, natuke edevad, poolehoiule püüdlevad, eneseteostusele tunglevad... Ja seetõttu naljakad.

Dvinjaninovi sir Andrew kuju pealt näeb, mis vahe on koomilisusel ja naljakas olemisel. Koomilisus on vormistamise küsimus, naljakas olla tähendab OLLA. Kohati kasutab Dvinjaninov ka jämekoomilisi võtteid (tema esinemine lootusriikka "jalapingina" ja, külg ees, käpuli trepist üles ronimine, ennast märkamatuks teha püüdes lavalt minema "ujumine", pidev komistamine trepil jne), ent need jäävad ülitäpselt rolli orgaanika piirsesse. Ja pole kahtlustki: sir Andrew ON. Mees, kes võtab igast oma arvukast äpardusest kogu kaifi välja.

Viimati küündis (ja küünib) koomilises žanris orgaanika sellise tasandini Dvinjaninovi kursusevend Elmo Nüganen oma Pantalonega. Siis öeldi: Nüganen teab, kuidas Pantalone mõtleb. Usun, et ka Dvinjaninov teab nii mõndagi Andrew mõtetest ning sellest, kuidas ta ühes või teises olukorras käituks. Sir Andrew kõlapind on kitsam Pan-

Sir Toby Belch — Rain Simmul, Maria — Merle Jääger, sir Andrew Aguecheek — Andres Dvinjaninov

Rein Urbeli fotod



talone omast: tema ei saa lavalt alla ellu tulla, kuna pole tegelasena samavõrra üldistuslik. Ent seda eluröömsat ja heatahtlikku Andrew Aguecheeki, kes, silmad kui tõllarattad ja pöidlad lootusrikkalt püsti, kogu maailmale silmi teeb, igatsenuks küllap oma kaaskonda mitte ainult sir Toby, vaid ka vana William ise. Rääkimata meist ülejäänuid, kes me tallame maakamarat mitu õnnetut sajandit hiljem.

NARR

Milline roll saab suureks näitleja teel, pole õnneks võimalik ennustada. Hamlet võib olla unistatud või mitte. See võib tulla või tulemata jääda. Ja kui tuleb, võib see sündida või mitte. Rolliks, mida mäletatakse aastate tagant, võib Hamleti kõrval või asemel saada hoopis Hauakaevaja. Üks tema naeratus, sõna või žest. Hinnaliste pisidetailide väärtustamises on teatri jõud ja suurus.

Õnneks sai **Hannes Kaljubarve** Hamlet teoks ja on sündinud. Ent Kaljubarve Narri ei saa tema Hamletist alamaks arvata. Pigem vastupidi, sest on ju ka suur William ise narrid ülendanud:

*"Tal jätkub mõistust narri mängida,
sest selle jaoks on tarvis terast taipu —
peab hästi tundma pilgatava kombeid,
ta positsiooni, tähtsust oma ajas,
et pistrikuna otse silma sisse
saaks torgata. See elukutse
on jõudumööda ainult nutikaile —
tark narr lööb igal elualal läbi,
kuid narriks muutund tark teeb ainult häbi."*

Kaljubarvel "jätkub mõistust narri mängida" ja tema Narr on klassikaline — pigem nukker filosoof kui teravakeelne lõbustaja. Ennem küünilise kaldega lüürik kui valus hammustaja...

Juba Narri kostüümilahendus (kunstnik **Tommy Glans**) on väga täpne. Nukrameelsust justkui alla kriipsutavalt must-valge: pisut narmendav sabakuub ja lohisevad valged sääretorud, must barett sügavalt pähe veetud. Ent tema garderoobi pisut teatraalset kasinust, puhast kehvast löikab vaimustava irooniakil-luna sädelev punane kiki ja katab must vihmavari. Mille Narr oma natuke unise tüdimuse petlikkust reetes aeg-ajalt plaksatades lahti lööb. ... *aga hõissa, see vihm ja see tuul...* Kui ta kurvalt poolküljetsi seisatub, just nagu kogu maailma valu kühmus selga rõhumas, on Narris tubli annus traagilist miimi.

Nukrus ja unine filosoofilisus on Kaljubarve Narris aga vaid üks tahk. Sest iga kell on ta valmis mängu tulema ja valgusvihus ürgnäitlejana särama lööma. Emanda ees välgatab aga hetkiti naerutamise vahele ka andunud Narr.

Narride igavene privileeg on olla karistamatu tõeruupor. Kaljubarve väljenduses on see natuke koormav, nagu iga töö. Tema ei lahmi kunagi, ei sõnarelva ega vihmavarjuga, vaid ütleb, kui vaja, ja teeb, mis temalt oodatakse. Tema narritamine on professionaalne oskus, mis jätab meistrile endale vabaduse olla natuke üleolev kõige ja kõigi suhtes.

Eks ole igas rollis paras annus näitlejat ennast, ka siis, kui tuleb kehastada oma antipoodi või väga vastumeelset tüüpi. Ent selle Narri nahas tundub Hannes Kaljubarve tõelise ette- ja sissepoole ning tagasivaatava iseendana. Siin on Hamlet valikuvaev ja usk valiku võimalikkusesse. Andres Paasi kämb-las soojaks pigistatud muld ja kihk sedaviisi õndsaks saada. Kultuuris tardunud ja püsinud aeg — Caligulani ja veel tagasi. Kõikide alandatud ühendus Jumalaema kiriku kellade kajal ja jumala viha ning imettegev vägi Rasputini hulluses. Ja hulk rolle veel, taga- ja eespool. ...*aga hõissa, see vihm ja see tuul... nalja teeme teile igal kuul.*

Narrid on nagu näitlejad. "Te võite mind kõigeeks kasutada," ütleb Narr. Sama on ka näitleja leivatöö olemus. "... See elukutse / on jõudu mööda ainult nutikaile — / tark narr lööb igal elualal läbi..." Täpselt nagu näitlejagi. Narr on Näitleja. Kas ka Näitleja on Narr? Annaks jumal. Ja annaks jumal meile kõigile "kiiremini vanaks saada, et narrus paremini välja paistaks!" Nagu on öelnud klassikud.

Ja veel:

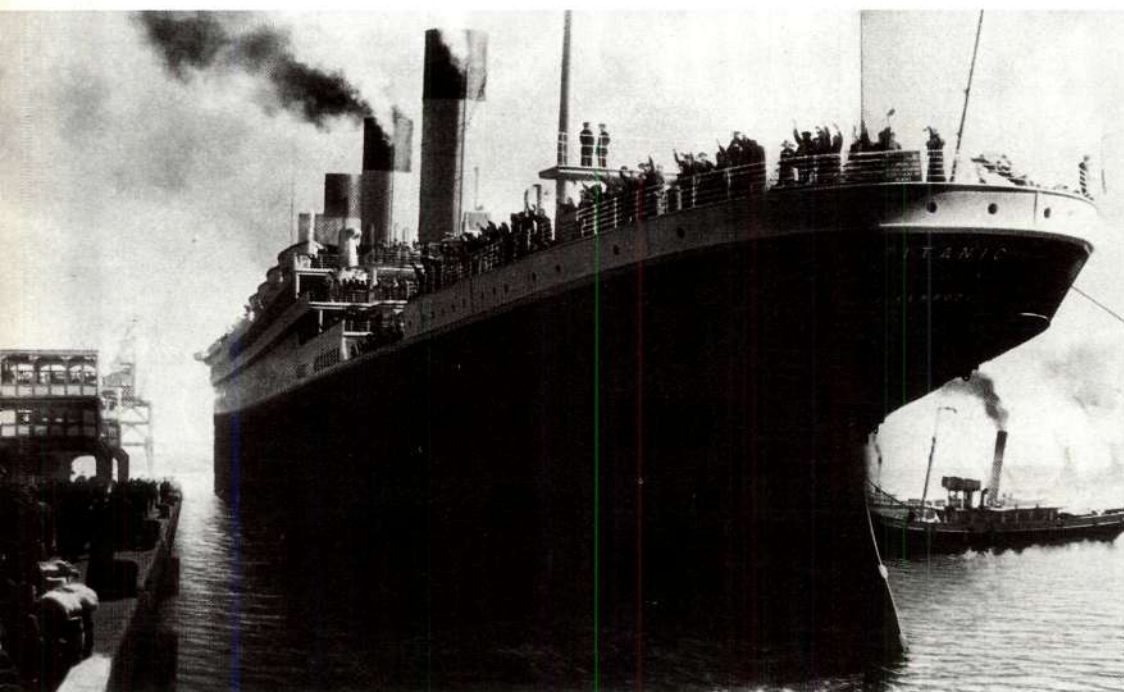
On ikka ajad

— iga lauset võib palupidi pöörata nagu kinnast.

GERDA KORDEMETS

RÄNK TABAMUS

James Cameroni "Titanic", tänini kõige kallim film üldse, põhineb ühtaegu nii vanadel Hollywoodi meetoditel kui ka kinematograafilistel efektidel



"Titanic", 1997. Režissöör James Cameron. Sajandi laev lahkus Southamptoni sadamast Inglismaalt.

Aurulaeva "Titanic" uppumine 14. aprillil öösel 1912 on kahekümnenda sajandi üks tuntumaid katastroofe. Sellest on kuulnud isegi inimesed, kes muidu ajaloost suurt midagi ei tea. Katastroofist on tehtud filme alates 1912. aasta märkimisväärselt kiirest saksa rekonstruktsioonist "Öös ja jääs" (*In Nacht und Eis*; Mime Misu); 1953. aasta paljude staaridega (Barbara Stanwyck, Clifton Webb, Brian Aherne) "Titanic" (režissöör Jean Negulesco) näeb siiani aeg-ajalt televisioonis, samuti Briti "Mälestusväärset ööd" (*A Night to Remember*, 1958; Roy Ward Baker), mida hinnatakse eriti viisi pärast, kuidas ta loob vinjettide kollaaži abil võimsaid kujundeid. Õnnetus on olnud kõrvalteemaks arvutus

hulgas filmides, nende seas ka muusikalides: "Uppumatus Molly Brownis" (*The Unsinkable Molly Brown*, 1964; Charles Walters) kehastab Debbie Reynolds sedasama Mollyt, keda **Kathy Bates** mängib **James Cameroni** uues "Titanicus". Sündmust on tõlgendatud kui kapitalismi allegooriat, kui Jumala karistust inimliku ülbuse eest, kui privilegeeritud seisuse hävingu sümbolit ja kui ennet muutustest, mida pidi kaasa tooma Esimene maailmasõda.

Arusaadav, miks Cameroni see teema innustab: tähendusega laetud ajalooline sündmus pakub hiiglaslikku mänguruumi, potentsiaali suureks *action*'iks. Cameroni film püüab eksploateerida katastroofi traditsioonilisi tõlgendusi: me näeme tõepoolest vallanduvat

klassisõda, kui jäämägi laeva tabab ja alamklassid alumistele tekkidele vangi jäävad. Me näeme ajastu kosmopoliitsust, radikaalset läbimurret kunstis ja tärkavat feminismi, mis pidid andma kahekümnendale sajandile uue näo, valgustusajastu julma dialektikat, milles seda, kuidas teadus ja progress viivad hävingule, illustreeritakse paariteistkümmel moel. Muidugi ei saa Cameroni süüdistada soovi pärast võtta käsile nii kaalukas teema — aga paratamatult peab märkima, et tema teaduslik-fantastilistes töödes on rohkem tähendust, mõtet, tõsidust ja nalja kui siinses ajaloolises draamas.

Aga olekski ime, kui publik hooliks eriti “Titanicu” tähendusest. Film oleks tõenäoliselt sama populaarne ka poole lühemana, eeldusel, et viimane tema kolmest ja veerandist tunnist kogu oma *action*’i ja vägevate efektidega jääks selliseks, nagu ta on. Sest me kõik tahame ju ikkagi näha, kuidas laev põhja läheb — ja see, mida me näeme, pole mitte ainult visuaalselt aukartustäratav, vaid ka kunstilises mõttes võimas. Tõepoolest, filmi jooksul esineb aeg-ajalt hämmastavalt häid kaadreid. Ühes neist filmi algupoole, näiteks, liigutakse peategelast Jack Dawsonit kehastavalt **Leonardo DiCapriolt**, kes seisab, käed välja sirutatud, kihutava laeva ninas — pillerkaaritades avara taeva all ookeanivabaduses — läbi terve laeva pikkuse, nii et me näeme jalutavaid inimesi ja igasuguseid laevadetaile. Kaader on uhkeldav oma kalliduses, meisterlikkuses ja temast õhkuvas puhtas rõõmus.

Täiesti mõistlikult on enamik sellest, mis “Titanicus” on väga head, jäetud filmi viimasesse ossa, mistõttu pinge aina kuhjub ja kuhjub. Film arendab kiirust hetkest, mil **Billy Zane** Cal Hockley osas kuuleb Rose’i (**Kate Winslet**) ja Jacki avaldamas teineteisele armastust ega peatu enne, kui Jack sureb. Me näeme massiivset laeva purunemas, tuhandeid statiste liuglemas surma poole ja pahi-sevat vett hävitamas kõike oma teel. Viis, kuidas see on filmitud, muudab need stseenid millekski rohkemaks kui lihtsalt vaatamänguks: nad on sedavõrd vahetud, et häving hakkab elama omaenese elu. Ainult surma palge ees ärkab kõik ellu. Tegelased avanevad, stseenid hakkavad mängima ja draama toimuma siis, kui vallandub kaos. Tundub, nagu oleks jäämägi, mis hukutab laeva, raputanud Kate’i ja Leo lahti nende tardumusest ja vabastanud Cameroni soovist anda filmile paha-

endeline tähendus. Just liikumises muutuvad näitlejad liigutavaks ja naljakaks. Ja just tegevuses ja tegevuse kaudu ütleb Cameron lõpuks midagi ütlemisväärset. Stseen, kus paanikas Cal haarab sülle mahajäetud beebi, et saada kohta päästepaadis, räägib tema iseloomu, tema klassi kohta ning tolaeegse ja meie kultuuri kontrastide kohta rohkem kui terve kaelakee alateema.

Tugeva kontseptsioonitaotlusega filmide traditsioonis on süžee kergesti taandata vaaridele, pealkirjale ja lisaliinile: Leonardo DiCaprio — Kate Winslet — “Titanic” — Miski Terves Ilmas Ei Saanud Tulla Nende Vahele — need märksõnad võtavad loo enam-vähem kokku. Andekas, aga vaene kunstnik Jack Dawson, kes on võitnud oma sõiduraha kaardimänguga, tutvub kõrgklassist Rose DeWitt Bukateriga, kui veenab teda loobuma kavatsusest üle parda hüpata (põhjuseks probleemid peigmehega ja üldine seksuaalne-kultuuriline rõhumine) ning päästab seega tema elu. Filmi lõpus, kui mõlemad hulbivad jõeses vees, püüab ta ikka veel süstida Rose’isse elutahet, isegi kui ta ise sureb. Tõeline armastus, nagu näete. Nagu Rose’i praktilisemale loomusele kohane, lükkab ta Jacki külmunud keha Atlandi ookeani samal hetkel, kui töötab, et ei lase tal eales minna, ja ta jääb, muide, oma töötusele truuks, sest (ärge naer-ge, palun) ta “kannab teda alati sügaval oma südames”. Sest see on lõppude lõpuks üks neist romaanidest, kus kolme nimega daam armub kunstnikku, kes seni on visandanud Pariisi ühejalgseid prostituute. Ja vastavalt traditsioonile püüab Kõik Siin Ilmas tulla nende vahele: Rose’i isekas ema (**Frances Fisher**) tõukab tüdart agaralt armastusest abielu poole, et säilitada sotsiaalset staatust ja tõsta omaenese elustandardit (isa on surnud, pere võlgades); tulevane abikaasa, sadistlik Cal, lööb Rose’i vastuhakkamise eest ja isegi õrnatel hetkedel kohtleb teda lihtsalt kui hinnalist eset, eelistades teda pigem tappa kui lubada teise mehe käte vahele. Jäämäed teda ei aita. Loodus soosib Rose’i ja Jacki ühendust, nõudes neilt ainult maist lahkuminekut, et garanteerida nende armastusele transsendentaalne staatus. Jah, “Titanic” on just nii vilets, nagu see kõlab, ja vahel on võimatu tõsist ilmet säilitada, aga kohati on ta ka üpris naljakas.

“Romeo ja Julia” lugu “Titanicu” pardal ei ole filmile just kõige paljutöötavam teema

ega parane film ka otsusest lasta Rose'il elada saja-aastaseks, et meile seda jutustada, sest lugu algab tegelikult olevikus, kui Brock Lovett (punasenäoline **Bill Paxton**) juhib ekspeditsiooni alla vraki juurde, et leida kaelakeed haruldase sinise teemandiga "Ookeani Süda". Seifi asukoht, kus kaelakee peaks olema, tehakse kindlaks ja seif avatakse, aga ainus, mille Lovett leiab, on joonistus noorest palja ülakehaga Rose'ist, nimetatud kee

dest sügavikku laskumas, vapper robot, mis rajab endale teed läbi mudaga kaetud laevavraki, arvutigraafika illustratsioon sellest, mis juhtus laevaga, kui ta põrkas vastu jäämäge. See lõik pole siiski väärt seda ekraaniaega, mis talle pühendatakse. Rohkem jutustavat laadi kujutlusvõime oleks ühtaegu avanud tausta ja pannud liikuma keskse narratiivi.

Veelgi enam, režissöör oleks pidanud usaldama mineviku ja oleviku vahelise seose



"Titanic". Rose'i (Kate Winslet) ja Jacki (Leonardo DiCaprio) esimene tutvus.
 "Teie joonistused on üsna head, tegelikult väga head."

kaelas. Vana Rose (**Gloria Stuart**) näeb pilti televiisorist, tunneb enda ära, võtab ühendust Lovettiga ja laseb end helikopteriga tema laevale viia, et jutustada talle oma lugu. "Titanicu" vraki uurimine ning Lovetti ja Rose'i vestlus saab enda alla kenakese hulga aega filmi alguses ja lõpus. Narratiivse võttena täidab see oma eesmärgi: publikule antakse kontekstuaalset informatsiooni laeva ajaloo ja tema reisijatest, liikudes mineviku ja oleviku vahel ning haarates sellesse liikumisse kaasa mitmed küsimused. Mis sai kaelakeest? Mis sai Rose'ist?

Aga need eelised ei korva sellise meeto-di puudusi. Raamjutustusest jääb vaatajale meelde vähe häid kaadreid: abstraktned kaader kosmoselaevadega sarnanevatest allveelaeva-

loomise publikule. Et ta seda ei tee, tuleb selgesti ilmsiks kahel korral, mil film põikab olevikku. Kummagi tänapäevalõigu juhatab sisse Rose'i hääl. Mõlemal korral libiseb kaamera Rose'i jutustust kuulava Lovetti ja tema meeskonna nägudele. Teisisõnu, nemad on publiku narratiivsed asemikud. Meeskond on just nii silmanähtavalt liigutatud, nagu filmi vaatajad peaksid olema. Aga tegelikult on režissöör ette ära määranud — ja see on tõenäoliselt halvim režii tema karjääri jooksul — publiku reaktsiooni. See häbitu manipulatsioon on nii läbipaistev, et sellele on lihtne vastu hakata.

Muidugi on "Titanicu" hukk ideaalne teema katastroofifilmiks, armulooks ja kommentaariks müütilisele ajaloolisele sündmu-

sele ning hääbunud elustiilile. Cameron proovib kõiki kolme, erineva edukusega. Film ei sobi päriselt katastroofižanrissa, nagu me seda mäletame tema kõrgajast seitsmekümnendatel aastatel. Sellised filmid nagu "Poseidoni" seiklus ("The Poseidon Adventure, 1972; Ronald Neame), "Maavärin" (*Earthquake*, 1974; Mark Robson) ja "Leegitsev torn" (*The Towering Inferno*, 1974; John Guillermin) alustasid (nagu ka "Titanic") vaataja teavitamisega sündmusest, mida igasuguse tõenäosuse järgi poleks saanud juhtuda, ja tutvustades meid inimestega, kellega see poleks saanud juhtuda. Seejärel, nii laial ekraanil kui võimalik ja eelistatavalt *in sensurround*, näitasid nad seda juhtumit — katastroofi vallandumist ja seda, kuidas erinevad inimesed selles olukorras käitusid. Erinevalt "Titanicust" tutvustas klassikaline katastrooifilm laia tegelaste galeriid, kuhjates kokku staare, et hõlbustada karakterisatsiooni. Ja alati moodustas osa lõbust mõistatamine, millised staarid jäävad ellu ja kuidas teised kohtavad oma kohutavat saatust. Selleks, et lugu meid puudutaks, on meil vaja tegelastest hoolida — või pigem hinnata, kui hästi või halvasti nad kriisiolukorras käituvad.

"Titanic" päris sellisel moel ei toimi. Me lihtsalt ei tea enamikust tegelastest piisavalt, et hoolida nende saatusest. Uppumatu Bates, Fisher ja **David Warner** on kõik meelde jäävad, aga nende rollides puudub karakter — kuri Zane samas on kõike muud kui skemaatiline. Fabrizio (**Danny Nucci**) on Jacki parim sõber, aga kui laevakorsten tema peale langeb, huvitab meid palju rohkem kaadri esteetika kui mehe saatus.

On selge, et keskendudes üheleainsale suhtele purustava sündmuse kontekstis on Cameron ja tema meeskond tahtnud teha filmist eelkõige armuloo nagu ka "Terminaatori"-filmidest ja "Tulnukatest" (*Aliens*). See suhe on Jacki ja Rose'i suhe, Rose tipus ja Cal kolmnurga kolmandaks punktiks. Rose — kes jutustab — on filmi alguses sedavõrd orjastatud oma klassi poolt ja oma armastuseta suhte poolt Caliga, et plaanitseb enesetappu, kuid lõpetab tugeva sõltumatu naisena, kes eitab oma ühiskonnaklassi ja tahab võidelda mõlema, nii armastuse kui elu eest. Jack, tundlik, ilus, šarmantne ja Rose'isse armunud, jääb selliseks terve filmi jooksul.

Kui film armuloona päriselt ei õnnestu, siis sellepärast, et ta püüab toimida kui müüt.

Rose mitte ainult ei kannu oma karakteri koorimat, vaid ka märkimisväärselt osa tegevusest. Jack võib päästa tema elu küll emotsionaalse jõuga (oma sarmi ja veenmisoskusega), aga Rose päästab tema elu füüsilise jõuga (andes inimestele vastu löugu ja haarates kätte kirve). See on Cameroni tuttav territoorium. Rose on intelligentne *action-woman*, sarnane Sarah Connoriga ja Ripley'ga, kahe kõige võimsama feministliku ikooniga tänapäeva kinos. Rose'i näol püüdleb Cameron ilmselt niisama müütilise karakteri poole — aga see näib olevat lihtsam siis, kui tegu on tuleviku, mitte minevikuga. Sest just minevik annab režissööri jõupingutustele vastulöögi.

Kate Winsleti esitus on igati meeldiv. Ta siseneb mängu nagu vanamoeline filmistaar — kui ta väljub tõllast, näeme me esmalt tema jalgu ja kübarat ja alles seejärel nägu. Ta on elegantselt riides, perfektselt üles löödud ja näeb kaunis välja. Loo arenedes tema karakter lõtvub, ta muutub üha korratumaks ja näeb välja üha tavalisem, kuigi kütkestav. Siiski ei kaitse ei välimus ega andekus — ega ka mitte Leo — teda Cameroni eest, selle eest, kuidas tema karakter on kirjutatud ja filmitud. Õnnetuseks näib enamik Cameroni valikuid olevat inspireeritud vanadest filmidest.

See, kuidas Jack välja näeb ja näitleb kaardimängustseenis, tuletab meelde ühte Dead Endi jõnglastest tüüpilises stuudio "Warner Brothers" filmis "Määratud inglid" (*Angels With Dirty Faces*, 1938; Michael Curtiz), kus laps võis suureks kasvades saada James Cagney'ks ja lõpetada seaduse valel poolel. Cal on rabavalt sarnane Balliniga "Gildas" (1946; Charles Vidor): mõlemad kohtlevad oma naisi nagu hinnalisi esemeid, mida rikkuda, kuritarvitada ja kontrollida. Dialoog on otseselt välja kasvanud neljakümnendate aastate pretensioonikast melodraamast: teatav maal on "ilmselt kellegi Picasso tehtud. Ta ei küüni just kõrgele". "Freud?" küsib keegi. "Kes see on? Kas mõni reisija?" Ja kui Rose ütleb Jackile, et tema joonistused on "üsna head, tegelikult väga head", võiks see lause kõlada niisama hästi (ja ilmselt aktsepteeritavamalt) Joan Crawfordil suust John Garfieldile (kuigi isegi 40. aastatel oli selline stiil juba ülespuhutud ja võlts, n-ö filmidialoog).

"Titanic" näib olevat filmitud vastavalt vanale stuudiopraktikale, eriti MGMi omale. Kaks esimest tundi on hiilgavalt glamuursed — just nagu eksisteeriks elegantne valgustus

selleks, et lasta ripsmete varjul langeda näitlejanna põsesarnale. Nad toovad esile auriku luksuslikkuse ja tema reisijate toreduse — lauanõud stäiravad, kaminad hõõguvad, *art-nouveau* stiilis juukseklambrid hiilgavad —, täites samuti narratiivset funktsiooni, sest rikkus on loo tähtis element. Aga sama lähemise kasutamine inimeste puhul muutub mõttetuks.

Leo ja Kate püüavad tuua oma esitusse mõningat upsakust ja energiat, aga režissöör näib pööravat tähelepanu pigem sellele, et näitlejate juuksed helgiksid nagu õigetele filmitähtedele kohane, kui sellele, kuidas mängu elustada (olgu rütmis või ajastatuses). Võib oletada, et dialoogi tüüp ja filmimise viis on valitud sihilikult. Oma pahaendelisuse ja ajalooliste vihjetega on seda tüüpi dialoog — mis oli mütologiseeritud juba filmides, milles ta kõigepealt ilmus — samuti püüe luua müüti. Ja selline filmimine on tegevus, mis tähendab inimeste muutmist ikoonideks. Tundub peaaegu, nagu oleksid filmitegijad otsinud lähemiseviisi, mis oleks küllalt tähendusrikas ja grandioosne, et sobida "Titanicu" hukuga. Aga erinevad müüdiloomise katsed, mis opereerivad paljudel tasanditel, kombineeruvad juba olemasoleva müütilise ainekuga, nii et film lõpeb "tähtsusega" ja "tähtendusega", mida ta tegelikult ei vaja.

Hinnang filmile, vähemalt Ameerikas, on: purustav *hit*. Me teame vastust küsimusele, millega ajaviitekirjandus on viimasel ajal nii ägedalt spekulatsioonid: kas ta toob tohutu kasumi või mitte, aga vähemalt ei upu tänini kõige kallim USA film punase tindi merre.

Aga on ta sellepärast veel hea? Raske on hinnata, kas eelarve on ekraanil — sest kes on enne näinud 200 miljonit dollarit maksnud filmi? Ta näib esmaklassiline ja tema luksuslikkus pakub silmarõõmu. Tema heidutat pikkus on valutu. Erinevalt nii paljudest oma kaas-aegsetest vaatamängudest ei võta ta appi odavaid visuaalseid efekte: ta söandab peatuda objektidel, nägudel ja sündmustel ja üsaldada süžee, arengutempo ja produkt-siooni väärtusi, et hoida ülal publiku tähelepanu.

Cameronil on õnnestunud teha katastrooffilm, milles inimesed ja inimsuhted on niisama tähtsad kui efektid, kuigi mitte alati nii õnnestunult realiseeritud. Möödunud aasta ühe parima suure-eelarvelise filmi nimetus on tema puhul küll vaieldav, aga kahtlemata on

film nauditav. Ta on võrdsel määral muljet avaldav ja rõhuv, olles umbes sellise kvaliteediga, nagu seda "Poseidoni" seikluse" ja "Leegitseva torni" produtsent Irwin Allen alati püüdis saavutada, aga milleni ta ei küündinud.

Mõnes mõttes on "Titanic" tänapäeva Hollywoodi filmitegemise võrdkuju. Eriti ilmneb see stseenides, milles ta sarnaneb "Mälustusväärse oõga", nagu näiteks episood süütundest haaratud laeva konstruktoriga, kes ootab resigneerunult oma saatust, või rahvahulga püüded uputada järelejäänud päästepaate, kui lõpp läheneb. Cameroni film püüab saavutada samasugust elasti hirmu, sissepoole pööratud, järk-järgulist läheneva surma teadvustamist nagu tema eelkäija, aga tema mastaap on liiga suur sellise intiimse, talitsetust nõudva teema jaoks ja karakternäitlejate subtiilsed hingeliigutused ei sobi sugugi ühte Billy Zane'i jõhkra määratsemisega.

Kahekümnendal sajandil on kiirus, liikumine ja *action* Ameerika enese sünonüümid: ja muidugi on vaatajad üle kogu maailma just selle pärast armastanud USA filme. Aga USA filmikunst polnud kunagi ainuüksi *action*, seal olid ka inimesed, kelle vabadust ja energiat mujalgi järele aimati, ja lood, mis võlusid maailma. Tänapäeva USA filmitööstus selleni paraku ei küüni. Karakter ja stoorid on nüüd enamasti madala eelarvega filmide valdkond, olenemata sellest, milline ka poleks nende kvaliteet. Üldiselt (ja üksnes üldiselt) on ainus asi, mida suure-eelarveline Hollywood praegu hästi valdab, *action* ja efektid — see tähendab, et suure-eelarvelisel Hollywoodil on midagi öelda ainult läbi *action*'i ja efektide. Just oma puuduliku jutustamisoskuse ja karakterite jubeda visandlikkuse tõttu on "Titanic" kaas-aegse Hollywoodi *action*'i/spektaakli koondportree — ja sellesama pärast ei ole ta ka hea film. Aga kuna Cameron on nii võrratu *action*'i/spektaakli režissöör, on "Titanic" möödunud aasta parimate suure-eelarveliste filmide hulgas. Kui filmi puudujäägid paistavad olevat tänapäeva Hollywoodi omad üldiselt, siis tema atribuudid on ainuüksi tema enese omad.

Ajakirjast "Sight and Sound",
veebriuar 1998,
tõlkinud KAIA SISASK

JOSÉ ARROYO õpetab filmiteadust Warwicki Ülikoolis. TMKs 1997, nr 7 ilmus tema artikkel "Kiss kiss bang bang", mis käsitleb Baz Luhrmanni filmi "Romeo ja Julia" (1996).

EDWARD LAWRENSON

SEE VAJUV TUNNE

Lühidalt teistest katastroofireisidest

"TITANIC". Stsenarist ja režissöör James Cameron, peaoperaator Russell Carpenter, monteerijad Conrad Buff, James Cameron ja Richard A. Harris, peakunstnik Peter Lamont, muusika/orkestratsioon: James Horner. Osades: Leonardo DiCaprio (Jack Dawson), Kate Winslet (Rose DeWitt Bukater noorena), Billy Zane (Cal Hockley), Kathy Bates (Molly Brown) Frances Fisher (Ruth DeWitt Bukater), Bernard Hill (kapten Smith), Jonathan Hyde (Bruce Ismay), Danny Nucci (Fabrizio), David Warner (Spicer Lovejoy), Bill Paxton (Brock Lovett), Gloria Stuart (Rose DeWitt Bukater vana) jt. Super 35 mm (olemas ka 70 mm versioon), 194 min 36 sek, värviline. USA, Twentieth Century Fox ja Paramount Pictures, 1997.

"Titanic" kandideeris 14 "Oscarile" ja võitis need 11 kategoorias, jõudes järele senisele rekordiomanikule "Ben-Hurile" (1959, rež William Wyler). "Titanic" pälvis järgmised "Oscarid": parim film (produtsendid James Cameron, Jon Landau, Pamela Easley Harris, Al Giddings, Grant Hill, Sharon Mann, Rae Sanchini), režissöör (James Cameron), operaator (Russell Carpenter), kunstnikutöö (Peter Lamont, Michael Ford), helikujundus (Gary Rystrom, Tom Johnson, Gary Summers, Mark Ulano), heliefektid (Tom Bellfort, Christopher Boyes), draamafilmi originaalmuusika (James Horner), originaallaul (James Horner, Will Jennings), montaaž (Conrad Buff, James Cameron, Richard A. Harris), kostüümikujundus (Deborah L. Scott) ja pildiefektid (Robert Legato, Mark Lasoff, Thomas L. Fisher, Michael Kanfer).

Roy Ward Bakeri "Mälestusväärne öö" (*A Night to Remember*, 1958) jääb "Titanicu" katastroofi kõige veenvamaks versiooniks. Kuiva dokumentaalfilmi tehnikaga ehitab ta oma pinget üles aeglaselt ja vargsi, lubades hoolikalt valitud pildidel rääkida iseenese eest: magustoidukäru veeremas mööda tühja söögisaaali kaldus põrandat või reisija, kes kahmab oma esimese klassi kajutist kaasa amuleti, pööramata mingit tähelepanu juveelidele. Briti toodanguna oli film eriti tundlik katastroofi rõhutatud klassiiseloому suhtes. Ajal kui esimese klassi reisijad juhitakse viisakalt päästepaatidesse, muutuvad alamklassid laeva põhjas rahutuks ja hakkavad mässama.

Finantseerija Lew Grade'i ambitsioonid olla võimas tegija Hollywoodis rajanesid tema tohutult kallil ja sügavalt raskepärasel filmil "Tõstke "Titanic" üles!" (*Raise the Titanic!*, 1980). Ta lõpetas kassakatastroofiga, muster näidisenä katastroofilisest ebaõnnestumisest, peaaegu sama võimsast kui "Titanicu" hukk ise. Grade'i teravmeelsus seevastu, et "odavam olnuks Atlandi ookean alla lasta" oli nende vana-aja mogulite vääriline, keda ta püüdis järele aimata.

Rafineeritud reisijatele luksusliku "Gloria N" pardal — Federico Fellini 1983. aasta filmi "Ja laev läheb" (*E la nave va*) tegevuspaik — tähendab elu üksnes paradeerimist tekkidel ja üksteisega flirtimist. Fellini orkestreerib seda leebet karnevali nagu puhast kunstivõtet väljaspool tõelist aega ja ruumi. Aga tegelikus tungib sisse Serbia põgenike näol, kes pagevad oma kodumaalt peale ertshertsog Franz Ferdinandi mõrvamist, ja reisi daatumit tähendusrikkuse näol — juuni 1914. See, mida "Titanicu" lõpp aimata laskis, saab päevselgeks: mugava kodanliku elustiili hävitamine Esimese maailmasõja verise modernsuse poolt.

Samamoodi punkteeris tohtu õhulaeva

JA LAEV LÄHEB EHK UPPUNUD IMELAEVA HÜPERREALISM

“Hindenburgi” häving 1937. aastal lühidalt natsliku režiimi šovinistlikku uhkust. Robert Wise'i 1975. aasta paljude staaridega film “Hindenburg” (*The Hindenburg*) omistab õhulaeva hinguselemineku (vaatamata ajaloolisele ilmsusele) antinatslikule sabotööri. Filmi viimased kümme minutit segasid draamaatilise rekonstruktsiooni kuulsa kinokroonikaga leegitsevast õhulaevast.

Teine maailmasõda oli taustaks ka “Päästepaadile” (*Lifeboat*), proto-katastroofi-filmile, mille Alfred Hitchcock tegi 1944. aastal. Reisijad ja meeskonnaliikmed põhjalastud kaubalaevalt leiavad varju üksildasest päästepaadist ja tirivad paati ka ellujäänud mehe nende laeva rünnanud saksa allveelaevalt, mis on uppunud varsti pärast nende oma. Film, mis on üks Hitchcocki mitmetest sangarlikest jõupingutustest sõja toetuseks (allveelaeva ohvitser on ebausaldusväärne ja lõpuks visatakse ta tagasi merre), toimub peaaegu terveniisti päästepaadis — virtuooslik uurimus piiratud ruumist.

Allegoorilises Robert Miltoni 1930. aasta filmis *Outward Bound* (1944. aastal ümber tehtud pealkirja all *Between Two Worlds*) avastavad luksusauriku reisijad, et nad on kõik surnud ja teel puhastustulle — mis on lõppude lõpuks täpselt see, kuhu juhitakse ebateadlikult enamikku “Titanicu” pardal viibinuist.

1965. aastal valminud ookeaniaurikuga seotud draama “Narride laev” (*Ship of Fools*), režissöör Stanley Kramer, pigistab välja iga viimase kui tilga allegoorilist tähendust Bremerhavenisse teel oleva Saksa laeva 1933. aasta reisist, rahvastades selle oma aja Euroopa ühiskonna iseloomuliku läbilõikega. Uuringuna peatsest katastroofist, mille natsism pidi vallandama, on “Narride laev” äärmuseni enesekindel. Seda kõrgklassi seebiooperit — *Grand Hotel* segatud *The Love Boat*'iga — ei saa süüdistada väheses köitvuses.

Ajakirjast “Sight and Sound”,
veebruar 1998,
tõlkinud KAIA SISASK

Eesti press kirjutab James Cameroni “Titanicu” edust. Pole ka ime, see on nii tohutu. Meiegi pealinnas ei tahtnud järjekord ainukest koopiat näitava kino ukse taga kahaneda. Midagi sellist ei ole siin kandis nähtud juba aastaid. Miks? Kas tõesti on tegu üleilmse massipsühhoosi põhjustanud reklaamikampaaniaga? Või inimliku uudishimuga: milline siis näeb välja maailma kalleim film? Või tõesti kunstiliselt erakordselt hästi õnnestunud linatöössega?

