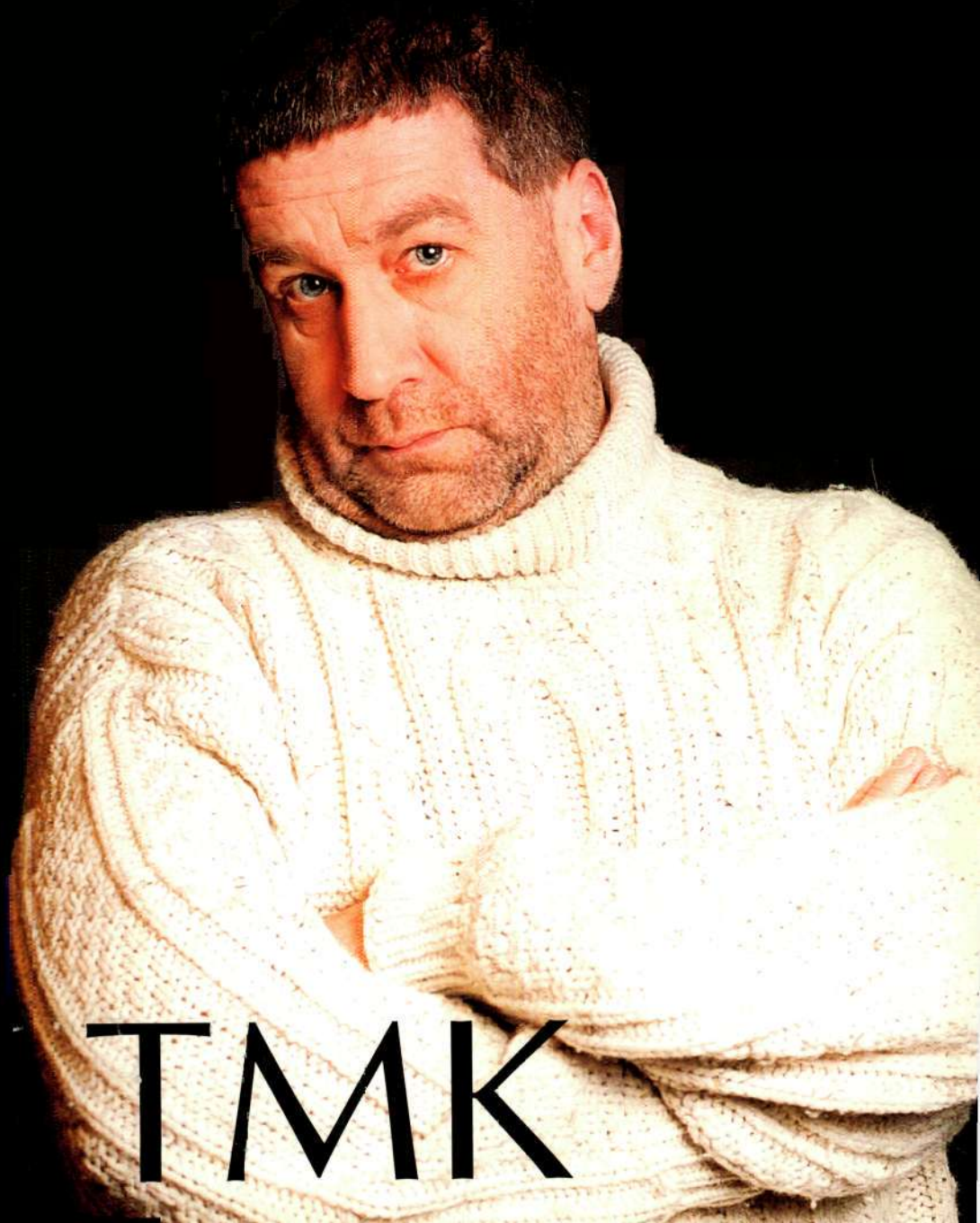


3
/2000



TMK

3/2000

XIX AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 6 60 18 28

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 10505, postkast 3200
faks 6 60 18 87
e-mail tmk@estpak.ee

Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 6 60 18 76
Muusikaosakond
Anneli Remme ja Tiina Õun, tel 6 60 18 69
Filmiosakond
Sulev Teinemaa, tel 6 60 16 72
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 6 61 61 77
Tehniline toimetaja
Kaur Kareda, tel 6 61 62 59
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 61 61 77
Infotötleja
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 60 16 72

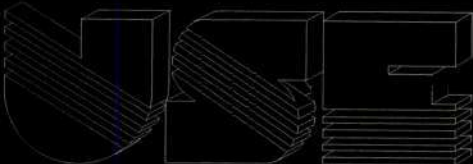
KUJUNDUS: MAI EINER, tel 6 61 61 77

© "Teater. Muusika. Kino", 2000

Esikaanel:
Guido Kangur jaanuaris 2000. Eelmisel aastal valminud **Peeter Simmi** filmis "Aida" mängib ta konstaabel Talit.

Harri Rosvu foto

MEIE KODULEHEKÜLJE INTERNETIS
<http://www.use.ee/tmk/> TOOB TEIENI

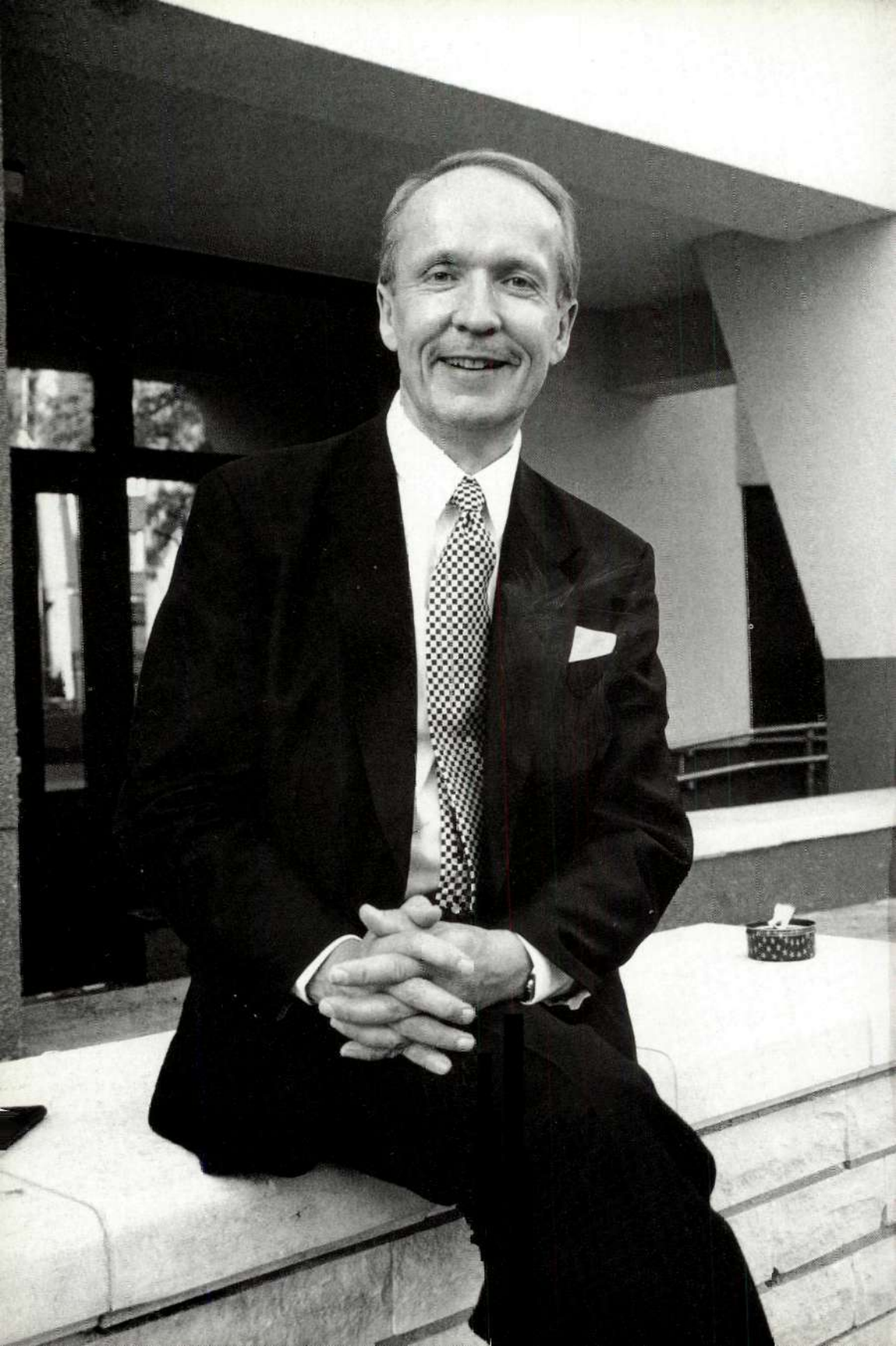


Soft

AJAKIRI ILMUB EESTI RIIGI TOETUSEL. HONORARID EESTI KULTUURKAPITALILT

SISUKORD

TEATER	
Priit Pedajas	KÕIV ON TEATRIS VÕIMALIK (<i>Madis Kõivu dramaturgiast</i>) 13
Luule Epner	MAAILM LAVAVALGUSES JA VARJUS 14
Piret Kuusk	MÖTTELINE FÜÜSIKAMAAILM 18
Jaanus Rohumaa	HUNDID, LAMBAD JA ÕHKÜTÕUSMATA KAJAKAS (<i>P. Fomenko Meistriklassi külalisetendustest Tallinnas</i>) 22
Pille-Riin Purje	"OLGU TAEVAS SU EES LAHTI ENNE, KUI KURAT SINU SURMA MÄRKAB" 24
Erkki Sivonen	TEATER ILMA SUURE K-TA (<i>M. McDonagh' "Connemara" ja "Mägede iluduskuninganna"</i>) 24
Jaak Rähesoo	ÜHEKSAKÜMNENDATE HAMLETID (<i>"Hamlet" Linnateatris ja "Hamleti tragöödia" "Vanemuises"</i>) 32
	EESTI TEATRI BIOGRAAFILINE LEKSIKON VALMIS! 40
MUUSIKA	
	VASTAB EERO TARASTI 3
Richard Kostelanetz	LAHTI SELETATUD JOHN CAGE (<i>Heliloojast sõbra ja asjatundja pilgu läbi</i>) 41
Merike Vaitmaa	"NYJD '99" (Novembris toimunud uue muusika festivalist) 46
	250 AASTAT SURMAST KUI BACH OLEKS MESILASI PIDANUD... (<i>Interjuu Rolf Uusväliga</i>) 52
KINO	
Tomi Kaarto	POSTMODERNISMI APOORIA VÕI KRIITILINE POSTMO- DERNISM (<i>Tony Scotti ja Quentin Tarantino "Jääv armastus"</i>) 56
Kristiina Davidjants	SELLISED KOLM FILMI (Fil'mikassett "Sellised kolm lugu...": <i>Ervin Öunapuu "Der Mond", Askolds Saulitise "Tristan ja Isolde" ning Peeter Simmi "Aida"</i>) 67
Tõnu Ehasalu	KES VASTUTAB TULEOHUTUSE EEST? (<i>Lühimängufilmide kassetist "Sellised kolm lugu..."</i>) 70
Karl Kello	KINNISILMI KINO TEHA (Dokumentaalfilmid: <i>Renita ja Hannes Lintropi "Palangi", Julia Sillar'i "Gotland—Saaremaa. Sõsarsaared" ja Jaan Tätte "Saar"</i>) 74
Kärt Hellerma	KANGE TALUPERENAINNE JA TUULEPEAST POETESS (<i>Portreefilmid: Tõnis Lepiku "Kõue Liisu lood" ja Heli Speegi "Metskuninganna"</i>) 81
Toomas Tiivel	DIRIGEERIVA PROFESSORI JÄLIL (<i>Peep Puksi tõsielufilmist "Partituur neuroni genotüübile"</i>) 85
	SAJAND TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS 87



VASTAB EERO TARASTI

Eero Aarne Pekka Tarasti on kõrgelt hinnatud soome muusikateadlane ja semiootik, kes loengupidajana mööda maailma reisides äratab alati lisaks teadmistele tähelepanu ka eriliselt sooja ja lahke olekuga. Tarasti esineb, õpetab ja kirjutab väga aktiivselt, ta on poliüglott ja hea klaverimängija. Pianist ja muusikateadlane on ka tema abikaasa Eila Marita Elisabet Tarasti.

Eero Tarasti (s 1948 Helsingis) on õppinud Helsingi ülikoolis (doktorikraadi kaitses aastal 1978), Sibelius Akadeemias, samuti Viini, Pariisi ja Rio de Janeiro muusika- ning ülikoolides. Aastani 1984 oli ta Jyväskylä ülikooli professor, sealtpeale professor Helsingi ülikoolis. Tarasti on Soome Semiootika Ühingu ning oma ülikooli muusikaühingu rajaja ning president, Imatra Rahvusvahelise Semiootikainstituudi juht alates selle loomisest 1988. Samuti ulatusliku uurimisprojekti "Musical Signification" juht, Academia Europaea ning veel paljude ühingute ja komiteede liige või president (nii Soomes kui ka mujal maailmas). Soome teadlaste hulgast on teda esile tõstetud mitme preemiaga.

Eero Tarasti on olnud küllalisprofessor Pariisi Sorbonne'i, Tartu ja Minnesota ülikoolis, küllalislektor peaaegu kõigis Euroopa riikides, USAs, Mehhikos, Argentinas, Brasiilias, Tšiilis, Peruus, Jaapanis ja Venemaal. Ta on valitud Indiana ülikooli, Eesti Muusikaakadeemia ja Toronto ülikooli audoktoriks. Möödunud aastal anti talle Soome Valge Roosi esimese järgu orden.

Tarasti korraldusel on toimunud ligikaudu nelikümmend rahvusvahelist sümpoosioni. Ta on toimetanud seitsmeteistkümmend erinevates keeltes antoloogiat ning avaldanud umbkaudu 260 artiklit inglise, prantsuse ja saksa keeles, teemadeks semiootika, esteetika, muusikateooria, ajalugu ja analüüs. Enamik tema raamatuid on tõlgitud või tõlkimisel mitmesse keelde: "Myth and Music" (1979), "Heitor Villa-Lobos" (1987), "Romantikan uni ja hurmio" (1992), "A Theory of Musical Semiotics" (1994), "Professori Amfortasin salaisuus" (1995), "Sémiotique musicale" (1996), "Esimerkkejä" (1996), "Sävelten sankareita" (1998). Oodata on raamatut eksistentsiaalsest semiootikast, mis on Tarasti viimaste aastate põhiluvisid.

Palun rääkige lugejatele oma haridustest ja õpetajatest, nendest, kes on teie elus tähtsat rolli mänginud.

Sündisin kõrgklassi kodanlase perekonnas neljanda, kõige noorema pojana. Mu isa oli Sotsiaalministeeriumi juht, tuntud soome ühiskonnategelane. Pikka aega oli tema käes rekord — ta oli juhatanud rohkem komiteesid kui ükski tema eelkäijatest. Temalt olen ma pärinud seltskondliku karakteri. Ta ei saanud tagasi saata kedagi, kes oli tema ministeeriumi abi järele tulnud. Ta töötas valitsushoones Senati väljakul, kus tal oli sama bürooruum, mis kunagisel ülemkuberneril Bobrikoffil. Kui olin väike poiss, näitas ta mulle kohta, kus Eugen Schaumann seda vihatud isikut tulistas.

Isalt olen pärinud ka omaduse kiiresti, vahetevahel isegi kogeldes rääkida. Tunnen end idasoomlasena, kes on elavamad kui aeglased läänesoomlased.

Mu ema oli pärit Savost. Kuigi ta isa kandis ikka veel rootsi nime Sahlstén, ristiti tema juba soome nimega Sajjonmaa. Mu vanaisa Peter August Sahlstén oli ladina keele õpetaja Mikkeli Lütseumis ja hiljem ka selle rektor. Tema õde oli kogu perekonna uhkus — kunstnik Anna Sahlstén, kes õppis 1880. aastatel Pariisis ja kelle tööd olid väljas isegi iga-aastastel Salonil näitustel. Võib-olla mingi geenimälu tõttu olen ka mina orienteeritud just prantsuse kultuurile. Neid inimesi, kellest eespool juttu, pole ma oma silmaga näinud.

Vanade aegade esindaja oli ka mu ema tädi Alma Sahlstén, kes oli üks soome naisvõimlemise rajajaid. See oli muide sajandivahetusel väga radikaalne ettevõtmine. Ta sündis Sibeliusaga samal aastal (1865) ja elas peaaegu saja-aastaseks. Ma mäletan väga hästi tema külaskäike meie perekonna pidulikele sündmustele.

Minu ema sai idee hakata võimlemisõpetajaks kindlasti sellelt tädilt. Ta oli väga musikaalne nagu ta emagi — samuti Anna Sahlstén —, kes oli Mikkeli Tütarlaste Lütseumis kirjanduse, muusika ja joonistamise õpetaja. Ta kirjutas lastenäidendeid,

mis on kõik ka trükitis ilmunud ja mida siiani mängitakse. Vanas eas tahtis ta kirjutada tõelist romaani täiskasvanutele, kuid see jäi pooleli. Ilmselt realiseerus tema idee minus, kui mul ilmus trükitist esimene romaan.

Tema neljast pojast kolmas, Antero, oli insener ja suri kahekümne viie aastasel traagiliselt Hodgkini tõppe. Venna haigus mõjutas minu arengut väga sügavasti — olin ju vaid viieteistkümneaastane. See oli väga ängistav.

Oma sugulastest mainiksin veel ema täditütart Lily Leinot, kes tõlkis mõned Mika Waltari romaanid inglise keelde ja tegi mu raamatute "Myth and Music" ja Heitor Villa-Lobose monograafia ingliskeelsete väljaannete keelekorrektuuri.

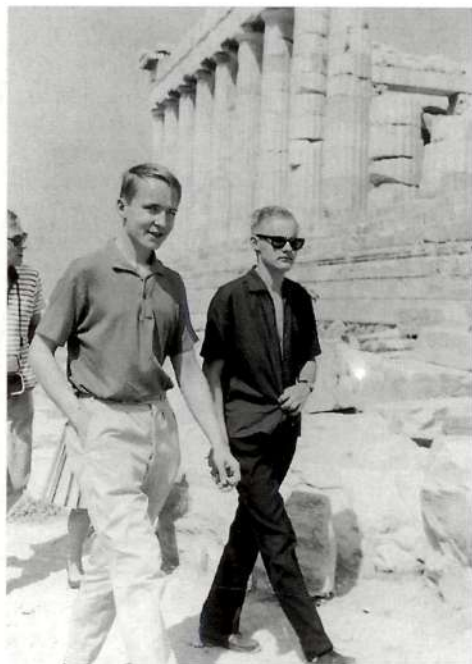
Mul oli õnn õppida Helsingi Normaallütseumi klassikalises harus. Selle tunniplaan sisaldas viis tundi ladina keelt iga nädal ja hiljem õppisin veel kolm aastat kreeka keelt. Ma pean seda haridust oma järgnevale arenguteele väga oluliseks.

Samal ajal pandi mind klaveritundi. Kõige mälestusväärsem õpetaja oli Kaisa Arjava, kes oli mu ema klassiõde ja hea kontsertpianist, õppinud Pariisis Ciampi juures. Ta andis mulle õppida üpris raskeid teoseid. Juba noorukieas mängisin Liszti 8. rapsoodiat, Beethoveni "Pateetilist" sonaati ja väga palju Bachi. Kaheksateistkümneaastaselt mängisin Schumanni fantaasiat ja võitsin sellega isegi konkursi.

Kooliaastatel sõbrustasin lähedalt Hannu Riikoneniga, kellest sai mu hilisem kolleeg ja kirjanduse professor Helsingi ülikoolis. Temaga oli mul tihe kirjavahetus, kui me olime vaid kaheteistkümneaastased. See kirjavahetus toimus suvevaheajadel, kui elasime kumbki oma perega suvemajades. Me ei külastanud teineteist kunagi, kuigi meie suvemajad ei olnud teineteisest kaugel. Suhtlesime kirja teel. Need kirjad anti hiljuti välja raamatuna pealkirja all "Eero ja Hannu. Tutkijanalkujen koulu- ja opiskeluvuosien kirjeenvaihtoa 1961—1976" (Yliopistopaino, Helsingi). See lõpeb minu kirjadega Brasiiliast. Need kirjad peegeldavad mõnes mõttes kadunud aegu (*temps perdu*) soome ajaloos. Mõelge vaid, kolmeteistkümne-neljateistkümneaastaselt arutasime me nii nooblitel teemadel nagu Goethe, Beethoven, Wagner. Selle kõrval kirjutasime teineteisele oma maaelu väikestest igapäevarõõmudest ja muredest.

Kuidas teist sai muusikateadlane?

Minust poleks kunagi saanud muusikateadlast ilma Erik Tawaststjerna mõjutuseta. (Tawaststjerna oli mu eelkäija muusikateaduse õppetoolil.) Ta avastas mu, kui külastasin ta kodu oma pianistidest sõpradega pärast sõjaväeteenistust 1970. aastatel. Ta ütles, et muusikateadus on midagi just minu jaoks. Hakkasin külastama ta loenguid,



Eero Tarasti Ateenas aastal 1966 koos klassivenna ja hilisema kolleegi Hannu Riikoneniga. Suvevaheajadel ühendas neid tihe intellektuaalne kirjavahetus, mis avaldati hiljuti raamatuna.

Tarastite perekond suvemaja ees aastal 1968.

mis olid jälgendamatud improvisatsioonid ja veetsin tema Katajanokka tänava kodus palju õhtuid. Ta rääkis oma loometee ainulaadsest, eksklusiivsest algusest, mis tähendas klaveri sooloõhtut "Finlandia" kontserdisaalis kahekümneaastaselt ja doktorikraadi kahekümne viie aastasel ja kõigi Euroopa tähtsamate suurlinnade külastamist. Ta rääkis rahvusvahelisest karjäärist ja NYT-plaanist, mis tähendas seda, et tuleks saada foto "New York Timesi" esikaanele. Kõik see vaimustas ja samal ajal ajas segadusse, sest siiani oli mul olnud suhteliselt turvaline elu ilma suure maailma puudutusega.

Kuidas jõudsite semiootikani?

Kindlasti tänu Lévi-Straussile! Mäletan 1971. aasta suve, kui ma lugesin ühte rootsikeelset lõiku tema raamatust "The Myth of Asdiwal". Siiani olid mu huvialadeks olnud muusika ja filosoofia. Filosoofia all mõistsin ma tollal saksa spekulatiivset filosoofiat. Tõlkisin Heideggeri "Sein und Zeit" soome keelde ja seejärel ka Hegeli "Wissenschaft der Logik".

Lévi-Strauss ilmus mu ellu nagu pommiplahvatus oma müütide, semioloogia, struktuuralse antropoloogiaga. Ma mõistsin, et see on midagi, mille abil saaksin ühendada oma kahte põhihuvit — muusikat kui midagi konkreetset (*concrete sensible*, nagu ütleb Lévi-Strauss) ja filosoofiat kui midagi abstraktset.

Ma kutsusin oma kaastudengitest kokku strukturalistide grupi, mis kogunes mu vanemate koju nädalasele sessioonile. Püüdsime lugeda keerulisi prantsuskeelseid tekste ja hulganisti Umberto Eco tõlkeid rootsi keelde. Igatahes varsti tahtsin ma sõita Pariisi Lévi-Straussi juurde õppima. Olin seal mitu korda, esmalt 1972. aastal. Olin just saanud Helsingi ülikoolist magistrikaadi, oskasin vaid veidi prantsuse keelt, kuid läksin otseteed Lévi-Straussi büroosse Prantsuse Kolledžis. Minu üllatuseks polnud temaga üldse raske kokku saada. Mulle määrati kokkusaamise aeg juba järgmiseks nädalaks. Nii ma istusingi siis nahkdiivanil vastamisi oma iidoliga. Ta vaatas mulle otsa, silmades rõõmus säde. Kui ma ütlesin, et nii väikesel maal nagu Soome on strukturalism vaid suure keskuse Pariisi peegeldus, katkestas ta mind üpris ägedalt: "Non, vous avez trompé!" Ei, te eksite, keskus on alati seal, kus iganes te olete.

Kui ma lahkusin, aitas ta mulle mantli selga.

Kui ma enne Pariisi tulemist olin strukturalist, siis Pariisis sai minust kindlalt semiootik. Ma sain Prantsuse valitsuselt stipendiumi ja abiellusin Eilaga, kellega kohtusin Sibeliuse Akadeemias professor Timo Mikkilä klaveriklassis. Veetsime oma mesinädalad Pariisis *Cité des Arts*'is.



Pariisis oli mul tunne, et suudan end täielikult teostada — muusikaõpingud ei olnud nii skemaatilised ega seotud mingite tasemeeksamitega nagu Helsingis. Õppisime algul *École Normale de Musique*'i vana klaveripedagoogi Jules Gentil' juures, hiljem eratundides Jacques Fevier' juures. Viimane oli suurepärase pianist, kes oli olnud Raveli ja Poulenci hea sõber. Ta oli elav prantsuse klaverikooli ajalugu, samas aga hirmuäratava temperamendiga. Ta võis oma õpilasi rünnata kõiksugu halbade sõnadega ja isegi lüüa. Kui tund toimus hommikul kell kümme, oli ta väga energiline, kuid samas väga vihane. Sellele vaatamata oli tund tõeliselt efektiivne. Kui tund toimus pärast lõunat, oli ta juba nii palju veini joonud, et suutis öelda vaid: *"Vous êtes joli garçon, vous êtes si musicien..."*, kuid sellest ei olnud muidugi mingit kasu.

Minu semiootiline haridus jätkus uue seklusega. Mul tuli idee minna Brasiiliasse, et uurida pärismaalaste kultuuri, müite ja muusikat. Tänu perekonnatuttavale, California väikelinna Oxnardi linnapeale sain teada Rotary fondist. Täitsin sooviavalduse ja ilmselt tänu nii erakordsele ideele minna Soomest Brasiiliasse saingi stipendiumi. Olin Rio de Janeiro peaaegu terve 1976. aasta. See aasta muutis sügavalt minu maailmapilti. Riosse saabudes märkasin kohe: kõik inimesed on siia kogunenud. Ameerika skaala oli Euroopaga võrreldes nii tohutult suur. Seal sai aru, et Euroopa on üks asi ja peale selle on veel mitte-Euroopa. Mu doktoritöö *"Myth and Music"* (peamiselt Wagneri, Sibeliuse ja Stravinski osas) oli peaaegu lõpetatud, kuid mul oli raskusi Petropolis keskendumisega, sest meie üürimaja lähedal käis *macumba* rituaalide pidev trummipöörin ja laulmine, mis kajas vastu troopikaõõs üle mägede. Muide, ma ei saanudki minna Mato Gossosse uurimistööd tegema, sest ei saanud selleks sõjaväelisel valitsusel luba. Kuid ma uurisin siu indiaanlaste muusikat koos ameerika antropoloogi Anthony Seegeriga, kes oli Rios külalisprofessor. Peale Brasiiliat mõtlesin: nüüd ei suuda mind Euroopas enam üllatada mitte miski, mis on erinev või täiesti teine.

Minule kui semiootikule on tähtsad kaks inimest — Greimas ja Lévi-Strauss. Esimene neist, Algirdas Julien Greimas, on leedu-prantsuse lingvist ja semiootik, kes oli mu doktoritöö juhendaja Pariisis 1970. aastate alguses (*École des Hautes Études en Sciences*'is). Ma olin võlutud tema joviaalsest karismaatilisest isiksusest ja suurejoonelisest seminarist, milles osales üle kahesaja tudengi. Pikkadeks aastateks oli tema Rue Monsieur le Prince'i tänava büroo mu elu keskpunkt. (Muide, need olid samad ruumid, kus kunagi oli elanud Auguste Comte!) Pärast pikki välismaareise tuln ma ikka sinna tagasi. Ükskord ütles ta mulle: *"Vous êtes devenu un grand voyageur international!"*

Greimas oli minu suhtes Pariisi-õpingute ajal väga heatahtlik, linnas, kus ma oleksin end muidu marginaalselt tundnud. Olin ju tudeng, kes on tulnud väga kaugelt põhjast — Soomest. Tema tutvustas mind oma seminaridel kui Georg Henrik von Wrighti kaasmaalast. Hiljem külastas ta Soomet kaks korda. Eriliselt on mees ta

Peaaegu terve 1976. aasta möödus Eero Tarastil Rio de Janeiro, Brasiilias, kus ta uuris pärismaalaste müite ja muusikat. Taustal Palacio da Cultura.



Eero Tarasti ja tema tulevane abikaasa Eila Sibeliuse Akadeemia tudengitena 1972.



külaskäik meie suvekodusse 1983. aastal pärast ühte esimest semiootikakongressi Soomes, mille ma organiseerisin Jyväskylä. Ta oli väga loomulik, võttis pärast lõunasööki kingad jalast, valis mõned ingliskeelsed Agatha Christie kriminullid (meil oli neid palju) ja läks teisele korrusele lõunauinakut tegema.

Hiljem kujunes mulle veelgi tähtsamaks suur soomeugrilane, ungarlasest semiootik Ameerika Ühendriikidest Thomas A. Sebeok. Kohtasin teda esmakordselt Budapestis, ja Viinis 1979. aastal seoses semiootika teise maailmakongressiga. Esmapilgul tundus, et kohtasin keiser Franz Josephi või Sigmund Freudi reinkarnatsiooni. Ta nägi välja nagu elegantne õpetlane Austria-Ungari impeeriumist, kuigi ta vaim oli väga ameerikalik. Ta õpetas mulle, kuidas organiseerida kongresse, asutada trükiste seeriaid ja toetas mind ja teisi soomlasi oma semiootika kindlusest, Indiana ülikoolist, Bloomingtonist. Niisiis sai Bloomingtonist pärast esimest külaskäiku 1979. aastal mu teine kodu välismaal.

Palun rääkige neile, kes pole sellest kunagi kuulnud, mis on semiootika.

Olen kindel, et teie ajakirja lugejad teavad, mis on semiootika, kuna Eesti on olnud ja on ka praegu üks semiootika maailmakeskusi tänu Tartu ülikoolile. Kuid las ma siis kordan: mõiste tuleb kreekakeelsest sõnast *semeion*, mis tähendab märki. Nii uurib semiootika märkide elu ja tal on kaks tähtsat aspekti: kommunikatsioon, st kuidas märke edastatakse ja mis juhtub vahepealse ajas, ning tähendus (signifikatsioon), st missugused uued tähendused tulevad esile selles protsessis. Semiootika kui teadus on äärmiselt interdistsiplinaarne. Peaegu kõike siin maailmas saab uurida semiootika vaatepunktist. Semiootikal on neli suunda. Empiiriline (nt meditsiin, biosemiootika ja eksperimantaalsed uuringud); filosoofiline — alustades antiigist ja jõudes läbi keskaja (kui märki defineeriti kui *aliquid stat pro aliquo*, midagi, mis seisab millegi eest) selliste filosoofide nagu John Locke ja Charles Sanders Pierce juurde. Edasi lingvistiline suund, kuna keel on ise märgisüsteem *par excellence* [selle (peamiselt) Euroopa liin viis 1960. ja 70. aastatel strukturalismini, kui "avastati" Ferdinand de Saussure ja rõhutati kõigi märkide keele sarnasust]; ning kultuuriline suund, mis vaatleb kogu kultuuri kui semiosfääril baseeruvat märkide kulgu (Tartu koolkond). Semiootika sees on mitmeid kookondi ja siiani pole päriselt kokkuleppele jõutud, kuidas defineerida peamist mõistet "märk". Semiootika muutub pidevalt. Nüüd on moes kirjutada semiootilisi tekste, millest keegi aru ei saa, et see on semiootika. Semiootika edu seisneb tema erakordses paindlikkuses. Ka ma ise arendan praegu täiesti uut lähenemisi, mida ma nimetan eksistentsiaalseks semiootikaks.

Eesti Muusikaakadeemia valis teid oma 80. juubelil audoktoriks, tänuks Eesti-Soome kultuurisideme arendamise eest. Millal te külastasite Eestit esimest korda ja mis oli teie külaskäigu eesmärk?

See oli muidugi seotud semiootikaga. Mart Rimmel kutsus mind Keele ja Kirjanduse Instituudi sümposiumile 1982. aastal. See külaskäik jättis mulle sügava mulje. Esiteks polnud ma kunagi näinud ühiskonda, mis oleks olnud nii ebaloomulikus olekus. Kõik tundus nii nukker ja süng. Kuid eestlastes oli midagi väga lummavat. Nad olid suutnud säilitada rahvusliku kultuuri alused ja olid intellektuaalselt väga terased. Ma kohtasin tudengeid Urve Lippust ja Jaan Rossi, kellest on tänaseks saanud professorid. Kohtusin veel teistegi muusikute ja heliloojatega. Sellest alates käisin Tallinnas üpris tihti. Kuid Leo Normetit kohtasin esimest korda alles 1987. aastal Helsingis. Ta oli rõõmsameelne isiksus, kes vaatamata rasketele tingimustele oli säilitanud helge ja vaimuka suhtumise kõigesse ja kes oskas elu nautida. Tema artikleid tõlgiti soome keelde ajakirjale "Synteesi" ("Teater. Muusika. Kino" analoog Soomes). Ta tegeles eesti, soome ja muu Euroopa muusikaga väga avarast esteetilisest ja humanistlikust vaatepunktist, mis oli haruldane näiteks soome heliloojate hulgas. Tema põhiidee oli sünteetiline stiil, mille all ta mõtles juugendstiili, mida ta leidis ja analüüsis ka Sibeliuse muusikas. Hiljem huvitus temagi semiootikast ja me käisime koos paljudel kongressidel. Ma tunnen temast suurt puudust.

Millist osa on mänginud Tartu koolkond isiklikult teie jaoks? Ja kogu teadusmaailma jaoks?

Kohtusin Juri Lotmaniga 1987. aastal. Ta oli tõeliselt karismaatiline isiksus, kellele koondus kogu tähelepanu, ükskõik kuhu ta ka ei ilmunud. Ta oli nagu Greimaski üks nendest koolkonna loojatest-vaimudest semiootikute hulgas. Mu sõber Henri Broms oli teda juba varem kohanud Tartus, mis oli tollal meie jaoks ju veel põhimõtteliselt kinnine linn. Lotmani loengud olid sarnased Lévi-Straussi omadega



Eero Tärasti, Sirje Normet ja Leo Normet *Jurmalas* 1992. aasta balti muusikateadlaste konverentsi ajal.

— ta rääkis publiku ees vabalt improviseerides. Ma kirjutasin iga ta sõna üles ja tõlkisin meie Semiootika Ühingu liikmete jaoks soome keelde. Mina rääkisin temaga saksa keeles ja ta rääkis mulle lõputult lõbusaid lugusid meie külaskäigu ajal Ainolasse, Sibeliuse koju.

Mäletan, et ta ütles, et talle meeldib Ainola eriti seetõttu, et see on kodu, mitte aga ametlik muuseum nagu Hemingway maja, mida ta oli külastanud Havannas, Kuubas.

Lähemad kontaktid Tartu teadlastega tekkisid mul pärast ISI (*International Semiotics Institute*) loomist Imatras. Igor Černov tõi oma tudengid Imatrasse ja ma alustasin koostööd Tartu semiootikaprofessori Peeter Toropiga. Külastasin Tartut ja mind määrati semestriks külalisprofessoriks. Tartu oli maaliline vanamoeline vastand Tallinnale. Seal oli erutav ja elav intellektuaalne atmosfäär, tundsin end seal kohe väga koduselt. Tartu on linn, kus ma tahaksin elada. Sain sõpradeks mitmete tudengitega, nagu Anti Randviir ja Andres Kõnno. Tartu koolkonna tähtsust maailmas ei saa üle hinnata. Lotman ja ta kolleegid on loonud põhilise osa sellest, mida mina nimetan semiootika klassikaliseks pärandiks.

Oktoobris (1999) oli Dresdenis semiootika maailmakongressil ümarlaud Tartu koolkonna kohta ja see näitas ta kaalu ja elujõudu rahvusvahelise teadlaskonna hulgas. Võib-olla on Lotmani traagiline isoleeritud elu Tartus talle isegi kasuks tulnud — tema positiivne mõjuvõim seisneb mõtete ülimes kontsentreerituses, mis on lähedane vene muusikateadlasele Boriss Asafjevile. Olen veendunud, et Lotman oli geenius.

Miks valisite oma semiootikaalaste konverentside kohaks Imatra? Kas see on seotud *genius loci*'ga? Millised on teie tulevikuplaanid Imatras?

Imatra avastasid enda jaoks Henri Broms ja Pentti Rossi, kes oli 1986. aastal Imatra suveülikooli juht. Selle koha kuulsus ideaalse kongresside pidamise kohana levis kiiresti ja juba 1988. aastal kogunes sinna neljakümneliikmeline kolleegium, et rajada rahvusvaheline semiootikainstituut edendamaks teadmiste levimist ja tudengite liikumist üle maailma. Plaanid olid väga ambitsioonikad: maakera jaotati regionaalseteks keskusteks, mis pidid pidevalt edastama informatsiooni semiootika õpetamisest ja trükisõnas ilmuvast materjalist. Imatrast sai administratiivne keskus. Rahvusvaheline võrgustik siiski funktsioneerima ei hakanud. Selle asemel sai Imatrast aga tõeline seminaride ja koosolekute keskus. Asutati "Acta Semiotica Fennica" — reeglipäraselt ilmuv rahvusvaheline väljaanne kongresside toimetiste ja monograafiade jaoks. Seda trükitakse *Indiana University Press*'i vahendusel kogu maailmas.

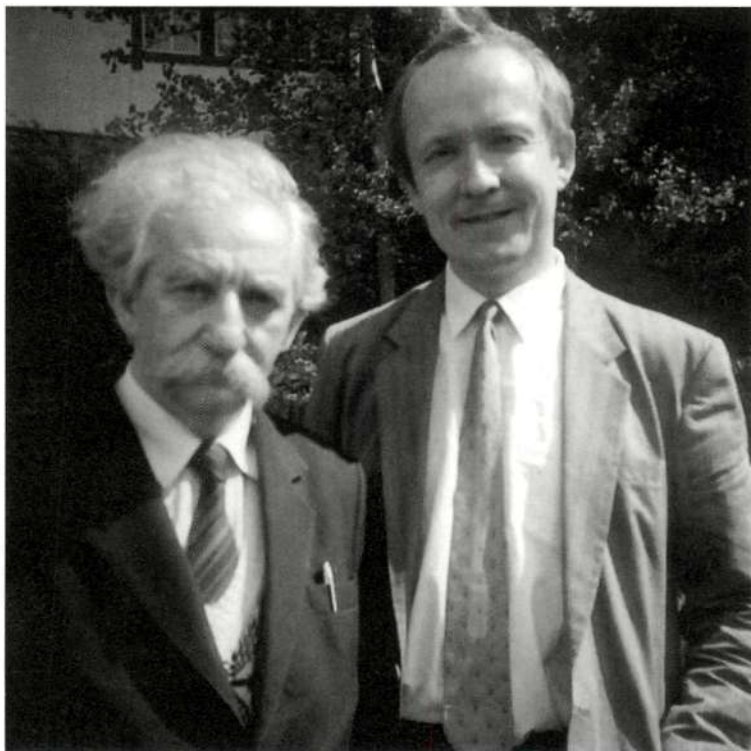
Miks siis ikkagi Imatra?! Nagu ma eelnevalt mainisin, oli see algselt juhuslik kokkusattumus, kuid varsti märgati, kui atraktiivne Imatra on oma *art nouveau* stiilis lossiga, kosega ja karjalaste elava spontaanse vaimuga. 1988. aastast alates on meil olnud kaks kuni kolm sümposiooni aastas. Suvised kongressid on aasta-aastalt muutunud laiaulatuslikumaks. Algul tuli peamine osa osavõtjatest Soomest, kuid nüüd on kaks kolmandikku juba välismaalased. Osalejate arv on igal suvel 200—300! Praktiliselt on meil Imatras igal aastal üks väike maailmakongress. Kui teised semiootikakeskused kaovad ära või on neil teistsugune profiil palju väiksema osavõtjate arvuga nagu näiteks San Marino keskus, siis Imatra järjest kasvab.

Mis on kõige selle taga? Esiteks minu optimism Imatra suhtes ei ole niinimetatud optimism, vaid baseerub reaalsel kaalutlustel. Nimelt on teaduselu Soomes viimase kahe aasta jooksul radikaalselt muutunud. Ülikoolide baasõpetuselt on ära võetud fondid ja need on nihutatud kõiksugu projektidele. See tähendab, et ülikoolide elu ja töö on muutunud äärmiselt ettearvamatuks, keegi ei saa enam üheski osakonnas kindel olla, kas tema töökoht järgmisel aastal alles on. Kes selle all kõige rohkem kannatavad, on muidugi tudengid. Selle asemel tehakse nüüd rohkem ja rohkem võimete hindamisi ja mõõtmisi. Rohkem ja rohkem läheb raha nendelt, kes tõesti t e e v a d midagi, neile, kes hindavad, planeerivad, organiseerivad, vahendavad jne. Sellesuunaline areng tundub olevat vältimatu, sest see on seotud globaalsete ideoloogiliste valikutega teatud tüüpi ühiskonna kasuks, mille keskmes on majanduslik efektiivsus, mis manipuleerib tulemustega. Minu meelest viib see meid varem või hiljem tupikusse. Kuid niisugune on see maailm, milles me praegu elame, ja selleks, et säilitada ja arendada midagi nii positiivset nagu semiootika, tuleb meil seda süsteemi lihtsalt ära kasutada. Just seda me Imatras püüamegi teha ja oleme õnneks siiani olnud edukad.

Filosofoerides võiks öelda, et meil tuleb kombineerida modernne (või pigem postmodernne), st tehnosemiootiline elu traditsiooniliste, regionaalsete eluväärtustega (nõ tsükliline etnosemiootika ja sotsiosemiootilised eluetapid). Soomest võib saada näide, kuidas on see võimalik. Meie uus ISI-projekt uurib just seda olukorda, kuidas vanad ja uued maailmad pörkuvad.

Milline on teie arvamus — kas on vaja säilitada Balti muusikateaduse konverentside traditsioon?

Vastus on loomulikult jaatav. Muidugi on maailm muutunud ja ühes sellega ka nende konverentside tähendus. Nendel konverentsidel on alati olnud suurepärase ja üpris originaalne atmosfäär. Olen aru saanud, et kõik kolm Balti riiki on nii erinevad, et nendest ei tuleks rääkida ühe nimetuse all. Muidugi on seal ka sarnasusi. Olen juba 80. aastatest planeerinud kirjutada raamatut, milles ma võrdlen neid erinevaid muusika-traditsioone. Ma kogun materjali, kuid peaksin enne ära õppima need huvitavad keeled.



*Eero Tarasti ja
Juri Lotman.*

Kas heliloojad vajavad muusikateadust? Kas näiteks soome heliloojad on huvitatud semiootikast?

Võib-olla vajavad. Ma pole ise helilooja, seega ei saa ma nende eest rääkida. Sibelius Akadeemia rajaja Martin Wegelius rõhutas juba 1880. aastal laialdase üldhariduse vajalikkust muusikutele. Muusikaajaloos on tõeliselt suured heliloojad olnud ka suured teadlased ja ka vastupidi, nagu barokiajastul. Wagner ei hinnanud isegi meisterlikke muusikuid nagu Hans Richter, kui nad ei teadnud midagi filosoofiast ega esteetikast muusika taga. Tänapäeval muutub üha rohkem muusitseerimist sõltuvaks erinevatest masinatest ja nende kasutamisoskusest. Kuid see pole otseselt muusikateaduslik, vaid tehnoloogiline haridus. Teisalt on paljudel soome XX sajandi heliloojatel muusikateaduse kraad ülikoolist. On huvitav lugeda, mida Paavo Heininen, Einojuhani Rautavaara, Erkki Salmenhaara jt oma magistritöödes kirjutasid. Kuid ma kahtlen väga, kas soome heliloojad on nii intellektuaalsed, et nad oleksid semiootikast huvitatud. Ma pole küll ühestki kuulnud.

Miks on Wagneri muusika teie jaoks nii tähtis?

See on hea küsimus. Olen sellele püüdnud vastust leida kogu oma elu. Minust sai wagneriaan, kui ma olin alles väike poiss. Minu esimesel LP plaadil oli "Meisterlauljate" avamäng, mida dirigeeris Knappertsbusch ja "Parsifali" avamäng ning "Suure reede muusika", mida dirigeeris Toscanini. Ema tõi selle plaadi mulle kingituseks ühelt saksa wagneriaanilt, kui ma olin vaid kaheteistkümneaastane. Kolmeteistkümneaastaselt (1961. aastal) nägin "Parsifali" ülestõusmispühade ajal. Ma ei saanud mitte millestki aru, kuid kõik tundus kohutavalt võimas. Kundry rolli laulis Anita Vätkki, kes oli oma rahvusvahelise karjääri alguses kui Wagneri sopran. Mul on tunne, et Wagner on valinud mind, mitte mina Wagnerit. Ma tunnen tema muusikaga end koduselt, isegi rohkem kui Sibelius muusikat kuulates. Seda öeldes ei taha ma olla ebapatriootiline, kuid nii see on. Kirjutan Wagnerist uurimist, milles ma rakendan oma ideid eksistentsiaalse semiootika kohta. Tahaksin väga külastada Louis II losse Baieris, seda külluslikku wagnerolandi. Ma arvan, et ta oli hull, ta oli hull ooperite järele. Tä järgis oma kirgi.

Te tunnete hästi eesti muusikat. Kes on teie arvates kõige olulisemad XX sajandi eesti heliloojad?

Küsimus on liiga kategooriline, selles stiilis, et kes on maailma kõige parem pianist. Või nagu René Leibowitzi kalambuur 1960. aastatel — kes on maailma kõige halvem helilooja (nagu te ilmselt mäletate, oli tema vastuseks Sibelius).

Eestis on palju tõeliselt suuri heliloojaid Tobiasest ja Kreegisti Tormise ja Pärardini. Minu kateedris on uuritud Pärdi muusikat ja praegu on käsil uurimus Tubina ooperite kohta. Tundub, et on olemas niisugune fenomen nagu balti minimalism, sest minu jaoks kõlavad paljud selles stiilis teosed väga sarnaselt. Seda tuleks lähemalt uurida.

Missuguses suunas areneb teie arvates XXI sajandi muusika?

Mulle tundub, et muusika läheb veelgi suurema mitmekesisuse poole. Eelkõige on suured loomingulised varud peidus perifeeriatel, mitte suurtes vanades kultuurikeskustes. Põhja- ja Ida-Euroopa on nende uute keskuste hulgas ja võib-olla ka Lõuna-Ameerika. Kuid me elame ikka veel koloniseeritud maailmas, isegi Euroopasiseselt. Näiteks on prantsuse, saksa või inglise kultuuriringkondades raske omaks võtta, et *sagesse vient du nord* — tarkus võib tulla põhjast. Inimesed viivad kahjuks järgmisse aastatuhandesse kaasa koloniaalse mõtteviisi. Teiselt poolt on olemas hirmutavad ühtlustamise tendentsid, mida nimetatakse globaliseerumiseks. Muusikat peetakse kaubanduse ja turu ning meedia objektiks, meelelahutuseks isegi ametlikult Euroopa Liidus. Ainult Prantsusmaa tõstis selle suhtumise vastu hääli. Muusika kohalolek elektrooniliste vahendite abil on samuti tõsiasi, mis mõjutab muusika vastuvõttu. Halb tagajärg on see, et muusikuid jääb järjest vähemaks, sest kõike on võimalik elektrooniliselt edasi anda ja see süvendab staarikultust. Kunagi tuli Seppo Heikinheimo välja ideega, et kõik linnaorkestrid Soomes peaksid oma tegevuse lõpetama. Tema arvates võinuks selle raha eest anda Mravinski orkester Peterburist sama arvu kontserte ja palju kõrgemal tasemel. See on argument kvaliteedi kasuks, kuid see muutub autentse, individuaalse ja kohaliku muusitseerimise allasurumiseks.

Kuidas tulite mõttele kirjutada romaan? Kas teid inspireeris Umberto Eco? Kes on peategelase professor Amfortase prototüüp?

Loomulikult sain ma julgustust kirjutada romaan niisugustelt suurtelt semiootikutelt nagu Eco ja Kristeva ja meil Soomes Henri Broms. Mu esimene romaan

“Professor Amfortase saladus” sai oma esimesed arvustused, nii halvad kui ka head, Soomes. “Helsingin Sanomat” mõistis selle täielikult hukka.

Kuid ma sain selle eest isegi preemia. Inimesed ei kujutanud ette, et akadeemiline professor on võimeline kirjutama romaani. Olen õnnelik, et keegi ei ole siiani öelnud, et see on kuiv ja täiesti igav. Algul ei leidnud ma ühtegi kirjastajat. Üks ütles, et see on kena küll, aga sa peaksid panema sinna rohkem filosoofilisi mõtisklusi. Teine ütles, et päris hea, aga võiks lisada rohkem seiklusi. Kolmas ütles, jah, muidugi, aga selles pole ju üldse seksi ja see ei huvita meid. Neljas küsis: kes see Amfortas on? Pärast kõiki neid kommentaare otsustasin ma jääda oma algvariandi juurde ja mitte midagi muuta. Selle trükkis Helsingi ülikooli kirjastus. Varsti ilmub see prantsuskeelses tõlkes “L’Harmattani” kirjastuses Priisis. Käsil on ka eestikeelne tõlge Aivo Lõhmusel.

Minu jaoks oli väga tähtis romaan kirjutada, sest romaani vormis sain paljusid ideid väljendada hoopis värvikamalt ja rikkamalt kui akadeemilises kirjutises. Teie viimane küsimus vihjaks nagu sellele, et mu romaan on nagu võtmeromaan. Nüüd kasutab iga kirjanik kõiki oma elukogemusi romaanis, kuid sulatab ja segab neid viisil, et neid poleks võimalik identifitseerida. Kui ma loon oma kangelasi, kujutan ma ette kindlaid inimesi, keda tunnen, ja kasutan nende iseloomujooni. Kuid neid pole võimalik ära tunda. Kogu romaan on nagu postmodernse ajastu muinasjutt (nii seda iseloomustati). Tegevus toimub Ameerikas uuel aastatuhandel. See on *campus*-romaan, mille tegevus toimub peamiselt õppelinnaku akadeemilises keskkonnas. Minu mudel on muidugi Bloomington. Ma muide parodeerin selles romaanis semiootikat. Kuid selles on tõsiseid aspekte, nagu Esa-Pekka Salonen pärast romaani lugemist mulle oma *e-mail*’is hiljuti kirjutas. Ma isegi ei tea, kes on see peategelane, igavene professor Amfortas, ja tema kauge sugulane, kolmanda põlve ameerikasoomlasest tudeng Sebastian Morhokorva, kes on jutustaja rollis, või tema sõbranna Siiri Kiljunen, või nende sõber nägus Felix. Muidugi võib lugeja identifitseerida: Grimaldas — Greimas; Humberto Ego — Umberto Eco; Thomas Titulus — Thomas A. Sebeok jne. Kuid seda ei tuleks võtta liiga tõsiselt. Soome kirjastajate õuduseks kirjutati ma praegu oma teist romaani “Euroopa”.

Miks prantslastele ei meeldi Sibeliuse muusika?

Esiteks pole see enam nii kindel. Sibelius meeldib seal noortele — nii publikule kui ka heliloojatele, kes näevad temas spektraalse muusika ja minimalismi eelkäijat. René Leibowitzi eelnevalt mainitud nalja ei saa üldse tõsiselt võtta. Prantsusmaa on poolenisti Vahemeremaa, kus seda, mida öeldakse, ei võeta kunagi sõna-sõnalt. Kui soomlased kuulsid Sibeliuse nimetamisest maailma halvimaks heliloojaks, olid nad muidugi ärritunud. Kuid inimesed on unustanud või nad ei märganud, et samal ajal avaldasid mitmed prantsuse muusikaajakirjad tõsiseid ja positiivseid artikleid tema muusikast ja Sibeliuse festivalist Helsingis. Kirjutajate hulgas olid Pierre Vidal ja Jacques Longchamp. Nende kirjutistes ei olnud üldse koloniaalset suhtumist. See on

Professor Tarasti
Tartu semiootikute
keskel 1997.

Vasakult:
Andres Kõnno,
Anti Randviir,
Kalev Kull,
Eero Tarasti,
Peeter Torop ja
Mika Seppänen.
Fotod erakogust.



muidugi tõsi, et Sibeliuse populaarsus pole Prantsusmaal kunagi jõudnud niisuguse ulatuseni nagu anglosaksi maades, kuid ka see olukord on juba muutumas.

Kas soome muusikal on teie kultuurielus tähtis koht?

Kas te mõtlete siin Soome kultuurielu? Jah, on küll. Riik toetab heliloojaid päris hästi ja kaasaegse muusika kontsertidel on arvukas ja hea publik. See on täiesti erinev näiteks Ameerikast, kus muusikaelu on palju konservatiivsem. Ühelgi maal pole nii hästi organiseeritud infokeskust nagu Helsingis. Mitme mu kolleegi töö tulemusena ilmus hiljuti mahukas soome muusika ajalugu. Meie raadiojaamades kuuleb palju soome muusikat.

Mis on väikeste rahvuste ja keelte roll maailmakultuuris? Kas on võimalik neid kaitsta pealetungiva globaliseerumise eest?

Väikestel rahvastel on alati oht suuremate poolt koloniseeritud saada. See oht valitseb nii Soomet kui Eestit. See tähendab, et oleme sunnitud omaks võtma subjekti positsiooni, kus me ei tohi muuta muusika grammatikat ennast, vaid ainult seda kasutades produtseerima maalilisi väärtusi. Kui Saksamaal ja Kesk-Euroopas kirjutatud muusika on universaalne muusika, siis muusika, mida kirjutati perifeersetes maades, on ainult rahvuslik. Sibelius kannatas kogu elu selle suhtumise all, teda ei tunnustatud kui suurt sümfoonilise vormi reformijat, sest sümfoonia oli saksa kultuuris sakraalne pühakiri, kaanon, mida keegi, kes on tulnud perifeeriast nagu Erscheinung den Wäldern, puutada ei tohtinud. Samas on suured kultuurikeskused alati olnud ahned eksootika järele, kuid seda omaks võttes jätame kõrvale tavalise, normaalse kommunikatsiooni. Muidugi ei lange globaliseerunud maailmas see dihhotoomia kokku geograafiliste piirkondadega, sest oleme globaalselt koloniseeritud turgudesse, mis otsustavad, mida võetakse ülemaailmsesse levisse, mida mitte. On palju olulisi heliloojaid, kelle töid ei aksepteerita massimeedia väravahvade poolt. Uus koloniseerimise vorm on mahvaikimine. Soomlaste kohta öeldakse, et nad on vait, ja nüüd kirjutatakse juba uurimusi teemal: vaikimine kui kultuuri positiivne omadus. Kuid see saab olla positiivne ainult siis, kui see ei ole peale surutud, vaid vabatahtlik.

Muidugi on poliitiline olukord palju muutunud tänu Euroopa Liidule, kuid vanad arusaamad on väga püsivad.

Kas on võimalik, et Soomest saaks järgmisel sajandil üks Euroopa kultuurikeskusi? Kui mitte, siis miks?

