

teater · muusika · kino

EESTI KULTUURIMINISTEERIUMI, EESTI HELILOOJATE LIIDU, EESTI KINOLIIDU, EESTI TEATRILIIDU AJAKIRI

1
/2001



TMK

1/2001

XX 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
Küljendus
Kaur Kareda, tel 6 61 62 59
Korrektor
Solveig Kruggulson, tel 6 61 61 77
Tekstitöötlus
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 60 16 72

KUNSTILINE TOIMETAJA: MAI EINER,
TEL 6 61 61 77

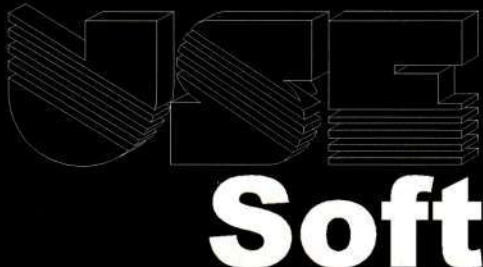
© "Teater. Muusika. Kino", 2001

Esikaanel:

Eesti klaveriduo traditsiooni väarikad jätkajad
Kai Ratassepp ja Mati Mikalai.

Harri Rospu foto, november 2000

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

The logo for USE Soft features the letters 'USE' in a large, stylized, 3D wireframe font. Below 'USE', the word 'Soft' is written in a bold, white, sans-serif font. The entire logo is set against a dark background.

USE
Soft

teater · muusika · kino

SISUKORD

		TEATER	
		VASTAB ERVIN ÕUNAPUU	3
Mardi Valgemäe		EESTI DRAAMA TARKADE KIVI AVASTAMAS	14
Helen Valkna		JAAN TÄTTE "RISTUMINE PEATEEGA" — FENOMEN EESTI KAASAEGSES DRAMATURGIAS	20
Margot Visnap		RISTUB KA TELEVISIOONIS	25
Kadi Herkül		ILUSATE VARVASTEGA TÜDRUK (J. Tätte "Sild" Linnateatris)	26
Ain Kaalep		VEEL ALEKSANDER KURTNAST	30
		PERSONA GRATA. MIHKEL KÜTSON	93
		MUUSIKA	
		TÜKIKE MAAILMA KOJU KÄTTE — VALDUR ROOTS FESTIVALIST "KLAVER 2000"	31
Kaire Maimets		MITTE AINULT ÜHEST MUUSIKASEMIOOTIKA SEMINARIST	35
		EESTI HELIPLAAT 100	
Heino Pedusaar		JUUBEL TARDUNUD HELIDE MAAILMAS	41
Kristel Pappel		RAHVUSOOPERI "ESTONIA" "NABUCCO" CD-TURUL	48
Philipp Spitta		JOHANN SEBASTIAN BACH II	50
		KINO	
John Hopewell		PEDRO ALMODÓVAR	56
Lembit Liivak		MA TAHAKSIN OLLA ALMODÓVARI TÜDRUK... NAGU MAURA, VICTORIA ABRIL, BIBI, MIGUEL BOSÉ... (Pedro Almodóvari filmist "Kõik minu emast")	62
Kärt Hellerma		PÄRSITUD ÖRNUSE MAAILM (Mare Raidma lühimängufilmist "Lunastus")	67
Kiwa		MIND EI OLE (Mare Raidma filmist "Lunastus")	71
Marko Raat		SUITS. DOKTOR TULPI ANATOOMIALOENG (Rühmituse "Suits" filmidest)	73
Andres Laasik		NATO-AASTA FILMIVÕIDUD POOLAS (Andrzej Wajda "Pan Tadeusz" ja Jerzy Hoffmani "Tule ja mõõgaga")	79
		SAJAND TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS	84



Oled pärit pisikesest, naljaka kohanimega kohast Kärü (vähemalt mulle on see nimi alati millegipärast nalja teinud). Räägi natuke oma lapsepõlvest, lapsepõlvkodust, kui tahad või viitsid — pead vajalikuks meenutada? Mis koht see oli, kust sa ära Tartusse lendasid?

Tegelikult elasime Kärü mõisas, mis on alevist kilomeeter väljas ja asub jõe kaldal. Mõisas asus kool ja minu vanemad olid seal õpetajad. Lapsepõlvema oli vägev: jõgi, sepikoda, vana park, mõisahoone põnevad keldrid ja sügavad metsad. Olin hommikust pimedani väljas: suvel ujusin ja sõitsin parvega jõel, talvel kihutasin suuskadega metsas. Lapsepõlvest meenubki mulle tohutu kiirus, tuul kõrvus vihisemas: jalgratas, suusad! Loodan, et sellest positiivsest energiast, mis minusse lapsepõlves talletus, jätkub mulle veel kauaks.

Mul on ettekujutus, et loomeinimesed, tegelikult ju kõik, saavad kodunt, lapsepõlvest kaasa mingi visiooni, mälopildi, emotsiooni, mis hilisemas täiskasvanuelus tema olemist, loomingut, tööd mõjutab. Mind huvitab esimeses järjekorras su kunstilooming. Kust selle alged pärit on?

Isal on väga hea käsi ja silm. Ja kaasasündinud anne haaravalt lugusid jutustada. Emal on hea mälu ja oskus veidraid seoseid luua. Eks ma tänu vanematele selline olen. Loodan, et keegi on varem ka loomingulist verd suguvõssa paisanud, sest meil sõna otseses mõttes puudub sugupuud. Kõik neli vanavana olid nn leidlapsed vallamaja või kiriku trepi pealt. Olen selle teadmatuse üle väga uhke ja õnnelik.

Aga ikkagi kunstilooming, see üksik puu ja muna keset romantilist tühermaad, ja nunn. Ja oliivid. Kas need kujundid kajastavad kuigivõrd ka su alateadvust, millel on ajas ja ruumis mõõtmatu haare?

Kogu mu looming on varemnähtu ja kogetuga seotud. Kunagi tegin isegi näituse, mille tiitel oli *Déjà vu*. Raagus puu tuli minu fantaasiatessesse Tõnu Virve kujundusest lavastusele "Godot'd oodates", mida ma aastakümneid tagasi Salme palees nägema juhtusin. Üksik raagus puu on Beckett'i tekstis remargina kirjas, teises vaatuses on puul õied küljes jne. Mina püüan sellise puu igasse kujundusse sisse torgata ja peaaegu alati see sinna ka sobib. Nunnad tulid mu piltidesse, kui elasin Lääne-Saksamaal peaaegu Prantsusmaa piiri lähedal nunnakloostri naabruses. Igal hommikul ärkasin kloostrikiriku kellade helina peale ja nägin aknast must-valgeid naisi. See oli ülev ja nägemist vääriv vaatepilt. Muna Kuu asemel taevasse panna tundus mulle vahepeal huvitavam. Valgest munast kaugel pole mustad oliivid. Kõik on omavahel nii või veidi teisiti tugevasti seotud.

Meenuta, kuidas sa tegelikult teatri juurde jõudsid. Mis seal Tartus ja "Vanemuises" tookord toimus ja kuidas sa selle seltskonna hulka sattusid?

Jüri Lumiste tegi mind kord Evaldiga [Hermaküla] tuttavaks, kes tahtis kohe minu kavandeid näha. Kavandeid! Ütlesin: "Oodake!" Jooksin koju ja tõin pataka sule- ja pliiatsijoonistusi. Mäletan, et Evald laotas pildid garderoobis laiali. Ühel hetkel kukkus Evaldi sigaretti otsast tuhk ühe joonistuse peale. Ta naeris ja ütles: "Seesama ongi!" Nii sündis Egon Ranneti "Südamevalu" kujundus. Aasta oli siis 1979.

Mida tookordne noorte vihaste meeste seltskonda kuulumine sulle edaspidiseks kaasa andis?

Avanes senitundmatu, täiesti uus maailm. Imeilus ja jube korruga. Oli hetki, mil viibisin taevast, ja päevi, mil läbisin seitset põrgut korruga. Ammutasin enesekindlust — vahest isegi rohkem, kui seda vaja oleks olnud. Kõike tuli ette. Solvumisi ja totraid skandaale. Uskumatuid seiklusi ja juhtumusi. Kärakat pandi kõvasti. Õppisin valge viinaga pead parandama ja mitu päeva järjest jooma. Tagantjärele võib naerda, et just nõnda karastus teras.

Kas sul "Vanemuise" päevil ka Kaarel Irdiga kokkupuuteid oli? Mida ise arvad sellest Vanast Hirmsast, kes võimuga kembeldes ja teda üle kavaldades oma teatrikombinaati üles ehitas, kelle eluslepiga käib kaasas küüditaja vari ja kes elu lõpul oma teatraalse seniilsuse või hullumeelsusega Tartu teatrielu ja avalikkust irriteeris?

Irdiga kohtusin vaid mõned korrad. Minu esimene lavakujundus oli "Südamelvalu", mille Ird ja Hermaküla koos lavastasid. Ird istus peaproovides, kuulus ruuduline pleed üll ja viiltsussid jalas. Arvasin, et ta tukub. Äkki keeras ta end röötsakile minu poole (istusin avalis tema taga), tõmbas harali sõrmedega käe läbi näole rippuvate juuste, viibus tas keppi ja käratas: "Ja kes sina niisugune oled? Mida sa, kurat, siin suitsetad!" Ehmatasin kohutavalt, tõusin püsti ja seletasin, et ma olen selle lavastuse kunstnik. Ird tegi käega rahustava žesti ja ütles: "Tubli." Kui ma järgmisel hommikul teda rõõmsalt tervitasin, polnud mind tema jaoks olemas ja äärepealt oleks ta minust läbi astunud. Arvan, et Ird oli erakordselt andekas inimene. Kuri geenius. Ka väga salapärane ja mõistatuslik mees. Tont teab, mis ta hinges tegelikult toimus. Kummaline, aga Ird seostub mul alati Leni Riefenstahliga. Neist oleks saanud imeline paar.

Miks sa Tartust ära Tallinna tulid? (Noh esimeses järjekorras vist küll Rakverre?)

Minu sõber Madis Kalmet kutsus mind Rakvere teatri peakunstnikuks. Igavene jama oli minu kandidatuuri kinnitamisega, kuna mul polnud ega pole vastavat eriharidust. Viimaks siiski mind atesteeriti, nagu tollane seadus nõudis. Madisega koos sündisid mitmed huvitavad lavastused. Meenutame vahel vanu vene aegu ja imestame siiralt, et me veel elus oleme. See paks ja vedel, millest minu põlvkond läbi on sumanud, on olnud ju täiesti kohutav ja terve mõistuse vastane.

Oled hea mitu aastat olnud ühe väikelinna teatri peakunstnik. Oskad sa selle kogemuse põhjal improviseerida mõttekäigu: teatri võimalikkusest väikelinnas?

Oskaksin, aga ma väga vabandan — küsimus ja probleem ei huvita mind.

Su viimased lavakujundused on tehtud põhiliselt koos Mikk Mikiveriga (+ Lepo Sumera). Miks ja kuidas on nii kujunenud? Või pole teistelt pakkumisi eriti tulnud?

Peale "Krappi viimast linti" Jüri Järvetiga arvas Mikk, et võiksime veel midagi teha. Nüüd ongi sellest saanud aastatepikkune koostöö. Ettevalmistusperioodil piisab meil omavahelistest märksõnadest, et kujundus realiseeruks. Pole vaja pikki seletamisi ja vaidlusi. Just sellepärast pole, et ma tunnetan, et tal on õigus. Lavaruumi valdab ta lavastajana nagu kunstnik, sellele vaatamata pole mul veel kunagi olnud tunnet, et olen pelgalt teostaja. Lepo jätkab meie meeskonnas rahulikult oma tööd. Mikk otsustas nii. Ja minu meelet väga õigesti, sest Lepo loominguline pärand on tohutu. Olen ju paljude lavastajatega töötanud (viimati Hendrik Toomperre juun, Eva Jörgenseni, Toomas Hussariga). Tõsi, eriti mulle tööd ei paku-



Väike Ervin: "Kus sa oled, jumal?"

ta. Olen mõnest kujundusest ka keeldunud. "Ei" ütlemine on praegusel raha- ja töövaesel ajal suur luksus. Aga kulutamata närvid ja raiskamata aeg on mulle kullast kallimad.

Kes on lavastaja (peale Mikiveri), kellega tahaksid veel koostööd teha?

See naine või mees, kes mulle esimesel kohtumisel ei ütle, et vaata, voodi päneme siia seina äärde, nagi on ukse kõrval ja akna ees kardin.

Mulle näib, et varem olid su teatrikujundused kuidagi hästi graafilised, peaaegu must-valged, hästi napid. (Näiteks "Estonia" "Cyrano"!)

Viimaste aastate tööd on hoopis koloriitsemad. Kirjanikuna oled ka selline mahlakas. On see mingi teadlik muutus? Või kas teda üldse ongi?

Lavakujundused sünnivad koos lavastajaga. Harva kujundan ise kostüüme, viimati "Don Juanis", mis oli tõepoolest väga "kirju" lavastus. See ei ole teadlik muutus, lihtsalt juhtus nii. Kõik, mis oli, tuleb kunagi tagasi ja areneb sealt uueks edasi. Ka uueks must-valgeks.

Lavastaja ja kunstniku suhted, hierarhia teatris? Kui sina loed näitemängu läbi ja jutustad lavastajale — kõige tähtsam on kolmnurk, ja hästi teravate tippudega, niisugune kuri kolmnurk. Ja lavastaja vaatab sind kurva pilguga ja nendib: ei, Ervin, ei ole kolmnurk, kõik on kera, ja nurki üldse ei tule, tervesse lavastusse ja kujundusse mitte ühtegi nurka. Mida sa teeksid?

Ma vaataksin lavastajale tõsiselt silma ja noogutaksin: "Tegelikult arvan mina ka nii, aga ma ei tahtnud seda sulle kohe alguses öelda. Tahtsin kontrollida, kas me ikka sobime koos töötama."

Või mispidi see on — kas sa tahad ennekõike, et tekiks mingi klapp või särin lavastaja ja tema kontseptsiooniga või usud ja loodad, et suudad ka kehva kontseptsiooni ja lavastuse sees väga hea kujunduse teha?

Olen kuulnud arvamusi *à la* tekst oli igav, näitlejad haledad ja lavastus mäge. Et ainus, mida vaadata tasus, oli kujundus. Tegelikult tähendab see seda, et lavakujundus ja kostüümid tapsid kõik muu. Kunstnik, kes nii teeb, on edev diktaator. Lavastaja, kes sel sündida laseb, on tühi koht.

Milline on Eesti teatri kõige parem lava (kujundamiseks)? Kuidas suhtud *blackboxi*?

Tähtis on, mida ja kuidas ühel või teisel laval teha. Näiteks meeldib mulle "Vanemuise" väike maja. Väga hea on Kuressaare Linnateatri lava ja saali proportsioon. Uue "Vanalinnastuudio" lava ja tehnika pidid olema väga head, oma silmaga pole näinud, ei oska hinnangut anda. *Blackbox* on universaalne (maailma)ruum, kus võib teha kõike, mis pähe plahvatab.

On sul mõni näitemäng, mida sa tingimata tahaksid kujundada? Kohe nii tahaksid, et pole peaaegu üldse oluline, kes lavastab?



Ervin Õunapiuu ja Evald Hermaküla "Süütlute aeg, süüdlaste aeg" peaproovis 20. jaanuaril 1983: "Poseeritud foto. Minut hiljem ütles Kalju Suur, et ta teeb Hermakülast ajalehe jaoks tähtsat fotot ja et "seda poissi ei ole pildi peale vaja". Evald pistis hiljem sama foto mulle pilku ja naeris: "Kunagi läheb seda kindlasti vaja." Kalju Suure foto

Tahaksin kujundada W. A. Mozarti ooperi "Võluflööti" lava ja kostüümid. Ent siin on kaks "aga" ka mängus. Esimene — tahaksin seda ise ka lavastada; teine — et lavakujunduse ja kostüümide eelarve ei oleks limiteeritud. Kui ma seda ideed paar kuud tagasi "Vanemuise" peadirigendile (Mihkel Kütson) Peterburis rääkisin, vaatas ta mind nagu hullu ja hakkas homeeriliselt naerma. Eile kohtasin Kütsonit "Vanemuise" sööklas. Tegin uuesti vihje. Seekord ta naerma ei hakanud. Ta vaatas ringi ja sosistas: "Ma tean, kes võiks Öökuningannat laulda". Rõõmustasin nagu laps. Sisi-
mas.

"Eesti teatri biograafiline leksikon" annab teada, et oled väga-liikmeline looja — kuulud nii teatri-, kunstnike kui ka kirjanike liitu. Mis kasu looja liidust saab?

Loomeliitusesse kuulumine teeb elu mugavamaks. Ja mitte ainult minu. Ka minu võimalike pärijate elu.

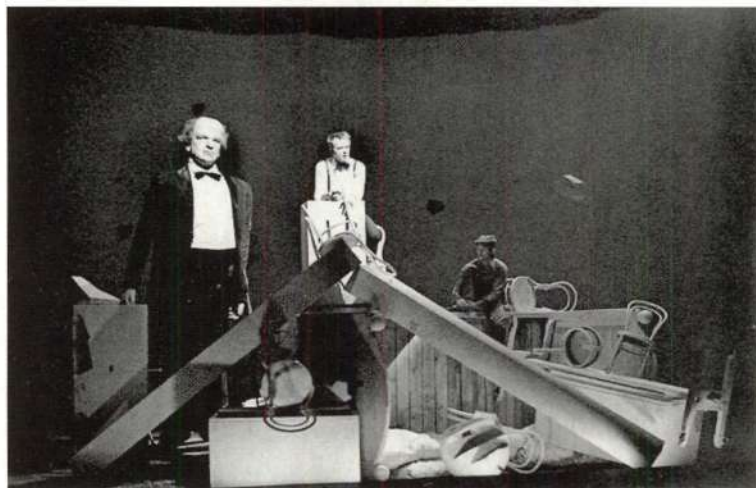
Aga sa kuulud veel ka eksootilise nimega organisatsiooni *Association of Hawaii Artists*. Mis see on, mis sind sinna viis?

Ligi paarkümmend aastat tagasi toimus ühes Honolulu galeriis tartlaste grupinäitus. Sealsed kunstientusiastid arvasid meid endi hulka, saatsid liikmekaardi ja mitu aastat AHA infolehte. Nõukogude ajal oli see asi, millega eputada. Praegusel hetkel mõjub see lihtsalt kummalise faktina. Järgmisel sügisel lendan Oahule, lähen AHA kontoripugerikku ja ütlen "assotsiatsiooni" presidendile: "Aloha!"



Kujundus lavastusele "Siidamevalu", "Vanemuine", 1981: "Maalitud riputis tagaplaanil on teostatud sama kavandi järgi, mille kohta Evald ütles, et see on sul ju valmis kujundus."

Kujundus lavastusele "Härra Punttilla ja tema sulane Matti", "Vanemuine", 1982: "Minu üks keerulisemate pildivahetustega mustvalgeid lavakujundusi."



Eesti noor teatrikriitika räägib juba mitu aastat, et vana teater on surnd mis surnd ja peaks eest ära kobima. Aga mina pole siiani aru saanud, missugune see õige kolmanda aastatuhande teater olema peaks? Mida seal tuleks teistmoodi teha kui senised kaks tuhat aastat?

Tuleb teha nii, nagu süda ütleb. Nagu ise vajalikuks pead ja usud. Igasuguste trendide vägivaldne järgimine on tervisele kahjulik. Mõni püüab järele aimata seda, mida ta kusagil välismaa festivalidel näinud on. Sellest saab kohe aru ja tulemus on piinlik nii tegijatele endile kui ka vaatajatele. Miks peab üldse teistmoodi tegema? Jõin Kreekas veini pudelist, mille etikett teatas, et sellist vaiguveini on samas piirkonnas valmistatud ja joodud üle 5000 aasta. Minu meelest on hea teater traditsiooniline, täpselt nagu vein pudelis: mees või naine rullib vaiba lahti, astub sellele ja esitab teistele, mida ta on selgeks õppinud. Näitab ka sünnipäraseid oskusi. Räägib, laulab või tantsib. Mängib üht või mitut pilli. Kõik. Pealtvaataja otsustab, kas see talle meeldib või mitte. Alles siis räägitakse, kas punased kingad veiderdaja jalas mõjusid hästi või halvasti või mida küll võis tähendada kujunduses kasutatud raagus puu. Kõik muu peale näitleja on minu jaoks ebahuvitav. Ja kui näitleja on kehv, siis ei päästa teda ka kuldne kostüüm, laserefektid ega orelimuusika.

Kuidas sulle tundub, missugune kunstiliik käib hetkel Eestis kõige paremini ajaga ühte jalga — kujutav kunst, kirjandus, film, teater? Miks? Kuidas?

Ma ei tohiks hinnanguid anda. Mind pole selleks koolitatud ega seatud. Nagu ma juba ütlesin, arvata võin ma kõike, eriti siis, kui ma alustan sõnadega “minu arvates”. Parim kunst on ajatu. Ajaga ühte jalga saab käia ainult poliitiline plakat ja karikatuur. Tõeline kunst on alati väljaspool aega ja lööb pähe nagu pikne. Alati, kui ma vaatan eelmise sajandi alguses loodud Ants Laikmaa tööd “Väike Alma”, saan ma mikroinfarkti. See on minu meelest parimaid portreid, mis ial loodud. “Mona Lisa” on selle suurteosega võrreldes nagu armetu graffiti. Eesti tänapäeva kunstis lummab mind maalija Olav Maran. Geniaalne tunnetaja ja suurte sisemiste küsimuste esitaja. Imetlen Jüri Ojaveri ja Jaan Toomiku ürgsust kõigis nende tegemistes. Kõigest väest püüab ajaga sammu pidada filmikunst. Taanlaste ühendus “Dogma” on ka mõne meie poisi peast lausa napakaks ajanud. Juba tähekombinatsioon “Dogma” ise on napakas. Teatris käin ma väga vähe, mul pole aimugi, mis praegusel hetkel meie teatrites sünnib. Kirjandus tundub heal järjel olevat... Ajaga ühte sammu saab astuda (peab astuma!) vaid sõdur, sest see on tema kohus. Looja võib ühte jalga marssivast rivist igal ajal välja astuda, murule pikali heita ja taevasse vahtida.

Kuigi ütled, et käid vähe teatris, aga ikkagi: kui palju sa üldse teiste lavastusi vaatad?