“Postimehe” kultuurilisa leiab, et menu põhjuseks on omalaadne üksikkomponente ühendav Ameerika-nimeline kaubamärk. Ja kuigi enamik Eestis näidatavaid, ka vähem edukaid filme kannab sama kaubamärki, on arvajal omal kombel õigus. Kõik sõltub sellest, mida keegi Ameerika all silmas peab.

Umberto Eco jagab oma essees “Üksinduse kantsid” Ameerika kaheks osaks. Haritud eurooplaste ja euroopastunud ameeriklaste jaoks on see “klaasist ja terasest pilvelõhkujate ning abstraktse ekspressionismi kodumaa”. Ent tuleb ainult selja taha jätta Moodsa Kunsti Muuseum ja kunstigaleriid ning sa jõuad teise, keskmisele perekonnale, turistile ja poliitikule reserveeritud maailma.

Just seda maailma peab silmas ka eestlane, kui ta räägib Ameerika kaubamärgist. Manhattani pilvelõhkujad asuvad tuhandete kilomeetrite kaugusel, keskmisele perekonnale mõeldud töökspidamised ja väärtushinnangud toob aga üleilmne meelelahutustööstus koju kätte.

Joel Sanga tõlgitud Umberto Eco esseede valikköide “Reis hüperreaalsusse” (“Vaga-

bund", 1997) pälvis meie vaimuhiiglaste poolt teenitud komplimente. Äsja üksteist "Oscarit" saanud filmi kui hüperrealistide värskema šedöövri elik elustunud hüperreaalsusega

hüperreaalsel Ameerikal on küllalt jügreid ka teisel pool Suurt Vett.

Niisiis, tee! Mere põhja, hüperreaalsusse.



"Titanic". Armastuse algus.

siiski ei seostatud. Eco loomingu imetlejad ei kipu selle üht allikat, massikultuuri, just ülemäära armastama. Ülisuur huvi "Titanicu" vastu Euroopas aga tõestab, et metsikult

Kuidas avastada hüperreaalsust?

Take a journey back in time. Nii kõlab "Titanicu" reklaamklipi *slogan*. Umbes samamoodi kutsuvad Eco poolt külastatud Ameerika vahakujude muuseumi valjuhääldajad liikuma ühe vahakuju juurest teise juurde, Tom Sawyeri juurest Mozarti juurde, doktor Živago ja Fidel Castro juurest Pöialpoisi manu.

"Tegelikkus" on film, mainib Eco, ja kõik selle detailid on rekonstrueeritud võrdse põhjalikkusega. Ei tehta vahet tegelikkuses toimunud faktide ja inimeste peas sündinud väljamõeldise vahel. Piir reaalsuse ja illusiooni, fakti ja väljamõeldise vahel hakkab hägustuma. Tõke, mille ületamise poole on inimesed kogu ajaloo jooksul pürginud, mandub ettevõtliku vaimulaadiga jänki käsitluses Disneylandi või vahakujude muuseumi külastuseks.

Umberto Eco nimetab hüperreaalseks maailma, mille on loonud "õiget asja" ihaldav ameerikalik kujutlusvõime, mis peab *tõelise* tegelikkuse loomiseks tegema asjad veel enam tegelikuks, kui need tegelikult on. Hüperreaalsuse on loonud osav võltsing, häbenematu kunstkäsitöö. Selline "eluskunst" ei tee vahet kolmemõõtmelise vahakuju ja maailmakunsti šedöövri vahel. Ainsad kriteeriumid, mida ta tunnistab, on kokakoola reklaamist tarbekeelde läinud ütlus "*The real thing*", ja heaoluühiskonnale iseloomulik esemejanu, mis sisaldub sõnas *more*.

More and more and more. Mis tegelikkus on veel tegelikum kui "tegelikum kui tegelikkus"? Mis asjad on veel "pärisemad kui päris"? Eks ikka elustunud asjad. Asju elustab muu hulgas ka filmikunst.

Hüperreaalsus Hollywoodis

Hüperreaalsuse viimane triumf langeb Hollywoodis ühte digitaaltehnoloogia arenguga. Selliste hittide nagu "Alien", "Terminaator", "Jurassic Park" või "Independence Day" edu on näidanud ka vastavat nõudlust. Kõikvõimalikud tulnukad, robotid ja dinosaurused ja kollid askeldavad inimeste maailmas nagu omas kodus, taustaks ülekeeratud *dolby surround* heli, mis laseb ajal veel "pärisemana" paista.

Mis tähtsust on sellel, et dinosaurused surid välja sada tuhat aastat tagasi ja tulnukaid ei olegi olemas? Oma elu jooksul ei kohta me

enamikku televisioonist tuttavaid nägusid. Selles suhtes ei ole vahet Boriss Jeltsinil ja Frankensteinil, sinivaalal ja ookeanipõhjas elaval hiidlimukal.

Ent ärgem kaldugem teemast kõrvale. Kino on selles mõttes aus meedia, et siin kehivad kindlad mängureeglid. Külaskäik juurajastu parki võrdub tavalise tivoli külastusega: ostad pileti, istud vagunisse ja sõidad. Kuna tegijate aur läheb enamasti visuaalsetele-tehnilistele efektidele, jäävad stoori ja näitlejate rollilahendused žanrile kohaselt pinnapealseks.

"Titanic" on selles suhtes samm edasi. Võib oletada, et mees, kes on teinud "Terminaatori" ja "Aliensi", teab hüperreaalsusest nii mõndagi. Selles kolm ja veerand tundi kestvas filmis pakutakse korralikes proportsioonides igauhele midagi — hästi välja mängitud *love story*'t, vaatamängu ja *action*'it. Ühesõnaga, tegu on hüperrealistide lemmikžanri, loomulikult mõjuva kunstmuinasjutuga, mida võivad rahus vaadata ka "Estonia" katsastroofis ellujäänud inimesed.

The Real Thing

Saksakeelset ajalooramatut sirvides avastasin fotod "Titanicul" asunud võõraste toast, magamistoast ja restoranist. Kuna asi juhtus vahetult pärast filmi vaatamist, tundsin need kohad ära. Kui ma ei oleks filmi näinud, poleks ma nende tähelepanu pööranud.

Tõeline kunstivõltsija jälgib alati, et koopia tunduks uhkem originaalist. Mälu hakkab joonduma väljamõeldud, mitte tegelikkuse järele, samal ajal kui väljamõeldis pakub end häbenemata tõelisele pähe. "Titanicu" hukkamise juures on kasutatud kõikvõimalikke legende — õnnetust toov teemant, uppuval laeval mängiv orkester, teineteise ümbert kinni hoidev vanapaar jne. Kas nii toimus ka tõeliselt "Titanicul"? Me ei tea seda. Legende ei saa usaldada, neid loob ajastu valitsev imagoloogia, mitte reaalne sündmus. Kindlasti ei olnud aga "Titanicul" Matisse'i ja Picasso šedöövreid. Ent nad kuuluvad tänapäeva inimese teadvuses sellesse aega, sellepärast on nad samuti tarvitusele võetud. Ja vaataja võtab nad omaks, nagu ta on omaks võtnud ka uppuva imelaeva ümber käibiva legendide kogu.

Ent James Cameron läheb veelgi kaugemale. Meenutagem, et kõigele vaatamata on laeval toimunud katastroof vaid raamiks kahe

noore inimese armastusloole. Armastus on ilus asi ja **Kate Winslet** ning **Leonardo DiCaprio** on ilusad inimesed. Ent taevas halasta! Millised klišeed!

Mis saab olla trafaretsem, kui lugu kõrgklassi kuuluvast imekaunist tütarlapsesest Rose DeWitt Bukaterist, kes tunneb, et elu on vangla? Ja alamkihtidest pärinevast meeletust noormehest Jack Dawsonist, kes sellesse neiusse armub. Me kõik teame väga hästi, et vanal ajal need asjad "sedasi" käisidki. Kõik aadlineiud abiellusid vaeste noorukitega, sest nende oma peigmehed olid küll ilusad, kuid mõtlesid ainult rahast. Nii ka Cal Hockley (**Billy Zane**), kes kingib oma pruudile küll südamekujulise briljandi, kuid kelle enese süda on kivist. Lisaks sellele seisab uuesti sündinud Romeo ja Julia keelatud armastusele vastu ka perekond — Rose'i ema (**Frances Fisher**) isikus. Lüksusliku eluga harjunud leedi ei näe tütre sundimises armastuseta abiellu midagi taunimisväärset. Vaesed inimesed on tema jaoks õhk.

Miks ei või vaene poiss osutada lurjusks või omakasupüüdlikus emas tekkida õilsaid jooni. Vastus on lihtne: see lõhuks, mitte ei kinnistaks ettekujutust *the real thing*'ist.

Kui "Titanic" poleks näidatud Picasso ja Matisse'i maale ning laevahuku taustal poleks mänginud orkester, kui poleks neid tuhandeid pisiseiku, poleks asi nii *real*. Cameronil tulnuks luua uus, iseenda näoline tegelikkus. Kunstkäsitööline pidanuks saama iseseisvaks loojaks. Kassafilmi "Titanicust" siis ei saaks ja ühtteistkümmend "Oscarit" ka ei tuleks.

More and more

Raamat "Titanicust" on värviline, läikiv ja ülemääraselt suur. Ühelegi riulile seda sorti üllitis naljalt ei mahu, kui selleks just spetsiaalset kappi ei ehita. Nagu Cameroni filmgi, peavad olema erakordsed suured (edukad, läikivad, kaunid, kallid) ka sellega kaasnevad tooted. Plaat. Raamatud. Ülisuureks paisutatud eelarve. Tohtu müügiedu. Isegi briljant, mis "Oscari" galal Celine Dioni kaelas rippus, läikis nagu natuke liiga palju.

Juba ammu enne filmi päralejõudmist teeb meedia inimesele selgeks, et ta saab oma seitsme dollari ehk eesti oludes kuuekümneme krooni eest osa millestki, mis lihtsalt tuleb ära näha. Tõsi, "Titanicust" on ennegi filme tehtud, kuid siin olevat rohkem katastroofi,

rohkem armastust ja rohkem vees hulpivaid laipu kui kunagi varem.

Rahagi, mida filmi paigutatakse, on kaugelt rohkem kui maksnuks "Titanic" tänapäeva vääringus. Säherdune summa eeldab, et tegu on parima kraamiga, mis tänapäeva filmitööstusel pakkuda. Iseasi, mis näoga vaadatakse sedasama lugu kakskümmend aastat hiljem.

Hüperrealistide traagika seisnebki nende ajalikkuses. Nende panus koondub üürikesse ajahetke, mil film püsib üldsuse vaateväljas, see tähendab kinokülajate USA edetabeli tipus, toob oma dollarid sisse, teenib kuldmehekeseid välja — ja hakkab samal ajal tasapisi naeruväärseks muutuma. Sest kuna täiuslik kunstkäsitöö sisaldab "igaühele" midagi, on seda lõppkokkuvõttes natuke liiga palju, et saada surematuks.

"Kramplikku teavet Peaaegu Tõelise järele tekitab mälestuste puudumisest tingitud neuroos. Absoluutse Võltsingu sünnitab lohutu teadmine, et tänapäeval puudub sügavus," kirjutab Umberto Eco.

Vahest seetõttu mõjub "Titanicu" kõrval vaadatud Federico Fellini "Ja laev läheb" justkui sama filmi viiosteist aastat vanem paroodia. Ei ole aga kahtlust, et Fellini laev püsib purjes ka siis, kui Cameroni "Titanic" on ajamere lainetes haledalt hukka saanud.

JÄRELMÕTTEID "TITANICUST"

1992. aasta sügisel, kui nende ridade autoril õnnestus viibida Liverpoolis Merseyside'i Meremuuseumis, viis sealne kolleeg mind põhiekspositsioonist välja jäänud hiigelsuure mudeli juurde, mida katsid plastkiled. Muu hulgas mainiti, et tegemist on "Titanicu" mudeliga, ehkki varem arvati, et tegemist on sõsarlaevaga "Olympic". Mudel vajas põhjalikku korrastamist, ent sellega ei olnud kiirustatud, sest ka eksponeerimise plaane neil polnud. Samal ajal oli mujal maailmas "Titanic" juba suhteliselt kuum teema, sest mööda suuremaid meremuuseume rändas näitus (esimesed kolm kohta olid Pariis, Stockholm

"Titanic". Laev on põrganud vastu jäämäge. Armastajad põgenevad tulvavee ja armukadedusest hullunud Cali eest.

ja Oslo) "Titanicult" üles tõstetud asjadest.

Vraki leidmisele Robert D. Ballardi juhitud prantsuse-ameerika ühisekspeitsiooni ajal 1. septembril 1985 eelnes ligi kümneaastane mitmesuguste üritamiste ajajärk. Neist kõige tõsisemalt võetavad olid Texase miljardäri Jack Grimmi kolm ekspeditsiooni — 1980, 1981 ja 1983, millel polnud aga edu. Tõsiteaduslikust suhtumisest jäid need ettevõtmised siiski üsna kaugele. **James Cameroni** filmi "Titanic" avakaadrite lihtlabase aaretejahil olustik on üsna tõenäoliselt teatavas vastavuses reaalsetl 1980. aastate algul toimunud. Kui Ballardi esimene ekspeditsioon peamiselt lokaliseeris vraki asukoha ja tegi üldfotograferimist, siis järgmisel aastal asuti juba miniallveelaevaga "Alvin" detailsemale uurimistööle ning esemete väljatõstmisele. Pärast konserveerimist ja restaureerimist moodustasid need näituse põhiumiku.

"Titanicu" päritolumaa jäi aga kõigis neis ettevõtmistes tagaplaanile või ei osalenud üldse. See võib olla meelevaldne järeldus, aga tundub, et aastakümnete vältel on seda maailma võimsamat mereriiki kas teadlikult või



alateadlikult painanud valus mälestus ebaõnnestumisest, mida poleks tohtinud juhtuda. Siit ka teatav distantseerumine ja vaashoitus kõiges, mis puudutab "Titanicut". Seda ilmes- tab ka näide muusika vallast, nimelt aasta jooksul pärast laeva hukkumist komponeeriti ja avaldati Ameerikas üle saja laulu "Titanicu" hukust, Inglismaal vaid mõned üksikud, ehki nende üksikute hulgas sai siiski laiemale tuntuks just lugulaul pealkirjaga "Be British".

Viimase kümne-viieteistkümne aasta jooksul on ka Briti saartel "Titanicu" teema üha rohkem tähelepanu all olnud ning toetudes Michael McCaughani esseele "Titanic as a cultural Icon", võiks avalöögiks pidada kas või 1987. aasta aprillis ühes provintsi koolis lavastatud "Titanicu"-ainelist popmuusikali. Kui 1994—1995 oli Rahvuslikus Meremuuseumis Greenwichis eksponeeritud "Titanicu" näitus (seal välja pandud esemed olid vrakilt üles toodud pärast 1990. aastat), võttis kogu selle ümber ja juurde käiv melu juba maania mõõtmed.

Samaaegselt võimendusid üha rohkem ka vrakiga seotud eetilised probleemid. Tuleb tõdeda, et seda vrakki ei kaitse konkreetselt ükski seadus (oleks "Titanic" näiteks olnud sõjalaev või lihtsalt valitsuse omanduses, oleks kaitseprobleeme, tuginedes olemasolevatele seadustele, tunduvalt lihtsam lahendada) ning siin on püütud leida juriidilist lahendust nelja riigi, Ameerika Ühendriikide, Suurbritannia, Kanada ja Prantsusmaa vahelises leppes, mis aga konkreetsel kujul on siiani sõlmimata. Põhimõtteliselt on üsna reaalne oht, et pisitasa osa "Titanicu" vrakist või sealt leitud esemetest maha müüakse, nagu on ka kahjuks juba juhtunud. Vrakilt pärit sõetükke müüakse hinnaga 32 dollarit tükk (1996/97. aasta hind). Viimasel rahvusvahelisel mere- muuseumide assotsiatsiooni vahenõupidamisel septembris 1997 Freemantle'is Austraalias oli "Titanicu" vraki kaitse eraldi arutelu teemaks, et kiirendada rahvusvahelise vrakikaitse konventsiooni allakirjutamist juba enne 1998. aasta suvehooaega.

Maailmas eksisteerib ka ülientsiastlik organisatsioon nimega Titanic Ajaloo Selts, mis annab regulaarselt välja aastaraamatut ning korraldab oma veendunud liikmetele väljasõite laeva hukkumiskohta.

JAMES CAMERON on sündinud 16. augustil 1954 Kapuskasingus Ontario provintsis Kanadas, üles kasvanud Niagara Fallsis. 1971 siirdus ta elama Breaase California osariiki, õppis füüsikat Fullertoni kolledžis ning töötas masinisti ja veoautojuhina. 1978. aastaks oli Cameron hankinud vajaliku rahasumma esimese 35 mm lühifilmi tegemiseks, kusjuures ta täitis üksinda praktiliselt kõiki olulisemaid funktsioone. 1980 sai temast lühikeseks ajaks odavate rämpsfilmi klassiku Roger Cormani kaastöeline. Selles sõiduvees tegigi ta kõigepealt üpris tagasihoidliku kinoloogi "Piraaja II" (*Piranha II: The Spawning*, 1981). 1982. aastal kirjutas Cameron "Terminaa- tori" stsenaariumi ning otsis seejärel paar aastat väikese-eelarvelisele filmile sõltumatut finantseerijat. Üksnes kuus miljonit dollarit maksuma läinud "Terminaa- tor" (*The Terminator*, 1984) tegi maailmas kassat 80 miljonit. Ülimalt vaadatavad on olnud ka kõik ülejäänud Cameroni filmid.

James Cameroni filmograafia: "Tulnukad" (Aliens, 1986; kassa 180 milj), "Sügavik" (The Abyss, 1989; 110 milj), "Terminaa- tor 2: Kohtupäev" (Terminator 2: Judgement Day, 1991; filmi sissetulek 500 miljonit, koos kogu muu terminaa- torlusega seonduvaga ligemale üks miljard), "Ausad valed" (True Lies, 1994; 365 milj), "Titanic" (1997; üle ühe miljardi). Cameron on alati ka oma filmide stsenaarist. Koos Sylvester Stallonega kirjutas ta stsenaariumi filmile "Rambo II" (Rambo: First Blood Part II, 1985, rež George P. Cosmatos; 250 milj) ja ühes abikaasa Kathryn Bigelow'ga, kes oli samuti režissöör, filmile "Murdepunkt" (Point Break, 1991; 100 milj). Jay Cocksiga koostöös valmis Cameronil käsikiri Bigelow' järgmisele filmile "Kummalised päevad" (Strange Days, 1995). Mitted Cameroni filmid on saanud "Oscareid", ennekõike heli- ja pildiefektide eest. Tal, nagu paljudel edukatel lavastajatel, on oma filmifirma "Lightstorm Entertainment".

SULEV TEINEMAA

James Cameron.



ARTUR KAPP OMAS ELEMENDIS

*Muusikute Kappide suguvõsa on osanud asju niimoodi korraldada, et kõigil on üheaegselt tähtpäevad. Käesolev aasta ongi järjekordne juubeliaasta. Vanimal neist, **Joosep Kapil** möödub 165 aastat sünnist ja 145 aastat ajast, mil ta Suure-Jaani muusikapõlde küündma hakkas. Tema pojalt, nimekal heliloojal, orelivirtuoosil, dirigendil ja pedagoogil **Artur Kapil** täitus veebruaris 120, Arturi pojalt **Eugenil** maikuu 90 ja Arturi vennapojalt **Villemil** saab septembris 85 aastat sünnist. Kuna viimane muusikuist Kappidest Eugen läks Toonelasse möödunud aastal, siis on Kappide suguvõsa eesti muusikas vägu ajanud 144 aastat. Seega on too dünastia, kui mitte ehk kõige vanem, siis üks vanimaid kindlasti.*

Oleme võlglast eeskätt Artur Kapi ees. Tema sünnikuupäev oli 28. veebruar. Nõukogude aastail oli meil kombeks juubelpäevadel rääkida eeskätt helilooja loomingust, üles lugeda tema teosed, nende muusikalist sisu püüti sõnadega ümber jutustada. Heliloojast sooviti maalida pilt, juhul, kui ta oli sovjetitidele meelepärane mees, võimalikult positiivsetes värvides. Inimloomuse teine pool jäi enamuses kattevarju taha. Artur Kapp pole oma iseloomu varjukülgedest mingit saladust teinud, vaid sageli nende rõhutamisest isegi mõnu tundnud. "Olin üks suur don Juan," on ta öelnud. Napsuõtmist on ta ikka siin-seal heaks arvanud ära märkida. Et ta üks omamoodi võllarook ja hambamees oli, see kuulus kindlalt tema iseloomu juurde. Alljärgnevalt mõned ununenud episoodid tema dünaamilisest elust.

TOOTSI TÜÜPI VEMBUMEES SUURE-JAANI KOOLIS

Mida koolipoisid kõik välja ei mõtle, eriti Artur Kapi taolise juhtoinaga eesotsas. Õunavargustest ja muidu rüsellemistest ei maksa rääkida. Suure-Jaani kihelkonnakooli klassiruumides joosti noore Kapi kannul mööda koolipinke nii, et tindipotid lainetasid. Õues korraldati sigade ja koerte võidujooksu, mõne kärssnina seljas prooviti ratsutada, ainult et röökima kippusid, sunnikud. Kaupmehe käest käidi isa teadmata raha laenamas, rehkendustunnis käia ei tahetud. Ja kui käidi, segati kaasõpilasi ja õpetajat. Vähe sellest. Kui aastaid ja kasvu juurde kerkis, kirjutati leeritüdrukule kaunisõnalisi armastuskirju, flirditi nendega ja lõbustati neid klaverimänguga, mängides kergemakaalulisi tantsutükke. Noh, mis sest siis ikka, küsime? Hulleml aga järgnes. Kui kirikuõpetaja köstripojaga leeritüdrukute patuteele meelitamise pärast tõreles, esines noorherra oma hingeekarjase ees ülbitsemistega, torkas protestiks inimõiguste rikkumise ja armutunnete aheldamise pärast koolitoas

seinakaardid põlema, ja mida kõike veel. Võib-olla neist sündmustest jäigi noormehele usumeeste vastu okas südamesse. Muidu ta poleks ehk aastaid hiljem sapiselt märkinud: "Aga kirikuõpetajaid ma ei salli." Kes seda Artur Kappi teadis, vahest ütles ta teravusi niisama, ütlemise enda pärast. Vahest ehk seegi kord. Oli Kapi enda vendki kirikuõpetaja, kes ta hiljem õnnelikku abiellu laulatas.

Ei tea, kas Arturi isa oma vallutat poega koolipõlve vempude pärast piisavalt karistas, küll aga nuhtles teda hiljem tema koerustükide pärast saatusejumal ise. See oli 1891. aastal, kui Suure-Jaani kantor viis oma muusikaliselt andeka poja Peterburi konservatooriumi. Sisseastumine läks libedasti. Poiss sai kuulsatelt professoritelt kiitagi. Siis aga pööras Fortuna noormehele selja. Tema muusikateoreetiliste ainete õpetajaks sai nimekas vene helilooja Anatoli Ljadov, laisavõitu, mugav ja vene sõimusõnu hästi valdav pedagoog. Noor Kapp vene keelt ei osanud, seletustest aru ei saanud, õpetaja teist korda seletada ei suvatsenud. Kusagilt vene riigi ääremaadelt pärinev poiss tundus professorile nõrga-



Artur Kapp selle sajandi teise kümnendi keskel
Astrahani muusikakooli direktorina.

mõistusliku ja andetu idioodina. Nii sattus ta pedagoogi sõimurahe alla. "Murran teie kaela, et teist lõhnagi järele ei jää!" raevutsenud see ja visanud noormehe korduvalt klassist välja. Ljadov ei suvatsenud oma suurest mugavusest nooremate ja vanemate õpilaste vahel vahet teha, seepärast pöördus ta kõigi poole ühtlaselt sõnaga "teie". Ikkagi lihtsam. Kapp oli kimbus. Seda muidugi esimestel aastatel. Aastaid hiljem saanud ta samalt pedagoogilt isegi kiita. "Imelik, arvasin, et Kapp on idioot, kuid nüüd on ta tore da fuuga kirjutanud," lausunud Ljadov.

TUBLI MUUSIKAMEES JA SELTSKONNALÕVIARTUR KAPP KAUPLEB PUNASTEGA

Artur Kapi tõus Venemaa kuulsusredelil polnud küll kes teab kui tormiline, eestlase kohta aga küllaltki silmapaistev. Vaevalt sai ta Peterburi konservatooriumi oreliklassiga ühele poole, see oli 1898. aastal, kui algasid orelikontserdid Venemaa ja Eesti linnades. Ka kodupaigas Suure-Jaanis. Pärast kompositsiooniklassi lõpetamist aastal 1900 laienes Kapi tegevus veelgi. Lisaks orelile veel heliloojana ja dirigendina. Ühel Šeremetjevi sümfooniakontserdil Peterburis juhatas ta "Don Carlost", sama teost juhatas ta ka pealinna muusikamekas Pavlovskis, kuulajaiks vene aristokraatia muusikafanaatikud, lisaks veel Moskvaski. Edu oli kõikjal rohkem kui küllaldane. Artur Kappi võiks pidada ka tänapäeval moeasjaks saanud nn muusikateraapia esimeseks pääsukeseks. 1903. aastal tegutses ta organistina Keiserliku Günekoloogia Instituudi juures. Seal oli hea orel, millel tuli haigetele meelelahutuseks ja tervise kosutamiseks muusikat mängida. Peale kõige muu oli ta suur don Juan ja sama suur seltskonnalõvi, mis tema populaarsust veelgi tõstis. Eeldused selleks olid suurepärased: loomulik ja lahe suhtlemisoskus, hea seltskondlik lihv. Viimase oli noorhärna saanud oma onu, rikka Peterburi kaupmehe Martensi perekonnas, kus ta õppeajal korteris ja kostil oli. Lisaks teravmeelsed ja särkevad ütlused, aristokraatlik hoiak, hea väljanägemine. Lühidalt, kõik, mis ühele galantsele kavalerile vajalik. Peterburi ja kodueesti daamid olid noorde heliloojasse armunud. Ja ega Kapi suda vettinud puunott olnud. Ikka

leegitses see armutules. Romaan siin ja romaani seal. Noore orelivirtuoosi ja dirigendi andekus ning populaarsus olid selleks tagatiseks, et talle usaldati Astrahani Vene Keiserliku Muusikakooli direktori ja kohaliku muusikaseltsi esimehe ametikoht. Sinna ta 1904. aasta alguses sõitiski, esialgu rongiga, siis viissada versta saaniga mööda Venemaa lumiseid legendikke.

Astrahanis oli Kapp õige mees õigel kohal, täis ettevõtmisi ja edukas. Seda kuni Esimese maailmasõja alguseni. Kui punased võtsid ohjad enda kätte, pöörati normaalne elu pahupidi. Ekslik oleks arvata, et Kapi taoline leidlik mees, omaaegne mürtsutegijate ninamees oleks siingi lausa umbselt kimpu jäänud. Mis sest, et elu muutus päev-päevalt raskemaks. Muusikakoolis pandi maksma punane kord. Organiseeriti muusikakoole töölise jaoks. Kapile usaldati linna muusikaelu juhtimine. Tuli juhatada kontserte, selgitada tööliste muusika kui kommunistliku ideoloogia kandja olemust, miitingutel juhatada internatsionaali mängimist, tasuks kakssada grammi teevorsti. Isegi kirikus tuli orelimuusikaga esineda — ikka töölistele. Olgu klassikalise muusikaga kuidas on, parem kui sellel suurel pillil kõlaksid revolutsioonilised laulud. Kapp oskas võimudele meeldida. Teda peeti isegi suureks revolutsionääriks. Ainult et see "suur revolutsionäär" kirjutas kodus lausahtlisse kantaadi "Ärka, rahvas", kus kutsus kodueestlasi üles iseseisva, kommunistidest vaba Eesti riigi loomisele. Ka sümfooniiline poeem "Hauad" polnud kaugeltki punase ideoloogiaga kooskõlas, sest selles väljendus helilooja sügav pessimism ja pettumus kuuldust-nähtust ja läbielamistest. Seda enam, et elutase üha langes. Jalkanõud lagunesid, uusi poodidest saada polnud, tööll tuli käia pasteldes, needki ühe kaupmehest sõbra kingitud. Leivanorm oli lastele 300, iseendale 400 grammi päevas. Endine priske ja tugev Kapp võttis kaalust ligi nelikümmend kilogrammi maha ja nägi välja nagu sunnitöölaagrist ära karanud vang. Polnud parata, tuli katsuda kodumaale pääseda, kus vabariik juba teoks saamas. Seda mõtet polnud aga kaugeltki lihtne teostada. Et Astrahanist välja pääseda, pidi kasutama silmakirjatsemise taktikat. Nüüd rääkis ta tõsimeeli, et peab sõitma Moskvasse Lunatšarskile endale aru andma muusikakoolide tööst ja linna muusikaelust üldse. Jäädigi uskuma. Komandantuuris aga

uus häda. Ei lubatud käsikirju kaasa võtta. Sest polnud aga suurt lugu, Kapp oskas seegi kord õigesti valetada. Noodid olevat vajalikud Moskvas toimuvate kontsertide jaoks. Noh, kui "tuntud revolutsionäär" Kapp niimoodi väidab, küllap tal siis õigus on, arvati. Moskvas aga ei mõelnudki helilooja ei Lunatšarskile, ei kontserdile, vaid kiirustas Eesti saatkonda ja sealt kodumaale suunduvale rongile. 1920. aasta sügisel jõudiski kõhn ja kondine Kapp Eestisse. Lapsed Elisabeth ja Eugen saabusid hiljem, räbalais, pasteldes ja näljased.

AINA KIIDUSÕNAD JA KUULSUS

"Ah — neid eesti muusikute juubeleid on nii lõpmata palju, kes neid kõiki kontsertidega tähistada jõuab. Iseasi, kui on tegemist mõne Ameerika või Lääne-Euroopa heliloojaga, siis küll. Ja üldse, see eesti helilooming, pealegi veel klassikaline, kes seda veel kuulata tahab," arutleb nii mõnigi europäisenerunu. Kuuskümmend aastat tagasi oli pilt vastupidine. Euroopasse siis nii hirmsasti ei trügitud, aega jätkus nii rahvuskultuurile kui ka selle tegijaile. Tookord oli Artur Kapp eesti muusikamaailma suurimaid autoriteete. Aga ka varem, Peterburi ja Astrahani aastatel oli heliloojast Eesti ajakirjanduses korduvalt juttu. Käis ta ju sageli kodumaal kontserte dirigeerimas. Kavaskas ta enda teosedki.

Esimene suurem austusavaldus Artur Kapile oli 1925. aastal. Siis pühitseti suurejoonelise kontserdiga "Estonia" kontserdisaalis helilooja kahekümne viie tegevusaasta juubelit. Ajakirjanduse andmetel olnud saal publikust tulvil, nende hulgas ka Riigivanem, sise- ja välisminister, nimekas soome dirigent ja helilooja Robert Kajanus ja mitmeid teisi väljapaistvaid isikuid. Interpreetideks tolle aja tunnustatumad muusikud: Tallinna Meestelaulu Seltsi meeskoor Konstantin Türnpu juhatusel, EMO segakoor Juhan Aaviku dirigeerimisel, solistik Aleksander Arder ja sümfooniaorkester; sõnavõtt Peeter Ramulilt. Kavaskas olid helilooja kooriteosed, soololaulud ja aasta varem valminud esimene sümfoonia, mida dirigeeris autor ise. Kontserdil oli väga pidulik õhkkond, aplausi ajal seisis publik püsti.

Järgmistel aastatel vajati Artur Kappi



**Artur Kapp oma teise abikaasa
Gertrud Kapp-Ruckteschelliga 1938. aastal.**

mitmetes ühiskondlikes organisatsioonides, žüriides, rääkimata põhitegevusest kompositsiooniprofessorina Tallinna Konservatooriumis. Tema loomingut tahtis publik meeleldi kuulata. Mille muuga seletada tema teoste sagedast esinemist kontserdiprogrammides. Suurimad ovatsioonid Kapi aadressil langesid aga hooajale 1937—1938, mil Artur Kapp sai kuuekümneseks. Juba 1937. aasta sügisel kuulutati Eesti Akadeemilise Helikunsti Seltsi eestvõttel algav kontserdihooaeg Artur Kapi nimeliseks. See tähendas kontsertide korraldamist juubilari helitöödest kõigis suuremais Eesti linnades, aktusi koolides, tema isiku ja loomingu laialdast käsitlemist ajakirjanduses, kontsertide ülekandeid raadios. Esimesed kontsertide ülekanded Artur Kapi ja tema õpilaste loomingust toimusid juba 1937. aasta oktoobris-novembris, kokku oli neid viis. Peale selle oli igal nädalal üks raadiosaade eesti autorite helitöödest, sealhulgas Kapi ja

tema õpilaste loomingust. "Estonia" võttis kavva juubilaril õpilaste teosed, Johannes Hiobi oratooriumi "Suitsev Siinai" ja Evald Aava ooperi "Vikerlased". EMO segakoor valmistas ette juubilaril oratooriumi "Hiib", mis esitati 1938. aastal kahel korral, kevadel ja suvel. Kapi ja tema õpilaste helitööde kontserte ruttas korraldama enamik Eesti muusikalisi organisatsioone, nagu Eesti Lauljate Liit, Ülemaaline Eesti Noorsoo Ühendus koos oma allorganisatsioonidega Tartus, Viljandis, Pärnus ja teistes linnades. Siis veel Tallinna Töölismuusika Ühing, Tallinna Konservatoorium, Eesti Kirikumuusika Sekretariaat ja mitmed teised organisatsioonid. Esinejaist tookord puudu ei tulnud. Ükski koor ega orkester ei väitnud, et pole aega, meil Euroopasse minekuga kiire. Lauljate Liidu organiseeritud kontsertidel "Estonias" 1938. aasta jaanuaris pidid mitmed koorid suure esinedahtjate hulga tõttu eemale jääma. Kontsertidele järgnevatel kriitilistes artiklites olid ikka laused "...osavõtt haruldaselt rahvarohke...", "A. Kappi tervitati püsti tõustes..." või siis "...huvitavat kontserti ja kõnet jälgiti tähelepanelikult..." jne. Ja tõesti, Artur Kapp oma emotsionaalse ja rahvaliku muusikaga oli nende aastate eesti kõige populaarsem helilooja. Vahest ehk ainult Miina Härma ja Mart Saar suutsid juubilariga konkureerida. Kapp valiti mitme muusikalise organisatsiooni auliikmeks (Tallinna Meestelaulu Selts, Eesti Akadeemiline Helikunsti Selts). 1937. aastal sai ta Konstantin Türrpu nimelise koorilaulu konkursil esimese preemia laulu eest "Talveõhtul", teine koorilaul "Kuu" arvati aasta kümne parema hulka. 1938. aastal ilmus ka Riho Pätsi koostatud ja Eesti Akadeemilise Helikunsti Seltsi kirjastatud Artur Kapi monograafia, esimene omalaadne Eestis.

AJAD MUUTUVAD, HÄDAD JÄÄVAD

Suurel juubeliaastal oli Artur Kapp pidevalt lehemeeste huviorbiidis. Päriti, kuidas on ja kuidas võiks olla, mida vähe, mida küllaldaselt. Et rääkigu aga endast. Mis seal rääkida, sündis 28. veebruaril kell 7 hommikul. Võtab mõne napsu, tossutab piipu, kirjutab vahest mõned muusikapalad. Ah et mida vähe? "Palk on väike," vastaksime meie praegu. Artur Kapp palga kohta sõnagi ei lausunud. Sissetuleku üle tookordne konser-

vatooriumi professor ja tuntud helilooja kurta ei saanud. Hullem oli lugu ühiskondlikus sfääris. Muutused paremuse poole olevat küll silmanähtavad, aga ikkagi: on siis keegi sellist ühiskonda näinud, kus hädasid pole? Näiteks nootide kirjastamine. Väiksemaid instrumentaalpalu, koori- ja üksikuid soololaule on ju trükiis ilmunud. Suuremad teosed, sümfooniad, oratooriumid, ooperid seisavad aga käsikirjas, paks tolmukord peal. Seisavad vist praegugi, kui mõni Euroopa firma lausa otsast kinni ei hakka. Nii jäi ka suur osa Artur Kapi enda teoseid käsikirjadesse. On seda ka praegu, maha arvatud hiljuti trükimusta näinud oratoorium "Hiib". Näiteks suurepärase kantaat, "Ärka, rahvas", paras teos vabariigi aastapäeva tähistamiseks. Pole andmeid, et seda teost oleks kunagi ette kantud. "Väärt muusika tuleks kas või käsikirjadest plaatidele mängida, nagu seda tehakse Soomes ja Lätis," arvaks helilooja. Kahjuks olid siingi omad hädad. Polnud nende aastate Neeme Järvit, polnud eeskujulikku orkestritki. Oli küll perspektiivikas dirigent Olav Roots, kuid tema tiivasirutus kodumaa piiridest palju kaugemale ei ulatunud. Aga kodumaal ikka see üks ja sama laul — kitsad ajad, pole võimalik. Ka heliplaadiasjandus oli tookord alles algelisel tasemel. Kui suur oleks pidanud olema plaatide koorem, kui seal peol oleks olnud näiteks oratoorium "Hiib". Kahe mehe tõsta, hind üle mõistuse. Nii et pole nooti, pole ka levikut. Ka väikevormidega pole asi parem. Selles on suur süü ka eesti interpreetidel, kes neilgi aastail piilusid rohkem Euroopa kui eesti muusika poole. "Väga kahju, et näiteks Mart Saare meisterlikke soololaule nõnda vähe ette kantakse. Need on sügava hingelise läbielamisega loodud ja rahvuslikud. Jumaldan teda," nentis Artur Kapp omal ajal. Helilooja arvaks, et ka tema enda teoseid on vähe ette kantud. Ja kui on, siis ikka need ühed ja samad, näiteks soololaul "Metsateel". Koorilaulude kohta kurdetavat, et need olevat rasked. Juubelikontsertidel kõlanud aga palju uuesti avastatud laule. Polnud ühtigi rasked. Ja meeldisid. Ega neid tänapäevalgi kuigi palju käibel ole. Sajast Artur Kapi koorilaulust vahest tükki kümme. Koorijuhid aga kurdavad, et pole midagi laulda.