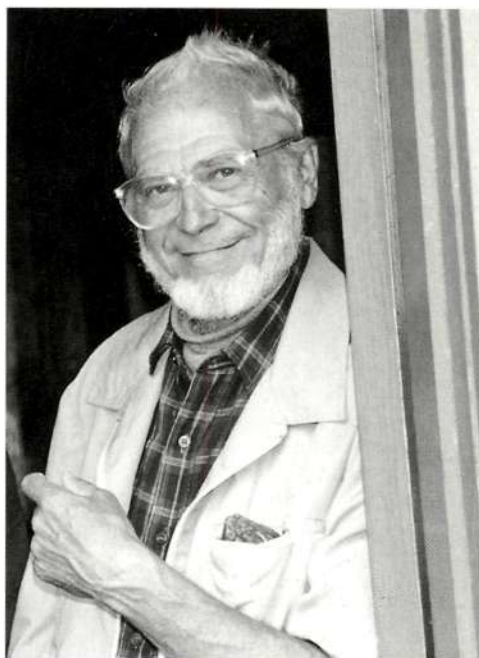
Vanadel aegadel uskusid mõned soomlased nn Suur-Soomesse, mis ühendaks kõik soomeugri maad ühtseks riigiks. Lingvistid, nagu kuulus Wettenhovi-Aspa, väitsid, et soome keele jälgi võib leida kõikjal maailmas. Näiteks *Venezia — venesija, Sulaaves — sula vesi* jne. Alles hiljuti väitis üks lingvist, et teatud ingliskeelsed väljendid tulevad soome keelest, nagu *throat*, mis on tuletatud sõnadest *tulhoa ruokasi*!! Ma ei tahaks üle hinnata Soome rolli maailmakultuuris, kuid eelneva juurde tagasi tulles tundub Soome maailmale õpetavat, kuidas kombineerida modernsust, s.o kõrgtehnoloogiat regionaalse, traditsioonilise tsükilise elu teatud külgedega. Võrreldes näiteks USAGA on Soome elu ikka veel üpris tsüklikline, peaaegu et etnosemiootiline, kui kasutada Greimase terminit, vaatamata ilmsele linnastumisele lõunaosas. See oleks vastus sellele, kuidas on võimalik olla samal ajal nii globaalne kui ka regionaalne. Kuid kõik võib ju viltu minna — tehnoloogia arengu edu võib soomlasi unustama panna tõelisi Euroopa ja humanistlikke väärtusi, nagu teiste inimestega arvestamine, solidaarsus nõrgemate suhtes, uudishimu teiste inimeste ja kultuuride vastu, osavõtlikkus, head kombed jne. Edukuse all ei mõtle ma ilmtingimata seda, mida nägin Varssavis — stalinistlikus stiilis kultuuripalee tippu kaunistas "Nokia" lipp. Kuigi ma olen paljude asjade pärast tänases Soomes ärritatud, eriti akadeemilises elus, ei tahaks ma pikemat aega mitte kusagil elada peale Soome. Päris siiralt — alati, kui saabun oma reisdelt koju, on mul tunne, et mind tõstetakse 3. klassist 1. klassi tänu ülimalt funktsionaalsele ühiskonnale, puhtusele, puhtale õhule, vabale ruumile. Kui ma teen oma peaaegu igapäevaseid rattasõite Laajasalo metsades Helsingis või mere ääres, isegi üpris pimedatel, külmadel ja tuulistel novembripäevadel, ohkan ma seesmiselt — on suurepärane olla siin ja mitte lärmakatel, reostatud ja ülerahvastatud Pariisi või Berliini tänavatel.

Vestles SIRJE NORMET

KÕIV ON TEATRIS VÕIMALIK

Kõivu näidendeid on praeguseks Eestis lavastatud nii palju, et ta kuulub täiesti iseendastmõistetavalt teatripilti. Küsimus, kas tema tekste on teatris võimalik mängida, on nüüdseks kõrvale heidetud. Ometi oli kahtlus, kas see on teatris võimalik ja kas keegi vaevub seda ka vaatama, määravaks, et Kõiv jõudis teatrisse nii hilja. (Olgu üheks ilmekaks näiteks "Küüni täitmine", mis ilmus "Loomingus" 1978. aastal ja jõudis lavale alles 1999.) Oli veel teinegi küsimus — ja seda, nagu ka küsimust Kõivu võimalikkusest teatris, ei maksaks tänastelgi tegijatel ära unustada. Ja nimelt — mis see on, mida Kõiv kirjutab, kas tema kirjutistel on "põhi all"? Nüüd teame, et on. Kuid alguses läks palju energiat, et seda tõestada: kahtlejad veenda, määrata, mis asi see selline on, see lehekülgede kaupa kummalisi sõnu ja harjumatu id remärke. Ühest küljest ohkan kergendatult, et need ajad on möödas ja saab rahulikult, ilma nendele küsimustele energiat raiskamata ainega — Kõivu tekstide sisuga tegelda. Kuid teisest küljest on mul natukene kahju, kui kahtlused nii aine kui ka selle võimalikkuse kohta täiesti kõrvale jäävad ja härdus maad võtab — et "see on ju Kõiv", aga ka kergekäeline äratemine — "see pole ju midagi keerulist."

Kõivu tulek teatrisse ei olnud kerge, kuid ta oli siiski paratamatu. Teater, mis oma ideaalis käsitleb tänast päeva, sootsiumi tänast seisundit, "on oma ajastu peegel", — otsib paratamatult sellele "tänapäevale" adekvaatset teksti. Üheksakümnendates, mis on Kõivu kümnend teatris, oli teater tegelikult Kõivu jaoks valmis. Seljataga ja lõppenud olid 70-ndate metafoorse teatri jõulised otsingud,



Madis Kõiv.

Priit Pedajase foto

nii sisulised kui ka vormilised, ja teater elas muudatuste aja ebamäärasuses, aga ka meelelahutuslikus rutiinis, mis tingis igatsuse ja vajaduse nn riskantsete otsingute kui ka tõsise aine järele.

PRIIT PEDAJAS

Avaldame siinkohal kaks ettekannet Madis Kõivu 70. sünnipäevale pühendatud konverentsilt, mis toimus Tartus 1. detsembril 1999.

MAAILM LAVAVALGUSES JA VARJUS

Selle pealkirja taga peitub üks võimalik vaatenurk teemale "Madis Kõiv ja teater". Juttu ei tule sellest, kuidas Kõivu näidendeid on lavastatud, ka mitte sellest, kuidas neid lavastada tuleks, ega sellestki mitte, mida Kõiv on teatri kohta kirjutanud (näiteks "Külmas Teatris"). Mind huvitab Kõivu näidenditesse sisse kirjutatud mentaalne teater, niisiis lähtun lugeja vaatepunktist.

Kirjandustekstid vahendavad semi-ootiliste meediumidena kujutuslikke (fiktsionaalseid) maailmu, mis eksisteerivad tegeliku maailmaga paralleelselt ning millel on oma iseseisev ontoloogia ja loogika. Kõivu näidendite maailmade puhul on sõltumatu omaelu mulje iseäranis tugev. Võib näida, et see mulje ei klapi faktidega: on ju teada, et mõned Kõivu näendid põhinevad autori ja tema perekonna elulugudel ("Tagasitulek isa juurde", "Põud ja vihm", "Elli"), teised kujutavad ajaloo suurvaime — Kanti, Spinozat, Hegelit jt ("Kokkusaamine", "Filosoofipäev", "Hammerklavierosonate"); kolmandais kasutatakse varem kirjutatud tekste ("Tali", "Kuradielik-siir"). Siiski näib neisse olevat pandud nii palju ümbervormivat energiat, et ei teki tahtmist esimesi käsitleda biograafilise draama taustal, teisi ajalooainelise draama kontekstis ja kolmandad pole lihtsalt dramatiseeringud. Kõivu tekstid küll suhtlevad ajaloolise tegelikuse ja teiste tekstidega, kuid nende loomus ei ole selliste suhetega määratud. Olulisemad ja olemuslikumad on nende omavahelised suhted, motiivikordused ja -peegeldused, mingite aja- ja ruumistruktuuride korduv esiletulek. See maailm on üsna eneseküllane.

Kõiv on mitmel puhul väitnud, et ei tunne ega saa näidendeid kirjutades arvesse võtta teatri teatrite võimalusi ja tingimusi ning nn lavalisuse nõudeid. Samas tuleb intervjuudest ka välja, et tema näendid on näidenditeks kirjutatud mitte juhuslikult, vaid seetõttu, et teistsugust vormi nad võtta ei saa. "Siis ma olen hoopis teistsugune inimene, kui ma jutustust kirjutan," ütleb ta (Kõiv 1991: 7). Näitemängu olemusse peaks aga kuuluma

lavastatavus või vähemalt lava-staatuse — milleks muidu näidend? Veel on intervjuudest teada, et Kõivu näidendite algimpulsiks on tihtipeale mingi tundelise värvinguga kujutuspilt ja et esmase tähtsusega on ruum ning inimesed modelleeritakse pigem ruumi järgi kui vastupidi: "Kui mina näitemängu pääle lähen, siis esmane ajend ei ole mitte see inimene, kes sääl ruumis on, vaid see ruum, kus inimene on." (Kõiv 1991: 7). Need asjaolud — teatritõrges vorm ja samaaegselt lava vältimatu vajalikkus, ruumi tähtsus nii näidendite geneesis kui struktuuris — ajendavad lähemalt jälgima, missugune on Kõivu ruumpoeetika ning kuidas tema näidendite fiktsionaalsed maailmad suhestuvad teatriruumi, s.o lava ja saaliga.

Ehkki Kõiv väidab end lava peale mitme mõtlevat, kohtab remarkides viiteid lavale küllaltki palju. Lava koos juurdekuuluva saaliga (vaatajate ruumiga) on näidendimaailma põhivastav, füüsiliselt konkreetne ruum, mis tagab fiktsiooni ühtsuse, kuivõrd kõiki laval paiknevaid tegevuskohti, kui erinevad nad ka poleks, on võimalik vaadelda ühe fiktsionaalse maailma eri regioonide või hüpostaasidena. Lavamaailma topograafia on antud suhtes saaliga, nende vahelt jookseb mõtteline piir, mis pole siiski kuigi kindel. Piiriületamine lava poolelt on küllalt sage: kui kujutatav maailm lavaruumi ära ei mahu, tungib ta vaatajate territooriumile. Mõnikord teeb ta seda diskreetset nähtamatuks muutudes. Nii mahub "Tagasitulek isa juurde" lavale suur elutuba, kuid kaks väiksemat tuba jäävad vastavalt korteri plaanile — mis muidugi teatri ruumiplaaniga kohandamisele ei kuulu — saali kohale, seetõttu pole neid näha ja tegelased, kes neisse tubadesse sisenevad, peaksid remargi järgi lava eesäärle jõudes jäljetult haihtuma. Näidendis "Omavahelisi jutuaamisi tädi Elliga" jääb lava ette nähtamatu sahvri, "Kokkusaamise" 2. pildis nähtamatu aken, kust lavale hoovab kollast õhtuvalgust jne. Mõnikord hakkab piir aga "läbi laskma" ning lavailm tungib tajutavalt ja nähtavalt, vahel vaatajate suhtes üsna hoolima-

tultki saali. Kui "Peiarite õhtunäituses" ei juhtu muud, kui et üle vaatajate peade peaksid lendama pääsukesed ja silmisse valusalt löikuma punane päikesevalgus, kui "Hammerklavier-sonates" puhub saalis tuul ja lae all laperdab nahkhiir, siis "Filosoofipäevas" projitseerub saali keskele vaatajaid oma pilguga hüpnotiseeriv "absoluutne mina", mispuhul "hirmuhüüatused saalist ei tohiks tulla üllatusena" (Kõiv 1997: 251), "Põuas ja vihmas" ütleb remark, et poole saali ulatub rehepeksumasin, paisates publikusse tolmu ja aganaid, eriti teravaid elamusi pakub imaginaarsele vaatatajale aga "Küüni täitmine", kus saal täitub kõigepealt tolmu ja vinguga, siis variseb koos küüniga kokku ning minestanud vaatajaid kantakse saalist välja. Romanis "Endspiel" kirjutab Kõiv, et näitemänge mängitakse majades, "kus taroitusele on võetud kõik ametlikud ettevaatusabinõud [---], et mäng ei valguks üle lava saali, [---] Et mäng püsiks majas ja maja ise püsiks ka." (Kõiv, Vahing 1988: 124) Ta enese näitemäng, ehk küll lavale surutud ja taltsutatud, on valmis ja võimeline etteseadud piiridest välja murdma.

Usutavasti ei ole toodud näidete rida lihtsalt tunnistus autori huumorimeelest ning ammugi mitte soovist teha avangardistlikku šokiteatrit. Mida neist siis järeldada? Nii vahejoone rõhutamise kui ka rikkumisega tematiseerib Kõiv teatriruumi olemusliku duaalsuse, teadvustab lava ja saali olemasolu, kuid tavapärasest erinevatel põhjustel. Lava ja saali kontaktid (pöördumised vaatajate poole jms) on moodsas teatris ju üsna levinud nähtus ning sageli on sellise strateegia eesmärgiks tuletada publikule meelde, et ollakse teatris, st vältida langemist lavalummusesse, paljastades teatri tinglikkuse. Teatri näitamine teatrina lubab vastuvõtjal laval toimuvat esteetilise, poliitilise vms huviga, kuid igal juhul turvaliselt jälgida. Kõivu teater on niisugusele brechtlikule mudelile vastandlik. See sisaldab imaginaarseid vaatajaid (kes on muidugi ka kuulajad, mõnedki pajatused ja monoloogid on remargiga suunatud saali, kuigi publikut otse ei kõnetata), ilma et toimuvat pakutaks välja puhttingliku teatrimänguna. Tema näidendimaailmade lava ja saal on pideva ruumi kaks külgnevat ala, mis eksisteerivad ühelsamal fiktsionaalsuse tasandil. Lava n-ö tõelisus on ka saali tõelisus. Kõivu näidendisisene vaataja ei viibi puutumatul territooriumil, vaid on fiktsiooni sisse võetud kohalviibijana, kelle ülesandeks on vaadata seda, mis ta pilgule avaneb. Oluline on vaatamine kui selline, vaatamise funktsioon, mis hoiab näidendi maailma üleval samajõuliselt jutustamisega narratiivsetes proosatekstides. On märkimist väärt, et võõra pilgu all viibimise motiiv käib läbi ka lava-tegevusest: tihti peale jälgivad ühed tegelased teiste elu ja tegemisi, küll vahitakse sisse akendest ja ustest, piilutakse salaja ja vaadatakse varjamatult.

Vaadakem järgnevalt, missugune on lavaruum. Kõivu tegevuspaikadeks on nii siseruumid (tuba, küün, kõrts jne) kui ka kaugeid perspektiive avavad maastikud, mis häirimatult mahutatakse kulisside ja ringhorisondi vahele — lava puhul pole olulised niivõrd selle füüsilised piirid, kui külgnemine saaliga. Avatud ja avarate maastikega kontrasteerub tubade suletus, mida sageli kompenseerib suur paindlikkus ja muutuvus. Pean silmas eeskätt näidendeid, nagu "Tagasitulek isa juurde", "Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga", "Stseene saja-aastasest sõjast", ka "Filosoofipäev", mille põhiliseks tegevuspaigaks on n-ö metamorfeeruv tuba: ruum, mis on tundlik vähimagi mentaalse puute suhtes ning võtab erinevaid kujusid sedamööda, kuidas visualiseeruvad mälestused koos mälupeetetega, unenäod, kujutlused, intellektuaalsed mõttekujundid jne, kus interjöörid lähevad sujuvalt üle maastikeks ning aja- ja realsustasandid vahelduvad mõnikord lausa tabamatu kiirusega. Näiteks on "Tagasituleku" toal vähemalt kaheksa teisendkuju (võib-olla rohkemgi, oleneb tõlgendusest): algkuju — tühi, värskest remonditud elutuba kindla aadressiga (Pedeli tänaval); seesama tuba möbleerituna, pärit lapsepõlvest aastal 1939; seesama tuba täis prahti ja koli (pärast sõda); magamistuba; sõjapõgenike peatuspaik, kus Tulija vend on haige; unenäoruum kummalist valgust kiirgava auguga; hübriidne ruum, kus viibivad koos surnud ja elavad; topeltruum — korraga jõeäärne, kus püütakse kala, ja elutuba. "Ellis" algavad muundumised pruunide palkseintega ja akendeta hämarast ruumist, mille loomus on ebaselge (kohamäärangu "Sealpool hädä ja kurja" põhjal võiks seda ju pidada teisepoolsuseks, kui siin ei kõlaks pigem allusioon Nietzschele). Sellesse ilmub aknaid ja uksi kord ühte, kord teise seina, nii et kord on tegemist Pekri, kord Viirapää taluga, kord ollakse Tartus, kord allilmas, kus surnud magavad igavest und jne. "Stseenides saja-aastasest sõjast" muutub eeskätt aknatagune, kus nagu kujutlusekraanil vahelduvad maastikud, ajastud ja inimesed. Algruum (ehk "algasetus", nagu ütleb Kõiv "Ellis") on privilegeeritud koht,

kuhu tegevuse jooksul ikka jälle tagasi tõmbatakse ja millest kõik muutumised lähtuvad.

Need Kõivu näidendid, mis paistavad silma keeruka ruumistruktuuriga, on rohkem või vähem keskendatud ühe tegelase ümber, kes on sageli intiimselt seotud selle paigaga (toaga), kust maailm end lahti kerima hakkab. See on mälestustest läbiimbunud paik. Siin vabaneb ruumi komprimeeritud aeg, mis liikuma hakates muudab ka ruumi ennast. Gaston Bachelard on kirjutanud, et minevik fikseerub kohtades: "*Ruum sisaldab oma arutuis alveoolides kokkusurutud aega. Selleks ruum ongi.*" (Bachelard 1969: 8). Kõiv ise on kirjutanud kohast kui vaimsest süvaollusest, mis määrab inimese (Kõiv 1994: 678). Ruumi-metamorfooside tõlgendamine võiks siis ehk lähtuda oletusest, et näidend kujutab psühholoogilist reaalsust, projitseerides lavale endale intiimselt tähtsasse ruumi sattunud inimese teadvuses voogavad mälu- ja kujutluspildid. Ehk on näidendiilma topograafia olemuslikult psühhograafia? Võib-olla pole see päris vale, ent kindlasti vaid osa tõest. Kõivu ruumil on omadusi, mis ei allu puhtpsühholoogilisele seletusele, vaid osutavad pigem eksistentsi universaalsetele tingimustele kui individuaalsele kogemusele. Sellest aspektist oleks huvitav jälgida näiteks ruumi-positatsioonide "all — üleval", "sees — väljas" suhtelisust ja sümbolikat. Sedakorda keskenduksin aga hoopis valguspartituurile, mida Kõiv märkides üpris tihedalt ja täpselt kirjeldab.

On juba välja öeldud, et enamik Kõivu näidendeid algab pimedusest (Laasik 1999: 14). Pimedusest ilmub nähtavale asju ja inimesi, nende identiteet selgineb aegapidi. Maailm koos inimestega ei eviks nagu lavaeelsel eksistentsil, ta pole valmis, vaid kerkib olematusest meie silme ette. Tegelased saavad tekstis nime tihti alles siis, kui keegi neid on nimepidi nimetanud või nende roll/funktsioon tegevuses selgunud. Enne määratletakse neid selle järgi, mis näha või kuulda on. Nii on "Tagasituleku" esimesel leheküljel Tulija nimetuseks Hääl (ta kõneleb lava tagant) ja Peremees on Hoidja (sest näha on vaid ukselinki hoidev käsi). Näidendi "Stseene saja-aastasest sõjast" tegelasteks on "*mõned mehed*" ja "*mõned naised*", nende arvu ei täpsustata ja nime nad repliikide ette ei saagi, sest keegi ei võta ühtki dialoogis väljapakutavat nime omaks. Pimeduses toimuvates stseenides taandub tähistus aga häälele: dialoogi peavad näiteks "Hääl asemelt" ja "Hääl laua juurest". Nii jääbki tegelaste identiteet segaseks ja autor lugejale appi ei tule. Autor ei

paiguta ennast kõiketeadja maailmalooja, vaid pigem vaataja positsioonile, kes saab rääkida sellest, mida näeb ja kuuleb, ning kes võib ka kahelda või teadmatuses olla. Koomilise efekti annab see näiteks "Kokkusaamises", kus autor teeb remargis oletusi eemal pimedas paistva kogu kohta — see võiks olla näiteks hobune, ent kui see iseendaga rääkima hakkab, jütatakse igati loogilise järelduseni: "*Kui ta ei ole rääkiv hobune, siis ei ole ta üldse hobune.*" (Kõiv 1997: 25)

Pimedust on Kõivu näidendeis üldse tavatult palju. Kui lavastustes peetaksi kinni remarkidest, tuleks terved pikad stseenid ette kanda pimedal laval, n-ö kuuldemängu vormis. Asjade loomust varjav ja identiteeti hajutav pimedus on Kõivu maailma alg- ja põhiolek. Asjad ja inimesed tõusevad pimedusest valgusesse ositi keske tegelase meenutuste-kujutluste loogikat pidi, st teatraalse sisemonoloogi võtetega. Kuid mitte alati pole see nii. Valguse-pimeduse jaotumine kannab samuti, ja ennekõike, ontoloogilisi ja epistemoloogilisi tähendusi. Pimedus märgib asjade tunnetamatust, vari või udu aga nende eksistatavat ja ennastvarjavat ilmnemist. "Tagasituleku" stseenis, kus Peremees muutub hetkeks Tulija isaks, tekib tema pea ümber tihenev vari. Nurkades ja kapitagustes, kus varjub ebaselge identiteediga inimesi, on kogunenud "*loomupärast hämarust*". Pimedus on seotud eskimise motiiviga, millega kaasneb õudus- ja hirmutunne. Eksiolekki on mingis mõttes koht: pime koht, kus näib katkenuvat kontakt oleva ja tuntud elumaailmaga, ning sellisena eksistentsiaalse seisundi võrdkuj.

Kõivu pimedus kulmineerub absoluut- ses, läbitungimatus pimeduses, mis märgib ehk lõplikku tunnetamatust või siis surmastki hirmsamat mitteolemist. "Filosoofipäev" algab ja lõpeb epistemoloogilises pimeduses, milles varjab end inimtunnetusele kättesaamatu "asi iseeneses", Kanti filosoofia keskmõisteid — Kõivu näidendis on Asi Iseeneses see, kes / mis lausub viimase sõna. Absoluutne pimedus kontsentreerub eluilmal piiridele — akendesse ja istesse (kusjuures aken on must ja hirmuäratav suletuna, aks avatuna) ning sisendab tegelastesse talumatut õudust. Süsimust aken, muu hulgas 1960-ndail kirjutatud romaani "Aken" nimikujund, ilmub näiteks "Stseenides" ja "Kokkusaamises". Kui aken, mille loomupärane ülesanne on välisilma valgust läbi lasta, mustana sulgub, on see nagu ontoloogiline kollaps, kogu maailma hetkeline kokkuvarisemine mitteolemiseks, mis sünnitab eksistentsiaalset õõva. "Tagasitu-

leku" Tulijale suletud uks, mille taga on tuba, kus viibib ammukaotatud isa — teine, võõras dimensioon —, muutub kohutavaks siis, kui avaneb ja siinpoolsesse maailma voolab "tühjus pimeduse näol".

Pimedusega kui oleva lootusetu ja täieliku varjatusega tundub olevat lähedalt seotud Kõivu kuulus kollane (*resp* punane) värv, mis ilmneb enamasti õhtuse päikesevalgusena, aga ka näiteks kaugete tuledena akendes, mida vaadates kardetakse kukkuda "sellesse kaugesse lõpmatusse, mis muud ei tähenda kui pimedust ennast" (Kõiv 1997: 9). See kollane on pimeduse saadik, tema tundevärviks on seesama irratsionaalne õudus, mida sünnitab must aken, ta konnoteerib surma ja eksioleku. Kuid ehkki kollast tajutakse ka kui vahetatud või vale valgust, on see siiski valgus: erinevalt absoluutsest pimedusest sisaldab ta tähendusi, ehkki ei ava neid. Kollases näitab olemine end varjavalt; selles on kõik ja samas eimiski, see on pimedusega kokku pandud oksüümoronlik kuristikuvälgus.

Absoluutsel pimedusel on vastand, mis aga sellega paradoksaalsel kombel kokku langeb: pimestav valgus. Silmipimestavalt ere hetkvalgus, milles nähtuv pilt on tajutav alles järeloomuljes, tagantjärele, on üks Kõivu korduvaid kujundeid: näiteks "Filosoofipäeva" nägemus aegruumi algpunktist kui valgest toast, kus lõikuvad paralleelid; pilt muusikute kvartetist "Stseenides"; "Tali" ja "Castrozza" lõpustseenid jne. See valgus võiks vahest märkida tõehetke, mil olemine saab viimseni läbinähtavaks ja selgeks — kui valguse pimestus ei jätaks alles kahtlust, kas polnud nähtu siiski vaid illusioon.

Kõivu näidenditesse sisse kirjutatud valguspartituur on selgesti mitteolustikulise ja mittepsühholoogilise tähendusega. Valgus — pimedus modelleerib näidendi ruumi kui eksistentsi ruumi, siin pole tegemist psühograafia, vaid ontograafiaga [autoontograafilisteks on Kõivu teatud tekste nimetanud Aare Pilv (Pilv 1996: 108)]. Valguse ja ruumi keel on paralleelne "filosoofinäidendite" pikkade arutlustega olemisest ja maailma tunneta- tavusest (ehkki kattuvus on mõistagi osaline), n-ö "tõlkides" neid visuaalsesse mõõtmesse.

Oma näidendite maailmu, olgu need kui tahes veidrad ja unenäolised, kirjeldab Kõiv keeles, mis mõjub lausa füüsilise, kehalisena. Neis maailmades on sees aistiline vägi, mis söövitab nad lugeja teadvusse intensiivselt meeleliste piltidena. Välise tegelikkuse ja psüühilise reaalsuse ehk kujundlikumalt öeldes — elu ja unenäo kujutamine ühesuguse

meelilise autentsusega hägustab nende vahejoont. Erinevate struktuuritasandite "pärisuse" aste on sama. Ühest küljest dissoneerib seesugune kujutusviis muidugi tegeliku lava paratamatu tinglikkusega, kuid ega Kõivu näidendid polegi mõeldud väljakutseks illusionistlikule teatrile. Tolmukübemed päikesekiirtes, adru lõhn ja koeraküünte krabin, rääkimata türgi keeli kõnelevast august või koi kandvast ajatuulest võivad tegelikult rahumeeli jääda paberile. Kõivu maailmade pärisus osutab teatri hoopis sügavamatele kihtidele: tuletab meelde, et teater on kunst, mis kasutab tegelikkuse ainet, et laval on elavad inimesed ja ehtsad asjad, mitte liikuvad kujutised nagu filmis. Umberto Eco sõnul on teater äärmuslik näide semioosisest, kus tähenduse mõistmiseks on kõigepealt möödapääsmatult vajalik käivitada normaalsed tajumehhanismid, millega me tajume reaalseid objekte. See on koht, kus reaalsus nähtub reaalsusena (vähemasti võimalusena), kuid erilistes tingimustes — näitamise ja vaatamise situatsioonis. Eco järgi on teatri põhimiseks tähenduste genereerimise viisiks näitamise ning selleks tuleb näidatav objekt ruumiliselt eraldada tegelikkuse kontiinumist, n-ö raamistada (vrld Eco 1977: 110—112). Lava ongi nii tegelikkuse samasubstantsiline pikendus (siin, praegu ja päriselt) kui ka sellest lahutatud, piiritletud koht. See on koht, kus füüsiliselt nähtuvad ka vaimsed mõttesisud. See on tähenduste äratundmiseks ja mõistmiseks valmis seatud paik. Kõiv paneb tähenduste äratundmiseks ja mõistmiseks "lavale" fragmendid välisest tegelikkusest koos kõigi tähenduslike ja olemuslike asjadega, mida on tarvis näidata, samuti introspektiivsed mälu kujundid, visioonid, intellektuaalse kogemuse sisu (filosoofilised arutlused näiteks, mida esitatakse massiivse tsitaattekstina), mis võõrandatakse mõtlevast ja kujutlevast subjektist nende ruumilise eraldamise ehk n-ö mentaalsele lavale paigutamise teel. Teatrikonventsioonide filtrit ta seejuures ei tarvita.

Nõnda leiab Kõivu näidendite lugeja end koos autoriga *theatron'*ist, vaatamängukohast, kus ta on haaratud oleva enesenäitamise ja enesevarjamise mängu. Seda põhistav mentaalne lava on aga tõlgendatav kohana, mis nii väljapaistmise kui varjamise, valguse ja pimeduse võimalikuks teeb. Tegemist on ontoloogilise teatriga, kus modelleeritakse üht tunnetuslikku põhisituatsiooni ning maailm on inimese ette seatud ennast näitavana ja küsitletavana. Küsimine ongi ehk Kõivu vaimne

põhihoiak. Küsimuste ahelad ulatuvad oleva ja olemise endani: küsitakse, mis on olemine, mis tähendab olla olemas, olla üdini määratlus maailmas, mis on küll autentne meelise taju mõttes, ent mille tõelisuse suhtes pole kummatigi mingit kindlust ("teada ei saa midagi" ja "päriselt ei ole kuidagi", öeldakse "Stseenides"). Seda nägelikustab näitamine-vaatamine teatris kui transtsendentaalsete tähenduste ilmnemist ja äratundmist võimaldavas kohas. Et aga teater, olgu see kuitahes reaalne, on ikkagi vaid millegi puudu- ja eemaloleva nähtav kuju, siis jääb küsimus illusoorsest ja tõelisest tähendusest lõpliku vastuseta. "Transtsendentne tähendus, olemata lähedane, olemata kaugel, on teispooline, kuid hõõgub siin ja loob illusiooni (?) lähedusest, mis illusioon võib-olla polegi." (Kõiv 1995: 123) Küsimisest loobuda ei saa, sest see on inimese olemuse. Muu hulgas kutsuvad Kõivu tekstid uuesti küsima ka küsimust "mis on teater?"

Viited

- Bachelard, Gaston 1969. The Poetics of Space. Boston: Beacon Press.
 Eco, Umberto 1977. Semiotics of Theatrical Performance. — The Drama Review, vol 21, nr 1.
 Eco, Umberto 1999. Kant and the Platypus. London.
 Kõiv, Madis, Vahing, Vaino 1988. Endspiel: Laskumine orgu. Tallinn: Eesti Raamat.
 Kõiv, Madis 1991. Vastab Madis Kõiv. — Teater. Muusika. Kino nr 10.
 Kõiv, Madis 1994. Genius loci. — Akadeemia nr 4.
 Kõiv, Madis 1995. Kolm tamm. Studia memoriae III. Tallinn: Ollu.
 Kõiv, Madis 1997. Kolm näitemängu. Tallinn: Eesti Draamateater.
 Laasik, Andres 1999. Valguse loomise tarkus. — Teater. Muusika. Kino nr 10.
 Pilv, Aare 1996. Warheit. (Katse küsida.) — Vikerraar nr 10.

LUULE EPNER on Tartu Ülikooli eesti kirjanduse õppetooli hoidja, teatriteaduse dotsent, filoloogiakandidaat (1987). Tema uurimisvaldkonnad on eesti draama ja teater, draamateooria (sh draama ja teatri suhted). Kõivust on seni avaldanud artikleid: "Meeled ja mõistus. Sissejuhatuseks Madis Kõivu dramaturgiasse" ajakirjas "Keel ja Kirjandus" (1995, nr 3—4) ja "Madis Kõiv's Visionary Theatre" ajakirjas "Estonian Literary Magazine" (1999, Autumn). Tulemas on Kõivu-artikkel ilmuvas "Eesti kirjaltova leksikoni" 2. triikis.

PIRET KUUSK

MÕTTELINE FÜÜSIKA- MAAILM

I

Madis Kõiv on hariduselt ja elukutselt füüsikateoreetik. Ta on lõpetanud sel erialal Tartu Ülikooli 1953 ja töötanud TPI füüsika kateedris 1953—1961 (sellesse aega jääb ka kandidaadiväitekirja "Mesonite ja hüperonide süstemaatika" kaitsmine) ning Eesti TA Füüsika Instituudi teoreetilise füüsika laboris 1961—1991. Tema teadustöö põhimotiiviks on olnud algosakeste teooria matemaatiliste formulatsioonide sisu ja tähenduse selgitamine. Loetleme olulisemad alateemad ja tulemused.

1. Müüioni füüsika teoreetilisi probleeme.

Müüon on algosake, mis kõigiti sarnaneb elektroniga, kuid on sellest ca 200 korda raskem. Looduses teda palju ei esine, sest ta laguneb üsna kiiresti (umbes miljondiku sekundi jooksul), kuid kiirendite abil on teda võimalik tekitada ja uurida. On võimalik tekitada ka "aatomid", kus üks või mitu elektroni on asendatud müüonitega (nn mesoaatomid). Madis Kõivu juhendatud töodes on arvatud müüoni spinni suunast (polarisatsioonist) tingitud efekte mesoaatomite tekitamisel (vt nt M. Kõiv, L. Palgi. Uglovoje raspedelenije jader otdatši pri zahvate štastitšno poljarizovannõh mju-mezonov jadrami so spinom. ENSV TA FAI Uurimused, nr 33 1967, lk 77—85) ja esitatud müüonit sisaldava deuteeriumi (meso)molekuli tekitamise resonantsmehhanism (vt nt E. A. Vesman. Ob odnom vozmožnom mehhanizme obrazovanija mezomolekuljarnogo iona (ddμ)+. Pisma v ŽETF, tom 5, nr 4, 1967, lk 113—115.).

2. Algosakeste süstemaatika rühmateooria alusel.

Kui kiirendite abil avastatud algosakeste arv tõusis paarikümneni, hakati otsima võimalusi nende sorteerimiseks teatud suurematesse gruppidesse. Matemaatiline alus selle jaoks leiti rühmateooriast. Madis Kõiv on sel alal tegev olnud alates oma kandidaaditöö aegadest. Hilisemate tööde hulgas on olnud ka puhtmatemaatilisi uurimusi (vt nt M. Kõiv, J. Lõhmus. Generalized deformations of non-associative algebras. Preprint FAI-18, Tartu,

1972; ilmunud: Hadronic Journal, vol. 3, No. 1, 1979, lk 53—78).

3. Suuremate spinnidega algosakeste teooria.

Algosakesi iseloomustavad nende massi ja spinni arvilised väärtused. Elektroni spinn on $1/2$, valguskvandi (footoni) oma on 1. Kuid on olemas ka suuremate spinnidega osakesi, nt Rarita-Schwingeri osakesed, mille spinn on $3/2$. Selliste osakeste matemaatiline teooria tundus sisaldavat valguse kiirusest suurema kiirusega liikuvat mõju, mida füüsikas tõlgendatakse kui põhjuslikkuse rikkumist. Madis Kõiv ja tema kaastöötajad on leidnud matemaatilised tingimused mittekausaalsete teooriate eristamiseks kausaalsetest (vt nt R. Saar, M. Kõiv, I. Ots, R. K. Loide. A second look at the Rarita-Schwinger theory. Journal of Mathematical Physics, vol. 34, 1993, lk 2866—2874).

4. Aeg, ruum, väli ja stringid.

Kvantväljateoorias eeldatakse, et algosakesed on punktikulised, st nende ruumala on null. Mõnede füüsikanähtuste kirjeldamisel on aga sobivaks osutunud modelleerida neid ka mõnesugust ulatuvust omavate objektide abil (solitonid, stringid, membraanid jne). Madis Kõiv tuletas stringi võrrandi hoopis teistsuguselt vaatekohalt kui teised seda on teinud. Ta nimel küsis: "Mille poolest aeg erineb väljast ja ruumist?" Osutus, et kui ajas ja ruumis antud välja võrrandist (Klein-Gordoni võrrandist) leida võrrand väljas ja ruumis antud aja jaoks, siis see sarnaneb väga stringiteooria alusvõrrandiga (vt nt M. Kõiv, V. Rosenhaus. Two-dimensional equations with field-space-time symmetry: Conservation laws and invariance groups. Algebras, Groups and Geometries, vol. 3, 1986, lk 167—198).

5. Dünaamiline aeg klassikalises ja kvantmehaanikas.

Füüsikaline aeg on see, mida ühel või teisel viisil ajana mõõdetakse ja mille mõõtmisi teooriates matemaatiliselt kirjeldatakse. Klassikalise füüsika matemaatilises formalismis esinevad aeg ja energia teatud (matemaatilises) mõttes analoogilises rollis, olgugi et nende (füüsikaline) tähendus on ilmselgesti erinev: energia on seotud jõu ja liikumisega, aeg aga on parameeter, mis järjestab toimunud sündmusi. Madis Kõiv hakkas uurima, kuhu see matemaatiline analoogia aja ja energia vahel võib viia ja mis saab sellest siis, kui klassikalisele mehaanikale üle minna kvantmehaanikasse (M. Kõiv, K. Palo. Time as a dynamical function. ENSV TA FI Uurimused, kd 62, 1987, lk 96—115).

Madis Kõiv on juhatanud arvukalt füüsikateoretikute seminare: elementaarosakeste teooria (60. aastad), kvantelektrodüna-

mika ja kvantkromodünaamika (1977—1982), geomeetria ja topoloogia füüsikutele (1977—1985), lineaarsed ja mittelineaarsed lained (1983—1986), stringiteooria (1986—1989), kvantväljateooria voolude algebra (1987—1988), Berry faas ja anomaaliad (1988—1990), TÜ teoreetilise füüsika kateedri seminar (1990—1991).

II

Kui vaadata korraga Madis Kõivu füüsikateoreetilisi töid ning ta filosoofia-artikleid, juturaamatuid ja näidendeid, siis tunduvad nad kõik nii erisugustena, et nende autoriks nagu ei saakski olla üks ja seesama inimene. Ma arvan, et see tundub petlik. On päris mitu asjaolu, mis end näitavad läbi kõigi ta kirjatööde ja tegemiste. Meeles tuleb pidada sedagi, et Madis Kõiv on oma mõtteviisi ja mõtlemismeetodeid vorminud teoreetilise füüsika mallide kohaselt rohkem kui kolmekümne aasta jooksul ja see on olnud väga oluline kool.

1. Mõtteviisid

Teoreetiline füüsika on segu seletamisest ja kirjeldamisest. Seletamise all mõtlen ma siinkohal teatud alusprintsipiidest lähtuvat loogiliselt tõeste järelduste rida, mis lõpuks jõuab mingi katseliselt või vaatluslikult kontrollitava asjaolu jaatamise või eitamiseni. Kirjeldamise all mõtlen ma lausete kogu, mis ei pruugi üksteisest tuleneda loogilise järeldamise teel, vaid mis nimetavad mitmesuguseid vaatlusts ja katsetes esinevaid asjaolusid. Vastavalt sellele on teoreetilises füüsikas võimalik eristada matemaatilist ja fenomenoloogilist (kirjeldavat) mõtteviisi.

Matemaatiline mõtteviis võtab aluseks matemaatika kui õigetest aluslausetest õigete järelduste tegemise (ühe võimaliku) meetodi. Teooria alusmõisted ja põhiseosed (-seadused) defineeritakse mõningatele katseandmetele tuginedes ja lähtudes üldistest füüsikalistest printsipiidest kooskõlas meie ettekujutusega füüsikalise reaalsusest. Siis ehitatakse füüsikateooria üles analoogiliselt matemaatikateooriale — tuletatakse õigetest algvalemitest võimalikult palju uusi õigeid valemiteid. Teooria lõpuleviimiseks antakse saadud valemitele interpretatsioon sel viisil, et valemite esinevatele märkidele omistatakse sobivate füüsikamõistete tähendus.

Fenomenoloogiline mõtteviis kujuneb eksperimentaalfüüsikale lähedastes ringkondades, kus oluline on katsesituatsioonide täpne kirjeldamine. Fenomenoloogiline füüsikateooria ei taandu õigetest valemitest õigete valemite tuletamisele, pigem on tegemist valemite pideva korrigeerimisega katseandmete alusel. Vahel nõuab katsesituatsiooni võimalikult täpne kirjeldamine isegi tervete uute matemaatikateooriate loomist.

Matemaatilise mõtteviisi olemuslikuks tunnuseks on võimalikult pikkade mõttejadade konstrueerimine, milles iga järgmine mõte järeldeb eelmisest. Tuletame nüüd meelde küünitaitja Kusta sõnu:

"...Sa ei tea, et iga lool on teine lugu ka? Mis sa arvad, et mõni lugu maailmas üksinda on?..."

Sealsamas satub teine küünitaitja Sass rändama heinakihtide vahele ja üles ja alla ja läbi küüni seina ja värava juurde, kuhu ette olid heinad pandud, ja siis tulid sealt ühed inimesed ja kõik olid võõrad ja siis läheb ta uuesti seina-auku ja vaatab, kuidas omade juurde tagasi saaks. Teekond muudkui aga läheb ja läheb; kui ta kord on juba peale hakanud, ei saa teda enam miski muuta, sest üks koht järgneb teisele ja seina-auk viib kuhugile välja, mis ei ole üldse see koht, kus küün alguses oli, aga sinna peab ta minema, sest selle teekonna kohad just on sellisel viisil järjestatud ja teistmoodi see asi olla ei saa.

Kõik on kõigegea seotud, aga selleks, et seda saspundart kirja panna, tuleb ta lahti harutada lineaarselt järjestatud asjaolude reaks, milles iga järgmine asjaolu on eelmisest tulenev — ja just see on matemaatilise mõtteviisi üks alustunnuseid.

Vaatame nüüd fenomenoloogilise (kirjeldava) mõtteviisi iseäralikke jooni. Sel juhul on laused mitte üksteise järel, vaid üksteise kõrval. Järgmine lause ei vii eelmise juurest edasi kaugemale, vaid jääb sennasamma paika ja täpsustab eelmises lauses juba nimetatud asjaolusid.

"Kalade ja raamatute" esimeselt leheküljelt loeme:

"Ma ei saa enam järjekorrast kinni pidada. Järjestusse ei mahu tõesti kõik ära. Võib-olla omal ajal mahtus (kuidas, ma ei tea), aga tagantjärele ei kuidagi. Selles kahes aastas ei ole mingit (või kui on, siis ainult juhuslikku ja ajutist) järgevust. Miski ei alga sellest ega lõpe tollega: selle-ja-selle astronoomilise konstellatsiooni juurest, tolle-ja-tolle teiseni. Ja kuigi algusi näib olevat palju ja lõppudestki ei tule puudus (algustega võrreldes on neid muidugi vähe), ei ole lõpud algustega mingites selgetes lineaarsetes suhetes."

Kirjeldusi, mida selles raamatus esitatakse, nimetaksin ma fraktaalseteks kirjeldusteks. Fraktaal on matemaatiline abstraktsioon rannajoonest — mida suurema täpsusega rannajoont mõõta, seda pikem osutub ta olevat. Niisamuti ei ole piiri kirjeldamise täpsusel — mida lähemalt asjaolusid vaadata, seda rohkem detaile tuleb nähtavale. Asjaolud, mida "Kalades ja raamatutes" kirjeldatakse, on mälupildid. Neid ei saa kätte võtta ja läbi luubi või mikroskoobi vaadata, et rohkem üksikasju esile tuua. Seda imepärasemana tunduvad need pikad ja sopolised laused, kus kirjeldus ei taha kuidagi otsa lõppeda, ikka

jälle tuleb midagi meelde, mida vaja vahele kirjutada, kas kiillausena või sulgudes, veel üks pööre, veel üks mõõndus, enne kui tuleb lõpp-punkt — *"Suur lõpp lõpetab kõik ja korraga ja ülima kategoorilise endastmõistetavusega, nii koguni, et üllatudagi ei mõista."*

Madis Kõivu füüsikateemalistes artiklites on esindatud nii matemaatiline kui fenomenoloogiline mõtteviis (rohkem küll matemaatiline); huvilised võivad vastavaid näiteid leida I osas viidatud artiklitest.

Madis Kõivu filosoofilistes artiklites on samuti esindatud nii matemaatiline kui fenomenoloogiline mõtteviis. Siin ma näiteid ei too, sest ma arvan, et tema olulisemad filosoofilised tööd on alles ilmumata ja osalt isegi veel kirjutamata.

Teoreetilise füüsika ja filosoofia vahel on aga siiski üks väga oluline erinevus.

Teoreetilises füüsikas on mõtlemlisel matemaatiline põhi all. See tähendab, et kui me mingi probleemi uurimisel arendame asjakohaseid matemaatilisi mõttekäike küllalt kaugemale, siis jõuame lõpuks põhjani ja põhjas on matemaatiline fakt, näiteks "kvantväljateooria anomaalia tekib selle tõttu, et teatud pindintegraal üle lõpmata kaugel asuva pinna ei ole null". Sellega on teada antud nii see, miks antud teooria on anomaalne, kui ka see, missugune peab teooria olema, kui me tahame anomaaliast hoiduda.

Filosoofial ei ole põhja all. Filosoofiliste aruteludega saab minna kui tahes kaugemale ning lõpuks võivad matemaatiline (järeluslik) ja fenomenoloogiline (kirjeldav) mõtteviis kokku minna. Seda võib tunda näiteks "Akadeemias" ilmuma hakanud Madis Kõivu metafilosoofilise mõtiskluse "Was ist des Esten Philosophie?" lugemisel.

2. Keeltekstiinum

Füüsika täidab vahemaa matemaatika ja tegelikkuse vahel (siinkohal ma ei hakka arutlema matemaatika ja tegelikkuse olemuse ning nende omavahelise vahekorra üle ja võtan seda väidet kui vähemalt mingil tasemel üldarusaadavat). Sellele vastavalt on füüsika keel pooltel teel matemaatika keele täpsuselt loomuliku keele ebatäpsuseni.

Madis Kõiv valdab vabalt kogu seda keelekontiinumit. Tema poolt koostatud kirjeldused ulatuvad matemaatikakeele valemitätäpsuselt loomulikule keelele omase mitmetähenduslikkuse kasutamiseni. Üks just praegu avanev näide on küsimus aja kohta. 12. detsembril (1999) esietendub kuuldemäng "Ketas", kus vastus küsimusele "Mis on aeg?" mängitakse läbi kirjanduslikus keeles ja dialoogivormis, järgmise (2000) aasta "Akadeemia" avanumbris ilmub artikkel "Mis on aeg?", kus küsimust analüüsitakse filosoofia terminites, ja valminud on ülevaade füüsika-

lise aja probleemist kvantmehaanika valemite läbi nähtuna (P. Kuusk, M. Kõiv. Aja operaator kvantmehaanikas — mis see on, kui ta on? Eesti Füüsika Seltsi aastaraamat 1999, Tartu, 2000, lk 58—78).

Kui keel võib olla üks (oluline) vahend olemuseni jõudmiseks, on kõigepealt vaja aru saada, mis keel on. Sellest siis Madis Kõivu huvi keele enda olemuse vastu. Sellealase (mõtte)tegevuse tulemustest väärivad märkimist analüütilise filosoofia seminari asutamine Tartus ja juba nimetatud metafilosoofiline mõtisklus "Was ist des Esten Philosophie?"

3. Teadusseminariteater

Peter Brook alustab oma raamatut "Tühi ruum" niiviisi:

"Ma võin võtta ükskõik missuguse tühja ruumi ja nimetada seda lavaks. Keegi läheb läbi selle tühja ruumi, mõni teine vaatab teda, ja ongi kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga."

Seminariruum on tühi, siis tulevad sinna ettekandja ja mõned kuulajad; kuulajad näevad, kuidas ettekandja oma paberid välja otsib, kriidi võtab ja tahvli ees kõnelema hakkab. Ongi kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga.

Madis Kõivu seminariettekanDED on eespool öeldu kinnituseks. Nende kõige silmapaistvam omadus on nende mõtteselge sisu, kuid ei saa salata, et sisuselguse saavutamiseks kasutatud vahendite hulka kuulub midagi, mida võib tingimisi teatraalsuseks nimetada. Tingimisi sellepärast, et harilikult mõeldakse teatraalsuse all teatralset esitust — elegantseid žeste, viimistletud välimust, ettekavatsetud vaimukuste pildumist, efektseid pöördumisi publiku poole jne. Madis Kõivu ettekannetes ei ole niisugused välised asjad määravad, oluline on ettekande ülesehitus ja see on teatralne.

Kõigepealt esitatakse arutluse alla tulev küsimus võimalikult mitmel viisil ja sellega tõstetakse tema küsimuslikkus nii teravalt esile, et kuulajad hakkavad põnevusega ootama, mil viisil on võimalik hakata liikuma vastuse poole. Liikumisviise on füüsikateoreetilises ettekandes harilikult üksainuke, matemaatiline, ja seda mööda hakkabki ettekanne kulgema. Tegevus esitatakse valemitega. Intriig arvatatakse läbi. Lõpuks jõuavad matemaatilised mõttekäigud vältimatult selle viimase põhjani, mida eespool nimetasin, selle matemaatiliselt vastuvaidlematu algfaktini, algpõhjuseni. Selle esiletoomine on katarsis, ettekande loomulik lõpplahendus, pärast mida ei ole enam kuhugile minna, etendus on selleks korraks läbi. Lõpplahendusena esinev algpõhjus tuleb teadmiseks võtta — ja sellega asi piirdubki, sest teooriate ümber tegemine või uute esitamine on omaette

küsimus, mis seminariettekanetes harva päevakorda tõuseb, enamasti ikka refereeritakse olemasolevaid töid, et neis tehtust aru saada. Lõpplahendus on algpõhjusest arusaamine.

Seminariettekanne on monoloog, kuid see ei ole ei õhtumaise teaduse (ega ka mitte teatri) olemus. Teadus (ja teater) on dialoog, vestlus. Alkeemia oli monoloog, salastatud teadmine, sest kullategemise oskust ja tarkade kivi ei otsitud mitte üleüldiseks hüvanguks vaid ikka ainult iseendale (või oma isandale). Tänapäeva teadus alles siis õieti tekkiski, kui saladused kadusid ja teadmine läks avalikuks. Siis hakati küsimusi akadeemiate, ülikoolides ja salongides arutama, kirjutati üksteisele kirju ja asutati kirjade avalikuks äratrükkimiseks koguni spetsiaalseid teadusajakirju.

See viib meid uue probleemini — kes on teadustulemuse autor, kui idee, kuidas nimelt probleemi lahendada, ilmub vestluste käigus:

"Jah, see kuulus tulemus sai omal ajal ära tehtud kahe päeva jooksul just niisamuti omavalhel lobisedes."

Kes on autor, kas ainult see, kes idee artiklikirjutab, või mõlemad vestluses osalejad?

4. Lõpetuseks

Kõige tähtsamad asjad paneb Madis Kõiv kirja oma raamatute viimastel lehekülgedel.

Võtame "Rännuaastate" (Studia memoriae I) lõpu:

"Probleemid aga lahendatakse tegevuses. Esimene kuldne reegel, millest mina olen alati kinni hoidnud: Hakka tegema! Kui teha ei mõista, hakka tegema! Mida vähem, seda rohkem! Ainult nii on tehtud teod, millel on tulemusi — ehkki küsida võib, kas nad on head või halvad."

Või "Kolm tamme" (Studia memoriae III):

"...nad o n , aga ainult mina o l e n , ükski neist ei võta midagi enda peale, ainult mina võtan, sest ainult mina olen. Ainult mina olen ja see on suurim mõeldav ülekohus ... [sest] keegi ei ole mult mu olemiseks luba küsinud..."

Selle ontoloogiliselt solipsistliku avalduse juurde ei ole mul enam midagi ütelda.

PIRET KUIISK (sünd 1947) on lõpetanud Tartu Ülikooli teoreetilise füüsika erialal 1970, füüsikamat doktor 1990. Praegu vanemteadur TÜ Füüsika Instituudi teoreetilise füüsika laboris. Avaldanud artikleid füüsikast ja filosoofiast ajakirjas "Akadeemia" ja Võru Instituudi Toimetistes.

HUNDID, LAMBAD JA ÕHKUTÕUSMATA KAJAKAS

A. Ostrovski, "Hundid ja lambad". Pjotr Fomenko Meistriklassi külalisetendused Tallinnas 9. ja 10. oktoobril 1999

Pikk viivitus selle artikli ilmumise ja Pjotr Fomenko Meistriklassi Tallinna etenduste vahel on tingitud mitte aasta vahetumise kärast, vaid isiklikest põhjustest.

Nimelt lõpetasid 1992. aastal kahe Euraasia pealinna kaks lendu noori näitlejaid teatrikooli. Üks Moskva GITISes Pjotr Fomenko, teine Tallinna Konservatooriumis Kalju Komissarovi käe all. Õpiaeg oli juba sotsiaalpoliitilistel põhjustel väga huvitav. Kui kooli alguses teatas üks juhtiv teatrikriitik ja ühiskonnategelane, et NSV Liit lahkumine on eesti rahvale hukatuslik ja majanduslikult võimatu, siis kooli lõpuks oli ta juba infiltrerunud uutesse struktuuridesse ja ilmvõimatud asjad nüüd igapäevaseks saanud.

Kuid ühiskond murdus ka pärast kooli mõlemal pool. Muu hulgas tekkisid uued rahalis-kaubalised suhted. Ja see puudutas ka teatrit. Näitlejaid hakati meedias käsitlema ühe osana tarbimisühiskonnast ja selgus, et neil on rahas võrdlemisi täpselt määratletav hind. Tekkis termin: näitleja turuväärtus, st kui palju pappi sa kuuga kokku ajad. Esialgu muidugi naerdi selle üle, ent mürk tegi vaikselt oma tööd ja juba tekkisid esimesed näitlejatest esikaanekujud, kes kalli limusiini kapotil lõsutasid.

Ühesõnaga, tekkis enneolematult suur hulk lisa teenimise võimalusi: presentatsioonid,

reklaamitöö, rohked piduõhtud, mis vajasid kogenud juhte, välismaised filmigrupid, mille honorarid panid kulme kergitama, ja muidugi — enneolematu žanr Eestis: seebi-ooberid.

Niisiis istusin 1999. aasta oktoobris teiste 350 kroonise pääsme lunastanud jõukate eesti teatrivaatajate seas Draamateatri suures saalis. Hakati näitama A. Ostrovski näidendit "Hundid ja lambad", lavastaja Pjotr Fomenko. Mängijaks Fomenko Meistriklass, mille tuumiku moodustab 18-liikmeline GITISE kursus, kelle Pjotr Fomenko 1988. aastal 8000 kandideerija seast välja valis. Pärast mõnd erakordselt õnnestunud kursusetööd otsustati luua selle trupi põhjal uus teater — Fomenko Meistriklass. Tänaseks on nad mänginud suure menuga peaaegu kõigis maailmajagudes ja nende tuntusega võistleb vene teatreist vahest ainult Lev Dodini juhitud Peterburi Väike Teater.

Esimesed paarkümmend minutit olid pigem igavad, kuni lavale saabus Juri Stepanov (Lõnjajev) ja võratus partnerluses Galina Tjuninaga kogu loo särama vedas. Ma ei hakka lavastust ümber jutustama. Trupp on harjunud koos mängima ja tulemuseks oli väga hea ansambliteater. Sama seltskonna "Tanja, Tanja" (noore Moskva dramaturgi Olga Muhhina debüüt) oli lõtv, parimatel juhtudel hapralt marline tundlemine. "Hundid ja lambad" üllatas aga just küpsusega. Ja viimistletud näitlejatöödega. Pisut juba kulunud, kuid veenvad ja enesekindlad tegelaskujud.