Püüan ikka vaadata. Hea lavastusega käib kumu juba enne kaasas ja kõik tipud on mul nähtud. Aga tõeline katsumus minu jaoks on publik. Igasugused häälled ja lõhnad. Paberikrabinad, köha, krigin, pudelikolin ja kommentaarid. See ärritab



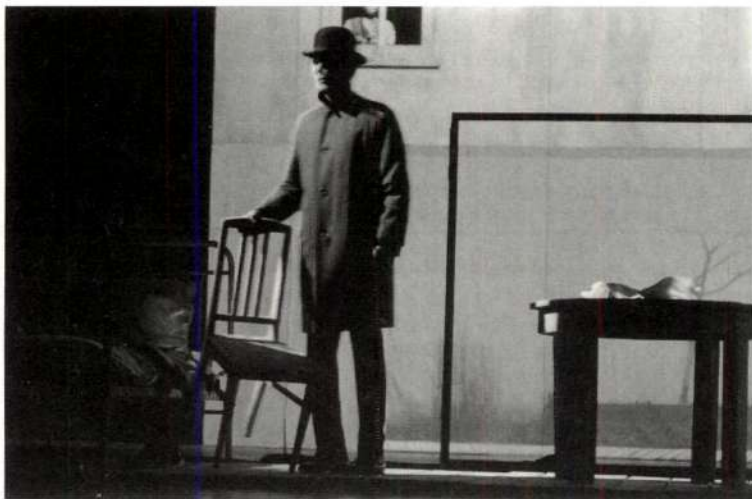
Kujundus lavastusele “Kuu”, “Vanemuine”, 1986: “C. Orffi lühiooper “Kuu” oli mul “Vanemuises” üks põnevamaid töid koos Jaan Toomitingaga. Peakunstnik Meeri Säre karjus pärast kontrolltendust kunstinõukogus, et “Kuu” dekoratsioonid ja kostüümid kui armetu diletantismi muusternäide tuleks ära keelata. Nali on selles, et kostüümide õmblemiseks ei kulutanud teater ainsatki kopikat — kombineerisin need kokku laos vedelevatelt vanadest kostüümidest, mis peaaegu kõik Säre enda kavandite järgi õmmeldud.” TMMi arhiiv

mind nii, et suudan end vaevu vaos hoida. Viimati käisin Vene teatris "Idiooti" vaatamas. See publik, kes tookord saalis istus, ületas kõik mõeldavad õuduse piirid ja etendust polnud üldse võimalik jälgida. Pögenesin pärast esimest vaatust. Loen kõiki retsensioone, mis erinevates väljaannetes ilmuvad, ja TV-salvestused on ka kõik ära nähtud. Pilt praegusest teatriilmast on küllaltki selge.

Miks kunsti üldse vaja on, praegu XXI sajandi alguses? Või missugune kunst meile tähtsaim on? Kunagi oli ju filmikunst, aga nüüd?

Filmikunst oli ja on ka praegu tähtsaim, sest see on arusaadav ka tohututele massidele. Seina peal pilt liigub ja kõik on nagu päris. Jõuab kohale ka nendele, kes kunagi kunstigaleriidesse või teatrisaali ei satu. Tegelikult on igasugust kunsti vaja. Sõna- ja pildikunsti. Eeskätt muidugi tegijatele enestele. Aga palju sa üksi ikka veiderdad, vaatajaid on ka vaja. Mitte üksnes leivast — terane ütles! Leiva peal peab olema või ja muud katet ka — elul on hoopis teine mekk. Ja siis tulevad veel kriitikud-gurmaanid, kes hakkavad selgitama, millega üks asi sobib, teine aga mitte.

Kirjanikuna mängid sa peaaegu kogu aeg elu ja surma mängu, samas ei ole sa põhjanevalt traagiline, vaid keerad tragöödiatile ikka mingi groteskse vindi peale. Kas see on postmodernism või mis see on? Samas nagu ei usu, et sul on kõik ükskõik.



Kujundus lavastusele "Stseene saja-aastasest sõjast", Eesti Draamateater, 1998: "Üks siidamisse jäänud suurlavastus, mille kujundus sündis erakordselt tihedas ja põhjalikus koostöös lavastajaga. Paljud Miku müstilised algvisioonid on kujunduse peatelgedeks."

Mati Hiisi foto

Kujundus lavastusele "Cyrano de Bergerac", "Estonia", 1995: "See on ainulaadne kujundus, mis teostus minu esimese eskiisi põhjal. Mikk pelgas alguses seda rääbakat aknaraami ja purunenud lauda Tambergile näidata — varem põhnud meil operit nii nappide vahenditega kujundatud."

Harri Rospu foto



Kui mul kõik ükskõik oleks, siis oleks ma juba ammu maha maetud ja nendele küsimustele ma ka ei vastaks. Ma ei mängi mingeid mängu. Usun, et mu kirjanduslik looming on tõsisemast tõsisem ja defineeritav kui kriitiline ehk räpane realism. Nii aus, jube ja olustikuline, et mõjubki fantastikana. Sama peaks ütlema lavastuste ja filmide kohta. Ka nende, mida me koos Hussariga teinud oleme.

Viimase paari hooajaga on eesti teatrisse tulnud mitu uut näitekirjanikku. Või õigemini — mitu muidu teada-tuntud meest on hakanud näitemänge kirjutama. Sina pole täispikka teatriteksti veel kirjutanud, ehkki romaane on juba mitu. Loogiliselt tundub, et oled nii palju teatri sees olnud, et võinuksid alustada pigem draamaga?

Eks ma alustasingi. Minu esimene näidend, mille aastaid tagasi kirjutasin, äratas isegi pisikest tähelepanu. Kirjutasin selle varjunime Michael Franz all ja serverisin kui Casablancas elava sakslasest autori näidendit. Näitemängu nimi on "Naine aknal" ja Tartu Lasteteater tahtis seda isegi lavale tuua. Aga kui ma Sven Karjale ütlesin, et tegelikult olen teksti autor mina, siis kukkus ta näost ära. Ma pole nii petunud inimest isegi parimates farsides näinud. Loomulikult jäi näidend kalevi alla. Näitemängu peategelane oli naine nimega Olivia. Poole aasta pärast ilmuski loogilise jätkuna minu esimene romaan "Olivia meistrikläss".

Kas sa kujutaksid ette, et sinu teksti lavastaks keegi teine? Ma ei mõtle siin otseseid mõttekaaslasi või väga lähedasi inimesi, kellega oled kahasse töötanud küll. Ma mõlen näiteks nii, nagu Jaan Tätte "Ristumisega" — et kusagil Lätis või Saksamaal võtaks keegi "Surma ooperis" ja teeks oma lavastuse? Kas pigem pelgad või ihkad seda?

Näidendi "Surm ooperis" vastu tunneb huvi üks prantsuse lavastaja. Ootan huviga. Uus pikk draama "Püha perekond" on kaante vahel ja loodetavasti jõuab see 2001. aasta kevadsuvel Hendrik Toompere juun lavastuses ka lavale. Ma tõepoolest lausa "ihkan", et teised minu näidendeid lavastaksid. Siis saaksin ma ka teada, mis tekstid need tegelikult on. Teised leiavad näidendist alati üles selle, mida autor sinna kirjutanud pole.

Kui olid oma esimeste kirjatöödega äkki platsis, oli tunne, et oh, taevast vist kukkus mees, kes kohe oligi valmis kirjanik. Kas tõepoolest tuli see nii äkki või katsetasid varem ka, sahtlikirjatöösid sul ikka oli? Olid juba koolis ka tubli kirjandikirjutaja?

Vahel loeti tõesti minu kirjand klassi ees ette. Nali on veel selles, et vahel ma vastasingi kõiki õppeaineid kirjalikult, kui õpetaja mind küsima juhtus. Ma nimelt olin tuntud kokutaja või õkitaja, ma ei teagi täpselt, mis selle kohta öeldakse. Kogelega? Lihtsalt sõnad ei tule enam suust välja, susise ja kõhise, palju tahad! Ühel heal päeval see defekt kadus, vahel lööb ootamatult välja. Viimati juhtus see Saksamaal, kui minu silme all jalgrattur autoga kokku põrkas ja ma pidin politseile tunnistusi andma. Politseinik arvas ilmselt, et ma olen pilves narkomaan... Minu debüüt kirjani-kuna on romaan "Olivia".

*Kujundus ooperile
"Olivia meistri-
kläss", Von Kralhi
Teater, 1997:
"Mäletan, kui
vapustatud ma
olin, kui Lepo
Sumera meile enda
juures kodus Olivia
esimest aariat ette
laulis. Kõik, mis sel
hetkel minuga
toimus, oli võrra-
tult kaunis —
iltdse mitte siit
ilmast pärit."
Peeter Langovitsi
foto*



Ja siiski, kust tuli see soov, tahe, julgus, enesekindlus — kirjutada romaan? Mis ajast alates see kirjutamise värk sinus pesitses?

Ühel hetkel tundsin, et on aeg kirjutada raamatute raamat, mida oleks endal hea ikka ja jälle igas olukorras lugeda. Et saaks nalja ja oleks jube, samas poriselt piinlik ja taivaselt ülev. Tahtsin, et see raamat oleks kirev segu enda tajumistest ja arusaamadest, millesse oleks tilgutatud hulk mu lemmikautoreid — Parijõgi ja Vilde kodust; Marques, Salinger, Lagerlöf, Waltari, Bulgakov, Remarque ja sajad teised kirjutajad üle kogu maailma. Just sellepärast sündis see naiivne Olivia ja hakkas seiklema läbi erinevate aegade. Järjest rohkem mõtlen ma sellele romaanile järg kirjutada. Viie aastaga on Oliviaga (st minuga!) palju uut ja huvitavat juhtunud. Oleksin pidanud Olivia patenteerima. Oma pidevate muundumistega on ta jõudnud nii kaugemale, et juba mõnda aega ringleb ta endanimelise rapsiöolina paljude eestlaste organismis kui aasta parim toiduaine.

Mis su loomingus hetkel esiplaanil on: kirjutamine, maalimine, teatrikunst? Kas sa üldse jagad seda kuidagi endas, et kes sa momendil rohkem oled — kunstnik, teatrikunstnik, kirjanik?

Kõik koos. Üks kõigi, kõik ühe eest. Sellepärast mul pole ka visiitkaarti, sest tundus kohatu sinna kõik ametid ritta laduda. Mõjub ebausutavalt. Lisaks olen ma paari lühifilmi stsenaarist ja režissöör. Kui ma sellise nimekaardi mõnele produtsendile ulataksin, arvaks too kindla peale, et mul on identiteedi kriis.

Peaaegu ainus kunstiliik, milles sa pole end katsetanud, on vist muusika. Või oled sedagi salamisi teinud? Või äkki hakkad veel tegema?

Ei iial. Tean täpselt, milleks ma suuteline olen ja milleks mitte. Muusika on kõige võimsam anne, mis on Seal't pärandatud rangelt väljavalituile selleks, et nad ülejäanud inimesi lohutaksid.

Loomingulised isiksused on sageli üsna dramaatilised persoonid, morbiidsed, vahel väga jubedad kujud või vastupidi — väga abitud. Sa ei tundu olevat üks, teine ega kolmas. Kuidas sinu loomingulisus väljendub? Mis moel sa niisugusest keskmisest tavakodanikust erined?

Kindlasti olen ma nii üks kui teine või isegi kolmas. Usun, et ma olen täiesti abitu, kui ma peaksin otsustama keskpanga finantsprogrammi õigsust või opereerima ajukasvajat... Dramaatika ja jubeduse saan ma oma novellides piisavalt välja elada, seega võin ma endale lubada luksust olla tavaelus väike märkamatu hall triip, keda keegi ei näe ega kuule.

Kas oleksid vabatahtlikult nõus näiteks pooleks aastaks üksikule saarele minema? Kujutame ette, et kõik eluks hädavajalik oleks sinna enne kohale tassitud ja elu seeshoidmisele ei kuluku ülemäära aega — mida sa seal pool aastat teeksid?

Sööksin, magaksin, suitsetaksin, kirjutaksin, maaliksin pilte ja unistaksin pikast filmist. Vahel võtaksin härmas pitsist valget, hammustaksin sinist stiltonit peale ja kuulaksin jõululaule...

Tegelikult ma elangi üksikul saarel, mille nimi on Lasnamäe. Kui ma, kõrvalklapid peas, arvutiga ühendatud olen, polegi vahet, kas ma olen asustamata saarel, Rooma südalinnas, Cancuni kuurordis või Kuu peal.

Isade ja poegade sõja etapi oled sa ilmselt juba läbi teinud. Sestap — kes või mis sind kõige enam õpetanud on? (Peale elu enese muidugi.)

Teatri n-õ algtõdesid õpetas mulle paar aastakümnet tagasi Evald Hermaküla, kellega viis mind kokku Jüri Lumiste. Tartus. Kahtlemata pani just Evald kõigele sellele, mis minus arenema hakkas, aluse. Väga palju on mind õpetanud kaks teatri-meest, kellela mina poleks mina. Lavastusala juhatajad Ain Jürisson ja Lui Lääts — oma ala tõelised profid, kes lahendavad ka kõige keerukama lavatehnilise ülesande. Viimastel aastatel on minu õpetajaks olnud Mikk Mikiver. Arvan, et võib-olla ta ise ei teagi seda. Temaga koos töötades on mu sees ja ümber avanenud palju selliseid maailmu, millest mul varem aimugi polnud.

Kaks retroküsimust, neid oled sa ise küsinud, aga mitte ise vastanud! Avaneb ajalüüs ja sul on võimalus kohtuda inimestega, kes on meie seast lahkunud. Kellega kohtuksid ja mida küsiksid?

Küsiks in Evaldi käest, miks ta oma maise kehaga nii tegi. Miks ta just niiviisi lõpetas? Kui ajas veel kaugemale minna lubataks, läheksin otseteed Galilea randa ja otsiks in üles kaks kalameest meie ajaarvamise kolmekümnendate algusest. Vennak-sed Peetruse ja Andrease. Ma hoiataksin neid Surmamineja eest, kes tuleb peagi nende juurde ja ütleb: "Tulge minu järele ja ma teen teid inimeste püüdjaiks!" Just sellist

sönastust kasutab apostel Matteus oma märkmetes esimeste jüngerite värbamisest Jeesuse poolt. Ma annaksin vennakestele nõu, kuidas hüpnootisöörist hulgusele õigesti vastata. Seletaksin kurjuse tõelist olemust. Religioon on käputäie kurjategijate soov alistada igas inimeses peituv Loov Vaim. Alkristlased tegid seda hoolikalt sõnu ja vahendeid valides. Hiljem tulid inkvisitsiooni veresaunad ja raudsed pidurid, mis seiskasid inimühiskonna vaimse ja sotsiaalse arengu mitmeks sajandiks. Et see ususeeme, mis omal ajal kasvama pandi, nii hirmsasti vohama hakkas, on minu jaoks üks suuremaid mõistatusi. Ammu oleks aeg mürgitaimed välja juurida ja alet teha.

Mis on hingerahu?

Kindlasti väga isiklik seisund. Minu hingerahu saabub siis, kui ma lamasklen mugaval troonil ateljees suurte kuldraamis maalide keskel (need on veel loomata!) ja lapselapsed (need on veel sündimata!) mängivad mu jalge ees, ladudes minu kirjutatud raamatutest kõrget torni. Ja ma tean, et kõik minu lähedased on materiaalselt kindlustatud ja väga hea tervise juures. Samal ajal teatab TV-diktor, et planeedil Maa on lõpetatud kõik verevalamised ja et Riigikogu võttis ühel häälel vastu otsuse — saata maalt välja kõik ristiusu isandad, nende teenrid ja kannupoisid. Teise rõõmustava uudisena tuleb teade, et Eestis on homoabiellud keelatud ja surmanuhtlus taastatud. Siis hakkab ma, õnnelik naeratus huulil, ümber riietuma, et minna koos abikaasaga oma viimase filmi, mis kannab tiitlit "Kolmas Testament ehk Darwin, kes sa oled taevas", esilinastusele. See on minu praeguse hetke väga selge visioon hingerahust, mis ei pruugi homme olla enam sama ja mis ülehommel on ilmselt hoopis miski muu.

Sina ja religioon? Ristiusu kohta ütlesid üsna üheselt asja välja. Aga muud usundid? Usk(umine) üldse? Või siiski ainult Darwin, Pavlov ja geen?

Kujundus lavastusele "Tule minuga lendama", Eesti Draamateater, 1997: "Lendur, Teise maailmasõja kangelane Nikolai Gastello (Aleksander Eelmaa) läbib mitmeid taevaid ja saab targaks — ta veendub, et üheski taevast pole jumala varju."



"Stalin". Pikk roheline laud, mille otsas istub Stalin — NB! Minu meelet nõme ja mittemüdigüitlev pilt! Kas ei võiks Stalini asemel olla stseen lavastusest "Surm ooperis"? Draamateatri kirjan-dustoas on sellest lavastusest väga häid fotosid!"

Mati Hiisi fotod



Kõik usundid on hirmu põhivormid. Loodetavasti jõuab iga mõtlev inimene ühel hetkel tõdemuseni, et erinevad religioonid on omal ajal elanud nutikate tegelaste geniaalne looming. Tõeline teater koos dekoratsioonide, rekvisiitide ja kostüümidega! Räägitakse päheõpitud sundteksti ja laudakse kiitust Seletamatule. Kogu see vigurdamine teenib üht eesmärki — hoida masse, aga eriti vaimult erksaid loomeinimesi, kindla kontrolli all. Kõik religioonid kinnitavad nagu ühest suust: "Õndsad on need, kes on vaimust vaesed." Kui sa oled loll, oled võimudele (jumalale!) eriti meelepärane. Aga kui sa väga suuri "lollusi" teed, saad kirikus (ka) peksa.

Kust võtab inimene oma väärtushinnangud? Ja kellel on õigus ütelda, et sinu omad, mees, on valed? Et tappa ei tohi ja varastada ka ei tohi?

Kõigil rahvastel on oma Pärand. Meie koduplaneedi erinevates piirkondades kehtivad erinevad väärtushinnangute süsteemid, mis toimivad vastavalt sellele, kuidas inimesed on arenenud. Lugege ajalehti: Eestis tohib avalikult varastada ja valetada; meist lõuna pool on piirkondi, kus näiteks maniküüritarvete karbi vargus toob karistuseks käe amputeerimise. Tasub meenutada, et sealne kõrgkultuur on tuhandeid aastaid vana. Sama on tapmistega. Eestis võimaldatakse mitu inimest tapnud roimariil mõned aastad vanglas puhata, et ta siis vabanedes veel jubedamaid tegusid korda saadaks. Arenenemas piirkonnas, näiteks USA-s, mõistetakse selline poolloom kohe surma. Ka Põhja-Ameerika põlisasukad karistasid tapjaid surmaga. Mulle õpetati neid lihtsaid tõdesid Käru algkoolis. Kukeaabitsast pärineb ka minu väärtussüsteem. Nagu ütles Jan Hus, üks mu lemmikinimesi-kaasvõitlejaid: "Töestage, et ma eksin, ja ma võtan oma sõnad tagasi."

Kui Kultuurkapital annaks sulle näiteks järgmiseks aastaks "Ela ja sära" stipendiumi (oli vist 15 000 krooni kuus), mida see sulle annaks? Mida ette võtaksid?

See on minu jaoks tohtu summa. See rahahunnik vabastaks paljudest tüütutest olmemuredest. Saaksin rohkem raha loominguale pühendada. Näiteks korraldada galerii üürida ja üle hulga aja ühe näituse korraldada. Igatsen vanamoodsat pildinäitust, kus väikesed õlimaalid kujutavad lihtsaid inimesi ja nende lihtsaid tegemisi, tavalist elu ja väärikat vananemist. Töödel oleksid head raamid ja messingist nimesildid. Näitus nagu üks pilt — Van Gogh, "Kartulisööjad". Kui mõne kuu stipendium kõrvale panna, on reaalne paari osatäitjaga ühevaatuseline näidend kujundada ja lavastada. Või raamat välja anda. Päris pikale reisile minna. Mis iganes. Mõni arvab, et selle stipendiumi tegelik nimi on "joo ja sure".

Aga kui sul oleks võimalus riigi stipendiumi toel minna näiteks kolmeks kuuks välismaale — kuhu lähleksid ja mida teeksid?

Lähaksin Lõuna-Prantsusmaale. Või Tuneesiasse. Maaliks in pilte ja kirjutaksin edasi oma paksu raamatut, mis praegu pooleli. Teeksin täpselt sama, mida kodus, aga loodan, et siiski teistmoodi. Mitte paremini ega halvemini, vaid t e i s i t i .



"Kõrbekuu"
võtetel Nidas.
September 1998.
Rein Kotovi foto

Poeg Joonasega Tartu
eluperioodil Anna Haava
tänaava kodus,
1987. aasta suvi.



Ütled, et su kirjanduslik looming on defineeritav kui kriitiline ehk räpane realism (väga täpne termin muuseas) ja selle suuna esindajana oled sa siiski üks väheseid kirjanike hulgas. Oletame näiteks, et sulle pakutakse kolumnisti kohta ühes korralikus Eesti ajalehes, ja kirjutada Eesti elust, ja oletame, et sa võtaksid selle pakkumise vastu. Milles siis su kriitiline realism väljenduks — millest kirjutaksid lugejale?

Olen oma mõtteid "Postimehe" arvamuste rubriigis mitmel korral ilmutanud. Kirjutan ikka sellest, mis südamel ja mis mind Eesti inimühiskonnas ikka veel jahmatab. Kuigi tundub, et teemad, mida mina puudutan, ei lähe lugejale eriti korda, vähemalt siiani pole ma ühtki vastukaja saanud. Isegi negatiivseid mitte. Ühe mõtteavalduse peale paar kirikuvana pahandasid, aga mõttevahetusse nad minuga kahjuks ei laskunud. Tundsin end täieliku tolana. Mind rahustab teadmine, et tola pole loll, ja et ootaja aeg on pikk. Ükskord ma saan oma hingerahu niikuinii. Terve elu on ju alles ees.

Kui palju sulle üldse Eesti asi korda läheb — mis praegu on ja toimub just võimukandjate, rahvaasemike tasandil? Millal su meelest meie Eesti Vabariik valmis saab? Millisen Eestit ise ette kujutad, näiteks kümne aasta pärast?

Mind jahmatab, kuidas üldse saavad toimuda sellised asjad, nagu ma uudistest loen või tuttavate käest kuulen. Järjest rohkem tundub, et elame Kilplas, mis kõigile lollustele lisaks on veel peninukkide poolt vallutatud. Nn riigihoidjate oleskelu jälgin ma teravdatud huviga. Kuristik nende ja rahva vahel muutub järjest laiemaks ja sügavamaks. Nii linnas kui maal. Pisikesed maakohad, mis mulle eriti hingelähedased, on katastroofilises seisus: üleüldine hinge ja ihu harimatus, religioosne fanatism, omavalmistatud kange alkoholi kuritarvitamine — kõigest sellest tulenev tööja rahapuudus on kümneid külasid paisanud sõna tõsisel mõttes tsariaega tagasi. Minu arvates on mu EESTI GOOTIKA kõige selle kvintessents, milles ei puudu ka tulevikunägemus suurest ohust. Mentaliteet "pärast mind tulgu või veeuputus" on hetkel valdav. See, pluss kõik muu manitseb mind valvsaks.

Miks on su viimase romaani pealkiri "Surmaminejad lasevad tervitada"?

"Surmaminejad" pole romaan. See on raamat, mis koosneb 50 hüvastijätukirjast, mis enesetapjad endast omastele või maailmale maha on jätnud. See on ohuramat. Ma nii väga usun, et inimene, kes need kirjad läbi loeb, loobub igaveseks enesetapust. See on kuri, piinlik, ilge, edev ja irvitav väljanne, mis peegeldab minu suhtumist nendesse, kes oma elu ise lõpetavad.

Milline küsimus jäi sinult küsimata?

Minu meelest on nüüd kõik küsitud.

EESTI DRAAMA TARKADE KIVI AVASTAMAS?