Üks valguskiir siiski paistnud, seegi mitte eriti ere. Selleks olevat saatkonnad välismaal. Ühe sellise olevat näiteks Belgia saatkond korraldanudki. Edu olnud suur.



Artur Kapi 60. juubeli tähistamine "Estonia" kontserdisaalis 1938. aastal. EMO segakoor ja Tallinna Konservatooriumi segakoor ning "Estonia" sümfooniaorkester Juhana Aaviku juhatusel kandsid sel puhul ette juubilari kantaadi "Päikesele".

"Kes enne seda oleks uskunud, et võib nii hästi minna," rõõmustas siis Artur Kapp. Kuid see kõik oli siiski oleks-võiks tasandil. Samas pidi helilooja tõdema, et "meie intelligents nii leige on kultuuriväärtuste vastu". Vaid üksikud fanaatikud on kultuuri heaks valmis käsi külge panema. Mida nemadki suudavad! Eelkõige ikka poliitika, äri, kasum. Kinnisvara, valuuta, isiklik heaolu. Kui siis aega ja raha üle jääb, eks siis näe. Ka tööta muusikud ja kirikumuusika olukord tegi muret. Palju oli seda, millega helilooja polnud rahul. Jutt ja soovid omaette, elu omaette. Nii on elu!

MUREDELE LISAKS VEEL SEKELDUSEDKI

Kõige oma andekuse ja kuulsuse juures oli Artur Kapp ka paras hambamees. Tihti irooniline, vahest pipraselt sapinegi. Tema emotsionaalne tonaalsus sõltus sellest, kuidas suhtus ta vastavasse isiksusse. Ei sallinud, ütles seda otseselt ja järsult, meeldida ei püüdnud, kompromissi ei otsinud. Üks tema põlualuseid oli kolleeg Arkadius Krull, dirigent ja veidi helilooja ka. Kord püüdnud Krull konservatooriumi koridoris Kappi peatada, öeldes: "Ma kirjutasin ühe laulu." Kapp pole-

vat teinud kuulmagi, Krull tegi teise katse temaga juttu alustada: "Ma kirjutasin ühe laulu!" Seepeale vastanud Kapp: "On see tõesti võimalik?" ja läinud edasi, piip tossamas suus. Kolleeg jäi oma lauluga paremaid aegu ootama. Seda laadi iroonia andestasid vanameistrile mitmed kolleegid, teised pidasid pikka viha. Omamoodi Andrese ja Pearu mängisid aastaid Artur Kapp ja Artur Lemba. Kust nende vimm alguse sai, mine võta kinni. Mõned Kapi kaasaegsed teavad väita, et juubilar kui omaaegne don Juan olevat Lemba õe puhul läinud üle piiri ja riivanud sellega Lembade perekonna au. Tõenäolisem on, et asja viltukeerajaks ei olnud mitte niivõrd Kapp ise, kuivõrd tema austajad ja õpilased. Tüliõunaks sai loominguline orientatsioon. Ainuõigeks peeti Kapi romantilis-klassikalist ja emotsionaalset, aga ka Mart Saare rahvuslikku suunda. Lemba, sünnilt linnamees, Saare laadi rahvuslikkusest suurt ei pidanud. Tõsi küll, vahest püüdis pianist oma vastaste meeleheaks mõnd rahvaviisi oma loomingus pruukida. Siis leidsid aga antipoodid need kunstlikult konstrueeritud olevat ja seega väheväärtuslikud. Lembat pidasid nad tohletanud akadeemikuks, kelle



Artur Kapp 1950. aastate algul.
Fotod TMMi arhiivist

teostest vaid kuiva tolmu on võimalik üles puhuda. Lemba tegutses omakorda "Vaba Maa" juures muusikaarvustajana ega lasknud mööda võimalust enda kritiseerijate kritiseerimiseks. Ikka leidis ta võimalusi nende tööd tühiseks muuta. Saare looming ei olnud Lemba meelest "rahvuslik", vaid "epigooniline". Ei olevat võimalik aru saada, on see eesti või vene muusika. Tema meloodiad olevat lühemad kui varblase nokk. Viga seisnevat selles, et heliloojal puuduvat professionaalne kompositsioonialane haridus. Parem polevat ka Artur Kapi oratoorium "HiioB". See olevat peaaegu et plagiaat Rimski-Korsakovist. Teose alguses olevat kasutatud J. S. Bachi meloodiat, mis korduvat reas kaksikümmend korda. See olevat maitsealage, monotoonne ja tüütv. Harmonia oratooriumis olevat kuiv, akordidega kombineerimine, viiulisoolo imelik, millel pole teosega mingit sidet. Ja need Artur Kapi sõbrad, kes edvistavad rahvuslikkuse ja madala juhttooniga, ka nende teostes leidunud palju maitsealagedust ja primitiivsust. Nii leidis "Vaba Maa" muusikaarvustaja. Kui Kapp ja Lemba konservatooriumi koridoris kohtunud, läinud nad teineteisest sõna lausumata mööda. Kapp pööranud end siis ümber ja hõiganud kolleegile järele: "Kuule, Artur, kas pead mind HiioBiks, et mind ära ei tunne?" Saare ja Kapi austajad, keda Lemba kriitika riivas, haudusid kättemaksu. 1931. aastal leitigi rünnakuobjektiks paras olevat äsja lavastatud Lemba ooper "Armastus ja surm". Sama aasta "Muusikalehes" ilmuskü ülimalt negatiivne arvustus, mille autoriteks olid Artur Kapp, Mart Saar ja Tuudur Vettik. Ei tahaks uskuda, et ettevõtmise initsiaatorid oleksid olnud Artur Kapp või Mart Saar, küll aga ägedaloomuline Tuudur Vettik ja "Muusikalehe" toimetaja Riho Päts. Vihased noorema generatsiooni mehed, mõlemad Kapi õpilased. Tulistati raskekahurist. Lembat võrreldi degenerereerunud aristokraadiga. Ooperil olevat küll suured mastaabid, aga gigantset vaimupinget mitte põrmugi. Helilooja inspiratsioon olevat impotentne ja lõtv, rütm aher. Kõrvu torkavat veider, uniselt lopergune kvadraatus, autor tegutsevat primitiivsete ressurssidega, kehva mõtte pilude vahelt paistvat valged traagelniidid, muusika jõuetu, motiivid kulunud ja banaalsed. Laval liikuvat verevaesed kujud, orkestrikõla igapäevane ja hall jne jne. Kuigi kättemaks on magus, ei tulnud Kapi austajad selle pealegi, et teevad

oma õpetajale pigem karuteene kui heateo. Nimelt oli helikinesti sihtkapital otnud Lembal teoseid umbes poole miljoni sendi eest. Kapp oli ostukomisjoni liige, kes tehingu oma allkirjaga heaks kiitis. Kuidas siis nii, küsiti nüüd ajakirjanduses. Kui Lemba muusika on nii lame ja labane, nagu Kapp oma allkirjaga artiklis tõestab, kuidas sai ta siis anda oma nõusoleku selle väärtusetu muusika ostmiseks? Järelikult on helikinesti sihtkapitali raha tulde pillatud, või on see korrupsioon, kokkumäng, rahade ebaseaduslik omastamine ja tont teab veel mis. Ei jäänud üle muud kui üks kahest: kas Kapp tunnustab avalikult oma nõusoleku Lemba tööde ostmiseks vildakaks või siis artiklis toodud hinnangu ooperi "Armastus ja surm" kohta otseseks laimuks. Mida tegi nüüd Kapp? Tema ei teinud midagi. Temale oli kogu see Lembaga kemplemine mõnus ajaviide ja huumor *à la* Pearu, mille pärast poleks küll tasanud kohutukulli ette minna. Et ta noorte vihaste meestega ühte punkti sattus, see oli muidugi kergemeelne viga, tehtud ehk napsiklaasi juures, kus pea ei kontrolli, mida käsi kirjutab.

PÖÖRE ELUS VIIB MÖTTED TAAS SUURE-JAANILE

Üheks Kapi juubeliaasta tähtsündmuseks oli juubilarile auaadressi üleandmine "Estonia" kontserdisaalis. Rahvas juubeldas, koorid laulsid kiitust, sõbrad õnnitlesid. Selles uhke väljanägemisega, nakkkaante vahele peidetud dokumendis, kus palju tähtsate meeste allkirju, oli üles loetud helilooja teenete hulk Eesti Vabariigi ees, ühtlasi soovitud tegevuse jätkamist samas hoos ja vaimus. Aga mida sa jätkad, kui umbes aasta võrra hiljem tuli kiri konservatooriumi rektorilt Juhan Aavikult. Teenekale heliloojale tehakse ettepanek 1939. aasta sügisest pensionile minna. Nii olevat konservatooriumi nõukogu otsus. Seaduski selline, et üle kuuekümne mehel pole enam sellesse õppeasutusse asja. Mis siis ikka, tööd on tehtud, õpilased kõik muusikaelu tüüri juures (Riho Päts, Tuudur Vettik, Enn Võrk, Gustav Ernesaks, Villem Reimann, Juhan Jürme jt), ajarataski tüürib ärevate sündmuste poole. Seda pensionile minekut vist küll kuupäevalise täpsusega ellu ei viidud, kuid situatsiooni olemust see ei muutnud. Helilooja jäi esialgu küll Tallinna ela-

nikuks, mõtted hakkasid aga üha rohkem keerlema lapsepõlve "Kungla" Suure-Jaani ümber. Sealseks külaliseks ta sageli oligi, eriti ärevatel sõja-aastatel ja 1944. aastal jäigi selle linna alaliseks elanikuks.

Helilooja populaarsus neil aastail püsis endisel tasemel. Tema teoseid mängiti, temast kirjutati. Ka vene võimu aastad ei suutnud professori, kunagise Peterburi konservatooriumi kasvandiku kuulsust vähendada. Oma loomingu eest sai ta kõrgeid riiklikke autasusid, kaasa arvatud prestiižikas Stalini preemia. Järgnev teos, helilooja Viies sümfoonia, küll nii suurt tunnustust enam ei toonud, kuid mäletan minagi, milline kõrgeandatud emotsionaalne atmosfäär valitses Heliloojate Liidus, kui teost tutvustati. Arvati, et sümfooniast võib oma sisukuse ja meisterlikkuse poolest julgesti kõrvutada Beethoveni 9. sümfooniaga. Mis helilooja ise sest asjast arvas, kes seda teab, igatahes teda ennast kohal polnud. Oli Suure-Jaanis. See ülistuslaul tuli ehk osalt ka sellest, et paljud kohalolijad olid meistri endised õpilased. Ka Artur Kapi sajas sünniaastapäev leidis üsna laialdast tähistamist. Teaduslikud konverentsid, raadiosaated, kontserdid Tallinnas ja teistes suuremates linnades. Isegi Suure-Jaanis. Pärast neid sündmusi hakkas vanameistri kuulsus aeglaselt tuhmuma. Noorus sihtis Euroopa kaasaegse muusika poole. Artur Kapp ei ole avangardistide hulka kunagi kuulunud. Mis temaga enam jannata.

Suure-Jaani aastatel tunti Kappi taas

Järg lk 96

ÕNNITLEME!

3. juuni
HERBERT PULK
koori- ja orkestrijuht — 75

11. juuni
REGINA TÕŠKO
baleriin ja näitleja — 60

12. juuni
HERTA ELVISTE
näitleja — 75

14. juuni
VALERI FILIMONOV
flötist,
"Vanemuise" teatri orkestrant — 50

16. juuni
SIINA ÜKSKÜLA
näitleja — 60

16. juuni
ANU VABAMÄE
näitleja — 50

17. juuni
JOHANNES REBANE
näitleja — 75

juuni
VIKTOR ŠKOLNIKOV
filmiooperaator — 50

26. juuni
OLAF PAESÜLD
nukunäitleja — 75

27. juuni
PEETER PAEMURRU
tšellist ja pedagoog — 50

KUI MEHEL ON TEINE



William
Shakespeare,
"Kuningas
Richard
Kolmanda
tragöödia",
Eesti
Draamateater.
Richard
Kolmas —
Andrus
Vaarik.

Shakespeare, "Kuningas Richard Kolmanda tragöödia"
Lavastaja, lava- ja muusikakujundaja — Mati Unt
Kostüümikunstnik — Ene-Liis Semper
Esietendus 8. märtsil 1998 Eesti Draamateatris

Huvi Shakespeare'i vastu pole teatris ilmselt kunagi päriselt vaibunud. Ka kino- maailm rikastub igal aastal mõne otsese

Shakespeare'i ekraniseeringuga või vähemalt leidliku töötusega tema teemadel. Kurosawa "Ranist" kuni selle aasta alguses valminud

taanlaste Wikke ja Rasmussen "Motelloni" on võimu ja kättemaksu klassiku näidendite toel läbi valgustatud.

Mõistagi saab nii lavastusi kui ka ekraniseeringuid erinevalt nüansseerida ja tõlgendada. Võib vaadelda inimest sündmuste keerises, mis teda kujundavad ja juhiavad. Võib näha tegelast ise end läbi sündmuste juhtimas või intriigidega ajalugu tegemas ja teiste saatusi kontrollimas. "Richard Kolmanda" lavastamisel tundub kõige tõenäolisem viimane versioon.

lavastamise traditsioonidest Eestis (vähemalt noorema inimese mälu piirides), on võimalik poliitiline tõlgendusruum. Richardi kui ajaloolise isiku ja kuninga lavaletoomine, olgu Shakespeare'i või kellegi teise näidendis, ei ütle iseenesest veel midagi. Ei söanda küll väita, et näidend oleks kõrvaline, kuid praeguse teatriküllastaja jaoks on siin lähedast ainet suhteliselt vähe. Richardil nagu puuduks isiklik draama, või kui, siis on see tema sünd, seega temast endast sõltumatu sündmus. Usurpaatorid kuuluvad minevikku.



"Kuningas Richard Kolmanda tragöödia".

Elisabeth — Viire Valdma, Margaret — Maria Avdjuško, Yorgi hertsoginna — Kersti Kreismann.

Mati Undi lavastuse Richard Kolmas (**Andrus Vaarik**) haarab otsusekindlalt, võimalikke konkurente varakult kõrvaldades võimu, valitseb ja kaotab seejärel kõik. Kuninganna Margareti (**Maria Avdjuško**) needus Mati Undi lavastuse esimeses vaatuses on see kaart, mille järgi sündmustikus orienteeruma hakata. Kõik kohalviibivad õukondlased on tema abikaasa Henry Kuuenda surmas kuidagi osalised ning langevad needuse alla. Kuigi Richard proovib Margareti needust needja enda vastu pöörata, hakkab see peagi täituma. Eeldatavasti pole ka Richardil lõpuks pääsu; esialgu haaravad vaataja tähelepanu siiski väikeste sammudega võimule rühkiva Richardi intriigid.

Mis eristab Undi lavastust Shakespeare'i

Isegi kui nad ajaloolises mälus olemas on, kuuleme nende isiksusest ainult legende. Populaarsetes tekstides tegeldakse enamasti türanni või diktaatori psühholoogilise persooniga, et ta mõistetavamaks muuta ja lugejale lähemale tuua.

See on poolik nägemus, sest diktaator teostab ennast poliitikas, mis toimub/toimib konkreetse ajaloolises situatsioonis. Kui mõista poliitikat võimu saavutamise ja omanise reeglistikuna, on diktaator süntees isikliku võimutahte piiridest ja poliitilisest kultuurist. Dikataatori "saladus" ei peitu tema isikus. Richardi sihiks on võim ja ta kuulub võimule nagu armastaja armastatule. Võimu nimel astub ta jultunult üle lubatu piiride. Kujult liiga inetu, et kõita naisi, köidab ta teisi

võimupretendente, kes nii tugevaks võimutahteks suutelised ei ole ja sellest ise aru saavad. Ambivalentsed poliitikud, nagu Buckinghami hertsog (**Guido Kangur**), hoiavad tugevama varju, hindavad üldist olukorda ja taotlevad enda jaoks parimat võimalikku positsiooni — ent situatsioon on alati lahtine.

On mõeldamatu, et avaliku poliitilise kultuuri ajajärgul püritaks võimule ja hoitaks võimu samal viisil kui “Kuningas Richard Kolmanda tragöödias”.

Näidendi pealkiri loob sündmuste suhtes tühja distantsi, mis alles lavastuse edenedes täituma ja kahanema hakkab. Vaataja pilgu all ei avane lihtsalt Richardi isiksus või lugu, vaid tema *tragöödia*, mis omakorda pole tragöödia aristoteleslikus mõttes. Klassikalises tragöödias elab vaataja kaasa õilsa inimese kannatusetele, Richardi kannatustes see joon puudub. Kõik toimub otsekui näitlikult, hääletu kommentaari saatel.

Ühelt poolt on näidend harjumuspärane lavaline ja ajalooline intriig. Samas süveneb

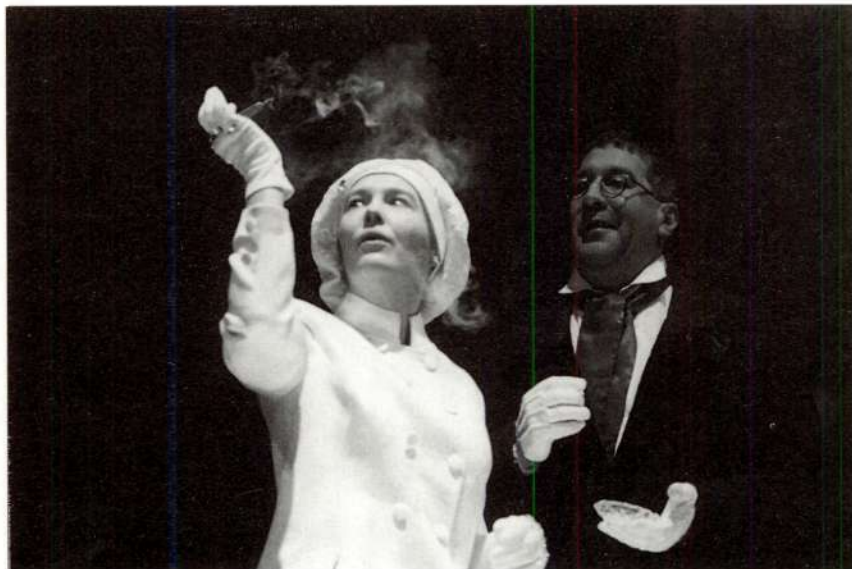


“Kuningas Richard Kolmanda tragöödia”. Buckinghami hertsog — Guido Kangur, Edward Neljas — Rein Oja, Elisabeth — Viire Valdma.

mulje, et sellised võimumehhanismid võiksid toimida ka kaasajal, ehkki lahjenenud kujul. See ongi põhjus, miks Mati Undi lavastust võiks nimetada avaras mõttes poliitiliseks või võimukriitiliseks. Hoiakut võimutahte suhtes ei too selgelt esile niivõrd näitlejate mäng, kuivõrd muusikaline kujundus.

Lavakujundus loob ettekujutuse punkrist; kes ka lavale ei ilmuks, tegevuspaik on ikka Richardi isiklik sõjatander. Richard on sõjajalal kõigiga, kes tema ambitsioone ei tunnista. Selles kontekstis asetab muusika

türann rahva poolt piiritult armastatud. Tünni hindamatu omadus on künism, millega ta suudab oma silmakirjalikkuse ja võimujanu võluvaks teha. Võimupositsioonist hoolimata suudab ta näidata end semuna, pakkudes perversset ühtekuuluvustunnet vastutasuks tema ambitsiooniga nõustumise eest. Kaasaelamine veristele sündmustele või poliitilise elu tasandil tünni toetamine ja jumaldamine muutub sama süütuks teoks kui igaõhtune seriaalivaatamine. Ka praegust avalikku poliitilist elu valgustatakse meedias



“Kuningas Richard Kolmanda tragöödia”.

Walesi prints — Külli Koik, Buckinghami hertsog — Guido Kangur.

Mati Hiisi fotod

südmused seda kummalisemasse raami. Kohati kostab siin lembestseenide taustamuusika filmist “Shakespeare’i Romeo ja Julia”, kohati magus estraad ja Coppola “Ristiisa” teemad. Võimuintriigi, võimutahte jäist tuuma esitatakse filmilikult tundelise vaatemänguna, milles veri on ihaldatav ja magus. Muusika häiriv ebakõla ei ole juhuslik. Sündmusi ei toonitata, vaid need vabastatakse võimu saatva retoorika kattedest.

Vaataja ette tuuakse Richardi manipulatsioonid ja nende täideminek. Andrus Vaariku Richard Kolmas on kõike muud kui saatuse heidik: pigem huvitav ja mängualdis peiar. Muusika sunnib reflekteerima seda huvi ja kaasaselamist, naudingut, millega publik Richardi tegevust jälgib. Sageli on

põneva meelelahutusena. Kuna intriigid ei ole nii verised, ei avaldu võimutahte sedavõrd katmatult. Tänapäeval leiavad dramaatilised võimuhaaramised aset vähem avalikel aladel kui poliitika, näiteks äriaristokraatia seas.

Lavastuse teine vaatus, kui Richard pole veel eesmärgile jõudnud, möödub ootuse õhkkonnas. Helitaust viitab siin mõnele painajalikele seriaalile. Buckinghami pöördumine otse saali poole, kui linna esindajad on saabunud Richardit kuningaks kutsuma, paneb saali omakorda proovile: kas kasutada võimalust ja osaleda lavastaja manipulatsioonis või võtta laval toimuvat teatrina. Kui Buckingham on silmakirjalikult Richardi voorusi kiitnud, mis on publikule juba läbinähtavalt valed, siis tähendaks sellele aplodeerida sama, mis võtta

vastu türanni pakutav perversne ebavõrdne sõprus. Ühele saalile see meeldib, teisele mitte.

Ka teksti mugandamine ja lühendamine paneb uskuma, et tegemist ei ole lihtsalt veel ühe Shakespeare'iga. Ühelt poolt on mõistagi pragmaatiline lühendada lavastus kolmetunniseks ja Gloucester Glosteriks. Samas on võimu mehaanika hoolikalt välja toodud, lihtsat jutustavat teatrimõnu tagaplaanile tõrjudes.

Esimese vaatuse alguses ilmub Buckingham lavale koos Richardiga, kuid ei lausu sõnagi. Puudub selgus, kes ja miks seal seisab. Alles hiljem selgub tema tegelik roll. Ta on võimule lähedal seisev ambivalentne see või teine, mitte põhimõteteta, vaid võimu varjust kasutamise ja kurja kuulsuse vältimise põhimõtet järgiv iseloomulik poliitikutüüp. Richardi kaaslased Stone (**Ivo Uukkivi**) ja Irons (**Mait Malmsten**) on türannide iseloomulikud verekoerad, kellele leidub alati rakendust. Nad viivad täide tema plaane, ja kuigi Irons vahel kõhkleb, annab tema südametunnistust hõlpsalt vaigistada. Verekoerad on jultunud, ent võimetud iseseisvalt mõtlema ja tegutsema. "Rääkija ei ole teonimene", sõnastab *sir* Stone nende põhimõtte.

Diktaator sunnib ennast imetlema kompromissitu sihikindluse ja tõhususe tõttu. Ta saavutab eesmärged, tegutsedes masinliku loogikaga, mis võib jätta eemalseisjale mulje geniaalsest ja ettenägelikust valitsejast. Tegelikult kehtestab diktaator halastamatult oma poliitilised reeglid, mis põhinevad ühiste normide jultunud lammutamisel. Tema tegutsemise tõhususe eelduseks on teistsuguste arvamuste ja reaalse vastupanu puudumine. Kollektiivsel poliitikal ei saa kunagi olla sellist tõhusust kui diktatuuril. Lihtsas inimeses äratav selline efektiivsus (täiendatuna demagoogilise ühistunde loomisega) usaldust, eriti kui vägivalda õnnestub varjata. Õukondlased ei suuda Richardi vastu midagi ette võtta seetõttu, et nad järgivad isiklikke huvisid ühiste tegevusnormide piirides, arvestades, et kord on peal üks, kord teine jõud. Diktaator taotleb probleemide lõplikku lahendamist või annab mõista, et on selleks valmis.

"Richard Kolmanda tragöödia" kolmas vaatus pakub tõsist lõppmängu. Vaenlased on viimaks Richardi vastu ühinenud. Too poliitika vaatamänguline pool, mis justkui eeldaks publiku kohalolu, kaasaelavat vaatajat, on taandunud. Buckinghami hukkamiseelne ülesastumine laulunumbriga paistab nüüd

juba sünges groteskina. Sõja saabumine lavale Stanley kasupoja Richmondina (**Rein Oja**), kellel punane nelk rinnas, tekitab esialgu hämmeldust. Sedavõrd otsene osutus konkreetsele sõjale ja diktatuurile tundub ülevõimendatud ja kohatu. Avaneb võimalus lugeda seda nii punaste ja valgete (rooside — kui toetuda Yorkide ja Lancasterite vappidele) kodusõjana kui Isamaasõja valguses, kus kaks diktatuurile rajatud jõudu põrkuvad ning peale jääb lihtsalt tugevam türann. Vähemalt võimult on kate langenud ja vaataja pilgule avaneb kulisidetagune lavaruum. Tavaline kola, vähe heroilisust.

Mati Undi "Kuningas Richard Kolmanda tragöödia" on tihe ning nõuab tõsist tähelepanu, et kõiki seoseid jälgida. Suur osa teksti viidetest läheb tõenäoliselt kaotsi, näiteks Richardi tavatult suur tähelepanu asjaolu vastu, et päike ei paista, otsustava lahingu hommikul, või tekstis korduv võrdlus metskuldiga. Kuldi pea ripub ka laval. See oli Richardi vapiloom, päikese kujutis seisis aga Yorkide vapil. Sugulussuhete ja võimumängude põimumine loob keerulisi sõlmi, mille läbiraiumine Richardi poolt avab intriigide sügavama ulatuse.

Teisalt julgen ütelda, et lavastus on raskekaaluline, vahest liigagi, ning esmapilgul tundub, et peaks haarama esimese ettejuhtuva tuttava teema järele, milleks Undi puhul on teatavasti iroonia. Nii üheplaaniselt läbipaiskev kõik siiski pole. Rõhud tuleb asetada ise, ent tundub, et need pole seekord nii inimeskesked kui eesti teatris tavaks.

Me tõsimeele võimu muutnud on nüüd hiilgusrikkaks teatriks Undi päike.

LEEBELT NAERATLEVA MÄSSAJA 3 + 1

ehk Katse portreeterida MATI KÜTI animafilmloomigut

Tallinnas sündinud **Mati Kütt** kasvas ja õppis Viljandimaal, kus ta mulgi veri nakatus varakult kunstipisikuga. Hiljem ka mudellenundusest, sportvõimlemisest ja energeetikast innustunud mees saabus 27-aastaselt peaaegu samaaegselt eesti joonisfilmi sünniga "Tallinnfilm", kus ta sai Rein Raamatu, Avo Paistiku ja Priit Pärna juhendamisel korraliku animafilmi kooli. Debüteerinud režissöörina 1981. aastal kassetis "1+1+1" kolmeminutilise lühipalaga "Monument", jõudis Kütt oma suuremate töödeni alles viimase kümnendi vahetusel.

Kütt arenes rahvusliku joonistamiskoolkonna tõusulaines tugevaks kunstnik-lavastajaks ja kerkis selle laine kiiluvees ka ise režissöörina harjale. Ta vormis nõukogude tsensuuri aastatel oma vabagraafilise kunstnikukäekirja isikupäraselt mahlakasse ja sarkastilisse kujundikeelde, mida soodustas "Tallinnfilm" sürealistide mänglevalt ühiskonnale vastumässav animaatorite kamp.

Pole ime, et dünaamiline ja otsingujaluline loojanatuur tõusis rahvusvahelise tähelepanu orbiiti. Kütt on pidevalt uuega katsetanud ja eksperimentides ekselnud, püüdnud filmis liita üsna erinevaid animatehnikaid, julgelt vastuoludel mänginud, vabagraafika hulljulget pilotaaži animafilmi kunsti töödelnud, enda karakterist tulenevat filmikeeles kujutanud. Pealtnäha leebelt naeratlevas mässajas hõõguvad ja uperpallitavad keerulised ideed edasi.

Absoluutne autorifilm "Labürint"

Aastal 1989 tuli Mati Kütt välja n-ö absoluutse autorifilmiga "Labürint". Mees tegi üksi omaette tüki: kraapis aasta jooksul 7000 kaadrit kuivnõeltehnikas positiivlindile, hõõrus värvi pragudesse, koloreeris ja filmis kujutised üle — tulemuseks üheksaminutine ekspressiivne mõistulugu. Pruunikas-rohelises toonis kiirete üleminekutega muundumised kujutavad ühe meesisiku eksistent-siaalset seiklust labürindisarnases keskkonnas. Faktuurilt *graffiti*-laadselt värelev lugu areneb hüplevalt, on kunstiliselt räpakas ühes

toonis tervik, kus peategelase isik on amorfelt määratud ja tema kahestumine häguselt motiveeritud. Siseilma vastuolu on ägeda ahelreaktsioonina tühermaastiku valitud objektidega manipuleerimisele projitseeritud.

Mati Küti hilisematestki filmidest jääb kummitama karakterite ebamäärasus. "Labürindis" eristuvad selgemalt lendamise fenomen ja isetoimiva silma kujund, need motiivid korduvad Küti hilisemaski loomingus. "Labürindis" lõpu eel antakse vilksamisi planetaarset üldistust, sümbol-persooni dramaatiline fatamorgaana seiskub pea peale pööratud murenevaisse püramiididesse.

Mida see kõik täpselt tähendama peab, seda teab vaid režissöör. Kui tekstiga mitmemõtteliselt seletav "Plekkmäe Liidi" välja arvata, pole Kütt linalugu selgelt seni jutustanud; ta on peamiselt kujundite muundumise keeles süžeed edastav autor. Paistab, et kujutajana pole sel alal pigem üle pulbitsema ja soolama kippuval Kütil probleeme, küll aga ilmneb ta filmides kujutiste abil selge pildiloo jutustamisel takerdusi. Asjaolu, et selle laadi prevaleerimise puhul kipub järg ikka käest libisema, lugu sõlme minema, stoori võssa eksima ja detaili suubuma, on üldine häda, mida meistrid peaksid ületada suutma.

Kujundite transformatsiooni aktiivne ahel, mida saab energiliselt isikupärase käekirjaga Küti puhul eriti tema loominguiliseks iseväärtuseks, tema animatsioonidominandiks pidada, jätab aga vaatajale küllalt laia ja lahtise tõlgendamise skaala. Küllap aheneks filmi sõnum n-ö ideeliselt üheseks ja vahest faabula naeruväärsusekski, kui autor mingi punnitava tekstiga oma kujundijada mõttekäigu ära seletaks. Küti filmide meetrid ongi ülekaalukas enamuses mitte sõna-, vaid eelkõige pildilood. Ja tänu täpselt valitud heliloojale ka muusikalood.

Animeeritud allveeoper "Sprott võtmas päikest"

Edasi tegi Mati Kütt 1992. aastal 23-minutilise animeeritud allveeoperi "Sprott võtmas päikest", mis on tema mitmekihilisim,

alltekstirikkaim ja ka problemaatilisim film. Selle tegevuskeskkonnad on nii koloriidilt kui ka olemuselt vastandlikud. Eksploateerides tuntud muinasjuttu kuldkalast, kes vabadasse pääsemise nimel täidab kolm püüdja soovi, on Kütt kala ja kalamehe elukeskkonnad pea peale pööranud. Saastatud meres virelev mees püüab konservitehase masinavärgist põgenevad sproti, kes hulgub kõrbelaadsel tühermaal. Kuid filmis kujutatud põhiline vastuolu ei arene nende vastandlike keskkondade ja vastavate keskkonnategelaste vahel, vaid palgetu inimolevuse eluviisi, tema primitiivse olemishimu, ühiskondlike väärtuste šabloonse õigekspeetuse konfliktisuse rägast.

Vormilt napimõõtmeliste vahenditega, kuid samas keerulise animatseeritud ühildumise püüab Kütt "Sprotis" kujutada indiviidi eksistentsiaalset mentaliteedikriisi, milles selgemini eristuvad kastratsioonihirm ja paljunemise tahe. Lisaks teeb autor omas vormis selget kriitikat reostatud looduse kohta.

Kahjuks on Kütt "Sprotis" oma kunstnikulaadile koloriidilt omasemat nn ülailma vähem näidanud. Põhiline konflikt areneb allveeilmas, mida võib tõlgendada sünkjasinise alateadvusena, kus tänu kuldsproti juhulikule sekskumisele selgnevad mõnede inimihade ja -kihude arenemise labasevõitu liinid. Segasevõitu lugu aitab seletada lihtne ooperitekst, mida saatev dramaatilis-kunstlik muusika ajab rööbiti nii harilikult olemistahte kui selle naeruvääristamise asja. Kuid õnneks ei muutu ooperidramaatika karikatuuriks.

Režissöör püüab lamenukktehnikas vineerilatakatel olevusi kujutades sulandada ühte vastandlikke vorme, suures plaanis näidatud detailid kisivad tähelepanu pealoost kõrvale. Kütt on oma loomingu mujujalgi liigsete tehniliste üksikasjade selgitamise takerdunud, justkui uskumata, et lugu neid finesse näitamata lihtsamini ja arusaadavamini edasi läheb. Kuid mõnede komistuste vaatamata läheb "Sproti" lugu edasi ja lõpeb maastikulise avardumisega, kus meelas seikleja sprott ehtmatikutiliku allveelaevaga oma loogilise elukeskkonda naaseb.

Südamlikult plakatlik "Plekkmäe Liidi"

Jälle kolmeaastase vahega, aastal 1995 teeb Kütt oma selgeima ja eepilisima joonisfilmi "Plekkmäe Liidi". Tundub, et autor realiseeris tagantjärele mõneti kinnisideena aastaid pakitsenud stsenaariumi. Tõsi küll, seda hoopis uue joonisloona, milles mängivad parasjagu plakatlikult koos selge-kirgasa pildiline telg ja taotluslikult dotseeriv sõna.

Ka pere- ja kodukeskse joonisloo moraal

on lihtne: väikselgi ja pealtnäha tühisel elul on päikese all oma õigustatud koht ja olemise mõte. Lapselik-realistlikku pildikunstilise lahenduse murravad kohati Kütile omased rägastid ja paisutatud mahtakused, näeb ka mõningat tehnikalistlikku nipitsemist, kuid seda mitte filmi teostamise tehnikas, vaid kujutatud-jutustatud stooris. Abivalmis kärbeslennuk paistab päris geniaalse tehnoolevusena.

Nagu Küttil tavaks, käivad käsikäes tõsidus ja huumor, kärbest kasulikkust ju üritatakse teaduslikult tõestada, mistõttu tekst muutub kohati traktaadiks. Natuke havi käsul, kuid samas veenvat mõjule pääseva karakteriga, toob loo pahaendelisusse positiivse pöörde Tõru Tõnn. On sekluslikku (Liidi kahanemine, tolmuimejasse, prügimäele ja jälle koju sattumine), primitiivloogilist ökoloogiat, otsesuist elujaatust, iseeneslikku laabumist põhjuse-tagajärje avamatuses.

Kokkuvõttes üks vägagi Eesti-, kodu- ja perekeskne ning pretensioonitu ja Kütli filmiarsenalis lihtne joonisloog.

"Põrandaalune" silmaga fallos

Seni viimase filmi juures nagu alati ühekorrana nii režissööri, stsenaaristi kui ka kunstnikuna teetanud Mati Küttil valmis läinud sügisel peetud "Nukufilmi" 40. aastapäevaks seganukutehnikas "Põrandaalune" ehk "Underground".

Selles filmis on autor kasutanud inimeha animeerimise ehk piksillatsioonivõtet — pannud kaaderhaaval liikuma elus näitleja, antud juhul baleriini. (Piksillatsiooniga katsetati prantsuse animafilmis juba 1960ndail aastail, ka meil on nukufilmirežissöörid Rao Heidmet ja Hardi Volmer seda võtet varem kasutanud, kuid Kütt proovis oma loomingu seda esmakordselt.) Seejuures "tantsib" noor, kaunis ja hele baleriin selili erinevaid, enamasti tumedatoonilisi pindadel, nagu parkett-põrand, kahhelkivid, tänavasilutis, tekstiil, taimefaktuuri jms. Muusika (filmis pole sõnagi teksti ja see on terviklikkusele kasuks), nagu Kütli filmides varemgi, muutub omaette loo jutustajaks, kerib seda edasi ja määrab vaataja meeoleolu või tõlgendusseisundi. Samaaegselt läheb tantsiva baleriiniga kaasa hüplema üks nõop või pigem silm, mis/kes liigub eraldi näidatult tantsijannaga rööbiti ja hiljem temaga ka paaris, tehes seda tantsijanna nurgelisest plastikast hoopis kuivemini. Nad on erinevad tegelased, keda ühendab põhimõtteliselt sarnane liikumisjoonis.