Kui võiks eristada lavastajaid, kes töötavad läbi näitleja, ja teisi, kes üle näitleja, siis kuulub Fomenko kahtlemata esimeste hulka. Ta usub, et laval maksab elus inimene ja tema tahtmised. Siis on see kurb, lõbus, pingeline ja ilus.

Kõik oleks loomulik, kui "Hundid ja lambad" poleks koolitöö. Tehtud kaheksa aastat tagasi. Enamik stseene lavastatud tolle kursuse režiitundengite poolt (Everett Dickson,



Pjotr Fomenko oma lavastuse "Hundid ja lambad" taustal.

Ma Tshen Hun) ning hiljem Fomenko meistri-käega tervikuks sulatatud. Tegid kadedaks ning pani mõtlema minu enda ja XV lennu kaaslaste näitlejasaatuste peale. Mina ise ei saa nuriseda, lavastaj töö on kompenseerinud mu suhteliselt väikest mängitud teatrirollide arvu. Ka enamik kursusekaaslasti on kõvasti tööd saanud, mõni on koguni esinäitleja, kuid täielikult teatritegemisele pühendunud inimesi on meie seas vähe. (Palju neid muudugi üldse maamunal on?) Kuid "suured" lavastused on tegijate vastu kole armukadedad. Nad ei sünni, kui sa saajaprotsendilisel pluss eneseületus neile ei pühendud. Kui sul on neile alternatiive. Siis lendab korraks sinu lähedale istunud sinilind-kajakas minema.

Meie kursus oli suure töövõimega. Me hoidsime üksteist omal karmil moel ja tegime nelja aastaga viisteist!!! diplomilavastust. Justkui tõestasime ennast, kuid janu oli pigem kvaliteedi järele. Ma ei räägi kursuse nimel, mul pole selleks volitusigi, kuid mida kooli lõpu poole, seda rohkem oli tunne, et hea küll, tegime selle ja teise vaatamängulise lavastuse ära, aga... kuna siis Koma seda p ä r i s asja tegema hakkab?! Ja siis hakkaski! Kolmandal kursusel alustas Kalju Komissarov meiega Tšehhovi "Kajakat". Paljude meelest oli see XV lennu üks põnevamaid eksameid. Kuid erinevalt teistest 15 tekstist ei olnud "Kajakal" õnne lavastuseks saada, vähemalt mitte selle koosseisuga. Ja jumal temaga. Nagu oleks tööd vähe olnud.

Aastakümneid on Eesti teatriringkondades unistatud mõne kursuse muutmisest omaette teatriks. Teisel lennul see õnnestus, VII ja XIII puhul jäi unistuseks, enamikul aga piirdunud lihtsalt mõttesähvatusena. Ometi on koostöövorm kogenud lavastaja-pedagoog ja noor pühendunud trupp üldiselt häid tulemusi andnud. Kui lähiminevikust kas või Pedajase ja Petersoni tegevust näiteks tuua. Samuti Panso, Karusoo ja Normeti teatrikoolis tehtud tööd meenutades.

"Hundid ja lambad" oli elav etendus, väikeste nõrkuste ja suurte voorustega. Ta oli inimesekeskselt lavastatud. Eks teadis õpetaja midagi, mida õpilased veel ei tea, ja õpilased midagi, mille õpetaja oli unustanud või millesse usu kaotanud.

Pärast Draamateatris nähtud venelaste suurt etendust meenus mulle meie lennu väike "Kajakas". Ja näitlejad, kes seal õppisid ja mis neist nüüd on saanud. Lisaks mitmetele väga toredatele töödele, mida meie kursuse inimesed on kooli lõpetamise järel teinud, on veel üks aja märk. Kui see poleks juhtunud meiega, siis oleks nii läinud kellegi teisega.

"Salmonid"
"M Klubi"
"V.E.R.I."
"Kired"
"Waba Riik"

"Dolce Vita"
"Bingo Loto"
"El Dorado"
"Õnne 13"
"Armastuse kahur"
"Wigla Show"
jne.

Meie kursuse inimesed on mänginud nendes üritustes kandvaid rolle. Mõned on isegi üldrahvalikult tuntuks saanud. Küllap poleks Moskva inimesed ära öelnud võimalustest, mida ühiskond pakub. Poleks nemadki olnud lambad, kes külmast kööginurgas kama rüüpad ja seitsmele inimesele keldrinurgas Beckettit mängivad. Kummad on hundid ja kummad lambad?

Kas on hundid see seltskond Moskvas, kes pool maailma läbi reisinud? Kuid nende teater on töötanud aastaid majandusliku krahhi serval. Trupp ilmutab tühimust, sest palgad on minimaalsed ja Fomenko tervis viimase piiri peal. Ja kaua sa neid vanu lugusid käiad.

Või oleme hundid meie, kes me oleme vene kolleegidest rahaliselt mitmeid kordi edukamad olnud? Enamik on heal järjel. Vaevalt keegi enam kooliaegset "Kuldset Otra" või "Royal" piiritust "Mehukattiga" jooks. Joome Tullamore Dew viskit ja mõtleme, et kurat, "Kajakat" oleks pidanud ikka tegema. "Kajakas" oli meile kallis.

Loomulikult ma ei usu, et dilemma on nii karm — kas avad inimhingi või avad rahakoti raudu. Tegime kõvasti tööd ja teeme siiani. Ka head tööd teatris. Selge, et parimad päevad on ees.

XIII lennul tekkis juba mõnda aega tagasi hea idee taastada oma kursuse legendaarne "Kolme õe" lavastus. Esialgu on see plaan edasi lükkunud. Aja või millegi muu puudusel. Vahest on aeg nüüd aeg maha võtta. Ka meie lennu jaoks?

Kogu mu jutt räägib põhiliselt minu enda probleemidest. Selle pärast ma seda kirjutangi. Vaatan tulevikku ja püüan minevikust õppides seda elamisväärsmaks muuta. Usun, et kõva rügamine materiaalsete väärtuste nimel hakkab nüüd asenduma vaimsete väärtuste nimel rügamisega, sest loodetavasti on kõigil nüüdseks kodus remont lõpuks tehtud ja tugitool lambi alla asetatud. Te istute, ning ongi vaikus. Alguse vaikus. Võtate nahkköites raamatu tugitooli kõrval asuvalt klaaslaualt ja avate esimese lehekülje.

P.S. Pärast esimest Tallinna etendust oli Fomenko võtnud kõik kingituseks saadud lilled ja sõitnud Metsakalmistule Voldemar Panso hauale. Pani lilled sinna ja seisis. Ja ütles kõrval seisvale Ingo Normetile pärast vaikusehetke: mul pole Meistriklassi kellelegi jätta. Raudselt on. Ja on meil ka.

“OLGU TAEVAS SU EES LAHTI ENNE, KUI KURAT SINU SURMA MÄRKAB.” *

Martin McDonagh, “Connemara. Üksildane
lääs” (*The Lonesome West*)

Tõlkija: Peeter Sauter

Lavastaja: Jaanus Rohumaa

Kunstnik: Mae Kivilo

Muusikaline kujundus: Üllar Saaremäe ja

Jaanus Rohumaa

Osades: Üllar Saaremäe, Erik Ruus või Velvo

Väli, Hannes Prikk, Maria Taimre

Esiendus Rakvere Teatri väikeses saalis

1. oktoobril 1999

Martin McDonagh, “Mägede

iluduskuninganna” (*The Beauty Queen of
Leenane*)

Tõlkija: Erkki Sivonen

Lavastaja: Ain Mäeots

Kunstnik: Liina Unt (kujundus valminud
grupitööna)

Muusikaline kujundus: Toomas Lunge ja

Ain Mäeots

Osades: Herta Elviste, Liina Tennosaar, Indrek

Taalmaa, Margus Jaanovits

Esiendus “Vanemuise” väikeses majas

5. novembril 1999

TEATER ILMA SUURE K-TA

Martin McDonagh, Iirimaa viimase paari aasta edukamaid “eksporditikleid”, ei ole mingi Yeats või Beckett. Paarkümmend aastat tagasi oleks temasugune hariduseta ja ilma suure K-ta Kunstiliste pürgimustega noor mees liigitatud *fringe*’i või *off-off*’i, st tagahooviteatri mahavaikitud tegijate hulka. Kunst suure tähega on aga millenniumi lõpul maha maetud ja post-postmodern publik võib krabivabalt ja poosideta valida just selle, kes kõige otsemat teed ihu jampsi täis ajab.

Siin on McDonagh õige mees õigel kohal. Tema Galway-lugudes lööb ehtsana välja see “vaev läbi teravmeele”, millest kunagi rääkis tema kaasmaalane Wilde. “Mägede iluduskuninganna” räägib võimutseva, hävitavat elujõudu täis invaliidist ema ja neljakümneaastase alaväärsuskompleksiga

tütred kodusõjast — olukord, mille puhul iga täiskasvanu võib öelda: issand, kui tuttav lugu. Või siis: issand, kui hea, et mul nii ei ole. Peale selle võib sealt oma melanhoolia peegelduse leida küllap iga eestlane, kes üle lahe võõrtööliseks käinud. McDonagh’ Iirimaa ei ole rõõmsate laulike teema, kus rohelistes mägedes kargavad härjapõlvlased, vaid mudaste kolkakülade maa vaimust vaevatud inimeste ja vaesusega, kus need, kellele antakse valida, kolivad ookeani taha, ja need, kellele valida ei anta, söövad üksteisel hinge seest. Natuke nagu Eesti? Ainult pole seda jõulumaalaste tuimestavat töökultust, mis aitaks tühjusetunnet matta.

Mõistagi on McDonagh’l väga hea dialoogikõrv, hea fabuleerimisoskus (mida ta üheski koolis õppinud pole) jne. Kõik, mis ühel draamakirjanikul peabki olema, ilma milleta oleks tema lugu tüütu. Vahel ajab ta oma vaataja keset kõige süngemat pinget süüdlaslikult naerma. Miks tema peategelased just sellised on, sellesse McDonagh ei süvene. Kõik on just nii kehvasti, nagu on. Igasugused seletavad konstruktsioonid jäävad McDonagh’ palliplatsil väljamõtteleja erariskiks. Mis vaimusugulusse puutub, siis oma sõnul on tema lemmikteatritükk David Mameti *American Buffalo* — üks väidetavalt “filmogeenilise-maid” teoseid ameerika draamakirjanduses. Sestap pole üllatav, et peatselt kavatseb teatri leidlaps kätt proovida hoopis filmiga.

Ühes on eestlastel iirlastest paremini läinud. Iiri kirjaniku McDonagh’ “Mägede iluduskuninganna” tuli tema tegevuspaigas Galways toimunud kultuurifestivaliks iiri keelde tõlkida.

ERKKI SIVONEN

* Kõõgirätikule tikitud tähendamissõna “Mägede iluduskuningannas”.

Aastal 1996 komeedina draamataevasse ilmunud iiri näitekirjaniku Martin McDonagh' (sünd. 1970) Leenane'i triloogia kaks osa on siin mail lavastanud autori eakaaslased Jaanus Rohumaa (sünd. 1969) ja Ain Mäeots (sünd. 1971). Näitemänge võib vaadelda iseseisvalt, ühendav on tegevuskoht: Iirimaa läänerrannik, Connemara, väikelinn Leenane. Maaliline paik, mis "ei kuulu vist jumala jurisdiktsiooni alla". Nii lohutule äratundmisele jõuab mujalt tulnud preester isa Welsh triloogia viimases näidendis "Connemara. Üksildane lääś": "Kui ma esimest korda siia tulin, siis ma arvasin, et Leenane on kena koht. Tuleb välja, et see on Euroopa mõrvarite Meka."

Selles "Mekas" elatakse, Iirimaa ja iirlaseksõlemise imelik taak hingel. Selge sõnaga kõneldakse sellest "Mägede iluduskuningannas": Inglismaal saab tööd, aga oled pilke- ja põlualune; Ameerikas on etem, ehkki süda sinnagi ei kuulu; ent kodus olla ka ei taha. Külaelu muserdab: "ei saa koera ka jalaga lüüa, ilma et mõni lõust kaksikümmend aastat viha ei peaks". McDonagh' Leenane'is paotuvad üksildased hingemaastikud tragikoomilises, totratesse piasjasjadesse takerduvas eluproosas.

Näidendid on osavalt kirjutatud, vaikmuka dialoogiga, kaasahaarava pingega. Võttestik on sarnane: kummaski loos neli tegelast, ühes tapab poeg isa, teises tütar ema. Mõlemas on ka üks naturalistlik, kinoefektiga julgusestseen otse laval: kirikuõpetaja surub käed keevasse sulamisse; tütar valab ema käsivarrele kuuma rasva. Ja vastukaaluks vaikne, pihtiv kirja lugemise monoloog; pealtnäha staatiline, aga näitlejale võimalusi loov ülesanne.

Tekste läbib tume ja tabav võllahuumor. McDonagh'd näikse lõbustavat kassihiire mäng vaatajaga: mõtled saalis, miks tegi autor nii etteaimatava süžeeikäigu — aga enne lõppu kavaldab ta su tingimata üle! Toimib "kui püss on laval..." printsiip. Argisuse kiusute on õhus saatusetragöödia hõngu, vääramatut ettemääratust. Banaalse igapäevaelu kohale laotub põlisem õiglus. Kõrgem kohtumõistmine saab teoks.

"Mägede iluduskuninganna" suurt halli reklaamplakati "Vanemuise" ees künkal oli hämaral sügisõhtul kõhe vaadata. Vana naine, nägu vaevatud ja kuhtuv. Tema kohal kumaras ta tütar, pikad käed ema kaela ümber, selg ja õlad paljad, ilme valvas ja alasti. Heidutav nagu unes-kaader (foto: Toomas Volkmann).

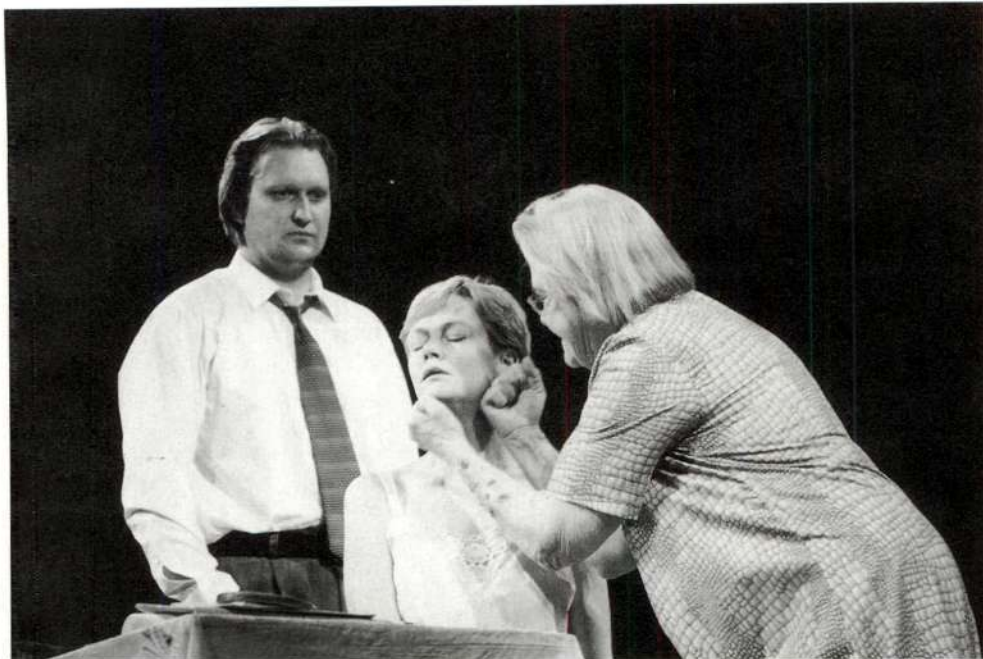
Näidendi telg on ema ja tütre pikaajaline kooselu. Ootuspärane sõltuvussuhe? Tegelikult ongi seitsmekümneaastase Magi kuju üsna skemaatiline: õel mutt ja punkt. Ema elatud elu slepp autorit ei huvita. Olevik koosneb puljongi-pudru-tee nõudmisest ja täiskasvanud tütre enda juures hoidmisest — vahendeid valimata, tütre isikliku elu hävitamise hinnaga. Kaks tütart on mehel, ära kolinud, ema sinnapaika jätnud. Nii närib hirm vanadekodusse sattuda Magi lakkamatult. Esmamulje põhjal tundus **Herta Elviste** selle rolli jaoks liiga hea inimene. Näitlejast hakkas valesti, rolliväliselt kahju. Ju oli põhjuseks esietenduse närv. Külalisetendusel Tallinnas oli Elviste Mag ägedam ja ärritavam, jultunud, löögivalmis. Pilkliku huumoriga reipaks pipardatud roll.

Ain Mäeotsa lavastus on pastelne, hooliv, nukker, julmuski otsekui looritagune.

Martin McDonagh, "Mägede iluduskuninganna", "Vanemuine". Mag — Herta Elviste.

Ulvi Tiidu foto





"Mägede iluduskuninganna". Pato — Indrek Taalmaa, Maureen — Liina Tennosaar, Mag — Herta Elviste.

Samas mõjub lugu kargena, ilustamata. "Mägede iluduskuninganna" nimi- ja peategelase Maureen saatus tuleb hästi ligidale, **Liina Tennosaare** vaikne lavaelu annab intiimse äratundmise võimaluse. Punapäine iiri tüdruknaise, kes on oma neljakümne eluaasta jooksul üksnes suudelnud kahte meest... Sedagi kuuldes nähv ema: "Kaks meest on rohkem kui tarvis!"

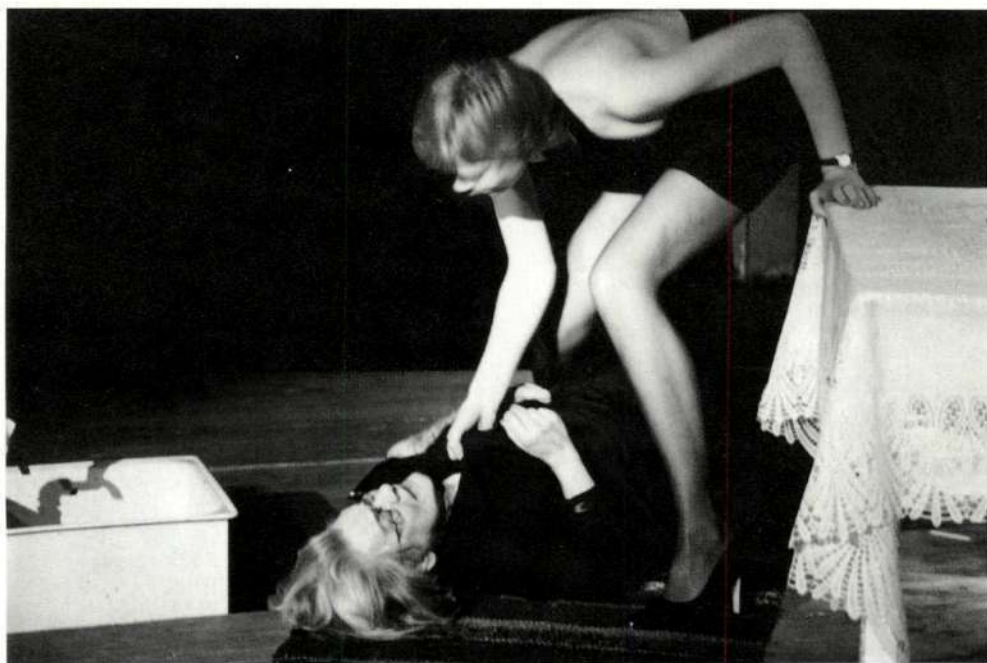
Liina Tennosaar meenutas intervjuus esietenduse eel ("Postimees", Tartu lisa, 4. XI 1999) Maureen hingsugulast Josie Hoganit, ka üksildast iiri tüdrukut, keda ta mängis E. O'Neill "Saatus heidikute kuus" (lav Priit Pedajas, "Endla", 1989).

Toonasest lavastusest jäi mällu kellukeste helin kui habras lootus. Maureen elu on armutum. Üks hellemaid stseene lavastuses on õhtu kõõgis, kui Maureen on ometi kord kahekesi meeldiva mehega ja tahab nii väga, et mees jääks ööseks... **Indrek Taalmaa** on Pato rollis usaldusväärne partner, temagi mängib vahenditult, sooja huumoriga. "Ideaalne peaks vaatajal selle stseeni ajal tekkima tahtmine toolist läbi vajuda. Piinlikkusest — sest temagagi on niimoodi juhtunud." Nii tunneb Liina Tennosaar 4. novembri intervjuus. Võimalik on ka õrn, kurblik meenutusmuie.

Vaherepliik: "Mägede iluduskuninganna" vastukajad ei saanud vaikida publiku kohatust naerust. Häiris mindki mõlemal nähtud etendusel saalis leviv ebasiiras, kihevill plikakeste naer (naerjad olid plikaeast väljas). Püüdlik enesekaitse? Ebaküps veendumus: minu ees on minu taevas lahti, mis minul asja nende iirlaste surmade ja kuraditega! Sellist naeru McDonagh osatab ja purustab. Kui aga iseennast ära tunda, kui elukogemus lubab ja süda sõandab, tekib osadus vaikuses.

Liigutav on napolis mustas kleidis kiitsakas Maureen, üleni üks läbipaistev igatsus, kui ta anuvad silmad mehe külge klammerduvad. Ja kui ta hommikul oma neitsivalges kombinees ringi lippab... Maureen vihjetes ööle, mil "midagi ei juhtunud", võiks olla ka salvavam toon, aga laval seda ei kuule.

Drastiline (eluline) on hoopis see, kuidas ema ja tütar asuvad Pato nagu kauaoodatud publiku ees näaklema, teineteist paika panema. Ema käib ränga trumbina välja Maureen närvihaiguse kahekümne viie aastaselt oli tütar Inglismaal hullumajas. Maureen närvikava haprust avab Liina Tennosaar läbi lavastuse osavõtlikult ja mõistatuslikult, oma koletud vägivallateod teeb ta nagu unes või kuutõbisena...



“Mägede iluduskuninganna”. Mag — Herta Elviste, Maureen — Liina Tennosaar.

Aino Ingrid Sepa foto

Nii on vaene Pato kistud vahekohtunikuna inetusse kodusõtta. Pagana ülekohtune ja ebamugav roll. Iga teine mees laseks jalga, aga Pato on Maureenisse tõsiselt kiindunud. Väärt mees, aval ja mõistev, kannatlik ja sõbralik — temaga koos elades oleks küll taevas lahti... Ja uus elu näibki võimalik: Pato kirjutab Maureenile kirja, teeb abieluettepaneku. Südamlik, kuidas Indrek Taalmaa eeslaval üksinda seda kahe inimese elu kõige olulisemat kirja endamisi loeb, lihtsate sõnade ja heade silmadega.

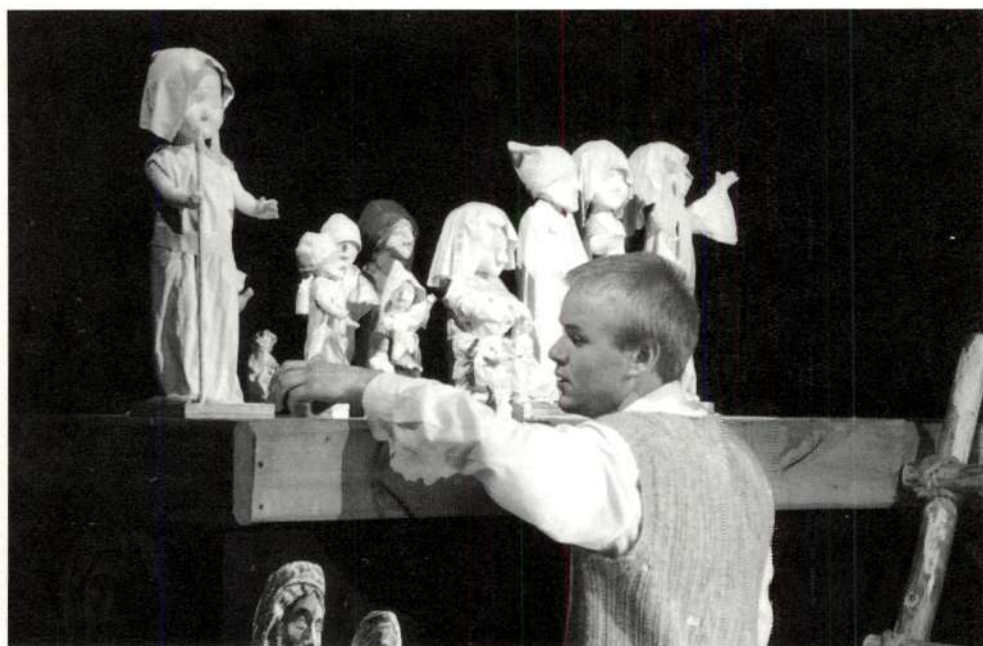
Ent kurat luurab: on ette selge, et kiri satub ema Magi kätte, kes selle põletab. Sest kirja viib kohale Pato noorem vend Ray, üheksateistkümnepäevane kutt, kes ei suuda vanamutiga ühes toas kaua vastu pidada. **Margus Jaanovits** mängib Rayd veenvalt: läbematu vennikese pea on panna täis, mõtted sibavad mööda elu pisiseiku nagu paanikas prussakad. Iseasi, et osatäitja on valitud (liiga) kindla peale: Jaanovits on grotesksevõitu rabe-närvlikke tüüpe mänginud juba tubli taretäie.

McDonagh pakub publikule *happy end'*i mõru paroodiat. Jäimegi uskuma, et Maureen ja Pato said viimasel minutil enne mehe ärasõitu kokku, vahetasid armutootusi. Ja tütar kõrvaldab ainsa takistuse — ema. Kuritegu mürgitab lootuse.

Lõpupildis selgub, et kohtumine mehega oli vaid Maureen meeleheitlik soovunelm. Pato on kihlatud teisega. Pikkamisi pöördub Maureen tagasi kõledasse reaalsusse. Palub Rayl kirjutada Patole: “Mägede iluduskuninganna tervitab.” Ja mõistes, et see ei kõla piisavalt lõplikuna, parandab: “Ei! Mägede iluduskuninganna ütleb hüvasti...”

Lõpuremark: Maureen “heidab koraks pilgu tagasi tühjale kiiktoolile. Tool kiigub ikka veel vaikselt. Lühike paus, seejärel väljub Maureen koridori ja sulgeb enda järel ukse. Raadio mängib laulu lõpuni, sellal kui kiiktool aegamisi peatub ja valgus väga pikkamööda kustub.” Laval jääb Maureen ema kiiktooli istuma: ei ole tal enam kuhugi väljuda, ees on pikk rodu üksildasi aastaid. Lavalõpp on armutum, ent imelikult õiglane: ematapia Maureen on määratud oma ema asemikuna Leenane'i üksildusse.

Lavapilt on proosaline: kitsuke köök, järsk tee ukse taga viib eikuhugi, üles tumedasse tühjusse. Looduseta, lootuseta paik. Muusikaline kujundus kummastab õhustiku. Avamängu sünkjas eelaimus, tegelaste igatsustega kattuvad või neid osatavad laulud, mis ilmuvad raadioriginast ja kaovad sinna taas. Tühikutega unistustemaa.

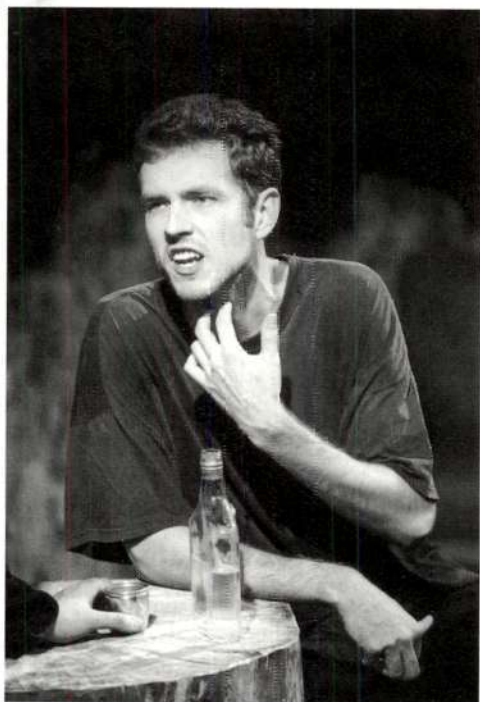


Martin McDonagh, "Connemara. Üksildane lääś", Rakvere Teater. Valene — Hannes Prikk.

Esmamulje **Jaanus Rohumaa** lavastusest "**Connemara. Üksildane lääś**" sõnastas kirjutes "Viivuke Arkaadiat üksildases läänes" ("Sirp", 8. X 1999). Ei võta säält midagi tagasi, mõtisklen edasi.

Võtmetegelane on Leenane'i kirikuõpetaja, kolmekümne viie aastane isa Welsh. Mees, kelle eluülesanne on taevas lahti hoida, kes aga tunneb, et ei suuda. Ei ole tema võimuses andeks anda, kui patused isegi ei pihi oma süüd. Isa Welsh läheb järve, aga jätab kirja vendadele Connoritele, vannutab neid teineteisega ära leppima. Enesetapp kui põrgutee — rahu vendade vahel kui võimalus, lunastus. *Welsh* on tõlkes "uelse", aga ka... "kihlveol petma, kihlveorahaga jalga laskma". Isa Welsh sõlmib kihlveo kõrgele sealpoolesele panusele ja see pole pettus, lavastuses kindlasti mitte (McDonagh' nimel ei julgeks kätt tulle panna!). Kiri, mille õpetaja pärast surma ise ette loeb, on lausunud ka jutlusena saali.

Ei ole juhus, et Welshi rollis on **Üllar Saaremäe**, Jaanus Rohumaa kursusevend. Nii erinevad kui need kaks teatrimeest ka näivad ja on, ühine tunnetus kumab lavakohtumistest läbi. "Connemarat" vaadates tulid meelde Rohumaa—Saaremäe luulelavastused, eriti Viidingu "Eluküsimus" sealsamas Rakvere Teatri väikeses saalis.



"Connemara. Üksildane lääś". Coleman — Velvo Väli.

Kogudus ei saa õpetaja Welshist sotti: üks ta ole üks ludri, joodik, "keskmine mees", arutatakse isekeskis. Üllar Saaremäe osalohenduses vilksatab pehmus, ennasthaletsev nõrkusetoon, leebe huumorivarjund. Aga see pole määrav, kui lavastuse finaali teeb isa Welshi ees taeva lahti. Võimalus usaldada igavikku on nõnda antud ka meile siin.

Mae Kivilo lavakujunduses (koosmõjus valguse ja muusikaga) on avaruse ja sügavuse mõõde, mis "Vanemuise" Leenane'is puudub. Elutoa taga avaneb pühakujude maastik, kus viimaks leidnud oma ajatu koha ka isa Welsh.

Huvitavalt on muutunud "Üksildase lääne" lootusetu armastusstseen: isa Welshi kohtumine Tüdrukuga järve kaldal just enesetapu eel, kui nad saavad eesnimed, õpetaja ja tüdruk on korraks teineteise jaoks Roderick ja Mary. **Maria Taimre** kõhn, kahvatu, plikaõhtu Mary jääb meelde pingsa,

tada. Riskantne, aga mõjuv otsekohesuses, töötlus on ses suudluses. Isa Welshi käelabad on sidemetes — et vendi Connoreid järjekordses tülis lahutada, mõistusele tuua, pistis õpetaja käed põletatud pühakukujude kuuma sulata.



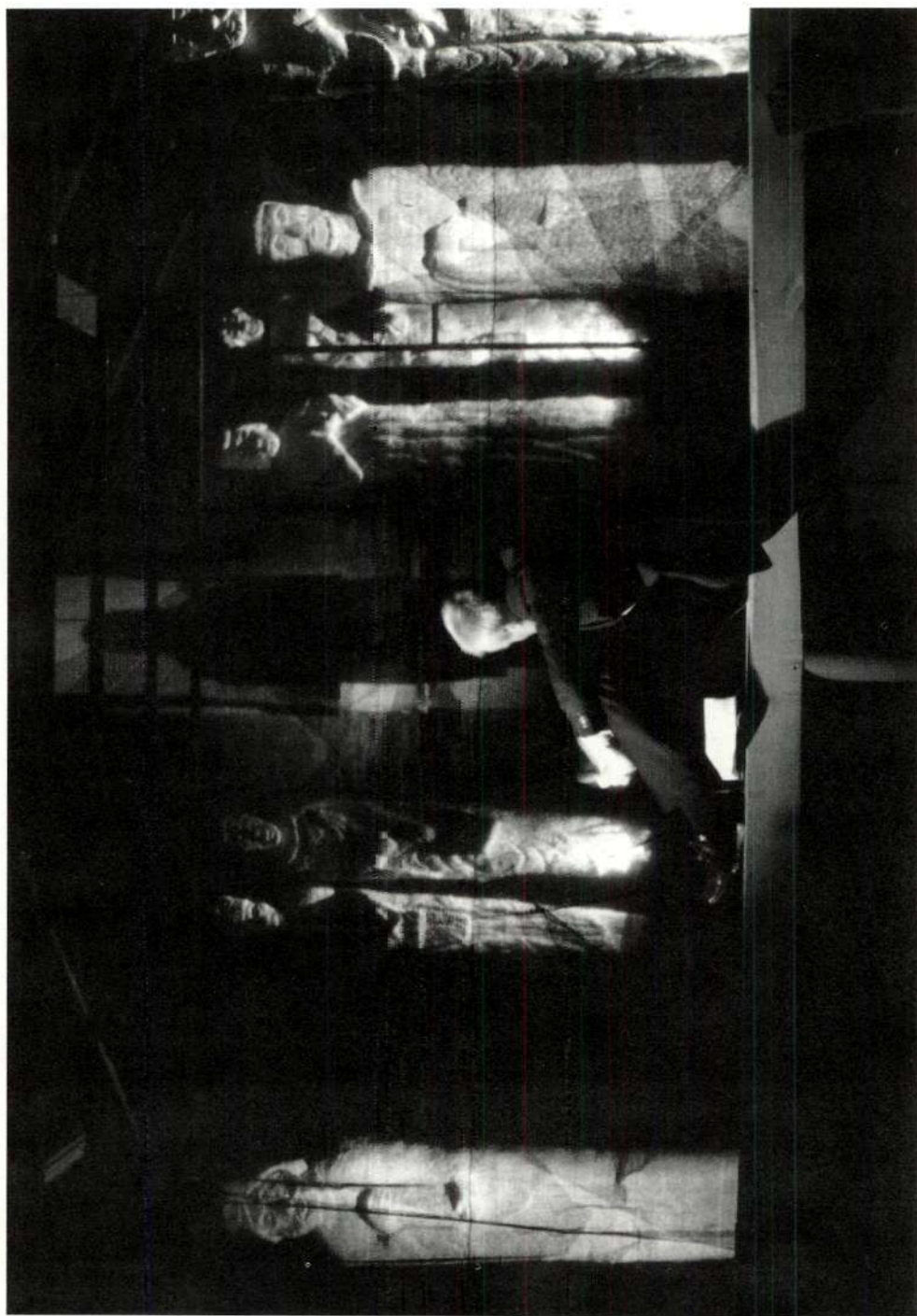
"Connemara. Üksildane lääts". Coleman — Erik Ruus, Valene — Hannes Prikk.

"Connemara. Üksildane lääts". Coleman — Erik Ruus.

ehtsa tundejõuga. Esietendusel suudles Tüdruk õpetaja Welshi ettevaatlikult põsele, nende vahele jäi hell saladus. Hiljem on kogu misanstseen lavastatud rahutuks: enne ajasid Welsh ja Mary juttu, istudes kõrgemal lavakorrusel paigal; nüüd turnitakse puupakkudel, pooleldi õhus, toetuspunkti otsides, vankuvat ebakindlust jagades. Tüdruk klammerdub äkki meeletu lootusega õpetaja Welshi külge, suudleb meest otse suule — avameelsusega, mida ei saa olematuks mäle-

misse ja hoidis nii kaua, kui jaksas. Need käed on seotud hoopis avaramas tähenduses, ta ei saa Tüdrukut vastu emmata ega raatsi ka ära tõugata. Iga nähtud etendusega on isa Welshi otsus ära minna pöördumatum ja pingestatum. Tüdruku lähedus lohutab, hoiab (ta) b teda — teeb siia jäämise võimatumaks.

Äärmiselt erinev on vendade Connoreite paar lavastuse kahes koosseisus. Kui Colemani mängib **Erik Ruus**, võtab võimust künnilisem komöödia. Ruusi Coleman on



"Commemara.
Üksildane
lääs".
Kunstnik
Mae Kivilo.
Priit Grepi fotod

sedavõrd vitaalne, vinge ja vintske vend, et teda ei näi Leenane'i hüljatus kammitsevat. Miks sihuke kangemees Ameerikasse ei põruta? Näitleja pole püüdnud või lasknud oma jõulist lavanatuuri kuigivõrd murda, vallutab tugeva isiksusena. Sisimat tühjust ei sõanda näitleja oma rollile ligi lasta, publikuga jagada. Võib-olla ongi see McDonagh'-truu lahendus, kurat teab...? Vendade suur andeksandmiste stseen muutub teineteist ületrumpavaks hasartmänguks, isa Welshiga pole neil enam asja. Kui Welsh "kaotab kihlveo", muutub lavastuse finaali küsitavaks. Või tähendabki see, et usku ei saa vaagida mõistusega?

Tundlikumalt, sisutihedamalt mängib Colemani **Velvo Väli**. Kes pole tema osatäitmist näinud, jääb lavastuse päristähendusest ilma. Velvo Väli lavaelu annab loole nukrama hingamise, keerukamad sisepinged, ausama õhustiku. See vibalik keskealine poiss oma pineva näo, pikkade käte ja jalgadega on üleni kohatu, kahtlev, otsustusvõimetu. Huuorgi on ta rollijoonises kahtlevalt õhus: mismoodi ta tantsib üksinda pühakukujude ees — sisemise hoota, õõtsudes aeglustatud rütmis (Ruus mõllab tantsida kui pöörane!).

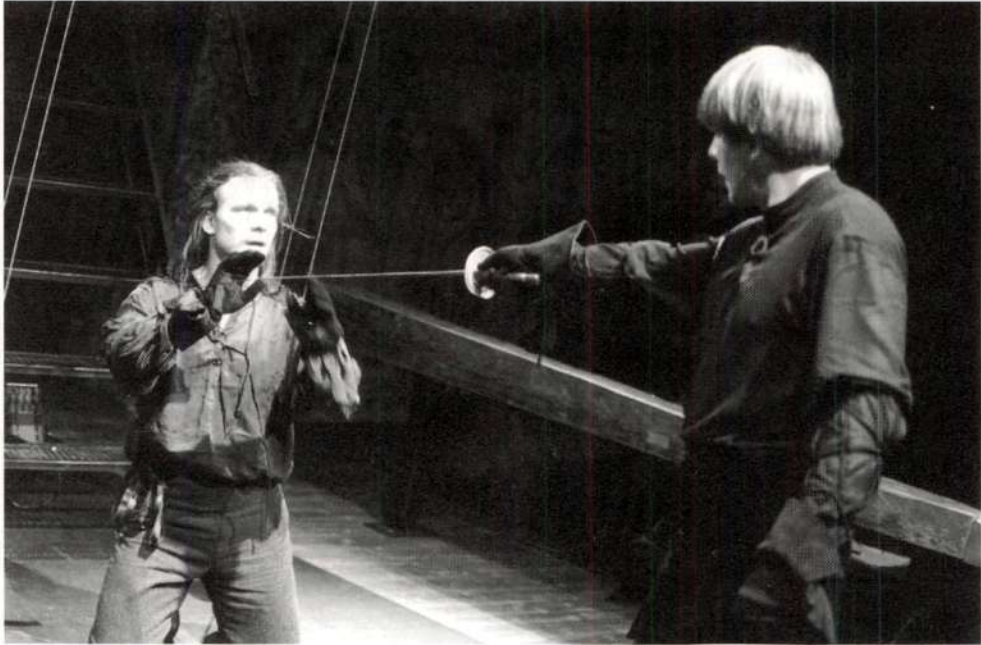
Üllatavalt muutub Velvo Väli Coleman siis, kui paneb prillid ette ja sätib end kõmuajakirja lugema: rahumeelne, mõtlik mees on kujuteldav ülikooli õppejõuks või, hea küll, raamatupidajaks. See Coleman võiks kuuluda teistsugusesse maailma, aga iseenda ja oma süü eest pole temalgi kuhugi pageda. Erik Ruusi Coleman teeb sigadusi sihilikult ja vimмага, Velvo Väli Colemanil juhtub kõik pooltahtetult: venna kallist ahju sihtides läheb temal püss justkui kogemata lahti, võib arvata, et täpselt samamoodi lasi ta ka isa ajud sodiks. Südametunnistus piinab poega isa tapmise pärast: on näha, et enam kunagi ei saa ta rahulikult juukseid kammida (vanamees ütles, et tal on nagu "purjus tite juuksed"! — ja poeg tulistas...). Andeksandmiste stseen pole või(s)tlus, vaid dialoog: on tuntav, kuidas need vennad teineteist siiski hoiavad ja vajavad. Ja et andeksandmatus valusalt kuhjub, on kurb ja kibe.

Velvo Väli näitlejateel on Coleman üks küpsemaid rolle, kuulub samasse ritta kui Juhan Liiv "Liivades". Tundub, et sissepoole pöörduv tõsinukrus, (v)argsem huumor on näitlejale omasem kui kalk päikesehelk võitjaskil või lobe naljamehe roll.

Ihnuskoist venda Valene'i, kes rahutult otsib elupidet pisikestes maistes asjades, pidevalt tegusalt sebib, pärispühaduse asendab pühakukujude kollektsooniga, mängib ilmekalt **Hannes Prikk**. Noorele näitlejale on heaks kooliks kaks nii erinevat partnerit, nii vastandlikku vanemat venda. Prikk kohandub paindlikult mõlemaga, temagi roll on Velvo Väli kõrval põhjatam. Sünnib kõnekaid hetki: näiteks kuidas Valene sätib raadiokrapi sulatatud pühakukujude kausi ette ja keerab reipa muusika mängima, et mitte mõtelda isa Welshi põletatud kätele, summutada oma siseküsimumsi. See on tegelikult sama mis vale naer saalis: kerge on pinnalises sisemaailmas irvitada, aga katsu välja kannatada vaikust, mis äratav igavikumõtteid.

Autori lõpuremark pärast seda, kui Valene on pannud isa Welshi kirja krutsifiksi jalutsisse: "Valene heidab nukra pilgu kirjale, siis põrandale ja läheb. Aeglane pimedus. Kirjale ja krutsifiksile jääb valgus viivuks kauem peale." — Lavastuses jäävad kõrvuti kiri ja nuga, lähestikku lootus ja vaen. Aga kui Valene jääb üksi nukralt istuma elutoast kõrgemale lavakorrusele, avaneb tema selja taga (mitte küll tema silmade ees) igavik...

ÜHEKSAKÜMNENDATE HAMLETID



William Shakespeare, "Hamlet", Tallinna Linnateater. Laertes — Indrek Sammul, Hamlet — Marko Matvere.

W. Shakespeare, "Hamlet"

Lavastaja: Elmo Nüganen

Kunstnik: Aime Unt

Muusikaline kujundus: Riina Roose

Osades: Marko Matvere, Külli Teetamm, Anne Reemann, Peeter Tammearu, Indrek Sammul, Kalju Orro jt.

Esietendus Tallinna Linnateatri Taevalaval

18. detsembril 1999

W. Shakespeare, "Hamlet"

Lavastaja, lava- ja muusikakujundaja: Mati Unt

Osades: Hannes Kaljujärvi, Liina Olmaru,

Raine Loo, Jüri Lumiste, Rain Simmul jt.

Esietendus "Vanemuise" suurel laval

15. oktoobril 1997

"Hamlet" on juba paar sajandit olnud Lääne teatri koormat kandvaim müüt: pelk tema nime mainimine vallandab terve seostelaviini. Seda näidendit lihtsalt ei saa enam võtta "asjana iseeneses" — talle ladestunud tõlgendused trügivad paratamatult vahele. "Hamleti" selline seisund sunnib alati küsima konteksti järele: nii selle konteksti, millele lavastaja teadlikult orienteerunud, kui ka selle, mis lülitunud võib-olla tema tahtmata.

Osa tõlgenduskeeme on suhteliselt ajatud. Kuid "Hamleti" müüti kuulub ka tõdemus, et just see näidend on erilise tundlikkusega peegeldanud vahelduvate ajastute, põlvkondade, üksiktegijate nägu. Linnateatri värske "Hamleti" kavalehe hõbepind näitab vaatajale teda ennast lausa pealetükkiva otsemõttelisusega. Samas ei tundu see mulle hoopiski lavastus, mis väga pealetükkivalt otsiks praeguse hetke eri-Hamletit. Selles mõttes jätkab ta Elmo Nüganeni seniste lavastuste

rida, kus pearõhk on olnud pigem ajavälistel, "üldinimlikel" momentidel kui otsesel päevakajalisusel. Mingilt üldisemalt tundetoonilt võivad ka sellised lavastused ju peegeldada ajastulikke nihkeid. Aga need selguvad tavaliselt alles tagantjärele, kui oleme tollest tunde-ringist juba väljunud.

Nüganen on Eesti laval oluline tegija juba kümmekond aastat, aga mina küll ei oskaks praegugi veel hästi määratleda tema teatri eripärasid seost selle siin maal nii pöördele kumpemendiga. Võiks ehk öelda, et tema teatri suurem inimesekeskus peegeldab totalitaarsest vabamasse ühiskonda astunute suuremat eneseteadvust, jäiga ühiskondliku sõltuvuse lõdvenemist, ent selline ütlemine tundub mulle kahtlaselt üldsõnaline. Esialgu jääb vaid tõdeda selle teatri populaarsust omas ajas.

Nõnda on Nüganeni enda ja Linnateatri kitsamad kontekstid kõige ligemad ja kindlamad, kuhu vastne lavastus kohe paigutata. "Hamlet" jätkab "Pianoola" ning "Kuritöö ja karistusega" märgistatud pöõret tõsisemasse ja raskemeelsesasse ilma, kui nägime varem "Armastuses kolme apelsini vastu", "Romeos ja Julias" ning "Kolmes musketäris". Samas kannab teda jätkuvalt intensiivne, tihedatempoline, kõigis osatäitmistes kaasahaarava näitlejaenergiaga laetud mängulaad, mis on muutunud Linnateatri paremate lavastuste firmamärgiks ja kindlustanud neile menukuse. Menu võib juba praegu ennustada ka "Hamletile".

Ometi on kriitika algusest peale vihjand selle mängulaadi teatavale vanamoelisu- sele: jälle on meie ees "täisvereline" läbielamisteater, kus näitleja peab oma osaga ja vaataja näitlejaga esmajoones tundeliselt kaasa minema. Ma ei nimeta seda siinkohal etteheitena, vaid lihtsalt konstateeringuna; ent tõepoolest, otsest osalt väljaastumist ja rollisest võõritust on see laad üldiselt vältinud. Küll on Linnateatri lavastused lubanud võõritavalt järke üleminekuid ühest episoodist ja rollist teise, tunduvalt erinevasse. Siia maani on selline näitlemisstrateegia osutunud sedavõrd paindlikuks, et selle raames sai Linnateatris lavastajaks kasvanud Jaanus Rohumaa lahendada niivõrd muutuvate reaalsustasanditega näidendi nagu "Arkaadia" ning ammuigi väljakujunenud võõrlavastaja Adolf Šapiro anda uudse tõlgenduse radikaalvõõritaja Brechti "Kolmekrossiooperist".

Ja muidugi on võõritavalt või vähemasti väga intrigeerivalt mõjunud Linnateatri lavastuste ruumilahendus — see omamoodi *environment*-teater, mis osalt oli oludest peale surutud, aga siis äkki üllatava leidlikkusega

hädast vooruseks muudetud. Just olukorras, kus vaataja istub praktiliselt näitlemisruumis sees, on suveräänne näitlejarealism andnud põneva ühendi. Ka teoreetiliselt põneva, kui jälgida, millise vääramatusega esinejad otse vaatajate keskel kehtestavad "omaruumi".

Too lähikontakt on jätkunud Linnateatri uutel ja avaramatel mänguplatsidel — nii Põrgulaval kui nüüd siis "Hamletiga" avatud Taevalaval. Kõrgust on viimases ruumi võimsasti, nagu ka mitmeid võimalusi viia tegevust "ülemistesse sfääridesse", ja lavastus on neid omajagu kasutanud. Kuid enamik episoodide mängiti maha lavapõrandal, publikutribüünide vahetus läheduses. Kes sai istekoha kuskile tribüüni otsale, pidi mõnda stseeni küll üsna pingutavast kaugusest jälgima; ja kes istus soodsalt keskel, võis tunda end vahel nagu tennisvaataja, pea keeramas kord ühele, kord teisele poole. Ent nii või teisiti tulid näitlejad ikka ja jälle igauhe ligi.

Kindlasti on palju vaatajaid, kellele heast näitlemisest, hoogsast tempost, mitmetest leidlikest kujunditest ja põnevast ruumilisest ligiolekust teatrielamuseks täiesti piisab. Mina kuulun nähtavasti nende kilda, keda lisaks närib tähenduse küsimus. Nüganeni menulavastuste tähendus on jälle asi, mis on arvustajaid varemgi ebalema pannud. Too "Hamleti" eelräägitud eriseisund püstitab selle küsimuse tavalisest teravamalt. Mida täiendavalt teravdab millenniumivahetuse üldistamispalavik, millesse lavastus tahtlikult või tahtmatult paigutus.

Tähenduse küsimist võib alustada neistsamadest ruumilistest seostest kui (võib-olla näiliselt?) lihtsamatest. Kui palju on igakordses paigutuses pelka visuaalse põnevuse vajadust ja kui palju mingit sümboolikat? Mida ikkagi tähendas näiteks "Pianoolas" see, et tegelased istusid lavastuse teises pooles seal, kus varem vaatajad? Mina isiklikult nägin selles eeskätt füüsilist vaheldust, mis aitas küll põhikujundit, pianoolat rõhutatumalt eksponeerida ja mis lisaks oli "lääbikäigutoast", kust ukseid viisid mitmele poole, teinud "lõpptoa", kuhu viis (tegelaste jaoks) ainult üks uks. Igasuguse kaugema tähenduse arvaksin ma omaenda kujutluse viljaks.

"Hamletis" käib tegevus, nagu öeldud, nii allpõrandal kui ülemistel pindadel. Viimastele on juba alguses, vaimu ilmutamisega, antud teatav kõrgendatud tähenduslik staatus. Ent samas kasutatakse ülemisi pindu vahel mõneks puhtpraktiliseks otstarbeks, saadikute tulekuks või kirja lugemiseks, nii et too staatus jääb ebakindlaks, igakordsest episoodist määratletavaks. Kõige kummalisemasse seisuga satub üks ülemisi pindu seeläbi, et seal

mängitakse maha kalmistustseen. Ruumilised suhted on selles üldse väga veidrads: kolpasid ei visata Hamletile ja Horatiolle kätte mitte alt hauapõhjast, vaid kuskilt ülevalt. Hauapõhjas, kui nii võtta, peaksid asuma hoopis vaatajad; eriti ilmselt pärast seda, kui Ophelia kirst on ülevalt alla lastud. Aga isegi kui tõlgendada seda meeldetuletusena meie kõigi surelikkusest (millest dialoogis parajasti niikuinii räägitakse), annaksin sellisele ruumiseosele üksnes mõõduva juhutähenduse. Teiste sõnadega, ta võib ju hetkeks tekkida, ent ei loo pikemat sümboolikat.

Niisamuti võib Poloniuse vere tilkumise sealt ebaharilikust kõrgusest seostada sellega, et vaimu ilmumisele peale on saatustlikud jõud ja sündmused lähtunud enamasti ülemisest sfäärist; ent jälle võimalikke sümboolikaid kaugemale venitamata.

Ülevalt langeb ka lavastuse ilmselgeim sümboolne kujund, ristkandelaaber, saades Hamleti "neetud ristiks". Hiljem kõigub see ohtlikult Ophelia hullu pea kohal, ja küünlad kustutatakse tema matusteks. Kuid see on väheseid läbivaid kujundeid, mille sümboolika töötab mitmes episoodis. Muud jäävad rohkem "omaette asjadeks", mis on lavastuses vähem sulandatud kui "Pianoolas" või "Kuri-

töös ja karistuses". Ühelt poolt õigustab seda küll ka Shakespeare'i enda iseolevam kujundlikkus, tema lavailma esteetika; teiselt poolt võidakse seda siiski tajuda "kujunditega mängimisena", mis üldisest näitlemisstiilist mõnevõrra lahknub.

Lavastuse üldtähendust arutaksin ma võrdluses Mati Undi aeg-ajalt praegugi veel "Vanemuises" mängitava "Hamleti tragöödiaga", esietendunud oktoobris 1997. (Möödamini meenutagem, et ka eelmise kümnendi "Hamletid" tulid enam-vähem paaris — "Ugala"/ Kretšetova oma 1984 ja lavakate/ Komissarovi oma 1986.) Mõistagi kisub selline võrdlus järjekindlamaks vastanduseks, kui muidu põhjust oleks; tegelikult peaksid erinevad teineteist üksnes esile valgustama. Ja pealkirja "Üheksakümnendate Hamletid" panin lihtsalt seepärast, et ei leidnud sisulisemat. Unt on küll vist tahtnud olla ajastuteadlikum kui Nüganen. Ent temagi lavastus polemiseerib rohkem pikaajaliste tõlgendusharjumustega kui rõhub praegushetke eripärale.

Kui neis kahes lavastuses üldse on selgemat märki totalitaarühiskonna (mis sellest, et lõpus juba õige logiseva) asendumisest vabamaga, siis on selleks kuningas Claudiuse inimlikum nägu. Kõik nõukogude ajast meenuvad Claudiused olid — kes jõhkramalt, kes kavalamalt — põhiolemuselt türannid, kelle taga võis tunda võimu muserdavalt väge. Undi lavastus on küll selline, kus polegi läbinisti sümpaatset tegelast. Aga tolle üldise viriluse raames jääb Claudius (**Jüri Lumiste**) üheks sümpaatsemaks. Kindlasti kuulub ta koos Hamleti ja väga ebahariliku, noorepoolse ja keigarliku Poloniusega (**Rain Simmul**) lavastuse intellektuaalide hulka, ja teatud mõttes võib seda "Hamleti tragöödiat" võtta kui intellektuaalide tragöödiat. Nüganeni lavastuses pole jälle läbinisti antipaatsid tegelasi; Claudius (**Peeter Tammearu**) on ilmselt tark, väga elujõuline ja asjalik. Mõlemal puhul on vahekord Gertrudiga rõhutatult kirglik ja Hamleti viha selle vastu äge, ent tema jutud Claudiuse ilgusest mõjuvad ülepakutult — Gertrudi kiindumus oleks mõistev.

Undi lavastus on ju palju ebaühtlasem kui Nüganenil, mitmete tehniliste jónksude ja üleliia lahtiste otstega. Kuid mõnes suhtes on tema tõlgenduslikud hoiakud selgemini loetavad. Üldiselt on Helsingõri õukond talle maailm, kus kõik midagi mängivad, end mingitest käibeideedest või enesekujutlustest petta lasevad, ikka ja jälle (ehkki tihti juba väsinult) kord võetud imagot hoida punnitavad. Lavastajalikuks suhtumiseks on Undi

"Hamlet". Ophelia — Külli Teetamm.