Charles Dickensit parafraseerides võib üheksakümnendaid nimetada eesti teatri jaoks kõige halvemaks ja kõige paremaks ajaks. Taasiseseisvumise järellainetuses muutus eesti teatri repertuaaripilt silmanähtavalt, aga paraku mitte just algupärase dramaturgia kasuks. Teisejärguliste sotsrealistlike näidendite sundlavastusi asendas mitmel pool teatrite omal vabal tahtel lavale säititud teisejärguline lääne dramaturgia. See torkas juba aastate eest silma isegi eesti ajakirjanduse juhuslikule lugejale ja sama tõdemust kinnitavad ka minu isiklikud asjaarmastajalikud vaatlused Tallinna ja Tartu teatrites. Teisalt on üheksakümnendaid ometigi põhjust pidada eesti näitekirjanduse ajaloo üheks säravamaks ajajärguks. Sellist hinnangut võimaldab anda eeskätt seitsmekümneaastase, samas ka maailmist ning romaanide kirjutamist harrastava ning Tartu ülikoolis filosoofiat õpetava tuumafüüsiku panus eesti draamasse. See, kriitik Jaak Rähesoo sõnusi "tõesti massiivne ilmning" ("Näod tuttavad, motiivid nähtavad", 1998), on Madis Kõiv.

Kõiv on üritanud oma kunstilist kreedot selgitada 1993. aastal avaldatud essees "Külm Teater", käies välja idee näitekirjandusest, mis meenutab Bertolt Brechti samalaadseid arvamusalvusi. Meenutagem, et Brecht soovis — vähemalt teoreetiliselt — asendada "dramaatilise" ehk "aristootelliku" teatri "eepilise" ehk "mitte-aristootelliku" teatriga, mis apelleeriks vähem vaataja tunnetele ja enam mõistusele (Brecht: 23). Kasutades Marshall McLuhani "sooja" ja "külma" meedia mõisteid, väidab Kõiv, et Stanislavski "läbielamise" ja "soojade tunnete" teater tuleb asendada "külma", võiksime ehk öelda ka "jaheda", läbimõtlemise ja äratundmise teatriga. Oma lühiessee lõpetab Kõiv René Descartes'i tuntud lausungi "*Cogito, ergo sum*" (Mõtlen, järelikult olen) parafrasiga "*Cogito, ergo fuerimus*" (Mõtlen, järelikult oleme tulevikus) ("Külm Teater": 2).

Siinkohal tuleks teha kaks täpsustavat vahemärkust. Kuigi vähemalt üks eesti kriitik on Kõivu loomingut nimetanud "eepiliseks" (Palu: 52), ei sarnane käesolevas ette-

kandes käsitletavat Kõivu näidendid milleski Brechti eepilise teatriga. Teiseks, siinsed piiratud aeg ja ruum sunnivad kõrvale jätma Kõivu meistritöö "Tagasitulek isa juurde" vaatluse, mida olen teinud mujal (Valgemäe: 116—123). Eelöeldust lähtuvalt, kuid eeskätt seetõttu, et Kõivu "Külm Teater" vihjab Descartes'ile ning et kirjanik on selgelt eelistanud "mõtlemisele" ergutavat teatrit, kesken- dub järgnev ettekanne Kõivu trükis ilmunud näidendidele, mis puudutavad filosoofiat ja filosoofe.

Neist esimene, "Kokkusaamine", kujutab Gottfried Wilhelm Leibnizi ja Baruch Spinoza kujutluslikku kohtumist XVII sajandi Hollandis, teine, "Filosoofipäev", aga XVIII sajandil Königsbergi mõttetargaks kutsutud Immanuel Kanti ühte elupäeva. Kõivu filosoofidraamad on leidnud eesti publiku poolt soodsa vastuvõtu, kuid lisaks sellele näivad nad olevat sünnitanud ka järeltulijaid. Aastal 1999 ilmus kirjandusajakirjas "Vikerkaar" kirjandusteadlase Jaan Unduski näidend "Goodbye, Vienna (Gertrud)", mis pälvis draamakirjanduse aastapremia. Teose tege- lasloetelust leiame Keyserlingi-nimelise osalise ja samuti teise, Nietzscheks kutsutu, kellest viimane tsiteerib Kanti ning teeb vihjeid Wittgensteinile. Keskaegsed alkeemikud üritasid tarkade kivi abil seatina väärismetalliks muuta. Eks aeg näita, kas kaasaegsed eesti draamakirjanikud on surnud filosoofidele toetudes suutelised dramaturgilisi metalle teat- rikullaks muundama.

Asjaolu, et Kõivu esimene filosoofi- draama "Kokkusaamine" on kirjutatud juba seitsmekümnendate lõpul (Vellerand, "Kokkusaamised": 19), annab alust võimalike auto- biograafiliste nüansside tuvastamiseks Spinoza tege- laskujus. Vabamõtlejatega seotud filosoof oli ketserluses süüdistatuna Amster- dami juudi kogukonnast välja heidetud. Näidendis nimetab Leibniz teda "dissidendiks" (Kõiv, "Kolm näitemängu": 49). 1944. aastal, enne Punaarmee teistkordset sissetungi, ka- vatses ka Kõivu perekond kodumaalt põge- neda, kuid see katse ebaõnnestus ("Die Hammerklaviersonate": 23; vrd Kõiv/Unt:

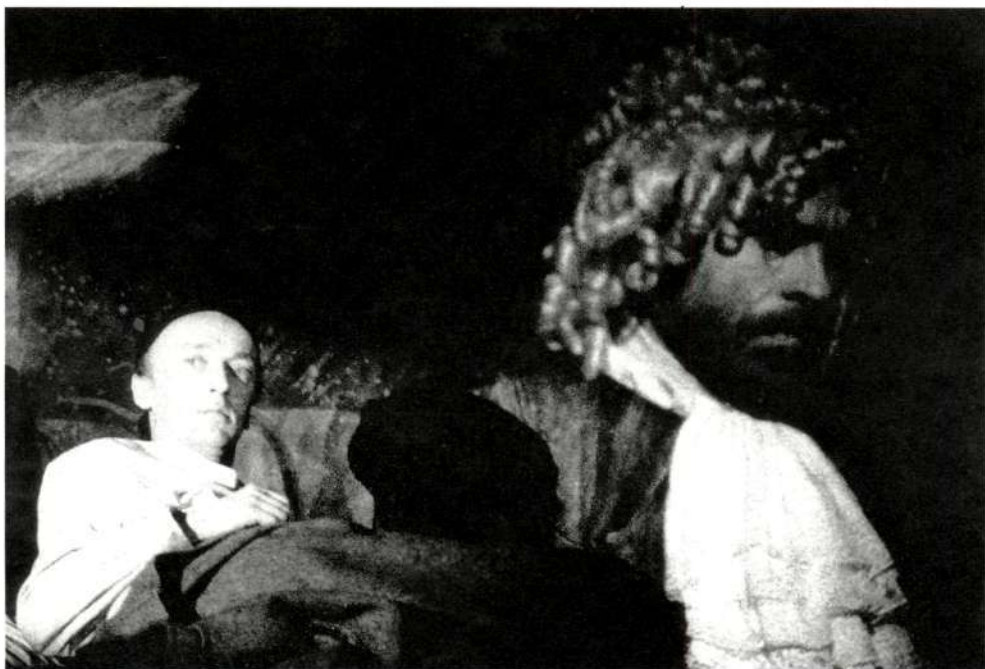
1875). Kommunistliku okupatsiooni ajal pagas Kõiv siseemigratsiooni — uuris füüsilist, luges filosoofilist kirjandust ja täitis oma kapi riüleid avaldamata käsikirjadega. “Kokkusaamine” esietendus Tallinna Draamateatris 13. jaanuaril 1991, päev pärast Leedus toimunud Vilniuse veresauna ja samal õhtul, mil Jeltsin Eestisse saabus (Vellerand, “Kokkusaamine”: 17) — asjaolu, mis lisas teosele otsekohe ka reaalpoliitilise kihi.

“Kokkusaamise” filosoofilise dispuudi käivitab pluralist Leibnizi pärimine Jumala olemasolu tõestuse järele monist Spinozalt; nimetat teema üle on ilmselt olnud põhjust mõtiskleda mitmetel Teises maailmasõjas ja selle hilisemais tagajärgedes ellujäänutel, seda eriti Ida-Euroopas. Ent selletaolised abstraktsed teoloogilised sondiüuringud, rööbiti diskussioonidega XVII sajandi Lääne-Euroopa poliitiliste intriigide üle, ei pruugi tänasele vaatatajale suuremat korda minna. Kõiv elavdabki mõttevahetust looritet allusioonidega XX sajandi sõdadest põhjustet hävingule, samuti meeldejäävate visuaalsete kujunditega. Viimati mainitute eriti mõjuva näitena nimetagem (Leibnizi mõtteloo koos kella masinavärgiga olulist osa etendava) veski sisemust, mis omandab kuratliku piinakambri võrdkuju. See põrgumasin meenutab tsitaati XVII

sajandi saksa kirjanikult Friedrich von Logault: “*Gottesmühlen mahlen langsam, mahlen aber trefflich klein*” (Kuigi Jumala veskid jahvatavad aeglaselt, ometigi jahvatavad nad ebatavaliselt peeneks). Peale selle loob Kõiv jahmatama panevaid lavategevuslikke detaile, nagu näiteks sea tapmine ja soolikate väljalaskmine, mis annab nõnda aimu ühe tegelaskuju hilisemast saatusest. Nii-öelda filosoofilise siseringi naljana laseb autor Leibnizil kõnelda Inglismaal nähtud tundmatust näitemängust, milles prints küsib eksikombel: “Olla või mitte olla?”, kui ta pidanuks, muidugi mõista, pärima olemasolu mõtte järele. Lõpuks manab Kõiv esile ka näidendi näidendis — tema teose komöödiidid, kes mängivad XVII sajandi hollandi kirjaniku Joost van den Vondeli tragöödiat Luciferist, näivad olevat välja astunud otsejones Tom Stoppardi shakespeare’likust näitemängust “*Rosencrantz ja Guildenstern on surnud*”.

Jumalat käsitlevad filosoofilised väitelused näivad Kõivu näidendeis arvestavat haritud vaataja teadmisi Leibnizi ja Spinoza kohta. Ometi jääb õhku teinegi võimalus — kirjanik, keda iseloomustab intelligentne, vaeumärgatavalt habemesse muigav huumorimeel, ei võta ka ise oma näidendeis mitte kõike surmliku tõsidusega. Spinoza tõestab oma

Madis Kõiv, “Kokkusaamine” (lav Priit Pedajas), Eesti Draamateater, 1991.
Magister — Sulev Luik, Leibniz — Martin Veinmann.
Peeter Lauritsa foto



eetilise süsteemi paikapidavust Eukleideselt laenatud geomeetrisel aksioomide meetodi abil. Ka Kõiv mängib verbaalsete ja visuaalsete kolmnurkadega (näiteks "Kolm näitemängu": 123). Peale selle kasutab ta ruumilist elementaarfüüsiikat. Ta ühendab kujundlikult "Kokkusaamise" põhitegevuse(tuse) eheda kolmemõõtmelise ruumi alguse ja lõpu kujutlusliku tasandiga või tavatute kujundite reaga, mis kannavad suurt sümboolset koorumust ja nõuavad üksikasjalikumalt analüüsi.

Teame, et Spinozale meeldis vaadelda, kuidas ämblikud kärbeid püüdsid. Kõiv arendabki selle eluloolise pisiseiga oluliseks dramaturgiliseks kujundiks. Üpris näidendi esimese stseeni alguse viidatakse Utrechti äärelinnas asuvalle kõrtsile "Neli Kärblast" ("Kolm näitemängu": 11, 12). Paar lehekülge hiljem deklameerib Spinoza Eva ja Belzebuli vahelist, Aadama paradiisiaiast väljasaatmisest kõnelevat dialoogi Vondeli draamast, milles Spinoza ise koolipoisina oli kaasa löönud. Siit alates leiab Kõivu näidendi tegelaskõnest viiteid nii Luciferile (18, 20, 21), pörguhulludele (20) kui ka "paavsti-pörgulistele" (21), ning kui see iseäralik kõrts taas juuks tuleb, kutsutakse seda "Viieks Kärblaseks" (18, 19). Stseeni lõpus, pärast uusi vih-

jeid kärbestele (30, 38), pörgule (31) ja sõralistele (38) kutsutakse ikka sedasama kõrtsi juba "Seitsmeks Kärbseks" (41), otsekui tahaks autor rõhutada arvu seitse keerukat sümbolismi, milles peituvad vastuolu, valu ja kõik seitse surmapattu. Näidend lõpeb stseeniga, milles surev Spinoza jagab oma elutööst kõneldes samal ajal teenrile juhiseid kärbeste püüdmiseks, et neil siis tiivad küljest rebida ja nad sealsamas rippuvasse ämblikuvõrku visata. Sarnaselt Ernest Hemingwayga, kelle leitnant Henry romaani "Hüvasti, relvad" viimases peatükis pahelise jumalusena puuhulul sipelgaid küpsetab, manab Kõivgi esile Jehoova saatanliku palgepoole, kuna Vana Testamendi heebrealaste Belzebul kannab ju tõlkes Kärbeste Jumala nime. Kui sellele manihheistlikult arhetüüpsele kujundile lisada veel Kõivule eriomane kollase valguse kasutamine, mis tema tekstides ikka esineb ning mis autori isikliku semiootilise süsteemi kohaselt tähistab nimetut hirmu või eksistentiaalset ängi ("Vastab": 8—9; "Die Hammerklavierersonate": 22—23), jõuamegi teatava tänapäevase äratundmiseni. Tunneme "Kokkusaamises" ära vihjed kaasajaga tegelevatele sügavatele filosoofilistele probleemidele, mis on seotud pahelise universumiga,

Madis Kõiv "Filosoofipäev" (lav Priit Pedajas), Eesti Draamateater, 1994. Johannes Gottlieb — Sulev Teppart, Geheimrath — Tõnu Aav, Studiosus II — Dan Põldroos, Studiosus I — Ivo Uukkivi, Professor — Roman Baskin.

DeStudio foto



ning võiksime seepärast olla sama meelt ühe Kõivu tegelasega, kelle suu kaudu kirjanik taas Descartes'i tuntud tsitaadiga mängib: "Ergo, sum cogitans" (Järelikult, ma mõtlen) ("Kolm näitemängu": 81).

Anno 1994, kolm aastat pärast "Kokkusaamise" õnnestunud lavastust toodi Tallinna Draamateatris vaatajate ette Kõivu 1987. aastal kirjutatud (Saluri: 20) "Filosoofipäev", lavastajaks, nagu ka "Kokkusaamise" puhul, Priit Pedajas, keda on tituleeritud Kõivu nähtamatuks kaasautoriks (Palu: 52). "Filosoofipäeva" tegevus toimub Läänemere kaldal 1793. aasta juulikuus. Kanti majas, möödaminnes Preisimaa Siberiks ("Kolm näitemängu": 265) nimetat Kõnigsbergis, saab kokku hulk inimesi, nende seas noor Johann Gottlieb Fichte, ammu surnud Leibniz ja veel sündimata Martin Heideggeri vaim. Neist viimase eksistentsiaalsed mõttekäigud kõlavad Kanti teenri suu kaudu. Ainsa naisena satub seltskonda mesmeristi patsient, kes oskab käsitse- da pistoda ning peab end Suure Prantsuse revolutsiooni ühe liidri Jean-Paul Marat' palga- mõrvariks Charlotte Cordayks. See, et too noor naine ajab Kanti segamini Marat'ga, po- legi tegelikult nii juhuslik, kuna on kahtlus- tatud, et Kõnigsbergi mõttetark mitte ainult ei tundnud Suure Prantsuse revolutsiooni suhtes varjamatut sümpaatiat, vaid tema ratsio- nalistlikud ideed olevatki olnud üheks pöör- deliste sündmuste käivitajaks. Sel tegevushet- kel sedastab Kant, et kokkusaamine on muu- tunud "mingiks hullumajataoliseks etendu- seks" ("Kolm näitemängu": 294). Selline mär- kus annab tunnistust selle kohta, et Kõiv tun- neb hästi Peter Weissi pika pealkirjaga näite- mängu "Jean-Paul Marat' jälitamine ja tapmi- ne Charentoni varjupaiga näitetuppi ettekan- des härra de Sade'i juhtimisel", mille eestikeel- ne tõlge ilmus juba 1966. aastal. Kõivu näi- dendis loovad tekstuaalsed viited Pariisi ve- retööle anakronistlikke rööbitusi bolševistliku revolutsiooni ja selle veelgi verisemate järe- lündmustega. Ent samavõrd on Poola jaga- mist puudutavaist arvukatest märkustest voi- malik leida kaasaegseid poliitilisi kokkukõla- sid. Veelgi hilisemaid aegu meenutab aga too lähedal asuvast vanglast kostev kurvameel- ne laul, mille keelt saksa keele kõnelejal on raske tuvastada ("Kolm näitemängu": 341), kuigi ilmselgelt on tegemist mõne kohaliku murde või murrakuga.

Nagu juba "Kokkusaamises", nõnda lõhub Kõiv ka "Filosoofipäevas" abstraktseid diskussioone aeg-ajalt visuaalsete metafoori- dega, sealhulgas Jumala palge kujutelmaks osutuva kujundiga ("Kolm näitemängu": 251). Ometigi lasub suurel osal näidendist raske

sõnalast — asjaolu, mis õigustab tekstis esi- nevat Fichte märkust, et "man muß handeln, nicht sprechen!" (tuleb tegutseda, mitte rääki- da) ("Kolm näitemängu": 254). Sellest hooli- mata on eesti kriitikud Kõivu näidendit kõr- gelt hinnanud. Lilian Vellerand rõhutab näi- teks auditavalt koomilisi suhteid kategoori- list imperatiivsti jutlustava Kanti ning tema ek- sistentsialistiiv teenri Martini vahel (Vellerand, "Lihtnimene": 8). (Brecht oleks sellise näiden- di kindlasti pealkirjastanud "Härra Kantila ja tema sulane Marti".) Luule Epner osutab oma- korda "Filosoofipäeva" aeg-ruumilise kontii- numi poeetilisele käsitlusele ("Meeled": 228— 229). Ometi võib vaid oletada, kui palju võlg- neb näidend oma edu eest tänu lavastajakäe "maagilisele" puutele, kuna Kõivu filosoofi- draamade tekst esitab teatrivaatajale omaette väljakutse. Nagu Michael Frayni "Kopenhaa- gen" oma esoteerilise, elementaarosakeste füüsikasse puutuva ainevallaga või Tom Stoppardi "Armastuse leitajad", mis põimib ingliskeelsesse dialoogi Sextus Propertiusse ladinakeelseid värsse, nii pakuvad Kõivu näi- dendid vaatajale subtiilseid filosoofilisi väit- lusi ja segavad eesti keelt mitmete teistega, sealhulgas XVII sajandi hollandi ja prantsuse ning XVIII sajandi saksa keelega, rääkimata ladinast. Selliseid näidendeid on tunduvalt lihtsam lugeda kui vaadata, kuigi samas ei tohiks neid ühte patta panna kahtlase väärtu- sega lugemisdraamaga. Kuid isegi Kõivu draamateoste lugemisel meenub Ludwig Wittgensteini tõdemus tema "Tractatus Logico-Philosophicusest": filosoofias peitu- vaid tähendusliku artikulatsiooni ja tõelisuse suhteid ei saagi alati keeles edasi anda. Teisalt pole vähimarki kahtlust, et Kõivul on sarna- selt Becketti või Stoppardiga lihtsalt jahmata- valt mõjuvat teatraalset soont. Nagu Luule Epner on kirjanikule omaseks pidanud ("Maa- ilm": 16), algab ja lõpeb ka "Filosoofipäev" epistemoloogilises pimeduses, mis varjab Kanti *das Ding an Sich*'i kontseptsiooni asjast iseene- ses (st sellest, mis eristub asjadest, nii nagu nad end meile ilmutavad). Näidendi viimastes, *das Ding an Sich*'i poolt lausutavates ridades väl- jendubki ehe Kõiv: "Ich bin alles was da ist, was da war und was sein wird, und meine Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt" (Ma olen kõik, mis olemas on, olemas oli ja olemas saab, ja katet minult pole tõstnud veel ükski surelik) ("Kolm näitemängu": 348). Ometigi kahvatub eelkir- jeldatud katse subjektiivset filosoofilist kont- septsiooni teatri vahenditega objektivierida selle kõrval, kuidas Kõiv "Tagasituleku isa juurde" eksistentsiaalse tühjuse heidutavaks lavategelikkuseks muundab (Valgemäe: 120— 121).

Üks Kõivu ajalooliste näidendite võludis seisneb tekstis esinevate tuttavate kohtade, sündmuste või inimeste äratundmises. Näiteks "Filosoofiapäeva" lugedes või vaadates antakse meile väike mõtteline müks krahv Keyserlingi mainimisel ("Kolm näitemängu": 279), mis tekitab kohe seose Eestis sündinud ja elanud baltisaksa filosoofiga, kuigi näidendi kontekst vihjab Keyserlingile, kes suri enne 1793. aastat, samas kui filosoof Hermann von Keyserling sündis alles 1880. Kuid kuna Kõiv eirab oma näitemängus nagunii igasugust kronoloogiat, siis võib viidet Keyserlingile, mida hiljem ei täpsustata, siiski nimetat filosoofiga seostada. Olgu sellega, kuidas on, igal juhul ilmub tema nimekaim nähtavale Jaan Unduski näidendi "Goodbye, Vienna (Gertrud)" tegelasena.

Unduski näidendi Keyserling pole aga üllatuslikult hoopiski mitte Hermann, vaid Arnold, ning Nietzsche eesnimeks osutub olevat Adolf. Nii nagu pealkirja viimane sõnagi viitab, tõuseb näidendi "Goodbye, Vienna (Gertrud)" peategelaseks Arnold Keyserlingi tütar Gertrud, kes üritab tagajärjetult Adolf Nietzschet magatada. Näidend tegelebki peamiselt poliitiliste ja psühholoogiliste küsimustega. Tekstis seostatakse nimi Adolf otsekohe Hitleriga, samal ajal kui (?Aleksander Teodor von) Middendorf(f) esindab keskajal Eesti vallutanud sõjakat Saksa ordu. Unduski näidendi tegevus toimub üheksakümneendatel Freudi kodulinna Austrias. Selle esimene pilt pakub välja kontseptsiooni *homo ludens*'ist ehk mängu printsiibi ja esitab ühtlasi tõdemuse, et "Viin on patune. ... Siin ... ei mõelda sellest, kuidas mõelda" (Undusk: 4). Asju üsnagi olulisel määral lihtsustades väidab Adolf Nietzsche, et Viin, Budapest, Praha ja Bukarest, mis seostuvad vastavalt Hitleri, Stalini, Trotski ja Leniniga, on pelgalt ettevalmistus Odessaks, Kiieviks, Moskvaks ja Peterburiks ning seega ei midagi enam kui "orientaalne avantüürism euroopluse kuues" (Undusk: 12, vrd: 24). Kuigi Undusk näib avaldavat austust Kõivu remarkidele, mis salvestavad hoolsa täpsusega lavataguseid hääli-heliseid — võib-olla aga hoopis parodeerib neid —, tsiteerib Kanti ja parafraseerib mõningaid Friedrich Nietzsche ütlusi, ei keskendu ta siiski filosoofilistele probleemidele. Tõenäoliselt väldib Undusk teadlikult Kõivu imiteerimist ning lähtub lihtsalt Adolf Nietzsche maksimist: "Kordamine on triviaalsus" (Undusk: 40).