Kuid peamiselt toimivad "Põrandaaluses" vaheldumisi jälle kaks erinevat kaadrikeskkonda — üheselt määratud kahe tantsija



"Põrandaalune", 1997.
Režissöör Mati Kütt. *Eve Andre*.

väli ja heas kunstilises lahenduses värviline mikromaailm oma aineosakestega. Suurenduses rakusiseste ollustena võetavate hõljundite hulgas võib näha ka tehnobjublakaid, milles eristub jälle allveelaevalik kujund. Nii nagu baleriini ja silma paaristantsus on koos looduslik algupära ja masinavärk, nõnda paistab ka mikrotasandil. Kohati aga tundub, et just nõõp või see silm ühendab välju, mille tantsivad "omanikud" pole kindlalt määratud. Kõik võib kõigile kuuluda, ja küllap kuulubki.

Muuseas kisub silm vaatlejat vedama võrdlust 1920ndate aastate vene nõukogude avangard-dokumentalistikast (režissöör Dziga Vertov) tuntud terminiga "kino-silm", kui erilise elufikseerijaga. "Põrandaaluse" mustvalge poeetilise realismi ja värvilise abstraktsuse vahel on tunda lõhenemist, mida see silm nagu ületada püüab.

Kui kunstilisest küljest on Küti "Põrandaalune" üpriski nauditav, siis stsenaarselt jääb lugu jälle veidi segaseks. Režissööri enda seletust mööda selgub lõpuks, et porgand leiab oma silma üles. Inimkäsi korjab selle, ei tea kust ilmunud porgandi ja horisonidile kerkiv Kuu annab inim- ja mikrotasandile kosmilisema üldistuse.

Kust põranda alt aga ilmub jälle nagu havi käsul see falloslik porgand, kes endale

silma sai? Või siis leidis silm hoopis porgandi? Ning mis peamine — kes sellest aru saab ja mida see porgand tähendama peab? Igatahes "Sprotis" lauldi suguriistast kui sellisest otse-sui.

Niisiis jälle üks Mati Küti animaloomingust pärit kindel festivalifilm, mille rahvusvahelist edu võib pärssida peidetud stoori haprus. Kuid lunaatilis-poeetiline üldistus on olemas ning elu nii mikroskoopilises kui ka inimlikus liikumisel huvitavalt välja mängitud.

PS. Millegipärast tundub mulle autor Küti ja ta loomingu puhul kõige seaduspärasem see, et täiesti juhuslikult sattusin neid eespool vaetud nelja animafilmi TMK toimetuses vaatama 5. aprillil — Mati Küti 51. sünnipäeval.

PÖRANDAALUNE-SEINATAGUNE

"PÖRANDAALUNE" (*Underground*). Stsenarist, kunstnik ja režissöör Mati Kütt, baleriin Eve Andre, operaator Urmas Jõemees, helilooja Rauno Remme, animaatorid Triin Sarapik ja Märta Kivi, grimeerijad Inga Patrak, Inga Tõnissar ja Tiina Leesik, teostajad Külli Jaama, Ene Mellov, Inga Randla, Alik Shank, Taivo Mürsepp, Ilmar Ernits, Avo Randma, Roland Tiik, Aleksander Palvar, Ilja Vassiljev, Vassili Kadurin, Vambola Tiigimaa ja Väino Põldmets, monteeriija Kersti Miilen, operaator Villem Tammara, helirežissöör Jaak Elling, tootmisjuht Maret Reismann, produtsent Arvo Nuut. 35 mm, 15 min, värviline. ©AS "Nuku-film", 1997.

likt enamat kui see, et pilt üldjuhul tehakse valmis (ja filmitakse üles) horisontaalsel pinnal, ülalt alla, ning seda näidatakse vertikaalsel pinnal, linal või ekraanil. Kui aga tegelaseks on joonistatud tegelase asemel "elav hing", piksilleeritud inimene, peaks probleem iseeneset nulluma juba eos — inimene kõnnib kaamera ees ju vertikaalselt, jalad maakera keskme suunas, ning samasugusena projitseerub ta ka ekraanile! Probleemi pole(ks), kui poleks Mati Küti seekordset filmi.

Ma ei usu, et mind segab see, et saan ekraanil nähtava põhjal enam-vähem ka sellest aru, kuidas film ise üles võeti (ja kui ei saaks, poleks häda, nägin võtteid jupiti ka pealt). Mulle tundub, et probleem — vertikaalne *versus* horisontne — tõuseb ka "tava-



Mati Küti filmi "Põrandaalune" põnevaim (ehk siis arusaadavaimalt problemaatilisim) osa on vertikaalse ja horisontaalse olemasolemise "konflikt". Tavalise lamenukluse-maali-joonistuse puhul pole mainit konf-

"Põrandaalune".

lise" vaataja pähe; kas Küti tahtsi või tahtmata, see on iseküsimus.

Me näeme tegelast, baleriini, keda on filmitud ülalt alla, lae alt, põrandal lebavategutsevana. Ja tegutseb ta loomulikult sedavõrd, kuivõrd teda animeeritakse. Ja animeeritakse teda vertikaalsena — tema kiirendused, hüpped, lennu pikkus ja trajektoor ning suhe raskusjõuga on korrelatsioonis vertikaalse maailma omaga! Tantsides-hüppeldes kokkuleppelise tausta ääres jätab ta varju seinale (= põrandale, mille lamab). Seina materjal varieerub, üritades oma vaheldumisega meile ilmselt midagi teada anda. On's tegu lihtsalt ornamentaalse etüüdikaga või peab paljastuma ka mõni sügavam narratiiv, jääb saladuseks ilmselt mitte ainult minule.

Et teise tegelasena liigub vasak-parem telge pidi ka mingi mutter-illuminaator, ei pea meid vist segama; multikas selleks ongi, et seal asjad liiguskid. Kurja kriginaga on helilooja tema ilmumist markeerinud, see on liiga selge märk, et süütu mutri taga on midagi enam — nii et kuni see "miski enam" veel ennast ei paljasta, püsib meie huvi mutri vastu jahe. Mutter omakorda ei näi kaotavat huvi tantsijanna vastu, kelle sabas (sees?) ta kulgeb, kellega koos ta ennastki üles-alla hüpitab. Midagi erootilist esialgu ei aimu, selleks vajalikku fantaasiat pärsib liialt populaarfreudistlik teadmine, et musta augu sõõr pigem naist kui meest esitab (olles seega pigem tükike tantsijanna enese ebakehast või koguni konkurendi-võõrasema-kasuõe kuri silm). Igatahes samas elemendis nad seikleavad, elemendid vahetudes vähemasti tantsijanna osas üpris kummaliselt.

Nagu öeldud, proovigem jätta kõrvale teadmine, et film tehniliselt "võeti purki" ülalt — näitlejanna põrandal lebades. Ja allugem animatsioonile, mis selgesõnaliselt liigutab tantsijannat vertikaalse kulgemise reegleid pidi: justkui hüppaks ta "päriselt". Nõnda peaks temast foonile jääv tihe vari olema Kütile meeldima hakanud esteetiline leid, aga foon ise igatahes mingi vertikaalne (st püsti seisev) asi. Kuni see on võetav mõne kahhel-seina imitatsioonina, on kõik normis. Muru võime seinavaiba pähe alla neelata, ka marmor ja munakivid võivad püsida müürina. Ka asfaldi võib Küti sürrealism vertikaalseks teerullida — aga kui sellesama asfaldi sees on kanalisatsioonikaevu luuk, mis vaatajale vastu vaatab, siis on minu kompromissimõõt täis! Siis ei saa ma enam aru muud, kui et asfalt oma solgikaanega on ikkagi horisontaalne element — ning tantsijanna selle peal on pikali! On pikali asfaldil! Ent ei rooma ega rulli end seda pidi, vaid "hüpleb" endistviisi püsti oleku trajektoori imiteerides; justkui oleks tema isiklik gravitatsioonijõuallikas mitte ta selja all, vaid mingis jalgadepooles asfaldiäärses majas, mille olemasolu peame ise tuletama tüdruku liikumise "häiritusest",

nagu astronoomid uue planeedi üles leiavad seda silmaga nägemata.

Korrektseme huvides olgu mainitud, et sama enesestmõistetavalt vahetab horisontaal-vertikaalset olemasolu ka mutter-silm. Kui ta purustades tungib läbi asfaldi, jättes maha praorea, kust ükski murend "maha" ei pot-sata, on tegu ilmselt horisontaalse pinnaga ja silma "põhjus" asub all, põrandas. Kui ta aga ennast tüdruku hüpetega üles-alla kaasa põrgatab, on ta olemasoluks loomulikult vertikaalsus ja tema kuri(?) "põhjus" seega seinas! Mingi "põhjus" peab mutril aga olema, selleks on teda saatev krigin liiga kurjakuulutav. Põhjus saab olla mutri "taga" (jäämäe veealune kuus seitsmendikku), arvame meie, ent nüüd, kus "põhjuse" nähtav osa (silm) oma parameetreid vahetab kui kindaid, hüpates põrandalt seinale ja, mine tea, ehk lakkegi, siis väsis vaataja väimuke. Huvi säilib, aga enesekaitse võtab võimust; nagu kuulmishäiretega imik suure seltskonna külla tulles "autoteraapiliselt" enese uinutab!

Filmisse on veel kolmaksi lõim punutud, see on lamenukne sürreaalne "matikütindus" ise, tema maailmailmast tuttavate motiivide vaoshoitud kaskaad, mille värvirõõm otse-sõnu vastandub küll nii tantsija kui mutter-silma omale, ent mille ümmarguseks kadreeritud (musta sõõriga piiratud) keskkond viitab ilmselt selle "ürgpuljongi" kokkukuuluvusele mutri ümarja auguga: kas on tegemist mutri sees asetlediva tsütoplasmalise "lõbustuspargiga", kus sperma, allveelaev ja joonlaud läbisegi (nagu see paljastuks meile, kui me piiluksime sisse mutri ümarjast avast) või paistab maailm ise sellisena mutrile tema sõõrja silma läbi vaadatuna!?

Neist kolmest on sürreaalne värvirõõm kõige pretensioonitum, temas esitatud liikumised üksühesed ning ilmselt üksnes "seisundile" viitavad. Nende vormiks pole etüüd ega sisuks narratiiv; sama kammerlikult ödus oleks aegluubis pilt tugevast tervest töötavast inimsüdamest kogu lihaskoe ja vere värvigamma laiuses — mille puhul pole oluline teada, et südame omanik ise viimaseid samme mõõkhambulise tiigri eest põgeneb.

Hoopis passiivsema aplausi teeniks filmi lõppedes kummardama tulev mutter; tema pahaendeline olemasolu saab lõpus põgusalt püanteeritud ja puant ära sõõdud. Et tantsijanna jälitaja-imiteerija(?) paljastumises porgandiks võiks — porgandi populaarfreudistlikku siluetti silmas pidades — mingit vihjet lendleva emase ja maiste (=maa-aluste) isaskirgede vahekorrale olla, selle väitmine oleks ilmselt haige vantaasia fili. Kuidas aga seesama porgand kord põrandas, kord seinas (ja laes?) seikleb? Sellele saab vastata ehk "Põrandaalune II", praegu ajab meid segadusse ka sellesama porgandi "anatoomia", mille Kütt talle leiutanud. Nimelt asetseb mutter-illuminaator porgandi küljel, vaatab välja külje suunas. Nii et kui porgandi normaalseks

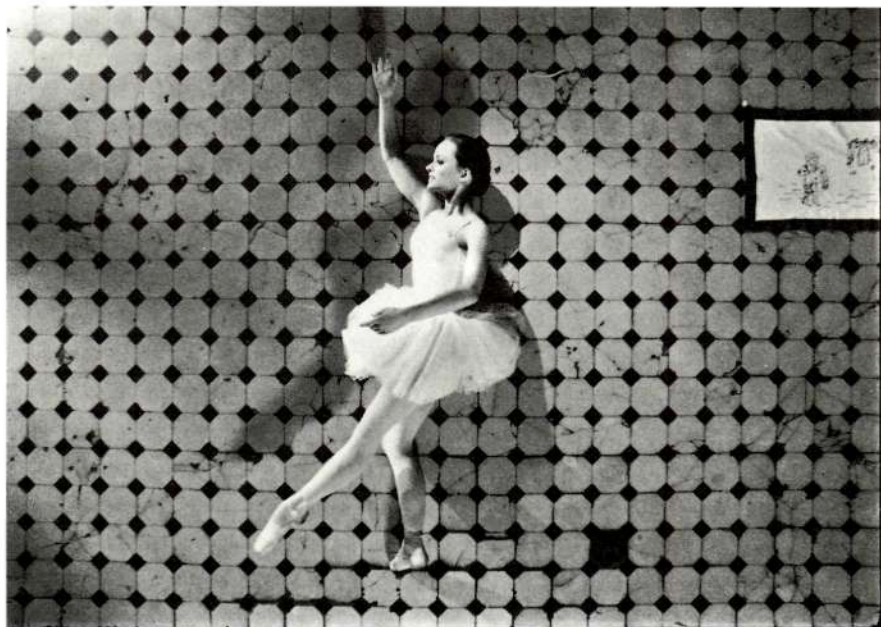
olekuks on olla püsti, siis pidanuks ta "kasvama" (vertikaalse) seinä taga, et silmal olnuks pind, läbi mille maailma luurata. Kui aga porgand ennast normaalses (horisontaalses) keskkonnas — maa sees ehk põrandas — elatanuks, pidanuks ta seda tegema selili-asendis, et ta kõhul(?) punnitav silm saanuks pilgu põrandast läbi puurida... Ajab hulluks? Porgand nagu dada!

Laias laastus on iga üksiku tegevusliini kasutuses filmis üks kolmandik ajast; ka tantsijannal. Kolm minutit kümneminutisest loost pole teab mis aeg, et mingit keerulisemat lugu eeldada-otsida; ent animeeritud aeg vähemasti stoori mõttes on "reaalses" ca kolm korda kiirem, nii et selles mõttes mahutanuks seegi "aratantsitud" kolmandik ükskõik mida, tahtnuks tegijad meile vaid midagi öelda. Tantsukeel on rahvusvaheline, küll me aru oleksime saanud.

Ma ei ole meelega seniajani endale selgeks teinud, milliste tantsusammudega baleriin filmis liikus. Oluline on, et režissööri tahtsi ei kandnud need sammud mingit narratiivi, tantsu osaks oli olla üksnes tants.

Aga võinuks vist olla teisiti? Seda enam, et kui juba hea kondipaindega baleriin käes ja kasutada on, siis oleks võinud teist rohkem "väntsutada" — praegu usun, et "jäämine" reaalse hüppejoonise juurde ja selle lõputu kordamine ka seal, kus oleks võinud kas või stoppkaadreid "õhku" ehitada, on filmi nõrgim külg. Esteetiline efekt — fooni vari tantsija küljes — pole põhjendusena piksillatsiooni ettevõtmiseks ilmselt kõige veenvam. Vihje enamaks on filmis põgusalt ka olemas — see on seal, kus Kütt on unustanud baleriini kohustuse püsida vertikaalses "reaalsuses" ja pannud ta jalad tiksuma kellaosutitena. Nimelt ületab see liikumine füsioloogia võimed ning vaatajat tüsatakse baleriini jalgu "vahetades" — tüssamine õnnestub, mõistus vastuolu ei märka, ent ei tea mitmes meel registreerib esteetilise mõnuannuse ometi. Surmav see annus ei ole, nii võimegi sellel skaalal antud filmi hinnata mõnes osariigis veel autojuhtimist lubava (vist) 0,07 promilliga!!!

Liiga kaine. Liiga kaine on režissöör olnud baleriiniga, kes kuu aega ta ees lebas ja ennast piksilleerida lasi... Lasknuks.



"Põrandaalune".
Urmas Jõemehe fotod

KÕNEALUNE STOCKHAUSEN



Karlheinz
Stockhausen 1972.
aastal Londonis.

Bulgaaria päritolu prantsuse helilooja ja muusikateadlase André Boucourechlievi (28. VII 1925 Sofia — 12. XI 1997 Pariis) kirjanduslike tekstide sünni on ajendanud eelkõige helilooming. Boucourechliev on toonitanud, et tema mõtteavaldused pole kriitiku ja teadlase seisukohad, vaid helilooja vaated, mis jäädvustatud subjektiivsete definitsioonidega. Ta on lahanud Beethoveni, Schumanni ja Stravinski loomeproblemaatikat, kirjutanud biograafiaid

(Chopin, 1962; Beethoven, 1963; Stravinski, 1982), käsitletud nüüdismuusika seikluslikku teemaringi ning valgustanud muusikalise kõne ja ajaga seonduvaid psühhoanalüütilisi tagamaid.

Aastakiimneid oli Boucourechliev ajakirjade "Le Monde de la musique", "Diapason", "Entretemps", "Preuve", "Nouvelle revue française", "Analyse musicale" korrespondent. Tema keelekasutus on terav, täpne ja tundlik, põgusates arutlustes säilib poeetiline alatoon ning põhjalikum analüüs ei mattu "kõige-lahti-rääkimise" igavusse. Boucourechliev on autor, kes terviku haaramisel nõuab lugejalt fantaasiat. Helilooja Boucourechlievi teoseid aktsepteerib ainulaadse suunilusega (pianistide konkursi tavarepertuaari eirav) Orléans Concours International'i programm.

Boucourechlievi 1994. aastast pärinev "Kõnealune Stockhausen" on seni ilmunud vaid artiklitekogus "Dire la musique". Artikkel taasvisandab ühe loometrajektoori, kuhu 1953. aasta algkiirendus lennutas komeet KARLHEINZ STOCKHAUSENI. Seal, äraarvamatusel rajal, absoluutse määramatusel suunas, kulgeb XX sajandi müüt — peatselt 70. juubelit tähistav Stockhausen tänaseni.

1953. aastal tungis Karlheinz Stockhausen prantsuse kultuuriruumi. "Kontrapunkti" ettekandest (13. I) kujunes rõkkav triumf. Stockhausen oli nagu ingel — ilus, noor ja heledapäine, õpetatud ja võluv — ning ta sõna oli mõjuv ja kindel. Sellest ajast ta kuulsus ja autoriteet üha kasvasid ning kuuekümnendate lõpul, šedöövrite kuhjades, teravdus messianismitaju nii helilooja esteetilises kui ka eetilises maailmapildis. Täna, üksildasena isikukultuse küüsis, varitseb Stockhausenit publiku ja andunud imetlejate ebasoosing. Aga erandlik jälg, mille ta kaasaja muusikasse jätnud, pole haihtunud ning vajab taas ülerääkimist.

On kaks Stockhausenit. Esimene tegutses aastail 1952—1968/70 kõrvuti Bouleziga ning etendas tänapäeva muusikaloos hulljulge ja riskijanuse liidri rolli. Stockhausenit ohjeldamatu teoreetikuvaim (Boulez oli mõõdukam ja ettevaatlikum) põletas investeeringu ühe palanguga, taasmahutades tehnoloogilise jäägi uude uurimisvaldkonda. "Kui probleeme pole, tuleb nad välja mõelda," sõnas ta veel hiljuti. Lisaks esteetilisele õnnestumisele oli iga teos ka luure- ja avastusretk. Ning harva on teooria ja praktika, mõttelend ja teostus, sel määral ühte langenud. (Bach, Wagner. Kes veel?)

Elkõige tõendavad seda Stockhausenit klaveripalad, kus ta leiutas ja rakendas "konstellatsiooni" ("Klavierstücke" V—VIII), mis olemuselt ei ühti "grupi" mõistega (sellega oli Stockhausen tegelnud "Kontrapunktis" ja Boulez omakorda teoses "Struktuur I B"). Konstrellatsioon konkureerib üksikheliga; üksikheli ilmub nähtavale võimalikult vaiksete ja harmooniliselt äärmiselt kontrollitud "väikeste nootide" kiirtevihus (vt näide 1). Avastus ei seisne mitte niivõrd kujundi materiaalsuses (sama, ehkki instinktiivselt oli teinud ka Debussy), kui just spetsiifilise tämbriga "paradoksaalse noodi" süstemaatilises kasutamises.

Needsamad klaveripalad esitlesid akorde, kus igal helil erinev dünaamikatähis (vt näide 2). Sarnaselt ülemhelide tulenemisele sirgus siit nii uudseid kujutluspilte kui ka puhtaid kõlaleide. Interpreedile, muuseas, on aga säärase konstruktsioonide teostus inimvõimete piir ja samm üle selle. Kuid utopia, nagu edaspidigi näeme, pole Stockhausenit kontseptuaalseist vahendeist tühiseim.

Koos Stockhausenit teise, samuti viie- kümnendatesse jääva leiu — "aja väljadega",

¹ Stockhausen defineerib "grupiga" helikogumi, millel tervikuna vähemalt kaks ühist parameetrit. Näiteks: 20 eri kõrgusega nooti, ent kõik kolmekümnekahendikud ja *pianissimo*'s. Neid kõiki loetakse üheks heliks.



Näide 1



Näide 2



Näide 3

oleme paradoksaalse ilmingu tunnustajateks. Seekord tuleb juttu rütmist. Vürtsitades muusikastruktuuri "irratsionaalsete" rütmitähistega (vt näide 3), mida ükski elusolend ei suudaks täht-tähelt teostada või kui, siis ainult umbkaudu ja vaistlikult hinnata, riskib Stockhausen otsustavalt ning toob elevuse ja pinge loomiseks mängu vahetalitaja — inimliku kõhkluse. Ja liignõudmine kõigub ligikaudsuses, puhta jõupingutuse poeesias. Sel kombel jäädvustab end ajalugu...

Ajal, mil Stockhausen hakkas tegurina arvestama inimvõimeid, allutades need ressursid (arusaadavalt indiviiditi muutuvad) muusikalistele struktuuridele, asus ta ründama ka nende struktuuride polüfoonilist kasutuselevõttu. See võis tunduda meeletusena, aga siin oli olnud eelkäijaid... viieteistkümnendal sajandil. Hullumeelsus — mitte sugugi: teos pealkirjaga "Zeitmasse" puhkpillkvintetile pidi teoreetilist uuringut kujukalt illustreerima. Kuna aga kriitikutel polnud õrna aimugi, millise panusega mängiti, ei taibanud nad teosest midagi. Sageli on fraasi esitamise kestus allutatud mängija hinge-tõmbe pikkusele, mis põhjustab omalaadseid kiirendusi-aeglustusi, juhüb sisemist skandeerivat tuksumist ning suhestab koosseisusisese kummalise ja toreda kontrapunkti.

Nii jätkas Stockhauseni isiklik arengurada kulgu ettemääratusest totaalse determineerimatuses; alatisteks trooninõudlejateks täpsus ja pimestav tehnika.

Determineerimatute suundumuste lõpptulemusena valmis "Klavierstücke XI" (1955 — redigeeritud 1961). "Ajastu vaimu" kohaselt ja näib muide, et kolleegist sõltu-

matuna, oli sedalaadi probleemidega tegelnud ka Boulez osaliselt samu tendentse järgivas kolmandas klaverisonaadis. "Klavierstücke XI" on täiel määral aleatooriline; juhüs on peamine liikumapanev jõud ning pala ettekanne varieerub või vähemalt peaks varieeruma esitusest esitusse. Interpreet libistagu vaid silmad piki hiigelpartituuri ja sidugu arvukad laialipillatud tekstilõigud vabal valikul. Iga lõigu lõpul on tempo-, dünaamika- ja lõikude ühendamisjuhised, ent pole ju teada, kuhu pilk satub!... Siiski on mõeldav eelnevalt järjestus ette valmistada ning fikseerida "optimaalne", alati üks ja sama teekond, mis on ühtlasi ka programmi nõrk külg.

Stockhauseni suurimaks ühtaegu teoreetilis-rakenduslikuks uurimustöök jääb aga "Gruppen" kolmele orkestrile (1955—1957). Käsitleme veel kord seda ainulaadset juhtumit, kuna edaspidi terendavad helilooja silmapiiril uued rannad, kuhu jõudmiseks kasutab Stockhausen just selle gigandi tehnoloogilisi jääke. Probleemistikku hästi tundes (siinkohal on mõeldav seda vaid visandada) on arusaadav, et teose ideestik pole niisama lihtsalt teosest teosesse kohandatav; osaliselt on seda rakendatud teostes "Kontakt" (1959—1960) klaverile, löökriistadele ja elektroonikale ja "Carré" (1959).

Niisiis töötab Stockhausen välja teooria, mis taotleb kõrguste, vältuste ja tämbrite ühendamist samasse kulgu (*continuum*). Seletame lähemalt.

Sedalaadi ühtses perspektiivis (analoog Einsteini relatiivsusteooriaga) väidab Stockhausen, et võnkesagedus (näiteks $la = 440$

korda sekundis) ja noodipikkuste kestus (näiteks pool sekundit kestev veerandnoot või triool jne) on ajaliselt olemuselt samad. Näiteks: kui perioodilist võnkesagedust aeglasemaks muuta (elektrooniliselt on seda väga kerge teostada), jõudes madalama *la*-ni, on võnkesagedus 220 korda sekundis. Veel madalam 110, seejärel 55, siis ligikaudu 27 ja

ajaliste kestuste valdusesse: $\frac{1}{2}$ s, 1 s, 2 s... "Kontakt" klaverile, löökpillile ja helilindile illustreerib peaaegu didaktiliselt üleminekut ühest regioonist teise. (Ja teooria särav rakendamine maskeerib omavoli elavhõbeda ning ka spekulatiivse idee nõrga külje; aga Stockhausen'i sõnul on parem lähtuda utopiast kui lihtsast tehtest tasemel $2 + 2 = 4$.) Ja



Luigi Nono ja Karlheinz Stockhausen.

nõnda edasi. Aga 27 korda sekundis ja edasi 13 — mis need on? Need on ju kestused, mida tajutakse eraldatud pulsilöökidena. Madalamale laskudes tungitakse Stockhausen'i sõnul

ongi saavutatud *continuum*! Võnkesageduse "ajalise spektri" teine ots, 16 000 korda sekundis ja üle selle, on inimkõrva kuuldelävi ning seega satume nüüd tämbrite valdkonda...



Ning Stockhausen kehtestab *continuum*'i le-
 viku makroajalt (kestvad vältused) mikroajale
 (võnkesagedused või kõrgused) ja sellest üle
 minnes jõuab välja ("ultraajani"?) — tämbri-
 teni. Neist igaüks sisaldab ligikaudu kolm
 korda seitse... mida? Kolm korda seitse
 ajaoktaavi. Sest igakord, kui intervalli — seega
 ka ajalist kestust — dubleeritakse või pooli-
 tatakse, astub ametisse üks oktaav. (Ülem-
 helide reas tähistab 1 põhiheli, 2 oktaavi, 3
 kvinti, 4 topeltoktaavi jne.) Selle hiigelleviku
 mooduliks ja lahendusvõtmeks on 2. Iga
 oktaav (või iga 2, nagu Stockhausen lühend-
 datult märgib) sisaldab oma piirides kaksteist
 võimalikku jaotust. Ent kui vältused on arit-
 meetilised (mõõdetavad sekundi murdosad-
 es), siis tempereeritud kõrgused on loga-
 ritmilised. Siit ka põhiline kokkusobimatus,
 mis muu hulgas sisaldab Boulezi "série géné-
 ralisée" kriitikat, kuna antud suuna järgijad
 kasutavad samu raame nii vältuste kui ka
 kõrguste jaoks (vältuste seeria kohandatakse
 kõrguste seeriale). Näha on, et nii võib kaugele
 jõuda...

Niisiis oli vaja välja töötada teine
 teooria, mis kõrvaldaks selle kokkusobimatu-
 tuse ja võimaldaks seeria korras kirjutanduna
 juurdepääsu pidevale kulgemisele (*conti-
 nuum*), kus vältused ja kõrgused ajalise
 vastuoluta ühendatud.

Üks oktaavikäik (12 pooltooni), mis
 väljendub reaalses kõlapildis kaheteistkümne,
 inimkõrva jaoks võrdse logaritmilise jaotuse
 kaudu (see on teada juba Bachi ajast) — see
 oktaavikäik olgu $12 \cdot \frac{1}{2}$. Kui tahta nüüd allutada
 noodivältused samale logaritmilisele korrale,

tuleb tõdeda, et seda on võimatu ette kujutada
 ja võimatu ka esitada. Mil kombel lahendada
 see näiliselt lahendamatu vastuolu? Ja Stock-
 hausen, tehes hullumeelse sammu (ent ome-
 tigi sammu tulevikku) lausub: tuleb võtta
 metronoom (kujuteldav), mis logaritmilises
 järgnevuses muudaks kehtiva baasväärtuse
 (näiteks täisnoot) ajalist pikkust. Ja nii saa-
 dakse kestuste seeria, mis tegelikkuses eksis-
 teerib tempode seeriana (vt näide 4).

Ja edasi? "Was fängt man damit an?"
 ("Mida sellega peale hakata?") küsib Stock-
 hausen eneselt oma kuulsas artiklis "Wie die
 Zeit vergeht?" ("Kuidas aeg möödub"). Mil
 kombel muuta kasutatavaks (ette kujuta-
 tavaks, mängitavaks, noodistatavaks) iseene-
 sest loogiline fantasm? Töötades välja heli-
 rühmad, mis teoses "Gruppen" on allutatud
 logaritmilisele ajalisele seeriale ning usalda-
 tud pärast sofistlikke manöövreid (neid pole
 võimalik siinkohal resümeeerida) esitada kol-
 mele orkestrile. Kõik kolm orkestrit mängivad
 muutuva ja erineva tempoga ning heliloojal
 õnnestub oma teoreetilised postulaadid ellu
 viia. Tulemus: "Gruppen" kolmele orkestrile,
 kus pealegi iga instrumendi partii erinevate
 vältustega välja kirjutatud. Flöödil trioolid
 (kuueteistkümendikest), viiulitel kvintoolid
 (kolmekümendikest), bassklarnetil poolnoo-
 did, vaskpillidel siin-seal kolmelöögilised —
 neid pikki väärtusi/sagedusi on teose ajalises
 spektris vaadeldud baasväärtusena. Enne-
 kuulmatud, liikuvad kõlad... Kui keeruline
 see kõik on — võiks öelda! Kindlasti, sest
 kujutada ette tämbreid ja seejärel need üles
 kirjutada — on ajaloos esmakordne.

Iseenesestki mõista on selles vaimses
 ehitises oma utoopiline dimensioon ja teoo-
 riaski omad nõrgad kohad. Ent kas pole siiski
 väärtuslikum kõigutada veendumusmüüre
 (mis muide samuti müütilised) ja pörkuda
 absoluutse koherentsusega, kui tegelda lihtla-
 base maalähedusega? Mis ka poleks, teos ja

1964. aasta suvel Königswinteris.

Ülal vasakult: Carolyn Brown,
 Merce Cunningham, John Cage,
 Doris Stockhausen, David Tudor,
 Michael von Biel.

All vasakult: Steve Paxton, Karlheinz
 Stockhausen, Robert Rauschenberg.

tema ennekuulmatud helid eksisteerivad. Sündinud pingutuses, nõuab ta sama ka kuulajalt; pingutust, milleks ollakse tänapäeval üha vähem ja vähem valmis.

Mis puutub lahkumisele määratud ja nüüd juba puhta abstraktsioonina käsitletavasse "seeriasse", siis just sellisena ilmub ta Stockhauseni loomingusse väga vara — teoses "Klavierstücke X" (1956, redigeeritud 1961). See on pikimaid, efektsemaid ja raskemaid teoseid klaverile — üks vaimustavamaid ka kuulajale. Siin väljendub "seeria" järgmiselt: 7 1 3 2 6 5 4. Mida nende arvudega on tahetud öelda? Need on teatud proportsionaalse süsteemi elemendid, mida tõlgendatakse helides üksnes *posteriori*, see tähendab töötuse järgselt; olulisimad on pikkused ning alles seejärel teised parameetrid — näiteks kõrgused, mis on vähem tähtsad.

Niisiis ei märgi need numbrid nootide arvu ja rütmiväärtusi (nagu Boulezil), vaid väljendavad üksnes suhteid. 7 ja 1 on vaaeldud piiridena, 3 ja 2 alanevate suhetena, 5 ja 6 tõusvate ning 4 neutraalse ehk kesksena. Hiiglasliku ettevõtmise eesmärk, mille ta ka

1960. aastatel.



saavutab, on luua lakkamatu *continuum* korra ja korratuse vahel. Rakendatuna on aga arvude tähendus pööratud: 1 tähistab korratusele lähedast muusikalist maksimumi, 7 — äärmuseni kontrollitavat ja kontrollitud miinimumi.

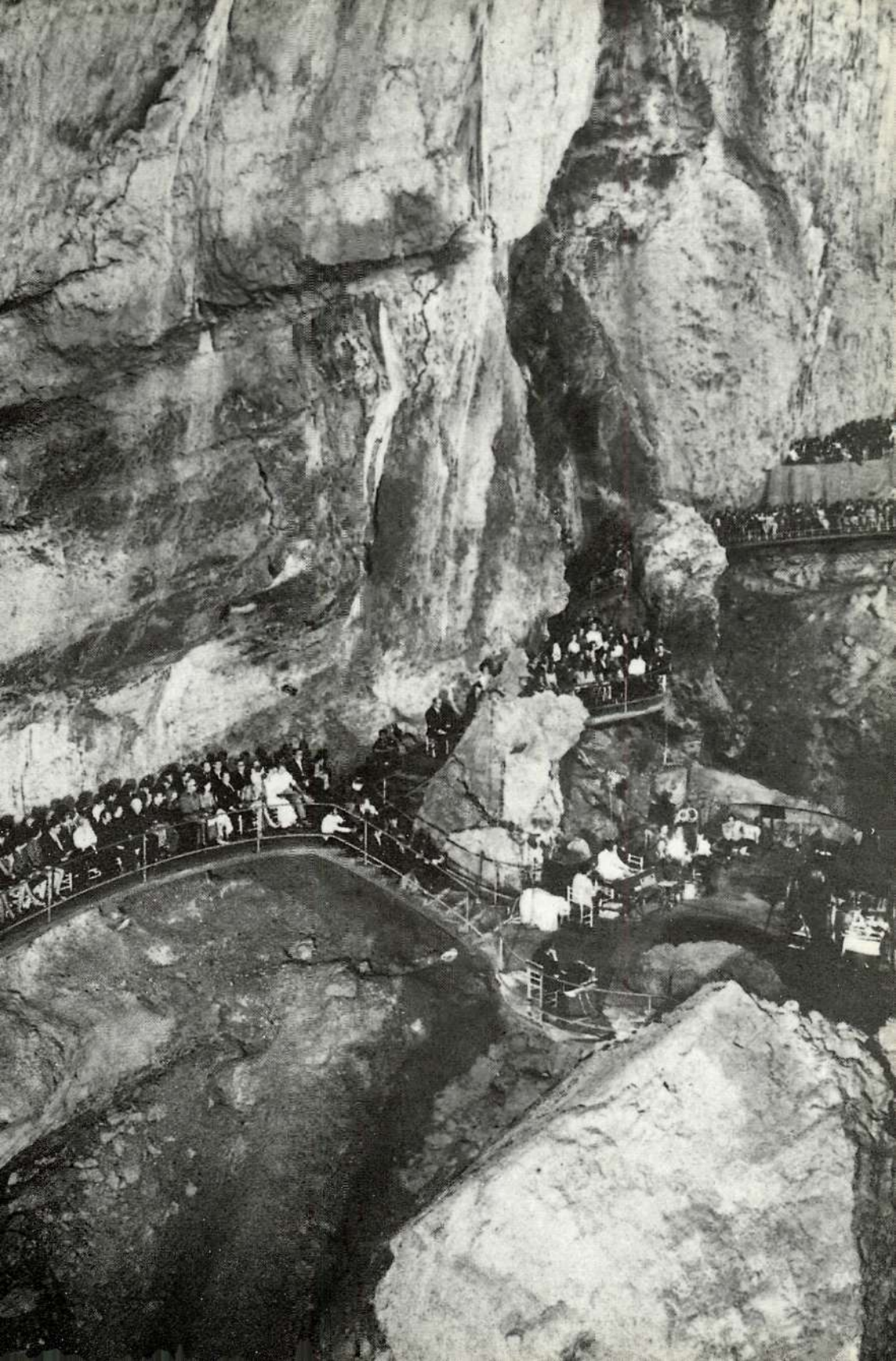
Serialismi säärane mõistmine — poeetiline, ainulaadne ja punktipanev — on tohutu tähtsusega; siiski ei nimetata seda "ajalooliseks", kuna see pole olnud interpreetidele teadliku ja süvenenud uurimuse objekt. (Üksnes pianist Herbert Henck on 1976. aastal teinud teosest ammendava analüüsi, serveerides heliloojatele märkimisväärset teoreetilist toredust lausa hõbekandikul. On skandaalne, et see tekst on peaaegu tundmatu.) "Klavierstücke X" ja "Gruppen" on jäänudki unikaalseteks eksperimentideks. Ning Stockhausen ise, muuseas...