"Hamlet". Hamlet —
Marko Matvere.

tuntud iroonia, millesse aeg-ajalt seguneb tema vana nukrust, andes kokku mingi mõrumagusa maitse. Kõige selgemalt ilmutab toda tonaalsust üks lavastuses korduvalt kasutatud valss — omas žanritruuduses parasjagu banaanlane, ent siiski meelipitsitav. Tundelisust kord rõhutatakse, siis aga tõmbutakse selle stampe ja mehhanisme avades intellektuaalsesse jahedusse. "Hamlet" on küll kurikuulsalt keerulise faktuuriga näidend: kui seda lausa julmalt ei kärbita (mida Unt pole teinud), kipub see mis tahes lavastajalikku kontseptsiooni siit-sealt õonestama, juhtideele võõrast materjali sisse toimetama. Lihtsamat "Richard

Kolmandat" õnnestus Undil kergemini oma tahtele allutada. Kuid vähemalt nõnda palju võib öelda, et tema "Hamlet" on märksa intellektuaalsem, distantseeravam kui Nüganeni "Hamlet".

Ammu on tõdetud, et "Hamlet" on enim peaosalisest sõltuvaid tragöödiad — just nimitegelane hoiab tema laialihargnevat struktuuri ja faktuuri koos, ja Hamlet'i siseimine ambivalent (tema "hullus") lubab tervikut mitmeti pöörata. Hannes Kaljujärvi pole just see tüüp, kelle kohta määratlus "intellektuaalne näitleja" tuleks kõhklemata suhu. (Ja oleks ma "Hamlet'i" vaatamise ajaks —



"Hamlet". Gertrud — Anne Reemann.

märtsiks/ aprilliks 1998 — näinud filmi "Jüri Rumm", olnuks mul tema aktsepteerimisel Hamletina tõiseid raskusi; kuigi filmi jaburus läheb eeskätt stsenaaristi ja lavastaja kraesse.) Ometi suutis Kaljujärve mingi sügava tülpi-muse toel anda Hamleti mõtisklustele küllal-dase usutavuse. Ma ei tea küll, kas Kaljujärve ja Undi Hamletid päris kattuvad, või kas Undil oli päris järjekindlat lähenemist. Mulle ette sattunud intervjuud ja kavalehed paistsid Hamleti suhtes kriitilisemad kui lavastus ise: umbes selles vaimus, et üks ideehull intellek-tuaal keerab normaalse elu kihva. Ent mis normaalset elu selle lavastuse Helsingöris ikka on? Nagu öeldud, polegi seal teab mis süm-paatseid inimesi. Tülpimus on tegelikult parim, mis seal targematele ja tundlikumatele paistab jäävat — vaimu tülpimus ja kire tülpim-us; see pole ainult Hamleti tunne, ehkki on temas tugevaim. Kes veel pole tülpinud, need on kas noorusest naiivsed või lihtsalt lollid. Nii oleks Hamleti destruktiivsus omajagu põhjendatud.

Teisalt tunduks muidugi lootusetu nii-võrd "liigestest lahti aega" veel kuidagi "paika panna" — ent palju seesinane Hamlet seda eeldabki? Kuri veiderdamine, hullusemärg, võimetu hüsteeria näib tolles lavailmas "adek-vaatseim" käitumine. Või siis peaks sellele

Hamletile hõikama: "Mine tagasi Witten-bergi!", või "Mine kloostriisse!", nagu ta ise Opheliale karjub. Kurva võimalusega, et seal-gi pole pelgupaika, vaid klooster osutub löbu-majaks, nagu Undi tõlge originaali *nunnery* vargse kalambuuritsemise avalikustab. (Noh, ja Wittenberg kõlab vähemalt eestlase kõrvale sama kahtlaselt — mis elupuhastust saaks sealt tulla!) Undilike naljakeste tulevärki all on see masendunumaid "Hamleteid", mida ma näinud.

Igatahes mängib Kaljujärve Hamleti põhijoont, tema sõlmonoloogide näiteks, eri-lise irooniata, tõsiselt võetavana; kuigi mono-loogide tundesisuks on vaevalt rohkemat kui väsinud enesetorkimine. Selle "Hamleti" iroonia on eeskätt siiski Hamleti iroonia, mis temast lähtudes tabab ümbrust. Täpsemalt oleks see lavastuse kolme intellektuaali Ham-leti, Claudiuse ja Poloniuse koondiroonia, kus igaüks kolmikust vaatleks irooniliselt ka ülejäänud kaht. Unt on sageli ilmutanud suuremat sümpaatiat naistegelaste vastu, kuid seekord ei oska ma küll Gertrudis (**Raine Loo**) või Ophelias (**Liina Olmaru**) sisulisi valgus-allikaid hoomata.

Tülpimus, maailmajälestus, mis Kalju-järve Hamletist hoovab, on tõenäoliselt kaua kogunenud, isa vaimu neimakäsk annab selle

vallandamiseks üksnes ettekäände. See asjaolu muudab isa vaimu, kellele kuuletumise üle Unt kuskil intervjuus imestas, kõiges tema lavalises grotesksuses tegelikult kõrvaliseks, sest usutavasti vallandunuks too jälestus varem või hiljem niikuinii. Üks asi, mis Kaljujärve Hamleti intellektuaalsust ja tõsiseltvõetavust veel tõstab, on Undi proosatõlge, minu jaoks selle lavastuse õnnestunumaid uudsusi. Sest vaatamata vahel üksnes naljana sisse lükitud moderniseerivaile ja liigeestilikele vastetele ilmutab too tõlge, baroksetest luulekaunistustest loobudes, kui a s j a l i k, arutlusrange on Hamleti (ja sageli ka teiste) mõttekäik. (Beckett'i "Lõppmängu" tekstitöötlus, kus Unt asendas ühe proosa teise, lihtsalt lobedamaga, jäi hoopis küsitavamaks.)

Ja ometi, kõigi vahel ärritavategi sisuliste vasturääkivuste ja tehniliste konarustega, on Undi lavastus "Hamleti" ja osalt ka Hamleti suhtes püüdnud pidada seesugust distantsi, mis vähemalt Eesti teatriloos on harjumatu. (Kalju Komissarovi väliselt väljakutsuv "Hamlet" aastast 1986 oli põhisuhtumistelt kaugelt tavapärasem.)

Nüganeni "Hamlet", hoopis elamuslikumalt jälgitav, võib selles osas tunduda küllaltki traditsiooniline. Peamised rõhud on seal enam-vähem nõnda, nagu juba koolikäsitlusest tunneme. Isa vaimu käsk on vastuvaidlematult aktsepteeritud, Hamlet ise kahtlemata lavastuse sümpaatiakeskmes ja irooniat pole praktiliselt rohkem, kui Hamleti teravamate öelustes vältimatult vajalik.

Kuid eeskätt on see tundeline "Hamlet". Marko Matvere arutlevamates lõikudes võib küll tajuda, et peaosaline saab teksti mõttest täiesti aru, kuid samas ei tekkinud mul muljet, et need mõttekäigud oleksid talle sügavamalt omased ja seeläbi täitunud mingi eritundega — olgu või tulpimusega, nagu Kaljujärvel. Selle Hamleti tunded on teised ja elementaarsemad, refleksioonist kaugemad. Ka Hamleti kuulsat kahtlemist pole Matveres palju. Tema kättemaks tundub toimivat üsnagi sirgjoonelisel, seda pidurdavad üksnes välised takistused. Niisamuti jääb kõrvaliseks ja väheusutavaks tema hullumängimine. Pigem on meie ees aus ja otsemeelne inimene, kes täidab tõsiselt kättemaksmise ja võimuvõtmise kohust.

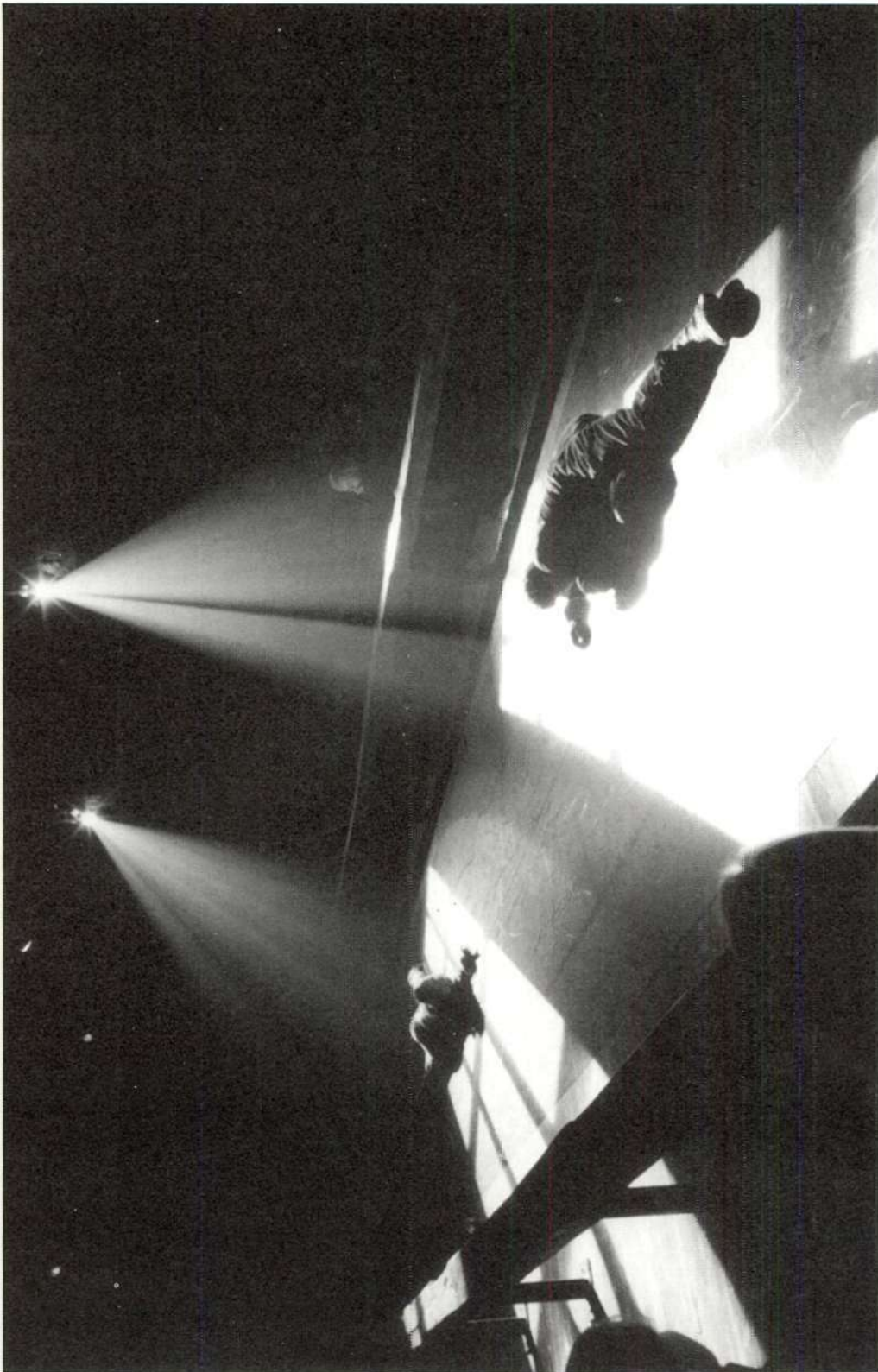
Lavastuse põhiliselt emotsionaalset, võõritava distantsita suhtumist rõhutab ka muusika. See Beethoveni 7. sümfoonia *allegretto* on muidugi geniaalne, aga vähemalt *forte*'s äärmiselt agressiivne — selline muusika, mis haarab kõrist ega luba mingit vahe-
maad.

Lähemal silmitsemisel ilmnevad siiski lavastuse eriomased, tavapärasest mõnevõrra lahknevad tõlgendusjooned. Kõigepealt, nagu juba öeldud, läbinisti negatiivsete tegelaste puudumine. Claudius on küll sooritanud kuriteo ega pääse karistusest, ent tema pahelisust pole rõhutatud — kirk lihtsalt vedas kurjale. Juhtub inimestega. *Shit happens* — nagu seda inglise väljendit nüüd laialt pruugitakse märkimaks sellist maailma sisse programmeeritud paha, mille kiatususse mõni ikka langeb, ilma et teda tarvitseks ülearu häbimärgistada.

Nüganeni "Hamleti" õukond võiks oma röömsas pillerkaaritamises hoopis paremini sobida selle normaalse elu kehtastajaks, mida Undi kavaleht just nagu postuleeris. Õukonna vaimustus kuningapaarist on avastseenis ilmselt täiesti siiras, ja mornilt põrnitsev Hamlet mõjub tüütu tujurikkujana, *killjoy*'na, kelle pärast kõik on häiritud ja pahased. Edaspidi saab Hamleti vimm küll õigustuse ja tema teod vältimatuse sanktsiooni. Kui nad toovad endaga kaasa traagilisi tagajärgi, siis kuulub kõik endiselt üldisesse saatuslikkusse ja mõttetu oleks teha nüüd omakorda Hamletile etteheiteid.

"Hamlet". Claudius — Peeter Tammearu.





Shakespeare'i tragöödia lõpu kahtlane võimuhaaraja Fortinbras, kes Undil (otsekui hilinenud meeldetuletusena algsest Hamletikriitilisusest) oli eksponeeritud eriti jaburohtlikuna, jääb Nüganeni tõlgenduses vastavalt lava taha: tema saabumist ei tuletata kuigivõrd Hamleti tegudest.

Enamik Nüganeni lavastuse tegelasi kannab neutraalselt halle rõivaid. Ilmselt pole neid halvustatud "hallideks kujudeks" — hall on hinnanguvaba tavalisuse märk. Saatusest erivärviga märgitud on kuningapaari kuldne, Hamleti must ja Ophelia valge. (Narri ja "Hiirelõksu" näitlejate kirjumaid kostüüme võisn ma eritähendusega "tööriietena". Nojah, ka kuldset võiks võtta ametiriietusena, nii et ekstra märgistatuiks jäävad Hamlet ja Ophelia.) Tavalisus ei päästa küll saatuse keerisest: "hallidest" hukuvad Polonius, Laertes, Rosencrantz ja Guildenstern.

Polonius (**Kalju Orro**) pole seekord ei tobu ega pugeja, vaid üksnes kohati rutiinselt targutama kippuv pereisa, kelle õpetussõnade üle "lapsed" (Laertes ja Ophelia) hella huumoriga muigavad; ka öukondlasena ei lähe ta hullu printsi jälgimisel üle mõistetava mure ja valvsuse piiride; niisiis on ta üks sündmuskäigu teenimatuid ohvreid. Niisamuti pole Rosencrantz (**Allan Noormets**) ja Guildenstern (**Rain Simmul**) südametunnistusega karjeristid, vaid pigem ehk kah murest (enda ja kuninganna omast) ajendatud; ent enne kui märkavadki, on nad sattunud kuninga tasulisteks nuhkideks. Mõnevõrra mõistatuslikuks jäi mulle Laertes (**Indrek Sammul**). Seda äraolevat, translaadset ilmet, millega ta nii kergesti nõustub Hamletit reetlikult tapma, võiks ju seletada isa surma ja õe hullumise vapustuseks. Ent seda oli juba alguses, kui Ophelia püüdis teda ja Hamletit (taas?) lepitada; nii et jäi mingi vana, aga ebaselge vimma kahtlus. Teisalt sigines muidugi oletus, et see on lihtsalt jätkmõju äsjasest Raskolnikovist.

Minu meelest räägib see lavastus eelkõige seniste sidemete saatuslikust purunemisest. Kuivõrd saatuslikust, pole mõtet kedagi suuremat süüdistada. Aga et ettemääratuse ja tahtliku valiku/kaalutluse piir jääb alati häguseks, siis võivad need, kes igast lavastusest õpetust ootavad, siit kõrva taha panna teadmise sidemete haprustest ja vastavalt siis ettevaatuse nende hoidmisel. Hamletiga igatahes juhtub nii, et kui näidendi algul moodustavad tema lähikonna Ophelia, Laer-

tes, Horatio, Rosencrantz ja Guildenstern, siis lõpuks on talle (ja temast üle) jäänud ainult Horatio.

Eriline koht selles ringis on tol erivärviga esile tõstetud Ophelial. **Külli Teetamele** on see koos äsjase Sonja Marmeladovaga paljutootav algus. Just Opheliasse koondub traagika kõige ilmsemalt: Hamlet ainult mängib hullu, aga tema lähebki hulluks; ja olla-või-mitte-olla-monoloogi kordamine rõhutab nende lähedust. Samas tundub mulle, et lavastuse mõttejooned nõuaksid Hamlet-Ophelia suhtelt veel suuremat intensiivsust ja tähenduslikkust, kui praegu mänguliselt välja tuli.

Mõnevõrra üllatas mind Hamleti oidi-paalne ägedus, mis stseeni kuningannaga (**Anne Reemann**) viis lõpuks lauskarjumiseks. Võib ju põhjendada, et pettumine emas mürgitab ka usu Opheliasse. Võib-olla kõneleb minus tüdimus vulgaarfreudistlikust ikka-seesama-reduktsionismist, kuid mulle jäi kogu suhe emaga selles lavastuses natuke eraldi-seisvaks, isoleeritud liiniks. Veel kummalisem oli muide samasugune ägedus ja karjumine Undi "Hamletis", kus, nagu öeldud, Gert-rudile ja Ophelialle ei oska üldse anda suuremat tähendust.

Omaette ja tõenäoliselt mõttehamaraks jäi ka "Hiirelõksu" näitlejate liin. Juhtumisi tean ma, et lavastaja mõttes seda mälestuskumardusena Jüri Krjukovile ja teistele enneaegselt esinemisest loobuma pidanud näitlejatele, ning riskin selle siin omavoliliselt avalikustada. Tegelikult loodan, et Nüganen on selle seose juba ammu enne praeguse artikli ilmumist mõnes intervjuus või muul avalikustanud. Sest muidu hakkavad vaatajad **Aarne Üksküla** vaikimisele tolles stseenis kindlasti otsima teab mis muid ja keerulisemaid seletusi. Seda enam, et too Beethoveni *allegretto* näikse seda kohta siduvat tragöödia põhiliiiniga tihedamalt, kui ta niisiis on.

Nüganeni "Hamlet" tuli keerulist teed pidi: algkavatsuseks oli ju kombinatsioon Shakespeare'i tragöödia ja Tom Stoppardi näidendi "Rosencrantz ja Guildenstern on surnud" episoodidest. Mulle paistab ta pigem osana lavastaja tõsinemisest kui iseseisva nähtusena. Ilmselt ei saa ei Undi ega Nüganeni lavastusest rääkida kui praegushetkele iseäranis tähenduslikust "Hamletist". Kuid toda ootust ei tasu kunagi liialt üles piitsutada, ehkki "Hamlet" teatrimüüt seda soosib. Kaks omamoodi (ja erinevalt) huvitavat "Hamletit" lõppenud üheksakümneandil on selletagi asja eest.

"Hamlet". Lavastuse finaali. Kunstnik Aime Unt, valguskunstnik Martin Laubre.

Priit Grepfi fotod

EESTI TEATRI BIOGRAAFILINE LEKSIKON VALMIS!

EESTI

TEATRI

BIOGRAAFILINE

LEKSIKON

(kontaktandmed vaata leksikonist) lugejatelt kõikvõimalikke lisaandmeid nende sugulaste ja tuttavate kohta, et liinki täita.

Leksikonis on nii palju huvitavaid saatusi, et see võib täendada ka eesti elulugude sarja lugeja teadmisi ja anda sotsioloogidele lähteteavet võrdluste tegemiseks. Näiliselt empiiriline loetelu võimaldab üldistusi nii üksiksaatuste kui ka eesti teatri üldise protsessi kohta.

Teatriinimeste elu on olnud uskumatult kirju, muutlik ja heitlik. Paljud neist on poliitilistele pööretele jalgu jäänud, kuid küllap mõni lihtsalt teatriintriigide ohvriks langenud. Kõrvuti anne ja andetus, julgused ja seaduspärasused, minevik ja olevik. Selgub ka, kui palju on juba Eestis nn kultuuridiinastiaid, teatripõlvkondade järjepidevust.

Lugupeetud ja armastatud näitlejate artiklitest leiame üles nende elu tähtsamad rollid. Loetelu võib mõnigi kord tekitada lugejas isiklikke mälestusi ja assotsiatsioone ning silme ette tuua kunagised hinge jäänud teatrielamused.

Teatriinimene leiab siit peale iseenda artikli infot oma partnerite, kolleegide, õpetajate ja õpilaste kohta. Ei puudu muidugi ka konkurendid ja vaenlased. Lõpuks saab teada isegi kriitiku eluloo.

Raamatu valmimine on võtnud suure tüki elust toimetajatel Kalju Haanil (peatoimetaja), Vilma Paalnal, Heino Aassalul, Reet Neimaril, Mall Põldmäel, Mare Põldmäel ja Tiina Ritsonil. Üksikartiklite autoreid on üle poolesaja.

REET NEIMAR

Koostajad: Kalju Haan, Vilma Paalma, Heino Aassalu, Reet Neimar, Mall Põldmäe, Mare Põldmäe, Tiina Ritson.
Eesti Entsüklopeediakirjastus ja Eesti Teatriliit, 2000, 848 lk.

Lõpuks on ilmunud Eesti Teatri Biograafiline Leksikon (ETBL), seni kõige mahukam biograafiline leksikon Eestis. Kõvade kaante vahele on jõudnud kümne aasta töö, mille tulemuseks on enam kui 2600 isikuartiklist koosnev ligi 850 leheküljeline raamat, milles on üle 2000 mustvalge portreefoto. Leksikoni kuuluvad eesti teatritegelased Koidula-teatrist 1998. aastani, on haaratud ka üksikuid varasemaid Eestimaa teatriloos olulisi tegelasi. Muidugi sisaldab see raamat kõigi meie tuntud teatriinimeste — lavastajad, näitlejad, lauljad, tantsijad, dirigendid, orkestrandid, teatrikunstnikud, pedagoogid, kriitikud jne — elu- ning loomingulugu. Teosest võite leida teavet ka ammu tegevuse lõpetanud väiketeatrite (Narva, Valga, Võru, Paide jt) lavainimeste kohta, kelle elulooandmed on kahjuks tihti puudulikud. Kuna Eestimaal tehakse sellist andmebaasi esmakordselt, siis paluvad koostajad

LAHTI SELETATUD JOHN CAGE

Ükski helilooja pole olnud nii vaidlusi-tekitav, viljakas ja vääriti mõistetud kui **John Cage** (1912—1992), ükski kriitik pole kulutanud rohkem aastaid tema tööd kaitstes kui **Richard Kostelanetz**, leitakse saatesõnas raamatule "**John Cage (ex)plain(ed)**". Raamatusse on kogutud esseed Cage'ist ja intervjuud temaga, mida Kostelanetz on kirja pannud mitme aastakümne vältel. Sõnamängu raamatu pealkirjas ei saa kahjuks sama-väärselt eesti keelde tõlkida.

Kostelanetzi mõtlemist peetakse Cage'i omale väga lähedaseks, mis pole kuigi imelik, arvestades tema pikaajalist seotust heliloojaga. Tema esimene kirjutis John Cage'ist ilmus aastal 1964, viimane kõnealusel raamatus avaldatu 1995. Raamat kirjeldab Cage'i vabameelset isiksust, tema "revolutsioone" ja paljude teoste loomise tagamaid ja võtteid; tema kogemusi muusikas, teatris, raadios, visuaalsetes kunstides; sidemeid selliste kunsti suurnimedega nagu Robert Rauschenberg, Jasper Johns jt.

Ajakirja selles numbris on avaldatud lõike esseedest "**John Cage, Inventor**" ("**John Cage, leiutaja**"), "**Fomentor of Radical Consciousness**" ("**Radikaalse mõtteviisi õhutaja**") ja "**Not Wanting to Say Anything About Marcel**" ("**Tähtnata midagi öelda Marceli kohta**", viidatud on *Duchampile*). Cage'i teema jätkub *TMK* järgmises numbris.

Olles anarhist oma professionaalse tegevuse algusest peale, töötas Cage autoriteedi ja hierarhia kõrvaldamise nimel nii isikliku eeskuju kaudu kui ka sõnades; ta ei võtnud kunagi vastu positsiooni, mis oleks võinud anda talle kultuurialase võimu (erinevalt mõjust); kunagi ei loonud ta teost, mis oleks nõudnud autoritaarset dirigenti või isegi solisti saategrupi ees. Kui Cage'ile anti ametikoht Harvardis, millega kaasnes teda ülejäänud inimkonnast kõrgemale tõstev tiitel, küsisin temalt, mis tunne on olla ülikooli professor. "See ei erine suurt Harvardi profes-

soriks mitte-olemisest," vastas ta, ustav oma poliitikale.

*

Muusikakunsti ajaloos pärineb Cage ekstsentrilisest moodsast traditsioonist, mis hülgas üheksateistkümnenda sajandi tonaalsed põhimõtted ja võttis kasutusele loomuliku müra kui instrumentaalsete helide lahutamatu komponendi; selles suhtes tunnustas Cage jätkuvalt Prantsusmaal sündinud ameerika heliloojat Edgar Varèse'i ja veel varasemat Charles Ives'i kui nende radikaalsete suundumuste, mida Cage ise hiljem järgis, kunstilisi isasid. Seda traditsiooni võiks iseloomustada kui tänapäeva muusika "kaootilist" keelt, mis erineb põhivoolu keelest (Copland, Britten ja Stravinski oma keskmisel perioodil) ning seriaalsest keelest, mille algatas Arnold Schönberg ja mida kandsid edasi Anton Webern, Milton Babbitt ja 1950. aastatel ka Stravinski.

Üle viiekümne aasta töötas Cage moodsa muusika ja kunsti piirialal, ja sedamööda, kuidas tema karjäär saavutas igal etapil järjest suuremat toetust ja tõmbas ligi rohkem jälgendajaid, liikus Cage ise tundmatul territooriumil üha kaugemale edasi, sageli kaugemale, kui isegi tema tuliseimad imetlejad sõandasid minna. "Mulle meeldib mõelda," ütles ta, "et ma asun väljaspool tuntud universumit ja tegelen asjadega, millest ma ei tea mitte midagi."

Cage'i puhul näis kõik radikaalse uuendusena; tema muusika, esteetilised ideed, tema isiklik käitumine, kriitilised seisukohavõtud olid kõik kaheldamatult leidlikud. "Oh jaa, ma olen pühendunud originaalsuse põhimõttele," lausus ta kunagi ühele intervjuerijale, "mitte egoistlikule originaalsusele, vaid originaalsusele millegi sellise tegemise vallas, mida on vaja teha. On selge, et asjad, mis on vaja ära teha, pole juba tehtud asjad, vaid need, mida veel pole tehtud. Kui ma olen midagi ära teinud, pean ma enda ülesandeks tegelda mitte enam sellega, vaid leida, mis

tuleb järgmiseks teha." Keegi teine poleks sõandanud kuulutada publikule ega ka trükki usaldada selliseid aforisme nagu: "Mul pole midagi öelda, ja ma ütlen seda, ja see on luule," või: "Kunsti ei tee mitte üksikinimene, vaid see on protsess, mille käivitab inimeste rühm."

Cage'i kõige olulisemad "kompositsioonid" sündisid salgamaks tema intentsionaalseid ihasid nii täielikult kui võimalik (kuigi vähem täielikult, kui ta mõnikord väitis), ning need on täidetud seotute, "juhuslike" atonaalsete helide mitmekesisusega. Ka teoste peamised muusikalised dimensioonid — amplituud (helitugevus), kestus, tämber, register — on kõik sama fikseerimata ehk struktuuriliselt avatud nagu kompositsioonide üldine pikkus.

See "kindlaksmääramata muusika", nagu Cage ise eelistas seda nimetada, oli tagajärjeks teatud kunstilisele evolutsioonile, mis oli ühtaegu ülimalt loogiline ja kergelt absurden nagu Cage'i esteetikagi.

*

1937. aastal pani Cage kirja rabavalt prohvetliku spekulatsiooni: "Ma usun, et müra kasutamine muusika tegemisel jätkub ja suureneb, kuni me jõuame muusikani, mis on loodud elektriliste instrumentidega, mis teevad muusikaliste eesmärkide jaoks võimalikuks ükskõik millised ja kõik kuuldavad helid. Hakatakse uurima fotoelektrilisi, filmija mehaanilisi vahendeid muusika sünteetiliseks protuseerimiseks." 1942. aastaks ühendas Cage'i *Imaginary Landscape No. 3* endas "löökriistu elektriliste ja mehaaniliste vahenditega, helisageduse ostillaatoritega, muudetava kiirusega plaadimängijatega, telefoniliinide kontrollimiseks kasutatud muutuvsageduslike salvestustega, "generaatorpapistajaga" ja "sumistiga", kui tsiteerida muusikakriitikut Peter Yatesi.

*

1930. aastate lõpus leiuas Cage "preparaeritud klaveri", uudisnähtuse, mis talle esimest korda tähelepanu tõi. Ta "tohterdas" klaveri keeli kruvide, poltide, mutrite ja kummiribadega, varustades tuntud instrumendi rea uute löökpilli-võimalustega. Esimene kuulus teos sellele leiutisele oli *Amores* (1943), lugu, mis tänapäeval rabab keeruliste kõladega harjunud kõrva oma lihtsakoelise ja konventsionaalsusega. Kahtlemata kõige

ambitsioonikam preparaeritud klaverile kirjutatud partituur on Cage'i kuuekümmene üheksa minuti pikkune *The Sonatas and Interludes for Prepared Piano* (1946—1948), mis näis omal ajal revolutsioonilisena, kuid nüüd kõlab nagu tavalisele, "tohterdamata" klaverile kirjutatud muusika, mida tegi Erik Satie mõned kümnendid varem.

Ebatavaliste mürade tekitamise kõrval jätab preparaeritud klaver esitajale väiksema kontrolli tekitatavate helide üle: poldid ja mutrid, oh häda!, pole paraku sama täpsed kui häälestatud keeled. Vastandina neoschönbergiaanidele, kes ihaldasid ranget loogilist printsiipi, mille alusel panna paika iga üksik noot, jätkas Cage 1940. aastate lõpul selliste meetodite arendamist, mis vähendaksid tema kontrolli kuuldava tulemuse üle. Vahel nummerdas ta võimalikud kompositsioonivariandid ning lasi seejärel otsustada täringul. Teistel juhtudel valis ta noote sellisel moel, et märkis paberilehele selle mitmesugused "ebatäiuslikkused" (augud, täpid, pleekinud kohad) ning asetas siis selle peale läbi paistva lehe; pärast märgete kopeerimist läbi paistvale lehele kandis ta tähistatud kohad viimaks muusikajoonetele.

*

Olles alati vastu *mainstream*-heliloomingu üldiselt ekspressionistlikule kallakule, soovis Cage "luua muusikat, mis oleks vaba looja isiklikust mälust ja kujutusvõimest". [- - -] Näiteks teose *Winter Music* (1957) partituur koosneb klastritest, mis on ebaregulaarselt laiali jagatud kahekümne lehekülje peale; klastrid on "kasutamiseks täies mahus või osaliselt ühele pianistile, või jagatuna kahele kuni kahekümnele [esitajale], kokkuleppelise kestusega teosena". Instruksioon jätkub: "Üleskirjutuse ruumisuhteid võib tõlgendada ajalistena... Nii kooskõlade kui ka nende üksikhelide kestus võib olla vaba... Dünamika on vaba." Kõik muusika traditsioonilised dimensioonid on kavatsuslikult vabad, vabad, vabad.

Cage'i kaanoni arvatavasti kõige revolutsioonilisem üksikteos on 4'33" (loe: "neli minutit ja kolmkümmend kolm sekundit"). Selle esmaesitajaks oli tuntud pianist David Tudor, kes tuli klaveri taha ja istus seal vaikselt, kui välja arvata kolm vaikivat käteliigutust ettenähtud aja jooksul. Pealtnäha pole see muidugi midagi, kuid just seepärast, et David Tudori ja kontserdipubliku kohalolek muutsid selle olukorraks, kus eeldatakse



"Mul pole midagi öelda, ja ma ütlen seda, ja see on luule," ütles John Cage, kes muutis oma sõnade ja tegudega arusaamist muusikast rohkem kui keegi teine XX sajandil.

muusikahelide olemasolu, järelalus sellest, et loo "muusika" seisnes helides, mida satuti kuulma kontserdisaalis ajavahemiku 4'33" vältel. Kuna osa, kui mitte enamik neist juhuslikest helidest tuli publiku poolt, võib kuulajad arvata esitajate hulka. Kuna "vaikus" tähendab kavatsusliku heli puudumist, nimetas Cage selle tulemusena saadud teose ettekatvamat muusikaks.

4'33" panus muusika ajalukku ei ole ainult kaootilise muusika traditsiooni viimine selle ühte "loogilisse" lõpp-punkti, vaid see kuulub ka nende harvade moodsate teoste hulka, mille tähtsus ei seisne niivõrd otseses kogemuses, kui võrd neis sisalduvates erakordsetes kunstilistes ideedes. Tähtsusega varustatud jalustrabava trikina osutab see teos, nagu ka Cage ise, mitte ainult sellele, et kõik helid, mis tahes kombinatsioonis, on muusika täisväärtuslikud komponendid — õigupoolest seisukoht, mis Cage'i väitel sai alguse Claude Debussyst ja modernismi alguspäevilt —, vaid et ka ettekatvamat müra, sõltumata kvaliteedist, on muusika jaoks samaväärne tahtlikult tekitatud helidega. Tõepoolest, enamik Cage'i enda teostest pärast 4'33" olid kavandatud kaasama oma kõlavälja mittekavatsuslikke või "leitud"

helisid; kuid 4'33" sügavaim vihje oli, et kunstis on mis tahes võimalik, kaasa arvatud (ja see on radikaalne samm) mitte miski. "Mul ei ole midagi öelda ja ma ütlen seda ja see on luule."

Ometi pidas Cage tagasivaates isegi seda äärmuslikku teost tarbetult konservatiivseks, mitte ainuüksi seepärast, et sellel on kolm "osa", millele osutavad esitaja vaikivad käteliigutused, vaid ka põhjusel, et teost esitatakse piiratud aja vältel piiratud ruumis. Kuna vaikus, mis oli 4'33" esmatajutav tähendus, ei saa kunagi olla absoluutne, siis saadab selle teose "muusika" ehk ettekatvamat müra meid kogu aeg, kui me end selle tajumisele häälestame. Sellisel juhul valmistab teose 4'33" kogemine kuulajat ette kogu keskkonnas esineva muusika pretendentideks tajumiseks. "Kui sa tahad tõtt teada," ütles mulle kunagi Cage, poolentusiastlik, poolirooniline säde silmis, "siis muusika, mida mina eelistan, isegi enda omale ja üldse igasugusele, on see, mida me kuuleme lihtsalt vaikselt olles." Aktsepteerides kõigi oma tegudega kaasnevat tähendusvõimalusi, järelalus Cage, et (temale) kõige meelepärasem kunst ei ole mitte üksnes nagu elu, vaid ongi elu. Teisisõnu, 4'33" ei ole lihtsalt kunstiteos, vaid

arvamusavaldus esteetilise kogemuse kohta. Sellisena illustreerib see kunstiloolase George Kubleri klassikalist tähelepanekut *The Shape of Time*'is (1962), et "paljude kunstnike teosed on filosoofilistele spekulatsioonidele sageli lähemal kui enamik esteetikaalastest kirjutistest".

Juhindudes enda järeldustest, mõnis Cage rõõmsalt, et intellektuaalselt on ta ise-enda programmeerinud muusikalisest karjäärist väljapoole; sellegipoolest jätkas ta kindlaksmäärata teoste loomist, osalt selleks, et näidata publikule keskkonna kõlaliselt kaootilist iseloomu, kuid tema sõnul peamiselt selle tõttu, et 1930. aastate alguses oli ta andnud Arnold Schönbergile lubaduse pühendada kogu oma elu muusikale, vahetuskaubana vanemalt heliloojalt saadud tasuta tundide eest. India filosoofilt Ananda K. Coomaraswamyilt sai Cage provokatiivse põhimõtte: "Kunst jälgendab elu oma toimimise viisis." Tulemuseks on hoolikalt seosetu helikunst, ilma kulminatsioonideta, lahendusteta, korrapärase tempota, püsiva helistikuta, kavatsuslike kooskõladeta, tajutavate algusteta, kindlate lõppudeta — niisama juhuslik ja ettearvamatu nagu elu. "Iga heli kuulatakse selle enda pärast," kommenteeris kriitik Jill Johnston, "ja selle väärtus ei sõltu kohast helide süsteemis." *Imaginary Landscape No. 4* on komponeeritud kaheteistkümnele raadiole ja kahekümne neljale esitajale (vastavalt üks esitaja ühe jaamaotsimise nupu jaoks ja üks helitugevuse reguleerimise nupu jaoks). Kuigi esitajad saavad Cage'ilt kindlakujulise partituuri, pole heliloojal mõistagi kontrolli selle üle, mis raadiotest tuleb või kas need üldse midagi mängivad. Kui Cage ka ei saanud midagi muud korda, siis vähemalt "vabastas ta muusika nootidest", tegi kunagi sarkastilise märkuse Peter Yates.

Atlas Eclipticalise (1961—1962) partituuris, mille Cage kirjutas, kandes tähekoogumite mustrid atlaselt üle noodipaberile, on kaheksakümmend kuus instrumentaaloosa, mida tuleb "mängida osaliselt või täies mahus, mis tahes kestusega, eespool mainitud esitajatega [ebaharilik valik] kammer- või orkestrikoosseisus; koos teosega *Winter Music* või ilma selleta". Sellel ja teistelgi puhkudel ei olnud Cage vastu kahe oma teose samaaegsele esitamisele; huvitavamate kombinatsioonide seas on *Aria* (1958) ja *Fontana Mixi* (1958) salvestus lauljanna Cathy Berberiani esituses. Mis puutub Cage'i loomingu salvestustesse, siis tuleb lisada, et kuna salvestustehnika praegusel

tasemel on võimalik kinni püüda korraga vaid üks kindlaksmäärata teose esitus, siis pärast 1952. aastat loodud Cage'i teoste kõik saada olevad plaadid ja linnid paratamatult kompromiteerivad tema sügavamaid esteetilisi eesmärke.

Algpäraselt Brandeisi ülikooli *Rose Art Museum*'ile komponeeritud *Rozart Mix* (1965) kasutab kuut esitajat, kolmeteistkümmend lintmaki ja vähemalt kaheksakümne kaheksat erineva pikkusega lindsilmust (kus lindi kaks otsa on omavahel kokku liimitud). Lintide tavatult suur hulk, seletas Cage, "kindlustab, et esitajad ei valiks ainult oma lemmiklugusid". *Rozart Mix*'i alguses võtab iga esitaja kuhjast ühe lindi ja paneb selle masinasse; kui lint katkeb või sõlme läheb, asendatakse see mõne teise samast kuhjast pärit lindiga: "Saate aru, teie eesmärgiks on füüsiliselt segane olukord." Kuigi makid mängivad eri tugevusega, kõlab lugu helide halvavalt valjuhääle kaosena. Nagu Cage'i kontsertidel sageli juhtub, voolab valgustamata kuulajaid saalist välja iga kakofoonilise kulminatsiooni järel. Kui esiettekanDEL oli publikut jäänud kaksteist inimest, pakuti suupisteid; eelneva korralduse järgi lõppes lugu siis, kui *Rose Art Museum*'ist oli lahkunud viimane külastaja, umbes kaks tundi pärast *Rozart Mix*'i algust. (Selle "õhtusöögi" *hors d'oeuvre*'iks oli Cage'i võileiva-mugimine, mille heli võimendasid tema näo ümber paigutatud mikrofonid, nii et piinavalt valjud mat-sutused jõudsid saali igasse nurka.)

*

1969. aastal, üks aasta pärast Marcel Duchampi surma seitsmekümne üheksa aasta vanuselt, resideeris Cage heliloojana Cincinnati ülikooli juures. Kohalik kunstipatruon Alice Weston "tuli mõttele, et kuigi ma polnud kunagi ühtegi litograafiat teinud, võiksin ma mõne teha. Marcel oli hiljuti surnud ja üks kohalik ajakiri oli palunud mul tema auks midagi teha. Olin äsja kuulnud Japi [Jasper Johnsi] lausumas: "Ma ei taha Marceli kohta midagi öelda", sest ka temalt oli palutud kommentaari Marceli kohta. Nõnda andsin nii pleksigrammidele kui ka litograafiatele pealkirja *Not Wanting To Say Anything About Marcel* [Tahtmata midagi öelda Marceli kohta], tsiteerides Japi seda mainimata."

Tahtmata keele abil öelda midagi erilist, otsustas Cage kasutada juhuoperatsioone, et leida vajalikud sõnad sõnaraama-

tust. Sel ajal eelistas ta kolme mündi kasutamist, mis võisid pärast õhku viskamist maanduda järjekorras kiri-kiri-kull, kiri-kiri-kiri, kiri-kull-kull, kull-kiri-kull, kiri-kull-kiri, kull-kiri-kiri, kull-kull-kiri, kull-kull-kull — kaheksas kombinatsioonis. Ta märkis üles kuuskümmend neli (kaheksa korda kaheksa) ruutu ning viskas seejärel ühe kolmest mündist koosneva jada, et lasta juhusel määrata ruudu vertikaalne asukoht, ja seejärel teise jada, et saada ruudu horisontaalne asukoht — seega tuli mis tahes kogum võimalikke kunstilisi valikuid jagada kuuekümne neljaks alternatiiviks. Võttes kätte *The American Dictionary* (1955), jagas Cage selle 1428 lehekülge kahekümneks 23-leheküljeliseks rühmaks ja neljakümne neljaks 22-leheküljeliseks rühmaks. Olles mündiviskamisega välja selgitanud, millist nendest lehekülgede rühmadest kasutada, viskas ta münte uuesti, et määrata kindlaks kasutatav lehekülg. Loendanud antud lehekülje märksõnad, sooritas Cage järjekordse jada viskeid, et leida konkreetne sõna. Kuna osal sõnadest olid erinevad vormid (mitmus, minevik, kesksõna), tuli münte visata sageli veel üks kord, et saada teada, millist vormi kasutada. [- - -] Kui ka see oli kindlaks määratud, kasutas ta jälle müntide abi, et otsustada, kas eelistada suur- või väiketähti. Ja siis viskas ta münte veel üks kord, et teha kindlaks, kuhu valitud sõna 14 korda 20-tollisel pinnal paigutada. [- - -] Ja siis veel kord, et teada saada, mispidi peaks antud sõna asetsema. Ja viimaks veel üks vise, et otsustada, kas see sõna peaks esinema täielikul kujul või peaks tal mõni osa puuduma, ehk “kas see peaks olema mittestruktuurilise disintegratsiooni olekus”. Ja nõnda edasi.

Nagu alati Cage'i puhul, on selliste juhuoperatsioonide eesmärk lahutada detailid isiklikust maitsest ja anda seejärel kõigile elementidele, kas siis terviklikele sõnadele või ainult täheosadele, teoses võrdne staatus.

*

Cage'i esteetilise positsiooni muudab nii revolutsiooniliseks (vähemasti teoorias) asjaolu, et see hülgab täiesti traditsioonilised heliloomingu eesmärgid ja isegi helilooja tähtsuse. Cage'i järgi on muusika kõikjal, ja kõikjal on muusika — looduse loomulik müra —, kui ainult kuulaja on valmis seda kuulma. Seetõttu, kui heliloojal on üldse mingisugune funktsioon, peaks see Cage'i sõnul seisnema inimeste õpetamises, kuidas olla häälestatud

kogu implitsiitsele muusikale, mida keskkond pakub. Järgides selle seisukoha loogikat, tunnistab ta, et solipsism on iseloomulik nii igapäevaelule kui kindlaksmääramata muusikale; ja kuna iga inimene kuuleb midagi individuaalset, on igaüks omaenda helilooja, helide kokku panija tähelepaneliku kuulamise aktis. Meie ajale kõige sobivam muusika on selline, mis võimaldab igal kuulajal luua isikupärase kogemuse, jätkub Cage'i argument. Seetõttu pidas Cage ka Beethoveni kvarteti esitust “mitte enam selleks, mille kirjutas Beethoven, vaid kõigeks muuks, mida ma juhtun sel ajal kuulma. Meil tuleb võtta intensionaalne materjal, nagu Beethoven, ja muuta see mitte-intentsionaalseks.”

Cage iseloomustas sageli oma kavatsusi “sihipärase sihipäratusena”. [- - -] Tuleks lisada, et sihipärane sihipäratust erineb märkimisväärselt sihipäratust sihipäratusest, just nagu korrapärane korrapäratust — Cage'i kunsti olemus — erineb korrapäratust korrapäratusest. Neil põhjustel tunneb kogunud kõrv Cage'i tema teoste järgi kohe ära; tema eelistused ilmnevad materjali valikus ja tegevuse põhimõtetes.

*Raamatust “John Cage (ex)plain(ed)”,
Richard Kostelanetz 1996, lühendatult tõlkinud
ELIN SÜTISTE*

“NYYD ‘99”

Sissejuhatuse asemel

XX sajandi teise poole muusikas oli palju muutusi, kuid polnud ega saagi olla ekslikke muusikavoolusid.

“Täielikult uus” muusika, millel nagu puuduksid kõik seosed varasemaga, on kriitikutel loodud müüt. Heliloojad ise on oma eelkäijaid lähema või kaugema mineviku muusikast alati meelsasti nimetanud.

Stiil — “keel” — on ainult helilooja enda valida ega ole vaidlustatav. Iseasi, et keelekasutus ei pruugi igal autoril või igas teoses olla taotluste tasemel.

Eesti muusikakriitika moesõna “akadeemiline” (küll modernsemate muusikaliste kirjaviiside, küll traditsioonilise kontserdivormi kohta, aga ikka ainult tähenduses “rutiinne”) meenutab millegipärast seda, kuidas üks Tartu kuulus teatrijuht aina halvustas ülikooli ja üldse kõrgharidust (mis tal endal puudus).

Alaline kurtmine, et “tõsisel” nüüdismuusikal on vähem kuulajaid kui popmuusikal, lähtuks nagu sotsialistlikust loosungist “kunst kuulub rahvale” (loe: iga teos olgu meele järele igale inimesele).

Nüüdismuusika sõltub interpreedist palju enam kui klassika, sest kuulaja samastab pealiskaudselt või lausa vigaselt ettekantu teose endaga.

Sümfooniakontsert

Nagu alati, esines ka kuuendal “NYYDil” suurepäraseid külalisinterpreete. Nagu pole varem juhtunud, olid kohal mainekad külalisheliloojad — Kaija Saariaho ja York Höller — oma autorikontsertide ja seminaridega. Kuid kõige keerulisem näib olevat saada festivalile mängima Eesti sümfooniaorkestrit. Üksnes neljandal festivalil (“NYYD ‘95”) olid kavas sümfooniakontserdid — tõepoolest, koguni kaks: Estonia Teatri orkester Paul Mägi ning ERSO Gregory Rose’i juhatusel. Seni on meeles Xenakise klaverikontserdi ettekanne, ja mitte ainult võrattu Roger Woodwardi soolopartii, vaid ka ERSO esitus. Kuid proovid olid olnud rasked nii mängijate kui ka dirigendi sõnul. See ja paljud teised seigad panevad kahtlustama, et enamik eesti interpreete tegelikult pelgab

suurt osa nüüdismuusikast. Ettekujutuste ja maitsete ühekülgus pole eestlase rahvuslik omapära, Tallinna sümfooniaorkestriteski on mängijaid, kes oma head nüüdismuusikakõrva ja -oskusi on tõestanud ansamblites osaledes. Pigem on asi selles, et Eesti muusikaline (taas)iseseisvus on alles väga noor, kümnekond aastat. Kaheksakümnendate lõpp tõi sõltumatus “Goskontserdist” ja veidi hiljem tekkis võimalus õppida mitte üksnes ida, vaid ka lääne pool. Meie suurte orkestrite dirigendid on õppinud Vene konservatooriumides ja XX sajandi muusika etaloniks näib neile olevat Šostakovitš. Küsimus pole selle või teise autori “suuruses”, vaid kogupildi tõepäras: Eestis kuuldav annab XX sajandi teise poole rikkast sümfoonilisest muusikast ühekülgse ettekujutuse (kujutlegem, et XIX sajandi muusikat esindaks näiteks Tšaikovski, ilma et tuntaks Schubertit ja Brahmsi, Berliozi ja Wagnerit...).

Seekord õnnestus kahest kavandatud sümfooniakontserdist ellu viia üks, festivali avakontsert Estonia Teatri orkestril Paul Mägi juhatusel. Väga hea oli kava: Helena Tulve “Sula” (esiettekanne), Erkki-Sven Tüüri Viulikontsert (solist Isabelle van Keulen, esiettekanne Eestis) ja Luciano Berio “Sinfonia” kaheksale võimendatud häälele ja orkestrile (ansambli *The Single Swingers* osalusel).

Helena Tulve poeetilise stiili mingid üldisemad omadused meenutavad kummalisel kombel Pärdi *tintinnabuli*’t, olgugi kõik elemendid (meloodika, rütm jt) üksahaaval vaadelduna hoopis teistsugused. Mõlema kirjaviis on valiv, mõlemad austavad üksikheli ja oskavad seda kannatlikult kuulata. Mõlemal kulgeb teos kiirustamata, kuid uus samm võetakse enne piiri, mille juures kestmine võiks hakata tunduma venitamisena. Mõlema muusika on äärmiselt tundlik ettekande kõlakvaliteedi suhtes ja kumbagi pole kerge ette kanda, sest nootidel puudub *a priori* eksisteeriv “emotsionaalne seljakott” (see ilmekas väljend on laenatud Tõnu Kaljustelt).

Tulve teoseid, sh suurte koosseisudega “à travers” ja “Sinine”, on seni esitanud peamiselt *NYYD Ensemble* ning jõudnud tunnetuse ja kõlani, mida suurelt orkestrilt esimese korraga vaevalt tohiksi oodata. Hea,

et "Sula" esiettekanne andis teosest üldpildi, mida üksikud apsud sisseastumistega (autori andmeil) ülemäära ei tundunud moonutatavat. Ja üldkulminatsioon oli mõjus.

Erkki-Sven Tüüri Viulikontsert (1999) kõlas Eestis kaks kuud pärast esiettekannet Frankfurdis (17. IX 1999, Isabelle van Keulen ja Frankfurdi RSO Hugh Wolffi juhatusel). Ka siis, kui polnuks varem võimalik kuulata esiettekannde salvestust, oleksin ikkagi oletanud, et Tüür pole teost sellisena kirja pannud, nagu meile nüüd pakuti. Teose kolmest (pealkirjata) osast kuuldus esimene ülemäära "paks" ja (seetõttu) tüütult pikk. Puudus pinge soolopartii ja orkestri suhetes: laviinidena liiguvad kõlaväljad, mis kasvavad sooloviivuli fraasilõppudeks, matsid solisti püsivalt. See, mida kuulsime, polnud *concerto* kui võistlus või dialoog, polnud isegi võitlus, vaid ette võidetud lahing. Teine ja kolmas osa on hõredama faktuuriga ning kõlasid märksa selgemalt. Alles neis võis tõeliselt nautida ka Isabelle van Keuleni virtuoosset ja nüansirikast mängu, mis I osas oli vaevalt kuulda. Siiski ei saaks öelda, et lõpp hea, kõik hea: teose kui draama/tragöödia põhikonstruktsioon vajus viltu, sest I osa ei täitnud oma funktsiooni dramaturgilise lähtepunktina, teise osa kui refleksiooni põhjusena. Seni on Tüür kasutanud kõige sagedamini kaheosalist suurvormi (ka üheosalises Tšellokontserdis peitub kaheosaline tsükkel). Tegelikult on ka Viulikontserdi lakooniline III osa üksnes epiloog, mis kinnitab vormiehituse katuse. Stiililiselt on Viulikontsert Tüüri loomingu uus — puuduvad teosest teise kordunud pikad diatoonilised, pulseeriva rütmiga lõigud. Tegelikult on selleski teoses olemas eri stiiliallikatel põhineva "metakeele" kõik senised elemendid, sh diatoonika, kuid kasutatud väga väikeste üksustena ja seostatud kromaatilise materjaliga eriti sujuvalt.

Berio *Sinfonia* (1968/69), üks sajandi teise poole pöördelisi teoseid (varase postmodernismi tipp), tuli esiettekannde Eestis kolmkümmend aastat hiljem — selge, et parem hilja kui üldse mitte. Sümfoonia esitati üsna tõepäraselt suurtes joontes (võrdlustaustaks on mitu salvestust ja elav esitus 1988. aastal Leningradis, esitajateks Leedu Riiklik Sümfooniaorkester ja ansambel *Electric Phoenix* autori juhatusel), kuid mõneti viimistle matult faktuuri selguse ja toonikvaliteedi osas. Näiteks kuulsas III osas tundus Mahleri *Scherzo* (autori sõnul nagu jõgi, mis kord voolab maa all, kord maa peal) "maa peale" ilmuvat juhuslikult ja ilmetu võitu kõlaga. Ansambli *The Swingle Singers* praegune noor koosseis on teoses muidugi kodus, aga kaotsi läks teksti

võtmefraase, nagu ... *It's a show...* Maailm kui show... Vaevu oli kuulda (saali tagaseinas) "Thank you, Mr. Mägi" osa lõpul — mitte improvisatsioon, nagu oletatud ajakirjanduses, vaid partituuri kirjutatud repliik, milles muutub üksnes dirigendi nimi; kontserdi tinglikkust kaotavaid žeste on teoses veelgi.

Instrumentaalansamblid

Muusika ja esituse üksmeel oli täiuslikem kolmel ansambli: *Avanti!*, *Court-Circuit*, *Nyyd Ensemble*. Nende kavad sisaldasid nüüdisaegset muusikat nii loomisajalt (valdavalt 1990. aastaist) kui ka stilistiliselt.

Hannu Lintu juhatud *Avanti!* õhtu Kaija Saariaho 1990. aastate teostega oli minu jaoks festivali elamuslikem. Saariaho on targalt stiiliteadlik ja samas intuiitiivne helilooja.



Festivalil kõlas Helena Tulve esimene orkestriteos "Sula", seda dirigeeris "Estonia" loominguiline juht ja peadirigent Paul Mägi.



Erkki-Sven Tüür koos hollandlanna Isabelle van Keuleniga, kes soleeris Tüüri Viulikontserdis nii Frankfurdi Raadio kui ka Rahvusopera "Estonia" sümfooniaorkestri ettekandes.

Enamik tema loodust kuulub elektroakustilise muusika valdkonda, kuid elav ettekanne autori endaga helipuldil näitas, et liigse tugevusega võimenduse puhul rikastab elav esitus — ruumikõla — ka elektroonilist partiiti. Teoste soolopartiisid mängisid tippinstrumentalistid tšellist Anssi Karttunen ja viiuldaja John Storgårds. Saariaho lõpmata poeetiliste "irreaalsete" kõlamaastike kvintessentsina mõjus hiljaaegu Põhjamaade Nõukogu preemia saanud "Lonh" ("Kauge"; tekstiks armastusluule XII sajandist) sopranile ja elektroonikale. Sopran Anu Komi, kes nüüdeks on laulnud eri mandrite suurtes teatri- ja kontser-

Seepärast: Kaija Saariaho muusikas on palju peent ilu, sõltumata tema soost.