Sellele vaatamata on Unduski tekst aforistlikest filosoofilistest repliikidest tiine, ja kui teises pildis kerkib üles poliitilise vabaduse teema, arenevad Gertrudi hilisemad märkused nimetat küsimusi juba peaaegu

nietzschelikult, kusjuures Undusk mängib siin sõnadega "vabadus" ja "labasus": "Vabadus on ligitõmbavam kui armastus, kuid madalam. Vabadus on armastuse madalam aste. Seepärast ma ei tahagi praegu Eestisse minna. Kunagi oli seal armastus. Armastus vabaduse vastu. Nüüd on seal vist vabadus, vabadus armastuse vastu... vabadus lõpeb enamasti labasuses" (Undusk: 54, vrd: 79—80). Kõigest hoolimata on aga see just armastus, mida autor võimalikult erinevaist vaatenurkadest seirab. Järgnev, lühendat tsitaat Gertrudi tekstist pakub ühe sellekohase näite:

"Kunagi ma laman suremas maas. ... Kui ma millelegi mõtlen, siis sellele, et tahtsin kunagi kellelegi nii kaua otsa vaadata, et see otsavaatamine enam ei lõppenudki... Kanda oma näol kellegi nägu, olgu või mulla all. Olla üksinda mullas, muld silmaukudes, muld suus, aga teha ikka üks jõupingutus, lükata keel mulla vahele ja tunda sooja nägu, alati väga lähedal... Selleks me olemegi siin" (Undusk: 44—45).

Nagu Harold Pinteri murrangulises näidendis "Kojutulek", kus elukutseline filosoof osutub amatöörkupeldajaks ning poolprofessionaalse kupeldaja suust kõlavad valituimad filosoofilised tsitaadid, nii hoiab ka Unduski Gertrud, olles ise otsekui goetheliku Igavese Naise (*Ewig-Weiblich*) kehastus, alal mõneti tuhmuvat mälestust Hermann Keyserlingist.

Kuigi "Goodbye, Vienna (Gertrud)" pole seni veel lavale jõudnud, on see üdini teatraalne näidend, Kõivuga võrreldav ning viimast ehk isegi ületav. Selle tekst pakub nii suurejoonelisi visuaalseid efekte, tummstseeni, milles kõik peamised tegelaskujud asuvad barokse näidend näidendis konteksti, kui ka paraja annuse melodraamat — nimelt siis, kui Gertrud oma ridikulist revolvri välja tõmbab —, ning päris piisavalt selleks, et kõita kõige blaseerunumagi teatrivaataja tähelepanu. Unduski näidendi peamine hurm seisneb aga tema nõtkes proosas. Olgu üheks veenvaks näiteks ihara Gertrudi ülestunnistus: "Tegelikult tahaksin ma kihluda ühega, laulatada teisega, suudelda kolmandaga, magada neljandaga, elada viiendaga, surra kuueandaga ja armastada seitsmendat. Seda viimast tahaksin ma kõige lõpuks, magustoiduks, juba sealpool piiri" (Undusk: 35).

Kas kõik seniõeldu veenab meid selles, et eesti draama on (taas?) avastamas tarkade kivi? Seda on ilmselt varavõitu väita. Aga märgid on paljulubavad. Erinevalt leedu teatrist, mis on end keelebarjäärist läbi murdnud, on eesti teater vähemasti läänemaailma silmis

ikka veel üldiselt avastamata maa. Me oleme otsekui omamoodi väike Uus-Meremaa põhjapoolkeral. Ent arvestades kaasaegset üleilmset kultuuri ühtlustumisprotsessi, siis polegi ehk sellise asjade seisuga üle põhjust nuriseda.

Ette kantud algselt inglise keeles 16. juunil 2000 Georgetowni ülikoolis, Washington, D.C-s peetud AABSi (Association for the Advancement of Baltic Studies) kongressil. Piret Kruuspere tõlkes ette kantud 9. oktoobril 2000 Tartus konverentsil "Eesti draama ja teater XXI sajandi lävel: avangard ja traditsioon".

Tsiteeritud kirjandus:

Brecht, Bertolt. Brecht on Theatre. Ed. & trans. John Willett. New York: Hill & Wang, 1964.

Epner, Luule. Maailm lavavalguses ja varjus. "Teater. Muusika. Kino" 2000, nr 3, lk 14–18.

Epner, Luule. Meeled ja mõistus: Sissejuhatusseks Madis Kõivu dramaturgiasse. "Keel ja Kirjandus" 1995, nr 4, lk 225–233.

Die Hammerklaviersonate: Kokkusaamine Madis Kõivuga. "Teater. Muusika. Kino" 1998, nr 11, lk 12–25.

Kõiv, Madis. Kolm näitemängu. Tallinn, Eesti Draamateater, 1997.

Kõiv, Madis. Külm Teater. "Kostabi" 1993, nr 2, lk 2.

Kõiv, Madis/Unt, Anto. Kõigest muust peale analüütilise filosoofia. "Looming" 1999, nr 12, lk 1875–1886.

Näod tuttavad, motiivid nähtavad. "Postimees" 20. II 1998.

Palu, Tiit. Nali naljaks ja tegelikult: "Kokkusaamine" Eesti Draamateatris. "Teater. Muusika. Kino" 1992, nr 2, lk 49–52.

Saluri, Rein. Käisin teatris, kuigi rahakott oli tühi. "Kultuurileht" 17. II 1995, lk 20.

Undusk, Jaan. "Goodbye, Vienna (Gertrud)." "Vikerkaar" 1999, nr 8/9, lk 381.

Valgemäe, Mardi. Madis Kõivu tagasitulek patafüüsikasse. "Vikerkaar" 2000, nr 8/9, lk 116–123.

Vastab Madis Kõiv. "Teater. Muusika. Kino" 1991, nr 10, lk 3–14.

Vellerand, Lilian. Kokkusaamised. "Teater. Muusika. Kino" 1991, nr 10, lk 16–24.

Vellerand, Lilian. Lihtnimene "Filosoofipäeval". "Kultuurileht" 22. IV 1994, lk 8.

ÕNNITLEME!

8. jaanuar

AKSEL PAJUPIIU

koorijuht ja muusikategelane — 75

16. jaanuar

RONALD KOLMANN

filmikunstnik — 50

17. jaanuar

ALFRED KÄSPER

tšellist — 80

19. jaanuar

MAIE AASA

pianist ja pedagoog — 75

19. jaanuar

INGRID AGUR

teatrikunstnik — 70

19. jaanuar

VLADIMIR BOGATKIN

filmioperaator — 50

22. jaanuar

JAAN KAPLINSKI

luuletaja ja kirjanik — 60

24. jaanuar

EVALD AAVIK

näitleja — 60

29. jaanuar

ILLI ALLABERT

näitleja ja rekvisiitor — 60

30. jaanuar

MARIA KLENSKAJA

näitleja — 50

30. jaanuar

VÄINO PUURA

laulja, ooperisolist — 50

JAAN TÄTTE "RISTUMINE PEATEEGA" — FENOMEN EESTI TÄNAPÄEVA DRAMATURGIAS *

Jaan Tätte 1997. aastal valminud näidend "Ristumine peateega ehk Muinasjutt kuldsest kalakesest" on osutunud (eesti) lavaval häämmastavalt edukaks. Kolme aasta jooksul jõudis "Ristumine" lavale kuue lavastaja tõlgenduses. Pealtnäha lihtne looke on sundinud režissööre otsima sügavamaid tagamaid ning neid omamoodi publikuni tooma. Siit kerkibki küsimus: milles seisneb "Ristumise" fenomen?

Kuid mis on fenomen? Nõnda nime-tatakse haruldast või ebatavalist nähtust, mis omandab mõtte alles siis, kui on loodud taustsüsteem, millega võrreldes seda iseloomustada. Antud töö kontekstis on hinnangubaasiks eesti tänapäeva dramaturgia.

Autor Jaan Tätte

Jaan Tätte loomingu olulise osa moodustavad laulutekstid. Laule Tätte sõnadele on esitanud "Väikeste Lõõtspillide Ühing", "Kukerpillid", "Lindpriid". Tätte enda esituses kõlavad tema autorilaulud kogumikel "Majakavahi armuhüüd" ja "Lumevarjude vahel". Tätte on kirjutanud laule ja laulusõnu ka teatritele (Juhan Smuuli "Kihnu Jõnn ehk Metskapten" ja Juhan Saare "Silver Ükskilm, Felslandi hirmus mererööv" "Endlas"). 1997 pälvis Tätte "Suure Vankri" kultuuriauhinna laulutekstide eest.

Just laulusõnade kaudu jõudis Tätte näitemängudeni. Kõik sai alguse soovist proovida kätt peale värsivormi ka proosa kallal: "Proosa on ju nii lihtne. Laulusõnadesse sa rakendad tohutu fantaasia, et iga lause midagi tähendaks, see on väga kontsentreeritud maailm. Aga proosas on võimalus kirjutada samast asjast terve näitemäng!"

Heaks näidendiks on tarvis ka täpset lavatunnetust: "Näitleja elab veel rohkem keele sees kui kirjanik. Pealegi valdab teatriprak-

tik head kõnekeelt. Sellepärast on nad alati tänuväärsed kaasloojad, nende nüansid ja paroolid on täpsed." Jaan Tätte lisab: "Meie teatris ju kõik lavastajad kirjutavad ja tundsin vahel endas, et ma ju oskaks ka. Ja mõnda repliiki oskaks kindlasti paremini öelda. Mind on alati huvitanud dialoog. Ei ole lihtsalt nii, et sina ütled mulle, mina sulle, vaid iga sõnaga tekib mingi konflikt. Hakkasin proovima."

1997. aastal valmis "Ristumine peateega ehk Muinasjutt kuldsest kalakesest". Näidendi valmimine oli ajastatud Eesti Näitemänguagentuuri (ENA) 1997. aasta näidendivõistluseks: "Tundsin juba mitu aastat valmisolekut kirjutada üks näitemäng, aga polnud konkreetselt tellimust ja isiklikku pealehakkamist, ka ideed mitte. ENA korraldatud näidendivõistlus andis konkreetse tõuke ja kuna olin juhuslikult teatrist kaks nädalat vaba, sai asi võimalikuks. Tundes hästi teatrit ja olles piisavalt näitekirjandust lugenud, arvasin oma töö mahtuvat esikolmikusse."

Tätte näitemäng hinnati näidendivõistluse parimaks, II auhinna vääriliseks. I auhind jäi 1997. aastal välja andmata. "Ristumine peateega" esmalavastati Pärnu "Endlas" 1998. aastal.

1999. aasta seostub ka Tätte režii-debüüdiga filmis. Tõsielufilm "Saar" pajatab sõnatu loo Vilsandi saare elanikest, nende elust ning neid ümbritsevast ajast.

Samal aastal pälvis Jaan Tätte "Suure Vankri" kultuuriauhinna juba näitekirjanikuna. Tema dramaturgikontol on veel 1997. aastal Linnateatris esietendunud lastenäidend "Tere!" (lavastaja Jaan Tätte), Pärnu teatris "Endla" 1999. aasta suvelavastusena etendunud "2000 aastat elu Eestimaal ehk Piknik Reiu jõel" (lavastaja Raivo Trass) ning septembris 2000 Linnateatris esietendunud "Sild" (lavastaja Jaanus Rohumaa).

Eesti tänapäeva dramaturgia hetkeseis

Vaatluse all on eesti dramaturgia, mis jõudnud lavale aastail 1995–1999. Arvesta-

* Katkendeid Tallinna Pedagoogikaülikooli kultuuriteaduskonna režii õppetooli IV kursuse üliõpilase Helen Valkna proseminaritööst.

tud ei ole tele- ja raadioteatrit, muusika- ja tantsuetendusi. Jutuks tulevad lavastused Eesti kutselistes teatrites, välja on jäänud väiketeatrid, eratrupid ja üksikprojektid.

Nimetatud viie aasta jooksul esietendus sõnateatris 420 lavastust, neist 69 ehk 16% on eesti algupärandid. Tuues võrdluseks andmed lähinaabritelt Skandinaaviamaadest või ka kolmekümne aasta tagusest eesti teatrist, on pilt äärmiselt vaene. Esimesel juhul ulatub omamaise algupärandi osatähtsus 50—60 protsendini (Aaloe, Ü., 1998), teisel juhul jääb 40 protsendi juurde (Kask, K., 1987). See on kuni neli korda rohkem kui tänases Eestis.

Tänapäeva eesti dramaturgia on ajavahemikul 1995—1999 esietendunud vaid 57 korral. Üldarvust moodustab see 14 protsenti, kõikides 6 protsendi (1996) ja 25 protsendi (1999) vahel.

Selline madalseis viib paratamatult küsimuseni, miks algupärast draamat üldse vaja on. Või nagu Andrus Kivirähk teravmeelselt on öelnud, pole põhjust arvata, et ilma algupäranditeta jäävat rahvast mingi kole töbi või nälg ähvardaks: "Peavad siis repertuaaris figureerima ilmtingimata algupärandid? Minu arvates poleks ka sellest midagi, kui

Jaan Tätte, 1998.
Toomas Huiigi foto



Eestis kümne, kahekümne, kolmekümne aasta jooksul ühtegi näidendit ei kirjutataks ja ühtegi algupärandit lavale ei toodaks. Mis siis ikka juhtuks? Maailm on näidendeid täis, ainult tõlgi ja lavasta." Minagi ei arva, et halba algupärandit peaks eelistama heale võõramaisele, ent keskpärane kodumaine võiks prevaleerida keskpärase võõramaise ees küll.

Uue dramaturgia leidmiseks ja propageerimiseks on ENA alates 1995. aastast korraldanud näidendivõistlusi, mis haaravad väga laia kirjutajate ringi algajatest professionaalideni. Ent vaatamata soodsale baasile ei ole statistika ehk ideekavanditest valminud näitemängude ja nende lavale jõudmise arvandmed kuigi lootustandvad. 1995. aastal laekus näidendivõistluse eelvooru 105 ideekavandit, millest valmis 13 näidendit. Lavale on neist jõudnud 3: Janno Põldma "Söber Kurk" ja Juhan Saare "Tühjade sussi-de saladus" Nukuteatris ning Jaanus Rohumaa "Ainus ja igavene elu" Linnateatris. 1997. aastal saabus 55 ideekavandit, millest valmis 8 näidendit. Lavale on jõudnud samuti 3: Toomas Hussari — Ervin Öunapuu "Tule minuga lendama" ja Enn Vetemaa "Kellele lüüakse laevakella" nimevariandiga "Laevakell" Draamateatris ning Jaan Tätte "Ristumine peateega".

Hea originaaldramaturgia vähesust korvab aga suhteliselt suur instseneeringute hulk eesti lavadel. Vaadeldaval ajavahemikul on esietendunud 84 dramatiseeringut, mis moodustab uuslavastuste koguarvust 20 protsenti, kõikides seejuures 15 protsendi (1999) ja 27 protsendi (1998) vahel. "Dramatiseeringute rohkus teatripildis on omalaadne indikaator, mis näitab ära selle, et (kättesaadav) näitekirjandus on nõrk ja ebahuvitav," tõdes Mari Tuuling 1998. aastal.

Samas ei ole põhjust väita, nagu oleks tegu mingi viletsamat sorti aseainega. Viimast väidet kinnitab Mati Undi, Jaanus Rohumaa, Priit Pedajase, Elmo Nüganeni jt dramatiseerijate-lavastajate loomine.

Ajavahemikul 1995—1999 esietendunud tänapäeva algupärandite autorite nimistus esineb ühtekokku 43 nime. 57 näitemängu ning 43 autorit. Arvsuhe kinnitab tänase eesti näitekirjanduse haprust ning ebastabiilsust. Ühe näitemängu loomisega saavad hakkama paljud, ent sellega püsivalt tegelejaid ning teatrilavale pääsevaid autoreid on ühe käe sõrmede jagu: "Näitekirjanduse üldpilt on ebahütlane, kindlaks kujunenud keskmest ei saa rääkida (Madis Kõiv on keskne küll, ent ta ei loo peahoovust). Uus dramaturgia on tekkinud, aga ta kontuurid on veel ähmased" (Luule Epner).

Madalseisu kirjeldava statistika seast tõuseb esile 1999. aasta, mil dramatiseeringute osatähtsus langes 15 protsendile ning nüüdisaegsete algupärandite osa tõusis 27 protsendini. Hooaeg 1998/99 eristub ka sisuliselt heade algupärandite poolest. Maris Balbat tõdeb: "Torkab silma, et teatrite repertuaari ühed olulisemad lavastused on teoks saanud suuresti algupärandite põhjal: nii "Ristumine peateega" Linnateatris, "Küüdipoisid" Draamateatris, "Õnne, Leena!" ja "Omavahelisi jutujamisi tädi Elliga" "Vanemuises", "Õnne, Leena!" "Ugalas" kui ka "Kassikuld" "Vanalinnastuudios"."

Eeltoodud nimistu koondab suure osa vaadeldava ajajärgu olulisematest autoritest: Madis Kõiv, Merle Karusoo, Toomas Kall,

"Ristumine peateega" (rež Arko Okk). Studio "Acuba Film", 1999. Osvald — Andrus Vaarik, Laura — Piret Kalda, Roland — Jaan Tätte.

Jaan Tätte, Mart Kivastik. Lisada tuleb Andrus Kivirähk ja loominguline ühendus Õunapuu-Hussar-Saarepera. Vahele vilksab ka aktiivsest dramaturgi seisust taandunud vanemate autorite Enn Vetemaa, Vaino Vahingu, Jaan Kruusvalli ning Juhan Saare üksikuid loomenäiteid.

Unustada ei tohi ka lasteteatritele orienteerunud autoreid: Hilli Rand, Janno Põldma, Reeda Toots ning tuntud ja tunnustatud lastekirjanikud Eno Raud, Heljo Mänd, Leelo Tungal, Edgar Valter.

Lisaks juba nimetatutele kujundab Eesti teatripilti veel rühm autoreid, kelle loomingu kohta võib öelda: "See osa dramaturgiast ei "peegelda" teatrit, vaid ongi teater" (Luule Epner). Need on lavastajad-näitekirjanikud Mati Unt, Jaanus Rohumaa, Toomas Suuman, Madis Kalmet, Talvo Pabut jt.

"Siiski on selge, et teatrite nõudmine ületab selgelt pakkumist. Miks muidu sirutuvad vähegi kobedama loo järele korraga mitme lavastaja ("Ristumise" puhul veel filmimeeste) käed. Eelmine hooaeg (1997/98 — H. V.) pakkuski võrrelda nii "Ristumise" kui ka Mart Kivastiku "Õnne, Leena!" kaht lavavarianti"(Sven Karja).

"Ristumine peateega" eesti tänapäeva dramaturgia kontekstis

Näidends "Ristumine peateega" edu saladus peitub mitmete asjaolude koondumises. Esiteks oli tekkepinnas soodne. "Ristumine" sündis ajal, mil eesti teater oli pikka aega oodanud värsket teatriteksti.

Kindlasti on oluline tegur, et tegu on debütandiga ja sealjuures mitte "mehega metsast", vaid väljakujunenud imagoga tuntud isiksusega. Tähtset võib nimetada üheks eesti



"Ristumine peateega" võtetel. Piret Kalda ja Jaan Tätte.

Andrejs Grantsi fotod

teatri "heaks poisiks", kes tagasihoidlikul, ent sisukal moel on kujundanud enda ümber siira ja positiivse aura, nii teatrirollide, Vilsandi-armastuse kui ka sealt sündinud laulude kaudu.

Lisanduvad sisulised voorused: pingeline sündmustik, etteaimamatud pöörded, kummaline peategelane, suupärane dialoog, tänasega kaasa kõlav teemaring, publikule tuntud pinnaselt kasvav konflikt.

Tätte on loonud näidendile ka tugeva kompositsioonilise aluse, mis omakorda annab teed teatripärasusele. Tugev aja, koht ja tegevuse ühtsus seab aluse lavastuslikule selgusele. Jaan Tätte: "Kirjutades ei viibinud mu mõte mitte metsamajakeses, kus loo tegevus toimub, vaid teatrilaval, keset sealseid võimalusi ja koos publikuga. Kirjutades ma tegelikult juba lavastasin seda tükki."

Jaan Tätte "Ristumise" suur väärtus peitub tema lihtsuses, mis annab ruumi lavastaja tõlgendusvabadusele: "On raha, armastus ja imed. Aga kuidas nad omavahel suhestuvad, mis võidab, mis kaotab ja mil moel — seda kõike pole Tätte ette kirjutanud" (Kadi Herkül).

Kahe ja poole aasta jooksul sündis 6 lavastusvarianti — 3 Eesti teatris, 2 Saksamaal, lisaks veel film. Jaan Tätte lugu on ühtekokku vaadanud üle 31 000 inimese.

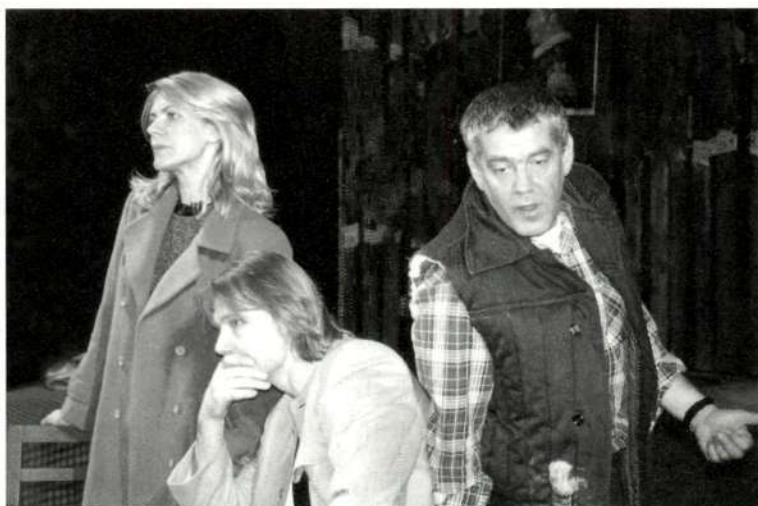
Esimesena tutvustas Jaan Tätte näidendit väljaspool Eestit Jaanus Rohumaa, lavastades sellest kaks katkendit Londonis *The Royal Court*'i *workshop*'il. Tutvustavat tööd on teinud ka film, ent ilmselt kõige olulisem on välislavastajate ning -teatrite huvi "Ristumise" vastu. Lisaks lavastustele Saksamaal Würzburgis ja Konstanzis on näidend jõudnud kahe Läti teatri lavale.

Eesti filmiloos moodustavad teatriteks-tidel baseeruvad filmid tibatillukese osa. Eesti algupärandil põhinevana tuleb meelde vaid August Kitzbergi "Libahunt" (rež Leida Laius), nüüd ka "Ristumine peateega".

"Ristumine peateega" (lav Jaak Allik). Vene Draamateater, 1999. Roland — Aleksandr Ivaškevitš, Laura — Larissa Savankova.



"Ristumine peateega".
Laura, Roland
ja Osvald (Nikolai
Hrustaljov).
Lev Polyakoffi fotod



"Ristumine peateega" laval ning filmis

Järgnev on esitatud etendumise/linastumise ajalises järjestuses. Välja on toodud esietenduse/linastuse kuupäev, täpne koht, lavastusega seotud loomingulise grupi liikmete nimed, lavastuse osavõtt festivalidest, pälvitud auhinnad ning etenduste ja publiku arv.

1. Pärnu teatri "Endla" ärklisaalis esietendus "Ristumine peateega" 27. veebruaril 1998.

Lavastaja: Andres Noormets (külastajana "Ugalast"); kunstnik: Andrus Jõhvik; muusikaline kujundaja: Peeter Konovalov (külastajana "Ugalast").

Osatäitjad: Andres Karu (Roland), Kristiina Kütt (Laura), Meelis Sarv (Osvald), Tõnno Linnas või Enn Keerd (Pizzamees).