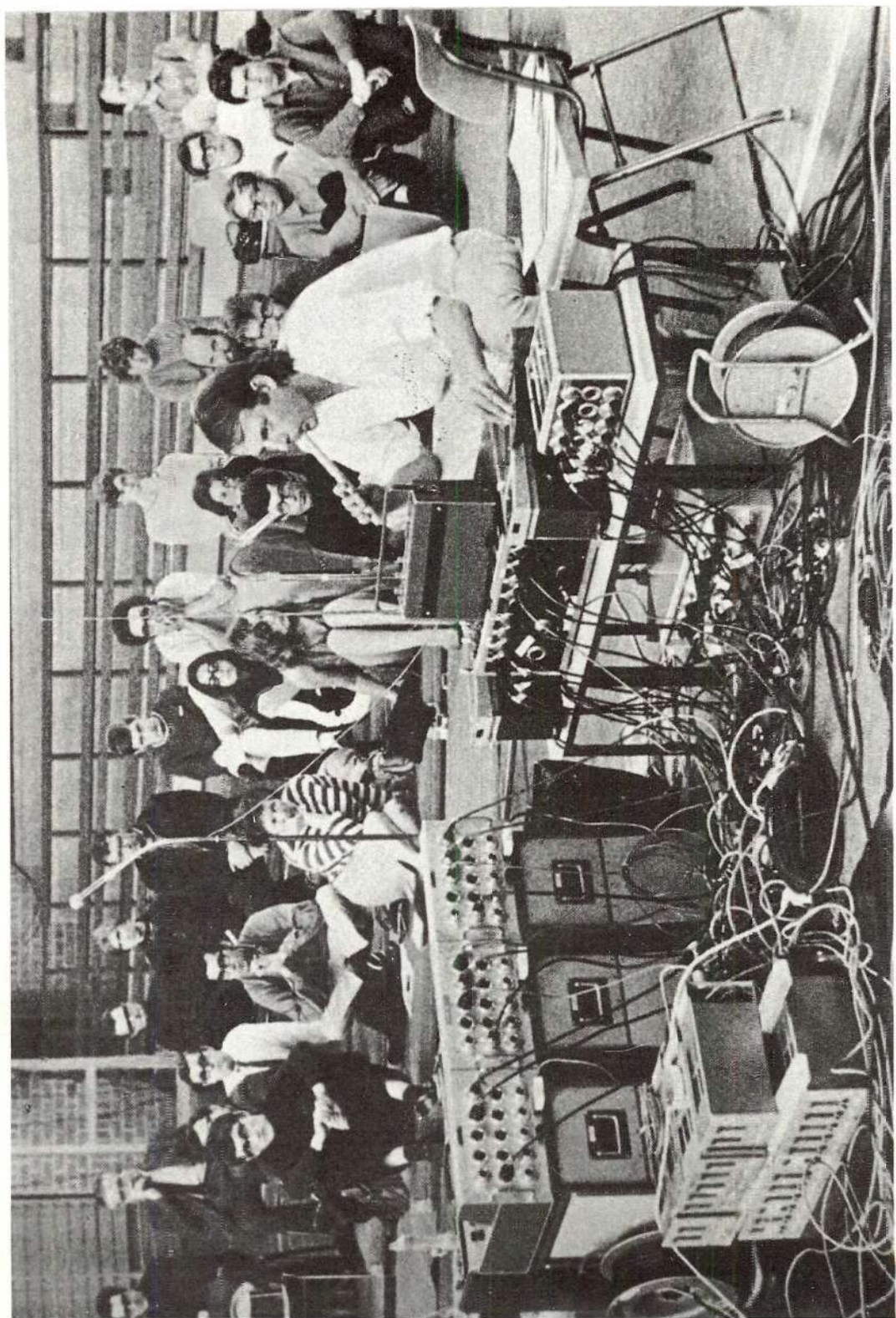
Stockhausen ise ütleb neile, kes teda praegu kuulama soostuvad: "Ma kulutasin kaks aastat, et kirjutada "Gruppen". Ma olin hull!" See on hoopis teine Stockhausen, kes seda ütleb.

Murrangu kuuekümnendate lõpul põhjustas Cage'i ja Kaug-Ida religiooni avastamine. Kuulus helilooja, kellest oli saanud guru fännidele, naistele, õpilastele ja lastele (neist vanim, Markus, kehastas ooperis "Licht" lapsgeeniust), kirjutas taas nootide ja "lihtsate" akordidega ("Stimmung", 1968) — kuid samuti tummstseenide ("Alphabet pour Liège", 1972) või üksnes sõnadega ("Aus den sieben Tagen", 1969). Ja tagatipuks tantsijale loodud palvežestidega — "serialiseeritud"! ("Inori", 1973). See ajajärk kulmineerus teoses "Musik im Bauch" (1975). Kuue löökpillimängija tegevus vallandas poodu kõhust lihtsaid viisikesi levitavad väikesed mängutoosid, millest igaüks tähistas erinevat sodiaagimärki (mängutooside kogumaksumus oli 1000 Šveitsi franki).

Pole mingit tahtmist peatuda selle etapi

Kontsert Liibanonis novembris 1969.





loomingul; piirduksin vaid "Stimmungiga" kuuele vokalstile ja elektroonikale. See teos on edasilükkumine.

Esmapilgul tundub "Stimmung" olevat tagasimineku kõiges. Mõned puhtad kolmkõlad, dominantseptakordid — ja ongi kogu seitsekümmend minutit vältava teose harmooniline materjal. Ilmselgelt sukeldub muusika lapsepõlve või pigem leiutab selleks teatava infantiilse mudeli. Neile akordidele toetudes harutavad kuus lauljat lahti lõpmatusse kulgevaid kõlamaalinguid, õrnalt värelevaid ja üha uuesti ülesvõetud jutuotsi. Kõik on õrn: voo-gavate täishäälikute lainetus, peaaegu märkamatud varjundid, hajutatud valgus, üsna mikrofone ligi sirutunud niiskete sosistavate huulte aimatav naeratus... See teos on kutse reisile — tagasi Ürgema rüppe, pilkasse pimedusse! Stockhausen — suletud silmil, käed liikumatult mõõteriistadel, vaevuaimatavat sosinat kuuldelävele doseerides — näib magavat. Aeg on seiskunud või siis igatseb seda: harmoonia sirutub ja embab lõpmatust. Ei sündmusi, jõupingutusi ega välismaailma sekumist... Sosin voogab, voogab lapsepõlve, lapsepõlve-eelsesse aega, mida siin-seal vaevu märgistab mõni lauljate huulilt kostuv maagiline sõna; nimed — kõigi olnud tsivilisatsioonide jumalate nimed Quezalcóatlit Jeesuseni. Seejärel jõuavad lauljate vaiksese esituses kuulajani Stockhauseni enese poeemid. Peaaegu didaktilisena nagu laste joonistused, kätkevad need freudilikku teemaringi: rinnad ("Mu kaks kätt on kui kellad — bing ja bong / sinu rindadel tseeing tsang tseeing tsang"), lind ("ma sööstan enesetappu — ja lõhestan su hõbevee") Iseenesestki mõista ei paku need värsid mingit huvi. "Diff-daff, diff-daff", sosistavad noormehed ja ümisedavad neiud, nad istuvad maas, kannavad tumedalillelisi pikki pükse ja sandaale... Kus me asume? Milline on selle misanstseeni tähendus?

Olles haaratud sest süütust rituaalist, seab kuulaja teadvus end otsinguile; ja ühtäkki olemegi päral: Ühendriikide läänerannikul, kusagil saja esimese maantee kandis, Sauselito ja Carmeli vahelisel alal — hipiliikumise hälli juures. "Stimmung" (loodud Ameerikas) on euroopalik lõiv neile hetke nõiduse kumardamise rituaalidele ja aja äramanamissoovidele, mille sünnipaik California rannik. *Tune in, stand by — and drop out*: säärane on kuninglik põgenemistee, mille privilegeeritud vahendaja on heli. Ehk pakub sama ka "Stimmung"? Sel juhul on kõnealune teos võrreldav taimega, mida iga hinna eest püütakse istutada võõrasse pinnasesse.

Ja ometi ei võta ümberistutamine vedu, maagilised sõnad keelduvad mõjumast ja kuulaja "reisile" minemast. Kuna laiali puistatud nõiduse püüniste võim kaob hetkel, mil nad on rangete nootidena üles kirjutatud ning kontsertettekandeks välja pakutud. Noodikirja infantiilsus? Kaugeltki mitte! Häälitsemist suunab hoopis hea foneetika tundmine ning kuue laulja sisseastumisi raamib ja juhib peen polüfooniline organisatsioon. Siin peitub ka Stockhauseni võimatuna näiv kihlvedu. Kasvuhooone tingimustes metsik lill sureb. Misantseengi on kui katsetuste kompleks, millesse võimatu uskuda. Sellises kontekstis, võimetu ühe hoobiga ajalugu eitama, kõlab ka teose põhiline harmooniline materjal, puhas mažoorne kolmkõla, sihilikuna. Erakordne, et üles joonistada — kõlab ülimalt manerismina ja esimese korra jaoks valesi. Ja aeg — tõrges lahustuma, seiskama oma kulgu, kiigub muutumatult minutite ja tundide ahelais...

Jääb hulljulge katse. Seal, sissetungis muusika teisepoolsusse. Ei kellegi maa otsingutes, kus segunevad olematus ja lõpmatus, katses seisata aega, on Stockhausen — lind või Ikaros — akrobaadina teel vabasse langesse.

*Tõlkinud ja eessõna kirjutanud
MAILIS PÖLD*

MIS ON MEIL PISTMIST SELLE MARIA STUARTIGA?

Fr. Schiller, "Maria Stuart" "Ugalas"

Lavastus — Andres Lepik

Lavakujundus — Jaak Vaus

Muusika — Peeter Kononov

Liikumine — Oleg Titov

Osades: Piret Rauk, Kristel Leesmend, Andres Noormets,

Enn Kraam, Talvo Pabut, Andres Tabun, Luule Komissarov,

Ingomar Vihmar jt.

Fr. Schiller on näidendi "Maria Stuart" žanri määratlenud analüütilise draamana. Tegemist on siiski puhtakujulise tragöödiaga, mida saaks draamana vaadelda vaid juhul, kui peategelaseks poleks mitte Maria Stuart, vaid tema rivaal — kuninganna Elizabeth. Sellisel juhul jääks Maria surm küll kuninganna südametunnistusele, kuid annaks talle nii ajaloolise kui ka isikliku õigustuse. Ajalooa on siin lood tõepoolest veidi segased, sest kirjanik on seda ilmselt enda kontseptsiooni kasuks muutnud, kuna aga tulemuseks on sedavõrd huvitav ja ainulaadne näidend, pole meil küll selle peale mõtet pahandada. Ja siiski on "Maria Stuart" tragöödia, milles nimitegelane, kes kannab põhilisi eetilisi väärtusi, hukkub. Seda kinnitab näidendi käekäik Euroopa lavadel veel enne režiiteatri sündi, seda näitab ka eesti kogemus, kus Liina Reimanile oli just nimelt Maria Stuarti osa olulisemaid ja läbivamaid kogu tema teatritel.

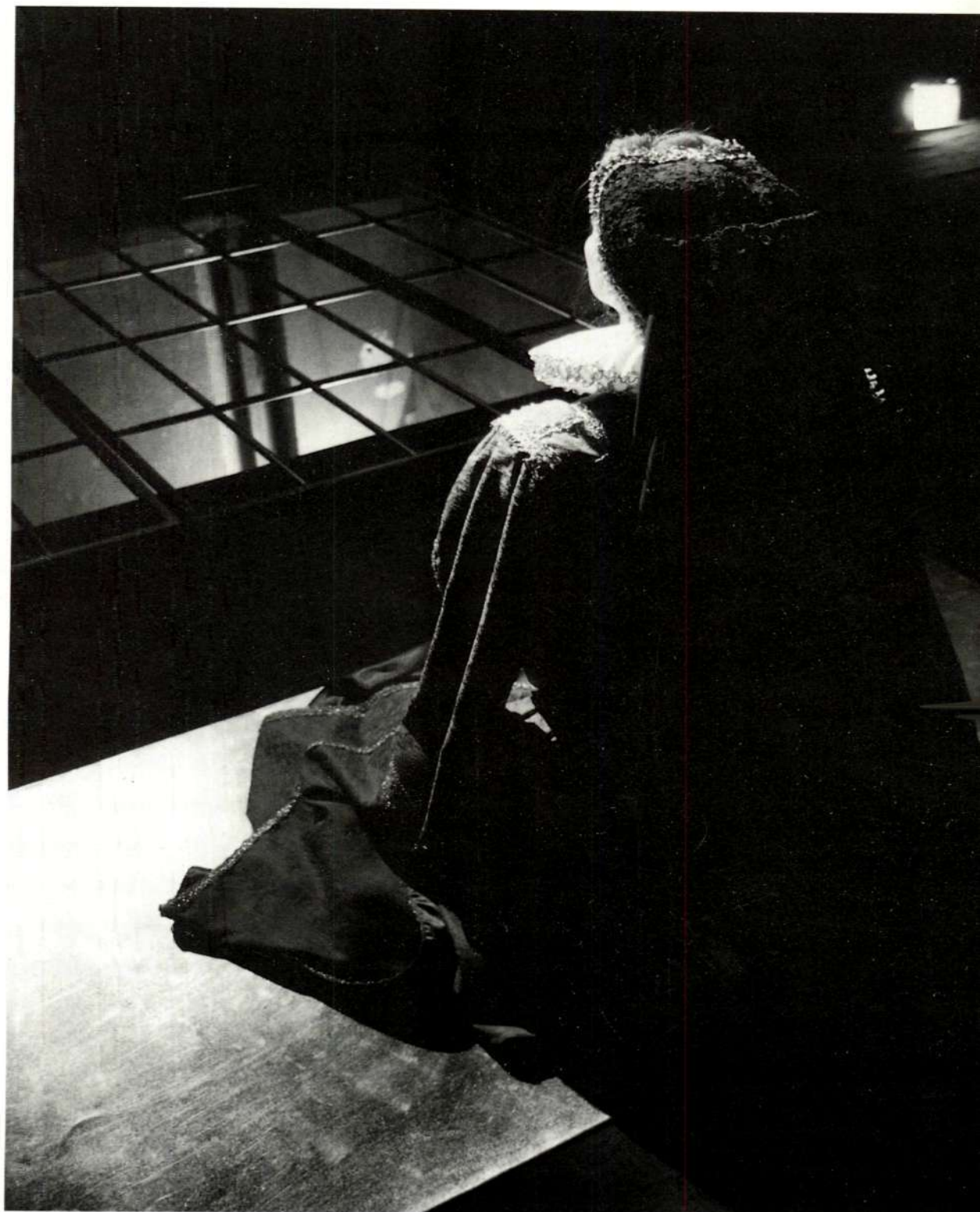
Nüüd oleks lavastajateatri võimuses seda näidendit lavastada nii Maria Stuarti kui ka kuninganna Elizabethi positsioonilt ning vastavalt sellele mõtestuksid ümber aktsendid ja sümpaatiad. Ka Andres Lepiku lavastus "Ugalas" on täiesti selgelt tragöödia, lavastaja sümpaatiat kuulumine Mariale ei jäta ruumi kahtlustele.

Näidend

"Maria Stuart" on tüüpiline näitlejatükk. Seda muidugi juba oma sünniaja poolest. Siin on näitlejal, mida mängida, ning see ei käi

ainult peategelas(t)e kohta, ka episoodilised rollid peidavad endas dramaatilisi vastuolusid. Kuid loomulikult on see näidend saanud kuulsaks eelkõige selle poolest, et siin on laval tegelikult ju kaks kuningannat ning nende kahe rivaali duell ongi olnud näidendi populaarsuse võti nii möödunud kui käesoleval sajandil. Võib öelda isegi nii, et kui on leidunud sedavõrd tugev näitlejanna, kes tunneb end suutelisena Maria Stuarti osa kandma, siis on see Schilleri näidend ka lavale toodud. Tänapäeval on lood keerulisemad, sest teater pole mitte niivõrd suurte näitlejate, kui just lavastajateater ning raske on ette kujutada olukorda, kus näitleja keelitaks lavastajat võtma ette sedavõrd riskantset tööd nagu Schilleri värsstragöödia lavastamine. Kuid "Maria Stuartit" pole mõtet lavastada, kui silme ees pole näitlejannat, kes Maria osaga hästi hakkama saaks.

Tegelikult pole lavastajateatri praktika "Maria Stuartit" kuulsusttoovalt puudutanudki (kui vaid Max Reinhardti lavastus välja arvata), põhiliselt nägi Maria Stuart rambivalgust nii vene, saksa kui ka prantsuse suurte näitlejannade loomingus möödunud sajandi lõpul ja käesoleva algul. Ka Eestis ei ole Liina Reimani kõrvale kedagi tuua. Paradoксаalsel moel on see Schilleri näidend nüüd olemas kahes tõlkes: Marie Underi omas ja "Ugala" versiooni jaoks Helvi Jürissoni tõlgituna, paraku pole aga neist kumbagi publitseeritud. Samal ajal on teisi Schilleri näidendeid avaldatud korduvalt. Ka see viitab, et tegemist on eeskätt elavale teatrile orienteeritud näidendiga.



"Maria Stuart". Maria Stuart — Piret Rauk.

Režiiteatri võimalused

Režiiteatri võimalustesse kuulub mitte ainult kontseptsioon ja žanri kujundamine, vaid ka tõlgenduse ja näitlejate maksimaalselt jõuline avamine. Tegelikult on Andres Lepikut ju kogu aeg veedelnud klassikaline dramaturgia ning jõulised karakterid. Olgu selle tunnistuseks siis Shakespeare'i, Beaumarchais, sellesama Schilleri ("Salakavalus ja armastus") või ka Ibseni looming. Sisuliselt

kuulub siia ka Arthur Milleri "Salemi nõiad". Lepiku lavastuslaadi iseloomustab orienteeritus näitlejamängule ning kujunduslike ja muusikaliste vahendite oskuslik valitsemine. Ta kuulub nende mitte just arvukate lavastajate hulka, kes oskavad hästi lavastuse ideed ja näitlejamängu rõhutada teiste väljendusvahenditega. Seda ka siis, kui üldine mõte ebamääraseks on jäänud.

Tegelikult on Andres Lepiku lavastuslaad üsnagi harvanähtavalt autoritruu. Autori



"Maria Stuart".
Elizabeth —
Kristel
Leesmend,
George Talbot —
Enn Kraam.



“Maria Stuart”.
Mortimer — Ingomar Vihmar, Robert Dudley — Andres Noormets.

originaalteksti oli küll kärbitud, kuid see oli ilmselt möödapääsmatu ning hädatarvilik. Tavaliselt aga püütakse tänapäeval originaali kuidagimoodi kaasajastada, olgu siis värss-teksti proosasse üle kandmise, ulatuslike tekstimuudatuste või muul teel. Võib ju küsida, kas Mati Unt oma “Hamleti” lavastamisel “Vanemuises” võinuks sama tulemuse ka originaali harjumuspärasest tekstist kasutades saada, kuid tõsiasi on, et proosatekst kõlab siin ebaharilikult ning just see näiski olevat lavastaja taotlus.

Kui siin juba “Hamletist” ja autoritruudusest juttu tuli, peaks “Maria Stuarti” juurde tagasi tülles märkima, et autoritruudus ja maksimaalne tõsidus on küll kiiduväärt taotlus, kuid mitte igas olukorras. Kui mõelda “Ugala” teatrisaali suurusele ja publikuprobleemile, tahaks küll väga loota, et sellised heal tasemel lavastused ka Viljandi-suguses väikelinnas täissaalidele läheksid. Aga ei lähe ju. Võib-olla oleks selles mõttes kasuks tulnud ka mõningate vaatamänguliste nüansside kasu-

tamine. Kas või selliste, mis Undi “Hamletile” “Vanemuises” täissaalid kindlustab. Võinuks ka “Maria Stuartile” kasuks tulla Noormetsa groteskiga laetud mängulaadi veelgi julgem ja laiem kasutamine. Schiller pole küll Shakespeare, kes madalat ja kõrget vägagi oskuslikult on liitnud, kuid (vaate)mängulisuse ja täissaalide huvides poleks mõningaid selletaolisi elemente ka patt kasutada.

Näitlejatööd

Schilleri värss-teksti omandamine on tänapäeva näitlejale üsna keeruline ülesanne ning “Ugala” lavastuse üks suuremaid meeldivaid üllatusi oligi näitlejate mängu orgaanilisus. See puudutas kogu trupi tööd. Mitte kellegi puhul ei tekkinud teksti keerukusest tingitud komistusi, näitlejate kogu energia sai vallanduda huvitavate karakterite avamisele. Võib-olla oligi see kõige suurem saavutus, sest just siin avanesid ka väiksemates osades täiesti uut moodi ja kand-

valt ka staažikad tegijad **Andres Tabun, Enn Kraam**, aga kindlasti ka **Luule Komissarov, Talvo Pabut** ning uue näitlejana “Ugalas” **Margo Mitt**. Nii Luule Komissarov kui ka Talvo Pabut löid seejuures rolli, mis jääb kindlasti nende lavatööde paremiku.

Omaette peaks rääkima **Andres Noormetsa** Leicesterist ning **Ingomar Vihmari** Mortimerist. Üllatas siin kindlasti Andres Noormets, kelle krahv oli lahendatud teistest erinevalt veidi kerglaslikus võtmes, kuid just nimelt see viis mõtte sellele, et ka teiste, kahte peaosalist ümbritsevate tegelaste osatähtsustele oleks tulnud kasuks kergelt groteskne joon, mis kindlasti võinuks kogu lavastuse traagilist raskepärastust veidi tasakaalustada. Igatahes oli Noormetsa mängu põnev jälgida ning tema pirtsakad keelemuutused õukonnas paljastasid meile haavatud enesehukusega kergatsi, kelle pealetükkiv mängulaad suhetes Elizabethiga kuulus lavastuse nauditavamate stseenide hulka. Vähem üllatuslik (meenutades näitleja eelmise Schilleri lavastuse osatähtsust), kuid igal juhul hoogne ja emotsionaalne oli ka Ingomar Vihmari mäng.

Kas lavastusel on kontseptsioon?

Kontseptsioon tänapäeva teatris on muutunud omamoodi jumaluseks. Kes ütleb aga, et ka siis, kui selgesõnalist kontseptsiooni ühes tükis ei näigi olevat, kuid ometi on vaieldamatult huvitavad näitlejatööd, on see iseenesest halb? Kui juba kontseptsioon on jumalus, küllap on tal siis ka mingid esmapilgule varjatud väljendusvormid, nagu see on näiteks Undi lavastatud “Hamletiga” “Vane-muises”.

See jutt siin ei tohiks kõlada selgesõnalise kontseptsiooni puudumise õigustasena, kuid ometi viitab selle väljenduse erinevatele võimalustele. Ka “Maria Stuartis” puudub selgesõnaline idee. Ammugi ei ole ta naiste- ja meestemaailma vastandlikkuse või naistemaailma ja võimu sobimatusega seotud. Pigem arvaks, et kontseptsioon siin on seotud kahe naispeategelase rollilahendusega, neis peegelduva erineva maailmasuhtega ning meile inimlikult lähedasema traagilise hukuga.

Kas ja miks on meil praegu vaja Maria Stuarti suguseid tugevaid isiksusi. Võib-olla selleks, et vastu seista nii Mortimeride sugustele uljaspeadele kui ka Leicesterite kergemeelsetele meelemuutustele. Maria Stuartis on midagi sügavat ja püsivat, mis vastandub meie aja närvilistele tõmblustele. Kas pole

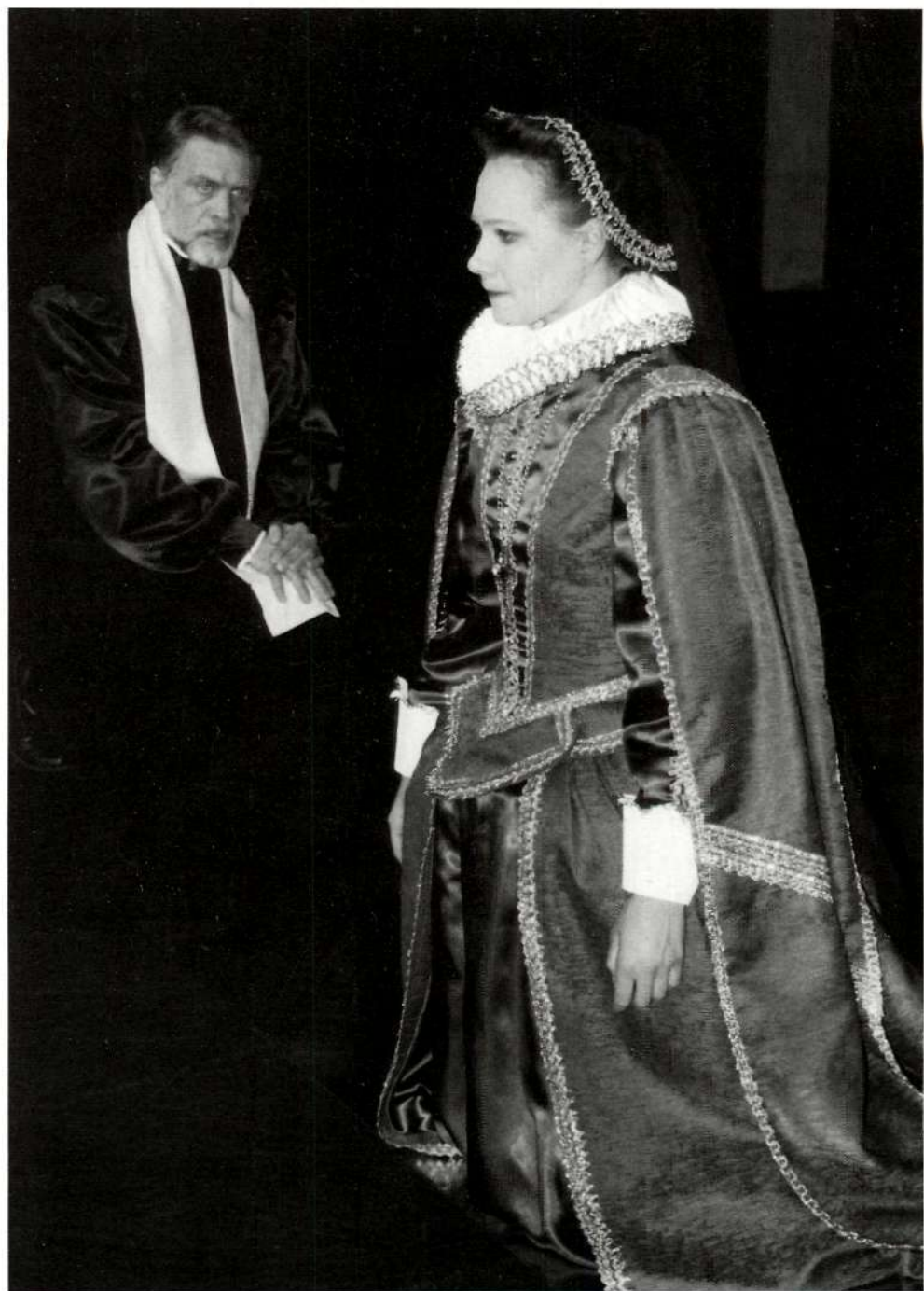
praegugi meil üle elada kriisiajajärk, mil Schilleri enda määratluse järgi “õrnus väljendub hellitatuses, vormi elegants labasuses, korrektsus tühisuses, liberaalsus kõikelubavuses, kergus frivoolsuses, rahulikkus apaatiats ning eemaletõukavat karikatuuuri hinnatakse tihti samaväärselt kauni “inimlikkusega” (“Kirjad esteetilisest kasvatuses” XVI).

Võimalik, et see epohh ei iseloomusta mitte ainult tänast Eestit, vaid kogu Euroopa kultuuri. Schilleri “Maria Stuarti” kontekstis on Maria oma katoliiklike väärtushoiakutega Elizabethi protestantismi kõrval ajaloolises mõttes pigem tagurlik kui edasiviiv. Kuid teisalt, inimliku terviklikkuse mõttes (seda väärtustas ka Schiller) tuleb õigluse palmioks kindlasti Mariale anda. Pealegi kannab see Andres Lepiku interpreteeritud Elizabeth endas õhtumaa allakäigu eelaimust.

Niiis Maria (**Piret Rauk**) ja Elizabeth (**Kristel Leesmend**). Mõlemad peavad endid kuningannadeks, kuid reaalne võim on ikkagi ainult Elizabethil. Võim ning ka õigus, sest just tema allkiri hukutab Maria ning paneb Leicesteri krahvi pajatsit mängima. Lavastaja jaoks on mõlemad kuningannad eeskätt naised oma nõrkuste ja tugevustega ning alles seejärel valitsejad.

Suursugused kostüümid naisvalitsejate seljas vastanduvad ülejäanud seltskonnaga, kuid need kostüümid ei suuda varjata nendesse peitunud naiste tundmusi ja elamusi. See Elizabeth on tegelikult nõrk naine, kes oma tunnustamatuse ja armastuse puudust ja komplekse kohati üpriski oskuslikult varjab. Tema grimm muudab ta elutuks nukuks. Inglise kuninganna on väsinud naine, kes tõrgub Maria hukkamiskäsule alla kirjutamast, kuna see tema seisust võib ohustada. Võib-olla oleks liiga otsekohene öelda, et Elizabeth on kiimaline naine, kuid tema halvasti varjatud tunded Leicesteri vastu annavad selleks ometi alust. Lavastuse üks kandvamaid stseene ongi Leicesteri ja Elizabethi dialoog, milles mees käed teatraalselt-mänguliselt Elizabethi kleidi alla ajab ning kuninganna seda tõrjuda ei söanda.

Ka lavastuse kulminatsioonistseen on seotud Elizabethiga... Maria on viidud hukkamisele. Kõlab kurjakuulutat Dies irae, seinad tõusevad uiles ning Elizabeth, kes kogu aeg on vabaduse puudust kurtanud, on korraga suurel ja tiihjusest mustendaval laval üksinda... (Dies irae kõlab järjest valjemini ning kahvatu kuninganna tormab üle lava tagalaval oleva trooni juurde. Punane nool mustal taustal Elizabethi trooni taga langeb aeglaselt, sümboliseerides Maria hukkamist. Elizabeth seisab langetatud päi trooni kõrval. Maria on hukkunud. Siia maailma jäämine on Elizabethile ja Leices-



*"Maria Stuart". Melvil — Margus Vaher, Maria Stuart — Piret Rauk.
Emm Loidi fotod*

terile märksa raskem katsumus kui Mariale elust lahkumine. Kuninganna pole millestki vabanenud, on veelgi väsinum ja rohkem üksi kui varem...

Maria Stuart — Piret Rauk

Maria on selle näidendi ja ka lavastuse võtmekuju. Kui see roll õnnestub, õnnestub ka

Muusika ja kujundus

Muusikat on selles lavastuses päris palju ja **Peeter Konovalov** näitab end taas tugeva komponistina. Saginale vastanduvad meloodilised teemad vaatuste ja olulisemate stseenide sissejuhatuses ilmestavad hästi kahe kuninganna suhet õukonna ja maailmaga. Kulminatsioon on muusikal väga oluline tähendus — *Dies irae* kõlab võimsalt ning Maria huku tähendust kõrgustesse tõstvalt.

Jaak Vaus on kunstnikuna leidnud musta ja punase vastanduse kaudu tragöödiale vastava koloriidi. Kuningannade uhked ja värvikad ajalootruud kostüümid kontrasteeruvad ülejäänute must-valgete riietega. Ka tagalaval trooni musta fooni lõhestavad punased teravad kolmnurgad on igati omal kohal. Paraku aga on eeslavale ning külgedele laskuvad mustad seinad raskepärased, mõjuvad pigem olmeliselt kui üldistavalt. Veelgi halvem on aga asjaolu, et just nende seinte tõttu ei saa seda lavastust mujal näidata kui "Vanemuises", üheski Tallinna teatris pole vastavaid tehnilisi võimalusi. Seesuguse tragöödia jaoks on see häirivalt kitsendav asjaolu.

Maria Stuart on tapetud. Elizabethi arglikud katsed oma tegu õigustada kompromiteerivad vaid teda ennast. Finaalis jääb seesama väsinud ja kahvatu, kuid uhkes tualetis Elizabeth oma troonile istuma. Üksinda ja teadmata, mis sellest maailmast edasi saab...

kogu lavastus. Kuidas on lood "Ugalas" ja Piret Raugiga? Pean tunnistama, et soostusin käesolevat retsensiooni kirjutama alles pärast kolmandat vaatamist. Esimest korda nägin tükki jaanuari alguses. Laval oli küll Maria Piret Raugi esituses, lavastus ise oli küll korralik ja heade näitlejatöödega, kuid peaosataitja ei veennud. Pigem nägin laval meenutust ühest varem mängitud muusikalisest Mariast, kelle elurõõmus sarm ja hingesoojus selle näitleja pikaks ajaks sümpaatseks muutis. See, mis puudus, oli Maria Stuarti sisemine jõud ja veenvus. Vististi olin rikutud ka kujutlusest Liina Reimani Maria Stuartist, keda oskasin endale ette kujutada vaid tänu üksikutele filmikatkenditele Liina Reimani Wuolijoe-näidendite esitusest. Ometigi õhkus neist Niskamäe vanaperenaiselikku jõudu ja kirge, ka fotod Reimani Stuartist veensid selles. Selle kõrval jäi Piret Raugi esitus kahvatuks. Kristel Leemendi Elizabeth oli paelavam ja huvitavam naine kui Maria. Ligi-lähedaselt sama kordus ka teistkordsel vaatamisel, kuid siis kuulsin oma Tartu sõpradelt, et järgmise õhtu etendus "Vanemuises" oli hoopis toekam kui Viljandis. See andis lootust.

Suur oli rõõm, kui aprilli algul õnnestus näha Piret Raugi Mariat, mis veenis ja milles oli kõike seda, mis sellele lavastusele sügava mõtte annab — inimlikku ja naiselikku jõudu. Ma ei saa öelda, et muutus oleks olnud diametraalne, ka nüüd oli kohatist rabeledust, päris lõpuni ei veennud ka võtmestseen — kahe kuninganna kohtumine. Kuid osatäitmisel oli lisandunud uusi noote, oli tekkinud seesmine selgroog, mis Maria Stuarti hukkamisstseenis laskis tunnetada juhtumi traagilist sügavust. Rauk oli rollilahendust kontrastsemaks muutnud — ka sünetes episoodides kõlab tema naer ning juba järgmise hetkega muutub näitleja tõsiseks-süngeks. Tema tehtud lõbusus annab üleolekutunde. Teised, nagu parun Burleigh (Talvo Pabut), raevuvad sellest naerust ja muigest, kuid kõnekas stseen lõpeb sellega, et Burleigh Maria ettesirutatud kätt suudlema laskub, ise sellest ehmudes.

Nähes rolli arengut, võib loota, et sellest saab tõepoolest suursugune ja tugev naine, kellel pole küll reaalselt võimu, kuid on naiselik jõud, mis kõiki teisi kangelasi ennast austama sunnib.

Steenis enne hukkamisele viimist on Maria purpurses kostüümis musta ruumi ja musta riietatud inimeste taustal rahulik ja suursugune. Ta on end avanud oma Jumalale ning tal pole enam midagi kaotada. Kaotavad aga need, kes temast siia kõledasse maailma maha jäävad.

OLEN UHKE, ET TEEN FILMI

"OLEN UHKE, ET OLEN EESTI VENELANE". Stsenarist ja režissöör Reijo Nikkilä, operaator Aarne Kraam, helirežissöörid Mart Otsa ja Martti Turunen, monteeri Asta Pystynen, režissööri assistent Pirjo Rovi, tootmisjuht Maie Kerma, produtsendid Marjaleena Lampela ja Reet Sokmann. Video Beta SP, 58 min 43 s, värviline. © YLE TV1 ja ETV "Telefilm", 1998.

Eestlased käivad filmimas hantide maal, prantslased Amazonase džunglites, soomlased Eestis ja nõnda edasi, miks mitte. Maailm on lahti, üksteise vastu huvi tundes saame natuke lähedasemaks ja tasandame endas ehk hirmunud ürgtunge, et kõik, mis on võõras, on ohtlik ja kõige kindlam oleks ta hävitada. Selline mõtteviis on ju paraku elanud koobaste aegadest saadik ning ilmutab ennast aeg-ajalt nii traditsioonilises umbkülas kui euro-

ametniku kabinetis, kõnelemata maailma peastaapidest või tänavakampadest.

Eesti filminduse varasalves puudub esialgu kunstiline uurimus seitsmenda põlve pariislase "eluolust ja sellest, mis toimub ta peakolus", aga pea niisugune film sündida ei võiks — tänu meie võimalustele ja maailma-avatusetele. See, et meie lähimad hõimlased käivad filmimas üleminekuaja halastamatul Eestimaal, on täiesti loomulik ning kõneleb sellest, et tegijale võivad näida omamaa probleemid igavavõitu, naabrite juures saab ehk mõnele teravale nurgale paremini pihta. Eesti kriitik naeratab viisakalt ja ütleb, et on ju väga

"Olen uhke, et olen Eesti venelane", 1998.

Režissöör Reijo Nikkilä.

Isa Pavel. "Issand, anna sellele maale, kus me elame, ja selle maa valitsusele rahulikku aega valitsemiseks, et elaksime vaikuses, vagaduses ja puhtuses."





"Olen uhke, et olen Eesti venelane".

Narva abiturient Nikita Salmikov. "Ma ei eita, et Venemaa on minu kodumaa, et ma olen sealt võrsunud."



"Olen uhke, et olen Eesti venelane".

Vanausuline Raja. Eestis elab umbes 440 000 venelast, neist on 15 000 vanausulised.

Reijo Nikkilä fotod

huvitav, kuidas nähakse meie asju kõrvalt.

Norija võib muidugi naeratada pisut vähem viisakalt ning seada kahtluse alla, kellele niisugune kõrvalpilk siiski huvitav on, kas nendele, kellest film on tehtud või nendele, kes filmi on teinud. Või ilmutab koguni küsitavaid teadmisi meditsiinivallast — väites, et liiga pingas kõrvalpilk lõpeb kõõrdsilmusega.