Ansambel *Court-Circuit* Pierre-André Valade'i juhatusel tõi esiettekandele Toivo Tulevi "Gare de l'Est" (hea pealkiri: Pariisi Ida-vaksali nime kõla annab eestlase või Eestit teadva kuulaja fantaasiale mänguruumi). Tulevi muusika püsiv melanhoolia varieerub teosest teosesse juba koosseisu muutudes. Nagu Tulvel, on ka temal esitusviisid jt kõlanüansid väga olulised. Paljudes teostes kordub sama harmooniline koloriit (loodetavasti ei tüdine kuulajad sellest enne kui autor). Tulevil on interpretidega üldiselt hästi läinud, erandiks kontsert kolmele elektrikitarile ja kammerorkestrile "Moradas" (1995), mis ka toonase pealiskaudse ja koosseisult puuduliku esiettekande järel näis olevat autori parimaid teoseid, kuid on seni vääriliselt esitamata.

Kahest spektraalmuusika rajajast, Gérard Griseyst ja Tristan Murail'ist, on mulle varemgi eriti fantaasiarikas tundunud Murail. Ehk avastas ka Eesti nüüdismuusikapublik ta sel korral — esimesel "NYYDil" mängis *Avanti!* tema läbilõigeteost "Loojuva päikese kolmteist värvi" (1978) pooltühjale saalile. Tema "La barque mystique" (pigem siiski "Saladuslik pargas" kui "...paat", nagu kavas) on küllastatud trilleritest-kõlakujundeist, eksimatult prantslaslik, huvitava tämbri maailmaga, milles otsekui osaleks palju rohkem pille kui viis, mida ometi näed laval. Et autor on eelnevalt kasutanud just spektraalanalüüsi, ei muuda kuulaja jaoks midagi, professionaalis võiks tekitada vähemalt uudishimu. Kuid seni pole ükski eestlane saanud tutvuda IRCAMis tehtavaga IRCAMis endas, ime siis, et "spektraalmuusika" võidakse ristida moesõnaks (minu mälu järgi ühe väga professionaalse kriitiku tekstis).

Nyyd Ensemble on soomlaste ansamblist kümme ja prantslaste omast kaks aastat noorem. Eesti interpretide repertuaar on alles kümme aastat vaba parteilistest retseptidest *à la* "iga kava sisaldagu vennasrahvaste heliloomingut". Seetõttu poleks midagi imelikku, kui *Nyyd Ensemble*'i kontsert oluks kahvatum kui *Court-Circuit*' ja *Avanti!* oma. Aga ei olnud! Dirigent Olari Elts, kelle lavale tulekut tervitav aplaus kviteeris ka tema uhket võitu Jorma Panula nimelisel konkursil, ning ansambel on arenenud hea tempoga. Oskus töötada on palju väärt (et esimesse proovi tullakse äraõpitud partiiga, nagu näeb ette kena klausel mängijate lepingutekstis, tunduvat praegu endastmõistetav). Targalt on valitud mitmekesisest repertuaari. Kui näiteks Steve Reichi virtuoossed rütmimängud andsid end kätte üsna kiiresti, siis poeetilise väljendus-



Pariisis tegutsev soomlanna Kaija Saariaho oli festivali peaesineja, kelle nimi tõi saali siiski oodatust oluliselt vähem kuulajaid. Pildil koos dirigent Hannu Lintuga.

disaalides, esines Eestis esmakordselt juba kümme aastat tagasi Filharmoonia Kammerkoori solistina; Soomes kuuldust on eredalt meeles tema osalemine Ligeti "Avantüüride" teatraliseeritud ettekandes. "Lonhi" pikki fraasikaari laulis ta imelise varjundirikka *legato*'ga (millist eesti lauljaist valdab Kaija Urb, kellega tal on ka mõningane tämbri sarnasus).

Saariaho seminar oli vormilt vestlus, mida hästi ettevalmistatud juhtis Erkki-Sven Tüür. Püüdmata refereerida kitsamalt professionaalseid kõneaineid, tuli esile nn naisheliloomingu küsimus. Veider, et ka sellise kaliibriga heliloojat tüütab ajakirjandus väidetega, et tema muusika on naiselikult kaunis ja habras. Tegelikult on näiteks orkestriteos "Verblendungen" / "Pimestamised" vägagi jõuline — "mehelik"? Võiks küsida, kas on olemas ka sootu muusika? Kui on, siis ehk sama, mis näotu, vormitu, "peata ja sabata" (nagu leidub nii naiste kui meeste kirjutatuses)?...

sfääri muusika on hakanud hingama hiljem. Kahel viimasel hooajal on kavas olnud mitu Tôru Takemitsu teost, seekord — “Tree Line” (“Puude rivi”) ja “Archipelago S.” See muusika, mis väljendab ideaalset tasakaaluseisundit, ei luba mängijatele vähimatki inertsust: muutuvad rütmijoonised ja tempo, ornamentaalselt keerduvate meloodiatega intiimsed soolod vahelduvad puhanguliste tõusudega. Just Takemitsu näib olevat süvendanud ansambli muusikalist suhtlemisoskust, üksteise mängu varjundite kuulamise kunsti.

Tan Duni “Circle with Four Trios, Conductor and Audience” (“Ring nelja trio, dirigendi ja publikuga”) kujundati teravamaks, sündmuslikumaks kui *Nieuw Ensemble*’i esituses, mida olin kuulnud Stockholmi festivalil märtsis 1999. Ja taas hämmastas, et teos toimib, sest publiku osaluse pelga kirjelduse lugemine paneks ehk õlgu kehitama.

Idamaalikkus seltskonda sobis hästi Märta-Matis Lill. “Le rite de passage” (“Üleminekuriituaal”; esiettekanne) kinnitas senist muljet, et ta valib oma teoste kõlamaterjali väga hoolikalt ja peenetundeliselt ning on hea proportsioonitajuga. Ta pole kirjutanud palju; loodetavasti ei tõrju tema tegevusvälja teised alad (sh semiootika ja jaapani keel) komponeerimist päriselt välja.

Kölnist pärit York Hölleri autoriõhtu esineja *Reval Ensemble* koosneb tuntud eesti

instrumentalistidest, kes on varemgi koos mänginud, kuid nime leidsid endale festivaliks. Kas nad just püsivalt uue muusikaga tegutsema hakkavad, ei tea, sest osalejad, Urmas Vulp, Toomas Nestor, Heili Eespere, Aare Tammesalu, Neeme Punder, Aleksander Jõgi ja Lea Leiten, on hõivatud juba mitmes ansamblis.

Hölleri helikeelt on kujundanud Euroopa modernismikeskustes (Darmstadt, Köln, IRCAM) saadud kogemused, aga midagi on selles ka tema õpetajalt Bernd Alois Zimmermannilt, kes oli esimesi postmodernistliku mõtteviisi poole pöördunud saksa heliloojaid. Postmodernismi jooni polnud küll kontserdil esitatus, vaid seminaril mängitud elektroonilises katkendis ooperist “Meister ja Margarita” (1990; paljukõneldud Bulgakovi-ainelisest ooperist ongi seni saanud kuulda üksnes katkendeid, nüüd selgus, et salvestus CDle on alles ees). Höller on välja töötanud individuaalse kompositsioonitehnika, mis aitab kujundada teose helikoe ühtsust — nagu mis tahes kompositsioonitehnika. Teose aluseks olev *Klanggestalt* toimib viisil, millel on nii seeria kui *modus*’e tunnuseid. Ühtlasi on ta süvenenud akustiliste instrumentide ja elektroonilise muusika seostamise problemaatikasse. Oma kompositsioonitehnika aluseid tutvustas Höller kahel seminaril. Teiseks päevaks oli küll välja kuulutatud diskussioon,

Pariisi ansambel “Court-Circuit” esitas ka eesti helilooja Toivo Tulevi (taamal partituuriga) uue teose “Gare de l’Est”.



kuid õnneks seda ei proovitudki läbi viia — diskuteerida on mõtet, kui kõik on teemas kodus.

Kontserdil kuulnud teosed pakkusid intellektuaalselt pingestatud, samas ekspres-siivset muusikat. Autori täpne tervikutaju ilmnes lihtsas seigas: iga teos lõppes just siis, kui kõrv seda ootas. Hölleril olulisest elektroakustilisest loomingust oli kavas kahjuks ainult "Antiphon", küllap koosseisudest tulenevail põhjustel.

Reval Ensemble oli üle muusikalisest tekstist, mille omandamine pole ilmselt hõl-pus, ja mängis veendunud intensiivsusega. Parima teosena tundus (mitte ainult minule) "Moments musicaux" flöödile ja klaverile. Põhjus peitub vist siiski Neeme Punderis, kelle mäng polnud mitte üksnes intensiivne, vaid ka mitmekülgset, sündmuslikult "elus".

Tallinna Keelpillikvarteti kava pakkus teoseid uustonaalsuse vallast. Kolme autori — René Eespere (Keelpillikvarteti esiettekanne), Peteris Vasks, Marjan Mozetich — teoste kõlailu oli paiguti ülemäärase suhkruisaldusega, Eesperel kõige vähem (selge, et see on maitse-küsimus nagu suhkur kohvitassiski).

Saksa helilooja York Hölleri autoriõhtul kõlas muu hulgas elektroakustiline "Antiphon", esimene teos, mis toetub tema poolt välja töötatud *Klanggestalt*'i (kõlakujundi) ideele.

Harri Rospu fotod



Weekend Guitar Trio pillikäsitsus, peen musitseerimisviis ja hea ansambli-tunnetus on kahtlemata palju väärt. Kaunis oli Tõnu Kõrvitsa "Halo" (esiettekanne) oma peenetundeliste, vaikusest ümbritsetud koos-kõladega (nagu Silvestrovil, aga teda kopeeri-mata). Mis puutub ansambli liikmete loomin-gusse, siis vaevalt kahjustaks akadeemilise kompositsioonihariduse põhitõdede omandamine nende *crossover*-muusika mõjualasse kuuluvaid stiilitaotlusi või improvisatsiooni-võimet. Eriti Robert Jürjendali ja Tõnis Lee-metsa teostes oli huvitavaid materjaliideid, kuid need uppusid muusikavoolus enneaegu.

Hortus Musicuse pikast hilisõhtustest kavast (Pärt, Kantšeli, vene heliloojaid) era-kordselt külmas Nigulistes on äärmustena meelde jäänud Pärdi "The Beatitudes" skan-daalselt must ja lohisev esitus Vanalinna sega-koorilt ning, teisalt, Galina Grigorjeva instru-mentaalteose "Na ishod" ("Lahkumisele") nauditav esiettekanne. Huvitav, et Peterburi konservatooriumis ja seejärel EMA magist-rantuuris õppinud Grigorjeva näib just Eestis elades olevat avastanud enda jaoks arhailise vene muusika, sealhulgas XI—XVII sajandi vaimuliku laulu: omal ajal tuli ta Peterburist teostega, mille stiilielementide diferentseeritus oli toonase eesti heliloomingu taustal väga modernne. Tugeva konstruktiivse mõtlemi-sega on ta ka praegu, täpne ja peene kõlata-juga. "Lahkumisele" esitus kandis Andres Mustoneni musitseerimisviisi pitserit: ta käsitleb tempodid ikka väga vabalt, tehes aeglustusi ja fermaate seal, kus autor neid ette näinud pole. Tulemuseks on staatika, mis Grigorjeva teosega ehk isegi sobis, siiski oleks huvitav kuulda ka mõnda rangemalt kujun-datud ettekannet.

Multimeedia

Multimeediakunst on uus meil ja mu-jalgi ja on vist loomulik, et mõnikord mõjub selle sildi all tehtav sageses vees kalapüüd-misena. Kui võrdlustastaks olid Peeter Jalaka väga musikaalsed ühistööd *Nyyd Ensemble*'iga, jäi Ühispinga hoone multimeediaõhtul pakutud teoste enamikus puudu n-õ üld-režiist. Vastuvõttu raskendas agressiivne heli-võimendus (vähemalt 24. XI õhtul).

Igas mõttes erand oli Lepo Sumera teos "Südameasjad" (video: Jüri-Illimar Šestakov, Artur Talvik). Muidugi väärib imetlust juba leidlik idee: südamearstide käe all on olnud palju heliloojaid, tulemata sellele, et EKG pildis või südameklapi rütmides peitub mingi teose algmaterjal. (Muuseas, "Südameasjade" materjaliks polevat olnud siiski mitte kompon-nisti enda süda, vaid üks täiesti terve.) Kuid

vähemalt niisama oluline kui idee oli eri elementide koostöö poeetilises tervikus. Tehniliselt keeruka teose (sh videopilti kohapeal sulatatud instrumentalistide näod ja pillid ning mängitava visuaalne ja *live*-elektrooniline töötlus) üldvorm oli sihvakas ja sõnum ootamatult optimistlik: inimene on põnev ja ilus!

Hollandlase Huib Emmeri (video Remco Schuurbriers) ligi tunnine "Metal Zombie" on kahtlemata tehniliselt meisterlik lugu tehnika ohtlikkusest. Nii *techno*'st inspireeritud muusika kui ka nonfiguratiivse pildi mõjuvad lõigud lahjenesid amorfsevõitu massis — teos sisaldas ka ootamatult konkreetseid "puust ette tegevaid" videokaadreid ja näis lõppevat mitu korda enne tegelikku lõppu.

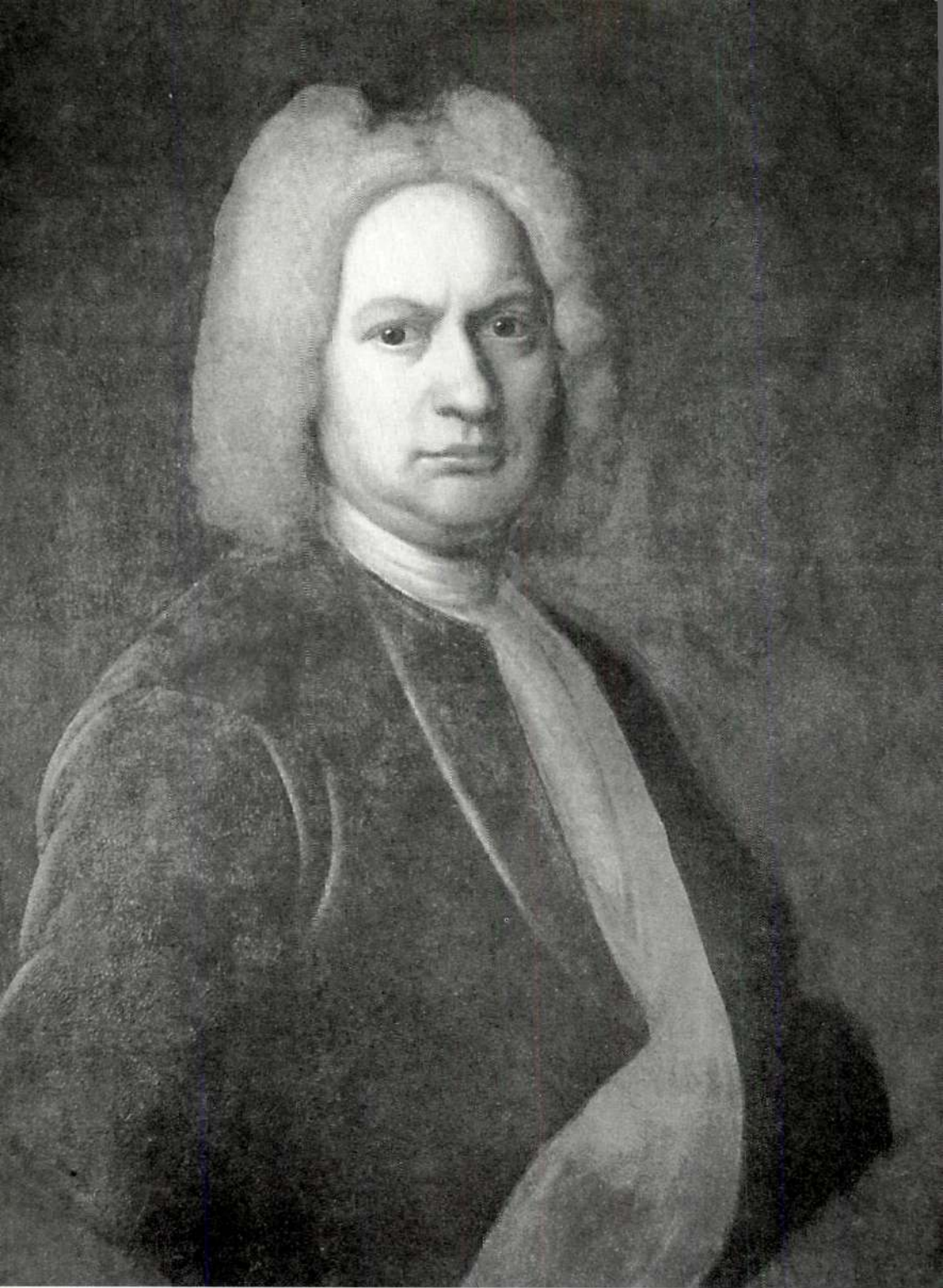
Tore, et muusika- ja kunstiüliõpilased teevad taas (pärast 1960. aastaid) suuri ühisprojekte. Pealkirja "How To Make a Love-song" ironiat väljendas videol (Maik Rõngel, Juri Loginov) muusika rütmis tegutsev olevus ilmekamalt kui muusika (Raakel Sild) tüütu tümps (kas ironiat monotoonse muusika suhtes saab edasi anda monotoonseuse enda kaudu?). "Linnamaastike" ennast kuulama panev muusika (Lauri Jõelet; elektroonika Arian Levin ja Paul Lilje) oli kooskõlas poeetilise pildiga (firma "Coolbars" ja kunstiakadeemia E-Meedia Keskus), paraku kuulus esitusse ka TPÜ koreograafia õppetooli üliõpilaste mingist "teisest ooperist" liikumine.

Järjekindlamalt kui ükski teine eesti helilooja on multimeediaga tegelnud Rauno Remme. Ooperis "Zond" (libreto Rauno Remme, Anneli Remme, Madis Kalmet) oli ta otsekui püüdnud välja panna kõik, mida oskab; kahtlane, kas sellist koormat kannataks ükski kunstiteos. Võib ka olla, et lavastuse tegijate suures seltskonnas (video ja valgusobjekti autorid Jaan Toomik ja Jaan Paavle, lavastajad Ardo Ran Varres ja Taavi Eelmaa, dirigent Hendrik Vestmann) puudus peremees, kelle sõna maksaks üle teiste. Muusika oli tahtlikult stiilikirju (seejuures nii postmodernistliku "muusika muusikast" vaatepunkti kui ka *happening*'iliku üllatusloogikata), sellega kaasnes kirev lavastus, milles aktsendid aina ümber paigutusid, inimlikustatud aparaatide suhetest reklaamiparoodiateni, sõltuvalt ka sellest, mida õnnestus silma või kõrvaga kinni püüda. Tervikpildi võis saada ainult esireas istuja, sest Ühispanga põneva välimusega saali põrandal puudub tõus. Tiheda lauldava teksti nüansse ei taba, olgugi lauljate diktsioon päris hea. Nii oligi teose idee Anneli Remme saatesõnas vahendatuna huvitavam kui lavastuses endas.

Raimo Kangro ooper "Süda" esietendus päris teatris, Rahvusooperis (dirigent Paul Mägi, lavastaja Neeme Kuningas, Airi Erase ja Neeme Kuninga kujundus). Viljakas ooperiautor jätkab selles oma ooperite grotesket peajoont (millest mõneti kaldus kõrvale üksnes "Ohvriss"). Maarja Kangro ja Kirke Kangro libreto on leidlike süžeekäikude ja ladusa tekstiga, mis sisaldab ka ulakaid vemmalvärsse. Muusika lõhub popi ja "tõsise" piire ja pilab kõiki tegelasi nagu "Ukus ja Ecus", aga samal moel naerma ei aja. Kuid viimane oli armsa koduvillase Karl August Hermannii paroodia, olgugi meie aega toodud. "Südame" lugu on süngem (nagu Hollywoodi "ulmeõudukas", ainult positiivse kangelaseta). Muidugi, jutt on see kooruke... Allegooria õpetuseiva on Igor Garšnek ja Evi Arujärvi juba lahti seletanud, mõlemad vaimukalt ja kumbki veidi erinevalt. Allegooriad köidavad siis, kui loo esmatasand toimib täielikult ja lugeja või vaataja saab muud avastada ise, ilma et talle ette öeldaks. Siin ühest avastuskäigust: kuna Doktoris ei ärata tema töö sisu vähimatki huvi või uudishimu, tuli mõte, et ta oleks ideaalne intervjuueeritav Urmas Otille: ainult raha ja kuulsus! Elus sellist vist siiski pole ka äpardunud leidurite (teadlaste, kunstnike jne) seas. Huvitav hakkas taibates, et tunnustamatuse sündroomiga peategelane võiks olla mis tahes alalt, näiteks Poliitik, Helilooja, Kriitik... Vähem huvitav hakkas, kui edasine süžeekäik ja lavastus suunasid tähenduse otse ühiskonda ja poliitikasse. Peale jäi efektse kujunduse ja liikumisega *show*. Sellena on teos pikavõitu, kuid oli tore siis, kui esituses parajasti kõik õnnestus, muusika temperamentsed rütmid särisesid ja osalised oma rollist lõbu tundsid.

Nii Remme kui Kangro ooperi etendusel oligi väga kosutav nentida, et Eestis on terve rida intelligentseid noori lauljaid, kes oskavad kasutada oma häält ja tajuvad muusikateatrit: juba palju kiidetud Ain Angeri ("Südame" Vürst) kõrval Aile Asszonyi, Margit Saulep, Mart Mikk, Taniel Kirikal, Rauno Elp, Villu Valdmaa... Tegelikult on neid ju rohkemgi.

"Nyyd '99" kunstilisse toimkonda oli seniste festivalide kahe nime, Madis Kolgi ja Erkki-Sven Tüüri, kõrvale tekkinud kolmas, Olari Elts. Tänu kõigile!



Johann Sebastian Bach (21. III 1685 — 28. VII 1750).
Osa J. J. Ihle maalist u 1720. aastast.

KUI BACH OLEKS MESILASI PIDANUD...

...saanuks Uusvälist mesinik. Et ta sirutas juba noorukina käe Bachi nootide järele, sai temast organist.

ROLF UUSVÄLI: Bachi muusikaga algas minu tutvus ajal, mil nootidega oli ärarääkimata kitsas, kui trükiseid polnud meil ülepea saada — otse pärast sõda. Siis tegutses Rataskaevu tänavas veel Meeta Silla äri, kus leidis antikvaarseid noote, ja sealt ma "Hästitempereeritud klaveri" (HTK) I osa kõite saingi. See oli Carl Czerny toimetatud, seda redaktsiooni ei peetud kaua aega suuremaks asjaks, nüüd aga paistab, et läheb jälle hinda.

Olin veel üsna poisike ja mängida eriti ei osanud, aga nooti lugesin ja sõrmitseda suutsin. Sealt jäigi see muusika külge. Seda enam, et tol ajal ei kuulnud ma Bachist praktiliselt mitte midagi muud. Olid aastad 1945—1946. Sellel poel olid ukсед varsti igapidi kinni, kuid enne jõudsin sealt saada veel mõnda ennesõjaaegset, näiteks Artur Kapi koraalielelmängud.

Jah, sellest HTKst mulle Bach külge jäi, ja seda siia maani. Bach on täiesti tsentraalne kuju, kuid minu austus tema vastu ei käi teiste suurte heliloojate arvelt: minu jaoks on Mendelssohn või Chopin või kes tahes nimekatest romantikutest täpselt sama geniaalsed — nad kõik on isepärased, kuid mitte vähem andekad ega vähem tähtsad, nad on vaid teistmoodi. Meil on siin avaldatud teadagi igasuguseid arvamusi, ka seda, et pärast Bachi on muusika alla käinud. Noh, need on paberisolkijate jutud. Tegelikult esimene suurmees oli muidugi Bach, kuid see plejaad jätkus. Allakäik on toimunud alles XX sajandil, kuigi sealgi leiame mehi, kes pole Bachist väiksemad, nemadki on vaid teisemad. Vaat nüisugune on minu nägemus Bachi kohast muusikaloos.

Ja temast endast?

Kõigepealt, Bach on nüisugune helilooja, keda ei õnnestu ka mitte kõige mannetumal interpeeril päriselt kihva keerata, kohe mitte kuidagi. Sest tema helid on omamoodi nõidus. Võib-olla instrumentaalmuusikas ta polegi veel see kõige kõigem, aga kirikukantaadid — need on ülimalt sisutihedad ja sügavad asjad (ma ei räägi nn raevalimismuusikast, see oli tarbe-

muusika). Aga kas või *Jesu, der du meine Seele* oma geniaalse kooripassakalja ehk *chaconne'*iga, kuidas nimetada. Iga kord, kui ma selle noodi kätte võtan, pakub see minu jaoks jälle üllatuse, see on niivõrd ilus ja meisterlik, et paremini enam ei saa! Ja selliseid kantaate on tal rohkesti, vaatad neisse sisse ja silmad lähevad krilli. Neis leiab isegi selliseid retsitatiive, kus mitte ükski noot ei kordu — täielik dodekafoonia! On ikka imemees!

Mis sa arvad, oli tal oma tehnikaga ka n-ö teadlik suhe?

Vaevalt küll, aga arvusümboolika oli Bachil olemas ja see oli teadlik. Arvusümboolika mängis muusikas üsna suurt rolli juba enne Bachi, seda nii instrumentaal- kui ka vokaalmuusikas. See mängib rolli religiooniski, juba Uues Testamendis, eriti apokalüpsises.

Kas siit võib otsida mingit võtit tema muusika sügavusele, mõjuvusele?

Kes oskab seda seletada? Mina ei oska. Väidetakse, et matemaatika on rohkem kunst kui teadus, muidugi mitte ükskordüks, vaid kõrgem matemaatika. Seosest tema arvusümboolika ja usutunnistuse vahel ei sõanda ma sõna võtta, et aga Bach oli väga usklik inimene, nähtub kõigist tema kasutatud tekstidest. Seda võib tajuda isegi puhtinstrumentaalseis lugudes. Aga seletada seda ma ei võta — see, kes kunstis päris viimaseid asju tahab lahti harutada, on päris rumal inimene. See ei ole võimalik.

Võtame kas või selle ilusa kogumiku koraalielelmänge, mis tegelikult on ju orelikoraalid ega ole mõeldud koguduse laulule ettemängimiseks. Juba nendest võib aimu saada valiku enda põhjal, sest ilma vastavat teksti tundmata pole need õigupoolest mõistetavad, tõsisel mängijal peab ka raamat silme ees olema. Meie uuest lauluraamatust on väga paljud vanad tekstid välja roogitud, need pole enam kättesaadavadki, aga oleksid organistile suureks abiks. Isegi siis, kui mängija ise neid vaateid nii väga ei jaga, tasub helilooja ilma-pilti tunda. Samas see, kuidas inimesed reli-

giooni trakteerima on hakanud, ei puuduta usu sügavamat olemust. Muidugi annab kõike väänata ja oma kasuks pöörata. Ka teoloogide keskel, kes on vahel samuti kummaline seltskond — parem ilma nendeta läbi ajada. Tunnetus, et jumal peab sinus eneses olema, on absoluutselt õige, seda ei saagi väljastpoolt võtta. Usk peab olema sinus eneses, muidu ei taju sa mitte midagi. Bachil oli see hinge põhjas, mitte talaaril, nagu mõnelgi ta kirikuisandal.

Tema intensiivne sise- ja perekonnaelu korvas biograafia välise halluse, kuigi mingi erak ta ju polnud?

Ega Bachi eluloost midagi kadestamisväärset võtta ei ole. Saksamaalt ta välja ei saanud, Tüüringist ka eriti mitte, ei mingeid auavaldusi.

Prantslased toonitavad oma muusika suuri mõjusid Bachile, peavad teda peaaegu oma heliloojaks. Palju selleks alust on?

Kui suured need prantsuse mõjud just on, ei oska öelda, kuid omaks võivad teda pidada mõned teisedki, õigemini kõik, ja selle vastu pole mul midagi. Et Bach enda tarbeks prantsuse muusikat ümber kirjutas, on fakt. Aga ka Vivaldist ei läinud ta mööda, too oli juba siis moehelilooja, kuid sai ka kõva kriitikat oma sekventsides löristamise pärast. Prantsuse mõjuku tuleb pidada ka Bachi melismide tabelit. Nii et mitmesugused mõjutused olid talle täitsa kindlalt omased. Ühtekokku on need sulanud aga üheks Bachiks. Ja imetleda saab seda muusikat lõpmatuseni, see ei vanane.

Mängida võib seda ka mitut moodi. Praegusaja inimese väljenduslaad on midagi muud kui XVIII või XIX sajandi oma. Vahepeal mängiti hoopis vabamalt, seejärel jälle hakati väga meetrumit taga ajama. Pulsiga on ikka niimoodi, nagu inimese süda käib, see ei ole eri ajastutel samane olnud. Ja kui te kuulete mõnda head Bachi nüüdisinterpreti, siis metronoomi järgi ta küll ei mängi. Aga muidugi mitte ka sedasi, et lugu tükkideks lendab. Olen kuulnud näiteks HTKst üpris mitmesuguseid esitusi, absoluutselt pianistlikult lähenes sellele (algsest siiski klavessiinile loodule) Tatjana Nikolajeva ja mul ei ole selle vastu sõnakestki, sest selle kunstiline väärtus on suurem kui tollel, kes kribinal-krabinal on uurinud XVIII sajandi mängulaadi ja katsub seda nn autentselt järele teha. See tuletab lapsepõlvest meelde hoopis teisest valdkonnast lugu. Minu isa-ema töötasid haiglas ja seal juhtus kord see, mis haiglas ikka juhtub: inimene suri ära. Üks tohter katsus patsienti elustada — kamprisüstidega. Tegi seda tükk aega, aga ei midagi — surm jäi surmaks. Niimoodi, tundub mulle, on lugu ka selle autent-

suse elluäratamisega. On ikka täitsa aksioom, et suur muusika kannatab välja mitmesugust tõlgendamist, ainult et see peab hea ja läbitunnetatud olema. Seega on kunstis tõesid rohkem kui üks.

Vaid kristluses ei tohiks neid mitu olla, kuigi arusaamade eri kujusid jagub siingi — katoliiklus, protestantism jne. Interpretatsioonis ei saa sugugi ühte mustrit peale suruda. Kuulsin hiljuti portsu Chopini oopusi Kuuba pianistilt Jorge Bolet'lt, see oli maailmatase tehnikast ei räägigi, aga milline kõlavus ja supermuusikaalsus! Sealsamas kõrvutasin nendega Claudio Arrau esitusi — täiesti teised, aga tase ikka seesama. Või ameeriklanna Rosalyn Turecki Bachi-mäng! Nii et see nn klavessiinilik tõlgitus pole kaugelki too ainuõige, hoopis kunstilise mõjukuse mitmekesisuses peitub õige rikkus. Nõnda on see kõige-ga, ka orelimänguga (mõistagi vaid laitmatute tehniliste parameetrite olemasolul).

Spekuleerime pisut. Milline olnuks Bach katoliiklasena? Jäänuks ta siis luterlikust koraalist kõrvale?

On niisugune kummaline näide. Reger oli katoliiklane, aga kõik ta koraalifantaasiad lähtuvad evangeelsest koraalist, samuti mitu oopust koraalieelmänge. Katoliku kirikus on koguduse laulmine, nii palju kui Tšehhis ja Leedus olen kuulnud, omavahel öeldes niru ja seda on ka vähe. Midagi meelde jäävat ei ole, evangeelsega ei võistle need mitte mingil juhul. Võib-olla oleks Bach katoliiklikus ümbruses tõesti mõneti teistsuguseks kujunenud, aga mis me ikka spekuleerime — sündis ta ju Eisenachis ja on seega protestantlik helilooja, kuigi kirjutas ka missasid. Aga ega Lutheri ei löönud ladina keelt kirikust päriselt välja. Leipzigiski oli suurte pühade teenistustel ladina keel sees, st et missa põhiosad kuulusid jumalateenistuse korra juurde. Luther ei tahtnudki katoliku kirikut lõhkuda, see kujunes tegelikult katoliku kiriku enda suhtumisest välja, oli ilmselgelt ajalooline paratamatus.

Mida ütled Bachi orelisuurvormidest?

Ongi suured teosed orelile. Või mida sa seal väikseks nimetad. Koraalieelmängud on ka niisuguse sisuga, et võiks öelda: lühikesed suurteosed. Küsitule osas ma teostusesse puutuvasse ei kalduks, kuid minule olid need alguses nagu tehnika omandamise vahend, need on pilli jaoks hästi instruktiivsed, kui nii võib öelda. Muusikast rääkimata, selle pärimõistmine tuleb pärast, küpsemas eas. Orelimäng ei tunne imelapsi juba sellepärast, et jalad ei ulatu pedaali peale ja komplektne kokkupuude pole võimalik. Süüvimine viibib, pealegi kipuvad kõik seitsmeteistkümneaastased veel kiiresti mängima, nagu ma isegi

seda tegin. Ei tea miks, aga noored kipuvad tõesti kiirustama, vist vaimustusest, et kõik tuleb tehniliselt välja. Mäletan Lepnurme nägu, kui ta toomkirikus tehtud tunnis pärast minu marukiiret Bachi g-moll fantaasiat ja fuugat saalist üles orelil juurde tuli. Ta oli lausa kohkunud, ometi laabus mu mäng ülliladustasti! Süvenenud ja rahulik mängulaad tuleb kõigile vanemas eas. Näen seda Arrau'gi noorema ja vanema põlve salvestusi kõrvutades; vahe on tuntav: nooruses tal väliselt kõik leekis, hiljem aga leekis ta seesmiselt.

Huvitav, kuidas see Bachiga oli — loodu põhjal?

Eks oli temalgi oma noorusaeg. Ja vaata, need lood — neid ei ole küll palju — on mul enamasti mängimata jäänud. Näiteks üks ütlemata pikk prelüüd, mis koosneb sekventsidest. No ei kutsu mängima. Aga hiljemalt 1710. aastast peale on kõik jumalik. Tal oli ju ka tarbemuusikat (kantaatidegi hulgas), mis lihtsakoelisem ja kirjutatudki n-õ perekondliku ringi tarvis. Kirikukantaadid on muidugi midagi muud. Ilmalikust muusikast tõusevad hiilgavaimalt eile Brandenburgi kontserdid, nimelt kontserdid, mitte *concerto grosso*'d, nagu neid sageli tituleeritakse.

Ikka rõhutatakse, et Bach vajus sügavasse unustusse, ometi liikusid ta käsikirjad muusikute seas põlvest põlve järgmisse aastasajasse välja, Neefe tundis ta muusikat hästi ja tutvustas noorele Beethovenile jne.

Need liikusid ajas kaugemalegi, trükituina oli tema töödel aga suur mõju veel kõige romantilisematele romantikutele. Chopin võttis ainsa noodina Mallorcale kaasa HTK. Robert Schumann kirjutas kohe pärast Bachi vastava muusikaga tutvumist oma orelifuugad, ka Clara Schumann löi orelifuugasid. Tõsi, Roberti fuugasid esitatakse suhteliselt harva, sest need on tehniliselt pööraselt nõudlikud.

Miks Bach oopereid ei kirjutanud?

Ilmselt puudus nõudmine — vähemalt temasuguselt "vanamoodsalt" mehelt keskkonnas, kus ta viibis. Saksamaal valitses itaalia ooper ja see oli kaunis kõlkalik, ei pruukinud too žanr Bachi ka põrmugi ahvatleda. Ega tal lõppude lõpuks oma koormuse juures oleks selleks enam aegagi jätkunud.

Oli ta muidu leebe karakteriga, tuli ju alla neelata ridamisi lausa solvanguidki?

Jäärapäine ta ei olnud, aga oma asjade eest astus välja küll. Kuidas need Leipzigi Toomakooli rektorid olidki: esimene oli korralik mees, teisest paistab, et väga ei olnud. Ega ta kõike, mis tegi, saanukski tehtud, kui oleks lambuke olnud, tema elutöö on ikka määratu suur.

Palju ta Händeli loomingut võis tunda?

Küllap tundis, mis ta muidu Halles kohtumist otsis? Nende suhetest dokumentaalset jälge ei

ole, memuaare Bach ei kirjutanud, alles on tast vaid igasugu kviitungeid ja muid eluolulisi asju. Ses osas me tema mõttemaailma otseselt sisse vaadata ei saa, aimused on kaudsed. Kuid näiteks tema Piiblis on rohkesti ulatlikke allakriipsutusi, need avavad ka midagi.

Rõõm on aga, et suurem osa käsikirju on ikkagi säilinud. Oli üks niisugune muusikamees Darmstadtis, Christian Heinrich Rinck, kes oli saksa organistide "tegija" (nagu omal ajal Sweelinck hollandi organistide puhul, ning keda pärast unustusaega nüüd tasapisi "üles kaevatakse"). Temal oli määratu noodikogu, lisaks üks ameeriklasest õpilane, kes kirjutas muide kirikuviisi "Jumal sul ligemal" — tänapäeval tuntud kui "Titanicukoraal". Rinck parandas oma kogu, kus ka Bachi käsikirju, terve täiega temale ja nüüd on need ühes Ameerika ülikoolis. Sellest kogust on välja tulnud huvitavaid asju: terve trobikond varem tundmatuid Bachi koraaliprelüüde, mis nüüdseks mõnda aega juba trükitud ja mida minagi olen esitanud oma 14—15 tükki. Asi on ju selles, et Bachi poegade käest läksid papa käsikirjad mõnda ilma laiali, Rincki teene see ongi, et ta neid kokku korjas. Midagi jäi ka sugulaste-pärijate valdusesse, näiteks "Matteuse passiooni" autograaf oli kindlasti Carl Philipp Emmanueli käes. Sellest noodist nähtub muide, et poeg oli partituuris isa natukene "parandanud". Missa h-moll käekäik kujunes hoopistükki kirevaks, selle esimene ilma apsudeta partituur ilmus alles 1950. aastail (!).

Eks Bach käis ise ka, nagu see toona üsna sage nähtus, oma muusikaga paiguti üsna vabalt ümber, tõstis terveid osi teosest teosesse jne?

Nojah, aga ega ta seda päris mehaaniliselt teinud, komponeeris need lõigud natuke siiski ringi. Põhjus oli muidugi imelihtne — ajapuudus. Sedasi talitasid peaaegu kõik, kui mõnd mitmeosalist teost kiiresti vaja oli. Samas, niisugust dramaturgiavaba kompilatsiooni, nagu tehti "Markuse passiooniga", poleks Bach eales lubanud. Miks seda üldse "Johannese passiooni" ja "Matteuse passiooni" kõrvale vaja oli? Ette kanti see meilgi, kuid loodetavasti ja tõenäoliselt esimest ja viimast korda. Olgem väarikad!

Mis teos sulle Johann Sebastianilt kõige enam meeldib?

See, mida parajasti kuulan.

Rolf Ulusvõlga vestles Johann Sebastian Bachist
IVALO RANDALU

POSTMODERNISMI APOORIA VÕI KRIITILINE POSTMODERNISM

Tony Scotti ja Quentin Tarantino "Jääv armastus"

Armastan filme, üks mu armastusi on teleshow'd, armastan hommikusi maisihelbeid. Kasvasin koos nendega; nad on nagu sajabrotsendiliselt minu teadvus.

Quentin Tarantino
(vt Woods 1996, 59; Dawson 1995, 95)

Quentin Tarantino on Hollywoodi 90. aastate tähelepanuväärseim uus filmitegija. Temast sai lühikese ajaga kõmuline moerežissöör oma filmidega "Marukoerad" (*Reservoir Dogs*, 1992) ja "Pulp Fiction" (1994). Lisaks sellele pälvisid tähelepanu ka Tarantino stsenaariumide järgi valminud "Sündinud tapjaks" (*Natural Born Killers*, rež Oliver Stone, 1994) ja "Jääv armastus" (*True Romance*, rež Tony Scott, 1993). Tarantino uusim film "Jackie Brown" valmis 1997. Tarantino särav dialoog, viited popkultuurile, ilustamatu vägi-vald, ebakronoloogiline oskuslik jutuveestmine ning rakursside ja montaaži stiilne kasutamine on pannud nii mõnegi tunnustama Tarantino't kui popkultuurist küllastunud sugupõlve tõlgendajat.

"Jääv armastus" pidi saama Tarantino esimeseks režissööritööks. Stsenaarium valmis juba 1987. aastal, aga raha taotlemine kestis aastaid ja lisaks seati tingimuseks, et Tarantino loobuks oma nõudmisest seda filmi lavastada. Kõigepealt valiti režissööriks B-kategooria filme teinud William Lustig, aga lõpuks tegi filmi Tony Scott, hästi müübiva hollywoodiliku *action*-filmi meister, kassahittide "Top Gun" (1986) ja "Beverly Hills Cop II" (1987) lavastaja. Filmi tootis *Morgan Creek Production*, levi eest vastutas *Warner Bros*, ja samas tõusis filmi eelarve Tarantino poolt algselt kavandatud vaevaselt 60 000 dollarilt tugeva 14,5 miljonini (vt Woods 1996, 49—53; Bernard 1995, 83—92; Dawson 1995, 94—5, 101—3; Clarkson 1995, 94—8, 132—4).

"Jääv armastus" on positiivsest kriitikat hoolimata jäänud "Marukoerte" ja esmajoones seitsmele "Oscarile" kandideerinud "Pulp Fiction" varju [kriitikat vt Dawson 1995, 118—119; *Internet Movie Database — True Romance—Critics*, [http://us.imdb.com/TUrls?True+Romance+\(1993\)](http://us.imdb.com/TUrls?True+Romance+(1993))]. Kuigi "Jäävat armastust" peetakse kindlasti sama palju Tarantinole kui Scottilegi kuuluvaks, puudub sellest teatud "tarantinolikkus", sest tegu pole Tarantino režüga. Film ei erine esimesel pilgul hollywoodiliku *action*-žanri massist sedavõrd nagu "Marukoerad" ja "Pulp Fiction". Aga osalt, nagu me varsti näeme, on "Jääv armastus" just sellepärast teatud mõttes nendest filmidest tähelepanuväärsem või olulisem, võimalik, et kogu 90. aastate tähtsaim film. "Pulp Fictioniga" seoses võib rääkida postmodernistlikust filmist, aga "Jääva armastuse" kohta saab öelda, et see on postmodernistlik teos *par excellence*. Sellisel juhul, võttes arvesse mõningaid Fredric Jamesoni kuulsaid määratlusi, pean postmodernistlikule teosele või tekstile tüüpiliseks simulaakrumit, silmas pidades märkide viitamist ainult teistele märkidele, mitte "töelisusele", sellega liituvat pastišsi, stiililist järeleaimamist, kunstigeeniuse kartesiaanliku sõltumatuse ja subjekti problematiseerumist, kõrge ja madala kultuuri vahelise piiri küsitavaks muutumist ja teose kujunemist "sügavuseta" kaubaartikliks. Jamesoni arvates ilmneb neid jooni sisaldavas teoses võrreldes teist tüüpi teostega paremini läänemaise postmodernistliku nüüdiskultuuri omapära, selle erinevus varasematest ajastutest (vt Jameson 1991, 1—54). Seepärast pakub "Jääv armastus" peaaegu stiilipuhta postmodernistliku teosena huvi just kui meie ajale iseloomulikke mõtlemis- ja

vaatlemisviise väljendav film, mitte kui pelgalt esteetiline objekt.

Aga "Jääva armastuse" teeb filmiks, mida ei saa tähelepanuta jätta, alles see, et üritades viia postmodernismi loogikat viimase võimaluseni, irdub film sellest loogikast, paljastades postmodernismi sisemise vastuolulisuse ja pöördudes nii iseenda vastu. Näitan järgnevalt sellest postmodernismi olemusest sündiva vastuolu teket, mida võib nimetada postmodernismi apooriaks, kui seda vaadelda tahtmatult asetleidnuna, või postmodernismi kriitikaks, kui küsimuses on tahtlik tegu.

Märgi materiaalsus ja autori surm

Michel Foucault käsitleb oma teoses "Les mots et les choses" (1966) keele ja märkide olemuse mõistmises toimunud muutusi läänemaises mõtlemises keskajast XX sajandini. Klassikalisel ajal (*l'âge classique*), mille alguse Foucault paigutab XVII sajandi keskpaika, nähakse keelt ja märke läbipaistvate ja neutraalsete representatsioonivahenditena, millede enda olemus ei mõjuta representatsiooni tulemust. Keel ja märgid on nagu värvitu ja mittepeegeldav klaas, mille läbi tõelisuse struktuur paistab selline, nagu ta tegelikult on. Klassikaline aeg vahetub meie modernse ajaga (*notre modernité*) XVIII ja XIX sajandi vahetusel, mil representatsiooniprotsess problematiseerub, millest põhilise märgina on Kanti arvates toimuva siirdumine tõelisust kopeerivast subjektist representatsiooni aktiivselt kujundavasse transsendentaalsesse egosse. Samuti hakkab paljastuma representatsiooni põhiliste vahendite, keele ja märkide materiaalne olemus; keel on artefakt oma seaduste ja ajalooa (vt Foucault 1966, 13, 60–136, 229–318).

Keele materiaalsuse mõjukamaid teoreetilisi käsitusi XX sajandil on muidugi Ferdinand de Saussure'i nägemus keelest (*langue*) kui valmis märgisüsteemist, mille kõneleja peab vastu võtma sellisena, nagu see on, et olla võimeline suhtlema (vt Saussure 1969, 30). Postmodernsusele võib pidada iseloomulikuks keele materiaalsuse tagajärgede viimise just Saussure'i põhioletuste abil loogiliseks peetava lõpptulemuseni.

Esmajoones romantismis kujundatud nägemus kunstigeeniusest, kes loob midagi

"JÄÄV ARMASTUS" (*True Romance*). Režissöör Tony Scott, stsenarist Quentin Tarantino, produtsendid Samuel Hadida, Steven Perry ja Bill Unger, operaator Jeffrey L. Kimball, monteerijad Michael Tronick ja Christian Wagner, muusika: Hans Zimmer, kunstnik James J. Murakami, kostüümid: Susan Becker. Osades: Christian Slater (Clarence Worley), Patricia Arquette (Alabama Whitman), Dennis Hopper (Clifford Worley), Val Kilmer (Elvis), Gary Oldman (Drexel Spively), Brad Pitt (Floyd), Christopher Walken (Vincenzo Coccotti), Bronson Pinchot (Elliot Blitzer), Samuel L. Jackson (Big Don), Michael Rapaport (Dick Ritchie) jt. 35 m, 119 min, värviline. © *True Romance Productions/Morgan Creek/Davis Films, USA, 1993.*



"Jääv armastus", 1993. Režissöör Tony Scott. Patricia Arquette (Alabama Whitman) ja Christian Slater (Clarence Worley). Alabamat ei psühhologiseerita, ta saab identiteedi, millesse Clarence armub, ainult loetledes oma huviobjekte popkultuuris.

puhtalt uut ja kellel on oma järeleaimamatu stiil, asendub postmodernismis arusaamaga, mille Roland Barthes sõnastab klassikalises essees "Autori surm" (*La mort de l'auteur*, 1968) järgmiselt: "Tekst on kultuuri tuhandetes hällides sündinud tsitaatide kudum. Kirjanikul

on võim ainult jäljendada midagi juba tehtut, midagi, mis kunagi ei ole algupärane. Kirjanik võib ainult segada kirjutisi, ajada nad omavahel vastuollu, toetumata neist ühelegi [- -] (Barthes 1984, 65; soomekeelses väljaandes: Barthes 1993, 115).

Kuna keelt, muid märgisüsteeme ja esituskonventsioone peetakse loova subjekti loomise tingimusteks, ei saa kunstnik olla enam individuaalne *auteur*, vaid juba olemasolevate elementide koondaja. Samas kuuluvad postmodernistlikuks liigitatud teosed sageli ka modernismi ja *auteur*'ismi. Näiteks peetakse väga omapärasteks selliseid postmodernistidest kirjanikke, nagu Claude Simon, Thomas Pynchon ja Umberto Eco. Romaanis "Roosi nimi" (*Il nome della rosa*, 1980) üritab Eco põgeneda oma isikliku hääle eest ohtrasse traditsiooni kasutusse ja tsiteerimisse, aga romaanist kujuneb sellegipoolest vägagi iseseisev teos (Saariluoma 1992, 211—212). Vastavalt võidakse väita Tarantino postmodernistlikuks peetud "Pulp Fictionit" esindavat *muul*, tähelepanu ärataval "tarantinolikul" viisil *auteur*'ismi (ja nii ka modernset) täiesti traditsiooniliselt (Tarantino *auteur*'ismist vt Dawson 1995, 99).

Väiksemat tähelepanu äratanud "Jäävat armastust" on aga iseloomustatud: "Üks parimaist peavoolu *action*-filmidest kümne aasta jooksul" (Dawson 1995, 99). Tony Scotti stiili osa lõpptulemuses on rõhutatud, millal noomides, millal kiites, aga igal juhul on Scotti stiilile omane just postmodernistlik isiksuse kadumine: Scott püüab järgida võimalikult hästi teatud žanri, hollywoodiliku *action*-filmi anonüümseid raame. Nõnda võib tema režiitöö omalaadsus seisneda kõige rohkem selles, kas film asetub žanri piiridesse silmanähtavalt hästi või halvasti. Eesmärgiks on "Top Guni" laadse kassafilmi loomine: tulemus on viimistletud, montaaž kiire ning Tarantino stsenaariumi lõpu muudab Scott hollywoodilikuks *happy end*'iks (Scotti osast filmis vt Bernard 1995, 87—90; Woods 1996, 56, 64, 69—70; Clarkson 1995, 134; Dawson 1995, 99).

"Jääva armastuse" näitlikkus ja ainulaadsus postmodernistliku teosena on järelikult põhjustatud isikliku haarde puudumisest. Lõpptulemuseks on film tegelikult miski,

mida ükski tegijatest eraldi antud teosega ei mõelnud (film on niisiis ka selge näide üldisest *auteur*'ismi vastu suunatud kollektiivsest loomisest). Tarantino stsenaarium oli mõeldud filmile, mille väikese eelarve kompenseeriks omapärasus. Tarantino stsenaariumis jutustati lugu väga ebakronoloogiliselt ja lõpus sai meespeaosaline surma. Roger Avery palgati selleks, et ta muudaks teksti kronoloogiliseks, lühendaks seda pisut, lisaks jutustaja-hääle ja muudaks lõpu Scottile meelepäraseks. Tarantino ise ei osalenud käsikirja kohendamisel ega käinud kordagi võtetel (vt Dawson, 1995, 99, 107—109; Bernard 1995, 87—88, 92—93; Woods 1996, 50; Clarkson 1995, 135, 247; Tarantino 1995). Scott, suur eelarve ja staarid eesotsas Christian Slateri, Patricia Arquette'i, Dennis Hopperi, Val Kilmeri, Gary Oldmani, Brad Pitti ja Christopher Walkeniga töid lõpuks filmi oma nägemuse.

"Jääv armastus" koosneb mitmetest tekstidest, intentsioonidest, millest ükski ei suuda teisi kõrvale tõugata, ja niiviisi on lõpptulemus iga isiku mõjujõust väljaspool. Barthes'lik *autori surm* on täielikult teostunud. Selliselt toimib "Jääv armastus" suurepärase näitena postmodernistlikust arusaamast keelest. Kõnelev subjekt sobitab oma väljendus-tesse varasemaid väljendusi, teiste intentsioone — ühist keelt —, kasutab neid omadel eesmärkidel, aga samas on temagi väljendused avatud eri tähenduste ärakasutamisele; tema väljendustes võib näha lugematuid intentsioone (vt Derrida 1972, 1—29; 1988, 1—23; vrdl Bahtin 1988, 293—294).

Pastišš, simulaakrum, kunstist kaubaks

Romantistliku kunstigeeniuse küsitavaks muutumise ja isikliku stiili loomise raskenemisega kaasneb postmodernismis pastišš, stiili jäljendamine (vt Jameson 1991, 16—18). Stiil, samuti nagu tegelaskujud, lood, rakursid ja muudki teose osised, saavad võimalikuks vaid juba olemasolevate elementide ja vahendite abil. Lõpuks võib täiuslikku postmodernistlikku teost näha kui lihtsat simulaakrumit, pilte ja märke, mis ei viita enam muule kui teistele märkidele ja iseendale (vt Baudrillard 1994, 1—42; Jameson 1991, 18).

Keele läbipaistvusetusest tuleneb Saussure'i arvates, et maailm on piiritu ja

klassifitseerimatu ning et see saab korra ja mõtte alles keeles (vt Saussure 1969, 158—169). Asjade nii olles ei pürita postmodernismis enam looma tõelisuse illusiooni, muljet sellest, et lugu oleks nagu varemalt korras- tunud tõelisuse objektiivne registreerimine, muljet, et “niiviisi tõepoolest juhtus”. Lugu, episoodid, rakursid, montaaž on konstrueeritud. Postmodernistlikku teost peetakse koosnevat juba räägitud lugudest saamaks “tõelisusest” ainult oma ja teiste teoste märkidele viitavaks objektiks, simulaakrumiks. Kui keelt peeti veel läbipaistvaks, usuti, et keel saab tähenduse kõneleja intentsioonidest. Autori mõte paistab läbi keele. Aga postmodernistlik teos toimib teosena ilma autori tähendusteta, sest tähendust peetakse sõltuvaks keele- või märgisüsteemi konventsioonidest. Küsimuses on jällegi autori surm, mis simulaakrumiga ühinedes arvatakse tegevast teosest “sügavuse- seta”, autorist ja välisest “tõelisusest” irdunud asja. Jameson võrdleb märki tabavas näites kaht maali, van Goghi modernistlikku maali “Talupoja kingad” ja Andy Warholi postmodernistlikku “Teemanditolmu kingad”. Jamesoni järgi tuleb van Goghi pildile kinga- paarist rekonstrueerida mingi algsituatsioon, et maal ei jääks lihtsaks kaunistuseks, hinge- tuks objektiks. Selleks algsituatsiooniks, maali “tooraineks” pakub Jameson talupoja elu raskust, ahistavust ja majanduslikku viletsust. Maali elavdavad kaunid, rikkad värvid on aga kompenseerivad märgid utoopilisest, majanduslikult võrdsemast seisukorrast. On iseloomulik, et lugemisviis on “[- -] ses mõttes hermeneutiline, et teostatakse elutul, asjastunud kujul, nähakse vihjena või sümptoomina mingist laiemast tõelisusest, mis korvab elutu kaju teose äärmise tõena” (Jameson 1991, 8).

Warholi postmodernistlikud kingad aga ei paku vaatajale Jamesoni arvates hermeneutilise liikumise võimalust. Galeriis käija näeb pilti samamoodi kui mis tahes juhuslikku asja. Täiesti täht-tähelt võib rääkida lamedusest, pinnalisusest; elutu pildi asemele ei paku end lõplikuks tõeks mingi pildist avaram tõelisus (Jameson 1991, 6—10; vt Kellner 1995, 281). Postmodernistlikust, autori eesmärkidest ja tõelisusest märkide võrku irdunud teosest nähakse puuduvat “sõnum”, teema. Enda loodud seadusi järgivaist teksti-

dest koostatud teos nagu ei tarvitsekski viidata millelegi märkidest väljaspoolsele. Eelnenu valguses kuulub Tarantino stsenaariumil põhinev Oliver Stone'i lavastatud “Sündinud tapjaks” selgesti modernismi, kuigi ta üritab paigutada “Jäava armastuse” kombel populaarsesse *action*-žanrisse ning sisaldab rohkelt pastišši ja simulaakrumit. Stone'i filmi postmodernistlikud jooned on ainult vahendid filmi “sõnumi” (vägivalda ihaleva meedia hukatuslikkuse) edasiandmiseks. Film ainult laenab võõraid tekste samal moel nagu mõni puhas modernist, näiteks Joyce või Mahler. Aga postmodernistlikus teoses, nagu “Jäav armastus”, ei ole võõrad tekstid ainult “tseiteeringud”, vaid teose sügavam olemus (vt Jameson 1991, 2—3). Postmodernistlik teos on nagu “pimedate silmamunadega skulptuur” (Jameson 1991, 17). Teos ei “kõnele” meile, vaid on muutunud meelt lahutavaks tarbeesemeks.