"Endla" esituses on "Ristumine peateega" etendunud (seisuga 24. 3. 2000) 57, korda, sellest 27 korda 1998. aastal ja 27 korda 1999. aastal. Publiku arv on kokku 7200 inimest, st keskmiselt 126 inimest etenduse kohta.

2. Tallinna Linnateatri väikeses saalis esietendus "Ristumine peateega" 19. septembril 1998.

Lavastaja: Jaan Tätte; kunstnik: Kustav-Agu Püüman; muusikaline kujundaja: Riina Roose. Osatäitjad: Andres Raag (Roland), Piret Kalda (Laura), Tõnu Oja (Osvald), Ago Roo või Jaan Tätte (Kaupo).

Linnateatri esituses on "Ristumine peateega" etendunud (seisuga 24. 3. 2000) 92 korda: sellest 22 korda 1998. aastal ja 51 korda 1999. aastal. Publiku arv kokku on 13 400 inimest, st keskmiselt 145 inimest etenduse kohta. Statsionaaris mahub etendust vaatama 94 inimest, vaatajate keskmine arv on suurenenud väljasõiduetenduste arvel. Linnateatri repertuaaris on "Ristumine peateega" ainus lavastus, mida esitatakse ka väljaspool statsionaari. Näiteks 1999. aastal mängiti väljaspool koduteatrit 21 korral.

1999. aastal pälvis Tõnu Oja teatrikunsti aastapremia (sh Osvaldi rolli eest) ning Piret Kalda Ants Lauteri nimelise noore näitleja preemia (sh Laura rolli eest).

3. "Ristumine peateega" esilinastus stuudio

"Acuba Film" filmivariandina 19. märtsil 1999 Tallinnas kinos "Kosmos". Stsenaristid: Jaan Tätte, Arko Okk; režissöör: Arko Okk; operaator-lavastaja: Dmitri Jermakov (Venemaa); kunstnik-lavastaja: Pille Jänes; muusika autor: Jukka Linkola (Soomes); *steadicam* operaator: Bagir Rafijev (Venemaa); helirežissöör: Mart Otsa; monteerija: Kadri Kanter. Osatäitjad: Jaan Tätte (Roland), Piret Kalda (Laura), Andrus Vaarik (Osvald), Emil Urbel (Kuldkalake). "Ristumine peateega" on linastunud Tallinnas, Tartus, Pärnus, Viljandis ja Rakveres. Film kogus 1999. aastal Eesti kinodes 5875 vaatajat, olles seega üks vaatuimaid Euroopa filme Eestis. Teleauditooriumile on filmi esitlenud Eesti Televisioon ning Kanal 2.

Arko Oki linasteos on võitnud 1999. aastal Stockholmis filmifestivali eriprogrammis "Northern Lights" rahvusvahelise filmikriitikutöde föderatsiooni (FIPRESCI) auhinna.

"Ristumine peateega" osales aastal 2000 13.–27. aprillini peetaval 24. Hongkongi filmifestivalil ning 15.–30. aprillini kestnud 18. Uruguai rahvusvahelisel filmifestivalil.

5. Aprillis 1999 lavastas Jaanus Rohumaa Londonis *The Royal Court*'i lavastajate ja näitekirjanike *workshop*'il kaks katkendit Tätte näidendist. Näidendi on tõlkinud inglise keelde Krista Kaer.

6. Vene Draamateatri suures saalis esietendus "Ristumine peateega" ("*Перечень с главной дорогой, или сказка о золотой рыбе*") 5. novembril 1999. Tõlkijad: Vitali Belobrovstev ja Irina Belobrovsteva; lavastaja: Jaak Allik; kunstnik: Jaak Vaus; muusikaline kujundaja: Edit Krilavitšiene.

Osatäitjad: Aleksandr Ivaskevits (Roland), Larissa Savankova (Laura), Nikolai Hrustaljev (Osvald), Tamara Solodnikova (Inimene pitsaga).

Vene Draamateatris on "Ristumine peateega" etendunud (seisuga 24. 3. 2000) 14 korda: sellest 7 korda 1999. aastal. Publiku arv kokku on 3500 inimest, st keskmiselt 250 inimest etenduse kohta.

"Ristumist peateega" mängiti 5. aprillil 2000 Peterburis teatrifestivali "Baltiiski dom" SRÜ ja Baltikumi vene teatritele mõeldud eriprogrammis.

7. Saksamaal Würzburgi Linnateatri (*Stadtheater Würzburg*) kammersaalis esietendus "Ristumine peateega" pealkirja all "Benji hüpe ehk Muinasjutt kuldsest kalakesest" ("*Bungee Jumping oder Die Geschichte vom goldenen Fisch*") 21. jaanuaril 2000. Tõlkija: Irja Drittmann-Grönholm; lavastaja: Harald Siebler; lavakujundajad: Harald Siebler, Oleg Mirtschin; kostüümikunstnik: Barbara Franz Wieland.

Osatäitjad: Anna Kita (Laura), Holger Dexe (Roland), Helmut Jakobi (Mann), Carlo Schmidt (Osvald).

Jaan Tätte näitemäng jõudis Saksamaale läbi teatriagentuuri *Henschel Schauspiel Theaterverlag Berlin*. Nimetatud agentuur tegeleb uuema Ida-Euroopa dramaturgia otsimise ning levitamise Saksamaal ning saksa keele piirkonnas.

Würzburgis on "Ristumist peateega" mängitud (seisuga 24. 3. 2000) 10 korda. Publiku arv kokku on 920 inimest, st keskmiselt 92 inimest etenduse kohta.

8. Saksamaal, Konstanzi Linnateatris (*Stadtheater Konstanz*) esietendus "Ristumine peateega" pealkirja all "Benji hüpe ehk Muinasjutt kuldsest kalakesest" ("*Bungee Jumping oder Die Geschichte vom goldenen Fisch*") 8. aprillil 2000. Tõlkija: Irja Drittmann-Grönholm; lavastaja: Ulrike Barnusch; kunstnik: Kay Anthony.

Osatäitjad: Peter Reisser (Osvald), Natascha Clasing (Laura), Michael Lippold (Roland), Henning Kober (Mann).

Ka Konstanzi on "Ristumine peateega" jõudnud teatriagentuuri *Henschel Schauspiel Theaterverlag Berlin* vahendusel.

"Ristumine peateega" esietendus Konstanzi Euroopa noore dramaturgia festivali raames.

9. Sügistelvel 2000 jõudis "Ristumine peateega" lavale Riia Uues Teatris (lavastaja Alvis Hermanis) ja Valmiera vene teatris (lavastaja Andres Noormets).

Saksamaal tegutseva teatriagentuuri *Henschel Schauspiel Theaterverlag Berlin* teatel on Tätte näidend vastu huvi tundnud ka Hannoveri ja Zürichi teater.

RISTUB KA TELEVISIOONIS

“Ristumise fenomen”, autor ja režissöör Helen Valkna. Eetris 22. juunil 2000, ETV, kultuurisaated. 30 min.

Tallinna Pedagoogikaülikooli telerežiioppetooli lõpetanud Helen Valkna proseminaritöö ja seda põhjalikku analüüsi Jaan Tätte esiknäidendist kokku võttev telesaade “Ristumise fenomen”, tõestab, et eesti telemaastik on juurde saanud tõsise, arenemisvõimelise ja andeka telerežissööri. Samuti näitab saade, et Tätte juba maailmakuulsust koguv näidend on jõudnud nüüd ka televisiooni. Samas tuleb paraku tõdeda, et siingi on mängus juhus, nagu näidendi sünnigi puhul, millest Tätte saates pajatab: “Jäin kõritõppe, olin teatritööst kaks nädalat eemal ja nii ma selle näidendi kirjutasingi.”

Valkna saate puhul tuleb juhusese fenomen mängu pisut teises kontekstis. Nimelt peab see tänasele telemaastikule mõeldes olema tõepoolest suur juhus, kui eetrisse jõuab (olgu riigi- või erakanalis) pooletunnine kultuurisaade, mis keskendub ainult ühele nähtusele (olgu muusika, filmi, kirjanduse, kunsti või teatri valdkonnas). Kurvastav tähelepanek, et niisugused saated on kunagi olemas olnud ja see tänases päevas nii ammuse lõbuna tundub. Erakanalid on võtnud justkui isenesestmõistetava hoiaku: kommertskanalid kultuuriga ei tegele! (Tegelevad küll, vaadake või soomlaste nn kommertskanaleid!) Riigitelevisioon vaevleb rahapuuduses, suutes vaatajale pakkuda vaid nn magasin tüüpi pooletunniseid kultuurisaateid. Jah, on küll Jüri Aarma *talkshow* tüüpi vestlussaade “Siin ja praegu”, ent see on siiski vaid ühe õhtu hetkepildistus portreeritavast-intervjueritavast. Paraku pole sinna kõrvale panna ühtki intervjuusaadet teiste valdkondade kultuuritegelastega. Parema puudumisel olgu siis kas või seegi.

Ka Kultuurkapital on võtnud paraku põhimõttelise hoiaku: televisiooni me ei toeta! Kuigi arusaamatu see pisut on, miks ei võiks Kultuurkapital kultuurisaateid toetada (olgu

era- või riigikanalis) või siis konkreetsetele kultuurisaadetele lausa tellimuse esitada? Mis jääb tulevaste põlvdedele ja meile endilegi järele praeguse aja kultuuritegijatest — kui valikuliselt vaid mõnedki loetleda: Veljo Tormis, Jaan Kross, Enn Põldroos, Mati Unt, Mikk Mikiver, Mark Soosaar... rääkimata noorematest: Kaljuste, Nüganen, Toomik, Kender...? Hiljuti ETVst nähtud Virve Aruoja portreefilm Voldemar Pansost pani veel tõsisemalt sellele mõtlema: kuidas me tähistanuks Panso 80. sünniaastapäeva, kui meil oleksid praegu olemas sellest eesti teatri suurmehest vaid vanad koltunud fotod? Veel valulisemalt tõuseb see teema esile, kui mõelda meie Lepo Sumerale, Juhan Viidingule, Jüri Krjukovile, Sulev Luigele...

Omaette ja juba tüütuseni leierdatud teema on teatrilavastuste jäädvustamine, õigemini selles valdkonnas haigutav kultuurikahjulik auk. Kuuldavasti õnnestub ETVl hooajast üles võtta vaid 3—5 teatrilavastust, mille hulka 1999. aasta toodangust mahtus õnneks ka Tallinna Linnateatris lavastatud Jaan Tätte “Ristumine peateega”.

Sestap, jah, tuleb tänada juhust, et Helen Valkna võttis oma proseminaritöö teemaks Jaan Tätte esiknäidendi ja vormistas selle diplomitööna ka telesaateks. “Ristumise fenomen” on ühtaegu portreesaade Jaan Tättest, ent samas ka põhjalik käsitus selle näitemängu erakordsusest. Esindatud on erinevad aspektid, mistõttu sõna saavad mitmed selle näidendiga seotud inimesed, aga ka kõrvalseisjad. Filosoofilist mõtisklust esindab kirjanik ja lavastaja Mati Unt, kes oma mõttearendustes on alati särav ja originaalne. “Ristumist” eesti dramaturgia ja teatri kontekstis vaatlevad Eesti Näitemänguagentuuri juhataja Külli Holsting ja teatrikritik Andres Laasik.

Ja siis loomulikult tegijad ise. Lavastajad, kes näidendi kallal kätt proovinud: Andres Noormets (“Endlas”), Jaak Allik (Vene Draamateatris), Jaanus Rohumaa (Londoni *workshop*’i osalisena), Arko Okk (filmiversioon), rääkimata Jaanist endast (Linnateatris).

ILUSATE VARVASTEGA TÜDRUK

Jaan Tätte, "Sild"

Lavastaja: Jaanus Rohumaa

Kunstnik: Mae Kivilo

Osades: Liina-Riin Olmaru, Jaan Tätte,
Kalju Orro, Rain Simmul, Helene Vannari,
Marje Metsur, Ene Järvis, Ago Roo, Lauri Nebel
Esietendus Tallinna Linnateatri väikeses saalis
9. septembril 2000

Lavastajatele lisanduvad näitlejad. See analüütiline mõttekogum, mis korraga teleekraanile tuuakse, vääriks lausa järelanalüüsi või -publitseerimist, sedavõrd rikas ja mitmekihiline on arvamuste komplekt, mis mõjub kuidagi terviklikult ja rahulikult. Režissöör Helen Valkna on seekord tabanud väga hästi näidendi sisemist tempot või meeoleolu, millele vastab ka saate siserütm.

Montaaž on paindlik ja täpne, ent mitte liiga tihe: kuigi räägitakse palju ja pooletunnisesse saatesse on mahutatud ära küllalt palju lõike, on autor ja küsija suutnud ometigi luua illusiooni, nagu oleks kõigile rääkijatele antud rahulikult palju aega mõtisklemiseks. Ometi on tekst tihe ja väljendusrikas, iga järgnev lõik haakub justkui märkamatu eelmisega. Seda võib ilmselt seletada põhjaliku eeltöö ja materjali suurepärase valdamisega.

Ja siit veel üks, kahjuks kurvavõitu tõsiasi: niisuguse saate tegemine on tõepoolest väga kallis lõbu, milleks raha ei jätku, ei jätku, ei jätku... Ometi vääriavad just sellise tasemega telesaated asetamist meie kultuurivaramu kõige olulisemasse, sellesse kuldsesse fondi.

Jaan Tätte kolmandat näitemängu ja teist täispikka täiskasvanute teatriõhnut võeti vastu kõrgendatud ootuste meeoleolus. "Ristumine peateega" enneolematu ja ootamatu edu löi selleks tõhusa pinnase.

"Silla" esietenduse järel kostis arvamusi seinast seinale — et suurepärane ja parim eesti uudisnäidend, aga ka — edu on halba teinud, näidend on igav ja segane, kirjanik otsib enesele uut stiili.

Minule tulid need arvamused mitmel põhjusel üllatusena. Mitte hinnangute lahknemise pärast — ka Madis Kõivu võeti/võetakse ju vastu vastakalt ja vastandlikultki ning see vastuolulisus pigem lisab tekstidele väärtust. Asi pole selles. Hämmastav tundus ennekõike see, et "Silda" iseloomustades räägiti faabula puudumisest, teadvuse voolust, segasusest. Ja seda näidendi puhul, mille lugu ja detailid on selgemad kui kas või sama autori "Ristumises peateega", kus mäletatavasti jääb õhku õige mitu kummalist pisiasja. (Näiteks Laura tähelepanek, et tal on homme tähtis päev, mille puhul ka dramaturg ise on väitnud, et ta ei tea, mis päevast ja tähtsusest on jutt.)

"Sillas" niisuguseid vallatlevaid reebusi ei ole, näidendi struktuur on puhas.

Esimene vaatus pajatab tüdrukust, kel on jäänud õige vähe elada ja kellele veel mitte keegi pole päriselt, tundega öelnud: ma armastan sind. Noore naise haigusele vihjavad teda aeg-ajalt tabavad valuhood, jutustused oma pikkadest ja mitmetest haiglaskäikudest, aga ka lapsepõlvest rääkides möödaminnes öeldud lause: "Mina ei tohtinud ju joosta."

Näidendi alguses on see tüdruk üksinda luitunud sillal, turnib tasakesi ringi ja ootab. Saabub noormees ning tütarlaps alustab oma peaaegu vaatusepikkust monoloogi iseendast. Alul räägib ta välimusest, tasapisi üha sisimatest asjadest.

See on keeleliselt nauditavalt kirja pandud, üha uusi niidiotsi õhku viskav lugu ühest noorest ja väga kaunist naisest. Asjadest, mis on talle tähtsad. Sellest, kuidas tema maailma näeb ja kuidas arvab ise teistele paistvat.



Jaan Tättel "Sild" (lav Jaanus Rohumaa). Tallinna Linnateater, 2000. Poiss — Jaan Tättel, Tüdruk nimega Leele — Liina Olmaru.

Omamoodi peegel-monoloog, kus neiu ise, Leele, on nii peegeldaja kui ka peegeldatav. Või kõverpeegel. Kes seda asja ikka nii täpselt teab.

Monoloog kerib end aeglaselt lahti. Alul räägib Leele põhjalikult lahti kõikvõimalikud välised detailid, varbaotstest ninani. Siis jõuab välismaailmani, kirjeldab tuba, kus ta elab, kohvikut, milles käib. Seejärel keskendub monoloog tegevustele: kuidas ta voodisse heidab, kuidas tõuseb, mida aknast näeb. Tasapisi imuvad tüdruku enesepeegeldusse



"Sild". Remis — Rain Simmul, Ebe — Ene Järvis.

teda ümbritsevad, talle vähem või rohkem tähtsad inimesed. Neid on üpris vähe ja nad on pigem graafiliselt kaunid mustvalged kriipsujukud kui psühholoogiseeritud kujud. Kõige olulisem ja sisulisem, see, miks ta üldse siin sillal on ja kõike seda räägib, tuleb kõige lõpuks. Ja muidugi on see miski armastus. Üks noor arst, Sven, kelle pärast tüdruk on pikki minuteid polikliiniku koridorides oodanud ja üle haiglahoovis kasvava põõsa hüpanud.

Vaatuse lõpetab Leele ning Sveni dialoog, mis näeb väliselt vormilt küll välja vaat et monoloogsem kui kogu pikk monoloog. Dialoogi moodustavad peamiselt üksikud, suurelt jaolt ka väga lühikesed sõnad — jah, ei, imelik, usute, ma tean, vaatasin. Klassikalise dialoogi vaatevinklist näitab autor siin muigvelsui kaanonitele pikka nina. N-ö seostatud kõneni jõutakse alles päris vaatuse lõpus ja seda vaid selleks, et öelda: ma armastan sind. Mitu, mitu korda.

Teises vaatuses on laval seitse inimest, kes on juba sealpool — kus täpselt, kas eksistentsiaalsetes paikades, nagu põrgu eesruum või puhastustuli, või hoopiski väga tavalises



"Sild".
 Ebe — Ene Järvis,
 Knaut —
 Kalju Orro,
 Hume —
 Helene Vannari,
 Remis —
 Rain Simmul,
 Larek —
 Lauri Nebel,
 Maara —
 Marje Metsur,
 Armer — Ago Roo.
 Priit Grepi fotod

argireaalsuses, ei ole näidendi ülesehituse ja tööpõhimõtte seisukohalt oluline. Tähtis on kahe vaatuse tegevusruumi vastandlikkus ja vastandamine.

Teise vaatuse kergelt groteskset seitsmikku seob asjaolu, et nad kõik on oma suure võimaluse mööda lasknud, neil on seesama "Ma armastan sind" jäänud ütlemata ja/või tundmata. Nüüd mängivad need elukogenud ja elu kogenud keskealised inimesed absurdsed mängu aega, nad kerivad teda tagasi ning üritavad teha oma elus vigade parandust. Nagu seltskonna üldiselt allakäinud moraalist ja ka repliikidest aru võib saada, pole mängudes enam vähimatki uudsust, neid mängitakse enam-vähem masinlikult, inertist ja ilmselt vähemasti sajadat korda.

Aeg-ajalt käib mõni teise vaatuse tegelane "ära" — st esimeses vaatuses külas. Nad jälgivad sillal, kus Leele oma monoloogi peab, üritavad jutusse sekkuda, lükkavad Sveni ja Leelet teineteisele lähemale, katsuvad neid teineteisega suhtlema panna.

Tegelaste üldiseloomustuse puhul torkab silma ka see, et kui esimese vaatuse paarrike, Leele ja Sven, on pisut ilusam, avameelsem ja malbem kui elus, siis teise vaatuse seltskond on samavõrra pisut koledam kui elus. Sealsed mehed käituvad pisut sigaduslikumalt kui elus ja naised on iharamad kui keskmiselt.

Seda kergelt karikeeritust arvestades torkab silma ka üks "Silla" peamisi paradokse: mis huvi on neil julmavõitu mängu mängivail meestel ja naistel, et kellelgi paremini läheks?! Et Leele saaks enne äratulekut siiski

kuulda oma päris esimest tõelist "ma armastan sind"? Et ta ei tulekski nende igavesti korduvate mängude kaaslaseks?

Ent sellest vastuoksusest hoolimata ei näe ma "Sillas" mingit kompositsioonilist udusust või eksistentsiaalset hämarust.

Tõtt-öelda oleksin "Sillale" ette heitnud pigem vastupidist: liiga selgete märkide kätteandmist. Paar aastat tagasi rääkis Jaan Tätte kavatsusest kirjutada näitemäng, mille kaks vaatust on omaette tervikud ning alles pärast mõlema osa äravaatamist saab vaataja aru, kuidas nad seostusid. See visioon tundus lummavam kui hästi loetava struktuuriga "Sild".

"Silla" ülesehitust ja koostisosi vaadates on silmatorkav ja oluline näidendi täielik ajaühtsus: kaks vaatust toimuvad samaaegselt, sellesse samaaegsusesse on ära mahutatud ka minevik. Leele ja Sveni puhul me minevikust kuuleme, teise vaatuse seltskond mängib oma minevikku lahti ja ümber.

Seesuguse ülesehituse tõttu tuletab "Sild" tugevasti meelde möödunud hooajal "Endlas" lavale jõudnud Arni Ibseni "Taeva-riiki", mis samuti konstrueerib kaks paralleelselt toimuvat reaalsust, ent keerab peale veel ühe vindi: osa vaatajaid näeb reaalsusi ühes, teine osa teises järgnevuses.

Omal kombel dramaturgiline kübaratrikk on muidugi Leele mammutmonoloog ise, mis annab välja tubli monotüki möödu. Tekst on osavalt üles ehitatud, ometi on üsna selge, et tema edu ja mõjuvus sõltub väga suuresti esitaja sobivusest pluss kuulaja intensiivsusest. Linnateatri lavastuses on kuulaja rol-

lis autor Jaan Tätte ise, ja tuleb tunnistada: ta kuulab hiilgavalt. Peaaegu märkamatu, väliste karakteerisuseta, aga väga pingsalt ja täpselt.

Teksti lugedes torkab silma ka see, kui vähe kasutab Tätte remarki. Ta markeerib tegevuspaiga, vana puusilla pisut kõdunevas agulis, ja see on peaaegu kõik. Edasi kasutab Tätte remarki äärmiselt kitsilt ja nendegi harvade näpunäidete seas on kõige levinumad sellised määramatud ettekirjutused nagu "paus" ja "naerab". Ei mingeid tegevuse lahतिकirjutusi, hingeseisundite kujundlikke ülestähendusi. Autor annab tõlgendajatele vabad käed.

Kõike eelnevat arvestades tundub mulle, et "Sild" on "Ristumise" loominguiline, ent ka loomulik jätk. Nii siin kui seal kompab autor traditsioonilise näitemängu piire, nii siin kui seal räägib ta realistlikku muinasjuttu. "Ristumises" olid kuldkalake, neli miljar-dit dollarit ja liiklusmärgi maalijast kummaline metsavana. Ka "Sild" on helge muinasjutt ilusast, aga mitte väga õnnelikust tüdrukust, kes leiab oma õne.

Tätte muinasjutte tegevus toimub siin ja praegu. Tema tegelased on noore kapitalistliku riigi noored inimesed. Aga Tätte ei ole kohtumõistja ega hindaja. Temas puudub Karusoo teravus ja otsene sotsiaalne närv. Ta ei rieta lahti päris inimest. Tema tegelased on kergemad, lendlevamad kui elus. Aga ainult pisut. Nende inimestega on võimalik samastuda, aga nad ei nõua seda. Neisse on kirjutatud kerge võõritus ja mis vist esmaoluline — Tätte ei võõrita halva, vaid heaga.