Vaadeldav film, Reijo Nikkilä "Olen uhke, et olen Eesti venelane", on niisiis tehtud soomlaste poolt Eestimaal venelastest ning koosneb tervest hulgast (mõtteliselt mitte eriti arusaadavalt järjestatud) lühi-intervjuudest, sekka mõni olmedetail, mille etnoloogilist väärtust me asja sees olijatena raskesti taipame. Film näib olevat tehtud objektiivselt ega püüa midagi eriti kirglikult tõestada. Pikas pealkirjas esitatud teesi ("Olen uhke, et olen Eesti venelane") see film ei ürita kinnitada, igatahes ei tule see välja isegi mitte verbaalsel tasemel. Kui tahta selle asemele leida mõni teine pealkirjaks kõlbav tees, siis on ehk mõned filmist enesest pisut paremini välja tulevad võimalused. Näiteks: "Olen igati normaalne inimene ja mul on mõningaid prob-

leeme nagu kõigil normaalsetel inimestel."

Vähem viisakalt naeratav norija võibki esitada kaks olulisena näivat küsimust: kellele see dokumentaalfilm on adresseeritud ja mida see film tahab ütelda?

Ei usu, et kõnesolev dokument soomlasele iseäralist huvi pakuks, selleks on ta liiga vähe eksootiline. Siin käija on Kadaka turul venelastega piisavalt kokku puutunud ja tal on asjast oma arvamused. Ta on nendega kokku puutunud ka Helsingi juveelikaupluses ja sealt võib see arvamused olla natuke teistsugune. Sillamäele ta eriti ei kipu ja räsitud Sortavallasse ei pääse. Eesti rahvuslast võiks niisugune film ehk isegi pisut pahandada — asi seegi, kunsti nagu üldse elu funktsioon on ju ärritada —, kuid tõenäolisem on, et paneb õlgu kehitama. Ka sinne venelane ise ei saa olla vist aadressaat ja mitte üksnes sellepärast, et ta on nii-öelda kunstilise uurimise objekt. Usutavasti kehitab temagi õlgu, sest ta teab neid probleeme palju paremini ja oma naha peal. Lihtsameelsem võib ehk öelda: näe, meid on tähele pandud, pealegi välismaalt, aga ise mõtleb seejuures, et noh, pealiskaudselt ju. Teine aga pahaneb, sest kipub ikka nii olema, et kui peeglid ei ole kõige paremini lihvitud, siis nähakse sellest karikatuure. Ikka leiad oma isiksusekeskse hella mina jaoks midagi, mis sulle ei meeldi.

Teine esitatud küsimus hargneb isenesest mitmeks ning algab vahest laadi või žanri määratlemisest. Teatavasti tipneb filmi iva ikka selles, kuidas film on järjestatud ehk sinise koolkonna erialakeeles öelduna — kokku monteeritud. Kui autoritel on himu neid liikuma pannud ideed rahva ette tuua, siis tilgutavad nad osavasti liikuvast pildist tuleneva mõttetilga mõttetilga järel ja vaata, pehmemasse aineses tekibki väike süvendike. Sellist tilgutamist on vaadeldavas filmis vähe- võitu, tilgad langevad erinevatesse kohtadesse ja süvendikest ei teki. Ja iseäranis mitte sellist, mis võiks olla tähistatud pealkirjas esitatud teesiga. Niisiis oleks seda lava- või pigem teleriteost raske nimetada probleemfilmiks, kus loojad esitavad vähemasti vägevaid küsimusi, kui nad ka ühelegi nendest sama vägevasti ei vasta.

Sama raske on seda taeist nimetada uurimuseks, selleks on ta liiga pealiskaudne ja juhuslik. Kas või selles mõttes, et paljud asjad jäävad pooleli või satuvad väärasse konteksti. Näiteks on filmi algusosas üsna pikk (ja natuke segasevõitu) seletus selle kohta, kuidas sattusid vene vanausulised Peipsi äärde; kui aga puudub seletus selle kohta, kuidas viiskümmend aastat Eestimaad majanduslike võtete abil või ka otse valitsejalikult koloniseeriti — ainult asjade põhjalik teadja võib seda kaudselt tuletada mõnest poolrepliigist, pigem sedagi mitte —,

siis võib jääda eelteadmisteta ning käesolevat uurimust lihtsameelselt uskuv vaataja arvamusel, nagu oleksidki siin tegutsevad kolmnelisada tuhat muulast Nikoni usu-uuenduse eest tšuidide alale pagenud vanameelsete järeltulijad.

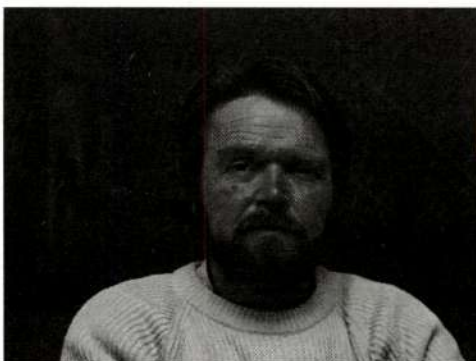
Sellises poolelijäämises avaldub muidugi ka ettevaatlikule eurosoomlasele viimasel poolsajandil nii omane arglikkus vene värgi suhtes, mida saab ka ajakohaseks sallivuseks nimetada. Eesti rahvuslasele näib see ühte-värvasse-sallivus paraku ebaõiglaseks. Igatahes eeldaks uurimus elementaarselt seda, et kuulataks ära ka teine pool, kuivõrd filmi paljudest seikadest ikkagi ilmneb, et pooled on olemas ja nende vahelises tsoonis on probleeme.

Seejuures pole mõtetki kõnelda sellest, et filmis räägivad vene keeles ka need küsitletud, kes eesti keelt hästi oskavad. Keeleprobleem leiab ehk väikese nõelakeste pildis, kus tüdinud ilmel noored mehed eesti keele tunnis ühe tühise väikerahva keelendeid nii vastumeelselt väänavad. Elu paneb ju asjad paika: paljudel Kadaka turu müüjatel on suuri raskusi eestikeelse lihtlause moodustamisel, aga soome keelega saavad ostu-müügi tasandil päris kenasti hakkama. Muide, see isenesest kõnekas tõsiasi pole vaadeldavasse dokumentaalfilmi mahtunud.

Ka etnoloogilise filmi mõõtu vaadeldava taies siiski välja ei anna, kuigi Pärnu festivali praktika näitab, et selle žanri alla paigutamise võimalused on üsna lohvkad. See, kuidas balleti inimesed poes kaup valib või Kreenholmi naistöoline oma tursunud jalgu demonstree-rib, jääb rahvusteadusliku käsitluse jaoks aine poolest napiks.

Niisiis on tegemist mitte väga arusaadava põhimõtte järgi valitud inimeste intervjuudega, mis on mitmeks jupiks hakitud ja vahekaadritega näiliselt ilmetatud — et lausigav ei hakkaks juttu kuulata — ja mis esitavad isenesest ausalt ja tegijatepoolse surveta nende ette sattunud inimeste arvamusel, kuid loogilist rida ei teki, probleemistik kusagilt ei alga ega ka kuhugi lõpe. Võib ju väita, et kaasaegne kunst niisugune ongi: väga paha, kui ta püüaks midagi tõestada. Aga muid "postmodernistliku" kunsti iseäralikke ilminguid selles dokumendis siiski ei näi leiduvat — neid, mis asja huvilisele ahmitavaks üritaks teha. Isegi mahlane vene ropendamine, mis võiks eesti kaasaegseks peetava kirjanduse taustal popp näida, pole filmis kohta leidnud. Ka nii-öelda "positivistlik" mõtlemine ei pingesta lugu: et juhuslikult paigutatud jupikeste rida kõnelgu ise enese eest. Selleks on liiga paljudes jutuaJamistes siiski probleemitsetud, nii et paratamatult tekib mulje: midagi need autorid ikka tahavad vist öelda küll.

Et käesolev lühiarvustus koosneb



Reijo Nikkilä.

peamiselt olakehitustest, võib tuleneda vaadeldava dokumentaalfilmi enda võttes-tikust.

REIJO NIKKILÄ (s 1939 Kärköläs) on õppinud aastatel 1958—1968 Leningradi ja Helsingi ülikoolis vene keelt ja kirjandust, Helsingis slaavi filoloogiat ja poliitika-ajalugu, Olomoucis ja Prahas tšehhi keelt ja kirjandust ning hispaania keelt. Pikka aega on ta töötanud Yleisradio TV 1s erinevates ametites, praegu tegev eriprojektide toimetajana. Aastast 1970 on Nikkilä teinud 35 teledokumentaalfilmi, neist Eesti-aimelised: "Raport Eestist" (1982), "Vaatevinkel" (1989), "Kes on kes Eestis" (1994, kolmeosaline portreefilm Merle Karusoost, Kalle Kulbokist ja Urmas Otist). Ta on olnud mitme filmifestivali žüriis, tõlkinud raamatuid, avaldanud artikleid, saanud riiklikke auhindu.

S. T.

TEKHNĒ-KÕNELUS

11.–14. märtsini 1998 toimusid neljandad Tartu Uue Muusika Pidustused. Nagu tavaks, koosnes festival kahest teineteist täiendavast poolest: kontsertidest Tartu Ülikooli aulas, mis olid keskendatud ihe isiku, sedapuhku inglise helilooja Sir **Harrison Birtwistle**'i (s 1934) loomingu tutvustamisele ning teaduskonverentsist samas majas. Ebatavaline oli aga konverentsi suunitus; enam ei püüitud erinevate teaduste ja kunstide abil läheneda muusikale, vaid omavahel erinevaid teadusi ja kunste ühendada, vaadeldes muusikat ühena neist. Et konverentsi korraldasid kaks klassikalist filoloogit, TÜ klassikalise filoloogia õppetooli assistent Jaanika Päll ja sama õppetooli üliõpilane Monika Kaldalu, siis on mõistetav, et selleks ühendajaks valiti Monika Kaldalu ettepanekul vanakreeka mõiste *tekhne*, mis sisaldab igasugusest inimtegevusest lahutamatuid mõisteid tehnika ja kunst.

Järgnev vestlus, mille eesmärk on selgitada kavatsusi ja põhjendada teemavalikut, toimus 14. veebruaril ning selles osalesid peale kahe nimetatud veel TÜ klassikalise filoloogia õppetooli professor Anne Lill ja teise konverentsi korraldava institutsiooni, Eesti Arnold Schönbergi Ühingu esindajana Mart Jaanson.

JAANIKA PÄLL: Tänavusel konverentsil otsustasime rääkida sellest, mis seob muusikat ja klassikalist filoloogiat või üldse igasuguseid sõnaga tegelevaid humanitaarteadusi. Konverents ja kontserdid on sellepärast koos, et nad on olnud alati TUMPi ajal koos ja minu arust nad sobivad kokku. Väga hästi koguni.

MART JAANSON: Minul, ausalt öelda, on natuke teistsugune ettekujutus. Mina ei rõhuta siin üldse muusikat, kui tohib, ja vaataks seda konverentsi ikkagi rahulikult eraldi seisvana, n-ö omaette kvaliteedina, mis aga kontsertidega kokku moodustaks TUMP '98 nimelise kvaliteedi. Nii et tähtis pole mitte niivõrd Birtwistle'i ja *tekhne* seos, kui niivõrd TUMPi kõrge tase. Me kujutasime seda ette graafilise pildina, mille nimetasime *tekhne*-päikeseks: ring, mille sees on *tekhne* mõiste, ringist väljuvad kiired, mille juurde on kirjutatud erinevate alade nimetused, sh muusika. Aga seal on ka filosoofia, näiteks Heidegger ja Platon, ja Hildegard von Bingen, ja näiteks maalikunst jne. Nii et ma ei rõhuta seost muusikaga, see oleks minu arvates liiast, sest mina sain sellest aru niimoodi, et *tekhne* on mõiste, mis seob kõiki inimtegevuse valdkondi. Minu arvates ei peakski me tegelema niivõrd sellega, et hakkaksime lahkama muusika ja sõna vahekorra.

J.P.: Aga *tekhne* ju seobki neid kahte poolt nendesamad kiirte kaudu. Veel üks põhjus — olen kogenud, et kui oleme kutsunud kedagi konverentsile rääkima, tekib inimestel esmalt hoiak: mina ei tea muusikast midagi. Ja siis on tulnud seletada, et muusika ei olegi siin põhiliselt ja ainukesena tähtis, ja et siiski on olemas seos muusika ja sõnalise poole vahel.

See, et konverents sai nimetatud *tekhne*-konverentsiks, toobki praegu selle seose välja.

M.J.: Jah, lihtsalt sellise nimetusega konverentsi on nüüd kaasatud ka ettekanded muusikast.

ANNE LILL: Minu meelest on mõiste *tekhne* selles suhtes väga hea, et kreeka sisus on sees kaks poolt, nii *kunst* kui *oskus*. Aga ka *tehnoloogia* ja *tehnika* ja kõik, mis *tekhne*'s sisaldub, viitab *oskusele* ja sellepärast on kunsti pool jäänud natuke kõrvale. Ma ei tea, mis ajast ja kuidas üldse see lahkne mine niiviisi toimus, pärast seda, kui need pooled Kreekas algselt koos olid. Ma ei ole väga põhjalikult sellele mõelnud, aga see on tegelikult väga intrigeeriv küsimus.

MONIKA KALDALU: Tundub, et tänapäeval on kunst ja tehnika just olemuslikult erinevad valdkonnad. Kuigi keegi ei kahtle, et kunstiteose loomiseks on vaja oskusi, on nende tähendus erinevate inimeste jaoks erinev; mulle tundub, et Kreekas see nii ei olnud — sõnas *tekhne* on nad ju koos. Ja ka hiljem, keskajal, näib nii, kui vaadata *ars*'i definit-sioone: seda defineeriti kui teadmist (*epistēmē/scientia*). See on oskus, mis põhineb teadmisel. Ja siinkohal tuleb mulle meelde üks Ain Kaalepi ammuine artikkel "Loomingust ja taidest" raamatus "Maavallast ja maailmakirjandusest", kus ta kirjutab, et intuitsiooni tasandil saab hea ja halva teose vahel vahet teha just loominguga ja taide suhte alusel. Ja ütleb, et talle tunduvad viimase aja halvad ilukirjanduslikud teosed Eestis halbadena just seetõttu, et nende autorite taid pole küündinud loomingutaoluseni.

M.J.: Mis see *taid* on?

M.K.: Taid on see sõna, mida Ain Kaalep armastab kasutada.

A.L.: Kui nüüd keeleliselt võtta, siis *taide* soome keeles on ju oskus, eks ole? Taidur on oskaja.

kõik, kes soovivad? Oli see kasvatuses lähtuv? Kas kunsti võis teha igauks?

J.P.: Enne tuli ikka õppimise teel omandada oskused.

A.L.: See on üks asi, aga siiski tundub mulle, et alguses, Homerose ajal oli kunstnik



Jaanika Päll, Monika Kaldalu, Anne Lill ja Mart Jaanson.

J.P.: Keeleliselt ta ongi seda, aga see tüvi on sõna *taidleja* kaudu läinud käibele hoopis mitteoskaja tähenduses, paraku, nii et on tekkinud selline konflikt.

M.J.: Aga võib-olla inimtegevuse valdkonnad jagunevadki nendeks, kus tehnika on olemuslik või ehk, ütleme, hädavajalik, ja nendeks, mille jaoks see on vähem tähtis; ja võib-olla kunstivaldkonnad arvatakse olevat just sellised, kus tehnika on vähem tähtis — et saab ka ilma läbi, vähemalt nüüdsel ajal.

A.L.: Jah, ilmselt see areng läheb just sinna suunda.

M.J.: Aga kust see arvamus on üldse tulnud, et saab ilma läbi?

J.P.: Me jõuame jälle välja selleni, et algselt ei olnud kreeka *tekhne* mõistes seda *vastandust* inspireeritud jumaliku kunsti ja teadmisel põhineva oskuse vahel, need olid lihtsalt kaks poolt, mis eksisteerisid kõrvuti ja põimusid läbi. Aga nende kahe poole hilisem lahutamine ja vastandamine ja ühe eelistamine teisele ongi vist põhjustanud selle arvamuse.

M.J.: Aga kas antiikajal tegelesid *tekhne'*ga

see, kes võttis nii-öelda selle jumaliku inspiratsiooni vastu ja oli ikkagi nagu vahendaja — ta lasi selle endast välja.

J.P.: Jah, seda ta *ütles!* Sest kõik need eeposed algavad pöördumisega jumalate poole või palvega muusadele sisenduseks, aga samas, ka Homerose ja Pindarose ja mujalgi öeldakse poeetide kohta *sõnaosav, artiepēs* või *see, kes mõistab kõnelda* — mitte see, kes inspiratsiooni abil midagi esile toob, vaid just oskaja, kellel on olemas see sõnade taid.

A.L.: Aga kas siis ei ole mitte näiteks seal üks lahknevuspunkt, et *tekhne* hakkas eristuma inspiratsioonist siis, kui tekkis autori mõiste? Sest alguses ei omanud autor mingisugust tähtsust. Ja mida tähtsamaks muutub üksikisik ja autor, seda tähtsamaks muutub see inimlik oskus ja *tekhne*. Kuigi jumalat nimetati ju ka nii, et ta oli see kõige kõvem tehnik.

M.J.: Uusajal on just vastupidi, eriti pärast valgustusaja — mida tähtsamaks muutub kunstiteose looja, seda kaugemale läheb asi *tekhne'*st. Tänapäeval on looja kõige tähtsam, *tekhne* kõige tähtsusetum. Aga keskajal näiteks

oli ju vastupidi. Me tunneme kõiki neid *anonymus'*eid, kes on meile pärandanud kunstiteoseid, just nende suure tehnilise meistrellikkuse tõttu. Ja tänapäeval, kui autor tuleb kummardama, on tehnika millegipärast hoopis vähem tähtis. Autorikultus on meile pärandatud romantismist ja just see annabki meile võimaluse rõhutada rohkem inspiratsiooni.

J.P.: See oli hea tähelepanek, just see, et uusaja kunstis on kadunud tasakaal nende kahe poole vahel. Ma ei tea, kuidas oli keskajal — autorikultuse puudumine seostub minu meelest mitte niivõrd *tekhne* suure osatähtsusega, vaid sellega, et teoste puhul oli oluline jumalik moment ja inspireeritus, sellepärast oli isik vähetähtis. Ootan väga ettekannet Hildegardist (Riina Ruudu ettekanne "Bingeni Hildegard keskaja visioonikirjanduses"¹ TUMP '98 konverentsil 13. märtsil). Võib-olla tuleb seal välja, kuidas on võimalik, et teos on ühtaegu jumalast inspireeritud ja väga kõrgel tehnilisel tasemel (st väga oskuslikult tehtud).

M.J.: Olen viimasel ajal Weberniga tegelnud ja Webern on jällegi olnud vaimustunud Goethest. Goethel on selline mõte, et inimene on nagu looduse eriline vorm, mille kaudu loodus tekitab teist laadi vorme — kunstiteoseid. Inimene on lihtsalt vahendaja, kellele on antud olla see vorm. Aga mitte igapäevale ei anta võimalust olla kunstiteost vahendav vorm. Ja ma teen siit järelduse, et kui inimene juba on selline vorm, siis on talle ühtlasi antud ka tehnika. Ja teisest küljest on reeglite äraõppimisel võimalik teha küll kunsti, aga sellest ei teki tõelist "looduslikku" kunstiteost. Võime luua kunstiteost on eriline looduse või jumala and tehnika juurde, just nagu inspiratsioon.

J.P.: Aga tegelikult läheb see tagasi *teadmise* juurde, talle on antud teadmine, *kuidas* ta seda teeb.

A.L.: Kui nüüd teadmisest edasi minna, siis antiigis ikka ilmselt ei olnud niisugust selget jagunemist inimlikuks ja jumalikuks. Kui Aristoteleski ütleb, et *logos* on *tekhne* juures tähtis, siis sealsamas see kõigekõrgem *logos* on ikkagi jumal. Ja siis, kui *logos* hakkas tähendama lihtsalt inimese mõistust, siis võib-olla lahknevus tekkiski.

M.J.: Aga võib-olla sina, Monika, tahaksid rääkida, kuidas sul tekkis idee *tekhne'*st konverentsi teha?

M.K.: Idee tekkis tähelepanekust, et millegipärast on praegu tehnika ja kunst erinevad valdkonnad või sfäärid. Kui näiteks interpreetid räägivad, et neile on tähtis vaimsus ja et

nad ei taha kontserdil näha interpreeti, kes teeb ainult tööd, siis minul tekib küsimus, et milles interpreedi kunst öieti muus peamiselt seisneb kui töös. See ei välista mõtlemist, mõtlemine on ju ka töö. Mulle tundub, et kõik räägivad praegu *miks* küsimusest, *kuidas* on jäänud kõrvale (vihje TUMP '98 bukletis avaldatud *tekhne*-konverentsi motole). Need kaks poolt peaksid kuuluma kokku. Vastus küsimusele *miks* ilmneb eelkõige just *tekhne* kaudu. Kuidas muidu muusika talle väärilisel kombel esile saaks tulla.

A.L.: Kui ma õigesti mäletan, oli antiikajal üldiselt vist ikkagi niiviisi, et interpreedi puhul ei hinnatud eriti virtuooslikkust. Vastupidi, pigem oli see külg, mida ei tohtinudki nagu esile tõsta.

J.P.: Ei tea. Pigem oli asi selles, et olid erinevad stiilid, esitusviisid ja igapäev neist oma koht — ülev ehk pidulik stiil, või sile ehk lihvitud, või jälle lihtne, igapäevane stiil. Vahepeal on kunsti idealiseeritud ja idealistidena nõuame igasuguselt kunstilt ülevust, argisusest kõrgemale tõusmist. Kui me kontserdil seda ei leia, siis pahandame, et on ainult tehniline esitus või jääb midagi puudu.

A.L.: Varem oli nii, et oli asju, mida teati ette mängureeglid, millest peab kinni pidama. Ei tohtinud ennast liiga palju sisse panna. Aga praegu on ilmselt seisukoht, et võib luua kõike ja võib luua igat moodi — piirangud on ära kadunud.

M.J.: Kas ei ole tegelikult nii, et kuigi inimene saab teha tööd ainult mingi eesmärgi nimel, siis jumaliku kunstiteose loomist ei saa võtta omaette eesmärgiks. Eesmärk saab olla ainult hea käsitöö tegemine. Ainus, mida ta teha saab, on liikuda sinna poole *tekhne* abil. Kui teos lõpuks muutubki jumalikuks või ülevaks või kuidas seda nimetada, siis mitte selle teostaja tõttu. See toimub temast sõltumatult. Ja minu meelest vaadatakse meie ajal sellest mööda ja mingil tasandil on selline kujutus, et inimene ise on võimeline panema selle jumaliku sinna juurde. Ta mõtleb, et ta suudab seda omaenda jõul, ja ootab, tehnikat eirates, näiteks inspiratsiooni. Aga selle teekonna, mis sinna viib, lõikab ta ära...

J.P.: ...*tekhne'*t eirates.

M.J.: Paljud suured loojad on ütelnud, et kui kunstnik on kõik teinud, mis ta vähegi suudab, siis Kõigekõrgem annab teosele oma hinguse — võib-olla, aga seda ei saa...

J.P.: ...ette planeerida.

M.J.: Ja sellepärast ongi vahet nii, et üks teos kukub välja ja teine mitte, ehkki tööhulk on võrdne. Aga inimene peab tegema tööd ja mitte muretsema selle pärast, kas tulemus on surematu kunstiteos või mitte.

¹ Hildegard von Bingenit käsitleb ajakiri TMK augusti-septembri topeltnumbris. *Toim.*

A.L.: Aga vastandus *tekhne* ja *tykhē* vahel, kus *tykhē* on see, mis tuleb juhuslikult ja see on võib-olla siis inspiratsioon nagu praegu enamasti mõistetakse.

M.J.: Vaistuga?

J.P.: Vaistuga jah.

M.J.: Vahemärkusena: võite internetist vaadata — eesti muusikat levitava kirjastuse *Edition 49* koduleheküljel on eesti muusika ametlikku esteetikat või stiili nimetatud tõlkimatu mõistega *vaistism*.

A.L.: Kes seda siis harrastavad?

M.J.: Seda harrastavad eesti heliloojad. See on eesti heliloomingu põhitunnus.

A.L.: Mis see siis tähendab?

M.J.: Arvatavasti luuakse tuginedes vaistule...

J.P.: ...mis pole ei jumalik ega ka mitte teadmise pool, julgalt öeldud, aga kahjuks vist tõsi.

M.J.: Vaistu ei seo jumaliku poolega kuidagi.

A.L.: Aga juhtumisi võib seal jumalikku sees olla, ega seda saa siis päriselt välistada ka.

M.J.: Aga see, kes jumalikku vähemalt teadvustab, ei saa lubada, et nimetab jumalikku vaistuks.

M.K.: Ma tahtsin tüürida *kaunite kunstide* mõiste poole. Millal see juhtus, et ei olnud enam jaotust vabad kunstid ja *vulgares*, madalad kunstid. Mida tähendas mõiste *kaunid kunstid* ilmumine?

A.L.: Minu meelest tuli see just siis, kui taheti empiirikat kõrvale jätta, mis alguses siiski õppimise ja reaalelu kogemuse kaudu selles kunsti või *tekhne* mõistes sees oli. Alles jäaks siis ainult esteetiline või kaunis. Kõigepealt tuli see Prantsusmaalt, eks ole?

M.K.: See nimetus ilmus XVI sajandil Portugalis ja hakkas levima XVII ja XVIII sajandil, seega alles hilistelt aegadel, Prantsusmaalt. Ilmselt olid *beaux arts* ning *artes liberales* ja *artes vulgares* mõnda aega paralleelselt kasutusel.

A.L.: Algselt muidugi *artes liberales* tähendas lihtsalt kunsti, mida teeb haritud ja vaba, õpetatud inimene ja sinna alla kuulusid ka näiteks aritmeetika ja retoorika. Hiljem aga kujunes ilmselt esteetiline külg niivõrd tähtsaks, et teised jäid siis kõrvale.

M.J.: Kui mõelda, et keskaja ülikoolis, ja veel ka XVI sajandi alguses oli kaks astet: vabad kunstid ja ülemaste — õigusteadus, teoloogia ja meditsiin. Kunstid olid tollal alamaste. Huvitav, miks meditsiini ja juurat peeti kõrgemaks? Hiljem, kui maailmavaade muutus ilmalikumaks, hakati alamastet, kunsti osa rohkem väärtustama, ka antiigiga seo-

ses, ja võib-olla siis tekkiski mõiste *kaunid kunstid*.

M.K.: Mida see *tekhne*-küsimusele peaks tähendama?

J.P.: Esteetika osatähtsus kunstist rääkimisel on lihtsalt olnud vahel suurem ja vahel väiksem. Ma arvan, et siin on seos *tekhne*'ga.

M.K.: Siit see kuri lahti läkski.

M.J.: Jah, kunst sai suure algustähe.

M.K.: Tähtis oli siis ilu, oskused jäid tagaplaanile.

M.J.: Muusikas langeb see kokku ooperi sünniga, kus ei ole mingit erilist tehnikat, laulmisele mängiti kitarril või klahvpillil akordisaadet. Kõik meisterlikud kontrapunktitehnikad jäid tagaplaanile.

Me ei ole veel rääkinud vastuvõtjast. *Tekhnē*'t rõhutava kunsti vastuvõtja on olnud võib-olla igal ajal sama. Aga alati on eksisteerinud ka populaarne kunst, milles vaadatakse *tekhne*'st mööda. Kunst on ajapikku hakanud kuuluma massidele. Tänapäeval maksab masside arusaam kunstist, ei tehta vahet, kas kunst on *tekhne*'ga või *tekhne*'ta.

A.L.: Minul on vastupidine ettekujutus, et kunst on ikkagi muutunud elitaarsemaks, sest kui võtta antiikaeg, siis teater pidi mitmekümnele tuhandele inimesele päralt jõudma. Mitte nii, et teed mingisuguse eksperimendi ja siis ainult sinusugused saavad sellest aru.

J.P.: Osal koirilüürikast, hümnilid jumalate auks, mis oli võib-olla kõige keerukam ja raskemini mõistetav žanr, oli kõige laiem publik, sest seda esitati religioossetel pidustustel. Tänapäeval on aga nii, et kõige laiemale publikule läheb kõige lihtsustatum kunst. Selles on võib-olla vahe.

A.L.: Minu meelest on vahe ikkagi selles, et kunst oli antiikajal kindlasti ühiskondlikum, see sidus inimesi.

M.K.: Anne Lille jutt haakub Tõnu Õnnepalu artikliga, olete lugenud? "Kunst kui hinge tehnoloogia". Õnnepalu räägib kunstist kui tehnikast teiste kommunikatsioonitehnikate seas, mille tähtsus on tänapäeval kohutavalt vähenenud. Ta võrdleb katedraali ja tänapäeva asju, näiteks kiirraudteed. Kõik need kokku on hinge tehnoloogiad. Meie tunneme kiirraudtee üle uhkust, omal ajal tunti uhkust katedraali üle.

A.L.: Antiikajal pidi vahet tegema, et üks on looming ja teine on praktiline asi — *tekhne* kuulub ikkagi loomingu valdkonda, mitte selle juurde, mis on *praksis* või see, mida on vaja pisikesteks asjadeks. Aga kui nüüd tagasi tulla algse küsimuse juurde, siis näiteks kunsti ja käsitöö vahe seostub selle temaatikaga. Sest kui võtta *tekhne*'t päris tehnika mõttes, siis iga käsitöö on kunst, käsitööline võib oma asja

perfektselt ära õppida, olgu siis kingsepp või keegi teine.

J.P.: Aga kui on kunst, siis peab ka jumalik olema.

M.J.: Aga kingsepp võib ju siis ka olla jumalik! Mina mõtlen niimoodi, et mis meil sellest nii väga on, kui meie töö on jumalik, siis me saame ainult tänada selle jumaliku eest, aga peame ikka kogu aeg toksima muudkui oma kingi.

J.P.: Me räägime sellest seepärast, et sa rääkisid heliloojakultusest.

M.J.: Ei, ma rääkisin üldse kunstniku...

J.P.: ...kunstnikultusest ja pärast rääkisid sa lauljatest ooperis, seal oli jälle tegemist lauljakultusega. Võib-olla meid häiribki asja juures just see kultus. Vale asja kultus.

M.J.: Jah, see häirib.

A.L.: Mina muidugi tean muusikaajaloost vähe, aga kui ma vaatasin filmi Bachist, siis mind vapustas Bachi alandlikkus.

M.J.: Väga hea näide, kuigi ma ei tea, kuidas see filmis esitatud oli. Bachi oleks raske kujutleda peegli ees seisvana endale ütlemas: Bach! Johann Sebastian, sa oled geenius! Kui ta teeb igaks pühapäevaks kantaadi ja ei võta endale mingit jumalikku ülesannet, vaid elab justnagu selles maailmas, siis Kõigevägevam annab sellele oma hinguse. Muidugi tekib nüüd kohe küsimus, et kuidas Wagner...

J.P.: Jah, just nimelt! Sest Wagner tegi ju ka tööd. Kas Wagner on siis *tekhmē* mõttes halb?

M.J.: Ei vist, aga millegi poolest siiski teistsugune kui Bach. Võib-olla sobib siia Lepo Sumeralt kuulud lookene — see muidugi võib puudutada vaid Wagneri vähest aega —, mis kõlas umbes nii. Ooperiproovis ütles üks harfimängija, et härra Wagner, te olete kirjutanud mulle selliseid noote, mida harfil ei ole, nii madalaid noote ei saa harfil mängida. Wagner vastas: "Kas te arvate, et minul on aega kõige peale mõelda?!"

J.P.: Aga samas ma arvan, et ta siiski teadis, mida ta tegi. Selles mõttes oli tal *tekhmē* olemas. Ainult et ta oli ülbe.

M.J.: Aga võib-olla saab alandliku Bachi ja ülbe Wagneri loominguga ühesugust väärtust (oletades praegu, et see on enam-vähem võrreldav) seletada nii, et nemad olid just sellised vormid Goethe ja Weberni mõttes, olid selleks määratud. Neil oli lihtsalt vajadus seda teha ning neil oli *tekhmē* olemas, et nad seda suudaksid. Jälle on hea heliloojatest näiteid tuua. Stravinski kirjutas oma balleti "Kevadpühitsus" klaveri taga ja seal on kuulus püha tants, viimane osa, milles on hästi keeruline rütm, kõigi dirigentide proovikivi ja hirm. Ja hiljem Stravinski ise ütleb, et ta oskas seda klaveril mängida, aga ei osanud kuidagi kirja

panna. Aga ta armastas seda muusikat ja tal oli vajadus seda kirjutada, ta lihtsalt pidi leiutama tehnikat, et seda kirja panna.

Tehnika on vist ikka sellest sündinud, et on tarvidus end väljendada, ja siis on selleks leiutatud vahendid; mitte nii, et kõigepealt on leiutatud vahendid... Nii nagu enne on olnud vaja kusagil elada, seejärel on hakatud mõtlema, kuidas maju ehitada.

M.K.: Kas me räägime ka *tekhmē*'de jao- tusest. Selles mõttes, et millal arvati muusika *tekhmē*'de hulka.

A.L.: *Tekhnē mousikē*, muusaline kunst, sisaldas ju kõiki kunste, antiikajal vähe- malt.

M.J.: Minul on nii hea meel, et tollel ajal oli *tekhmē mousikē*, sest see kinnitab minu ette- kujutust sellest, milline meie *tekhmē*-konve- rents peaks olema, st ma ei tahaks muusikat eraldi seisvana näidata. Väga hea, et kõiki asju saab *tekhmē mousikē* alla kokku võtta.

A.L.: Aga miks muusika ainsana sai selle *muusa* endale nimesse ja teistel teda enam pole, mis selles muusikas nii erilist on?

J.P.: Millal hakati muusikat muusikaks nimetama? Mis ajast pärineb selline eristus, kustpeale alates ei saa *tekhmē mousikē* öelda enam näiteks tantsu kohta? Ja miks pole muusika näiteks ajalugu? Kleio on ju ajaloo muusa. Teisalt jälle ei saa Herodotose puhul vist öelda *tekhmē mousikē*. Ta sehkendab oma muusadega küll, aga selle kohta ei saa siiski *muusika* öelda.

M.J.: Kummaline küll, aga muusika ei tähendanud ju keskajal seda, mida me tänapäeval muusikaks nimetame, vaid puhtteoreetilist distsipliini. Ma ei tea kui palju siis Pythagorase suunda seal järel oli.

A.L.: Selle taga oli ikkagi harmoonia.

M.K.: Kui ma nüüd õigesti aru olen saanud, siis muusikat hakati sellest ajast peale pidama *tekhmē* hulka kuuluvaks, kui Pythagoras hak- kas rääkima harmoonia matemaatilistest...

J.P.: ...vahekordadest, arvulistest suhetest. Tegelikult ma vist esitasin selle küsimuse valesti, sest muusade kunstiks peeti ju — ma unustasin ära — ka poesiat ja kreeka poesia sisaldab nii muusikat kui sõna, vahel ka tantsu, kõike koos. Selles mõttes on muusikat alati muusade kunstiks peetud ja seda lahkne mis sõnast võib seostada ditürambi arenguga V—IV sajandini e Kr, Timotheuse ja teistega. Tegelikult ei puuduta see üldse *tekhmē*-konverentsi.

M.J.: Siiski oleks vaja vaadata, kuidas *tekhmē mousikē*'st eraldus muusika, ja teised valdkonnad, mida ei nimetatud muusikaks.

J.P.: Tegelikult on see seoses instrumentaal- muusika arenguga, see oli ka põhjus, miks

Platon oli muusika peale vihane. Kui instrumentaalne saade ja puhtmuusikaline aspekt hakkas sünkretistlikust kooriloomingust, ditürambist esile tõusma ja eralduma, sai alguse ka helilise külje sõnalisest kõrgemaks pidamine.

A.L.: Kuidas üldse muusikalised kunstid sündisid, sellest ei ole jälgi, seda võib üksnes aimata. Esialgu olid muusad lihtsalt ennustusjumalannad või vastava jumala tahte vahendajad...

J.P.: ...Mnemosyne tütreid.

A.L.: Nojah, see on võib-olla ratsionaliseeritud ettekujutus, nad võisid tõesti olla loodushaldjad või siis need, kelle kaudu jumalik ennustus inimesteni jõudis. Nii et esimene jagunemine võis toimuda siis, kui igale muusale kujunes oma valdkond.

J.P.: See oli ikka veel sünkretistlik periood. Muusika tänapäeva mõttes sai vist alguse siis, kui instrumentaalmuusika iseseisvus. Kui tihe seotus sõnaga kadus.

M.J.: Huvitav, aga euroopalikku kunstmuusikasse tuli instrumentaalmuusika seoses rahvapäraste vormidega.

J.P.: Aga need rahvapärased vormid olid ju olemas!

M.J.: Need olid kogu aeg olemas.

J.P.: Asi ongi selles, et — vähemalt nii palju, kui antiikaja muusika uurijad arvavad — Kreekas ei olnud algselt neid puhtinstrumentaalseid rahvapäraseid vorme, need tulid alles hiljem.

A.L.: Kas siis kultusemuusikas instrumente ei kasutatud?

J.P.: Jah, aga saatepillidena.

M.J.: Kas muusika ei saavutanud juhtiva koha just Pythagorase tõttu? Kuna muusika oli seotud harmooniaga ja teised valdkonnad ei olnud, seal olid arvusuhted, kuid näiteks tantsus ei olnud?

J.P.: Jah, võib-olla ka tantsus oleks midagi leidnud, sellepärast, et tants on ju allutatud rütmile, aga puudus see helikõrguste kooskõla.

M.J.: Just nimelt, alguses olid helikõrgused, rütmi kvantifitseerimine toimus ju hiljem, tundub mulle. Pealegi pole heli vältust kunagi nii täpselt mõõdetud kui heli kõrgust. Heli on midagi sellist, mis on oma füüsiliselt koostiselt eriline. See mõjub ühelt poolt inimese hingele, teiselt poolt on seda võimalik välja arvutada.