Kui postmodernismis saab teosest tarbeese, muutub küsitavaks modernismile tüüpiline jagunemine massi- või populaarkultuuriks ja kõrgkultuuriks (Jameson 1991, 2—3). Hermeneutiline, kõrgkultuuriline objekt paistab tühjusesse hajuva ettevõtte, kuna arvatakse, et ta koosneb tegelikult läbipaistmatutest märkidest ja representatsioonidest, mitte nende taga olevast tõest või autori eesmärgist. Maailma koos tema objektidega nähakse kokku surutavat läbipaistmatuteks pindadeks, mille asetamine väärtuse järjekorda on ainult võimu kasutamine. Jagamine kõrgeks (“sügavaks”) ja madalaks (“lamedaks”) kultuuriks muutub kehtetuks. Aga samuti nagu üldiselt postmodernistlikeks peetud teostes valitseb vahelgi modernismile tüüpiline isiku hääl, eralduvad need teosed “sügavaks”, “haritlaskonna” poolt harrastatavaks kõrgkultuuriks. Pynchoni romaani “Gravity's Rainbow” (1973) ei paigutata koomiksile kõrvale. Ka selles suhtes on “Jäav armastus” kui kümneid miljoneid sisse toonud popfilm kaup, eriti postmodernistlik teos.

Postmodernistlik mina kui kaubamaja

Modernsel, kartesiaanlikul mõtlemisel arvatakse, et subjekt on võimeline end ja ümbritsevat tegelikkust vahetult tajuma, kui keel ja representatsioonid on läbipaistvad vahen-

did. Subjekti tegutsemine põhineb puhtalt sellel autonoomsel, sõltumatu indiviidina. Aga postmodernismis peetakse keelt, märgisüsteeme ja esituskonventsioone subjektile eelnevateks, neid peetakse teadvustamise tingimusteks. "Subjekt [- -] on keele "funktsioon"; subjektist saab *kõnelev* (või mõtle) subjekt vaid siis, kui ta järgib kõneldes (või mõlemises) [- -] keele reeglite süsteemi [- -] (Derrida 1972, 16). Keel ja representatsioonid ei ole ainult vahendid või lisad (*supplément*), vaid tunnetava subjekti sisim olemus. Tunnetavat subjekti ei ole olemas ilma keele ja representatsioonideta, kuna nendeta ei saa subjekt kirjeldust ega tähendust. Subjekti võimalikke identiteete, keele- ja mõtlemismalle kujutletakse moodustuvat neis keelelistes ja kultuurilistes praktikates, diskursustes, milles subjekt toimib. Kartesiaanlik individuaalne ja autentne minasus hajub eri diskursustes tegutsevateks toodetud minasusteks, mille taga ei ole ühendavat "oma" minasust. Väline nagu täidab sisemise (vt Derrida 1967, 428—445; 1972, 1—29; Saariluoma 1992, 28—35, 219—227; Foucault 1969, 74).

"Jääva armastuse" kangelased Clarence (**Christian Slater**) ja Alabama (**Patricia Arquette**) elavad massimeelelahutuse ja popkultuuri diskursustes: neile meeldib Elvis, popmuusika, vägivalla-meelelahutus, kiirtoit. Clarence töötab ka oma lemmikalal, koomiksi-poes. Alabama isikuloost ei saa me enne mõnda *call-girl*'i päeva kuulda midagi muud kui jutustajahääle väidet algustekstis, et ta on tulnud Detroiti Tallahasseest Floridas. *Call-girl*'iks hakkamise põhjusi ei otsita; Alabamat ei psühholoogiseerita, Alabama saab "iseloomu", identiteedi, millesse Clarence armub, ainult loetledes oma huviobjekte popkultuuris: Elvis, Burt Reynolds, Mickey Rourke, Phil Spector, *kung fu*. Ainulaadne, sisemine psühholoogiline mina koos isikulooga redutseerub postmodernseks avalikuks kaubamajaks, diskursuste koguks. Alabama on nagu kes tahes armas popifanaatik.

Nii et Clarence ja Alabama ei soorita oma kohtumisel karatelööke selleks, et oma isiklikku ahistust või tõkkeit lõhkuda, vaid sellepärast, et nad tulevad vaatamast *kung fu* meelelahutust, mis on üks nende minasust ja tegutsemismalle ehitavatest diskursustest.

McLuhanilikult väljendudes mõjutab hegemoonilise vahendi, nagu televisiooni või filmi viis kujutada tegelikkust ka seda, kuidas subjekt kogeb tegelikkust ja kohtub temaga sellest vahendist väljaspool (vt McLuhan 1984; Saariluoma 1992, 224—225).

Clarence nendib koos Alabama välismaast unistades: "Olen kogu elu olnud Ameerikas. Tahan näha, milline on TV teistes maades." Postmodernismis ei usuta enam vahetusse, kordumatusse ja isiklikku uue kogemisse, kuna ühistest diskursustest väljaspool ei ole kujutust ega tähendusi. Niiviisi võtaks ka välismaad Clarence'i jaoks kuju ainult läbi ühe lemmikdiskursuse, televiisori. Alabama valiks reisihiks Cancooni, kuna "see kõlab täitsa filmi moodi *Clarence ja Alabama reisil Cancooni*". Ja kui peab otsustama, kus Clarence ja Alabama võiksid pidada nõu narkoäri üle Donowitzi abilisega, pakub Alabama välja lõbustuspargi, vaadates samal ajal televiisorist "ameerika mägesid". Mina mõtleb ja pakub ideid filmi ja televisiooni keeles. Alabama ja Clarence'i äkiline ühe öhtu armumine ja rutt abielluda järgib samuti meelelahutustööstuse diskursuste hellitatud mõtet igavesti kestvast armastusest esimesest silmapilgust, *true romance*'ist. Sedasi on Clarence'i ja Alabama kogu maailm televisioon, muusika, kiirtoit, filmid. "Need on nagu sajabrotsendilisel mu teadvus," nagu tõdeb Tarantino.

Autentse, personaalse minasuse kadumise tipuks on stseen, kus Clarence'i taha vanituppa ilmub Elvise kuju (**Val Kilmer**), Clarence'i sisemise hääle visualiseering. "Elvis" küsib Clarence'ilt, kas too suudab taluda mõtet, et Alabama kupeldaja on elus, ja ärgitab teda Drexlit (**Gary Oldman**) tapma. Clarence'i sisemine mina ei ole mõtiskelu hetkel autentne sisetunne või Clarence'i kordumatu olemus, vaid Elvis, kogu popkultuuri keskne sümbol: Clarence on oma sisima, sügavaima olemuseni popkultuuri keel. Autentse minasusega kaasnev usuline maailmgi, sealpoolne, diskursustetagune, on redutseerunud Elvise koodialtariks, mille ees Clarence ja Alabama pärast armatsemist istuvad.

Vannitoastseenis ei ole Clarence'is ainult Elvis, vaid ka **Martin Scorsese "Taksojuhi"** (*Taxi Driver*, 1976) diskursus, täpsemalt öeldes Travis, nagu filmi alguse lööma-

stseeniski. "Taksojuhis" tahab Travis (**Robert De Niro**) päästa noore lõbutüdruku Irise (**Jodie Foster**), tappes tema kupeldaja (**Harvey Keitel**). Tarantino märgib Clarence'i kohta: "Ta on täis filme. Ta on näinud miljon filmi, kus kupeldajad peksavad litse, ja ta mäletab "Taksojuhi" stseeni, kus Harvey Keitel räägib Jodie Fosterist, kasutades kõiki neid eriti paljastavaid väljendeid. Ta võib kujutleda seda kupeldajat (Drexlit) [- - -] rääkivat tema tüdrukust [- - -] samamoodi, nii et ta peab minema ja ta (Drexli) tapma. See ei toimu sellepärast, et ta oleks kunagi oma elus kohanud kupeldajat, vaid sellepärast, mida ta on näinud filmides (vt Dawson 1995, 106—107; Woods 1996, 65).

Ka Clarence'i väline olemus filmi algusest kuni Drexli mõrvani näitab seda, et ta on osaliselt Travis, kuni Drexl on mõrvatud: ta kannab samasugust rohelist kampsunit, tema lühikesed püstised tumedad juuksed meenutavad Travise soengut enne löikamist mohikaanlase sarnaseks ja Travise kombel kannab ta päikesepille päikesetus linnas. Travis teibib noa saapasäärde, valmistudes kupeldaja mõrvaks, samas näidatakse Clarence'it seda sokisäärde torkamas. Travis läheb hotelli, kus Iris töötab, ja tapab lisaks kupeldajale kaks muudki meest. Veresaun saavutab haripunkti Irise toas, kus kaks meest surma saab ja millega Drexli tuba selgelt võrdsustatakse, kuna kummagi toa ühel seinal on rivis ohtralt küünlaid. Ka Clarence laseb Drexli toas maha kaks meest, Drexli ja tema abilise Marty. Lisaks tapab Travis teise mehe toorelt näkku tulistades, olles teda eelnevalt haavanud, samuti nagu Clarence tulistab haavatud Drexlit näkku. Travist ei vangistata, vaid temast saab kangelane, sest ta on linna põhjakihist puhastanud. Samuti kiidab Clarence'i isa (**Dennis Hopper**), endine politseinik, Clarence'it paadunud röövli lõmastamise eest, ka teda ei võeta vastutusele, kuna politsei peab juhtumit narkomaailma omavaheliseks arveteklaarimiseks.

Clarence ja Alabama moodustuvad nii puhtalt popkultuuri diskursustest, et osa repliike on otsesed kordused popkultuuri tekstidest. Kui Clarence tuleb Drexli poolt, pakub ta Alabamale hamburgerit, öeldes: "Söö midagi — hakkab parem," repliik, mis öeldi

toore mõrva järel esimest korda John McNaughtoni filmis "Henry: Portrait of a Serial Killer" (1990) (Woods 1996, 63). Teel Hollywoodi peatuvad Clarence ja Alabama, et helistada Clarence'i semule Dickile (**Michael Rapaport**). Kui Dick vastab "hallo", ütleb Clarence "hello baby", aga mitte oma häälega, vaid sõnad "hello baby" alustavad rock-lugu, mis mängib taustmuusikana telefonivestluse ajal. Narkoäri asjus Donowitziga (**Saul Rubinek**) läbirääkimisi pidades tõdeb Clarence: "Sa pead vaid oma Hirmude ja Himudega toime tulema (*Fear and Desire*)."¹ Stsenariumis



"Jääv armastus". Patricia Arquette (*Alabama Whitman*). Alabama on nagu kes tahes armast popifanaatik.

kasutatavad suured algustähed paljastavad, et tegemist on viitega Stanley Kubricku filmile "Fear and Desire" (1953) (vt Woods, 1996, 62; Tarantino 1995, 81). Hiljem, sihtides püstolist

Ellioti (**Bronson Pinchot**) veendumaks selles, et narkokaubas ei peitu lõksu, ütleb Clarence: “Nagu Nick Carteril oli kombeks lausuda, kui mul pole õigus, vannun, et kahetsen.” Kuigi siin tsitaat paljastatakse, ei ole tegemist mingi filmifriigi peenutseva viitega, vaid sõnad väljendavad Clarence’i mõtet, on talle “omane” keel (vrdl Eco 1984, 67–68).

Vägivald ja lagunev simulaakrum

“Minu arvates on vägivald täiesti esteetiline asi. Õelda, et ma ei hooli vägivaldast filmides, on sama, kui ma ütleks, et ei hooli tantsustseenidest filmides” (Tarantino, 1995, ix).



“Taksojuht”, 1976. Režissöör Martin Scorsese. Robert De Niro (*Travis Bickle*). Travis tapab õigluse jalu-
lecadmise nimel.

“See film on nii täielik fantaasia kui üldse võimalik. On Alabama ja Clarence’i vaheline romaan ja siis on vägivald. Kui oled kasvanud koos televiisoriga nagu mina ja

enamik Alabama ja Clarence’i vanuseid inimesi, siis oled kasvanud “The Dukes of Hazzardi”, Starsky ja Hutchi, ja *gunsmoke*’iga, kus inimesi sureb kogu aeg. On peaaegu, nagu räägiks “Jääv armastus” sellest fantaasiast, mis on Ameerikal vägivalda suhtes (Patricia Arquette, vt Woods 1996, 67).

“Jääva armastuse” rikas, andumusega filmitud vägivaldki on pastišš.

“Jääv armastus” püüab siiski oma postmodernses äärmuslikkuses olla nii täielik “realistliku” ja groteskse filmivägivalda koo-
pia, et miski hakkab seda simulaakrumi fantaasiamaailma segama. Clarence ja Drexli vestlevad enne kaklust suhteliselt kaua. “Quentin teeb seda, et kirjutab need karakterid välja ja annab nende kohta midagi teada, enne kui ta nad tapab” (Patricia Arquette, vt Bernard 1995, 93). Küsimus pole selles, et Drexlit näidatakse pooldavas valguses, et talle kogutakse kaastunnet, vaid selles, et ta ei jää tundmatuks objektiks, “kahurilihaks”. Temast moodustub subjekt, kuigi tema käitumismallid ja tegevus on laenatud ja halvad. Nõndaviisi on Drexli, kui ta vaatab läbi sõrmede Clarence’i relva torusse, — verine, jalgevahe sodiks lastud — tunded inimindiviid, keda veristatakse. Vaataja on tunnistajaks äärmisele estetiseerimata toorusele, olgugi fiktiivsele, ja ei jää sellest puutumata (vrdl Leitch, 1994). Püüdes tsiteerida stiili, milles vägivalda ilgus ja hoolimatus ohvri subjektsusest maksimaliseeritakse, viitab “Jääv armastus” tõelise vägivalda vastumeelsusele, ja simulaakrumi eesriie rebeneb.

Situatsiooni toorust rõhutab veel see, et Alabama hakkab nutma, kuuldes Clarence’ilt Drexli surmast. Alabama tundub olevat vapustatud (nagu tõenäoliselt ka vaatajad) Clarence’i külmaverelisusest ja see ärritab Clarence’it. Aga Alabama nutab hoopis rõõmu pärast, langeb Clarence’ile kaela ja ütleb: “See, mida sa tegid, on minu meelest... nii romantiline.” Kui Clarence sisse astus, vaatas Alabama parasjagu eriti tundelist stseeni seebi-
ooperist. Läbi meelelahutustööstuse representatsioonide vaatavaile postmodernistlikele subjektidele on teised isendid ainult hoogsa tegevuse materjal, simulaakrum (vt Jameson 1991, 34). Lõpu veresaunas surevad nii vaatajaile subjektiviseeritud politseinikepaar ja produtsent Donowitz kui ka Alabama poolt varem

kohatud Donowitzi assistent Elliot. Siiski nendib Alabama lõpustseenis jutustajahäälega, et kogu vägivalda keskel oli tal vaid üks, Clarence'ile suunatud mõte "you're so cool".

Film kasvabki vapustavaks kujutuseks postmodernistlikust ühiskonnast, kus ka tõelised inimesed on muutunud asjadeks, vahetatavateks kulissideks; inimenegi on lamendunud meelelahutustööstuse representatsiooniks ja inimväärtus asendunud vahetusväärtusega. Tänaval võidakse inimene surnuks peksta, sest peksja tunneb sellest lõbu, ja tööturul võidakse inimese väärtus redutseerida tema tööpanuse väärtuseks. Alabama ja Blue Lou Boyle'i gangsteri Virgili (**James Gandolfini**) vahelises kähmluses paljastub see vägivalda "tõelisus" kogu alastuses, kui Alabama magi näeb üheks hetkeks inimest inimesena.

Märgid ei saa olla tähenduslikud, kui nad ei ole seotud "tõelisusega": ma ei saa näha teatud stseeni estetiseeritud vägivaldانا, kui ma ei näe seda "tõelise" vägivalda taustal, ega teatud inimtüüpi stereotüübina, kui ma ei tunne inimesi. "Märki ei saa eraldada sotsiaalsest olukorrast, ilma et see ei kaotaks oma märgi-olemust" (Volosinov 1990, 55). Kui asi on nii, siis ei ole "Jääv armastus" kunagi toiminudki (vastupidiselt sellele, mis siiani on paistnud) üksnes iseendale ja teistele filmidele viitavate representatsioonidena, vaid iga stseen on olnud tähendusrikas ainult "tõelisuse" taustal.

Vägivalda representatsioonid tunduvad "Jäävas armastuses" nii tõelised, et nad nagu kaotavad tervenisti oma märgi-olemuse ja paljastavad vägivalda sellisena, nagu me seda tegelikult näeme. Sellepärast on õigem arvata, et vägivallastseenid saavad tähenduse "tõelisusest", kui "tõelisuse" ilminguid meie arust väärustunud kujutavad stseenid. Nii tõelisuse illusiooni poole püüdlevates filmides kui ka "Jäävas armastuses" mõistetakse representatsioone representatsioonidena ainult "tõelisuse" olemasolu tõttu. Küsimus on vaid selles, kuidas tõelisuse elemente kujutatakse: kas sellistena, nagu me kujutleme neid nägevat ilma kaamerata või muinasjutulistena ja varasemaid filme meenutades (vt Brunette & Wills 1989, 60–98).

"Jääv armastus" pakub võimalikke "tõelise" mudeleid armastusest, inimsuhte-
test, narkootikumidest, täpselt nagu Clarence'i



"Jääv armastus". Dennis Hopper (Clifford Worley).
Vägivalda representatsioonid tunduvad filmis nii tõelised, et nad nagu kaotavad tervenisti oma märgi-olemuse ja paljastavad vägivalda sellisena, nagu me seda tegelikult näeme.

ja Alabama tarbitavad vägivallafilmid. Need mudelid võivad moodustada maailmapildi

samuti nagu agraarühiskonna esindaja kasutatavad representatsioonid. Kujutada inimest kui kaubaks redutseerimatut subjekti on samuti representatsioon. Märk koos simulaakrumiga ei ole järelikult läbipaistmatu märk, vaid kõneldes simulatsioonist, räägitakse tegelikult osaliselt teisi märke kopeerivast ja võimalik, et "moondunud" ehk moraalselt kahjulikust ja degenereerunud märgist.

Nagu me oleme näinud, tuleneb "töelisusest" irdunud, oma seadusi järgivast märgisüsteemist moodustunud teose mõiste saussurelikust keelefilosoofiast. Eset ei saa nimetada kuumaks, kui ei oleks märgisüsteemi, milles külm, jahe, soe ja kuum toovad maailma nähtuse, mis ei tunne kraade ega piire enne keele tulekut. Märgil kuum on tähendus, kuna see määratletakse suhtes märkidega külm, jahe ja soe. Aga sellest ei järeldu — ja see on postmodernistliku teose mõistest ununenud —, et märgisüsteem võiks toimida ilma, et maailmas, "töelisuses", midagi juhtuks. Pann on kuum vaid siis, kui see osa maailmast, mille me oleme määratlenud pannina, tundub kuumana. Kuigi me ei haara "töelisust" ilma representatsioonideta (sellepärast jutumärgidki), võivad meie märgid toimida vaid ühenduses selle "töelisusega". Et lause *pann kukkus laualt* võiks olla tösi, peab "töelisuses" midagi juhtuma. Ma ei väida, et Saussure ise ei oleks sama meelt, aga postmodernne puhtalt simulaakrumist moodustuva teose mõiste on väärastanud Saussure'i keelesüsteemi mõistet (vt Ellis 1989, 46—49).

Nii problematiseerub simulaakrumi mõiste, kui märgatakse, et ükski arukas märk või representatsioon ei saa toimida ainult endale või teistele märkidele viidates. Kui muud märgid oleksidki toimivuse tingimuseks, sünnib tähendus alati alles kontekstis, "töelisuses". On oht, et "Jääva armastuse" laadseid teoseid kujutletakse asetuvat kuhugi kahjutute autonoomsete märkide sfääri, samal ajal kui tegelikult vaadeldakse teatud seisukoha võtmise ja tegutsemise mudeleid "töelisusse". Just sellesse eksiarvamusse tunduvad Tony Scott ja Quentin Tarantino vägivalda meelelahutuslikkust rõhutades takerduvat.

Ainult fantaasiamaailmas, simulaakrumis püsida sooviv "Jääv armastus" räägib tegelikult "töelisusest" ja viib samas post-

modernistliku simulaakrumi mõiste apooriasse. Kui tahetakse rääkida postmodernistlikest teostest, peab loobuma nõudmisest, et selline teos võiks mingil moel sulguda "töelisuse" ees ja ei anna tähendusi maailmale, milles me elame. Postmodernistliku märgiteooria kohta võib väita, et ta kohtab "Jäävas armastuses" oma sisevastuolusid, aga Linda Hutcheonile toetudes võidakse kõnelda ka omalaadsest kriitilisest postmodernismist, mille võimalust tunnustab ka Jameson. Hutcheoni järgi püütakse postmodernistlikes teostes just *öelda, väljendada* midagi näiteks postmodernistliku keele ja lagunenu subjekti olemuse kohta; postmodernne teos üritab kõnelda postmodernistlikust "töelisusest", mitte seista kriitilise vahemaata oleva tumma kujuna (vt Hutcheon 1988; Jameson 1991, 21—25).

Küsimust sellest, kas "Jääv armastus" püüab olla jamesonlik puhas simulaakrum, teos, mis kulgeb oma võimatuses apooriasse, või on tegemist teadliku kriitilise postmodernistliku teosega, võib võrrelda Derrida ja Paul de Mani vaidlusega Jean-Jacques Rousseau fonotsentrismist: Derrida arvab, et Rousseau tekst ütleb midagi muud, kui Rousseau tahaks öelda, ja de Man väidab, et Rousseau tahabki öelda just seda, mida Derrida väidab teksti ütlevat. Aga "Jääva armastuse" puhul oleks üleüldse raske tõsta üht intentsiooni domineerivaks, sest teos on täiesti konkreetset mitme autori eesmärkide tulemus. Vaidlused tähenduste üle ei pruugi ega saagi "Jääva armastuse" puhul kuhugi viia. Mõni autoreist on vägagi vabalt võinud näha seda filmi postmodernistliku nihilismi ohtude eest hoiatava filmina, kuigi minu kasutatud tsiteeringud seda ei toeta, aga see ei ole lõpuks oluline. Kõige tähtsam on näha teose loogikat, näha, kuidas teose vägivallastseenides avaneb postmodernistliku ühiskonna kriitika, olgu need kohad siis apooriakohad või kellegi poolt teadlikult produtseeritud. Teos ei ole sama asi, mis mingil autoril loomise hetkel olev kavatsus (vt Brunette & Wills 1989, 64).

Stanley Kubricku filmis "2001: kosmoseodüsseia" (2001: *A Space Odyssey*, 1968) toob müstiline must hiilgav samm relvade käsitsemisosekuse ahvide, ürginimeste keskele: ahv peksab oma jõudu tunnetades luunuiaiga surnud looma luid. "Jäävas armastuses" pek-

sab Alabama laipa haavlipüssiga ja tema kurjatundmise puuks on läikiv, aga mitte läbi-
paistmatu televiisoriekraan: ekraani taga irvi-
tab isekas, päikesepillide, narkootikumide ja
relvadega varustatud ühiskond.

Ajakirjast "Synteesi" 1/1999 tõlkinud
ÜLLE PÕLMA

TOMI KAARTO on Turu ülikooli filosoofia
õppejõud.

Kirjandus

Bahtin, M. M. / Bakhtin, M. M. (1988) *The Dialogic Imagination (Voprosy literatury i estetiki, 1975)*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. The University of Texas Press, Austin.

Barthes, Roland (1984). *La mort de l'auteur. Roland Barthes. Essais Critiques IV. Le bruissement de la langue*. Éditions du Seuil, Paris, lk 61—67.

— (1993). *Tekijän kuolema*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. — Lea Rojola (toim), *Roland Barthes. Tekijän kuolema, tekstiin syntymä*. Vastapaino, Tampere, lk 111—117.

Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and Simulation (Simulacres et simulation, 1981)*. Trans. Sheila Faria Glaser. The University of Michigan Press, Ann Arbor.

Baumán, Zygmunt (1996). *Postmodernin luno*. Suom. Jyrki Vainonen. — Pirkkoliisa Ahponen & Timo Cantell (toim). Vastapaino, Tampere.

Bernard, Jami (1995). *Quentin Tarantino. The Man and His Movies*. HarperCollins Publishers, London.

Bernasconi, Robert (1992). *No More Stories, Good or Bad: de Man's Criticisms of Derrida on Rousseau*. — David Wood (ed), *Derrida: A Critical Reader*. Blackwell Publishers, Oxford, lk 137—166.

Brunette, Peter & Willis, David (1989). *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton University Press, Princeton.

Clarkson, Wensley (1995). *Quentin Tarantino. Shooting From the Hip*. Piatkus, London.

Dawson, Jeff (1995). *Tarantino. Inside Story*. Cassell, London.

Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Les Éditions de Minuit, Paris.

— (1972). *Marges de la Philosophie*. Les Éditions de Minuit, Paris.

— (1988). *Limited Inc*. Northwest University Press, Evanston.

Eco, Umberto (1984). *Postscript to the Name of the Rose (Postille a Il nome della rosa, 1983)*. Trans. William Weaver. Harcourt Brace Jovanovich, San Diego.

Ellis, John M. (1989). *Against Deconstruction*. Princeton University Press, Princeton.

Foucault, Michel (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard, Paris.

— (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard, Paris.

Harvey, David (1989). *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Basil Blackwell, Oxford.

Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, New York.

Internet Movie Database—True Romance—Alternate Versions, [http://us.imdb.com/More? alternate-versions+True+Romance+\(1993\)](http://us.imdb.com/More?alternate-versions+True+Romance+(1993))

Internet Movie Database — True Romance — Critics, [http://us.imdb.com/TUrls? True+Romance+\(1993\)](http://us.imdb.com/TUrls? True+Romance+(1993))

Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Verso, London.

Kellner, Douglas (1995). *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. Routledge, London.

Leitch, Thomas M. (1994). *Nobody Here But Us Killers: The Disavowal of Violence in Recent American Films. Film and Philosophy. Vol 1*, http://www.hanover.edu/philos/film/vol_01/leitch.htm

de Man, Paul (1983). *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd ed. Methuen & Co., Ltd, London.

Marx, Karl & Engels, Friedrich (1968). *Manifesto of the Communist Party. Marx & Engels. Selected Works*. Progress Publishers, Moscow, lk 35—63.

McLuhan, Marshall (1984). *Ihmisen uudet ulottuvuudet (Understanding Media: The Extensions of Man, 1964)*. Suom. Antero Tuusanen. WSOY, Porvoo.

Saariluoma, Liisa (1992). *Postindividuaalinen romaani*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

de Saussure, Ferdinand (1969). *Cours de linguistique générale*. Payot, Paris.

Tarantino, Quentin (1995). *True Romance (the screenplay)*. Faber and Faber, London.

Volosinov, Valentin (1990). *Kielen dialogisuus. Marxismi ja kielifilosofia (Marxizm i filosofija jazyka, 1929)*. Suom. Tapani Laine. Vastapaino, Tampere.

Woods, Paul A. (1996). *King Pulp. The Wild World of Quentin Tarantino*. Thunder's Mouth Press, New York.

Quentin Tarantino filmidest varem TMKs: Donald Tomberg, "Aeg on anonüümne monument" ja "Operatsioon "Shit Happens"" (filmidest "Marukoerad" ja "Pulp Fiction", mõlemad 1996, nr 7/8); Derek Elley, "Quentin Tarantino" (tülevaade varasemast loominguist), Erik Bauer, "Keel ja meetod" (intervjuu Tarantinoga) ja Stella Bruzzi, "Jackie Brown" (kõik 1998, nr 10).

ÖNNITLEME!

5. märts
URVE LIPPUS
muusikateadlane — 50

8. märts
ÜLO RANNASTE
balletitantsija — 70

8. märts
REET RATASSEPP
koorijult ja pedagoog — 60

8. märts
MIHKEL SMELJANSKI
näitleja — 50

9. märts
ENDEL NÕGENE
dirigent — 50

9. märts
HARALD UIBO
koorijult — 80

10. märts
TOOMAS LEPP
telejuht ja -režissöör — 50

13. märts
VALDEKO VIRU
dirigent ja helilooja — 75

13. märts
HELJU MIKKEL
rahvatantsujult ja pedagoog — 75

15. märts
TIIU LEVALD
laulja ja pedagoog — 60

19. märts
MÄRT HUNT
ansamblijuht, helilooja ja pianist — 60

19. märts
KALJU RENEL
nukunäitleja — 70

24. märts
UNO VEENRE
*rahvapilliorkestri
dirigent ja helilooja — 80*

26. märts
HELJE SOOSALU
näitleja — 50

29. märts
HELJU TAUK
muusikateadlane ja pianist — 70

30. märts
ALLA UDOVENKO
baleriin — 50

31. märts
ILLAR RÄTSEP
balletitantsija — 60

SELLESED KOLM FILMI

"Sellised kolm lugu..." meenutab mingil veidral moel joomaseltskonda, mille üksteist mitte tundvad osalised hommikul kuidagi öelda ei oska, kuidas nad üldse ühte lauda sattusid. On täiesti mõistetav, et kahest-kolmest lühifilmist koosnev filmikassett on majanduslikult ilmselt kõige otstarbekam filmi tegemise/tootmise viis (vähemalt produtsendi jaoks), kuid nii mõnigi kord otsib vaataja kas või alateadlikult mingit sidet erinevate lugude vahel, olgu see tegur siis sisuline või vormiline. Kassettis "Sellised kolm lugu..." midagi säärast küll ei adu, pole seal mingit kolme filmi läbivat ühtset teemat või muud seesugust. Võib-olla üksnes viited klassikale.

Tristan ja Isolde

Pärast esilinastust saalist väljudes ütles üks keskkoolieas tütarlaps teisele: "Issand, kui imelik, ma praegu mõtlesin, et Lätis tehakse kah popmuusikat." Tegemist oli õnneliku vaatajaga, sest tema sai vähemalt mingi emotsiooni või mõtte pärast Askolds Saulitise filmi "Tristan ja Isolde" vaatamist. Karta on, et valdava enamikuga nii ei juhtunud.

Isolde jookseb mööda tänavaid. Kusagilt nurga tagant ilmub kolm *machot*, kes naist taga ajama hakkavad. Mingi prillidega tege lane filmib seda kõike katuselt. Ja kui ei filmi, mõmised ta "Isolde, kallid" ning topib jooksva naise fotot endale pükstesse. Kusagilt ilmub välja Tristan. Tulevahetus, üks bandiitidest saab koledal moel surma, teine bandiit karjub veel koledamal moel rusikaid vibutades taeva poole. Tristan ja Isolde tantsivad kusagil baaris. Amelevad. Igasugused vanad, paksud, ebameeldivad mehed tahavad Isoldet. Vahepeal selgub, et Isolde mees on mõjuvõimas filmiprodutsent ja Isolde ise on filmistaar. Filmiprodutsent lüüakse maha. Kõik bandiidid lüüakse maha. Vuajeristist filmioperaator, keda vaatajal õnnestus näha filmi alguses, lüüakse kah maha. Ilmselt saadab Tristan kogu Riia kuritegeliku elemendi teise ilma. Mis põhjusel, pole aru saada. Kõik.

Näha on, et "Läçplēsise" aegadest on palju vett merre voolanud. Ei ole need enam karukõrvad, mis läti mehele jõudu ja rammu annavad. Hoopis tulirelvad, nahktigid ja ristid kaelas. Kui filmi pealkirjast oleks võinud järeldada, et inspiratsiooniallikaks on samanimeline armastuslugu, siis tegelikult on see arvamus ekslik. Pigem on see hoopis Oliver Stone'i "Sündinud tapjaks" (*Natural Born Killers*, 1994), mis Saulitise meeli painama on jäänud. *Natural Born Killers* segi MTVga. Häm-mastav, et niivõrd sisutihja filmi stsenaariumi kirjutamiseks läks vaja koguni kahte inimest, nagu hiljem tiitritest selgus.

Aida

Umbes aasta tagasi oli ajalehtedes sotsiaalreklaami kampaania, mille hüüdlauseks oli midagi stiilis "palju toredaid inimesi". Kampaania mõte oli panna eestlased märkama, et ka venelased on inimesed. Tõsi küll, see polnud praegu oluline. Oluline on vist see, et Peeter Simm üritab vaatajale mõista anda, et kõik on inimesed. Ja see "palju toredaid inimesi" kõlbaks "Aida" alapealkirjaks.

Simm on suur humanist. See on nüüdseks juba täiesti selge. Tema juba naljalt kellelgi jalga otsast ära ei sae ning tema filmide moraal on alati lihtne, selge ning üldinimlik.

Kusagil seal, kuhu kunagi Kalevipoeg oma "Lennukiga" sõitis, elab konstaabel Tali. Hea ja aus mees. Naisega on tal, tõsi küll, mingid probleemid. Töenäoliselt võõrandumine. Naine paistab mehest ka märksa enam teenivat. Ja ühel päeval jookseb nelja kurdi põgenikuga laev karile ning suure empaatiavõimega konstaabel Tali peab kiiresti välja mõtlema, mida nendega peale hakata, kuidas neid aidata. Ega ta neid kuidagi aidata saagi.

Vahepeal Tali vist armub. Vist, sest sellest päris hästi aru ei saa. Või on ta lihtsalt nii hea südamega inimene, et on nõus poliitilisest põgenikust kurdi naisega ka heast südamest abielluma. Mis kurdidest siis lõpuks saab, see ei selgugi, ilmselt viivad ametivõimud nad ära. Aga Tali ja ta naine taasleiavad teineteise.

On tundeid, *action'*it, huumorit, sotsiaalkriitikat. Ainult, et kõike on kuidagi natukene, kuidagi pealiskaudselt. See ei ole etteheide Simmile. See on lihtsalt konstateering. Nii see lihtsalt juhtub, kui on ilmselge tahtmine teha täispikka filmi, kuid pead rahulduma lühifilmiga. Nii ei tabagi vaataja ära momenti, mis hetkel Talil põgeniku vastu armupuhang tekkis. Mis tegelane see Silin on? Poeesialembene külajoodik? Tema poliitilisest suundumusest küll aru ei saa. Tsaari portree seinal, "Internatsionaal" keelel. Aga äkki tulebki sellest teha mingeid vene rahva iseloomu üldistusi? Mis sellel Talil ja ta naisel siis lõpuks ikkagi häda on? Tunded? Palga vahe? Vahemärkus. Nii nagu kuningas Midas muutis oma puudutusega kõik kullaks, nii on kuldne reegel, et filmides, kus Valentin Kuigi sulg on mängus, seal tuleb alati jutuks "...pole juba kolm nädalat minu kui mehe jaoks aega".

Guido Kangur on sümpaatne, säarane armas umbkeelne politseinik. Laine Mägi on kah sümpaatne. Tuleb filmi lõpus ise mehe juurde politseijaoskonda, tekk kaenla all. Nagu mägi ja Muhamed. Eriti sümpaatne on Jevgeni Gaitšuk Silini osas. Ühesõnaga, "palju toredaid inimesi".

Der Mond

Ervin Õunapuu "Der Mond" sarnaneb mingil moel mitmete erinevate negatiivsete kangelaste lugudega. Kes see ikka nii väga Ema Teresa biograafiat ostab, Charles Manson erutab inimesi märksa enam. "Der Mond" mõjub oma pretensioonikusega aegajalt lausa ärritavalt, kuid jääb igal juhul kauemaks teadvusesse pidama kui "toredade inimeste" film "Aida".

Häärberis peetakse pidu. Majapere-meis kirurg Jonathan Kaufmann võõrustab külalisi. Keset metsikut tantsukeerutamist kukub Kaufmann kokku. Ta viiakse tagatuppa. Kaufmann tahab pihtida. Tuleb preester. Kaufmann jutustab, kuidas ta kunagi aastaid tagasi kõrbes alla kukkudes oli sunnitud oma kahe saatusekaaslase, piloot Jonas von Richthoffeni ja navigaator Abraham Hollandiga jalad ära sööma, et mitte nälga surra. Tema kui kirurg endal jalgu otsast ei lõiganud, kuid andis pühaliku vande pääsemise korral endaga samasuguse toimingu läbi viia. Ja lõpuks, omalaadse *deus ex machina* na, otsekui Francis Ford Coppola filmis, kerkib künka tagant kopter, mis korjab Kaufmanni üles, selleks et pärast tema pardale võtmist võidaks talle vastu lõugu anda. Kaufmann kaotab teadvuse ja nii jäävadki piloot ja navigaator piinarikast surma ootama.

"Aida", 1999. Režissöör Peeter Simm. Herardo Contreras ("Verdi"), Guido Kangur (konstaabel Tali), Jevgeni Gaitšuk (Stepan Silin) ja Ragnar Reitsakas ("Giuseppe"). Silin: "Musulmanid." Tali: "Kust sa tead?" — "Viina ei võta." — "Mina olen politseinik, konstaabel Tali."

Preester annab Kaufmannile andeks tema patud, Kaufmann sureb. Preester uurib Kaufmanni pabereid-päevikut, ostab endale pileti kunagisele õnnetusepaigale ja saeb endal jala otsast. Nii ta filmi lõpus Kaarli kiriku taustal liipabki.

Kahju, et Õunapuu kõrbemiraažid ei sarnane Antoine de Saint-Exupéry omadega. Oleks võinud. On ilmselge, et Õunapuud pole huvitanud psühholoogiline realism ega muu taoline. Kuid üksnes sümbolismist jääb väheseks. Miks söövad ja joovad kõrbes alla kukkunud mehed Gargantua ja Pantagrueli parimas vaimus? Miks nad pärast poolfeisekuist nälgimist on nii prisked? Milline inimene kasutab pihtides niivõrd ilmekat kirjakeelt: "Kiilaspäine bandiit lõi mind püssipäraga, ma kaotasin teadvuse."

Mis augus ikkagi see preester elab? Ja lõppude lõpuks, mis kuradi pärast ta endal jala otsast lõikab? Kas siin on mingi perekond Eelmaad puudutat *inside joke*? Et isade patud jne? Aga tavavataja ei pea ju teadma osatäitjate vahelisi sugulussuhteid.

Ja veel. On mõistetav, kui Pedro Almodóvar paneb nunnad endale heroini süstima või kui Luis Buñuel saadab vaimuliku hekki pügama. Aga mis vihkamise-armastuse suhe seoses katoliiklusega Õunapuu hinge närib? Ühelt poolt näib ta näiteks paavsti südamest põlgavat, teisalt võib "Der Mondis" tajuda mingit ääretult tugevat, lausa maniakaalseid vorme omandavat kirge kõige katoliikliku vastu. Ning lõpuks see ihalus kõige saksa-pärase järele...

Kui eelmiste filmide puhul ei olnud eriti põhjust näitlejatöödest rääkida — ühes





"Aida". Marina Kesler ("Aida") ja Maris Pulk (tüdruk).



"Aida". Hendrik Toompere jun (ajakirjanik Reinla).
Reinla: "Mis sa teed?" Tali: "Panen su kiinni." — "Mille eest?" — "Rahvustevahelise vaenu õhutamise eest." —
"Kuule, ma tegin nalja ju." — "Sitt nali oli."

Tõnu Talivee fotod

"Der Mond", 1999. Režissöör Ervin Õunapuu.
"Nüüd ja igavesti. Aamen."

lihtsalt neid polnud, teises olid "tuntud headuses" —, siis "Der Mondis" on küll, mida rääkida. Mõlemad Jonathan Kaufmannid (Aleksander Eelmaa ja Hendrik Toompere jun) on usutavad. Indrek Taalmaa ja Jan Uuspõld samuti. Aga kas Taavi Eelmaa ongi tõesti nii halb näitleja või käskis režissöör tal sääraseid uskumatult võltse grimasse näole manada? Ja kõrvaline tegelane iseenesest, aga ikkagi — mis tegelane on Paul Laasiku kehasatatud teener? Mis kometit tema tegi? Pärast teadet doktor Kaufmanni suuremisest tegi Laasik sääraseid nägusid, et enam ei teadnudki, kas nutta või naerda. Mingil moel võib tema tegelaskuju pidada isegi kogu filmi üldistuseks. Nii nagu geniaalsusest hullumeelsuseni või armastusest vihkamiseni on üks õhkõrn samm, nii on lood ka suurte ambitsioonide ja naeruväärsusega.

"Der Mond". Kaksikümmend üks päeva hiljem kõrbes.
Rein Kotovi fotod



KES VASTUTAB TULEOHUTUSE EEST?

“Sellise kolme loo...” pealkirjadega ühtäkki silmitsi seisev juhuuitaja pole ilmselt päriselt kaitstud järgmiste eksitavate (?) assotsiatsioonide eest: on nimelt vägagi tõenäoline, et esimese hooga kerkivad tema teadvuse manifesteeritumale osale kolm nime — Verdi, Wagner ja Orff. Kolm nime, kolm lugu. Kõik armastusest, nagu välja lõigatud. Ometi reedab lähim tutvus filmide enestega, et õigem oleks kolm mainitud nime kuhugi mälu tagumistesse soppidesse tõrjuda, kuna nendega pole tõesti vältimatut vajadust tegelda. Kusagil taustal, ohutumas kauguses võiksid nad sellegi poolest kaasa kumiseda.

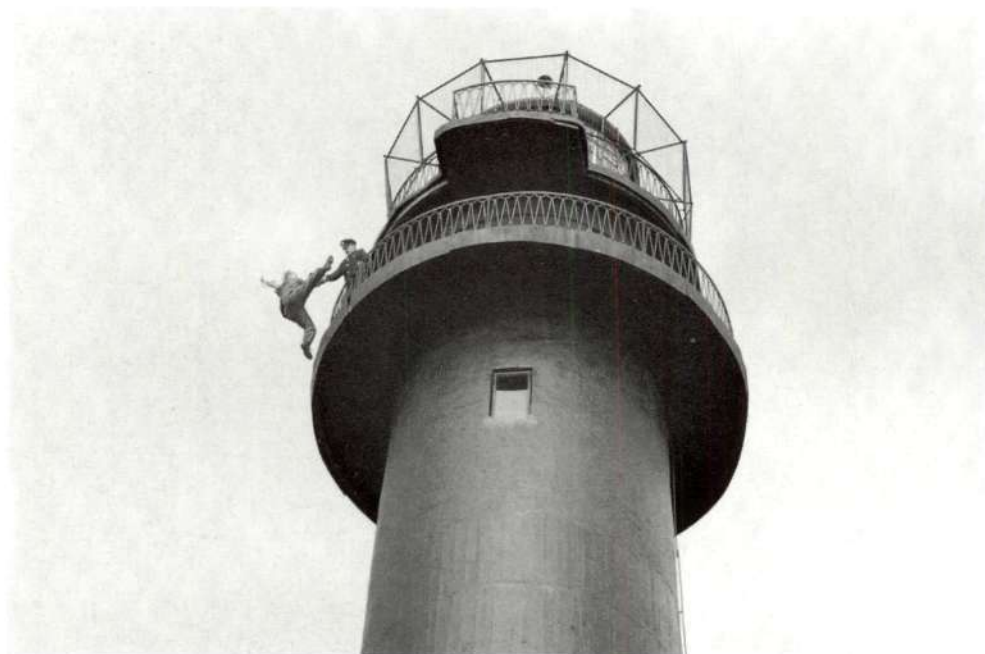
Kangesti tahaks rääkida ooperlikkusest kui kõige kolme linaloo läbivast tunnusjoonest, aga, uisud all, kõrbes kuud ei püüa, vastutuult liiva loopimine ei viljasta. Kitš võiks kõnealuseks tõusta vaid keskmise, lätlaste loo puhul, ksenofoobia nähtuna läbi simmiliku huumori-

kardina ei haaku teiste lugudega ning sürrealistlikud taotlused on selgelt märgatavad ainult “Der Mondis”. Kõik kolm linalugu on täiesti erinevad ka filmikeele poolest. Seega tuleb peatuda hullusel kui kaost organiseerival printsibil, irvemängul. Liati on mõlemad lekseemid meie kultuurikontekstis koguni žanrimääranguina käibel: näiteks hullus kahes osas või irvemäng kolmes vaatuses.

Definitsiooni — *hullus on organite häire, mille tõttu nähakse objekte liiga kiiresti või mis peatab kujutluse ainult iihel objektil liiga põhjalikult ja jõuliselt* — laename Voltaire’ilt. Vaatame kõigepealt toda vankrit munakiviteel, üks ratas kohe-kohe alt ära tulemas, mida veab traavile piitsutatud lonkurist ruun, peeretades ambit-

“Aida”. Konstaabel Tali põgenik “Giuseppet” päästmas. “Mees, kurat, ma olen üks kolme valla ja ma ei tea mitme riigi peale. Miks sa endale kodumaal otsa peale ei teinud? Miks sa seda siin pead tegema? Tule mõistusele, mees. Kurat, kurat. Anna teine käsi.”

Tõnu Talivee foto



sioonikalt. See ongi Tristan, ent nimetagem ta selguse mõttes Juriseks. Vankris rappub sel viisil orgasmi äärele aetud Isolde ehk Juula. "Juris ja Juula" olnukski lätlastel märksa tabavam pealkiri — ilma vihjeteta ühele ununenud lugulaulule kusagilt keldi hämarusest. Sest Tristani ja Isolde legendist ei näi küll režissöör Askolds Saulitis ega stsenaarist Jānis Einfelds kunagi kuulnud olevat. Tristan on nende filmis igamees, ühtlasi täitsamees, ning sarnaneb äravahetamiseni näitleja Cestnovsiga.

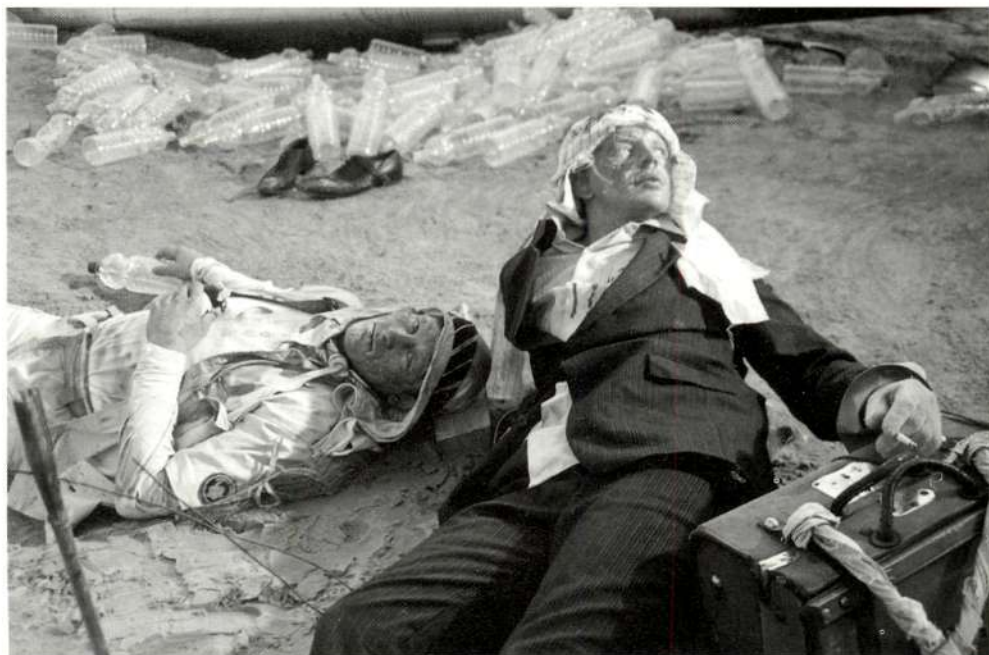
Nõnda siis: otsekuu vappkülmast lõdisedes teostatud operaatoritöö, mis ei jõua kesken-duda õieti millelegi. Ekraani, millelt meile vahest isegi tahetaks armujooki rüübanuid näidata, katab kinni kellegi — Cestnovsi, muidugi Cestnovsi — juhuslik telefonikõne ja sellele järgnev suguaqt ning režissööri sõnumiks on kokkuvõtlikult: "Sa, Juris, oled selle Cestnovsiga kuradima sarnane!" Siiski on täiesti mõeldav, et film läheb puberteediaalistele peale küll, kuna sisaldab nii tagaajamist, püstolitega vehkimist, põgenemist kui ka arenemata maitsele vastuvõetavat erootikat. Vähemalt ühes episoodis näib, et kellelegi anti otseteed pasunasse, aga kohe selgub ka, et kannatanuks osutus kõigest mänguautomaat. Hoidke oma rahal silm peal ja häirete korral helistage...

Peeter Simm kasutab oma "Aidas" kavalalt ja talle ainuomaselt topeltkodeeringut. Ta ei aja kedagi võttegrupist (ka mitte kaamera-meest) sedavõrd endast välja, et see konvul-

"Der Mond". Jonathan Kaufmann: "Kakskümmend kuus aastat tagasi. Olin... lendasin, me lendasime. Ma pidin opereerima ühte kindralit Aafrikas. El Khaliffi kõrbes. Ekspeditsioon. Lennukiga juhtus midagi. Ma olin noor, enesekindel ja väga tummustatud kirurg. Ma olin esimest korda kõrbes."



"Der Mond". Jan Luuspõld (Abraham Holland) ja Hendrik Toompere juun (Jonathan Kaufmann noorena). Abraham Holland: "Näed? Kaamelikaravan tuleb. Näed ju? Nad on meie poole teel. Nad toovad pelmet saia ja mett. Näed."
Rein Kotovi fotod



siivselt tõmblema hakkaks, vaid laseb **Guido Kanguril** rahulikult mängida pikaldast tornivahti, kes tegutseb missioonitundest kohaliku konstaablina, kuna see nišš on seal ilmanurgas parasjagu täitmata. Pole oluline, kus just tegevus toimub; kurdi põgenikud arvavad enda asuvat hoopis Rootsis ja üks nad või ju seal vabalt ollagi. Simm müstifitseerib jälle mõnuga. Et konstaabel Tali kannab nii ametimundrit kui ka relva ja omab isegi käeraudu, on otsene viide kunagisele, vahest sugugi mitte liiga ammusele tegeliku politseiniku kontrollkäigule (kuhu siis mees jäi?) ning lisab toimuvale piisavalt salapära. Fotokaga poiss (**Hendrik Toompere juun**) on samuti kohalik, nagu librikate kolleksioneerimisega tegelev Vittorio Tõnu Õnnepalu "Hinnas", kes mäletatavasti analoogselt tuletorni ümber askeldas ning hiljem seletamatutel asjaoludel suri. Simm seda liini lõpuni ei arenda ega too poisiga seoses mängu ka homoseksuaalseid motive. Poiss, keda konstaabel Tali Reinlaks hüüab, on ilmselt kuulnud, kuidas paparatsod mujal ilmas nodi kokku ajavad ja klõpsutab nüüd intriigi otsides ja leides sealsamas torni läheduses noid kurdi põgenikke. Teistele ümberkaudsetele, iseäranis muidugi Talile kujutab ta reaalselt ohtu, kuna ainult fotoka omanik üksi teab, et aparaadis polegi filmi sees, mis aga ei sega Reinlat aktiivselt tegutsemast.

Kanguri tornivahist Tali esitab politseiniku loomutruult, õige rõhu ja mõõdutundega. Muuhulgas ka innukalt Puškinit deklameeriv viinaninast vene näss (**Jevgeni Gaitšuk**) on värvikas kuju, kellele pole aga kahjuks antud väärilist ülesannet. Kogu filmi hoogu pärsibki tugevalt loo enese punktiirsus, rollide ja suhete juhuslikkus, väljajoonistamatus. Tekst pole näitlejaile karguks, millele nõjatuda. Torn on mäletatavasti **Valentin Kuigi** meelissümboleid. Keegi ei saa keelata seda lõppematut tiirlemist permanentse erektsiooni ümber, olgu kirjanduses või filmis, ehkki mis tahes objekti ühetähenduslik ülekoormamine tekitab ükskord veritsuse ja seejärel tüdimuse. Ka visuaalses plaanis puudub Simmi varasem sära, üllatuslikkus, pole kuigivõrd tegelaste ootamatuid reageeringuid jne. Simmilik huumor on märgatava roostekorraga kaetud, ehkki siin-seal üht-teist vilksatab. Kui kõik on juba peaaegu lõpetatud, oht möödunud (Tali pole koos kurdidega põgenenud ning fotokaga poiss vist ka alles elus), aga otsad siiski



Aleksander Eelmaa (Jonathan Kaufmann) ja lavastaja Ervin Õunapuu lühifilmi "Der Mond" algusstseenide võtetel 1998. aastal.

Tõnu Talivee foto

sõlmuda ei taha ja ankur põhja minemast keeldub, lastakse kõlada aarial "Aidast" Hendrik Krummi korrektse esituses ning punkt ongi pandud, millele järgneb jälle, nagu alguseski, meeldetuletus, et kõik on üksnes mäng ning etenduse lõppedes jääb teatrisaal tühjaks. Selline lahendus on kuidagi liiga lihtne ega põhjenda päriselt, miks just Aidanimelist mängu mängida püüti.

Ervin Õunapuu mitte enam nii värskel linalu "Der Mond", Simmi ja Saulitise omadega võrreldes, on väidetavalt inspireeritud Carl Orffi lühiooperist "Kuu", mille Jaan Tooming 1987. aastal ka "Vanemuises" lavastas. Kuna avastasin vanalt kavalehelt toonase kujundajana Õunapuu nime, pole ilmselt erilist põhjust kahelda, et mingi niit jookseb veel otsapidi nondesse ammustesse aegadesse. Aga ooperi ja filmi vaheline seos on siiski nõrk. Ei maksa oodata, et Õunapuu filmis läheksid vandersellid naaberriigist puulatva kinnitatud kuuketast rõõvima, nagu Orffi ooperis ning selle aluseks olevas vendade Grimmide muinasjutus. Kõige nähtavam siduv lüli on jällegi katkend Orffi samanimelisest teosest, mille filmi muusikaline kujundaja **Lepo Sumera** märkamatu oma helitööde fragmentidega kokku põimib ning mitte enam sedavõrd märkamatu üritab sinna hulka veel Haydnit ja Mozartitki sulandada. Filmis peatutakse ühel objektil, s.o **Aleksander Eelmaa** näoovaali seekord täielikult koomikast puhastatud faktuuril pikalt, liigagi põhjalikult (vt eespoolt Voltaire'i definitsiooni), mistõttu heitliku vareluse asemel pääseb tõesti mõjule pigem jõuline enesekindlus. Kui Eelmaa suur plaan ütleb end olevat elukut-

selise kirurgi, usume seda sajabrotsendilisel, ilma et tarvitseks üldse tema kätele tähelepanu pöörata. Aga nimelt tolle meenutustes eksleva jutustaja, kirurg Jonathan Kaufmanni kummitav mask peatab kujutluse, seiskab selle sootuks, teisendades kõik sinna juurde kuuluva vaid lunaatiku painavaks unenäoks, jahedaks, märjaks ja hajuvaks somnambuuluseks. Hullust proovitaks nagu maski taha koondada, kus ta aga ei püsi, murrab välja, lahvatub tulena laiali, süstides mürknakkuse ka viimset võidmist sooritama tulnud preestrisse.