"Silla" esilavastus jõudis vaataja ette Linnateatris, lavastajaks Jaanus Rohumaa. Kindlasti oli nii lavastuse kui ka näidendi puhul oluline, et esimese vaatuse keskset meesosat, noort arsti Sveni, kehastas autor Jaan Tätte. Nii arvustajate kui ka potentsiaalsete draamaauurijate töö muutus sellest küll ainult keerukamaks, sest ilmselt on juba praegu, väga väikeselt ajalisel distantsilt, võimatu täpselt lahutada autori ja lavastaja osa näiden-dis ja lavastuses. Ehkki see kõlab pisut paradoksaalselt, olen üsna kindel, et "Silla" esilavastus on Rohumaa ja Tätte nägu ning "Silla" lõplikult näitemänguks vormistatud tekst Tätte ja Rohumaa nägu. (Või oleks ehk kõige õigem öelda, et tekst on esilavastuse trupi nägu?!)

Kriitika on Rohumaa lavastajatööd nimetanud madala profiili hoidmiseks — enne-kõike "Silla" esimese vaatuse staatikat silmas

pidades. Erinevalt enamikust "Silla" arvustajaist olen vastupidist meelt. Nimelt tundub mulle, et just esimese vaatuse hiidmonoloogi napp, ent täpne lahendus tähistab Rohumaa jaoks ühe uue lati ületamist. Tõesti, siin pole vist ainsatki nupukat nippi, ei hingestatult õõtsuvaid kardinaid ega tähenduslikku muusikalist kujundust. Välist tegevust on ülimalt vähe, ja ometi laval toimub. Tüdruk räägib, läheb lahti, muutub mitmemõõtmeliseks ja ei kaldu pateetikasse. Ja ei ole igav! Kindel see, et suur roll vaatuse välja pidamisel on Liina Olmarul ja teda väga täpselt toetaval Jaan Tättel, ent kas või eituse kaudu lähenedes: lavastaja on õige tooni ära tundnud ja pole ennast väga näitama kippunud.

Teine vaatus on lavastuslikult vaieldamatult särtsakam, säravam ja ka ebaühtlasem. Siin on ürgnaljakat ja täpselt puanteeritud groteski. Vaatuse säravaima etteaste teevad Rain Simmulu üdini vastik ja küüniline Remis ning Ene Järvisse ühtaegu tark ja tobe pekivaras Ebe. Katuselt tuppa tuleku stseenis sooritavad Järvis ja Simmul võimsa surmasõlme, kus "mängule mängus" keeratakse peale veel üks vint, nii et sünnib midagi, mida võiks nimetada "mängu mängus mängimiseks".

Samas on "Silla" teises vaatuses ka labasusse kalduvat naerutamist, auke lavategevuses, välist efekti ilma sisima katte ja arenduseta. Tekst on selles näitemängu pooles tunduvalt mängulisem ja avatum ning lavastusterviku seisukohast jääb puudu lavastaja ohjes hoidvast silmast ja käest.

Mis kokkuvõttes siiski sugugi ei vähenda töö väärtust. "Sild" ei ole valmis ja igavene kuldmuna, aga ta on väga inimlik ja tänane näidend ning lavastus. See ei ole argipäeva pildistus, siin ei anta retsepte tänases elus edasi jõudmiseks. Aga pole sugugi võimatu, et elu elamise retsept on "Sillas" olemas. Vähemasti üks võimalikest. Ja seda pole aastal 2001 vist sugugi nii vähe?!

VEEL ALEKSANDER KURTNAST

*Vt Andres Langemets, "Kahe peaga vend Enrico";
Mati Unt, "Kurtna — mediterranne setupoiss",
TMK 5/2000.*

Jaan Krossi näidendit "Vend Enrico ja tema piiskop" ma küll näinud pole, ent selle põhjal, mis ilmunud ajakirjanduses, on mul asjast vajalik kujutus.

Kõigepealt: on täiesti lubamatu näha selles näidendis nn võtmeteost, st sellist, mille tegelased on identsed tõesti elanutega. "Vend Enrico" ei ole Aleksander Kurtna: ühist on ainult nii palju, et ka viimatimainitu Roomas katoliiklikus õppeasutuses õppis ja Siberisse sattus. Jaan Kross on Kurtna erandlikust saatusest kahtlemata inspiratsiooni saanud, ta ei ole seda aga mitte kujutanud hakanud, ei ole kirjutanud biograafilist teost. Kommenteerijad on eksiteel. Pean lisama, et niisamuti on prototüüpide otsimise õhinas korduvalt õige valesti loetud mõndagi Jaan Krossi vaba fantaasiaga kujundatud lugu, eriti uue-
mast ajaloost kõnelevat.

Sõandan öelda, et olime Aleksander Kurtnaga päris head sõbrad. Igatahes oli meie vahel usalduslikum suhe, kui see Kurtnal oli nooremate austajate ja teekaaslastega — võttis ta ju mind siiski mingil määral "eestiaegsena", sest ma ju mäletasin palju sellistki, mis oli toimunud kaua enne seda, kui sündisid näit. Andres Langemets ja Mati Unt. Sõttagi sattusin! Ja vangi... Ka Alma Kurtnast sai meie väga hea perekonnasõber — ja oma naiselikus südamlikkuses kõneles tema vahel mõnda sellistki, mida ettevaatlikum "Šura" pigem enda teada jättis... "Vend Enrico" kallimaga pole Alma Kurtnal mitte kõige vähematki ühist.

Kurtnate tutvus Jaan Krossiga oli hoopis kaugem. Kuid praegu pole mitte see tähtis. Õiendama pean hoopis kahe eespool nimetatud noorema mehe eksitusi, mis — pehmelt öeldud — minus lausa imestust tekitasid.

Kuidas nad küll niisuguseid asju unustada ja segi ajada saavad!

Andres Langemets kirjutab TMKs nr 5/2000, et Kurtna olevat 1971. aastal kirjanike kongressil E n d e l S õ k l a "hauarüüstajaks" nimetanud. Sõgel näib kujunevat lausa "koondkuradiks" Vene anneksiooni ajast — kuid seekord polnud küll mitte tema mängus. Asi oli hoopis nii. Kurtna ütles oma sõnavõtu lõpus, et ärgu valitagu uue juhatuse koosseisu h a u a r ü v e t a j a i d. Koosoleku juhataja Vladimir Beekman küsis, keda ta sellega mõtleb, ja Kurtna vastas kohe, võib-olla kergelt segadusse sattudes, et s e l t s i m e e s Eduard Pälli, kelle sõnavõttu Tuglase matusel ta hauarüvetamiseks peab. Sellest siis pahan-
dused, mis lõppesid sellega, et Kurtna ühel Kirjanike Liidu juhatuse koosolekul vabandas. Kõik kokku üks ilmekas lugu meie tollasest kirjanduselust!

Samas TMK numbris on Mati Unt sisse kukkunud ühe Kurtna naljaga. Meie ühine sõber harrastas aeg-ajalt musta huumorit, mis tollal oli meie maal veel võrdlemisi harjumatu. Muidugi ei vestelnud Kurtna surnud piiskop Profittlichiga (keda ta isiklikult vist ei tundnudki). Tema naljad olid seoses lihtsalt Vatikaniaga, vahel isegi "Vatikani luurega", kellega tal olevat telepaatiline side. Kirjastuse peatoimetaja vastu põinud tal suurt midagi, ja ei kukkunud ka selle poeg jalgratta lenkstangi otsa, nagu Mati Unt fantaseerib. Tegelikult oli Kurtna hoopis vihane filosoof Rudolf Kulpa peale, kes avaldas tema esimese tõlkeraamatu puhul ajalehes "Edasi" ülekohtuselt vaenuliku arvustuse, ja varsti sai õnnetult surma (teetanus!) Kulpa poeg. Ja sellest siis Kurtna sünge nali: nad ajasid "seal Vatikanis" isa pojaga segi... Lisan veel, et R ä p i n a s sündinud Kurtnat ei sobi kuidagi nimetada s e t u p o i s i k s! Setumaa algab Võõpsust!

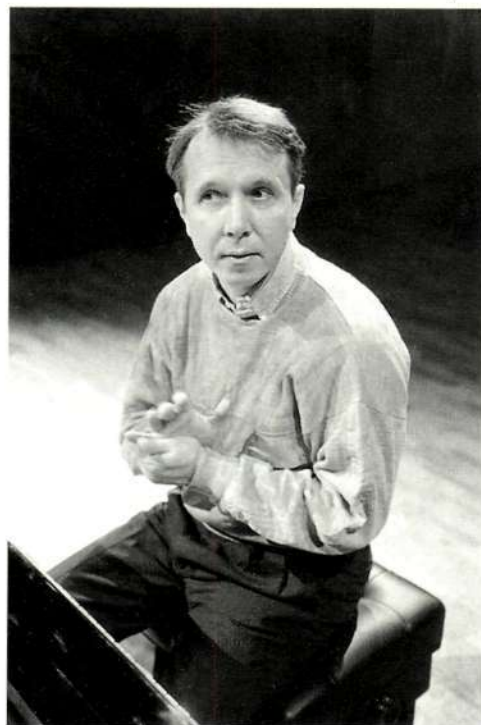
Kultuuriloo anekdootiliseski osas, arvan ma, oldagu täpsed! See ei tee anekdoote sugugi mitte vähem ilmekaks!

TÜKIKE MAAILMA KOJU KÄTTE — VALDUR ROOTS FESTIVALIST “KLAVER 2000”

Tallinnas 26. oktoobrist 3. novembrini toimunud II rahvusvaheline festival “Klaver 2000” kujunes oma pikkuse, tiheduse ning ka üksikkontsertide pikka-de tsükliliste kavade poolest suisa pianistlikuks maratoniks. Üksikud päevad välja arvatud, toimus päevas kaks täispikka kontserti pluss loengud ja meistriklassid Eesti Muusikaakadeemias — kokku 15 kontserti, 2 loengut (Charles Rosen: “Beethoven — revolutsioonäär või reaktionäär?” ja Pekka Vapaavuori: “Milline on hea klavikord?”) ja 3 meistriklassi. Esinejad: 26. X — **Mihhail Pletnjov**, kavas J. S. Bach-Busoni *Chaconne* Partiitast sooloviulile nr 2 *d*-moll (BWV 1004), Beethoveni Sonaat nr 32 *c*-moll *op* 111 ja Chopini skertsod *h*-moll *op* 20, *b*-moll *op* 31, *cis*-moll *op* 39 ja *E*-duur *op* 54; 27. X — **Rein Rannap** ja “Piano Cabaret” (EMA üliõpilased) nonstop-kava “American Eclectic” MacDowell, Joplini, Ivesi, Cowelli, Gershwini, Coplandi, Barberi, Cage’i, Chick Corea ja Glassi loomingust; **Peep Lassmann**, kavas tervikuna Messiaeni tsükkel “Lindude kataloog”; 28. X — “Ajaloalise klaveri päev”: **Pekka Vapaavuori** (klavikord), kavas Frobergeri Tokaata nr 3 ja Süit nr 6 *C*-duur, Haydni Sonaat (Partiita) *B*-duur (Hob. XVI: 2) ja P. E. Bachi Sonaat nr 2 *G*-duur kogumikust “Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen”; **Imbi Tarum** (klavessiin), kavas Poglietti *Toccata del 7 tono* ja *Toccata fatta sopra L’Assedio, d’Anglbert’i* *Quatrième suite* ning Mütheli Sonaat *F*-duur; “Mozart encore I”: **Tuija Hakkila** (*pianoforte*, klaver), **Ivo Sillamaa** (klaver), Tallinna Kammerorkester, dir **Andres Mustonen**, Mozarti Kontsert klaverile *d*-moll (KV 466), sol Tuija Hakkila ja Sümfoonia *C*-duur (KV 425), Kontsert kahele klaverile ja orkestrile *Es*-duur (KV 316 A); 29. X — klaveriduo **Kai Ratasapp** — **Mati Mikalai**, kavas Mozarti Sonaat neljale käele *C*-duur, Regeri Variatsioonid ja fuuga Beethoveni teemale *B*-duur *op* 86, Hindemithi Sonaat neljale käele, Martinü Fantaasia kahele klaverile ja Raveli Vals; **Charles Rosen**, kavas J. S. Bachi *Ricercar a’6 c*-moll “Muusikalisest ohvrist” (BWV 1079), Beethoveni Sonaat nr 22 *F*-duur *op* 54 ja Variatsioonid Diabelli valsi teemale *op* 120; 30. X — **Ave Nahkur**, kavas R. Schumanni *Allegro op* 8 ja Eksprompt Clara Wiecki teemale *op* 5, C. Wieck-Schumanni Kolm romanssi *op* 21, Brahmsi Klaveripalad *op* 119 (intermetsod *h*-moll, *e*-moll *C*-duur ja rapsodia *Es*-duur), Skrjabini Sonaat nr 2, kaks poemi *op* 32 — nr 1

Fis-duur ja nr 2 *D*-duur ning Sonaat nr 4; **Marc-André Hamelin**, kavas J. S. Bachi Prantsuse süit nr 5 (BWV 816), Brahmsi kolm intermetsot *op* 117, Liszti Fantaasia ja fuuga teemal *BACH* ja Schuberti sonaat *B*-duur (D 960); 31. X — **Toomas Vana**, kavas Liszti “Hispaania rapsodia”, Prokofjevi “Sarkasmid” *op* 17, Tulve *Vertige* (esiettekanne), Weberni Variatsioonid *op* 27 ja Ginastera Sonaat nr 1 *op* 22; **Marc-André Hamelin**, kavas Haydni Sonaat nr 60 *C*-duur (Hob. XVI/50), Šostakovitši kolm prelüüdi ja fuugat nr 7 *A*-duur, nr 14 *es*-moll ja nr 15 *Des*-duur *op* 87 tsüklist “24 prelüüdi ja fuugat”, Chopin-Godowsky viis etüüdi kogumikust “Studien über die Etüden von Chopin”, Medtneri Sonaat-idüll *G*-duur *op* 56 ja Kapustini Sonaat nr 2 *E*-duur *op* 54; 1. XI — **Frederic Chiu**, kavas Prokofjevi Sonaat nr 5 *C*-duur *op* 38, Süit muusikast filmile “Leitnant

Mihhail Pletnjov



Kiže" (Chiu seades), Tokaata *d*-moll *op* 11 ja Chopini neli masurkat *op* 33 (*gis*-moll, *D*-duur, *C*-duur ja *h*-moll) ning 12 etüüdi *op* 10; 2. XI — "Johann Sebastian Bach'i päev": Ave Kruup — Prantsuse süit *c*-moll (BWV 813), Irina Zahharenkova — Partiita *D*-duur (BWV 828), "Goldbergi variatsioonid" (BWV 988) Tallinna Muusikakeskkooli õpilaste esituses; Angela Hewitt, kavas tervikuna "Hästi tempereeritud klaviiiri" II vihik; 3. XI Cécile Ousset, kavas Chopini Ballaad *As*-duur *op* 47 nr 3 ja Nokturn *Des*-duur *op* 27 nr 2, Fauré Nokturn *Des*-duur *op* 63 nr 6, ekspromptid *f*-moll *op* 31 nr 2 ja *As*-duur *op* 34 nr 3, Raveli Sonatiin *fis*-moll ja "Vetemäng" ning Debussy "Estambid" ("Pagoodide prints", "Õhtu Granadas" ja "Aiad vihmas") ja "Rõõmu saar".

TIINA ÕUN



Angela Hewitt.

Festivali üldine tase oli kõrge. Võib ju küsida, miks ei olnud sellise suurusjärgu tähti nagu Alfred Brendel. Üks ikkagi oli — Mihhail Pletnjov, ja muidugi Charles Rosen, kes on lausa imeinimene. Ta ei ole mitte lihtsalt üks suuremaid pianiste, vaid üks kõige väljapaistvamaid muusikuid. Rosen on asjatundja Viini klassika, romantilise muusika jne



Marc-André Hamelin.

alal. Ta ei ole mitte ainult suur muusik, vaid tal on ka doktorikraad prantsuse kirjanduse alal, ta on kirjutanud palju raamatuid, on kreeka keele ja kultuuri spetsialist, filosoof ja mis kõik veel ...

Festivalil oli veel mitu tuleviku kuulust, noored, kes arenevad edasi ja ületavad oma hetketaseme või -positsiooni, nagu Hamelin või Hewitt. Nendest me kuuleme edaspidi veel väga palju. Üllatasid pianistide ulatuslikud ettevõtmised — nende tööplaanid ja saavutatud on väga laia haardega. Kui juba, siis plaadistada kõik Bach'i klaveriteosed, või terve Skrjabin'i klaverilooming, ja nii edasi. Ja osa sellest jõudis kavades ka siia.

Kavadega seoses tuleks rääkida ka publikust — see oli üks tõeline klaverimängijate ja õpetajate seltskond, inimene tänavalt ei sattunud naljalt sinna. Marc-André Hamelini põhikava oli koostatud aga nii-öelda suurele publikule, igasugustele inimestele. Ta on kogenud seda juba kümneid ja sadu kordi, et just nii tuleb kava kokku panna ja olla valmis selleks, et igaüks leiaks sealt endale midagi. Kuid kiiruga tehtud kava, mida ta mängis Ralf Gothóni ärajäänud kontserdi asemel, oli hoopis midagi muud — ta mängis Bach'i Prantsuse süiti *h*-moll, Brahmsi intermettsosid *op* 117 ja Schuberti suurt sonaati *B*-duur. See oli erakordne — kava, mida me nautisime kõige rohkem. Teine kava niisugust muljet ei avaldanud. Olgugi et seal olid ka Godowsky Chopini etüüdid väga rasked seaded, kuid tervikuna oli see natuke laialivalgud, igasugusele maitsele.

See kavade asi ei ole niivõrd etteheide neile, kui just meile, et me ei suuda ärgitada rahvast klaverimuusikat kuulama.

Tasapisi publiku huvi suureneb, Pletnjovi kontsert läks kuni lõpuni täissaalile. Ja Pletnjov on kahtlemata üks suuremaid tegev pianiste hetkel, kindel liider, esimese suurusjärgu täht, Tšaikovski konkursi võitja

1978. aastal. Mulle jäi ta sealt meelde kui üks erakordse mõistusega muusik. Ja ka nüüd esines ta väärikalt. Olugi et oli igasuguseid arvamusi. Professionaalide puhul on see arusaadav, sest nad on informeeritud rohkem kui keskmine inimene ja teavad võrrelda kõikvõimalike salvestustega, nad on leidnud endale juba mingid lemmikud ja siis äkki ei mahu see enam nendesse raamidesse, millega ollakse harjunud.

Tema jutustamislaad on väga ülevaatalik. See on üks suur pilt. On tähelepanuväärne saavutada seda, et juba algusest peale jookseb teos ühe kindla suure vormiehituse raamidest. Ja võib-olla on ka just need selged "raamid" asi, mis väga paljudele ei pruugi meeldida. Oodatakse rohkem spontaansust. See oleb sellest, kes on kuulaja. Kui mina lähen esimesest noodist mängijaga kaasa, siis ma tavaliselt ka jään sellele liinile. Ma ei hakka enam arutlema, kuhu jääb spontaansus, vaid naudin seda, mida pakutakse, ja Pletnjovil oli, mida pakkuda, kusjuures tema vahendid on võrratud. Talle ei tee raskusi mitte ükski asi — näiteks mängida väga kiiresti ja *pianissimo*'s, nii et kõik noodid on olemas. See on midagi erakordset, ta on üldse erakordne inimene. Tema repertuaar on väga suur ja ta tegeleb ka muude asjadega. Pletnjov on ju veel ka dirigent, kuid see ei ole teda mitte kuidagi mõjutanud. Tavaliselt miski ikka mõjutab. Näiteks Rosenil annab see tunda, et ta tegeleb muude asjadega, tema pianism ei ole nii laitmatu.

Kõige rohkem jäi mulle meelde "**Bachi päev**". Lõunasel kontserdil esinesid noored pianistid ja õhtul **Angela Hewitt**. See oli ainult üks suurte vormide päev. Algul **Ave Kruup** ja **Irina Zahharenkova**, kes mängisid suurvorme, ja siis "Goldbergi variatsioonid" ning kõige lõpuks veel terve HTK teine vihik. Kuulasin kõike kasvava huviga. Kartsin natuke seda teist vihikut — et kõik on tuntud asjad, et see on kole pikk, ja nii hilja. Mõtlesin isegi, et võin ju pärast esimest poolt lahkuda, et järsku jään uniseks... Üllataval kombel ma ei jäänud, ning see oli üks mu huvitavamaid elamusi. Ma ei usu, et mul kunagi enam sellist võimalust tuleb — kuulata saalis järjest tervikuna seda tsükli, niisuguses esituses ja peast mängituna. Tal oli küll palju standardset lähenemist, aga kakskümmend neli prelüüdi ja fuugat — neis ikka kordub midagi, see on paratamatu.

Praegu on väga levinud, et Bachi juurde tullakse nii, nagu ta oleks meie aja inimene. Arvo Pärt ütles kunagi, et ta ei tea tänapäevasemat heliloojat kui Bach. Ta on meie praegu kohutavalt vajalik! Temast ei saa kuidagi mööda, ta on siin, ta istub siin praegu.

Sellel ei ole mingit tähtsust, et ta elas aastail 1685 — 1750! Ta mõtles nii, nagu meie praegu, ja kirjutas muusikat. Ja selles mõttes on niisugune suhteliselt noor pianist nagu Hewitt Bachiga, tema soovidega, mis meieni on ulatunud või mida on püütud taastada, täiesti kooskõlas. Ta elab ja hingab muusikas tänapäevasel, arvestades sealjuures kõiki minule teada olevaid piiranguid ja kriteeriume, mis Bachi esitamise juures on — kaunistustes, artikulatsioonis, vormis, tempodes. See on nii, nagu peab mängima Bachi — väga hea maitsega ja samal ajal elavalt. Bachi puhul on ju olnud väga palju eksirännakuid: igasugused üleartikuleerimised ja *nonlegato*'d ja täielikud tempopiirangud või masinlikud mängimised, mis on läbi elatud ja nüüd muutunud ajaloolisteks nähtusteks.

Ja teine tore asi oli meie õpilaste kontsert. **Ave Kruup** mängis väga hästi Bachi Prantsuse süiti c-moll ning **Irina Zahharenkova** on just selline, mida nõuab tänapäev ühelt Bachi mängijalt. Ta osutus elama õigel ajal. Liigitav elamus oli ka "**Goldbergi variatsioonide**" esitus, need **Muusikakeskkooli lapsed**. Nautisin, kuidas lapsed tulevad ja lähevad ja mängivad, üks paremini kui teine.

Üks pikk tsükkel oli veel, **Messiaeni "Lindude kataloog"** **Peep Lassmanni** esituses. Lassmann on lihtsalt sündinud Messiaeni mängija, see sobib talle erakordselt hästi. Sellesse maailma on nii hästi sisse elatud, et kuski ei teki mingit lõtvust, kõik on väga pingeline. Lindudel on ju väga palju pause. Nad laulavad — ja teevad pausi. Nad ei laula pidevalt. Sellepärast on see muusika väga keerukas ja väga süsteemne. Messiaeni süsteem on nii täpne, et seal ei saa eksida. Nii nagu mängis väga tonaalses muusikas ei saa eksida. Süsteemist ei saa välja minna. Ja samal ajal on see looduslähedane muusika. Loodus on ka süsteemne ja väga fantaasiarikas. Kui pianist suudab esitada seda muusikat nii, nagu see toimub looduses, sobivad sinna väga need vaikuse hetked — pausid. See annab autentse maigu juurde.