J.P.: Jah, ja Platongi pahandas sellepärast, et see mõjub inimese hingele, et ta viib hinge välja jumalikust tasakaalust, ja see oli sama asi, mille pärast Aristoteles muusikat kiitis, just nimelt, et see mõjub inimese hingele.

A.L.: Ja et selle kaudu saab teda suunata. Ja

Platoni puhul pole tähtis mitte see, et ta mõjub hingele, vaid et ta...

J.P.: ...rikub tasakaalu.

A.L.: Hümnid jumalatele olid niisugused, mida ta ei tahtnud ära keelata.

J.P.: Platon oli just eriti uue instrumentaalmuusika või ditürambi vastu, kus helid hakkasid sõnade üle prevaleerima, tunnete mõjuva muusika vastu. Aga pythagorlikku poole vastu ta vist ei olnud?

M.J.: Äkki saaks teha sellise järelduse, et tänapäeva muusika mõiste ei sisalda piisaval määral seda pythagorlikku muusikaelementi?

J.P.: Võib-olla saab, selles mõttes, et kogu helilooja või laulja või muusika enese kultus on seotud muusika emotsionaalse ja inimesele suunatud poolega, mitte selle poolega, mis kajastaks harmooniat ning tasakaalu.

A.L.: Jah, ja Platonil on sama meeleolu. Platon jagab *tekhnē* jumalikuks ja inimlikuks ning inimliku poole iseärasus on seos *apathē* ga, pettusega ja tunnetega — emotsionaalse küljega. Ja ilmselt lähtutakse põhimõttest, et jumal või siis loodus on kõige suurem kunstnik ja see, mida inimene saab teha, on ligineda sellele kõige suuremale kunstnikule või kõige suuremale kunstile. Antiikaja maalide ideaal oli näiteks: mida tõetruum, mida looduslähedasem, seda parem.

J.P.: See on juba ettevalmistav vestlus ühele uuele konverentsile.

M.J.: Jah, aga tegelikult ta ju ei lähegi meie *tekhnē*-konverentsi teemast veel välja, sest me alustasime juttu inimestest, keda me tahame loenguid pidama kutsuda ja kes siis ütlevad, et nad ei tea muusikast midagi. Muusika on ju kõik kunstid ja teadused, välja arvatud teoloogia, õigusteadus ja meditsiin, koguni nii, et muusika on seotud kõigega. Nii et see, kes arvab end muusikast mitte midagi teadvat, on ise sealt tegelikult pärit.

M.K.: Seda on raske seletada neile, kes ei ole klassikalised filoloogid või muusikud. Nad ei mõista, mida me neist tahame, miks me neid piiname ja miks me neid jälitame.

J.P.: Sellepärast ongi konverents. Teeme sel aastal konverentsi, teeme järgmisel aastal konverentsi, siis...

M.J.: ...toimub leppimine muusikute ja mittermuusikute vahel. Siis pole enam piinlik olla muusik ja siis pole enam piinlik olla mittermuusik.

J.P.: Jah, see oleks hea.

HOOAEG NEW YORGIS II

Algus TMKs 5/1998

III: VANAD REVOLUTSIONÄÄRID

Avangardse protesti paigaltammumise tunne, mis mind kummitas alles kaheksakümnendatel aastatel tekkinud *Irondale*'i trupi "Andrew Carnegie'd/Malta juuti" vaadates, süvenes veelgi paaril üksikul kohtumisel mässavate kuuekümnendate aastate vanade kuulsate teatrirühmadega. Või riisemetega, mis neist säilinud. Või hiljem liitunutega, kes nüüd esinevad sama nime all. Selliseid rühmi oli kaks — *Bread and Puppet Theatre* ja *Living Theatre*. Ega neid rohkem New Yorgi kanti vist olegi jäänud: teised omaaegse teatririvolutsiooni juhttrupid lagunesid juba seitsmekümnendatel aastatel. On üksiklavastajaid, nagu Joseph Chaikin, kes praegusteski töödes vahel rakendavad vanu trupikaaslast, aga see ei toimu enam kunagise rühmasildi all. Või on Richard Foremani üle veerand sajandi kestnud *Ontological-Hysteric Theatre*, ent seda pole kunagi kandnud trupivaim, vaid Foremani isiklik nägemus. Püsib ka Off-Offi alguspäevist pärinev *La MaMa*, kuid nagu eelmisel korral kirjeldatud *Theatre for the New City*, pakub see eeskätt proovi- ja esinemisvõimalust paljudele eri truppidel ja projektidel.

Bread and Puppet oleks võinud minna ka eelmissel kirjutisse kui üks maailma väiksuse meenutajaid. Käisid nad ju 1988. aasta sügisel, "laulva revolutsiooni" päevil Eestis. Tookord Nicaraguast tulles — ikka rõhumisvastase võitluse tulipunkte otsides, et seal oma lihsat ja üldist sõnumit kuulutada. Siis kaasa toodud lavastustest "Jeanne d'Arc" ja "Valge hobuse mõrtsukas", samuti vestlustest trupi juhi Peter Schumanniga olin ühe artikligi kirjutanud. Nüüd oli sellest kümme aastat möödas. Kui silmasin ajalehe teatrikuulutuste veergudel märget nende esinemisest, võisin kogeda midagi nostalgialähedast.

Ma polnud eriti lootnud neid kohata.

Teadsin, et nad on ammu kolinud New Yorgist kuskile Vermonti osariigi maa kanti. Vermont pole küll New Yorgist kaugel. Aga Peter Schumanni jutust jäi juba Eestis mulje, et nad rändavad pigem mujal maailmas. Kõik need olid vihjed omaaegse avangardi marginaliseerumisele Ameerikas. Marginaalne oli ka esinemispaik. Jälle tuli sõita all-linna ja otsida üles Clemente Soto Velez'i kultuurikeskus, üks ladina-ameeriklaste ehk sealse nimetusega latiinode koondumispaiku — taas tüüpiline avangardi ja vähemuste seos. Paikkond tundus detsembrihämus lohutu, kuid hoone välimusest on meelde jäänud kunagise hiilguse märgid, sambad või midagi. Sees ootas ähmane ruumide labürint, kus hiilgusest polnud enam jälgegi.

Oli jõulueelne nädal. Tükk kandis pealkirja *Nativity*, milline sõna inglise keeles tavaliselt tähistab Jeesuslapse sündi. Nagu pärast kuulsin, oli see parasjagu eakas lavastus, mida trupp juba aastaid jõuludeks etendanud. Vist suuremat lastesumma eeldades läksin varem kohale. Aga kuigi tegu oli jõulutüki ja nukukudega, moodustasid enamiku vähesest publikust täiskasvanud. Ja jälle, eelmistest teatrikäikudest tugevaminigi, tajusin publiku ja trupi suhtlemises Off-Offil sagedast vana koguduse või sõpruskonna hõngu. *Bread and Puppet* on aastate vältel oma lavastustesse ikka värvanud juhuslikke vabatahtlikke, ja nagu aru sain, kuulusid paljud publikust nende kunagiste kaastööliste hulka.

Eestis algasid trupi etendused juba teatri ees muusika, maskide, tantsuga. Siingi mängisid klarnet ja lööts vanu rahvalikke viise, kaks pikkadel kõmpadel näitsikut kalpsasid tubades ringi ja tantsisid. Ühes avaras ruumis käis näitusmüük, kust võis osta trupi kunstitooteid ja trükiseid. Kuna teatri juht Peter Schumann on algselt kunstnik, olid paljud

neist pilkupüüdvad. Ent nii tehnikalt kui motiividelt alati lihtsad. Ka Schumanni juhtlause "Kunst on lihtne" oli väljas.

Kui pärisetendus lõpuks pihta hakkas, leidsin end ühest väikseimast teatriruumist, mida Off-Offil sai kogeda. Nähtavasti oli see kultuurikeskuse nukuteatri *Los Kabayitos* tavaline esinemispaik. Ja ilmselt lastele mõeldud, sest neil 60—80 vaatajal, kes koos sülle võetud üleriietega end väikesele toolideta istmetrepistikule pidid mahutama, oli kaunistest kitsas. Palavusest ja õhupuudusest rääkimata. Off-Offi annaalidest võib tihti lugeda, et linnavõimud ahistanud neid vastalise vaimuga truppe tuletoorje eeskirj rakendades. Võib-olla leidnuks nad põhjust seekordki. Kuigi üldiselt paistsid ka pisiteatrites kõikjal sildid, kustkaudu tule korral väljuda.

Vaatajatest veel täbaramas olukorras olid esinejad. "Eeslavaks" jäi neile umbes kaheksa meetri pikkune ja ühe meetri laiune riba publiku esimese rea ja lavateki vahel. Ja "püüne" seal teki taga oli samuti meetrilaiune ning "eeslavast" lühemgi. Võis oletada, et *Los Kabayitos* on sirmitagune kâpiknukuteater, sest see tuleks sellises kitsuses enam-vähem toime. Kuidas tuli toime *Bread and Puppet*, mis on suuresti tänava- ja vabaõhuteater ning harjunud laiutama, on mulle siiani mõistatuseks. Aga toime nad tulid: jälle pühitse "vaese teatri" leidlikkus võitu. Võib-olla jäid mõned suuremad dekoratsiooniosad ja nukud rakendamata. Aga mõned suhteliselt pirakad tegelesed, nagu saurus või tiiger või jõululoo kuningatekolmik, kutsuti siiski tagant koridorist "eeslavale", et jutustaja neid tutvustaks ja nad end demonstreeriks, vahel pisut tegutseksidki. Peale selle oli lavakõrgus osatud jagada kaheks: üleval "taevas" istus kaks inglitiibade ja lehmapeadega moosekanti. Küllap oli teater arvestanud kohanemist kõikvõimalike esinemistingimustega. Kui nüüd meenutada, oli ka Eestis nähtud "Jeanne d'Arci" kujundus selline, et mahtunuks igale poole.

Lavastus algas loomislooga. Karvases rüüs ahvimaskiga vanajumal (tahaks kasutada just seda kodust sõna) lõi mitmesuguseid lojuseid, nagu saurus, hobused, lambad, tiiger. Siis võttis välivoodi ja läks puhkama: *good luck*, saage ise hakkama! Tiiger kippus kohe lambaid kimbutama, seejärel moondus tegelaseks, keda nimetaksin "võimumeheks" või "asjameheks". Lambad aga muutusid tema sõduri-

teks ning hakkasid terroriseerima rahvast, keda esindasid mitmesugused väikesed nukud. Ahistatavate nimistus kordusid jälle äärrühmad, kellest kuulis teisteski protestiavaldustes: eeskätt kodutud oma mitmetes New Yorgi eriliikides (nagu pargipinkidel magajad), kerjused ("lillemüüjad"), õigusteta immigrandid.

Järgnes jõululugu. Tulid kolm kuningat hobustel, pasunat puhudes. "Asjamees" moondus Herodeseks. Väikeses koomilises episoodis püüdis "ingel" taevast karjaseid mitmesuguse muusikaga äratada. Aga sõimes ei sündinud lapsuke, vaid vasikas. Ja Petlemma lastetapmist asendas seejärel lehma tapmine — tema kostüümi tükeldamine. "Asjamees" näis pühitsevat võitu, kuid lavale ilmus uus tegelane Ema Surm (või kõlaks Surmaema paremini). Paanikas "asjamees" püüdis tema käest pääseda, ent kasutult. Nende embav tants tähendas "asjamehe" surma, mille viisid lõpule hüäänid. Finaali lohutamatusel lisas Schumann nagu tavaliselt lootuskiire: piki lavaäärt purjetas tilluke lootuslaevuke "hea sõnumi" vasikaga Egiptimaale, kaitsjaks lehmapeaga ingel.

Tõsiusklikumat vaatajat võis selline tõlgendus ehk põrpidagi, kuid kindlasti polnud siin mingit pilget või mõnitust. Schumanni puhul on alati mainitud tema mõtlemise ja sümboolika religioossust. See võib olla tükati ebataoline, kuid lähtub siiski algkristluse teravdatud õiglusnõudest ja vägivallaeitusest. Ja kuigi kristlus on olnud inimkeskem kui näiteks budism, on loomade saatus siingi põhjustanud ebalust ning soovi nad kuidagi lunastusse hõlmata. Tunnistagu seda kas või mõned puha Franciscusega seotud lood. Franciscus on olnudki üks Peter Schumanni lemmikuid, kes on figureerinud nii tema taidetes kui lavastustes. Minule meenus *Nativity*'t vaadates üks Rembrandti maal, kus ülesriputatud loomakere selgesti viitab ristilöödule. Ja Schumanni lavastus tuli omakorda meelde, kui vaatasin Rainer Werner Fassbinderi hiiglaslikul retrospektiivil Moodsa Kunsti Muuseumi kinoprogrammis filmi "Kolmeteist kuuga aasta". Selles näitlikustavad pikad tapamajalõigud maailma julmust, mis lõpuks lõmastab filmi transseksuaalist peategelase.

Peter Schumann on öelnud, et tema teater peaks olema mõistetav ka viieaastasele. Loomade kohtlemise ja jõulusõnumi seostamine on viieaastasele ehk tõesti loomulikumgi



NATIVITY

kui tavamõtlemisse tuimunud täiskasvanule. Omamoodi solidaarsust väljendab ju kogu lastele kirjutatud loomaraamatute hulk, selgesõnaliselt näiteks dr Doolittle'i lood. Loomajutuna — mõtisklusena neile osaks saavast ülekohtust — võib laps võtta ka Orwelli "Loomade farmi", nagu koges raamatu esmailmumisel oma lapselapsega H. G. Wells.

Samas on selliste seoste ebatraditsioonilisus, üllatavus kindlasti üks Peter Schumanni teatri võlused täiskasvanu jaoks. Siin avaldub see eriline lihtsuse ja rafineerituse, loomulikkuse ja tahtliku uudsuse kokkupuude, mida

Bread and Puppet Theatre: Nativity.
Reklaamileht.

Bread and Puppet Theatre: Nativity.
Lõpp: lootuslaevuke vasikaga purjetab
lehmingli kaitse all Egiptimaale.



kohtab moodsas kunstis sageli. Ühelt poolt pakub üllatuslikke seoseid kõigi maade naivistlik kunst, mis pole veel muutunud puhtalt turistidele määratud kaubaks. Nagu Schumanni teater, on selline kunsti peaaegu alati selge sõnumiga. Ameerikas võisin seda näha näiteks suvisel käigul Faulkneri kodukanti Põhja-Mississippi. Või sealse lähima suurlinna Memphise rikkas rahvakunsti muuseumis ja parajasti toimuval tänavakunsti festivalil. Sellises loomingus sünnivad uued seosed sageli lihtsalt teadmatusest, et nõnda pole “kõrges kunstis” ette nähtud.

Teiselt poolt on äärmine avangard analoogilisi asju teinud reeglite rikkumise sihiga. Ka Schumann on kõrvuti rahvakunstiga oma eeskujuks nimetanud saksa dadaisti Kurt Schwittersit, kelle jaoks iga asi võis saada kunstiks. Sama jutlustas sajandi algul New Yorki kolinud prantslane Marcel Duchamp. Tollest New Yorgi dadast olidki 1961. aasta Saksamaalt New Yorki meelitanud neodada ilmingud tookord kobrutavas ameerika popkunstis. Tänu sellisele sulamile — ja visuaalsete kujundite ilmekesele — on *Bread and Puppet* võinud kõita nii intellektuaale kui ka tänavapublikut.

Nii *Nativity* kui ka Eestis nähtud “Jeanne d’Arc” ja “Valge hobuse mõrtsukas” kuulusid teatri igavikulisema sõnumiga lavastuste hulka, mida aegumine nii ei ähvarda. Küll kogesin aegumist hoopis päevakajalisemas ja värskemal lavastuses “**Ameerika uni koos äratamisteenisusega**” (*The American Sleep with Wake-Up Service*), mida *Bread and Puppet* näitas kevadel. Seekord oli mängupaigaks *Theatre for the New City*, mida kirjeldasin eelmisel korral. Siin sai vabalt laitada, ja põhitrupile lisaks oli värvatud kümme vabatahtlikku, nii et kokku sai umbes veerandsada esinejat. Publikut oli jälle 60–70, mis avaras ruumis jättis hõreda mulje. Lavastuse peateemaks oli Pentagon *contra* Rahvas. Ehk fakt, et endiselt läheb militaariale 52 protsenti riigieelarvest. Taas oli kõigepealt eelmäng fuajees, kus kangastele maalitud lihtsate, kuid ilmekate ja vahel kenasti irooniliste piltidega tutvustati põhiteese. (Sama võtet, mäletan, kasutati “Jeanne d’Arcis”.) Järgnevas saali etenduses võis jälle näha “karja” terroriseerimist. Algul tegid seda kõmpadel hooneplakatid tähtedega NYC ehk New York City — metropoli pealetung maaelule. Siis täitsid platsi tooliplakatid ehk bürokraatia. “Demok-

raatiat” esindas tsirkuseetendus, kus lambaks maskeeritud hunt sildiga *contributions* (valimiste toetussummad) sokutati Kongressi. Tema abil panid tiigrid *Cut* ja *Slice* (Lõika ja Kärbi) nahka sotsiaalabi sümboliseerivad punased palakad. Kordus lehmakujund: rahval olid ees lehmamaskid, maksumaksjaid esindas lüpstav lehm. Lõpuks oli laval kogu trupp suurte imelike pappkilpidega. Aegamööda sai aru, et need kujutasid inimese kehaosi, mis järk-järgult koondusid kaheks hiiglaslikuks magajaks. Paistis, et neid ei ärata ka orkestritaldrikud. Nii jäi lootuse kehastuseks üksnes kannatlik ingel.

Kui visuaalsed kujundid olid ülimalle lihtsusele vaatamata leidlikud ja mõjuvad, siis lavastuse ajatunne näis kõvasti lonkavat. Paistis, et lavastaja ei arvestanud üldse vabaõhu ja siseruumi vahet: väljas talub venimisi kergemini, sees hiilib kohe ligi igavus. Kuid tehnilisest küljest rohkem häiris mind sõnumi teatav primitiivsus, vastanduste sirgjoonelisus. Ja tunne, et loetu põhjal tegid nad täpselt samasugust teatrit kolmkümmend aastat tagasi. Ma ei usu, et seda õigustaks isegi väide, nagu oleks maailma seisund olemuslikult endine. Uusaegne kunst lihtsalt ei kannata pikka kordamist: ka samas sõnumis tuleb leida uut.

Omajagu intrigeeris, kuidas vastuseis kapitalistlikule tööstusele, vohavatele linnadele, tarbimiskultusele oli “loomuliku oleku” otsingud pööranud minevikku — maaelu või koguni loodusrahvaste poole. Sellise pöörde, sageli ökoloogilise rõhuasetusega, on teinud paljud kuuekümnendate mässajad. Ajalooliselt pole see uus: minevikuihalust on olnud kapitalismi taunimise algusest saadik. Möödunud sajandist näiteks inglise ägedad ühiskonnakriitikud John Ruskin ja William Morris, kelle ideaaliks oli keskaegne “orgaaniline” eluviis, kunsti ja käsitöö lahutamatus. Täna sel taustal on *Bread and Puppet* selle suuna puhtakujulisemaid esindajaid. Teater on nende arvates sama lihtne ja loomulik vajadus nagu leib. Omavalmistatud leiba jagasid nad iga etenduse järel.

Igavust ma “Ameerika une” ajal tundsin, aga õnneks mitte piinlikkust. Viimast tuli kogeda kohtumisel *Living Theatre’ga*. See kuuekümnendate kuulsaim ameerika avangardteater on pärast pikki rändamisi Euroopas, Brasiilias ja mitmetes Ühendriikide tööstuslinnades nüüd jälle sünnipaigas New

Yorgis tagasi. Ja enam-vähem sama marginaal-
sena, taas omaenda ruumideta, nagu viie-
kümne aasta eest alustades. Täiesti muu-
tumatuks nii sisult kui teatrilikelt esitus-
vahenditelt paistab olevat jäänud ka nende
anarhistlik-patsifistlik protestihoiak. Julien
Beck suri 1984, aga tema lesk Judith Malina
koos oma uue mehe Hanon Reznikoviga juhib
truppi edasi. Kuuldavasti pidid protestima
Times Square'il surmanuhtluse vastu, ajasta-
des väljaastumised tegelike hukkamistega
USAs. Ent kuigi nad kurtvat, et viimaseid on
sammupidamiseks liiga sagedasti, ei juhtu-
nud ma peaaegu igapäevasel teel üle Times
Square'i neid kordagi nägema.

Lincolni keskuse *Performing Arts Lib-
rary's* omaaegsete kuulsate lavastuste jäädvus-
tusi vaadates olin näinud ka mõnd *Living'u*
videot. Teiste hulgas nende kõmulisima lavas-
tuse *Paradise Now* viimasest esitusest 1970.
aastal Lääne-Berliini Spordipalees, mis mahu-
tavat 7000 vaatajat. Isegi video kaudu tajus
etendusest läidetud ägedaid kirgi, konflikti-
õhkkonda. Nüüd toimus nende ainus elav
esinemine, mida nägin, *Theatre for the New City*
keldrikabarees, kuhu oli tulnud umbes viis-
kümme vaatajat.

Selles ahtavõitu hämaras ruumis män-
giti siis tunniajalist lavastust **"Sündmused:
elu maailm ulm surm"** (*Events: life world dream
death*). Tituleeritud rühmatöök, nagu *Li-
ving'u*l tavaliselt, aga lavastajaks siiski
märgitud Tom Walker, kes kava järgi olnud
juba kakskümmend viis aastat trupis näitleja.
Esinejaid oli kaheksa, neist ainult kolm noor-
ed, ülejäänud üpris edenenuid keskeas. Kava
andmeil oli enamik *Living'u*ga liitunud
viimase kümne aasta jooksul.

Ja nähtu oli hale vari trupi kunagisest
kuulsusest ja lähenemisiisidest. Kõik lugemi-
sest ja videotest tuttavad teemad ja võtted olid
siin hangunud lahjaks järeleemeks. Etendus
algas vägivaldseis asendeis põrandal lebavate
kehadega, keda kaks osalist püüdsid tulutul
kohendada-äratada. Siis aga hüppasid lama-
jad krapsti üles karglema, hüüdes lööklauseid
Living'u vanadelt meelisautoritelt. Vahepeal
katsetati kontakti publikuga, tuldi eespool
istujatega seletama ja õiendama, aga suure-
mate tulemusteta. Toimetati ka *Living'u* tun-
tuimat rituaali, rahatähe põletamist. Maailma
ahistavust näitlikustasid vastu seina tormä-
mised. Siis jälle jaguneti vaenutsevaiks pool-
teks — juudid ja kristlased, homo- ja hetero-

seksuaalid, pikad ja lühikesed, vanad ja
noored — ning vahetati tüüpilisi põlastus-
avaldusi. Lõpuks kuulutati lootust, tantsiti
valgust heiaastavate peeglikestega, lauldi
surma võitmist. Pärast etendust kutsuti pub-
likutki trummi saatel tantsima, aga läks ainult
üks eespool istunud naine. Kogu esinemine oli
jätnud üsna taidlusliku mulje, ja enamikus
keskealiste näitlejate puhul mõjus kohmakas
riietus ja rohke füüsiline mahv koguni koo-
miliselt. Tundsin, et ei suudaks, kui arvamust
pärida, õrnematki entusiasmi teeselda. Vaik-
ses piinlikkuses hiilisin kähku minema.

Off-Offi etenduste publikut vaadates
hakkas mulle muide pikkamööda tunduma,
nagu koosneks see valdavalt kas vanemapool-
setest, üle viiekümnestest inimestest või siis
päris noortest, alla kolmekümnestest. Suhte-
liselt napp tundus vahepealne, parimas kesk-
eas põlvkond. Sellised silma järgi tehtud
üldistused pole ju eriti usaldatavad. Aga kui
mu tähelepanek kehtib, võiks too vanem
kontingent esindada inimesi, kellele Off-Off
täendas osa nende endi noorusest, päri-
selt oma teatrit. Puuduv keskiga seletuks siis
kuuekümnendate utoopias pettunud järgmise
põlvkonnaga, kes koos muu alternatiivsusega
hülgas ka alternatiivteatri. Kõige lahtisemaks
jääksid nooremate vaatajate tõekejõud. Võib-
olla olid need enamikus lihtsalt algajad
teatrinoored, kes kõige kättesaadavamate
hindadega Off-Offilt käisid korjamas esimesi
kogemusi. Aga võib-olla kajastus siin kuidagi
ka too pettumus külma sõja võitmisest, millest
kirjutasin eelmine kord ja mida noorus
tõenäoliselt tajub kõige teravamalt. Liitati on
ameerika vaimuelu terve sajandi võnkunud
nn parema ja vasema, konformsuse ja protesti
vahel. Tsüklilisust uskudes peaks pendel juba
liikuma mässu poole. Vähemalt esialgu pole
teatrinoorusest endast sündinud uusi plahva-
tusi. Ehk siis tuleb leppida vanaisadega, va-
nade revolutsionääridega. Kelle kogudus
praegu siiski on sektantlikult väike, sektantli-
kult kõrvaline.

IV: UUDSEJAHT

New Yorgi kirjus teatripildis oli mul
esmajoones kaks huvi. Esiteks avangardteatri
praegune seisund. Kerkis ju New York
kuuekümnendatel aastatel seesuguse teatri
elavaimaks keskuseks maailmas. Ja midagi,
ehkki vaiksamal kujul, pidi sellest kuulu järgi
edasi kestma. See on teatriliik, mis aina

katsetades, kunsti piire küsitledes ja kombates nihkub iseäranis teoreetiliste arutluste huvikeskmesse. Tegelikke lavastusi nägemata on sageli olnud raske arutlusi hinnata. Sest rahvusvaheline avangard oli nõukogude gastrollipoliitikas üldiselt välistatud.

Tagantjärele üllatab, et eesti kuuekümnendate aastate lõpu ja seitsmekümnendate alguse teatriuendus oli üksnes väheseid kättesaadavaid trükitekste uurides toonase avangardi liikumisega nii kooskõlas. Minu teada oli see nõukogude taustal ka täiesti erandlik. Isegi vene suurtes teatrikeskustes Moskvas ja (tollase nimega) Leningradis ei toimunud midagi võrreldavat. Ehkki mõned uudsemad välislavastused sinna aeg-ajalt eksisid ja võõrkeelsed trükised olid suurtes kogudes muidugi võrratult paremini esindatud. Kui mind "hooldava" New Yorgi Linnaülikooli ajakiri *Slavic and East European Performance* palus minult artiklit, tundus see, just eesti teatri erandareng rahvusvahelisemaks teadvustamiseks kohaseim teema.

Ent lünk avangard- ehk alternatiivteatri nägemises oli ikkagi. Sellepärast püüdsin seda nüüd suure hilinemisega tasa teha. Nii palju kui "siin ja praegu" eksisteerivat teatrikunsti saab kogeda. Kunagistest kuulsatest lavastustest olid Lincolni keskuse *Performing Arts Library's* vahel videod. Momendil olevat avangardi nägi Off-Off-Broadwayl, harvemini Off-Broadwayl. Broadwayl endal polnud sellega pistmist.

Teine huvi oli praegune ameerika näitekirjandus. Igasugune, nii uuenduslik kui ka traditsiooniline. Seda enam, et viimast kümnendit peetakse ameerika draamas üsna elavaks. On juurde tulnud uus arvukas noorpõlv. Ja samas on mitmed vanemad autorid ilmutanud üllatavat aktiivsust, pannud endast uuesti kõnelema. Nende hulgas selline peaaegu dinosaurusena mõjuv eakas klassik nagu Arthur Miller. Või temaga samast põlvkonnast Horton Foote, keda mujal maailmas tuntakse vähe, aga kelle realistlikud perekonna- ja kujunemisnäidendid on hilinemisega saanud Ameerika lavadel sagedasteks külalisteks. Rääkimata põlvkond nooremast Edward Albee'st ja tema paljudest eakaaslastest, kellest kunagi oodati ameerika draama enneolematut tõusu, kes aga vahepeal paistsid arengus takerdunud.

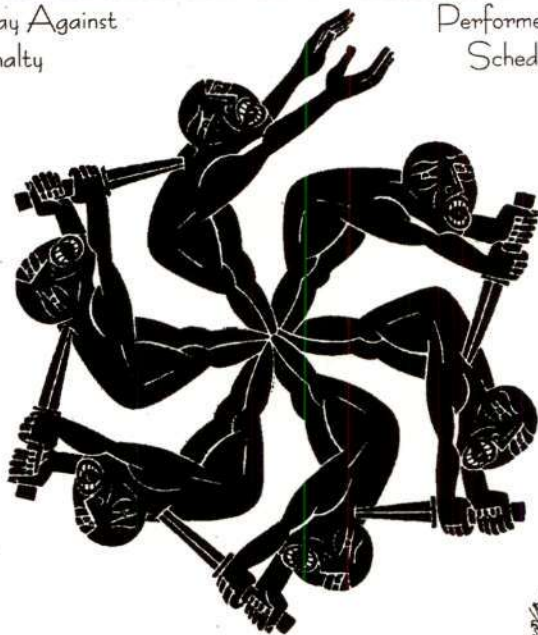
Siin avaldub näitlikult teatri ja draama vahe. Mis on ühtlasi korrektiiviks varem vii-

datud arvamusele, et praegu valitsevat teatris mõõnaaeg. Nõnda arvavad mõtlevad teatrit kui lavastuskunsti, mille võidud pole üksüheses vastavuses trükitud dialogiteksti (draama) väärtusega. Tavaliselt lähtuvad mõõnaaja kurtjad võrdlusena kuuekümnendatest aastatest, mis tookord õitsenud ameerika avangardis olid eriti tekstivastased. Tekstivastasuse, rühma- ja lavastajateatri võimutsemise arvele pannaksegi enamasti kuuekümnendate paljutöötavate noorautorite takerdumine. Etteheitvaks paralleeliks samakeelased teispoold ookeani — briti teater, mis tekstikesksemana on viimase neljakümne aastaga aina tootnud uusi põnevaid autoreid. Nüüd lõpuks on selliseid ka Ameerikas. Aga nokk kinni, saba lahti olukorras: lavastused pole nende tekstidega sageli võrdväarsed. Neid uusi draamasidki tuleb jahtida eeskätt pisiteatrites. Broadway suurtesse saalidesse jõuavad nad alles siis, kui on Off-Offil ja Offil või regionaalteatrites menuvõimet tõestanud. Ent siis on see nende kõrghetk, sest Broadway püüab värvata parimad esinejad. Üle-eelmise hooaja tipptükiks Broadwayl oli hinnatud Albee "Kolm pikka naist", eelmise omaks Terrence McNally "Meistriklass" Maria Callasest. Mõlemad on nüüd ka Eestisse jõudnud. Albee näidend oli minu tulekuajaks mängimise juba lõpetanud. "Meistriklassi" nägin. Näidendist ei ole ma eriti vaimustuses. Minu jaoks on tal liiga tugev keelepeksu maik. Jälle pakutakse publikule odavat rõõmu tõdemusest, et ka suuruste elul on varjukülg, et nad just nagu maksaksid suuruse, menu ja (soodsamal juhul) rikkuse eest kannatustega. Üksikasjad on enamasti õiged, aga nende serveerimine nõuab suurt kunsti, et seda odavat vastutulekut vältida. McNally pole seda päriselt suutnud; nähtavasti pole tahtnudki, vaid just ekspluateerib kōdi. Puhttehniliselt oli küll tunda kogunud kätt. Vaatasin pärast etendust teksti üle, et näha, kas peategelane publikuga suheldes pisut ka improviseeris. Aga ei, kõik naerukohad ja muu, millele ta peab reageerima, on täpselt sisse kirjutatud. Küllap Ameerikas tavaliste proovilavastuste käigus, kui näidendit alles lihvitakse. Nüüdseks töötas Broadway publiku nagu õlitatud masin. "Endla" publik oli tõrksam ega toetanud Siina Üksküla samal määral. Lavakujundus oli Broadwayl muide väga lihtne — range klassitsistliku maiguga harjutusruum. Aga tipphetkedel projitseeriti

NO IN MY NAME

A Protest Play Against
the Death Penalty

Performed on Nights of
Scheduled Executions



THE LIVING THEATRE: (212) 969-8905

Living Theatre: illustratsioon surmanuhtlust taunivatele esinemistele.

seintele mitmekordsed ooperiteatri rõdud, nii et tekkis tõesti "La Scalas" olemise illusioon. Ja Dixie Carter peaosalisena oskas hiilata.

Broadway hindade juures niisama uudishimust vaatama ei lähe. Enne tasub lapata lehekriitikat. Siis oled muidugi arvustajate maitse vang, aga mis parata. Ja mulle jäi mulje, et 1996/97. hooaja uudisteoste hulgas polnud sedavõrd soositud sõnalavastust, nagu eelmistel hooaegadel Albee või McNally oma. Mõnede tuntud nimede värsked näidendid hõljusid küll kuskil Broadway ja Off-Broadway vahelisel piirilal. Nõnda näiteks Albee ja McNallyga samast earühmast Lanford Wilsonil või viimasel aastakümnel menu omandanud Wendy Wassersteinil. Aga mõlemaga olid kriitikud üsna tõredad. Paremini läks Alfred Uhry näidendil *The Last Night at Ballyhoo*, mis pidi kujutama lõunaosariikide

(Atlanta) jõukaid, kuid siiski tõrjutud juudi-perekondi II maailmasõja künnisel. Ent kuidagi jäi see mul nägemata.

Ameerika näitekirjanike paljususes on lihtne mõnd nime unustada või märkamata jätta. Olin viimase kahekümne aasta arengut jälginud tükati, juhuslikult. Niisiis eeldasingi enda jaoks uusi nimesid. Aga selles kirjus pildis, lakkamatus janus uute annete järele paistavad paljud teenimatult kaduvat ka ameeriklaste endi silmist. Poole tosina aasta eest asutati Off-Broadwayl *Signatur Theatre Company* eesmärgiga pühendada iga hooaeg ühele ameerika dramaturgile, sageli just meeldetuletuse eesmärgil. Hooaeg 1996/97 läks Sam Shepardile. Selle neli lavastust nägin kõik ära, aga neist kunagi hiljem. Shepardist ei saa küll öelda, et ta oleks kuidagi varju jäänud. Seevastu *Signature* eelnevate hooaega-

de tiitelnimedest olid nii mõnedki mulle praktiliselt tundmatud, nagu Romulus Linney või Lee Blessing.

Sellepärast rõõmustasin, kui nägin *Theatre for the New City* kavas Romulus Linney uut näidendit *Mock Trial* autori enda lavastuses. Linney (sünd. 1930), alustanud kuuekümnendate põlvkonnas, on praeguseks kirjutanud paarkümmend näidendi. Laias laastus jagunevad need ajaloolisteks, isiklikel mälestustel põhinevateks või kaasaegset poliitikaainest käsitlevateks. *Mock Trial* kuulus viimasesse liiki, kujutades kohtuprotsessi väljamõeldud parempoolse mässukatse juhtidele. Aga mitte "otse", vaid brechtlikul võõritusega: nägime just nagu mingi ülikooli juuratudengite lavastatud pseudo- või näidisprotsessi (mida *mock trial* tähendabki), kus osaliste eesmärgiks oli harjutada väitlusvõimet. Sellestki raamistusest astusid näitlejad hetki välja, esitades omaenda eluloolisi andmeid.

Võõritusnippidele vaatamata oli see üsna lihtne näidend. Teesnäidend, tekstinäidend, mille lavastus oli nimme askeetlik, vaoshoitud, mitte eriti proovilugemisest erinev. Kogu tähelepanu pidi koonduma probleemile. Linney't peetakse üldiselt veidi literatuurseks kirjanikuks, kuid antud näidendit võinuks nimetada pigem ajakirjanduslikuks või sotsioloogiliseks. Või koguni minimaalselt dramatiseeritud artiklikuks. Nii et erilisest teatrielamusost ei saanud rääkida: antud raamistuses pidid näitlejad ju mõjuväga rollimängus veel tükati kogenematute tudengitena. Aga mingi aimu äärmusparempoolsetest meeleoludest sai. Kuna parajasti käis kohus Oklahoma pommiplahvatuse korraldajate üle, oli teema väga päevakajaline. Ja näidend nii heas kui halvas mõttes preentsioonitu, sest ei püüdnudki olla rohkem kui aine asjalik esitus. Hoiatusega, et ka Ameerikas võiks võimule trügida Hitleri tüüpi demagoog, sest mõttekaaslasi nii juhtkonnas kui rahulolematuis massides leiaks.

Koos realismi tõusuga möödunud sajandil tekkis uus žanr, nn probleemnäidend või -romaan, hiljem ka -film. Selles ehitatakse mingit konkreetset, kitsast probleemi näitlikustav olukord ja vaadeldakse lahendusvariante. Ameerikas, kus valitsevad juriidiline kaasusõõtlemine ja probleemide lahendatavust eeldav hoiak, on sellised teosed olnud iseäranis menudak. "Probleemteose" üldžanr on seal hargnenud koguni mitmeks alaliigiks.

Iseäranis arvukad on olnud kohtu- ja arsti juhtumite esitused. Ameerika kohtudraama klassikast taaselustas "Vanemuine" hiljaaegu "Kaksteist vihast meest". Tinglikult võiks ka Linney näidendi arvata sellesse liiki.