Mida kavatseb too karkude najal Kaarli kiriku kantselei suunas komberdav ühejalgne preester (**Taavi Eelmaa**) Õunapuu filmi lõpus ette võtta? Ta ütleb mefistoliku irve saatel midagi sellesarnast: poisid, nüüd te alles näete, nii nagu läks teiega, mingi ka minuga. Vaevalt ta siiski luterlikule kogudusele selge jumalatapmissooviga läheneb. Samavõrd uskumatu on ka see, et (endine?) preester (ja praegune deemon?), nüüd alandlikuks lambukeseks maskeerunud, siirdub võõra, kuigi sõbraliku konfessiooni pühakotta varjupaika paluma, leidmata kindlamat kohta — nagu kord ja kohus — iseenda Issanda rüppe heitmiseks, nn igavesse taastulekusse naasmiseks. Kahju, et ei võeta aega mõne olemuslikuma detaili abil täpsemalt selgitamaks, mis mees too preester varem õieti oli ja kui rebestav on olnud tema muutumine. Variser muidugi, manipuleeritav, nii näib, murdunud tahtega Kaufmanni reinkarneerunud kloon — aga vahest polegi seda nii vähe.

Sellised kolm lugu siis. Kõik armastusest. Kusagil rändavad ka Verdi, Wagner ja Orff. Situatsioon tervikuna näib üsna tuleohtlik. Isegi *parva scintilla saepe est causa magni incendii*,* nagu õppisime ülikoolis. Organid on häiritud. Virulentsus süveneb. Kes vastutab tuleohutuse eest? Keegi Tristan J. Tali vist.

“DER MOND”. Stsenarist ja režissöör Ervin Õunapuu, produtsent Artur Talvik, operaator ja monteeriija Rein Kotov, kunstnik Ronald Kolmann, helirežissöör Ivo Felt, helilooja Lepo Sumera, kostüümikunstnik Mare Raidma, grimm: Tiina Leesik ja Kairit Nielander, režissööri assistent Piret Tibbo, tootmisjuht Tiiu Õunapuu, heli: Mati Schönberg ja Ain Lepp, heli monteeriijad: Tiina Andreas ja Ingrid Laos, eriefektid: Armin Altrof. Osades: Aleksander Eelmaa (Jonathan Kaufmann), Hendrik Toompere *jum* (Jonathan Kaufmann noorena), Indrek Taelmaa (Jonas von Richthoffen), Jan Uuspõld (Abraham Holland), Taavi Eelmaa (preester), Rita Raave (Hanna Kaufmann), Andres Puustusmaa (Hans Kaufmann), Külli Koik (Olivia Kaufmann), Paul Laasik (teener), Maidu Tamm (Karl), Kaisa Lõhmus (Lisa), Hilje Murel, Toomas Hussar, Jimmy Artur Talvik, Tiina Leesik, kvartett “Öömuusikud”. 35 mm, 30 min, värviline. © “Allfilm”, 1999.

“TRISTAN JA ISOLDE”. Režissöör Askolds Saulitis, stsenaristid Jānis Einfelds ja Askolds Saulitis, produtsent Gatis Upmalis, operaator Uldis Jancis, helilooja Jānis Brunovskis, monteeriijad Liene Balina ja Gunta Ikere, kunstnik Jurgis Krasons, helirežissöör Anrus Krenbergs, kostüümikunstnik Liga Krasone. Osades: Uldis Ulmanis (Tristan), Inese Misane (Isolde), Arvidas Dapsys, Santa Didzus, Guntis Pilsums, Viktors Cestnovs jt. 35 mm, 30 min, värviline. © F. O. R. M. A., 1999.

“AIDA”. Režissöör Peeter Simm, stsenaristid Valentin Kuik ja Peeter Simm, produtsent Enda Lehtmets, operaator Rein Kotov, monteeriija Sirje Haagel, kunstnik Kalju Kivi, helirežissöör Ivo Felt, heli monteeriijad Tiina Andreas ja Ingrid Laos, grimm: Kairit Nielander. Osades: Guido Kangur (konstaabel Tali), Laine Mägi (Tali naine), Jevgeni Gaitšuk (naaber Stepan Silin), Aire Johanson-Koop (Silini naine), Ragnar Reitsakas (pögenik “Giuseppe”), Hendrik Toompere *jum* (ajakirjanik Reinla), Marina Kesler (pögenik “Aida”), Maris Pulk (tüdruk), Herardo Contreras (pögenik “Verdi”), Tõnu Saar (ametnik). 35 mm, 30 min, värviline. © “Lege Artis Film”, 1999.

* Väike säde võib sageli olla tulekahju põhjuseks.

KINNISILMI KINO TEHA

"PALANGI". Stsenaristid ja režissöörid **Renita ja Hannes Lintrop**, operaator **Ago Ruus**, heli: **Martti Turunen**, montaaž: **Sirje Haigel**, kombineeritud võtted: **Seppo Rintasalo**, negatiivi montaaž: **Eine Kokko**, tootmisjuht **Endel Koplimets**, produtsendid **Hannes Lintrop ja Jarmo Jääskeläinen**. 16 mm, 55 min, värviline. © Filmistuudio "SEE" ja YLE TV2 Dokumentiprojekti, 1998.

"GOTLAND—SAAREMAA. SÕSARSAARED". Käsikiri ja režii: **Julia Sillart**, kaamera: **Jüri Sillart**, AVID montaaž: **Rainer Kask**, heli: **Mati Jaska**. Film on valminud ETV "Telefilmi" tellimusel. Video *Betacam SP*, 70 min, värviline. Tootja: OÜ Kairiin, 1999.

"SAAR". Idee autorid **Jaan Tätte ja Arko Okk**, režissöör **Jaan Tätte**, operaator **Arko Okk**, monteerija **Kaie-Ene Rääk**, heli: **Mart Otsa**, produtsent **Reet Sokmann**. 16 mm, 28 min, värviline. © "F-Seitse" koostöös *Yleisradio TV2*-ga (Soome), 1999.

Inimene näeb seda, mis ta teab. Need kuldsed sõnad kuuluvad maestro **Villem Raamile** Andres Söödi filmist "Mälu" (1984).

Et valdava osa infost saab inimene nägemise kaudu, on filmikaameraga tundmatu piiri taha tungida teinekord sama hea kui kinnisilmi kino teha. Filmitegija vaatab tavaliselt vaid kõrvalt, tormates, silmad laiali peas, läbi elu ja üle saare, ega näe eriti midagi. Tal jääb üle üksnes usaldada asjatundjaid, üritades vaadata nende silmade läbi ja kasutades oma originaalse nägemuse loomiseks filmitegelaste selgitusi. See on ohtlik tee, sest võimatu on teada, mida näeb teine inimene. Mis teha? Kus vastus? Vastust polegi, ja see pärast tulevad ka filmid tihtipeale välja nagu pildiraadio, kus üks rääkiv pea komistab teise otsa.

Tõsielufilm peaks põhimõtteliselt olema vaadatav ja mõistetav ilma helita, tummaltki. Rääkivate peade puhul ent pole tegemist mitte niivõrd liikuva pildi kui liikuva suuga. Ja et tõsielufilmi osalisedki pole tavaliselt ei väljaõppinud ega elukutselised näitlejad, tekst veatult peas, muutuvad nad lobisedes väga ruttu vastuvõtmatuks vaadata, ja mis veel hullem — kuulata.

Pöördudes eelmisel aastal linastunud kolme saareteemalise filmi juurde ("Palangi", "Sõsarsaared", "Saar"), tuleb märkida, et kõige õnnelikumas olukorras on olnud selle suure tähega Saare tegijad. Seda filmi neist kolmest oli autoritel kõige lihtsam teha, sest nemad juba teavad ja tunnevad oma saart, mistõttu jutumehed on ekraanilt armutult eemale hoitud.

Oma saart otsides

Need kolm saarefilmi on tehtud kolmel moel, lähtuvalt kolmest vaatepunktist. Autoriteks on nii tuntud tegijad, kes näitavad nendes konkreetsetes töodes välja ilmseid minnalaskmise tundemärke, kui ka hoogsalt pealetrügivad noored, kelle film osutub stiilselt kahtlemata kõige väljapeetumaks.

Filmid räägivad 1) lihtsalt saarest, 2) nn sõsarsaarest Saaremaast ja Gotlandist ning 3) kaugest Lõunamere saarest, kus üks Hiiumaa mees leidnud endale soodsa võimaluse äri ajada. Hiiumaa mehe põgenikutee algas poisikesena venelaste eest Rootsi pagedes ning lõppes Tonga saarel. Põgenik on igal maal võõras. Eriti võõras on meresaarele sattunud võõras. Leonhard Niit, kes lõpuks viiskümmend aastat pärast kodusaairelt lahkumist oma saarele jõudis, on seal lausa poolametlikult võõra staatuses. Kohalikud kutsuvad teda palangiks, s.o tulnukaks silmapiiri tagant — sealt, kus meri ja taevast kokku saavad.

Saari käsitletakse neis filmides rohkem kui inimkooslusi. Juttu on ja pilt näitab inimesaarekesi kesk mässavat ilmamerd. Ikka ei väsita imestamast, et leidub sääraseid imemaid ning imeloomi. Saare peal on kõik väheke imelikud, seal on kõik väheke imeline. Saarlased ise tulevad sellise suhtumisega lahkesti kaasa. Kena keik, ütleks hiidlane, kelle saar (üks kolmest kuulsast mereriigist Saaremaa ja Inglismaa kõrval) on küll neist filmidest kõrvaliseks jäänud. Mis aga iseloomulik — saare imelisest eripärast räägivad

tõsise innuga põhiliselt tulnukad vee ja taeva puutepiiri tagant, kes tahavad saarlasteks saada ja saarlasteks jääda. Mis neil aga kuidagi korda ei lähe. Tegelikult on saar paik nagu iga teinegi maamuna peal, kus võib kanna maha toetada ja tõdeda, et siin on maailma keskpunkt. Saarlased suhtuvad oma saaresse tegelikult — nagu omaesse kodusse.

Teine lugu on see, et oleme tõenäoliselt rajanud igaüks iseendale oma saare keset ääretut inimmerd, mille piirest mitte ainult et võimatu üle astuda, vaid ka üle ääre vaadata. Oma saar — see on sisepiir, või kui soovime — silmapiir. Ei me lase sinna teisi ligi ega pääse sealt kuhugi.

Silmapiiri tagant

Alustame kõige kaugemast (ja tõenäoliselt kõige kallimaks läinud filmist), küll mitte kõige suuremast käsitletud saarest — Tonga saarekuningriigist.

“Palangi”. On see portreefilm? Vaatefilm? Midagi hingele? Film algab paljulubavalt, intrigeerivalt, kuid kahjuks ei saa me saarest õiget pilti. Meelde jäävad algus- ja lõpp-plaanid. Peab mainima, et **“Palangi”** on film, mis jätab kahekordsel vaatamisel tunduvalt sümpaatsema mulje kui ainukordsel. Siiski tahtnuks sellest Tongast midagi rohkemat teada saada. Mitte igaüks ei käi iga päev Tongal. Teinekord tuleb küll sedagi ette, näiteks käis paiga peal kirjanik Olev Remu oma hiljutise ümbermaailmareisi ajal.

“Eesti entsüklopeedia” järgi elab Tonga Kuningriigi saartel u 100 000 inimest, pindala on kokku 748 ruutkilomeetrit. (Võrdluseks: Saaremaa pindala on 2673 ruutkilomeetrit, 38 000 elanikku). Peasaar Tongatapu — 259 ruutkilomeetrit, 64 000 elanikku. Tonga peasaar on seega kümme korda väiksem kui Saaremaa, kuid inimesi elab seal kaks korda rohkem. Mida nad seal teevad? Remu ütleb, et Tongal on, nii kui linnast välja saad, küla külas kinni. Tongalaste tegelik elu ja omapärane kultuur jääb kahjuks kaadri taha. Kaks võimalust: 1) film on tehtud tavaturisti seisukohalt ja vaatenurgast; 2) film on tehtud tavaturisti jaoks.

Mis hämmastab Remut Tongal kõige rohkem? Traditsioonide säilimine. Kõige jahmatavam olnud aga saareelanike religioosus. Tonga olevat kõige usklikum maa, mida ümberilmarändurist kirjamees üldse näinud (aga Remu on süvenenud nii muhamedi usku



“Palangi”, 1998. Režissöörid Renita ja Hannes Lintrop. *Palmid nagu unelmate saarel.*



“Palangi”. Saare põliselanikud.

kui ka budismi, hinduismi ja indiaanlaste usundeisse, kristlusest rääkimata), kõik usud olevat seal esindatud. Remu arvamus pole muidugi obligatoorne kuulda võtta, sest kirjaniku pilk on kirjaniku pilk ja kinotegija oma rohkem nagu objektiivne kaamera pilk. Kuigi kaameragi peaks ju võimaldama **“panoraamida”** ja fokuseerida ja detaile teravus-

tatult esile tuua. Detailid on need, mis loovad elukanga kirevuse. Samas aga ei taga objektiiv iseenesest veel objektiivset pilti.

Puudu näib jäävat nii panoraamsusest kui ka märkidest pildi loomiseks. Kõige lihtsam näide. Siin kirjutajale olnuks küll huvitav teada, mis nägu on Tonga Kristus tongalaste kiriku krutsifiksil — muidugi, kui teda seal üldse on kujutatud.

“Palangi” peaks olema portreefilm. Aga miks hakkab portreeritava jutt pikapeale vastu? Mees võiks üht-teist oma pikkade saareastate jooksul kogetust ja teada saadust tongalaste kohta vaatajalegi edasi anda, mitte pidevalt eurooplaste ja enda tagasihoidliku isiku katkise hingeelu probleemide juurde tagasi pöörduda. Mõnus jutumees muutub pikapeale vastuvõetamatuks.

Mis mees see silmapiiri tagant tulnud eesti soost palangi öieti on? Autorid jätavad selle lahkesti vaataja otsustada. See on ebaaus. Sest vaataja näeb seda, mida talle peetakse vajalikuks näidata. Teatud autoriteepoolne suhtumine peaks olema siiski selgesti eristatav. Miks peab vaataja tegema ära selle mõtte-töö, mis konteksti tundmata tema eest varjule jääb?

Mis filmist kätte jääb? Tõdemus, et üks õige eesti mees teeb äri kus ja millal tahes ning ükskõik mille ja kellega. Kui aga näeb võimulust avanevat, haarab sellest kohe kinni. Lööb rahaks isegi merekalad, mille peale polnud veel ükski kohalik tulnud, et selle jumala-anniga annaks raha teha. Olgugi et otsustas algselt lilleinimeseks hakata ja sellesama

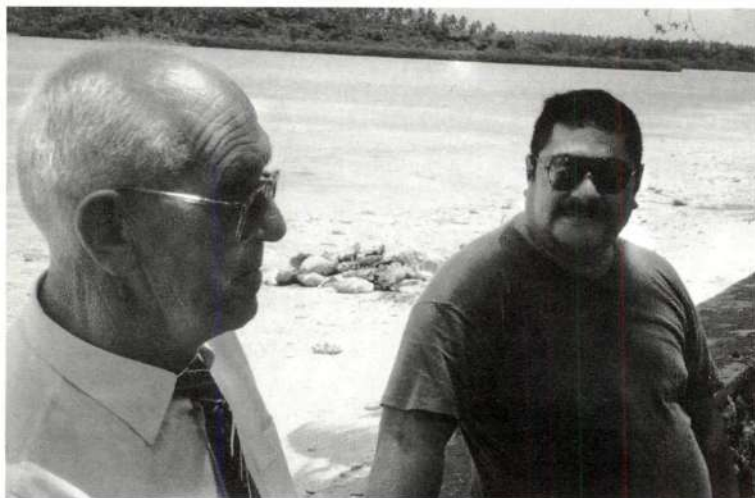
suhtumise — kõik müügiks — eest ära lõuna-saarele pages. Ja nüüd mängib solvunud, kui teised ärihaid tema avatud uksest sisse pres-sivad.

Üks asi veel. Tõenäoliselt nõudnuks selgitust üle peategelase huulte lipsanud ütle-mine, et esimesed siia saarte peale juhtunud valged mehed söödi ära: tongalased tegevat senimaani süüa nende kivide peal, kus nad vanasti “misjonäärisid” küpsetasid. Eestlane tunneks end tõenäoliselt küll solvatuna, kui maailma teistest otsast tulnud kinoinimesed (kel, ütleme, et tänu presidendi eksootilisele sõbramehele lubatud filmida isegi pühamaast pühamas paigas riigiisa palge ees, kuhu lihtsureliku jalg kunagi ei satu) väidavad koju tagasi jõudes nii muuseas ja moka otsast, konteksti avamata, et meie esivanemad olid inimsööjad. Toetudes kas või kroonik Henriku väitele, misjärgi Sakala mehed kiskunud veel elusa taanlasest foogti südame ihust välja, küpsetanud tulel ja söönud selle omavahel jagades ära, et saada tugevaks kristlaste vastu.

Kokkuvõttes võiks väljenduda nii: esindusliku võttegrupi loominguine potent-siaal on jäänud osaliselt realiseerimata. Vahest võinuks rohkem ennast usaldada ega olla liigselt kinni palangi jutus.

Vaheküsimus: kes käsib teha paari-kümne minuti asemel tunnipikkust filmi, kui-gi materjal ei vea välja?

Vahevastus: tellija, kes muu, s.o mees, kelle käes rahakott.



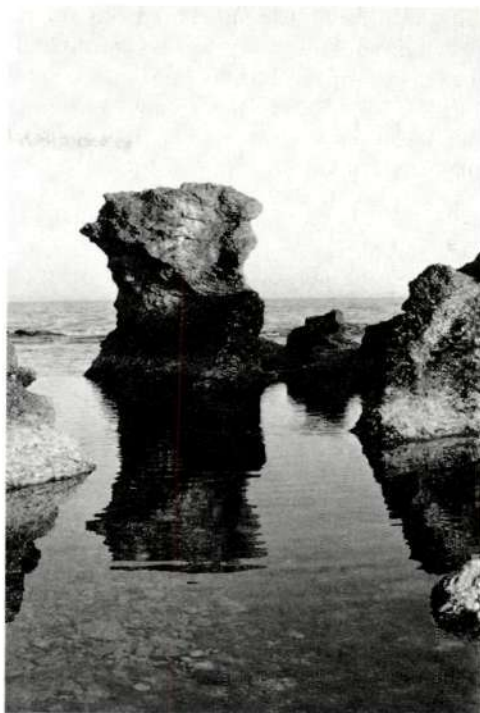
“Palangi”. Hiiumaalt Käina vallast Utu külast Viita talust pärit Leonhard Niit ja Tonga kuninga Taufa'ahau Tupou IV poeg Tema Kõrgus prints Ma'atu. Ago Ruusi fotod

“Sõsarsaared” pole mitte ainult tehtud kahest saarest, Gotlandist ja Saaremaast, vaid selles on ka kaks filmi koos. Esimene ja tegelik, professionaalselt tehtud film lõpeb ära seal, kus saab otsa Kaali katastroofi ja Kaali needuse kajastamine, ning algab paadipõgenike ja saarlaste hingeelu lahkamise lugu. Mis kestab ja kestab. Miks nii, see selgub lõputiitritest, kus on lugeda, kes filmi tegemiseks raha välja andnud. Ilmne vajadus niisuguste nn prestiižifilmide vastu oli olemas omaeegse “Eesti Reklaamfilmi” päevadel ja nagu näha, on see alles nüüdki. Jäämaks vaataja ees ausaks, võiks juba filmi alguses tuua ära need rahastajad, kelle huvisid loos puudutatakse. Et vaataja teaks, mida oodata. See ettepanek pole kindlasti uus ega originaalne; näiteks “Saare” filmis ongi juba kohe alguses ära toodud need, kes filmi valmimist toetanud.

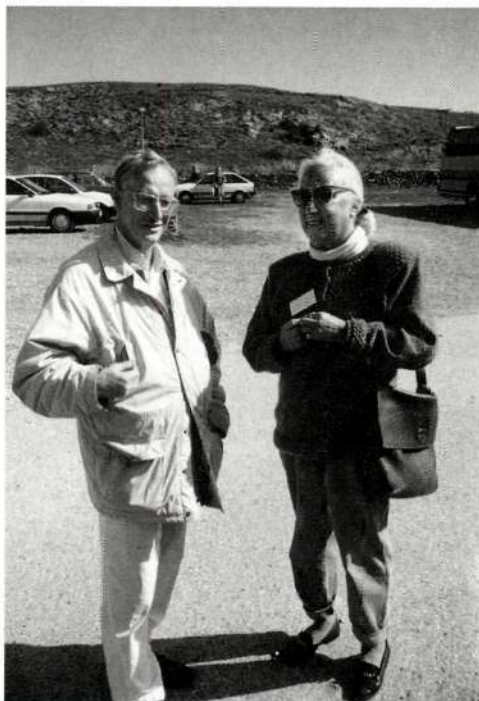
“Sõsarsaartes” erilist tähelepanu köitnud Kaali katastroofi ja Karja kiriku maagiliste laemärkide käsitus osutub filmiks filmis. Üldkokkuvõttes jääb siiski arusaamatuks, kas on põhjust neid märke, mis asuvad kiriku pühimas paigas altari kohal ja lisaks sümboolsel taevalael, pidada ainulaadseteks terve laia ilma peal või mitte. Autorid jätavad selle asja vaataja otsustada.

Kui viidatud tegelikust filmist, mis saab otsa Kaali needusega, midagi rohkemat oodanuks, siis nimelt autoripositsiooni selgemat esiletoomist. Kommenteerides neid maagilisi märke oma kiriku lae all, ütleb kirikuõpetaja: “Mina ei usu seda.” Nimelt, et katkestatud jalaga päikesesümbolit Karja kiriku lae all annaks seostada Kaali katastroofiga; et selles võiks näha viidet Kaali meteoriidi plahvatusele, mis rahvaluules leidnud tõlgendamist kui päikese allakukkumine. Pildiliselt aga on Kaali katastroof ja Karja kiriku kolmjalg omavahel seostatud.

Võinuks lasta kirikuõpetajal välja öelda oma seisukoha, miks need omapärased märgid asuvad nimelt Saaremaa kohal sümboolsel taevalael, aga ütleme, et mitte



“Gotland — Saaremaa. Sõsarsaared”, 1999.
Režissöör Julia Sillart. Tiitupiline Gotlandi rannamaastik.



“Gotland — Saaremaa. Sõsarsaared”. Gotlandil Burgsvikis igal aastal toimuva Rootsi ja Balti riikide filmifestiivali hing ning eestvedaja Hans Waldenström koos Peterburis sündinud ja Rootsis üles kasvanud näitleja Marik Vossiga, kes töötas aastaid koos režissöör Ingmar Bergmaniga, aga ka August Mälguga.
Roger Teréuse foto

kusagil Provence'i katedraalis. Kirik on Jumala koda, kõiksuse võrdkuju. Jumala kotas ei saa olla midagi juhuslikku ega liigset. Nüüd jääb kõlama filmis toodud klaasikunstniku arvamus. Mees, kes valab need ülimalt intrigeerivad maagilised märgid klaasist medaliteks, ütleb, et katkestatud jalaga päikesesümboli kolm jalga tähendavad hommikust päikest, keskpäeva päikest ja õhtupäikest, ja et ta liiga kiiresti ära ei läheks, on sel üks jalg nagu katkestatud. Vastava loogika kohaselt peaksid ju kõik päikesesümbolid lausa katkised ja vigased välja nägema. Sest päike läheb looja igal õhtul, ja hommikul tõuseb uuesti. Kus tal see jalg seal all siis jälle kokku kasvab, et hommikul taas taamale taevalaale tõusta võiks?

Peale selle pole kolmjalg, triskele, ainult päikese võrdkuju, vaid samuti ka kolmainsusliku taevase tule sümbol, mille moodustavad ühtekokku päike, kuu ja tähed või ka päike, kuu ja piksetuli. Kusjuures päike on selle kolmainsusliku tule nõrgem osa. Mis ka kergesti mõistetav, sest üks ole näiteks kuu palju vägevam, kui võrd ta suudab valgustada pimedat ööd, päike aga paistab päeva ajal, kui on isegi valge; päike võib peale selle mahagi kukkuda. Välja kistuna teiste märkide kontekstist jääb katkise jalaga kolmjalg filmis pealegi üksikuks.

Siin kirjutaja annab endale täielikult aru, et film on kunstiteos, millel vähe ühist argise tegelikkusega, ja et kunstniku püha kohus on Looja loodud oma suva järgi ümber vormida. Siiski ei saa jätta mainimata, et "Sõsarsaartes" leidub üht-teist muudki, mida võinuks ja tulnuks korrigeerida, kui juba otsustati neid mõtteavaldusi filmis kasutada. Näiteks ütlemist, et *Aaloe ja ka vist Lõugas leidsid Kaalis igasuguseid väljakuid ja maandumisplatse ja arvasid, et siin on meid mingitel aegadel külastanud ei tea kust küllalised ja just siia on maha tulnud ja...*

Kahju Ago Aaloest ja Vello Lõugasest, sest nemad ei saa ennast kuidagimoodi kaitseda. Kaali oli mõlema mehe elutöö; nüüd on see teatud määral küsitavaks tehtud. Vello Lõugas ei rääkinud mitte mingitest müstilistest tulnukatest, vaid hoopis muistsete germaanlaste kultuslikust-sõjalisest kohalolekust Saaremaal I aastatuhande esimesel poolel. Lõugas suhtus Kaali järve ajaloolisse tausta ja olemusse täiesti reaalselt. Ta oli kindel, et Saaremaa ongi see muinasgermaanlaste saladuslik ja tabamatu

Insula sancta — püha saar, rooma ajaloolase Tacituse mainitud saar, kus austati maaema Nerthust ja korraldati saladusliku järve ääres ohvripidustusi. Ja et see kõigi pilkude eest varjatud ohvrijärv on Kaali järv. Mis on siiski midagi hoopis muud kui tulnukate maandumisplats.

Õiendada võinuks vahest mõnd muudki ütlust. Näiteks seda, et palverändurid kaugelt pühalt maalt olnud kuulnud sellisest maast nagu Maarjamaa ja asunud siia poole teele. Liivi-Eestimaa oli ometi päris ametlikult, paavsti kinnituse ja õnnistusega pühendatud neitsi Maarjale. Maarjamaa on samavõrra püha maa kui Poja maa Palestiina ja selle võrdväärne paralleel. Juba XIII aastasajal võis siin samuti kui püha hauda külastades leida täielikku patukustutust. Kui aga püha haud langes 1291 moslemite kätte, oli Maarjamaa ainus tõsiselt võetav palverännaku sihtpunkt — Rooma paavst lubas XIV aastasaja keskpaiku palverändureil töötuse täita Maarjamaale rändamisega.

Autoripoolse teatava ebamäärasuse tõttu kipub üldmulje "Sõsarsaartes" ebamääraseks jäämagi. Et midagi nagu oleks seal Saaremaal iseäralist ja unikaalset, aga võib-olla ei ole ka. Rääkivate peade jutt ei taha hästi haakuda filmi suunilusega, nende kommentaarid pigem ähmastavad kui aitavad teravustada üldpilti *resp.* autorite seisukohta. Rääkivad pead astuvad vastuollu autoripositsiooniga. Originaalne teade, mis mõeldud vaatajatele edastamiseks, kaob ära jutu sisse.

Lihtsalt saar

"Saare" filmil on oma kindel lähte- ja vaatepunkt ning tunnetuslik taust täiesti olemas; ekraanil ei kohta ühtki jutumeest. Täna sel päeval näib rääkivate peade kõrval ja asemel piisavat juba veidi tavapäratust vaatepunktist, kaamera uudest rakursist, et film saaks vaadata ja ärataks teiste seas tähelepanu.

"Saare" film avab neist kolmest kõige selgemini üht konkreetset inimkooslust, rääkides inimestest, elust, ajast piiratud ruumis. Sama hästi võiks see inimgrupp asuda ürgmetsas või siis omaette kas või keset ääretut inimmerd. See näitab, et saamaks ajatu elamise elamust, ei pea iga kord kaugele saarele minema.

Saarel käib mäng teiste reeglite järgi. Saare peal ei kehti tavapärased (tulnukale

tavapärased) ajalised ja ruumilised vahekorrad. Sellepärast nad sinna kipuvadki. Saarepealne aegruum on midagi muud kui suurel maal ja suures linnas. Ammu teada asi, aga alati on seda kosutav tõdeda-kogeda. Eriti siis, kui seda ei üritata sulle otsesõnu selgeks teha.

Filmi tegevus toimub müütilisel maastikul, müütilises ajas. Õieti ei toimu mitte midagi. See on koht, kus sõnadel on kaalu, kus seltskond saab kokku õnnevalamise juures ja tule ääres. Inimesi on parasjagu nii vähe ja nii palju, et pole tekkinud vajadust nende eristamiseks perekonnanime järgi.

Film juhatatakse sisse sõnadega:

*Sekund ei tähenda midagi.
Aasta ei tähenda midagi.
Elu saab mööta inimestega,
kes sind ümbritsevad,
ja sammudega,
mis sind kuhugi viivad.*

See on ka ainus otsene kõne, millega vaataja poole on pöördutud. Mida see võiks tähendada? Tekib küsimus, kas ka eluaeg, eluaastad ei tähenda tegijate meelest mitte midagi. Sest kindel see, et väljaspool aega sammumine ei vii kindlasti mitte kuhugi. See oleks sama hea, kui kohapeal tammuda. Kas kellegi meelest peaks olema võimalik asuda väljaspool aegilma või aegruumi? Et nagu orav rattas, nõnda on inimene ajarattas?

Pigem on viidatud sellele, et filmi tegelased elavad müütilises ajas, seega hoopis

teises aegruumis. Kus ajarattas käibki ringirattast, andes sellega olevikule möödumatu iseloomu. Targemate meeste arvates kujutanud müütiline aeg endast rituaalse sisuga täidetud kestvat hetke. Aeg omandas väidetavasti reaalse sisu alles siis, kui seda hakati möödma. Samas muutus olevik paradoksaalsel kombel olematuks, hakates tabamatu punktina mööda kujuteldavat ajatelge minevikust tulevikku kiirustama.

Milleks mööta saarel aega? Iga asi tuleb omal ajal. Kõik hetked on ühetähenduslikud, iga tegu samaväärne teisega. Müütiline aeg on lihtsalt sakraliseeritud, pühitsetud kõrgemast eesmärgist. Selles mõttes pole



"Saar". Üks filmi tegelastest.
Arko Öki fotod



"Saar", 1999.
Režissöör Jaan Tättel.
Vilsandi jaanalinnud.

aastal vahest tõepoolest mingit tähtsust, küll aga tähendust. (Aasta algkuju ja alg tähendus eesti keeles on *njust aega*. Üks aeg tuleb teisele otsa. Pidevalt. Algus saab otsaga kokku, ei ole seal nihestunud jõnksu sees nagu ajaspiraalil.)

Mõnus on vaadata filmi, kus pole ühtki rääkivat pead. "Saar" olekski vaadatav ka täiesti ilma helita, eelkõige tänu tugevale operaatoritööle. Igatahes on lootustandev näha, et eesti tõsielufilm pöördub tagasi kino põhiväärtuste juurde. Kuigi "Saare" filmikäekiri tuleb tuttav ette, kõik see oleks justkui juba olnud, nagu oleks sama filmi juba näinud — aastat kolmkümmend tagasi. Siis, kui eesti filmi tuli eelmine uus ja pretensioonikas põlvkond (nimetagem seda kas või kesksemate tegijate järgi APP — Andres, Peep ja Peeter, s.o Sööt, Puks ja Tooming, veidi hiljem Soosaar), kes pani endast rääkima ega pidanud ise kõva häälega oma kohalolekut kuulutama.

HANNES LINTROP (sünd. 28. septembril 1958 Tallinnas) on lõpetanud 1987 Tallinna Pedagoogika-instituudi näitejuhina, töötanud 1978—1989 "Eesti Telefilmis", põhiliselt režissöörina. 1997—1998 oli Eesti Kinoliidu esimees. RENITA LINTROP (sünd. 11. detsembril 1955 Tallinnas) on lõpetanud 1981 Tartu Riikliku Ülikooli ajakirjanikuna, töötanud 1974—1986 Eesti Televisioonis positiivfilmi monteerijana ja toimetajana, 1986—1990 "Tallinnfilmis" animafilmide toimetajana ja dokumentaalfilmide režissöörina. Renita ja Hannes Lintrop on abielus ning teinud filme kahasse. 1991. aastal rajasid nad stuudio "SEE", 1998 toimus nende eestvedamisel I Tallinna rahvusvaheline filmifestival. Filmid: "Palee" (1982), "Noorus" (1984), "See kuristik..." (1986), "Meie aja kangelane" (1988), "Kõik inimese heaks, kõik inimese õnne nimel" (1989), "Cogito, ergo sum" (1989, lühifilmide *grand prix* Aurillaci rahvusvahelisel filmifestivalil Prantsusmaal 1990), "Meister" (1989, lühimängufilm), "Surale" (1990, Pärnu rahvusvahelise visuaalse antropoloogiafilmide festivali žürii auhind 1990, Tampere rahvusvahelise filmifestivali parim dokumentaalfilm 1991, Crèteil' rahvusvahelise filmifestivali parim lühifilm publiku hinnangul Prantsusmaal 1991, Krakóvi rahvusvahelise filmifestivali III koht 1991, žürii diplom Melbourne'i rahvusvahelisel filmifestivalil 1991, Eesti Vabariigi kultuuripreemia 1991), "Karistus" (1991/92, *grand prix* St-Flouri rahvusvahelisel filmifestivalil 1992 Prantsusmaal), "Ring" (1992), "Eestlase elu" (1993), "Ma olen väsinud vihkamast" (1995, mängufilm, Eesti Kultuurkapitali preemia 1995, rahvusvahelisel filmifestivalil "Baltijas perle" Jarl Karjatsele parima näitlejadebüüdi auhind Lätis 1996, Aleksandria rahvusvahelise filmifestivali žürii eriauhind Egiptuses 1996, Carrousel' rahvusvahelisel filmifestivalil Jarl Karjatsele parima näitleja auhind Kanadas 1996, Salerno rahvusvahelisel filmifestivalil I auhind mängufilmide alal Itaalias 1996, žürii eriauhind festivalil "Kinoforum" Venemaal 1997, Skandi-

naaviamaade filmifestivalil Jarl Karjatsele parima näitleja auhind Belgias 1997, filmi näidati 34 rahvusvahelisel festivalil), "Turvalisuse illusioon" (1996), "Palangi" (1998).

JULIA SILLART (GUTEVA, sünd. 1. juulil 1943 Bulgaarias Varnas) on lõpetanud 1965 Bulgaarias majandusülikooli ja 1972 Moskvas ÜRKI dokumentaalfilmide režissöörina. Diplomitööks oli tõsielufilm "Kadriorg" (1973). Aastatel 1974—1990 töötas "Tallinnfilmis", kus ta tegi paarkümmend ringvaadet ning dokumentaalfilme, milles vahel kasutatakse näitlejaid ja mängulisi elemente. Filme: "Viina viga" (1976), "Ma tahaksin kodus olla" (1977), "Korter nr 17" (1978), "Inimese jälg" (1979), "Lugu nõukogude koolist" (1980), "Tere, hereford!" (1982). Julia Sillart on teinud vaatefilme Tallinna sõpruslinnadest Kotkast, Szolnokist, Schwerinist, Kielist, Veneetsiast ja Gentist ning õppefilme kirjanikest "A. Tšehhov Melehhovos", "Lev Tolstoi Jasnaja Poljanas" ja "Carl Robert Jakobson kodus". "Eesti Reklaamfilmis" valmis tal mänguline tõsielufilm "Igor Severjanin" (1990), stuudios OÜ "Kairiin" dokumentaalfilmid "Pastor" (1993) Avo Üprusest ja "Gotland—Saaremaa. Sõsarsaared" (1999).

JAAN TÄTTE (sünd. 24. märtsil 1964 Viljandis) on lõpetanud 1990. aastal Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunsti eriala ning töötab sellest ajast alates Linnateatris. Tema näidend "Ristumine peateega ehk Muinasjutu kuldsest kalakesest" võitis 1997. aastal Eesti Näitemänguagentuuri korraldatud näidendivõistluse I auhinna ning samal aastal sai Tättte "Suure Vankri" kultuuri-auhinna laulutekstide eest. Rollid filmides: Toomas "Ainult hulludele ehk Halastajaõde" (1991, rež Arvo Iho), Martin "Sufilööa" (1992, Kaljo Kiisk), Bengt "Väekargajad" (1993, Talvo Pabut), Aleks "Tulivesi" (1994, Hardi Volmer), kolmas sõdur "King" (1998, Laila Pakalšina, Lätti—Saksamaa), Roland "Ristumine peateega" (1999, Arko Okk). 1999. aastal valmis Tätttel esimene tõsielufilm "Saar" Vilsandist.

KARL KELLO (sünd. 26. aprillil 1950 Rakveres) on lõpetanud 1973 Tartu Ülikooli ajakirjanikuna. Töötab "Eesti Päevalehes" rubriigi "Inimesed" toimetajana. Teinud 1973—1979 "Tallinnfilmis" ja 1980—1992 "Eesti Reklaamfilmis" ringvaateid ja dokumentaalfilme, tihti etnoloogistel teemadel. Filme: "Katõ ilma veere pääl" (1990), "Raua vägi" (1990), "Saaremaal sada imeta..." (1991), "Jaani-kivi" (1992), "Tallinna ajalooost" (1992). Praegu on tal käsil täispikk dokumentaalfilm "Narr Jumala kojast", mis käsitleb narri ja kolme-neljasarvelise põrgulise motiivi Põhjala sakraalkunstis.

Sulev Teinemaa

KANGE TALUPERENAINNE JA TUULEPEAST POETESS

“KÕUE LIISU LOOD”. Autor Tõnis Lepik, heli: Toivo Ráni, helikujundus: Veiko Taluste, montaaž: Kersti Miilen, asjaajamine: Salme Poopuu, toimetaja Tõnu Karro, produtsent Mati Sepping. Video *Betacam SP*, 28 min, värviline. © “Eesti Tösielufilm”, levitaja “Faama Film”, 1999.

“METSKUNINGANNA”. Käsikiri: Heli Speek ja Tõnis Lepik, lavastus: Heli Speek, pilt: Tõnis Lepik, heli: Toivo Ráni, helimontaaž ja muusika: Avo Ulvik, montaaž: Urmas E. Liiv, produtsent Salme Poopuu, Salme Lepik (Metskuninganna), Salme Lepiku luulet loevad autor ja Maria Klenskaja. Video *Betacam SP*, 28 min, värviline. © ÜÜ Defore, 1999.

Kui ühiskonnas on peamiseks kapitaliks noorus, karjäärilane edukus, oskus enast hästi ja kavalalt müüa, ennekõike end teiste ees maksma panna, siis hakkavad uued väärtussuhted mõjutama ka kultuuri, leiavad sealgi oma esteetilise väljundi — vahel jõhkra, vahel kentsaka ja kõverpeegeldava, kuid ikkagi äratuntavat sotsiaalset resonantsi pakkuva. Sel on oma loogika, mida võib seostada mitme põhjusega, nimetada seda nii kaasajooksikute mentaliteediks, asjaoludega leppivaks kohanemise kuulutuseks kui ka tundlikuks valusatele kohtadele osutamiseks. Ka siis, kui tulemuseks on pelk mäng valeyäärtustega, on see ikkagi sammuke mingi korrastatuse suunas, teatud protsessi näitaja, märk “erksast sotsiaalsest närvisist”. Kuigi nii võib sündida suuri asju, pole see kindlasti ainuvõimalik loominguiline paratamatus.

Ehk polegi õige rohkem tahta? Ehk peabki kultuur pödema samu lastehaigusi kui ühiskond, mille rüpes ta elab?

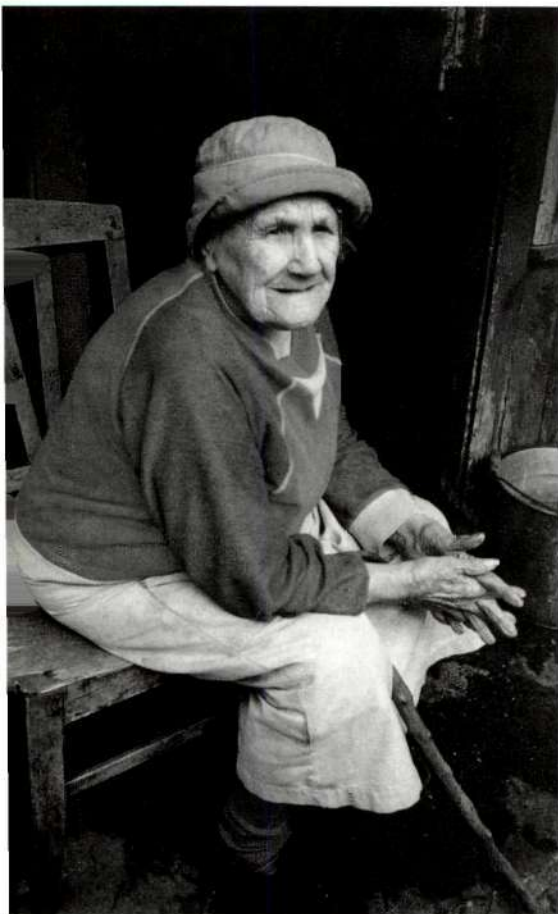
Kooskõlas suhtumiste teisenemisega muutuvad ka teemad, mida kunsti vahenditega käsitletakse. Neid ei saa hõlpsalt ennustada ja lahterdada, kuid oma tendentsid, õnneks mitte kuigivõrd piiratud, on siingi. Kultuuri on ilmunud uued võitjad ja kaotajad, uued vägilased ja ahjualused, ülepea uus iseloo-

mulik dimensioon, aga kõige selle kõrval on säilinud ruum ka traditsioonilisele ja konservatiivsele. On tunnuslik, et traditsiooniline võib uues, rõhutatult veidrusele ja simulatsioonidele orienteeritud kontekstis paista eriti originaalse ja võluvana. Näiteks pärast noorte filmikassetti “Kass kukub käppadele” vaatamist või ka videoinstallatsioonidega sisustatud moodsa kunsti näituselt tulles mõjuvad kerge vööritusefekti toel, aga küllaltki kanoonilises võtmes vändatud dokumentaalfilmid kahest vanast naisest mõnusa kildkondliku tembuna, ühte mahajäetud subkultuuri peegeldava alternatiivina.

Kiirete muutumiste ajal on vanad inimesed jäänud ju ühiskonnas tagaplaanile, nende pension on väike ja nende muredega ei taheta kuigivõrd tegelda, eriti kui riigikassa on tühi. Aga vanainimesed on ju puhuti nagu lapsed ja öeldakse, et lapsesuu ei valeta. See neid muust ilmast eristab ja neile väärtuse annabki. Just ausa ja keerutamata oleku tõttu on vanu inimesi ikka huvitav kuulata, ükskõik mida nad ka ei räägiks või kommenteeriks. Vanad inimesed ei taha tavaliselt endast jätta teistsugust pilti, kui nad tegelikult endast kujutavad. Tänapäev lihvitud teesklemise kunsti täis maailm on neile võõras. Dokumentaalfilm žanrina toetab nende ausust igati, sest tema kohus on elu ja inimesi jäädvustada just nii, nagu nad on, ilma sisulise ja vormilise rafineeritusest.

Võimalik, et kõige kompromissitumate idealistide jaoks kulgeb kultuuri peatee alati mujalt, mitte sealt, kus seda näevad ühiskondlikes tõmbetuultes rähklejad. Idealismi on üldse mitut sorti, rohkem või vähem elukaiget. Suurimad idealistid peavad näiteks rahateenimise sundi üldse põlastusväärseks, aga on vähe neid, kes ilma selleta läbi saavad. Üht sääraest elukaiget, aga väga sümpaatselt idealisti kohtame dokumentaalfilmis “Metskuninganna”, kuid vaevalt leidub kedagi, kes

temaga samastuda soovib. Tõstke käsi, kes tahab koos temaga olla korterist välja tõstetud ja talvel telgis elada? Kui olla iseäranis karm,



“Kõue Liisu lood”. 1999. Režissöör Tõnis Lepik. 1904. aastal sündinud Kõue talu perenaine Pauliine Vapper ehk Kõue Liisu Muhumaalt laulab nõnda: “Kui mina tulin siia ilma, siis seal juba joodi viina. Joodi minu terviseks, vallerii-valleraa, vallerille-ralle-raa. Joodi minu terviseks...”

Tõnis Lepiku foto

siis niisugune võikski olla vaimuinimeste initsiatsioon, nende kohustuslik “sissepühitsemise” rituaal. Tundub õel, aga tahaks näha, kui palju neid alles jääb, kui neilt oma staatuse säilitamise hinnaga naksti soe tuba ja ninasine ära võtta.

Oleme jõudmas elufaasi, mis ka kultuuriliselt suhestub ennekõike urbaniseerunud tegelikkusega ning igasugune maalähedus mõjub seetõttu üha marginaalsemana,

iseigi snooblikumana. “Kõue Liisu lood” ja “Metskuninganna” on realistlikud filmijutustused kahe erinevas keskkonnas elanud ja kasvanud naise elust, kes erinevad teineteisest ka oma olemuse poolest nagu öö ja päev. Mõlemad on tähelepandavalt positiivse autorihoiakuga portreed, ainult et ühes on peategelasel lastud iseendast rääkida rohkem, teist aga näidatakse mitte niivõrd tema elukogemuste ja töökspidamise, kuivõrd elustiili, käikude ja tegemiste valgel. Need on hästi valitud ja iseloomulikud. Saame teada, missugune on meie aja asotsiaali argipäev. (Kui Kultuurkapital ära kaob, siis võib selline olla nii mõnegi südametunnistuse sunnile truuks jääva literaadi tulevik.)

Ühes filmis on keskmes literatuurne narratiiv, verbaalne sõnum, teises elupildid ja tegevuse väline visuaalne joonis, kuuldeliseks taustaks pealeloetud luuletekstid. Kõue Liisu ehk Pauliine Vapper on selles mõttes esinduslikum, et tema kujus peidab end suurem üldistus kui teise filmi kangelannas Salme Lepikus, kes koos kolme koeraga telgis elades kujutab endast pigem kummalist ja erandlikku introvertset karakterit kui mingit räbalapuntidest luuletajate koondkuju.

Üks on tõesti pigem tüüp ja teine rohkem karakter. Mõlemad portreeritavad on piisavalt värvikad nähtused, et terasele dokumentalistile suurepäraselt filmiainest pakkuda. Neis on optimismi ja elujõudu, mida nii tähelepandivas koguses ei leia ka paljude neist nooremate inimeste juures, hoolimata sellest, et üks suudab haigete jalgade pärast veel vaevalt käia ja teine on viletsa majandusliku olukorra tõttu sunnitud erakuna metsas talvituma. Üks mõirgab lustlikult lorilaule, teine loeb telki soojendava raudahju kumas omakirjutatud õrna loodusluulet — ja täitsa head luulet sealjuures.

Kõue Liisu roll on üldistuse mõttes kindlasti kandvam kui “metskuninganna” oma. Tema on paljude vaatajate jaoks juba nagu vabaõhumuuseumi elav eksponaat, kelle osaks on kehastada talurahva kuulsusrikast minevikku, suisa ajalugu ennast, isikustada üks ja kindel, peagi ajalooramatuisse surutav ajaepohh. Ning kui vanadele taluperenaistele aeg veel kuidagimoodi halastab, siis linna läinud vanade poetesside suhtes on ta mõnevõrra karmim. Maaelu on küll raske ja robustne, ent jätab inimesele alles oma ruumi, erinevalt linnast, kus üksikisik piseneb mutri-

keseks, kaob teiste hulka ära ja peab üle jõu käivaid eksistentsiaalseid võitlusi, mis mõnikord lõpevad prügikastide läheduses.

Muhu saarel elava Kõue Liisu maailmapilt on väga selgete piirjoontega. Tal on oma arvamus laias maailmas toimuva kohta, ta teab rohkem, kui arvata võiks. Filmitegijad on tal lasknud kommenteerida ka Clintoni — Lewinsky suhet. Ehk seepärast, et nalja saaks? "Selle litsi ma tapaks ära," pörutabki vanatädi verejanuliselt. Seitse last sünnitanud naisel on väga kindlad tõekspidamised selle kohta, mida võib ja mida ei või. Jääb mulje, et see, kes julgeks tema juurde minna jutuga näiteks seksuaalsest ahistamisest või poliitilisest korrektsusest, saaks kohe kepiga vastu näppe.

Film on liigendatud märksõnade kauppa, üles ehitatud portreeintervjuuna, mida tükeldavad pildid perekonnaalbumist ja merevaated. Ootuspäraselt idealiseerib 94-aastane naine elu oma noorusajal: "Siis olid kõik karsked ja puhtad." Aukartlik on tema suhtumine piibli kümnesse käsku. "Kas nüüdsed inimesed loodavad jumala peale? Ei looda. Kui nad loodaksid, jõuaksid nad palju kaugemale."

Liisu on natuke edev, ta naudib, kui tema juttu kuulatakse, ilmselt pole tal ka kaamera vastu midagi. Kuna tal lastakse rääkida sõna otseses mõttes maast kui ka ilmast, siis on ta jutt kohati liiga lõdvalt seotud ja vähe keskendatud. Portree küll sünnib, kuid mitte niivõrd paljunäinud talunaisest, kuivõrd väikesi vigureid armastavast, lorilaule laulvast ja lõõpivast Liisust.



"Metskuninganna", 1999. Režissöör Heli Speek. Salmepelik ehk Metskuninganna. "Näe, nüüd hakkame kohvi jooma suure väeva peale," räägib Salmekoertele, kui ta on talvisest jõest vett tarinud ja selle telgis raudahjus keema ajanud.

"Metskuninganna". Lõpuks ometi kevad. "Nii kutsuv ja rikas ja helde on mulle siis elu, kui emalt mind teroitab õitseva sireli ilu ja avaneb kodune värav," kõlab Salmepeliku luuletus.



"Metskuninganna". Igapäevane elu metsas koos koertega.



Luuletajast vana naine on hoopis romantilisema hingeeluga natuur, kellest võib esialgu jääda mulje, et ta on ennastasketes tingimustes proovile pannud fanaatik. Võiks mõelda, et ta otsib lumisest metsast inspiratsiooni ja tal on lihtsalt huvitav lihakombinaadi prügikastidest oma koertele konte valida. Paraku oleks see liiga lihtsameelne lähene-mine. Kes viitsiks tänapäeval jõeää peal roomata, et kohvi jaoks vett koguda? Oleks võinud ju selle termosega kaasa võtta! Mis, kas ta tõesti elab telgis? On ta hull või? Ah kodutu! Näeme, kui vähenõudlik ja kui kohanev võib olla inimene. Film paneb endalt küsima mitmeid ebamugavaid küsimusi. Kes teaks, kus täpselt on meie toimetuleku piir? Metsaelanikust naise igapäevased askeldused ajavad natuke hirmu nahka, kuigi iseenesest on ta äärmiselt sümpaatne. Selles on midagi eredalt filosoofilist, kuidas ta ei nurise olude üle, millesse ta elama on sattunud. Tema näol puudub kibestumise pits, pigem on seal midagi rahulikku ja helget. Ta vajab vaid natuke õhku, natuke valgust ja soojust, natuke süüa ja juua ning eelkõige võimalust luuletusi lugeda ja kirjutada. Ning ta pole sugugi nii lootusetult hull, kui võidakse arvata.

Filmis on väga häid kohti. Näiteks, kuidas naine hommikul ennast metsas kam-mib, peegel puu najale toetatud. Või kuidas ta ilusat ja omapärast taevast kiidab, ise ilmselt läbi külmunud. Filmi aitab tunderõhulise-maks muuta kaadritagune Maria Klenskaja, kes naise endaga kordamööda tema luulet loeb. Lõpupoole võttiski film pigem luuleõhtu vormi. Oleksin tahtnud naise möödunud elust rohkem teada saada. Kuidas ta sinna metsa ikkagi sattus? Nii palju siiski oli aru saada, et tal on mõned laiskvorstidest täiskas-vanud pojad, kes eelkõige sooja teki all armastavad aega mööda saata. Ent nemadki ei suut-nud pisendada boheemliku poetessi müto-poetilist sära.

TÕNIS LEPIK (sünd. 24. augustil 1958 Tallinnas) on lõpetanud 1977. aastal 10. õhtukeskkooli. Aastatel 1977—1978 töötas "Eesti Telefilmis" operaatori assistendina, 1979—1991 "Tallinnfilmis" operaatorina, hiljem vabakutseline operaator. Tema esimene töö "Rändurid" (1978) sai nii Szolnoki rahvusvahelisel amatöörfilmide festivalil kui ka Balti amatöörfilmide festivalil I auhinna. Olnud operaatori assistendiks ja II operaatoriks aastatel 1979—1989 üheteistkümneme mängufilmi juures. Operaator-lavastajana mängufilmid: "Näkimada-lad" I—II (1987, rež Olav Neuland), "Mees paadis" (lühimängufilm, 1988, rež Lauri Aaspõllu), "Surnud hiir südames" (lühimängufilm, 1990, rež Lauri Aaspõllu), "Ainus pühapäev" (1990, rež Sulev Keedus), "Rist" (lühimängufilm, 1991, rež Lauri Aaspõllu), "Ankur" (lühimängufilm, 1991, rež Peeter Simm), "Hüsteeria" (1992, rež Pekka Karjalainen, operaator koos Ago Ruusiga). Dokumentaalfilmid operaatorina: "Tallinna tipp" (1985, rež Peet Väinastu), "Kõik inimese heaks, kõik inimese õnne nimel" (1989, rež Renita ja Hannes Lintrop), "Cogito, ergo sum" (1989, rež Renita ja Hannes Lintrop), "Surale" (1990, rež Renita ja Hannes Lintrop), "Vaarao lapsed" (1991, rež Sulev Keedus, operaator koos Keedusega), "Šamaanimaastik" (1991, rež Lauri Aaspõllu, operaator koos Urmas Sepaga), "Metskuninganna" (1999, rež Heli Speek). Dokumentaalfilmid režissöörina ja operaatorina: "Kondajad" (1990), "Pigilinnud" (1998), "Kõue Liisu lood" (1999).

HELI SPEEK (sünd. 15. mail 1948 Tartus) on lõpe-tanud 1975. aastal Üleliidulise Riikliku Kinemato-graafiainstituudi (ÜRKI, VGIK) dokumentaalfilmide režissöörina. Aastatel 1975—1993 töötas "Tallinnfilmis" dokfilmide lavastajana, pärast seda vabakutseline. Teinud hulganisti tõsielufilme ning ringvaateid. Filme: "Janu vee ääres" (1975), "Ärge tapke vihmaussi!" (1978), "Tänav 79" (1979), "Kõige ilusam" (1984), "Aken" (1986), "Kas meid polegi olemas?" (1987), "Ma tahaksin elada Narvas" (1988), "Rindeteated" (1989), "Rahu meie kodu-dele" (1991), "Ella Wuolijoki" (1996), "Mets-kuninganna" (1999).

S.T.

DIRIGEERIVA PROFESSORI JÄLIL

"PARTITUUR NEURONI GENOTÜÜBILE". Käskiri: Indrek Rohtmets ja Peep Puks, teostus: Peep Puks, pilt: Aarne Kraam, heli: Toomas Vimb, muusikaline kujundus: Merike Vainlo, montaaž: Kaido Strööm, assistent Agne Sander, tootmisjuht Maie Kerma, produtsent Aare Tilk. Video *Betacam SP*, 51 min 21 sek, värviline. © "Eesti Telefilm", 1998. Filmide "Partituur neuroni genotüübile" ja "Eha fenomen" (1999) eest sai Peep Puks 1999 Eesti Kultuurkapitali aastapremia.