Kahjuks ei saanud ma seekord õiget pilti **Toomas Vanast**, pidin pärast esimest poolt lahkuma. Kuid olen kõikidelt kuulnud, et just teine pool, kus ta mängis Prokofjevi "**Sarkasme**", oli erakordselt hea.

Ave Nahkuri kava oli suurepärase ja ta mängis ka väga hästi. Meeldis, et kavas olid **Clara Wieck-Schumann**, teises pooles **Skrjabin** Teine ja **Neljas** sonaat. Neljas sonaat on hirmus raske, kuid ta tuli sellega hästi toime. **Skrjabin** vajab ehk enam väljaütlemist, julgust, sellist avatud olekut. Olugi et tegelikult oli kõik nagu olemas, **Nahkuril** on väga hea kool.



Charles Rosen ja festivali kunstiline juht Lauri Väinmaa.

Harri Rospu fotod

Klaveriduo Kai Ratasseppe — Mati Mikalai — mõlemad on suurepärase pianistid. See on duo, kus on ka palju ühtset. Meie varasemates duodes Anna Klas — Bruno Lukk ja Nata-Ly Sakkos — Toivo Peäske oleme nauhinud seda, et neis on väga palju erinevat ja kokku tuleb üks rikas koosus. Tavaliselt õnnestuvad sellised ansamblid alati hästi. Aga duo Ratasseppe — Mikalai on kuidagi jõulisem selles mõttes, et nad suudavad väga äkki olla veel ka oma mõtlemises sünkroonsed — ühesõnaga suurepärase koosus.

Kontsert "Mozart encore I" — kui on olemas juba tänapäeva klaver, mõjub nn *pianoforte* meie kontserdilaval tänapäevase orkestriga ikka ajaloolise muuseumieksponaadina. Olgugi et Tuija Hakkila mängis väga musikaalselt. Aga orkestril oli samal ajal lisaülesanne mängida ikka *piano*'des hästi *piano* ja nii edasi. Kuid kontsert kahele klaverile ja orkestrile jättis tollest õhtust suurepärase mulje. Vaat siin olid koos erinevad pianistid, ja neid oli nauditav jälgida — kuidas nad olid duetis ja dialoogis ja duellis. Seal jäi igauks iseendaks. Paremini torkas silma veel Ivo Silamaa. Tema mäng oli üks hea, selge jutustus.

Rein Rannap ja "Piano Cabaret": "American Eclectic". Ega need palad üksikuna meelde jäänud, välja arvatud ehk too tuntud Gershwini prelüüd ja Joplin, need olid hästi mängitud. Aga kui on koos nii palju väikevorme, siis need söövad üksteist ära. Ent toredad olid üleminekud ühelt teoselt teisele — koridori ja tagasi. See oli niisugune pärastlõunakontsert, maitsekas ja ilusti tehtud.

Frederic Chiu kontsert oli ka sarjast "igauhele midagi". Mulle meeldis selle esimehe pool, Prokofjevi Viies sonaat oli väga heal tasemel. Selle kaks viimast osa olid kuidagi eriti head, teist moodi, kui tavaliselt mängitakse, ja nii rahulikku esimest osa kuuleb harva, see sobis hästi. Aga kontserdi teine pool jättis kehvema mulje. Kui mängida Chopini kahteteist etüüdi, peab see olema laitmatult esitatud, profid on selles mõttes halb publik etüüdide jaoks.

Festivali lõpetas Cécile Ousset. Ma ei kuulnud teda mitte esimest korda. Ta on ka varem siin käinud, umbes kolmkümmend aastat tagasi. Siis oli ta noor, sädelev ja peen. Kuulsin siis esimest korda väga peent ja täpset mängu, prantsuse sõrmetehnikat. Ta ei mänginud üldsegi mitte Raveli ega Debussyd, vaid näiteks Albert Rousseli, keda me ei tunne, ja Fauréd... Nüüd juhatas tema kontserdi sisse Chopini Ballaad *As-duur* ja selle esitus võis mõjutada paljude üldmuljet kontserdist. Esimesest noodist peale üllatas suur kõla, mis oli tarbetu. Ta ei valitsenud *forte* kõla ja see muutus ebameeldivaks. Sellatõttu pean ma Chopini Ballaadi täiesti ebaõnnestunuks, aga mitte enam järgmisi asju. Nokturn *Des-duur* ei õnnestunud ka just eriti, aga seal hakkas ta juba kosuma. Arvan, et suutsin jälgida tema närvisüsteemi seisundit, seda võib ükskõik kellega meist juhtuda — alustada ennast kuidagi julgeks sugereerides, aga tegelikult ta ei olnud ju julge. Tema olemus on hoopis teine, ta on niisugune peen, nagu see kolmekümne aasta tagune muljegi temast. Ka nüüd oli kavas Fauré. Selles oli juba midagi kuulata, olgugi et see ei ole vist hea muusika. Aga maailmas mängitakse Fauréd hullumeelselt palju. Kava lõpus mängitud Ravel ja Debussy olid aga tasemel, "Estampides" oli juba igasuguseid värve. Kuulasin neid suurima heameelega.

Kuid tuleb arvestada seda, et noored on lihtsalt lõõgijõulisemad ja võimsamad. Kui Ousset'd maha materdada, mida öelda siis veel Roseni kohta, kelle elutöö on tehtud, kes on nii suur inimesena, kuid kelle Beethoveni esitus jättis palju soovida. Aga ta teab, mida ta teeb. Väga huvitav oli Roseni loeng. Teda huvitavad kontrastsed isiksused. Või võima-

likud vastuolud isiksuse sees. Seekord käsitles ta konservatiivsust ja revolutsioonilisust Beethoveni juures. Midagi samalaadset on tal ka Chopinist. Meistrikursustel Schumanni C-duur fantaasiat käsitledes peatus ta pidevalt helilooja niisuguste märkuste juures, mida meie ei olnud tähele pannud. Rosen läheneb noodi tekstile nagu muusikateadlane, väga pedantselt. Ta teab sellest palju, isegi seda, mida Schumann mõtles, kui ta kirjutas teksti märkuse *ritenuto*, ja mida sellega tuleb teha. Muidugi on see pedantsus tema puhul väga subjektiivne, on asju, mida võib siiski ka teistmoodi teha. Kuid tore on näha hästi motiveeritud ja korrastatud mõtlemist, mis baseerub väga auväärsel alusel.

Lõpetuseks. Kuulata ära terve see festival oli meeldiv kohustus. Meile tuuakse koju kätte üks väike tükk sellest, mis toimub maailmas. Kui seda ära ei kasuta, tuleks ette võtta reis Londoni ja minna kontserte kuulama sinna, kus kogu aeg midagi toimub. Ja kui see tuuakse sulle kätte — siis seda lihtsalt peab kuulama! Ja ei tohi olla väsinud.

Muljeid vahendanud TIINA ÕUN

KAIRE MAIMETS

MITTE AINULT ÜHEST MUUSIKASEMIOOTIKA SEMINARIST

13.—17. oktoobrini toimus professor Eero Tarasti juhtimisel Helsingis (Helsingi ülikoolis) ja Tallinnas (Eesti Muusikaakadeemias) kaheksas igaaastane rahvusvaheline muusikasemiootika doktoriseminar. Ettekannetega osalejad olid Soomest, Prantsusmaalt, Itaaliast, Hispaaniast, Inglismaalt, Saksamaalt, Ungarist, USAst, Brasiiliast ning Eestist.

Seminari avas professor John Deely (Houston, Texas) mõtisklusega teemal "Kuidas algas semiootika?". Deely on semiootika maailmas tuntud eelkõige kahe krestomaatilise teose tõttu (*Introducing Semiotics: Its History and Doctrine; Basics of Semiotics*), mille lugemisest võiksid alustada kõik semiootikasse süveneda soovijad. Ehkki ettekande pealkiri sisaldas küsimust "Kuidas?", pöördus Deely probleemi poole küsimusega "Millal algas semiootika?". Deely järgi on võimalik viidata kolmele alguspunktile — 1950.-60. aastad, Vana-Kreeka (Pythagoras, Platon) või inimteadvuse teke, kuna maailma tajumiseks ja mõista püüdmiseks on inimolendil alati olnud märgid. Üks semiootika üle arutlemisel tekkinud põhiküsimusi on olnud see, kas tegemist on teaduse või siiski ainult meetodiga, sest puudub ühtne uuritav objekt ning ühtne kirjelduskeel. Siinkohal meenus üks Juri Lotmani mõte, mida nüüd parafraseerin: kuna semiootiliste vahenditega on võimalik kirjeldada väga erinevaid objekte, siis võib semiootikat mõnes mõttes pidada metateaduseks, st teaduseks, mis püüab kirjeldada teisi teadusi. Suhtlemine toimub maailmas peamiselt märkide abil (aluseks loomulik keel — eesti, inglise jne), et aga semiootika on teadus suhtlemisest, teadete edastamisest, inimestevahelisest (ning inimese enese-) mõistmisest ja mittemõistmisest, siis moodustab see kõigi sotsiaal- ja humanitaarteaduste vundamendi. Sõna "semiootika" ja selle tänaseni püsima jäänud definitsiooni kohtame esimest korda juba John Locke'i töös (1690), ehkki teadusliku distsipliinina (st teaduse nõuetele vasta-



Muusikasemiootika doktoriseminaride hing on professor Eero Tarasti, kes on tänu Helsingi ülikooli semiootikasõbralikule hoiakule ning isiklikule karismaale suutnud ühe laua ümber koondada muusikateadlasi Venemaast Brasiiliiani. Pildil: Eero Tarasti Eesti Muusikaakadeemia juubeli ajal Tallinnas.

Harri Rospu foto

vana) kehtestas semiootika end alles XX sajandi keskel.

Muusikasemiootika kui teadusliku distsipliini päritolu ja olemisõiguse teemal jätkas järgmisel hommikul professor Eero Tarasti (Helsingi ülikool) ettekandega "Muusikasemiootika lühike ajalugu". Muusikasemiootika kui teaduse sünniajaks peetakse tavaliselt 1960.-70. aastaid, selle esimeseks "piiblik" prantsuse semiooloogi Jean-Jacques Nattiez' teost *Fondements d'une sémiologie de la musique* (1975). Tarasti aga juhtis tähelepanu sellele, et ideid, mis hiljem muusikasemiootikas edasiarendamist on leidnud, võib tegelikult kohata juba XVII sajandil Athanasius Kircheri töödes (muusika seos teraapia, afektide ja loomadega!), otsesemalt aga XIX sajandil Eduard Hanslicki ja Guido Adleri töödes. Näiteks Adler esitas oma 1885. aastal kirjutatud artiklis "Muusikateaduse aine, meetod ja eesmärk"¹ mitmed hiljem muusikasemiootika seisukohalt olulised mõisted, tähtsaimad neist on ehk "ilu" (seotud esteetikaga) ja "stiil", aga ka idee muusika suhtest muu kultuuriga ning muusikateose rütmi võrdlusest

keele ja kõnega. Adler oli teatavasti selle poolt, et kasutada muusikateaduses ka teiste teadusvaldkondade, eriti loodusteaduste uurimismeetodeid; muusikasemiootika "valis" oma aluseks põhiliselt humanitaar-, hiljem ka sotsiaalteadused. Lisaks muusikateadlastele, nagu näiteks Heinrich Schenker ja Boriss Assafjev, on muusikasemiootika suured mõjutajad olnud ka sellised semiootika maailmas üldtuntud nimed nagu Claude Lévi-Strauss, Umberto Eco ja Roland Barthes, kes on ka ise muusikast kirjutanud. Teisel pool seisavad autorid, kes ise muusikat uurinud ei ole, küll aga mõjutanud muusikasemiootikute mõtlemist — Julien Algirdas Greimas, Michel Foucault, Jacques Derrida. Eestlaste, eriti Tartu ülikoolist tulijate jaoks vaieldamatult muidugi ka Juri Lotman.

Hetkel võib muusikasemiootikas rääkida ka koolkondlikust tegevusest, mis on enamasti koondunud ümber üksikisiku: Nattiez' koolkond on tuntud muusikateose esteetilise, neutraalse (paradigmaatilise) ja poeetilise tasandi analüüsi poolest²; François Bernard Mâche'i koolkonna märksõnadeks on eelkõige müüt ja muusika ning analüüsimudelid; François Delalande'i järgijad on keskendunud rohkem (käitumis)psühholoogiale ja eksperimentaalanalüüsile; Daniel Charles ja ka Bernard Vecchione on muusikasemiootikasse toonud hermeneutikast (eelkõige Heideggeri ideedest) ja idamaisest filosoofiast lähtuvaid uurijaid; Vladimir Karbusickyst mõjutatud tööd on huvitavad Peirce'ile ja triaadsele märgikontseptsioonile tuginemise tõttu; Tarasti ümber koondunud uurijad on tegelnud eelkõige Greimasi ideede toomisega muusikaanalüüsi (aga ka muusika ja kultuuri, muusika ja müüdi suhetega). Samuti tuleks siin mainida Gino Stefaniti ja Raymond Monelle'i, kelle uurimisobjektide ning lähenemisviiside ring on väga avar ning kes on pigem paljusid noori uurijaid mõjutanud autorid kui koolkonna loojad.

Mis üldse teeb muusikast semiootilise fenomeni? Kas muusika on märk (seega tähenduslik)? Millelaga peaks muusikasemiootika kui teadusala tegelema? Need olid Tarasti ettekande põhiküsimused. Muusikast saab semiootika uurimisobjekt, kui seda on võimalik tajuda vähemalt kahe lahutamatu tasandina³, millest üks on tähistaja, teine tähista-

¹ Adler, G. (1885). Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. "Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", nr 5.

² Eesti keeles on J.-J. Nattiez' muusikasemiootikast kirjutanud Anneli Remme. Vt "Akadeemia" 1994, nr 11, lk 2382—2401.

³ Ameerika semiootiku Charles Sanders Peirce'i töödele toetuv muusikasemiootika vajab Peirce'i triaadset märgikontseptsioonist lähtuvalt kolme tasandit.

tav. Samas tuleb märkida, et muusikasemiootikas püsib tänapäevani küsimus, mis on üldse märk muusikas. Tavaliselt peetakse muusika eelduseks ikkagi heli (unustame hetkeks John Cage'i), aga kas muusikalised märgid tekivad helides või on nad kusagil mujal? Rosa Stella Cassotti (Bari) pooldas viimast seisukohta ning näitas oma ettekandes "Ruumilisus ja kirjutusviis kaasaegses muusikas", kuidas muusikaline märk võib olla ka visuaalne.

Kuna igal semiootilisel süsteemil on kaks olulist omadust — ta tähendab midagi ja edastab seda —, uurib muusikasemiootika eelkõige muusika võimet midagi tähendada ja võimalike tähenduste tähistamisviise. Ent ka mõiste "semiootiline" on viimase kolmekümne aasta jooksul laiali valgunud, enamasti mõistetakse seda kui midagi inimõistuse konstrueeritud, samas näiteks Julia Kristeva järgivad soouurijad mõtestavad seda märgi "füüsilise" aspektina, Richard Taruskinil⁴ seostub "semiootiline" orientalisti, eksootika ja teisesusega (*otherness*) jne. Peale selle ütleb Tarasti, et "paljud praegused muusikasemiootika raames tegutsejad käsitlevad selliseid probleeme, mis definitsiooni järgi ei olegi muusikasemiootika, kuna nende töödes pole märgi konstrueerimisel täidetud tähistaja-tähistatava olemasolu tingimus".

Vahest kõige huvitavam "mittemuusikasemiootiline" ettekanne seminaril oli Paulo C. Chagasi (Köln) "Polüfoonia ja informatioon: aeg ja spektriteoreetiline jõu- ja Desprez' motetidest", mis kuulus pigem muusikapsühholoogia valdkonda. Chagas oli liigendanud ühe Desprez' moteti sõnalise teksti järgi seitsmeks lõiguks ja iga lõigu ajalisel terve moteti pikkuseks "venitanud", seejärel oli ta miksitud kokku "venitatud" lõigu ja originaalteose, ühtlustanud nende helitugevused ja registrid ning mänginud neid siis korraga. Veel oli Chagas teinud lõikudest ja terve motetist eraldi spektripildid ning juhtis neid kõrvutades (ettekannepõhines paraku vaid ühe lõigu ja terve teose spektripiltide võrdlusele) tähelepanu sellele, kuidas pildid omavahel sarnanevad. Ehkki demonstreeriti vaid ühe lõigu spektrit, oli selline analüüs mõeldud näitamaks, kuidas iga "väljavenitatud" sektsiooni spektraalanalüüs sisaldab terve moteti spektraalanalüüsi ehk kuidas iga osa sisaldab ka tervikut. Paraku ei saa Chagasi esitatud spektraalanalüüsi meetodit kasutada ükskõik millise muusika puhul, näiteks kla-

verimuusika ei allu sellisele analüüsile oma tämbrispektri kitsuse tõttu ning ka iga neljahälne vokaalmuusika ei sobi, sest selline meetod töötab kõige paremini aeglaselt liikuva, suures osas modulatsioonivaba neljahälse vokaalmuusika puhul, millest Desprez' looming tundubki olevat sobivaim.

Tavapäraselt muusikasemiootilist lähenemist esindas seminaril Jean-Marie Jacono (Aix-en-Provence) ettekandega "Sotsioloogiline moment muusikateose analüüsis — Mozarti sümfoonia "Haffner" KV 385". Kõigepealt rääkis Jacono lühidalt serenaadi "Haffner" arenemisest sümfooniaks, seejärel kõrvutas ta sümfoonia esimest ja neljandat osa Osmini aariaga "O, wie will ich triumphieren" Mozarti ooperist "Haarimirööv", tuginedes nende meloodilistele (motiivilistele) ja harmoonilistele sarnasustele, ning näitas, kuidas sümfoonia omandab Osmini aaria tekstist lähtudes iroonilis-groteskse varjundi. Analüüsi toetab ka asjaolu, et nii sümfoonia kui ka ooper on valminud ühel aastal (1782). Küsimus, kas on võimalik toetuda tähistajate sarnasuse argumendile ja mitte arvestada homonüümia võimalikkusega, tundus muusikast rääkimise kontekstis kohatu...

Seminaril oli ka nn teoreetilisi ettekan- deid, nagu Susanna Välimäki (Helsingi) "Mõned mõtisklused postmodernistliku projekti kohta muusikateaduses ning muusika radikaalsest teisesusest", mis allakirjutanule tundus küll põhiliselt mõnede Joseph Kermani kirjutiste kokkuvõttena⁵, või Märt-Matis Lille (Helsingi/Tallinn) "Muusikaliste parameetrite uued definitsioonid"; oli ka pigem kultuuriloolisi, nagu näiteks Tatjana Markovici (Belgrad) "Romantism muusikas Serbia sotsiosemiootilises kontekstis — ajaloo ja rahvuse märgid". Drina V. Hocevari (Helsingi/Venetsueela) "*Le Langage sans la musique*"? Märgi eksistentsiaalsest vaatepunktist lähtuv muusikasemiootiline lähenemine luulerütmidele" erines teistest, kuna muusika asemel oli Hocevari uurimisobjektiks luule. Uurimus toetus seisukohale, et kui muusikateooria on laenanud teoreetilisi (terminoloogilisi) ja metodoloogilisi vahendeid keeleteadusest, võiks vastupidine "liikumine" osutada kasulikuks ning isegi valgustuslikuks ka lingvistiliste probleemide, eriti prosoodia ja luulerütmide

⁵ Vt nt Kerman, J. (1985), *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; Kerman, J. (1991), *American Musicology in the 1990s*, "The Journal of Musicology", k ix, nr 2, lk 131–144.

⁶ Tsitaat Henri Meschonnic'i raamatust "Critique du rythme: anthropologie historique du langage", 1982.

⁴ Vt Taruskin, R. (1997). *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

käsitluses. Sama idee pole aga näiteks kirjandus- või filmiteaduses sugugi uus. "Juhtmoitiivi" kõrval on kasutatavaimad muusikateaduslikud terminid näiteks ka "homo-", "hetero-" ja "polüfoonia" (seostuvad eelkõige Mihhail Bahtini töödega).

Johanne Cassar (Aix-en-Provence) järgis oma ettekandes "Puccini ooperi "Turandot" polüseemioosiliste struktuuride semiootiline analüüs" muusikasemiootilise ooperiuurimise traditsiooni, st vaatles ooperit eelkõige kui narratiivi, milles libreto sisu on edasi antud lavastuse ja muusikaga. Traditsioonilise muusikasemiootilise lähenemise aluseks on ooperi puhul idee, et muusika on täielikult allutatud stseenidele, mida ta saadab, sest muusika tähendusest on võimalik rääkida ainult selles mõttes, kuivõrd see tõlgendab ja rikastab jutustatavat lugu. Lisaks sellele vaadeldakse ooperit mitmete semiootiliste süsteemide kogumina, millest olulisimad on lavaline tegevus, sõnaline tekst (libreto) ja muusika. Cassari valitud greimasilik lähenemine ja kuulsa "semiootilise ruudu" kasutamine töös jätsid aga mulje, et sisulise selguse huvides oleks autor võinud kasutada mõnda teist kirjelduskeelt. Kirjelduskeeltest aga edaspidi.

Vahest kõige rohkem elevust tekitas **Dario Martinelli** (Helsingi/Bologna) ettekanne "Esteetilised märgid teiste loomade seas", mis keskendus muusika bioloogilisele dimensioonile ning tutvustas üht uut suunda muusikateaduses, nimelt zoömusikoloogiat. Martinelli järgi võib zoömusikoloogia rajajaks pidada Bernard Mâche'i⁷ ning valdkonna tekkimise paigutada aastasse 1992, mil ilmus Mâche'i raamat *Music, Myth and Nature or the Dolphins of Arion*. On huvitav, et tänapäevalgi keruvad taas probleemid, millega etno(musiko)loogia tegeles oma tekkeajal, vaid tasand on muutunud. Esimesed etno(musiko)loogid mõistsid peagi, et tundmatut kultuuri ei ole võimalik omaenda kultuurist lähtudes adekvaatselt analüüsida — lahendust nähti uurijakeskse lähenemise asemelises informandikeskse lähenemisega, mis ühtlasi eeldas uurijalt pikemat aega vaadeldava kultuuri sees elamist, selsse kasvamist. Kuidas aga peaks oma lahenduse leidma zoömusikoloogia? Siinkohal on veidi raske säilitada avatud mõttemaailma, st mitte kahelda zoömusikoloogia

ku teadusliku suuna võimalikkuses...

Nüüd aga sellest, mis seminaril hämmeldust tekitas.

Kuna semiootika uurib tähendus- ja tähistussüsteeme, oli 1960.-70. aastatel muusikasemiootika põhiküsimus loomulikult see, kas muusika on või ei ole võimeline tähendama midagi väljaspool iseennast ning kas muusika on keel või mitte. On kujunenud koolkondi, milles valitseb arvamus, et muusikal on tähendus ainult konkreetse muusikateose piires, et kõik märgid muusikas omandavad tähenduse üksnes kindlas kontekstis. On ka koolkondi, milles kaldutakse vastupidise seisukoha poole — muusika tähendus on muusikaväline, see viitab millelegi, mis on olemas konkreetse kultuuris. Praeguseks on abstraktne arutlemine mõistete "keel" ja "tähendus" üle muusikasemiootilistes töodes end (vähemalt mõneks ajaks) täiesti ammendanud. Seepärast hämmastabki, kui ikka veel tullakse välja ammu teada-tuntud ideedega, kusjuures alati polegi tegu noorte algajatega. Kuidas näiteks hinnata arutelusid, mis taas lõpevad tulemusega, et võib-olla on küsimused, kuidas muusika midagi tähendab ja kus, millisel tasandil see tähendus tekib, olulisemadki kui see, mida muusika tähendab? Sellisest lõpptulemusest enam ei piisa.