Arstlikku probleemnäidendit esindas minu New Yorgi kogemuses David Rabe'i *A Question of Mercy* ("Halastuse küsimus"). Rabe (sünd. 1940) on üsna nimekas dramaturg, kes sai tuntuks seitsmekümnendatel aastatel Vietnami-aineliste näidenditega. Hiljem on ta kirjutanud *go-go-girl*'idest (*In the Boom Boom Boom*) ja Hollywoodist (*Hurlyburly*) ning töödelnud "Orestea" ainekku (*The*



Tegelased Romulus Linney
näidendist *Mock Trial*.
Romulus Linney foto

Orphan). Rabe'i suur toetaja oli *New York Shakespeare Festival*'i ja *Public Theatre* legendaarne rajaja Joseph Papp. Keset üldist eksperimenteerimist, kus autorinäidendit paistis asendavat rühmalavastused, nägi Papp Rabe'is ameerika draama päästjat. Tööpoolest, kuigi ka Rabe kasutab vahel ülesehituses moodsaid nippe, on tema näidendid üldiselt realistlikul põhjal. Ja kuigi ta võib ajuti põigata koomikasse, lööb enamasti läbi vanamoeliselt tõsine, moralistlik, maailmaparandajalik toon. Enamik kriitikuid on Rabe'i suhtes siiski olnud märksa kahtlevamad kui Papp.

Nähtud lavatükk paistis selliseid kahtlusi kinnitavat. Mängupaik oli jälle all-linnas, otse *La MaMa* vastas asuv *Theatre Workshop*. Ees ainult pisike fuajee, millest uks viis otse saali. Aga saal Off-Offist suurem, vähemasti

200 kohaga. Ja tol päeval sel tendusel kuivalt täis. Nähtavasti Rabe'i nimi ikkagi tõmbas. Lagi oli New Yorgi pisiteatrite kohta ebaharilikult kõrgel: avarust jätkus ülessegi. Ning laius ja kõrgust oli ka laval. Aga muidu ikka tavalised telliseseinad, ei mingit esinduslikkust.

Siit teatrist oli muide Broadwayle kolinud momendi menumuusikal *Rent*, aineks all-linna vaeste üürihäädad, aids ja muud päevamured. Samuti, nagu eesruumi seinad teavitasid, oli siit lähtunud algaja autori Elizabeth Egloffi "Luik", mille mõne aasta eest tõlkisin Linnateatrile. Egloffilt kuulutati varasuveks Dostojevski "Sortside" ("Kurjade vaimude") dramatiseeringut.

Nagu Linney'l, nii oli ka Rabe'i näidend väga askeetlik. Avaral laval ainult laud ja paar tooli, lõpus lisati haiglavoodi. Kujunduslikult kasutati aktiivsemalt üksnes valgust. Napp oli ka mängulaad, rõhuga tekstil, tegelaste täpsetel reageeringutel. Ent näidend oli nii sirgjooneline, et sellist teravvalgustatud käitumist õigupoolest ei nõudnudki, vaid pigem kippus seda melodraamakaks vedama.

Ühe arsti poole pöördub lootusetu aidsihaige, et saada vabasurmaks tabletti. Kogu ülejäänud näidend oli doktori dilemma, kas palvet rahuldada või mitte. Ma ei tea, kuidas traditsioonilise usulise kasvatusega vaatajatel, aga minu jaoks polnud haige vabasurmaõiguses kahtlust, ja vastavalt kahanes ka arsti eetiline probleem. Nii taandus kogu küsimus ametivõimudele vahelejäämise võimalustele, sellele, et äärmusolukorras võivad inimeste reageeringud neid reeta. Üldse pakkus kolmest põhitegelasest ainult arst mingit huvi. Aidsi sureja lihtsalt vaevles pikalt; tema *gay*-sõber mängis üksnes närvilist tundlikkust. Realistlikust mängust hoopis välja langesid arsti hirmuunenäod: kuidas ta ise tablette kugistab ja kuidas teda vahistatakse. Sellised uned on juba paljunähtud teatristamp ja mõjuvad tunnete, dramaatika üleekspluateerimisena.

Minu hinnangut kujundas ka seik, et olin paari kuu eest Brooklyni Muusikaakadeemias näinud Robert Lepage'i võimsalt lavastust "Ota jõe seitse haru". Sellest kirjutan veel edaspidi. Siia puutub üksnes episood, kus aidsihaige rahulikult, sõprade ringis läheb vabasurma. Selleks pidi ta küll esmalt suunduma Hollandisse, kus arstlik abi on nüüsgusel puhul seadustatud, nii et jälitushirm

langes ära. Aga põhikontrast oli selles, et mõjuvus saavutati suure vaoshoitusega, peaaegu kliinilise argisusega.

Kui jagada draama aines ülijämedalt kas metafüüsilis-psühholoogiliseks või ühiskondlikuks, siis esimesest liigist ma New Yorgis huvitavaid uudisteoseid ei kohanudki. Ja teises liigis esindasid nad valdavalt mitmesuguseid vähemusrühmi, millest räägin järgmises kahes artiklis. Lisaks pudenes nende kaheksa kuu jooksul, eelneva lehekriitika jälgimisele vaatamata, oma kuus kuni kaheksa sellist näidendit, mille kohaseimaks liigitusnimeks on nigelus.

Esinduslikema, kompaktseima pildi praegustest uudisteostest sain ekstra neile pühendatud "Humana" festivalil Louisville'is (Kentucky). Ent sellestki teine kord. Praegu räägiksin lõpuks ainsast teatrimuljest vahepealselt käigult Washingtoni. Kahjuks polnud parajasti midagi põnevamat *Arena Stage*'is, Ameerika regionaalteatrite teenekas veteranis, mis koos käputäie teistega suutis üle elada New Yorgi (Broadway) ainuvalitsuse 1940.—50. aastatel. Ja Washingtoni "Off-Offil", tillukeses *Woolly Mammoth*'is ("Karvases mammutis") ei saanud ma ühe uudisnäidendi tungil täis viimasele etendusele piletit. (Ilmselt polnud välissuurest harjunud Washingtonis üks Euroopa teatrikritik erisoosingut väärt.) Jäi Kennedy keskus, mis on muidugi uhke vaatepilt. Aga ühes sealses teatriruumis etenduvallt komöödiat ei oodanud ma suuremat. Alles kohapeal kava uurides selgus, et tegu oli šveitslase Paul Pörtneri näidendiga *Scherenschnitt* ("Kääriõige"), mille kaks jänkit olid mugandanud pealkirja all *Shear Madness* ("Käärihullus"). Pealkiri mängib ingliskeelse väljendiga *sheer madness* — lausa hullus või püsti hullus. Pörtner, kelle nime võib kohata teoreetilistes aruteludes, kirjutas näidendi oma interaktiivsete otsingute kõrvalsaadusena. Interaktiivsus seisnes selles, et hulk aega paistis näidend kestvat tavalise farsina, tegevuspaigaks juuksuriäri, siis aga teatati seal äsja toimunud mõrvast ja algas juurdlus nelja kahtlusalusega, kes pidid andma oma hiljutisest tegevusest aru. Ja nüüd paluti publikut sekkuda, kui nad üksikasjades vassivad. Enamik vaatajatest olid koolinoored, kes ilmselt teadsid näidendi nippi ette. Igatahes olid nad olnud väga tähelepanelikud ja reageerisid nüüd innukalt. Lõpuks viidi läbi kättehääletus, keda publik peab kõige kaht-

lasemaks, ja mängiti vastav lahendus. Selliseid variante pidi siis olema neli. Kuna tegelased olid üsna jämedalt või hõredalt skitseeritud ja lugu järelemõtlemisel mitmeti "auguline", võis ka teisi kujutleda. Kahtlemata oli näidend osavalt välja nuputatud. Aga samas on naljakas mõelda, kuidas kuuekümnendate avangardi üks meelissuundi, publiku kaasatõmbamine, oli siin teisenenud lihtsalt kommertsiks. Ja üliedukaks kommertsiks, sest selle muuganduse käes pidi praegu olema Ameerikas mängituima sõnalavastuse tiitel. Jälle olid ärimehed osanud puhta ja kõrge teooria rakendada oma kasuvankri ette. Tuumafüüsika saatusega võrreldes on see muidugi tühine häda.

(Järgneb)



KARIN KASK

22. IX 1919 — 12. V 1998

Aga kui te praegu küsiksite, mida ma teistmoodi teeksin, siis vastaksin, et ei teeks midagi teisiti — läheksin uuesti vangi tagasi. Niipalju ma ennast tunnen ja võin kindel olla, et kui ma oleksin need aastad väljas, see tähendab vabaduses olnud, issand jumal, ma oleksin samasugust sõnnikut kokku kirjutanud kui mitmed mu head sõbrad siin... Tikla löid maha! Teistest rääkimata. No kuidas nii võib? Aga paber on see, millelt sõna ära ei pihi...

Vastab Karin Kask.
"Teater. Muusika. Kino" 1988, nr 4.

EESTI TEATRI AASTAPREEMIAD 1997

PRIIT PEDAJAS — lavastajapreemia
"Peiarite õhtunäitus"
(EMA Kõrgem Lavakunstikool,
Eesti Draamateater)

**KATARIINA LAUK-TAMM — naisnäitleja
preemia**
Thomasina lavastuses "Arkaadia"
(Tallinna Linnateater)

KALJU ORRO — meesnäitleja preemia
Doktor Jahuda lavastuses "Hüsteeria"
(Tallinna Linnateater)

ERVIN ÕUNAPUU — kunstnikupreemia
"Olivia meistriklass" (Von Krahli Teater)

IVO KUUSK — ooperipreemia
Nimiosa ooperis "Othello" ("Vanemuine")

**TAAVI EELMA — parima kõrvalosa
preemia**
Smike lavastuses "Nicholas Nickleby elu
ja seiklused" (Eesti Draamateater)

IVIKA SILLAR — kriitikapreemia
Artiklite eest "Arcadia. 1997"
ja "Kaksteist vihast meest" ajakirjas
"Teater. Muusika. Kino" 1997, 8–9 ja 11

"THEATRUM" — eripreemia
1997. aasta töö eest

**LIINA OLMARU — Ants Lauteri nimeline
noore näitleja preemia**
Osatäitmised: Hedvig (H. Ibsen, "Metspart"),
Janet (J. B. Priestley, "Ma olen siin varem
olnud"), Iwona (W. Gombrowicz, "Iwona,
Burgundia printsess"), Krõõt, Tiina ja teised
(A. H. Tammsaare — M. Unt, "Taevane ja
maine armastus"), Undiin (J. Giraudoux,
"Undiin"), Jeanne d'Arc (J. Anouilh, "Lõoke
taeva all"), Mileedi (A. Dumas — E. Nüganen,
"Kolm musketäri"), Ophelia (W. Shakespeare,
"Hamleti tragöödia"), Viola (W. Shakespeare,
"Kaheteistkümnnes öö")

Priit Pedajas





Katariina Lauk-Tamm koos kolleeg Rein Ojaga.

**HENDRIK TOOMPERE — Ants Lauteri
nimeline noore lavastaja preemia**

Lavastused: F. O'Brien, "Kolmas politseinik"; Ph. Ridley, "Maailmakõiksuse kiireim kell"; A. Kivirähk, "Atentaat"; M. Kivastik, "Peeter ja Tõnu"; J. Reza, "Kunst"

**ARVO ALAS — Aleksander Kurtna
nimeline preemia**

Põhjamaade dramaturgia viljaka ja meisterliku vahendamise eest: E. Jepsen, "Järgmisel aastal on õlu parem"; S. Holm, "Schumanni öö"; T. Egner, "Kardemoni linna rahvas ja röövlid"; L. Holberg, "Mäeotsa Jeppe ehk Mats mõisahärraks".

**KALJU KARASK — Georg Otsa
nimeline preemia**

Silmapaistva ja mitmekülgse elutöö eest, milles on õnnelikult kokku sulanud muusikaline ja lavaline väljendusrikkus. Osatäitmisi: Radjami ("Bajadeer"), Tassilo ("Mariza"), Rodolfo ("Boheem"), nimiosa "Othellos", Dick Johnson ("Tütarlaps kuldsest läänest"), Radames ("Aida"), Cavaradossi ("Tosca"), Louis ("Mantel"), Canio ("Pajatsid"), Don Jerome ("Kihlus kloostri"), Köster ("Kevade")

**MERLE KARUSOO — Priit Põldroosi
nimeline preemia**

Pikaajalise teatripedagoogilise töö eest nii lavakoolides kui ka harrastusnäitlejatega ja tunnustades tema sihikindlat tegevust dokumentaalteatri laadis. Samuti silmas pidades Voldemar Panso pärandi uurimist ning raamatut "Kured läinud, kurjad ilmad" (1997)

**REEDA TOOTS — Salme Reegi
nimeline preemia**

Inimliku ja sooja sõnumiga lastelavastuse "Sipsik" eest (Eesti Nukuteater)



Kalju Orro



Taavi Eelma



Ivo Kuusk



Ervin Õunapuu

Ivika Sillar



Kalju Karask



Liina Olmaru koos Salme Reegiga.



"THEATRUM" — "Antiqone".



Reeda Toots

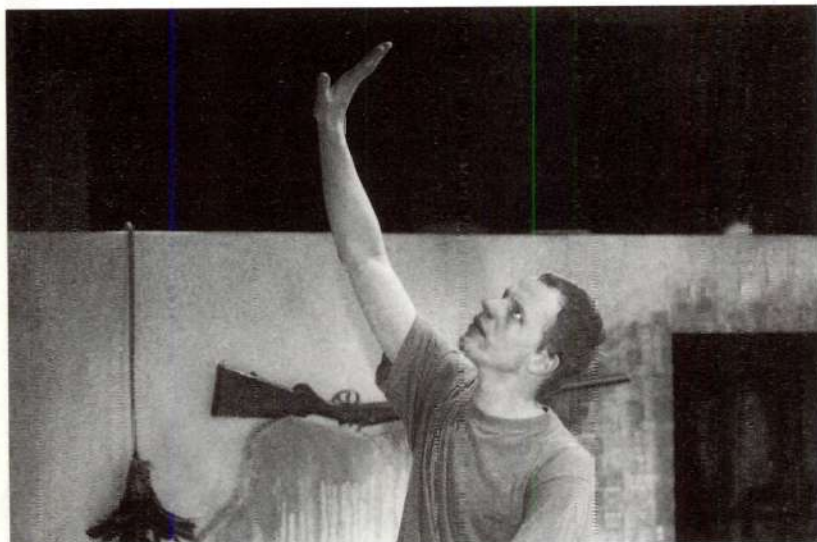


Merle Karusoo



Arvo Alas

Hendrik Toompere



Toomas Huigi,
Priit Grepi,
Harri Rospu,
Destudio,
Marius
Petersoni,
Margot Visnapi
ja Kalju Orro
fotod

Sündinud 25. detsembril 1967 Tallinnas. Nime Arko sai kõige otsesemalt vanematelt: A tuleb ema Allalt, R peab teadupärast poisslapse nimes olema, K ja O on isa Jakolt.

Jumaldab oma vanemaid, kuigi ei näita seda eriti tihti välja. "Nii tasakaalukaid, tarku, ilusaid ja igas suhtes normaalseid inimesi tuleb harva ette. Isa ausust ja õiglustunnet, ka jonnit jaguks mitmele mehele. Ema õpetas mind tähele panema lihtsaid asju ja nende lihtsate asjade ilu nautima."

Päritolu. Isa on sündinud Tallinnas, kuid juured ulatuvad Saaremaale. Ema lapsepõlvkoduks oli Poti linn Musta mere ääres Gruusias.

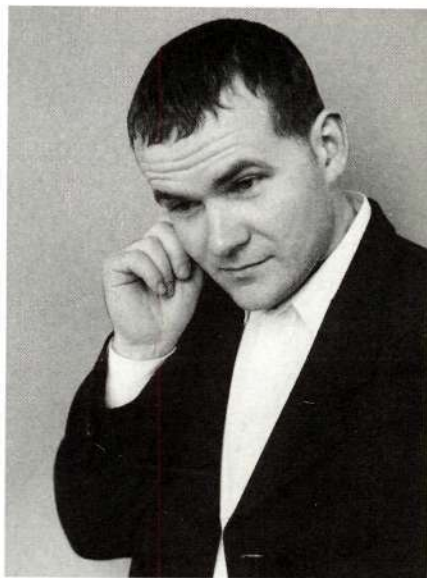
Lapsepõlves rihma pole saanud, sest õppis neljadele-viitele. Iseloomult oli tõsine mees, võõrastega naljalt ei rääkinud. Ei tee seda praegugi.

"Filmiga hakkasin tegelema väga lihtsalt: ühel päeval üheksandas klassis oli mul 8-mm kaamera käes ja ma võtsin üles oma lennukimudeleid. Armastasin neid ise meisterdada, film andis võimaluse nad liikuma panna. Minu huvialadeks olid tollal ka joonistamine ja skulptuur, käisin aasta isegi pioneeride palees Kalju Reiteli skulptuuri- ringis. Nii seguneski plastiliste kunstide harastus filmitegemisega." 44. keskkooli direktor Gaidor Damberg aitas materiaalselt igati kaasa, et filme saaks koolis teha. Sõpradega üheskoos valmis aastal 1984 kooliüheks programmiline töö punasest ja sinisest näärivanast.

Pöördeliseks hetkeks kujunes üks ekskursioon "Tallinnfilmi". Seal näidati mingit igavat lastefilmi, kuid ühtlasi viis see mõttele lähemalt selgust saada, kuidas nad ikkagi neid filme teevad. Pärast kümnenda klassi lõpetamist töötas koolivaheajal Arvo Kruusemendi "Bande" juures Jüri Sillarti operaatorigrupis kolmanda assistendina, laadis kaamerakassette.

Sillarti nõuandel ja õnnistusel astus kohe pärast keskkooli aastal 1986 ÜRKIsse operaatori erialale. Et kahesajast õppida soovijast teda vastuvõetute hulka arvati, selles oli oma osa kahtlemata, vähemalt julgustuseks, teadmises, et vabariigile oli koht eraldatud, kuigi taotlus unustati Eesti poolt esitada.

Aasta õppinud, võeti ta sõjaväkke, valvas kaks aastat Taškendis üldväeosas staapi. Nägi Samarkandi ja Buhhaarat, vaatas ära kohaliku vene draamateatri kogu repertuaari, lisaks ühe Eesti Draamateatri küllalistenduse Arne Üksküla. Tugev huvi teatri vastu on siiani säilinud, eriti sageli käib seal filmivõtete ajal. Peab eesti teatrit filmist palju professionaalsemaks. Kahjuks.



Õppejõud. Esimene, Aleksandr Galperin, juba kolmekümnendatel Saksamaal filme teinud mees, oli musternäide sellest, et filmikunst on kunagi olnud andekate, intelligentsete, haritud inimeste ala, ka aristokraatlik ala. Tema käe all on õppinud enamik eesti operaatoreid, nagu Jüri Sillart, Mark Soosaar, Ago Ruus. Pärast sõjaväge juhtis kursust sisuliselt Aleksandr Knjažinski, kes võttis Eestis üles Andrei Tarkovski "Stalkerit". Tarkovski nimetas Knjažinski päikeseliseks inimeseks ning kavatses pärast kodumaale naasmist temaga koostööd jätkata. Mis sellest välja tuli, teame väga hästi. Eelmisel aastal meister suri.

Noil aastatel õppisid ÜRKIs operaatoriks veel Mait Mäekivi, Rein Kotov ja Urmas Sepp, režissööriks Jaan Kolberg ja Lauri Aaspõllu. Arko oli eestlastest viimane, kes lõpetas ÜRKI, see oli 1993. aastal, diplomitööks Talvo Pabuti lühifilm "Väekargajad" Juhan Peegli novelli järgi.

Esimese täispika mängufilmi, Hardi Volmeri "Tulivee" (1994), võttis üles kahekümne viieselt. "Mul on olnud õnne, segased ajad ja vanemate operaatorite minerk lavastajateks andsid nii noorelt võimaluse filmi peaoperaatoriks saada. Läänes ja kas või Ungaris, kuhu ma õppima tahan minna, töötavad minust kümme aastat vanemad alles operaatori assistentidena või nikerdavad tudengifilme." Sügisel 1994 palvis "Tulivesi" Viiburi rahvus-



vahelisel filmifestivalil operaatoritöö eest linnavõimude diplomi ja käekella, põhjenduseks "За талантливое воплощение традиций русской операторской школы".

Filmograafia. Dokumentaalfilmid: "Vesine lugu" (1991, "Tallinnfilm", režissöör ja operaator), "Sügisene lumi" (1992, Leedu, üks operaatoritest, rež Valdas Navasaitis), "2225" (1992, Põhja-Kaukaasia dokumentaalfilmide stuudio, rež ja op), "Pilv peopesal" (1995, "Faama Film", op, rež Airi Kaser), "Protokoll" (1996, "Eesti Telefilm", op, rež Valentin Kuik), "Maja Nõmmel" (1996, rež ja op), "Hääl" (1996, "Eesti Telefilm" ja "Onfilm", op, rež Valentin Kuik), "Kevad" (1997, Leedu, op, rež Valdas Navasaitis). Lühimängufilmid: "Lugulaul verevast sõrmkübarast" (1992, ÜRKI õppestuudio, op), "Väekargajad" (1993, "Tallinnfilm", op, rež Talvo Pabut), "Viimane lend" (1995, ETV "Teleteater", üks operaatoritest, rež Valentin Kuik), "Perekondlik sündmus" (1997, "Faama Film" ja "Eesti Telefilm", op, rež René Vilbre). Täispikad mängufilmid: "Tulivesi" (1994, "Tallinnfilm" ja "Faama Film", op, rež Hardi Volmer), "Minu Leninid" (1997, "Faama Film", op, rež Hardi Volmer), "Lurjus" (1998, "Onfilm", op, rež Valentin Kuik).

Peab end väga õnnelikuks inimeseks, sest on lühikese filmikarjääri jooksul kokku sattunud paljude erinevate ja huvitavate isiksustega. ÜRKIs leidis sõpru Leedust, Lätist, Venemaalt ja mujalt, suhtleb nendega lähedalt tänaseni. Tunneb ennast hästi ka väljaspool Eestit filmi tehes. "Filmitegemisel on **kõige tähtsam režissööri tahe.** See on mootor. Ja veel peab režissööril olema võimekust oma taht realiseerida. Kui režissöör teab, mida ta tahab, siis on operaator see inimene võtteplatsil, kes muudab tema tahtmise tegelikkuseks. Võtte tehnika (kaamerad, valgusseadmed jm), selle seisukord ja tase on kahtlemata oluline, kuid ei ole määrav. Iga film, iga võte peab olema kordumatu, sinu elus ainulaadne. Filmitöö on vabades kehtestada endale reeglid ja siis järgida neid, ning pärast seda ei ole enam taganemisteed."

Üle hulga aja **tundis filmitegemist rõõmu ja rahuldust** Valentin Kuigi "Lurjuse" võtetel, mis esilinastub tänava sügisel. Arvab, et tegi seal oma seni parima operaatoritöö. "Valentin suudab nüanssideni eristada olulist vähem olulisest ja teha käigupealt korrektiive. Tema mõte on väga selge. Ta teab kindlalt, mida tahab. Ülippingelisele töögraafikule ja

lühikesele võtteperioodile vaatamata oli iga hetk selle filmi tegemisel nauditav."

Leiab, et eesti filmis **ei ole veel toimunud sellist kvalitatiivset edasiminekut,** läbi murret, nagu Leedus ja Lätis. Rahvusvaheliselt tuntakse ja hinnatakse leedulast Sarunas Bartast ning lätlannat Laila Pakalninat, meil on vastu seada üksnes animafilmide tegijad. "Eesti filmi allakäigus on süüdi halb maitse, harimatus ja professionaalse eetika puudumine, rääkimata erialasest küündimatus. Muidugi ei ole meie võimekamad tegijad Peeter Simm ja Jüri Sillart saanud ka pikka aega mängufilmi teha. Mõningat lootust annab järelkasv meie filmikoolist. Aga samas on see suletud ring: ei saa olla järelkasvu, kui ei ole professionaalset filmitootmist ja vastupidi."

Eelisted. Parimaks, vaieldamatult andekamaks eesti filmirežissööriks peab Elmo Nüganeni, kellega võttis üles viieminutilise fragmendi "Nimed marmortahvlil" 1996. aasta detsembris Haapsalu vaksalis. "Elmo valdab täiuslikult profессиони, tema jaoks ei ole praktiliselt midagi võimatu. Tema puhul võib tõesti öelda, et geniaalsed ideed vajavad üksnes teostust." Kinoliidu tollase juhtkonna intrigeerimise tõttu ei saanud "Nimed marmortahvlil" filmiks. Põhjuseks: mängufilmitegijate ahtale tegevusmaale ähvardas tulla uus võimas anne, teda oli vaja kõigi vahenditega kõrvale tõrjuda.

Väga kõrgelt hindab režissöörina Sulev Keedust. Operaatoritest on esimene praegu tema arvates Tõnis Lepik.

Eeskujud. Sõjajärgne prantsuse film (Clair, Vigo, Renoir), sõjajärgne itaalia operaatorikunst (Di Venanzo, De Santis) oma draamaatilise valguse, rütmide ja kaadrisüga vusega; Vene operaatorikoolkond (Jussov, Rerberg, Knjažinski), selle võimendatud fragmendid, refleksid, maalilisuus ja katkematu misansteeniga kaadrid; Ungari ja Poola operaatorikoolkonna (Kovacs, Koltai, Zsigmond, Kaminski) dünaamika, jõulisus, täpne kompositsioon ja stilisatsioonioskus.

Kavatsused. Teeb ettevalmistusi 52-minutilise tragikoomilise armastusloo "Ristumine peateega" võteteks produtsendi ja režissöörina, operaatoriks on kursusevend Moskvas Dmitri Jermakov. Eelmisel aastal võeti Arko vastu Ungari Filmi ja Televisiooni Akadeemiasse; kuna rahvusvahelist kursust ei õnnestunud täielikult komplekteerida, lükkub õppetöö edasi.

SULEV TEINEMAA

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1998

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC EDITORS: SAALE SIITAN, TIINA ÖUN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

GERDA KORDEMETS. The Fools And Jesters Of Tartu (14)

William Shakespeare's comedy "Twelfth Night" was performed from February till May 1998 in a special amphitheatre built in the concert hall of Tartu theatre Vanemuine. Both the director Finn Poulsen and the "theatrespace" (an amphitheatre looking like the legendary Globe in its blue colours) came from Sweden. Estonian critics took special interest in the last mentioned aspect of the performance. Gerda Kordemets, on the other hand, analyses these roles of the play which can be characterized by the keyword "fools" — Sir Andrew Aguecheek (Andres Dvinjaninov), Malvolio (Aivar Tommingas) and Fool Feste (Hannes Kaljujärv).

KARLO FUNK. When a Man Has Another (39)

The perennial experimenter of the Estonian theatre Mati Unt premiered his version of William Shakespeare's "The Tragedy of King Richard the Third" in the Estonian Drama Theatre on March 8th this year. Karlo Funk writes: "The difference of Mati Unt's performance from the traditionally staged Shakespeare in Estonia (at least according to a young person's memory) is perhaps in the possible political interpretation. Bringing Richard as a historical figure on stage in Shakespeare's or someone else's play doesn't say much in itself having little in common with the audience today. Richard seems to lack in personal drama or, if not, then the drama is in his birth which is something he can't help. Usurpers belong in the past. Even if they do exist in our historical memory we only hear legends of their personalities. In popular texts the psychological personality of tyrans or dictators is usually dealt with to make the character more understandable and closer to the reader."

ENN SIIMER. What Do We Have To Do With Maria Stuart? (60)

In the end of 1997 director Andres Lepik staged Friedrich Schiller's "Maria Stuart" in Viljandi theatre Ugala. Piret Rauk and Kristel Leesmend, young relatively unknown actresses of the Estonian theatre characterize the main roles of the performance — the two queens. Concentration on actors, existence of great characters and personalities are the main virtues of Andres Lepik's "Maria Stuart", considers Enn Siimer. He writes: "If and why do we need strong personalities like Maria Stuart today? Perhaps we need them to stand up against the daredevils like Mortimer and the light minded fickleness of Leicesters. There is something deep and steady in Maria Stuart that contrasts with the nervous twitching of our times."

JAAK RÄHESOO. The Season In New York II (76)

We continue the article series started in our last

issue by the translator and scientist Jaak Rähesoo telling about the performances he saw in New York in 1997.

The Annual Awards Of the Estonian Theatre 1997 (86)

On the International Day of Theatre, March 27th the Annual Awards of Estonian Theatre were granted for the theatre work in 1997.

MUSIC

ARBO VALDMA answers (3)

A pianist and internationally acknowledged piano professor, presently the professor at the Cologne Music Academy Arbo Valdma (b 1942) has Estonian origin. He graduated from Tallinn Conservatory in 1966. After that he studied at Moscow Conservatory (under N. Jemeljanova and A. Nikolajev). He has worked as a teacher in Tallinn, Belgrade and Novi Sad and hold several master courses. The emphasis of this interview is placed on the teaching of music and pianism, relations between the teacher and student.

JOHANNES JÜRISSEON. Artur Kapp In His Own Element (30)

In 1998 all the members of the family of Estonian musicians Kapps have jubilees — the 165th year of birth of the oldest of them — Joosep Kapp, an organist, school teacher and choir conductor, in February passed 120 years of the birth of his son Artur Kapp, a composer, organist, conductor and professor of Tallinn Conservatoire; in May passed 90 years of the birth Artur Kapp's son, a composer and professor of Tallinn Conservatoire Eugen Kapp and in September will be celebrated the 85th year of the birth Artur Kapp's nephew, a composer and teacher of Tallinn Conservatoire Villem Kapp. In the article there is concentrated on Artur Kapp. As the author Johannes Jürisson has said there is also spoken of him as a scapegrace and joker.

ANDRE BOUCOURECHLIEV. Stockhausen Under Discussion (50)

A French composer and musicologist of Bulgarian origin Andre Boucourechliev (1925-1997) published his article on Stockhausen in his collection of articles "Dire la musique" in 1994. Boucourechliev's language is smart, exact and sensitive, his analysis is not buried under the boredom of "everything-is-explained". To follow his thoughts a reader has to have some fantasy. The article is translated and complemented with a foreword by Mailis Pöld.

Tekhnē-Talk (70)

As usually the Tartu New Music Festival hold in March, 11—14 consisted of concerts (with Birtwistle as a central figure) as well as a conference. This year the main topic of the conference was tekhnē, connecting different sciences and arts. The con-

versation where participated Anne Lill, the professor of the chair of classical languages at Tartu University, Jaanika Päll, the assistant of the same chair, a student Monika Kaldalu and Mart Jaanson, the representative of Estonian Arnold Schönberg Society, introduces the themes of the conference.

CINEMA

JOSÉ ARROYO. *Massive Attack* (18)

A longer article translated from the "Sight and Sound" issue from February 1998 about James Cameron's film "Titanic" (1997).

EDWARD LAWRENSEN. *That Sinking Feeling* (23)

Short review of earlier films showing big shipwrecks translated from the same issue of "Sight and Sound".

ILONA MARTSON. *So the Ship Goes or the Hyperrealism Of the Sinking Wondership* (24)

James Cameron's film "Titanic" is analysed considering mainly the standpoints and observations of Umberto Eco on the mass-culture of America. Eco's collected essays "The Trip To The Hyper-Realism" was issued recently before the Estonian premiere of the "Titanic".

URMAS DRESEN. *After-Thoughts Of the Titanic* (28)

A short article of the Estonian Maritime Museum scientific specialist introducing the facts about the research of the wreck of Titanic and the ethical problems that arose in connection with the protection of the wreck.

TARMO TEDER. *The Tenderly Smiling Rebel 3 + 1 or An Attempt To Portrait the Animafilm Creation Of Mati Kütt* (44)

A thorough review of the creation of one of Estonia's most popular and the most daringly experimenting cartoon director Mati Kütt (born 1947). His works "Labyrinth" (1989), "The Smoked Sprat Baking In The Sun" (1992), "Little Lilly" (1995) and "Underground" (1997) are analysed. The critic admits that the last film is again a sure piece for the festivals, though the fragility of the story or a kind of uncertainties could check the international success.

PEEP PEDMANSON. *Under the Floor, Behind the Wall* (47)

A colourful analysis of Mati Kütt's cartoon "Underground" ("Nukufilm", 1997). Pedmanson, as a cartoon director appreciates the director's will and ability to experiment, but finds too much of surrealism and contradiction in the film, rather ranging on dada.

ARVO VALTON. *I'm Proud To Make a Movie* (67)

A review of the movie "I'm Proud to Be an Estonian Russian" (1998, YLE TV and ETV "Telefilm") by the notorious Finnish documentalist Reijo Nikkilä (born 1939). The reviewer considers that the addressee of the movie remains unclear as well as the message of the film is not clarified.

Persona Grata Arko Okk (91)

A brief portrait of the author of feature and documentary films Arko Okk (born 1967) who up to this moment has made the full length feature films "The Firewater" (1994, directed by Hardi Volmer), "All My Lenins" (1997, directed by Hardi Volmer) and "The Scoundrel" that is to be premiered this autumn (1998, directed by Valentin Kuik), besides a number of documentaries and short feature films.

TOIMETUSE KOLLEEGIUM:

JAAK ALLIK
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TONU KALJUSTE
ARNE MIKK
MARK SOOSAAR
PRIIT PEDAJAS
LINNAR PRIIMAGI
ÜLO VILIMAA

Üksikmüük:

AS Lehti-Maja Eesti müügipunktid (R-kioskid)

Tallinnas:

AS Rinder, kiosk nr 207, Kuninga t 1 ja kiosk nr 64, Suur-Karja 18

AS Eesti Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures

AS Sõnumileht, kiosk Pärnu mnt 67a

Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10

AS Lugemisvara, Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2

Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2

Teaduste Akadeemia müügipunkt, Rävälä pst 10

Tallinna Tehnikaülikooli müügipunkt, Ehitajate tee 5

Tartus:

Ülikooli Raamatupood, Ülikooli 11

Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16

Toimetuses ja kirjastuses on veel saada selle ja mõõdunudki aastate üksikexemplare. *Ars longa, vita brevis est.*

Hea lugeja! Kui Teil jääb mõni meie ajalehe- või ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 646 40 88 või (22) 44 61 00 või tulla Tallinn, Pärnu mnt 8 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Ülikooli 21 Tartu (ajakirja "Akadeemia" toimetuse).

NB! *Praaeksemplarid* vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkijapoolne sissekäik), tel 68 14 11.

suure vembu- ja naljamehena, mis sest, et aastaid kaugelt üle kuuekümnene. Võib-olla kirkastusid taas koolipõlve tembud, võib-olla taas pettumus kommunismist nagu kunagi Astrahanis. Aukartustäratav Stalini preemia kodus heliloojale ümber tugeva kaitsevõrgu. "Ainuke mees Suure-Jaanis, kes võib kõike öelda, mida mõtleb!" räägiti siis. Seda võimalust irvhammas Kapp sageli kasutaski. "On kolm Kappi: üks komponist, üks kommunist, üks aferist," teravmeelitses ta. Vahel nimetas ta end metsavennaks, kel kaaslasteks Bach, Brahms ja Richard Strauss, kõik sakslased, seega ka fašistid, keda tuli püüda ja pokri pista. Nii et ohtlik seltskond. Kirikus oreli taga oli meister oma endises sõiduvees, eriti kui oli mõne väikese napsi võtnud. Seda sporti harrastas ta sageli. Kunagi Astrahani päevil improviseeris ta võimude meeleheaks revolutsiooniliste laulude teemadel, nüüd, vastupidi, parteimeeste nõrdimuseks — eestimeelsete ja nõukogude korrale ohtlike laulude motiividel. Võimumehed ise kirikus ei käinud, aga kaebajaid leidub alati. Kui siis heliloojalt asja kohta aru päriti, seletas ta, et otse vastupidi: need motiivid on kõik pärit vene ja nõukogude muusikast. Sealjuures nimetas ta helilooja ning sümfoonia või kantaadi nime, vilistas vastava motiivi ning lisis: "Kui ei usu, minge ja kontrollige." No mida siis ütelda, kui motiiv on, ütleme, mõnest kantaadist Stalinile. See oli suurem mees kui jumal, temalt pärinevate motiivide kasutamine oli ju lausa auasi. Mine võta kinni. Igatahes meister oli meister ka õigesti valetamises. Ikka jääb uskuma. Keeruline lugu oli ka selle Stalini preemia vääriliseks peetud Neljanda sümfooniaga. Helilooja pühendas selle Venemaa komsomoli kolmekümnendale aastapäevale. "Võib ju tsaari terviseks juua ja sealjuures väbaks meheks jääda," arvas ehk Artur Kapp Puškini sõnu meenutades. Igatahes, kui Heliloojate Liidus sümfooniast tutvustati, peeti seda kergekaaluliseks teoseks. Hambamees Kaarel Ird isegi lausunud: "Selle muusika järgi otsustades tuleb välja, et komsomol on Venemaal kolmkümmend aastat lulli lõõnud." Artur Kapp aga selgitas omavahelistes vestlustes: "Kuidas nii, et kergekaaluline teos? Siin pole kujutatud mitte komsomoli lodevust ja laiskust, vaid nõukogude noorsoo suurt optimismi, millega võidetakse tõkkes teel kom-

munismile. Seepärast mul teose finaalski kaks teemat, üks rõõmus vene, teine samalaadne eesti motiiv. Vene ja eesti rahvas sammub täis optimismi käsikäes kommunismile." Selline "õigesti luiskamine" meeldis ka võimumeestele. Sellepärast talle Stalini preemia antigi. Niisugune vigurivänt oli Artur Kapp. Nii koolipõlves kui ka hilisemas elus.

Artur Kapp 1938. aastal

60. juubeli puhul (1938). All perekonnaga:
poeg Eugen, Artur Kapp, tütar Elisabeth
ja abikaasa Gertrud Kapp-Ruckteschell.
Parikase fotoõ (TMMi arhiivist)





Friedrich Schiller, "Maria Stuart",
"Ugala".

Melvil — Margus Vaher,
Maria Stuart — Piret Rauk.

Enn Loidi foto.