Kes siis ikkagi saab esimese eestlasena Nobeli preemia? Eestimaa on ajakirjanduses juttu olnud kahest Suurest Jaanist — Krossist ja Kaplinskist. Äkki on see aga hoopis teadlane? Miks ka mitte. Teadjamehi teatakse ja tuntakse omal maal tihtilugu palju vähem kui kirjanikke-kunstnikke, kuid maailmanimesid on nende hulgas kindlasti vähemalt sama palju.

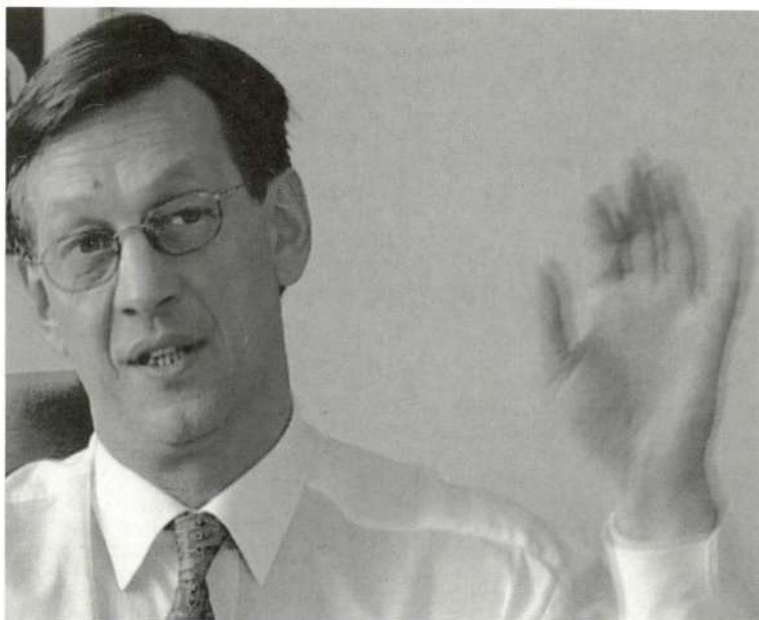
Nobeli preemia jagamise kõõgipoolest teame üsna vähe. Salapära on eelkõige selle ümber, keda on preemia väärilistena välja pakutud, kes pääseb "trikoovooru" ning kuidas käib lõplik valik ja otsustamine. Peep Puksi filmis "Partituur neuroni genotüübile"

toimub üks jutuaajamisi ümmarguse lauaga ruumis — lausa sealsamas, kus ilmselt neid otsuseid tehaksegi, seda küll vaid füsioloogia- ja meditsiinipreemiade alal. Komisjoni esimees professor Ralf Petterson vaid naeratab ja otseid vastuseid, kas eestlasi on ka arutatud, ei anna — ametieetika.

"Partituur neuroni genotüübile" on portreefilm, kuid mitte selle sõna otseses mõttes. Portreeteritavaid on vähemalt kaks — molekulaarbioloog Eesti TA akadeemik professor Mart Saarma ja närvirakk (teadus närvirakust). Tegevus toimub õige mitmel maal ja õige mitmes kohas: Soomes Helsingi Ülikooli Biotehnoloogia Instituudis, mida professor Mart Saarma juba mitmeid aastaid juhatab; Tartus, ülikooli keemiahoones, kus "kõik see kord algas"; Rootsis teaduskonverentsil; Põhja-Eestis Rutjal, kus on perekond Saarma suvekodu. Peale selle vestlused oma ala tippudega, mis nagu ei puudutakski konkreetset esimest portreeteritavat Mart Saarmat, — ühe maailmas enim tsiteeritud teadlasega, professor Charles Kurlandiga Uppsalas, professor Jaanus Remmiga Taevaskojas, professorite Lauri Saxeni ja Leevi Kääriaineniga Helsingis. Nendega räägib üks filmi loojatest, bioloogist teadusajakirjanik Indrek

"Partituur neuroni genotüübile", 1998. Režissöör Peep Puks.

Helsingi Ülikooli Biotehnoloogia Instituudi direktor ja Eesti TA akadeemik professor Mart Saarma: "Mina olen aina kadestanud muusikuid. Osalt selle tõttu, et endal ei ole üldse muusikalist kuulmist, selle tõttu tundub see kuidagi eriti müstiline ja saavutamatu. Oleksin nõus praegugi vahetama teadlase ameti muusiku ameti vastu, aga siis sinna vahetuskaupa peaks kuuluma ka musikaalsus. Niisama ei vahetaks."



Rohtmets mitte Saarmast, vaid hoopis teadusest üldse, maailmateadusest, teaduse tegeemisest, teaduse ja teadlaste rollist ja vastutusest. Kenasti räägib. Tarku inimesi on ikka hea kuulata, eriti kui veel ka näidatakse, kuidas räägivad. Kas vehivad kättega või mitte.

Film on tehtud leebelt, ei ole erilisi tõuse ega tühje kohti. Kaamera näitab loodust — puid, vett, samblikke, rakke —, taustaks hästi valitud muusika. Igatahes loodusvaated läagelt küll ei mõju. Muidugi saavad need inimesed, kes on kodus molekulaarbioloogilise laboritehnikaga ning on lehtisenud mõnda rakubioloogiaalast raamatut, oma äratundmisrõõmu — näe, see on rakk vaadatuna läbi mikroskoobi, see on pipett, see mikrotoom, see homogenisaator. Viimane on ilmselt saanud filmitegijate lemmikaparadiks, aga eks ta liigu omapäraselt küll. Seda liikumist näidataks filmis mitmes kohas. Liiga palju selletaolist spetsiifilist puid-padi siiski filmis ei näidata, nii et ka tavaline inimene ei pea tundma ennast pisikese ussikesena “biotehnoloogilisi kosmoselaevu” vaadates. Võiks isegi väita, et filmis on kujutava kunsti valdkonda suunatud taotlusi — visuaalselt on ju rakud vägagi huvitavad. See vaid lisab vürtsi, et tegemist on mõnekümne mikroni suuruste elusaine tükikestega, mille sees toimubki “elu ise”.

Eluteadused on Eestimaal juba sajandeid aus olnud, seda muidugi eelkõige meie ülikoolilinnas Tartus. 1960. aastate keskel alustas nüüdseks juba legendiks saanud mees Artur Lind ülikooli keemiahoone suure labori nurgas täiesti uue asjaga, millest siis eriti keegi midagi ei mõistnud. Alustas ja tulemuseks on hulk maailmanimega teadlasi, kes kõik peavad ennast tema õpilasteks. Filmis saavad peale akadeemik Mart Saarma enda sõna ka veel akadeemik Richard Villems ja professor Merike Kelve ning omakorda Mart Saarma õpilased Urmas Arumäe ja Jaanus Remme, kes on ise nimekad teadlased, mis sellest, et õpetaja sai eelmisel aastal vaid viiskümmend.

Selgub, et Artur Lind oli legendaarne mees mitmes mõttes — kõva teadlane, aga ka hea õpetaja (need ei pruugi üldsegi koos käia), kes jättis oma õpilastele ja kolleegidele vabad käed. Tulemuseks on Tartu molekulaarbioloogia “võimas rühm”, et mitte kasutada sõna koolkond, mida Richard Villems, tsiteerides Wienerit, võrdleb kuivanud puu oksaga, mille ronivad ringi üraskid. Mitmest on saanud samuti kõvad tegijad, kuid kuna mitu head meest ja naist ei mahu tavaliselt ühele kivile, on igaüks leidnud oma niši.

Selles, et Mart Saarma hakkas molekulaarbioloogina uurima närvirakke, neuroneid, on oma osa kindlasti ka tema vanematel, meditsiiniprofessoritel Valve Saarmal ja Jüri Saarmal. Kui teised filmis näidatud kolleegid räägivad rohkem teadusest anonüümselt, siis just nagu balansiks teevad sümpaatselt mõju-

vad vanemad ja tütar Kaari Saarma teadlastest inimese. Seda ei saa öelda keskkooliõpetaja kohta, kelle jutust jäeti filmi vaid paatosega lausutud: “Juba nooruses oli ta...” Äkki oligi? Kuigi ei tahaks uskuda, et portreeritav ei olnudki laps ja teismeline kõige selle juurde kuuluvaga. Filmis on peale teaduslaborite veel stseenid Savonlinna ooperifestivalilt — viide muusikahuvile, mis kõlab filmis mitu korda, kuni isegi selleni, et muusikuks saamine oli olnud unistus, praeguseks vaid tõsine huvi teadusest vabal ajal, kui sellist asja üldse on olemas. Suvekodu Selja jõe ääres Rutjal, kus toimub ka jutuaamine Valve ja Jüri Saarmaga, on ilmselt kujunenud samasuguseks eneselaadimise kohaks nagu muusikaetendusedki.

Asi, mis filmis silma torkab ja mida ilmselt on ka filmitegijad tabanud ja osavalt ära kasutanud, on see, et professor Mart Saarma on erakordselt võluv ja hea suhtleja, kes valdab ka hästi eesti keelt. Oli see kodu ja koolide mõju või oli Saarma juba enisavalt väljakujunenud isiksus, kellele peam ei mõjunud ei Venemaal ega Ameerikas käimised ega sealsed virvatuled, mis paljudele meie kaasmaalastele on jätnud oma paratamatult naeruväärse pitseri. Kas aktsendiga keeles kaasneb ka aktsent meeles ja mõtlemises, ei ole ju täpselt teada.

Filmist jääb mulje, et tegijatel on head materjali palju käes olnud. Sellest on tehtud valik, õnnestunud valik. Teadust on õnnestunud näidata inimlikult; see on keeruline, aga ülimalt põnev inimegevus ning selle tegijatest paljud on fanaatikud selle sõna positiivses tähenduses, kes kokku saades võivad küll rääkida ka naistest ja hobustest.

Teadust on vaja ja eriti vaja väikeriikidel nagu Eesti. Loota võib, et pole kaugel aeg, kui teadlase maine Eesti ühiskonnas taas tõusma hakkab. Teadus on huvitav ja vajalik. Film “Partituur neuronid genotüübile” just sellest ongi. Natuke liiga näpuga näitamisena mõjusid selles kontekstis stseenid haige poisiga. Eluteaduse — bioloogia — üks väljunditest on alati olnud ja on meditsiin, kuid kas on vaja seda kasu nii puust ette teha ja punaseks värvida.

Et edukalt teadust teha, vajab ka teadus juhte ning Mart Saarma on teadusjuht päris kindlasti, ise tõenäoliselt teadmata midagi tänapäeval moehaigusena levivatest kõikvõimalikest juhtimisteooriatest ja -õpetustest. Aga võib-olla ta just seetõttu juht ongi. Teadust ei tehta üksinda. Kas kõrvalruumidesse või tänapäeva sidetehnikaga maailmas, kus iganes paika, on vaja kolleege ja konkurente. Edasi osutuvad määravaks juba ideed. Partituuri kohta ütleb EE: “Orkestrile, koorile, ansamblikele vm koosseisule kirjutatud heliteose partiide koondnoodistik. Partiid paiknevad partituuris kindlas järjekorras ja eri joonestikel.” Kõlab nagu muusika kohta, kuid ilmselt kehtib ka teaduses. “Partituur neuronid genotüübile” on film teadusest.

SAJAND

TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS

1911—1920

1911

• Pärmus valmib "Endla" seltsi- ja teatrimaja (arhiitektid G. Hellat, A. Jung, E. Wolffeldt, I. Laasi). August Kitzbergi "Libahundi" esiklavastusega tähistatakse uue teatrihoone ja kolmanda kutselise teatri avamist, "Endla" teatrijuhiks asub Aleksander Teetsov. Kuigi teater on nimetatud kutseliseks, saavad palka vaid viis näitlejat ja teatrijuh, ülejäänud trupi moodustavad asjaarmastajad.

• Moskva Kunstiteatris esietendub Edward Gordon Craigi lavastuses Shakespeare'i "Hamlet". Aastakümnete vältel võitleb Craig kujundliku teatri eest ja naturalistliku teatri vastu. Ta otsib vahendeid, mis aitaksid muuta kaasaegse teatri niisama tähenduslikuks nagu oli klassikaline kreeka tragöödia või jaapani no-teater. Enam kui 20 aasta vältel annab Craig välja teoreetilist ajakirja "Mask" (1908—1929).

• August Topman asutab Tallinnas segakoori, mis saab aastakümneiks eesti silmapaistvaimaks oratooriumikoorig, aastast 1912 "Estonia" Muusika Osakonna segakoor (ehk EMO koor).

• Pbk lõpetavad Juhan Aavik (teooria ja kompositsioon), August Topman (kompositsioon), Cyrillus Kreek (tromboon) ja Peeter Süda (orel); Peeter Ramul lõpetab Moskva konservatooriumi (klaver).

• Juhan Aavik saab "Vanemuise" muusikajuhiks ja hakkab juhatama "Vanemuise" segakoori ning sümfooniakontserte, hooajast 1911/12 toimuvad need regulaarselt neljapäeviti.

• Esietenduvad: 19. V Pariisis Maurice Raveli ooper "Hispaania tund"; 13. VI Pariisis Igor Stravinski ballett "Petruška"; "Estonias" esimene eesti ooper — Adalbert Wirkhausi "Jaaniöö" (P. Pinna libr); 26. XII Dresdenis Richard Strauss'i ooper "Roosikavaler"; 20. IX Münchenis Gustav Mahleri suurteose "Laul maast" esiettekanne.

• Viinis ilmub trükist Arnold Schönbergi "Harmooniaõpetus".

• Valmivad: Karl Nielsen'i Kolmas sümfoonia, Sergei Rahmaninovi Etüüd-pildid klaverile op. 33, Jean Sibeliuse Neljas sümfoonia, Arnold Schönbergi *Gurrelieder* (alustatud 1900); Tobiase ballaad "Sest ilmaneitsist ilusast" (tekst "Kalevipojast") sopranile ja sümfooniaorkestrile; Mart Saare atonaalsuse taotlused kulmineeruvad "Kahes helistikuliselt ebastabiilses prelüüdis" klaverile.

• 11. III korraldatakse Prantsusmaal Lille'i Antipornograafia Liidu ja Lyoni peapiiskopi kardinal Coullié eestvedamisel võimas kinovastane kampania. Liiderlikkusega võitlev liit kutsub rahvast

moraalitud filme välja vilistama ning kahtlase suunitlusega müürilehti maha rebima.

• 30. VI pannakse Hiinas paika kinotööstust reguleerivad seadused: kino avamiseks peab olema luba, mehed ja naised peavad eraldi istuma, amoraalsed filmid on keelatud ning viimane seanss peab lõppema enne keskööd.

• 30. IX avab Pariisis ukсед maailma suurim kino *Gaumont Palace*, mille saalis on 3400 kohta.

• 11. XII avab tootmiskompanii *Deutsche Bioskop* Berliinis Babelsbergis üleni klaasist studio pindalaga 40 000 m².

• Avatakse Tallinna kino "Kasino" (Aia t 3) praeguse WW Passaaži kohal.

• Jõustub 50-aastane *copyright*'i seadus.

Surid :

7. III Friedrich August Saebelman, eesti helilooja ja koorijuht;

10. IV Mikolajus Konstantinas Čiurlionis, leedu helilooja ja maalikunstnik;

18. V Gustav Mahler, austria helilooja ja dirigent;

29. X Joseph Pulitzer, USA ajakirjanik ja kirjastaja.

Sajandi suurimaid heliloojaid Gustav Mahler suri 18. mail 1911.



- “Endlasse” asuvad tööle kaks vanemuistlast, Liina Reiman ja Eduard Türk.
- Venemaalt saabub “Estoniasse” dirigendiks Raimund Kull.
- Konstantin Stanislavski ja Leopold Suleržitski avavad Moskva Kunstiteatri I Stuudio.
- Ilmub Nikolai Jevreinovi teoreetiline esse “Teater kui selline”, lähiaastail lisanduvad “Teater enesele” (1915—1917) ning “Pro Scena Sua” (1915). Nii lavastaja, dramaturgi, teatriajaloolase kui ka teoreetikuna tegutseva Jevreinovi loominguga keskne mõiste on “teatraalsus”.
- 30. IV abiellub norra režissöör Urban Gad oma lemmiknäitlejanna Asta Nielseniga ning viib ta lavalaudadelt filmi. Õige varsti lähevad nad Saksa- maale, kus algab tummfilmi ühe säravama staari Nielsen peadpööritava karjäär, millesse kuulub nimiosa “Hamletis” (1920), kusjuures ta on ka produtsent. Kuigi Nielsen lahkeb filmist 1932, jätkub tal energiat kõrge vanaduseni: 1970. aastal, paar aastat enne surma, abiellub ta 89-aastaselt viiendat korda endast parkümmend aastat noorema mehega.
- 8. V asutatakse “Estonia” Muusika Osakond.
- Rudolf Tobias saab Berliini Muusikaülikooli erakorraliseks muusikateooria õppejõuks, aastast 1914 korraliseks muusikateooria ja kompositsiooni õppejõuks.

Lev Bakst. Vatslav Nižinski “Fauni päraslõuna” nimirollis, 1912.



Sajandi teisel kümnendil valmisid mitmed Maurice Raveli olulised teosed: “Hispaania tund”, “Daphnis ja Chloé”, “Couperini haud”.

- 22. I Rudolf Tobiase autorikontsert Berliinis, kavas melodraama “Kalevipoja epiloog” (1912), “Sest ilmaneitsist ilusast” (esiettekanded), katkendid “Joonase lähetamisest”.
- Esietenduvad: 29. V Pariisis Vatslav Nižinski “Fauni päraslõuna”, ballett Claude Debussy muusikale, lavastust võib pidada trikoo-ajastu alguseks balletis; 8. VI Pariisis Maurice Raveli koreograafiline sümfoonia “Daphnis ja Chloé” Mihhail Fokini koreograafiaga, 25. X Stuttgardis Richard Strauss'i ooper “Ariadne Naxosel” (1. versioon).
- 12. VI toimub New Yorgis Luceum Theatre's valitud publikule Sarah Bernhardt'i viimase filmi Queen Elisabeth galaetendus, ajaloolise draama lavastas Louis Mercanton Londonis, tootis Prantsuse-Saksa ühisfirma Eclipse. Kuulus teatritäht mängis filmis küll esmakordselt juba aastal 1900, kuid tema etteasted kinolinal jäid üldiselt harvaks, aasta varem oli ta vaatajate südameid köitnud filmiga La Dame aux camélias.
- 26. VI Gustav Mahleri Üheksanda sümfoonia esiettekanne Viinis.
- Valmivad: Arnold Schönbergi “Kuu-Pierrot”, Sprechgesang'i (kõnelaulu) esimene mõjuv avaldus; Cyrillus Kreegi segakoorilaul “Nõmmelill” (A. Haava).
- Johannes Pääsuke alustab päevakajaliste lühifilmide tegemist, põhiliselt Tartu sündmustest. Valmivad vaatefilmid “Tartu linn ja ümbrus” (1912) ja “Ajaloolised mälestused Eestimaa minevikust” (1913). Ühtlasi asutab Pääsuke Tartus stuudio “Estonia-film”, mis tegutseb 1915. aastani.

Surid:

- 14. V August Strindberg, rootsi kirjanik;
- 29. VII David Otto Wirkhaus, eesti dirigent;
- 13. VIII Jules Massenet, prantsuse helilooja;
- 28. XI Otto Brahm, konservatiivne saksa kriitik ja lavastaja, *Deutsches Theater*'i juht aastatel 1894—1904.

1913

- Valmib Bernard Shaw üks kuulsamaid näidendeid "Pygmalion", mis tõstab Shaw briti näitekirjanduse esinimeks. Esmalavastus toimub aasta pärast, mängivad Herbert Beerbohm Tree ja Patrick Campbell.
- Jacques Copeau avab Pariisis oma teatri *Le Vieux-Colombier*. Copeau tõrjub nii naturalismi kui dekoratiivsust ning soovib keskendada kogu tähele-



Theodor Altermann Hamletina, 1913.

panu näitlejale. *Le Vieux-Colombier*' repertuaaris olid olulisel kohal Shakespeare ning prantsuse klassika.

- Pariisis ilmub Marcel Prousti suurromaani "Kadunud aega otsimas" esimene köide.
- 7. II avatakse Vatikanis kino vaimulikele. Paavst oli katoliku preestritel keelanud avalike kinode külastamise.
- 3. V esilinastub Bombays esimene täispikk (neli



24. augustil 1913 avati "Estonia" teatri- ja kontserdimaja. Parikase foto 1913. aastast.

Foto TMMi arhiivist



August Topman, Mart Saar, Raimund Kull (ees keskel), Juhan Avvik ja Peeter Süda "Estonia" kontserdisaali avamise puhul augustis 1913.

Parikase foto TMMi arhiivist

ketast) India mängufilm *King Harishchandra*, mis lähtub eeposest "Mahabharata".

- 29. V Igor Stravinski balleti "Püha kevad" skandaalne esietendus Pariisis.
- 24. VIII avatakse uus "Estonia" teatri- ja kontserdimaja (arhitektid A. Lindgren, W. Lönn). Pidustused kestavad kolm päeva, mille sisse mahtuvad aktus, kolm lavastust: W. Shakespeare'i "Hamlet", peaosas Theodor Altermann, C. R. Jakobsoni "Artur ja Anna" ja Humperdincki ooper "Hans ja Grete", ning sümfooniakontsert eesti helitöödest, kavas Tobiase *Sanctus* "Joonase lähetamisest", "Kalevipoja epiloog" ja "Sest ilmaneitsist ilusast" (esiettekanded Eestis); Artur Lemba "Merekuninganna" (esiettekanne) ja Esimene sümfoonia, Artur Kapi kantaat "Päikesele" (1909, esiettekanne) jm. Pidustused lõpevad banketi ja balliga.
- New Orleansis alustab tegevust esimene rahvusvahelisel tuntud džässorkester Original Dixieland Jazz Band.
- Valmivad: Sergei Rahmaninovi koorisümfoonia "Kellad", Claude Debussy klaveriprelüüdide II

vihik, Heino Elleri "Eleegia" keelpiiorkestrile ja Peeter Süda "Linakatkaja" segakoorile ("Fuuga eesti rahvaviisi "Alamb töö" üle").

• 3. XI jõuab Stockholmis vaatajateni Victor Sjöströmi kaheksas film *Ingeborg Holm*, peaosas Hilda Borgström. Sjöström oli juba varem tähelepanu äratanud tugeva ühiskonnakriitilise tonaalsusega. Veel 1957. aastal mängib ta ise peaosas Ingmar Bergmani "Maasikavälus".

• Itaalia kino leiab oma niši: need on ajaloolised vaatamängud, nagu *Quo vadis?* Henryk Sienkiewicz'i järgi ja *The Last Days of Pompeii* Bulwer-Lyttoni põhjal ning romantilised, sentimentaalsed draamad nagu *But My Love Does Not Die*.

• Tallinnas avatakse kino "Polaris"/"Grand Marina" (Mere pst 5) praeguse Vene Kultuurikeskuse kohal.

1914

• Karl Menning lahkub "Vanemuise" teatrist ja Tartust, Tallinnas asub ta "Päevalehe" toimetusse tööle teatriarvustajana. Menningu kohale "Vanemuises" asub Ants Simm.

• Paul Pinna satub konflikti "Estonia" direksiiooniga ja siirdub Venemaale.

• Karl Jungholz asub tööle Pärnu "Endlasse".

• Theodor Altermann on sunnitud kurgutiisikuse tõttu näitlejatööst loobuma ja pühendub lavastamisele. Viimaseks ülesastumiseks jääb novembris antud "Pisuhänna" etendus, kus ta on Piibehele rollis.

Esimene eestlasest filmimees Johannes Pääsuke alustab põhiliselt Tartu sündmuste jäädvustamist 1912. aastal.



• Esimese maailmasõja puhkedes läheb "Estonia" hoone, välja arvatud teatrisaal, sõjaväehospidali käsutusse. Selts ütleb teatripidamisest lahti.

• Aleksandr Tairov asutab koos abikaasa Alissa Kooneniga Moskva Kammertheatri. Uue teatri avalavastus on "Šakuntala".

• Ilmub Vsevolod Meierholdi teatriajakirja "Armastus kolme apelsini vastu" esimene number. Meierhold on Peterburi Imperaatorlike Teatrire direktor (1908–1918).

• "Estonias" tehakse esimene katsetus tantsuteatri alal, ballett-pantomiiimi "Unenägu kujuraiduri töökojas" lavastas vene balletiin Smirnova.

• Pbk lõpetab Anton Kasemets (orel).

• Valmivad: Heino Elleri sümfoonia "Ajaviide", Peeter Süda *Ave Maria* ja *Basso ostinato* orelile, Cyrillus Kreegi Taaveti laulud nr 84 ja 22 segakoorile.

• Tartus ilmub trükist Mart Saare kogumik "Neli-teistkümmend laulu segakoorile", milles ka "Alilik" (K. E. Sööt), "Üks suu" (J. Liiv) ja "Põhjaviim" (M. Heiberg).

• 20. III esilinastub Pariisis taani film *Atlantis* Gerhart Hauptmanni järgi, mis oli inspireeritud hiljutisest "Titanicu" hukkumisest.

• 18. IV jõuab Torinos vaatajateni Giovanni Pastrone ajalooline suurfilm Puunia sõdadest *Cabiria*, kus kasutati rohkesti eriefekte ja mille tegemine kestis üle aasta. Filmi loomisel assisteeris itaalia kuulsaim kirjanik Gabriele d'Annunzio.

• 4. V esilinastub Californias esimene täielikult Charlie Chaplini käsikirja järgi valminud ja tema enda lavastatud film *Caught in the Rain*.

• 3. VI vabastatakse Pariisis kattest mälestussammas Étienne-Jules Marey'le, keda näiteks Nobeli meditsiinipreemia laureaat Charles Richet peab tegelikult kinematograafia leiutajaks.

• Naljakašt häärasmehest koomik Max Linder on kuulsuse tipul. Nüüd aga kutsutakse teda sõtta, kus ta saab kohe gaasirünnaku ajal mürgitada, mis avaldab tema tervisele mõju hiljemgi.

• Valmib esimene eesti (lühimängufilm, Johannes Pääsuke "Karujaht Pärnumaal", mis käsitleb allegoorilis-satiirilisel eestlaste ja sakslaste konflikti Pärnu linnavolikogu valimistel. Film olevat Pärnus ära keelatud, mis seega tähendab ka tsensuuri sündi Eestis.

1915

• Koos Karl Jungholziga lahkuvad "Endlast" ka Liina Reiman, Kristjan Jansen jt ning trupp lõpetab oma tegevuse, "Endla" hoone rekvireeritakse sõjaväehaiglale ja teatri töö katkeb kuni 1920. aasta sügiseni.

• Paul Pinna naaseb "Estoniasse" näitlejaks ja näitejuhiks, niisamuti ka Jungholz.

• "Estonia" selts võtab hooajal 1915/16 teatri jälle enda kätte. Palgatakse 23-liikmeline orkester ja 14-liikmeline koor, 37 lavastusest 13 on muusikalavastused.

- Artur Lemba saab Pbk professoriks, Theodor Lemba Pbk õppejõuks.
- Juhan Simm saab "Vanemuise" muusikajuhiks.
- 1. II Juhan Simmi laulumängu "Kosjasõit" (A. Kitzbergi libr) ja 21. XI opereti "Koopariütel" (K. A. Hindrey libr) esietendus "Vanemuises".
- Valmivad: Jean Sibeliuse Viies sümfonia, Richard Straussi "Alpisümfonia", Manuel de Falla "Õöd hispaania aedades", Imre Kálmáni operett "Tsirkusprintsess".
- 8. II toimub Los Angeleses D. W. Griffithi "Rahvuse sünni" (*The Birth of a Nation*) esilinastus, mis teeb kohe selle lavastajast ühe "suurima" maailma kinematograafias. Ku Klux Klani idealiseerimine põhjustab ägedaid proteste ning neegriorganisatsioonid nõuavad Kodusõjast rääkiva filmi keelustamist.
- Mitu aastat ilma teinud *Keystone*'i tootmiskompanii võtab uue kuju, temast saab üks osa vastrajatud *Triangle Film Corporation*'ist, kus tegutsevad koos kolm Ameerika tummfilmi suurimat nime, D. W. Griffith, Thomas H. Ince ja Mack Sennett.
- Avatakse Tallinna kino "Apollo"/"Forum" (Narva mnt 13), mis lammutati 1977.

Surid:

- 19. III Theodor Altermann, eesti näitleja ja lavastaja;
- 27. IV Aleksandr Skrjabin, vene helilooja ja pianist;
- 19. VI Sergei Tanejev, vene helilooja, pianist ja pedagoog;
- 12. VII Andreas Erlemann, esimese eestikeelse muusikateooria-, harmoonia- ja vormiõpiku "Musiika õppetud..." (1864) autor;
- 31. XII Tommaso Salvini, itaalia näitleja, kelle kuulsaimaks rolliks sai Shakespeare'i Othello.

- Kevadel esitavad 11 "Vanemuise" näitlejat (21-liikmelisest trupist) protesti teatri kunstilise mandumise vastu, annavad sisse lahkumisavalduse ja saadavad protestikirjast ärakirjad neljale eesti suu-remale ajalehele. Näitlejate protest avaldatakse, kuid jääb rahuldumata, nii lahkuvad "Vanemuisest" teiste hulgas ka A. Markus, E. Türk, A. Sunne, K. Triipus, A. Teetsov, O. Teetsov.
- "Vanemuisest" lahkunutest saavad uue teatri rajajad — 13. augustil etendub "Estonia" seltsi endistes ruumides Väike-Tartu maanteel C. Rutoffi "Vastu vett" ja alus pannakse teisele kutselisele teatrile Tallinnas. Esialgu nimetatakse end "Pandorini" Rahvateatriks; hiljem lisanduvad truppi Taavet Mutsu, Mizzi Möller (Mari Möldre), Ruts Baumann jt.
- "Estoniasse" asub tööle Hilda Gleser.
- Zürichi kabarees "Voltaire" toimuvad suured dada-õhtud.
- 12. III esilinastub New Yorgis Allan Dwani *The Habit of Happiness*, kus peaosas kehastab atraktiivne uustulnuk Douglas Fairbanks, kellest saab õige varsti Mary Pickfordi partner filmis ning 1920 tema abikaasa, pärast seda, kui ta on oma esimesest naisest ära lahutanud.
- 22. IV toimub Pariisis kohtuprotsess kahe tüdruku üle, kes väidavad, et nende sooritatud mõrv oli inspireeritud filmist.
- Konstantin Türrpu asutab Tallinna Meestelaulu Seltsi.
- Valmivad: Carl Nielsen'i Neljas sümfonia, Artur Lemba *Poème d'amour* viiulile ja klaverile, Cyrillus

Ku Klux Klani päästev kohaleratsutamine tõstab D. W. Griffithi "Rahvuse sünni" draamaatilist pinget.



Kreegi segakoorilaul "Talvine õhtu" (V. Grünthal-Ridala).

- Filminäitlejate hinnad tõusevad. **Chaplin** kirjutab lepingu aasta peale, mille järgi saab nädalas 10 000 dollarit ja ühekordset lisatasu 150 000. **Mary Pickford** teenib samuti nädalas 10 000, kuid ühekordse tasuna antakse talle koguni aastas 300 000 dollarit. Ta oli ka oma tütarlapseliku välimusega haruldus, veel 1920, kahekümne seitsme aastasena mängis ta filmis 12-aastast plikakest.

- 6. VIII toimub Californias **D. W. Griffithi** uue filmi "Sallimatus" (*Intolerance*) eellinastus valitud publikule. Nn monument armastusele on veelgi ambitsioonikam kui "Rahvuse süünd". Filmi sündmused toimuvad koguni neljas ajas ja kohas: Vana-Babüloonias, varakristlikul Juudamaal, keskaegsel Prantsusmaal ja kaasaegses Ameerikas.

- 11. IX avaldab **Filippo Tommaso Marinetti** Roomas "Futuristliku kino manifesti".

Surid:

12. III **Gustav Avesson**, eesti laulja, "Estonia" opereti kandvaid jõude;

11. V **Max Reger**, saksa helilooja ja organist.



Aastal 1917 esietendus Pariisis Erik Satie' ballett "Paraad", mis sai paljudele eeskujuks müraefektide kasutamisel.

1917

- "Pandorini" Rahvateater valib algaval hooajal endale uue nime — Eesti Draamateater.

- 30. III esilinastub St Peterburgis "Vene revolutsiooni suured päevad", kus noored patriootlikult meelestatud filmimehed kutsuvad tsaarist lahti ütlema. Pisut varem oli vaatajateni jõudnud teinegi antisaristlik film "Revolutsioon".

- 18. IV teadvustab Tsensuuri Komisjon Pariisis avalikkust oma töö tulemustest: eelmisel aastal keelustati või lõigati ribadeks 198 filmi.

- Mais toimub Tallinnas esimene eesti näitlejate ja teatritegelaste kongress, mille esimeheks valitakse **Karl Menning**. Kongressil võetakse vastu otsus organiseerida näitlejate liit.

- 18. V Pariisis esietendub **Pablo Picasso** kostüümide ja kujundusega Erik Satié ballett "Paraad", libretist **Jean Cocteau**, koreograafia **Leonid Massin**. Teost on nimetatud "kubismi manifestiks", Satie kasutas selles esimesena mitmesuguseid müraefekte (kirjutusmasin, sireenid jms). Lavastuse kavalehel kirjeldab **Guillaume Apollinaire** toimuvat kui sürrealismi.

- 26. X toimus Tallinna saksa linnateatri (tänapäevase Eesti Draamateatri) laval Tallinna Tööliste Teatri avaetendus E. Fabrè näidendiga "Kapital" — teater koosnes peamiselt "Valvaja" näiteringi endistest liikmetest, kellega varsti liitub enamik Draamateatri trupist.

- Saksa näitekirjanikul **Georg Kaiseril** valmib näidend "Koraal" – esimene osa ekspresionistlikust kapitalistlikku masina-ideoloogiat purustavast triloogiast. Aasta pärast ilmub triloogia teine osa "Gaas I" ning kolme aasta pärast "Gaas II".

- Prantsuse heliloojate rühmitus *Les Six* (**Honegger**, **Milhaud**, **Poulenc**, **Auric**, **Durey**, **Tailleferre**) hakkab andma ühiseid kontserte.

- Ameerikas valmib maailma esimene džässiplaat *Original Dixieland Jazz Bandilt*.

- Pbk lõpetavad **Benno Hansen** (laul) ja **Julius Vaks** (trompet ja kornet).

- Valmivad: **Arnold Schönbergi** "Kirgastunud öö" (2. versioon 1943), **Sergei Rahmaninovi** Etüüdpildid klaverile op. 39, **Maurice Raveli** klaverisüit "Couperini haud", **Sergei Prokofjevi** Esimene sümfoonia ("Klassikaline"), **Heino Elleri** "Episood revolutsioonijast" (klaverile, ork 1930. aastate algul), sümfoonia poem "Videvik".

- Avatakse Tallinna kino "Passaash"/"Helios"/"Oktoober"/"Helios" (Viru t 4), omaaegne "Estonia-Filmi" esinduskino, mis likvideeriti 1990. aastatel seoses maja tagastamisega omanikule.

- Avatakse Tallinna kino "Amur"/"Amor" (Harju t), mis hävis 9. III 1944 linna pommitamisel venelaste poolt.

- Avatakse Tallinna kino "Capitol"/"Bi-Ba-Bo" (Viru t 9), mis on hävinud.

Surid:

1. IV **Scott Joplin**, ameerika pianist ja helilooja, kuulsaim *ragtime*-autor;

25. VII **Mata Hari**, taani päritolu tantsijanna, kes mõistetakse surma süüdistatuna spionaažis;

20. X **Aleksander Eduard Thomson**, eesti helilooja.

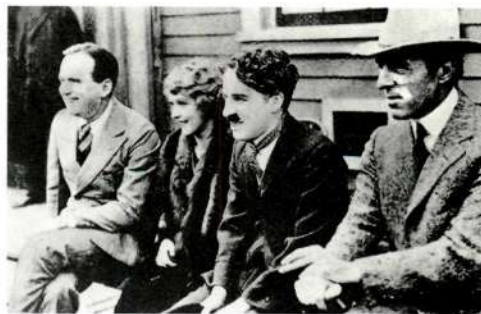
- Veebruaris lõpetab tegevuse Tallinna Tööliste Teater, mis suletakse Saksa okupatsioonivõimude korraldusel; osa trupist asub tegutsema jällegi Eesti Draamateatri nime all.
- 2. IV jõuab ekraanile esimene filmi-Tarzan Elmo Lincoln kehasuses. *Tarzan of the Apes* oli Edgar Rice Burrough' 1912. aastal ilmunud raamatu adapteering.
- "Estoniasse" palgatakse esitantsijaks ja tantsujuhiks Peterburis ettevalmistuse saanud S. Smirovina, truppi palgatakse veel Robert Rood, Lilian Loring, Emmy Holz ja Rahel Olbrei — need neli tantsijat asuvad samas balletti õppima Peterburi Maria teatri priimabaleriini Eugenia Litvinova stuudios Tallinnas.
- "Estonias" asutatakse iseseisev ooperitrupp, millega liituvad Karl Viitol, Benno Hansen, Helmi Einer, Alfred Sällikust saab teatri operetijuht.
- 27. IV teatavad Moskva ajalehed, et järgmisel kuul tuleb kinodesse kaks uut filmi Vera Holodnajaga. Ta on ainuke vene näitlejatar, kes tagab filmile edu. Vaese ohvitseri kaunis ja andekas naine jõudis filmi 1915. aastal ning nüüd makstakse talle juba rolli eest 25 000 rubla (12 500 dollarit).
- Esietenduvad: 24. V Budapestis Béla Bartóki ooper "Hertsog Sinihabeme loss" (1911, rev 1912, 1918); 28. IX Lausanne'is Igor Stravinski ballett "Söduri lugu"; 14. XII New Yorgis Giacomo Puccini ooperid "Öde Angelica" ja "Gianni Schicchi".
- Valmivad: Heino Elleri "Kodumaine viis" (klaverile); Cyrillus Kreegi segakoorilaul "Meie err" (rl) ja "Vaimulikud rahvaviisid segakoorile" I (alust. 1916); Peeter Süda *Scherzino* orelile, Mart Saare segakoorilaul "Leelo".
- 1. VI saab Moskvas Dziga Vertov, Lev Kulešovi alluv ja kaastöeline, "Kino-Nedelja" peatoimetajaks ja ta hakkab operatiivselt tegema ringvaateid nõukogude elu eri tahkudest.
- 27. VII jõuab Moskvas esilinastuseni esimene riiklikult toodetud mängufilm "Signaal", lavastaja Aleksandr Arkatov.
- 15. IX esilinastub Long Beachis Roscoe "Fatty" Arbuckle'i, populaarse paksu koomiku uus film *The Cook*, milles mängib veider ja väikest kasvu uustulnuk Buster Keaton.
- 29. IX Gustav Holsti süüdi "Planeetid" esietekanne Londonis.

Surid:

- 8. I Johannes Pääsuke, fotograaf, filmioperaator ja -lavastaja, eesti filmi rajaja (hukkus Valgevenes Orša lähedal rongiõnnetusel, oli mobiliseeritud I maailmasõtta);
- 9. I Emile Reynaud, animafilmi rajajaid;
- 25. III Claude Debussy, prantsuse helilooja;
- 29. X Rudolf Tobias, eesti helilooja, dirigent, pianist ja organist;
- 19. XI Guillaume Apollinaire, prantsuse luuletaja ja kirjanik.

- Paul Pinnast saab Draamateatri näitleja ja lavastaja.
- "Estonia" seltsi algatusel asutatakse Tallinna Kõrgem Muusikakool (1923. aastast Tallinna Konservatoorium, dir Mihkel Lüdigi).
- Tartu asutatakse Eesti Helikunsti Selts (1930. a-st Tartu Helikunsti Selts), seltsi juurde Eesti Helikunsti Seltsi Kõrgem Muusikakool (dir Juhan Aavik) ja August Nieländeri Kõrgem Muusikakool, 1921 ühinevad need Tartu Kõrgemaks Muusikakooliks (a-il 1925 — 1927 Tartu Konservatoorium).
- 31. III ülistavad Pariisi ajalehed Abel Gance'i kolmetunnist sõjavastast melodraamat *J'accuse* ("Ma süüdistan"), mis filmiti tõeliste sõduritega ning keset lahingut. Gance oli filmi tulnud juba kümme aastat tagasi, tohutu kassaedu ja soosiv kriitika saatis filme *Mater Dolorosa* (1917) ja *Ladixième symphonie* (1918).

1919. aastal rajavad Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charles Chaplin ja D. W. Griffith Hollywoodis filmikompanii *The United Artists Corporation*.



- Esimesed filmid teevad King Vidor, Erich von Stroheim ja Fritz Lang, esimest täispikka filmi *The Kid* (1921), peaosas nelja-aastane Jackie Coogan, alustab Chaplin.
- 17. IV rajavad Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charles Chaplin ja D. W. Griffith Hollywoodis uue filmikompanii *The United Artists Corporation*.
- 1. IX avatakse Moskvas riiklik filmikool, mis hakkab ette valmistama režissööre, näitlejaid, operaatoreid ja valgustajaid. Ilmselt oli see kool esimene omataoline maailmas. Mõni aeg varem oli Lenin Venemaal natsionaliseerinud filmitööstuse.
- 10. X Viinis esietendub Richard Strauss'i ooper "Naine varjuta".
- Valmivad: Artur Kapi kantaat "Ärka, rahvas" (A. Wöhrmann) sega- ja meeskoorile ning sümfooniaorkestrile; Peeter Süda *Gigue à la Bach* orelile, Cyrillus Kreegi "Sirisege, sirisege, sirbikesed" (rl) segakoorile, Mart Saare "Seitse sammeldunud sängi" (tekst "Kalevipojast") segakoorile jm.



Conrad Veidt hullu teadlase õnnetu, tapjaks mõeldud teenri rollis Robert Wiene "Dr Caligari kabinetis".

- Valmib Robert Wiene "Dr Caligari kabinet", peaosades Conrad Veidt, Werner Krauss ja Lil Dagover, mis pani aluse saksa ekspressionismile filmikunstile.
- Asutatakse esimene eesti filmiühing "Estonia-Film" (tegutsetes aastani 1932), mille märkimisväärsim saavutus on 1924 valminud täispikk vaatefilm "Filmikaameraga läbi Eesti".

Surid:

10. VII Hugo Riemann, saksa muusikateadlane;
9. VIII Ruggiero Leoncavallo, itaalia helilooja.

1920

- 6. I kantakse Viljandis "Koidu" saalis ette jant "Kui onu hullumajas käis", mis tähistab "Ugala" teatri sündi, 10. jaanuaril registreeritakse teatri- ja kunstühingu "Ugala" põhikiri.
- Veebruaris registreeritakse ametlikult Draamateatri Seltsi põhikiri.
- Eestisse opteerub Venemaal teatrihariduse saanud ja töötanud Paul Sepp (Moskva Kunstiteatri lavastuspõhimõtete ja -meetodi edendaja), kes asutab sügisel oma teatrikooli, millest kasvas välja Draamastuudio — esimene regulaarne teatrikool Eestis; samal ajal asub Sepp tööle Draamateatris lavastajana.
- Sügisel asutatakse Pärnu Näitlejate Ühing, kes võtab uuesti üles "Endla" teatri tegevuse asutamise, alustatakse taas asjaarmastajatena.
- Broadwayle jõuab esimene Eugene O'Neilli näidend, *Beyond the Horizon*. Autor pälvis esimese oma neljast Pulitzeri preemiast.

• Dadaism vallutab maailma. Pariisi šokeerib Marcel Duchamp'i vuntsidega Mona Lisa.

• Hooajal 1920/21 saab "Estonia" dramaturgiks Hanno Kompus, muusikajuhtideks Artur Kapp (ooper) ja August Tõpman (operett); ooperiorkestri koosseisu laiendatakse 36 liikmeni, (sümfooniaorkestris 50); lavastatakse 2 ooperit (Weberi "Nõidkütt" ja Gounod' "Faust") ja 10 operetti.

• "Vanemuise" sümfooniaorkestri tegevus kulmineerub — orkestris 50 meest, Juhani Aavik kannab hooajal ette kõik Beethoveni sümfooniad.

• Londonis tehakse esimene elektriline helisalvestus.

• Heino Eller lõpetab Pbk (kompositsioon) ja tuleb Tartu KMK muusikateooria ja kompositsiooni õppejõuks. Artur Kapp saab Tallinna KMK kompositsiooni õppejõuks.

• 5. V Igor Stravinski balleti "Pulcinella" esietendus Pariisis.

• Valmivad: Maurice Raveli koreograafiline poeem "Vals", Heino Elleri sümfooniline poeem "Koit" (klaviir 1918) ja Esimene klaverisonaat, Cyrillus Kreegi "Vaimulikud rahvaviisid segakoorile" II (alust. 1918), Peeter Süda "Pastoraal" ja "Prelüüd ja fuuga" g-moll orelile.

• Tallinnas asutatakse Peeter Süda Mälestuse Jäädvustamise Ajutine Toimkond (a-st 1924 Peeter Süda Mälestuse Jäädvustamise Ühing, a-st 1931 Muusikamuuseumi Ühing).

• 10. IX kirjutab kuulus filosoof Henri Bergson *Le Cinéma's*: "Kinematograafia huvitab mind nagu kõik leiutised. Ta on suuteline sisendama filosoofile uusi mõtteid. Ta aitab kaasa mälu ja mõtte sünteesile."

• Juba 1912. aastal filmi tulnud Lillian Gish, paljude D. W. Griffithi tööde suurepärase staar, lööb lahku D. W. G-st. Ta astub ise lavastaja rolli filmiga *Remodding Her Husband* ning annab peaosas oma õele Dorothyle. Oma viimase rolli tegi Lillian Gish 1987. aastal 91-aastasena.

• Seitse aastat filmis mänginud Harold Lloyd'i täht hakkab üha eredamalt särama. Järgnevatel aastatel lõovad just tema filmid tihti kassaga konkurente Chaplinit ja Keatonit. Koomikuande kõrval kuulus tema loomepagasisse vaprus ja suurepärase füüsiline vorm. Filmi *Haunted Spooks* (1920) võtetel hoidis ta käes pomm, mis lõhkes, ning viis näitlejalt parema põidla ja nimetissõrme ning muutis käe poolhalvatuks ja sundis meest edaspidi prille kandma, kuid see ei vähendanud põrmugi trikkide hulka ega keenuisust.

Suri:

3. VIII Peeter Süda, eesti organist ja helilooja.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 2000

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC

EDITORS: TIINA ÕUN, ANNELI REMME. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR:

MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

PRIIT PEDAJAS. *Kõiv is Possible in Theatre* (13)

Theatre director Priit Pedajas who has staged most of Madis Kõiv's plays, ponders on the essence of the playwright: Kõiv's work introduced a completely new dimension into Estonian theatre, namely because it is extremely difficult to set his plays on stage. Kõiv encourages and inspires to seek for new solutions in theatre.

LUULE EPNER. *The World in the Shadow and Light of the Stage* (14)

We publish two papers read at the conference dedicated to Madis Kõiv's work, organised in December 1999. Theatre historian Luule Epner takes a look at Kõiv's plays. She is not focusing on how his plays are being produced, and not on how they ought to be produced, and even not on what Kõiv has written about theatre. Epner is interested in the mental theatre inside Kõiv's plays, therefore she bases her analysis on the viewpoint of viewers.

PIRET KUUSK. *The Mental World of Physics* (18)

The playwright Madis Kõiv is a theoretical physicist by profession. Having graduated from the Tartu University in 1953, he worked at the physics department of the Tallinn Polytechnical Institute between 1953 and 1961 (he then also obtained an MA "Systematics of Mesons and Hyperons"). Later he worked in the physics lab at the Institute of Physics. His work has concentrated on the clarification of the contents and meaning of mathematical formulations of the theory of elements. Kõiv's colleague, physicist Piret Kuusk offers a comparative analysis of Kõiv's work in physics and theatre.

JAANUS ROHUMAA. *Wolves, Sheep and a Seagull Still on Ground* (22)

In October 1999, one of the most prestigious young Russian theatres, Pyotr Fomenko's Masterclass, performed in Tallinn. The theatre director Jaanus Rohumaa meditates about the formation and shaping of a generation of actors in Estonia and Russia of the early 1990s.

ERKKI SIVONEN. *Theatre without the Great A Pille-Riin Purje. "Be the Sky Open Before You..."* (24)

In autumn 1999, the plays of the young angry Irish playwright Martin McDonagh first reached Estonian theatres. Rakvere Theatre produced "Connemara. Lonesome West" (director Jaanus Rohumaa), and Vanemuine "Beauty Queen of Leenane" (staged by Ain Mäeots). Pille-Riin Purje compares the two productions. The translator Erkki Sivonen tries to find McDonagh's place in Irish drama.

JAAK RÄHESOO. *The "Hamlets" of the 1990s* (32)

Translator and theatre historian Jaak Rähesoo compares two productions of "Hamlet" of the last decade – Mati Unt's "Hamlet's Tragedy" at Vanemuine, and Elmo Nüganen's "Hamlet" premiered in 1999 at the Linnateater.

Biographical Lexicon of Estonian Theatre finally ready! (40)

MUSIC

EERO TARASTI *Answers* (3)

Professor Eero Tarasti is one of the most prominent music semioticians in the world, who teaches at the Helsinki University. Tarasti frequently participates in conferences in various parts of the world; he edits numerous magazines, is a prolific writer who has also written a semiotic novel like Umberto Eco. He is very considerate of his students and colleagues, speaks a number of languages and possesses encyclopaedic knowledge in many fields of life.

RICHARD KOSTELANETZ. *John Cage Ex(plain)-ed* (41)

Selected excerpts from the collection of essays by Richard Kostelanetz, well-known expert of John Cage. Translated by Elin Sütiste. To be continued in the next issue.

MERIKE VAITMAA. *NYDD '99* (46)

The musicologist Merike Vaitmaa's overview of the festival of new music which took place last November.

Had Bach Kept Bees... (52)

Conversation between Rolf Uusväli, famous Estonian organist and organ teacher at the Music Academy, and radio journalist Ivalo Randalu about Johann Sebastian Bach. The interview is dedicated to the composer's approaching 250th death anniversary.

CINEMA

TOMI KAARTO. *An Aporia of Postmodernism: Tony Scott's and Quentin Tarantino's "True Romance"* (56)

The film "True Romance" is a postmodern work of art par excellence, because it consists mainly of references to other movies and to icons of popular culture, thus making no pretensions to be a unique expression of the Artist, nor attempting to refer to some outer 'reality'. The longer semiotic article has been translated from the Finnish magazine "Synteesi" 1/1999.

KRISTIINA DAVIDJANTS. Just Three Films (67)
The review tackles the Estonian-Latvian film cassette "Three Stories About..." which consists of three short films: Ervin Õunapuu's "The Moon" (studio "Allfilm"), Askolds Saulitis's "Tristan and Isolde" (F.O.R.M.A.) and Peeter Simm's "Aida" ("Lege Artis Film"). All three were made in 1999. In the reviewer's opinion the films have been put together a bit artificially, the only common feature being allusions to the classics. Simm's work is 'his usual good stuff', but it adds nothing to his previous output. In Õunapuu's film, the young actors excel, Saulitis's story amazes with its emptiness, remarks the critic.

TÕNU EHASALU. Who's Responsible for Fire Safety (70)

Another review dedicated to "Three Stories About...". The author finds that all three differ in their chosen film language. There is a whiff of kitch in the Latvian's work, Simm displays xenophobia through a veil of humour, and Õunapuu's film strives towards the surreal.

KARL KELLO. Film-Making with the Eyes Closed (74)

The review analyses three island-related documentaries: Renita and Hannes Lintrop's "Palangi" (studio "SEE", 1998), Julia Sillart's "Gotland—Saaremaa. Twin Islands" (ÕÜ Kairiin, 1999) and Jaan Tätte "The Island" ("F-Seitse", 1999). The reviewer immediately mentions that the authors include known persons who display obvious signs of carelessness, and young and eager ones whose film, i.e. "The Island", is the most stylish of them all. The next review explains these claims.

KÄRT HELLERMA. Tough Farm Mistress and a Harebrained Poetess (81)

Review of two films portraying two elderly ladies: Tõnis Lepik's "Stories of Kõue Liisu" ("Eesti Tõsielufilm", 1999) and Heli Speek's "Forest Queen" (ÕÜ "Defore", 1999). The writer finds both displaying quite positive attitudes of the authors. In one, the main character, a 94-year-old Muhu farm mistress is allowed to speak about herself at length; the other film about an exceptional and introvert person focuses on her life and everyday doings.

TOOMAS TIIVEL. At the Heels of the Conducting Professor (85)

The review analyses Peep Puks's 52-minute documentary "Score to the Genotype of Neuron" ("Eesti Telefilm", 1998) which was one of the considerations in giving Puks the Cultural Endowment award that year. The film speaks about the famous molecular biologist, academician of the Estonian Academy of Sciences, professor Mart Saarma who heads the Biotechnology Institute at Helsinki University. The writer concludes: the film is about science, showing that science is fascinating and necessary. This is by no means achieved in all films about science.

A Century in Theatre, Music, Cinema (87)

A column started in the previous issue about the key events of last century.

Ajakiri on pidevalt müügil järgmistes kohtades:

Tallinnas:

AS Kinder kiosk, Suur-Karja tn. 18
Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt. 10
Kauplus "Kupar", Harju tn. 1
Kauplus "Akadeemiline Raamat", Narva mnt. 27
Kauplus "Ateena", Roosikrantsi 6
Eesti Akadeemilise Raamatukogu müügipunkt, Rävåla pst. 10
AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2
Perioodika müügiosakond, Voorimehe 9
AS Lehti-Maja (R-kioskid)
AS Plusspunkt
Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2
Eesti Draamateater
Tallinna Linnateater
Von Krahli Teater

Tartus:

Ülikooli Raamatuäri, Ülikooli 11
Postimehe Äri, Raekoja plats 16
ÕÜ Greif kauplus, Vallikraavi 4

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

Hea lugeja! Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 43 13 73 või tulla aadressil Ülikooli 21 Tartu (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

NB! *Prankeksemplariid* vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkijapoolne sissekäik), tel 6 200 489.

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

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

Toimetus: 10505 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika" 10146 Tallinn, Voorimehe 9. Trükkida antud 29. 02. 2000. Formaadi 70X100/16. Offsetpaber nr 1. Offsettrükk. Trükkipoognaid 6,0. Tingtrükkipoognaid 7,6. Arvestuspooignaid 19,7. "Printall", 10134 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.



Kunstnik Kaarel Kurismaa festivalil "NYVD '99" heliinstallatsiooni "Yellow Light Orchestra" kõrval (kaasautor Härmo Härm).

Stseen Raimo Kangro ooperist "Süda" Rahvusooperis "Estonia". Vasakul Raimo Kangro, troonil Ain Anger Vürsti osas, paremal Rauno Elp Doktorina.

Harri Rospu fotod



Noore vihase iirlase Martin McDonagh' "Connemara. Üksildane lääs" Rakvere Teatris. Lavastaja — Jaanus Rohumaa, kunstnik — Mae Kivilo. Welsh — Üllar Saaremäe, Mary — Maria Taimre.

Priit Grepi foto