Ometigi on võimalik muusika tähendusest ka teistmoodi, kõikehõlmavate abstraktsioonideta rääkida ja seejuures selgete tulemusteni jõuda. Allkirjutanu ettekanne "Helistike semantika Giuseppe Verdi ooperites "Rigoletto" ja "Traviata"" sellega tegeleski. Muidugi on vokaalmuusika puhul tähenduse probleemi ehk lihtsam käsitleda kui instrumentaalmuusika puhul, kuna esimesel juhul mõjutab muusikaliste parameetrite korrasstatust oluliselt sõnaline tekst. Verdi puhul eriti. Teame, et Verdi tegi ooperilibretode valmimisel libretistiga nii tihedat koostööd, et heliloojat võiks sageli nende kaasautoriks nimetada. Mainitud töös oli muusikalise märgi tähistajaks valitud helistik, tähistatavaks libretost ja lavategevusest lähtuvad muusikavälised ideed. "Rigoletto" ja "Traviata" läbitöötamisel selgus, et üks ja sama helistik kannab teose sees sama tähendust (viitab teose erinevates numbrites kindlale meeleolule, olukorrale, tegelasele jne), sellest lähtudes täpsustati ettekandes, milline on helistike seos muusikavälisega ja kuidas see info võib ooperi kui terviku mõistmisel kaasa mängida. Olulisim mainitud uurimuse puhul oli tähelepanu keskendatus muusikateosele endale (noodile), mistõttu kõik tulemused lähtuvad noodist ja on kontrollitavad (kui mitte objektiivsel, siis

⁷ Tuntuim zoösemiootik maailmas on arvatavasti Thomas Sebeok. Reaalteadustele tuginevat sarnast uurimisvaldkonda nimetatakse bioakustikaks (bioloogia haru, mis uurib loomade häält, suhtlemist helide vahendusel ehk akustilist kommunikatsiooni ja orienteerumist ruumis helilokatsiooni abil).

vähemalt intersubjektiivsel tasandil).

Või kuidas väärtustada ettekandeid, mis vaid "tõlgivad" teisi teadusvaldkondi (muusika)semiootikasse, ilma et ütleksid midagi uut? Näiteks **Antonio Lai** (Pariis) oli oma ettekandes "Paradigmad ja revolutsioonid muusikalistes keeltes" toetunud Thomas Kuhni teadusrevolutsiooni-ideele (puudutades ka Karl Popperi ja Ludwig Wittgensteini töid) ja püüdnud selle abil kirjeldada tonaalset muusika arengulugu. Esiteks, tonaalset, atonaalset, seriaalset muusikat võib alati vaid mõõndustega "keelteks" lugeda. Teiseks, mõisted "genes", "evolutsioon" ja "kriis" — põhilised terminid, mida Lai tutvustada tahtis, — on semiootikas juba ammu käsitletud ja rakendust leidnud.⁸

Isiklikult loeksin ammendatuks ka nii nimetähtede D-S-C-H kui ka B-A-C-H sümbboolika käsitlemise. **Balázs Mikusi** (Budapest) ettekanne "Helilooja monogrammi tähendusest Šostakovitši Kümnendas sümfoonia" oli lihtsalt igav, kuna selleteemaliste uurimistööde kohta võib näiteid tuua piisavalt, kusjuures probleemiga pole tegelnud üksnes muusikasemiootikud.

Tegelikult osutus kõige suuremaks probleemiks tähistajate üleküllus teaduskeeles, st liiga suur terminite hulk, mille seast valida, et tähistada ühte ja sedasama sisu. Probleem eksisteerib vähemalt kahel tasandil: kirjelduskeelte segadus muusikasemiootika sees ning muusikasemiootika ja muusikateaduse vahel. Kirjelduskeele valiku tähtsuse põhjenduseks laenan siinkohal metafoori **Peeter Torop**ilt: "Mingit eset kilogrammides kirjeldades saame teada ainult tema raskuse, meetrites kirjeldades tema mõõtmed. Seega määrab infohulga ja -tüübi kasutatav kirjelduskeel (metakeel)."⁹ Merike Vaitmaale võlgnen aga siinkohal ühe olulise täpsustuse: muusikasemiootika siseste kirjelduskeeltega on lugu pigem nii, et üks mõõdab sentimeetreid, teine tollidega ja see on ainus erinevus. Kasutatava terminoloogia valik näib sõltuvat kohast, kus kirjutaja elab, mitte sellest, mida ta tähistada tahab.

Varem pidasin heaks seda, et muusikasemiootika pakub teistsugust keelt muusika kirjeldamiseks ning seega ka võimalust teistsuguseid küsimusi küsida. Nüüd pani kirjelduskeele aspekt mind mõtlema, kas ei allu teadus, nagu kogu inimlooming, ka üldistele loominguvooludele (nagu klassitsism,

romantism jne) ja kas pole muusikasemiootika praegu mitte ionescolikku absurdi jõudnud?

"Seda nimetatakse juustuks?" küsis **Josette**. "Aga siis hakkavad inimesed mõtlema, et see on tehtud juustust."

"Ei," ütles isa, "seepärast, et juustu ei nimetata juustuks. Seda nimetatakse mängutoosiks. Ja mängutoosi nimetatakse vaibaks. Vaipa nimetatakse lambiks. Lage nimetatakse põrandaks. Põrandat nimetatakse laeks. Seina nimetatakse ukseks." Nii õpetab isa **Josette** ile sõnade tõelisi tähendusi. Tool on aken."¹⁰

Praegusel juhul seisneb absurd selles, et muusikasemiootikas on jõutud piirini, kus esineja, kes alustab oma ettekannet sõnadega "analüüsisin üht muusikateost", ajab kuulajad tahtmatult segadusse, kuna nii "analüüsisist" kui ka "muusikateosest" on praeguseks hetkeks saanud uskumatult paljut hõlmavad mõisted. Arusaamise tagamiseks peaks iga veel mitte maailmakuulsa muusikasemiootiku ettekanne algama esineja teadusliku tausta, loetud tekstide, autorite ning valitud terminoloogia tutvustusega, mis seminari ettekannete ajapiirangut arvestades pole muidugi võimalik.

Pole siis ime, et terminoloogilise kaose kontekstis mõjus **Tiina Vainomäki** (Helsingi) ettekanne **Leoš Janáčeki** isiklikust ja väga eripärasest muusikateaduslikust keelest ("Leoš Janáčeki semiooteoreetilised mõisted — muusikaliste mikrokujundite ja reaalsuse põimimine") isegi tervendavalt — selles mõttes, et kirjelduskeele olukord muusikasemiootikas võiks keerulisemgi olla.

Muusikasemiootika ja -teaduse vahelises kirjelduskeele probleemides pole praegu esmane mitte see, et kohati tundub, nagu erineks esimene teisest vaid "vale keele" kasutamise poolest. Olulisem on tõdemus, et liiga paljud noored muusikasemiootikud ei tunne (või ei mäleta) muusikateaduslikku terminoloogiat. See asjaolu tuli selgelt esile **Margus Pärtlase** (Tallinn) ettekandes "Vormifunktsioonid ja nende muutuvus: sissejuhatus kolme vene ja eesti muusikateoreetiku ideedesse", milles tutvustati **Boriss Assafjevi**, **Viktor Bobrovski** ja **Rein Laulu** lähenemist vormianaalüüsile. Kas pole kummaline, et näiteks paradigma "esitus-arendus-lõpetus" (*initium-movere-terminus*) on muusikasemiootikutele tuttav vaid **V. Kofi Agawu**¹¹, aga mitte eelkõige **Schenkeri** ja/või **Assafjevi** kaudu (**Tarasti**

⁸ Allakirjutajale meenuvad esimestena muidugi **Juri Tõnjanovi** ja hilisemad **Juri Lotmani** tööd.

⁹ **Torop, P.** (2000). Kultuurimärgid. "Ilmamaa", Tartu, lk 141.

¹⁰ **Eugène Ionesco**. Story Number 2. Autori tõlge.

¹¹ Vt **Agawu, V. K.** (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

märkis oma ettekandes viimase kahe autori suurt mõju muusikasemiootikale)? Samasugune orienteerumatus tuleb ilmsiks ka semiootika poolel. Seetõttu oli eriline rõõm kuulda, et **Luiz Fernando Lima** (Helsingi/Rio de Janeiro) ettekanne "Villa-Lobose *Choros* nr 8: intertekstuaalsed seosed mitmetasandilises struktuuris" toetus õigustatult Bahtini (muusikasemiootikas siiani vähe käsitletud autori) polüfoonia, dialoogi ja intertekstuaalsuse kontseptsioonile. Järeldus on elementaarne: muusikasemiootiku töö teadusliku aluse peab moodustama nii üldine semiootika kui ka muusikateadus, st mõlema valdkonna tähtsamate autorite, tekstide ja mõistete tundmine. Hämmastav, et ikka veel on vaja seda rõhutada.

Kirjelduskeel on oluline ka pedagoogika seisukohalt. Noorele heliloojale võib ju õpetada selgeks sonaadivormi alused, pannes ta kuulama suurt hulka sonaadivormis kirjutatud teoseid, ent keele abil saab vajalikud teadmised tunduvalt kiiremini edasi anda (ilmselt ka täpsemalt). Millise keele abil avada noorele interpreedile muusikateost, mida tal esitada tuleb? Kas vormi- ja funktsionaalharmonoonilise analüüsi keel, mida õppejõud kasutada võiks, muudaks teose idee selgemaks või segasemaks? Selles mõttes oli huvitav professor **Robert Hatteni** (Bloomington, Indiana) ettekanne "Žestid, teemad¹² ja troobid — seletades Schuberti teoste ekspressiivset tähendust".¹³ Üks näide: Schuberti Klaverisonaadi nr 14 *a*-moll (D784) I osa taktides 199—212 valitseb *d*-moll. Lõigu lõppedes algab harmoonia liikumine *g*-moll poole, mida toetab *g*-mollis vähendatud juhtseptakord taktis 215. Mainitud akordile järgneb *B*-duuri dominantseptakord (harjumuspärane võte, kuna *g*-moll ja *B*-duur on paralleelhelistikud), ent sellele akordile ei järgne mitte "ootuspärane" *B*-duuri toonika, vaid *A*-duuri kadentsi kvartsekstakord, muutes *B*-duuri dominant-

septakordi nüüd hoopis *A*-duuri altereeritud dominantidiks (takt hiljem algabki kõrvalteema *A*-duuris). Sellist ebaootuspärast harmoonilist liikumist kirjeldas Hatten mõistega "avanemine" (*opening gesture*). Altereeritud dominantid dominantid lahenemine kadentsi kvartsekstakordi mõjub kahtlemata "avanemisena", veelgi metafoore kasutades võiks öelda, et "seni kindlaksmääratud piiride avardamisega". Kindlasti on teost esitades oluline harmoonia sellisele liikumisele tähelepanu pöörata, ent kumb kirjelduskeel, muusikateaduslik või metafooriline, aitab interpreedil ühe muusikalise elemendi tähendust mõista, jäägu praegu siiski vaid mõtlemisaineks.

Lõpetuseks. Eero Tarasti juhtimisel toimuv iga-aastane doktoriseminar on muusikasemiootikule ainus võimalus osaleda rahvusvahelisel tasemel vahetus erialases arutelus, seega ei suuda ma piisavalt rõhutada selle ürituse tähtsust ja tänuväarsust. Siinkohal ja ka seminaril esitatud kriitika eesmärk on vaid selgitada tänapäevase muusikasemiootika positsiooni ja võimalusi (muusika) teaduse aspektist lähtudes. On selge, et ka teadusvaldkondade areng toimub ebaühtlaste lainetena ning seega on muusikasemiootikaski varsti taas uut kristalliseerumisperioodi oodata — nii uurimisobjektide kui ka kirjelduskeelte (meetodite) osas. Ettekandeid üldiselt, nagu ka ajastut, kõige iseloomustavam sõna "postmodernistlik" ei pea tegelikult kandma negatiivset tähendust, seda aga ikkagi siis, kui suudetakse eristada ja vältida kõlalt kauneid, kuid sisult kahtlasi klaaspärlimänge muusika teemadel.

Kõiki käesolevas artiklis käsitletud ja ka mainimata jäänud ettekandeid saab lugeda *Acta Semiotica Fennica* sarjas peagi ilmuvast antoloogiast *Musical Semiotics Revisited*.

KAIRE MAIMETS on Eesti Muusikaakadeemia muusikateaduse eriala magistrant.

¹² Silmas on peetud muusikaväliseid, ajalootraditsioonidest ja/või sotsiaalsetest konventsioonidest tekkinud nähtusi, mis on mõistetavad ka teistes kultuurivaldkondades peale muusika (vrd tähenduse kui "kultuuriühiku" definitsiooniga Umberto Eco).

¹³ Hatteni ideedest võib leida sarnasust Boriss Assafjevi intonatsiooniteooriaga (ehkki Hatten ise Assafjevit ei maini): muusikateose teemastiku intonatsioonilised lätted on kõik tekstivälise iseloomuga elemendid, nad eksisteerivad väljaspool antud teost ja aitavad luua seoseid muusikavälise maailmaga ning teiste muusikateoste, stiilide ja žanritega. Intonatsiooniliste lätete juurde kuuluvad helijäljendus, kõneintonatsioonid, tsitaadid, muusikalised-retoorilised figuurid (näiteks "küsimumstiiiv"), žanrite ja stiilide tunnused.

JUUBEL TARDUNUD HELIDE MAAILMAS



Helisalvestus fonograafirullile sada aastat tagasi.

Silmitsegem korraks kalendrit. Peatumatult veerev ajaratas on jõudnud järjekordse ümmarguse viidani, mis kannab arvu 100. Nimelt saame just praegu tähistada sajandi möödumist esimese eesti heliplaadi ilmumisest: uus, maailmas alles moodi kerkinud tehnikaike oli üllatavalt kiiresti hakanud kanda kinnitama ka Maarjamaal.

Õieti tunti siin kandis heli üleskirjutavaid ja taasesitavaid aparate juba veidi varasemast. Tee uudsele tehnikale, millest tasapisi kasvas välja kunstiharu, raius teadupärast lahti ameerika multileidur Thomas Alva Edison, kelle paljude kaastöötajatega labori uudisideede konveierilt tuli läbi mitme aastakümne keskel läbi üks ametlikult aktsepteeritud patenditaotlus nädalas (!). Tema olulisemate tööde hulka saab lahterdada elektrivalgustuse (elektrihöõglamp, -jaam, -võrk), raudnikkelakumulaatori, täiustatud telegraaf-

fiaparaate ja süsimikrofoni, koguni tervikuna valatavate betoonmajade tehnoloogia ning mitmeid seadmeid trükinduse jaoks.

Praktiliselt kurdunud Edisoni kuulsaimate oopuste hulka kuulub ka 1877. aastal loodud helikirjutusmasin.

Kõnet või laulu sai tema masinas jäädvustada ühtlaselt ringivandatavale stannioli-lehega kaetud, edaspidi aga vahasegust silindrile, kasutades häält koondavat plekktrehtrit ja selle otsa asetatud terava nõelaga membraanikest. Reprodutseerimine toimus sama toru kaudu ja mingist vähegi aktsepteeritavast helikvaliteedist ei saanud veel juttugi olla. Ometi oldi õnnelikud, et masin sissekõneldust üldse midagi kuulda andis. Ja esimene salm toona populaarsest lastelaulukesest "Mary had a little lamb" kõlas maailma esimeselt fonograafilindril Edisoni enese ettekandes.

Edisoni sissekanne hoolikalt peetavas laboripäevikus 18. juulist 1877:

Just praegu eksperimenteerisin membraaniga, mille küljes on teravik, hoides seda vastu kiiresti edasitõmmatavat vahapaberit. Kõnevõnked graveeruvad sellesse kenasti ning pole kahtlust, et suudan inimhäält täielikul viisil konserveerida ja ükskõik millal uuesti automaatselt reprodutseerida.

Mis öieti selles algelises aparaadis toimus? Õhus hajuva helivõnkumise kulg ajas oli asendunud selle püsiva jälgendiga ruumis — sissekriimustatud sügavuti lainetava spiraalvaokesena piki pöörleva silindri pinda. Niisugust primitiivset heliülevõtet võis samasuguse teraviku ja membraani abil uuesti õhuvõnkumiseks, seega kuuldavaks hääleks tagasi teisendada.

Peatselt üritati fonograafi (kreeka keeles: helikirjutit) rakendada koduse muusikamasinana. Oodatud müügiedu siiski ei järgnenud, sest vaharullid olid kasutada tülikad: võtsid palju ruumi, salvestist kandev vagu kulus taasesitusnõela all kiiresti ja pealegi sai nendele jäädvustada kõigest napilt poolteist kuni kaks minutit vältavaid lühilugusid.

Teine leidur, Uude Maailma emigreerunud sakslane Emil Berliner tõi kümmekond aastat hiljem välja oma sootuks otstarbekama grammofooni. Selle lamedad plaadid, mida peatselt asuti valmistama šellakisegust, olid märksa hõlpsamad matriitside ja kuumpressimise teel paljundada ning kasutada. Arusaadavalt oli nii tegijameeste kui ka publiku nõudlikkus pakutava kvaliteedi suhtes esialgu tegelikult olematu, repertuaari salvestamise eest hoolitsesid igat masti juhuesinejad, kes, nagu ka teoste autorid, jäeti koguni etiketile või seda asendavale tsentrigraveeringule üldse märkimata.

Tasapisi hakkas helisalvestuse kohalt senine palagani maine hajuma ning kuulsad muusikud soostusid oma esinemiskunsti plaadide hoolde usaldama, Fjodor Šaljapin ja Enrico Caruso kõigepealt. Mitmel pool pandi käiku tehased, kus paljundati salvestisi helimasinate tarbeks masstiraazhis. Esimesed eesti plaadid sündisid Londoni firma *The Gramophone & Typewriter Company* eestvõtmisel ja need pressiti Hannoveris. (Kahtlasevõitu tunduvale grammofooniarile lisati pisut isegi pentsikuvõitu manuseks kirjutusmasinate tootmine, nimelt polnud firma juhtkond iserääkiva masina müügiedus kaugeltki veendunud!)

Nii saigi mehaanilises kodumuusikas alguse maailmalaiune grammofooniajastu, mis

õigupoolest kestab tehnovahenditelt täiustununa (digitaalsalvestus!) tänaseni.

Juba helisalvestustehnika aoajal leidus ettevõtlikke kavalpäid, kes olid hankinud Edisoni kõnemasina ja korraldasid sellega ta sulisi etendusi. Uudistajaid jätkus seniks, kuni "need kõmulised lauluvuurrid oma mustkunstitiikidega" [Lausekatke kultuuriloo uurijalt Reino Sepalt kirjavahetusest *H. P-ga.*] juba massiliselt kodudesse ilmusid. Omaaegne ajaleht "Linda" ennustas seepeale koguni kindlal toonil:

Näitemajadele ja kontsertisaalidele ähvardab kord aeg tulla, kus nad tühjaks jäävad või ka üsna ära kaovad; mitte kiüll selle pärast, et tulev haritud ilm näitemängust ega laulust lugu ei peaks, ei, vaid õpetatud mehed tulevad oma teadusega meile appi ja seavad asja nii sisse, et me kodus leentoolis istudes ja piipu popsutades sedasama kuuleme ja näeme mis nüüd teatris.

Fonograafi näidati esmakordselt Eestis tõenäoliselt 1890. aastal. Sellest teavitab ajaleht "Postimees":

Kõne-masinast (fonograaf) on ju Eesti keeles sugu kirjutatud, aga nähtud ei ole seda seni siin. Praegu viibib üks kõnemasina omanik Laroche Tartus ja näitas oma riista ilikoolis ja kõrgemates koolides.

Samas ajalehes pisut hiljem, seekord Tallinnast pärit uudiste hulgas:

Kõnemasinat näidati Wene klubi saalis. Wäga mitmesugused inimese hääle avaldused, kõne, laul, isegi wilistamine ja kõhmine, toodi üsna loomutruult ette ja äratasid koosolijais suurt imestust.

Ühe fonograafidemonstratsiooni kohta on Tartu Kirjandusmuuseumi Eesti biograafia kogus säilinud tore lõiguke pärastpoole Tallinnas tegutsenud tuntud arstlir Dr Konstantin Pedusaarelt, kes kolmeteistaastase poisikesena sai kõnemasina esitlemist jälgida. Tema hiliseas kirja pandud memuaaridest leiame niisugused read:

Viru värava lähedal oli ühes saalis välja pandud ka fonograaf. Peal oli tal tumedast ainest silinder. Nüüd arvan, et seda võis ringi ajada elekter, sest mingit üleskeeramistvanta ei mäleta sellel näinud. Kellel kopikaid küllalt oli, võis kõrvadesse asetavatest kuuldetorudest kuulata näitlejate lühikesi etteastumisi või laulu. Meil, poi-

sikestel, raha muidugi polnud, ometi lubati lihtsalt pealt vaadata, kuidas tähtsa olemisega ja kummikraega meister aparaatidega askeldas. Uudistajaid keegi välja ajama ei hakanud.

Kord sain minagi hetkeks aparaadi toru enese kõrva panna, küllap oli meister minu uudishimu tähele pannud (käisin seal toimuvat püüdnemas vist iga päev). Mäletan, et kuulsin mingit plekikõlaga ja visisevat häält saksa keeli kõnelemas.

Hoopis kallimaks läks omaenese häält pika toru kaudu masinasse hiiüda, et pärast võiks ise kuulata. Eriti tore oli vaadata, kuidas peened härrad oma daamikesi fonograafi kõnelema manitsesid ja kuidas need pärast uskmatal ilmel teisest torust kõike enesele mitmel korral tagasi sõnada lasksid.

Varsti tõukas grammofon senise kohmaka fonograafi ootuspäraselt tehnika ajaluku. Uuemaid imemasinaid ilmus üllatavalt palju ka Eesti peredesse ning peatselt tärkas märgatav nõudlus eestikeelsete laulude ja rahvapärase muusikaga heliplaatide järele. "Postimehes" 10. jaanuarist 1902 kuulutas apteegiomanik Siegfried von Kieseritzky, et on Tartus rohtude kõrvalt kauplema hakanud ka grammofonide ja fonograafidega. Kõige uuema uudisena pakkus proviisoriisand, keda rahvasuus kutsuti Kitseritsikuks, "Eesti keeli

rääkijaid ja lauljaid plattesid", mis olid tema tellimisel Peterburi Eesti Seltsi kaastegevusel tehtud.

Tõepoolest, brittide grammofonikompanii tegi Peterburis 1901. aasta jaanuaris valmis kuus pisiformaadis plaati, mis kandsid esmakordselt kirja *Estnisch Song*, "Eesti laul". Nii seisamegi just praegu eesti heliplaadi esimese suurjuubeli veeres. Mõelgem samas toonasele olustikule ja ärimeeste reageerimiskäitumisele: vaevu paar aastakest pärast esimeste kommertsliku suunitlusega plaatide valmistamist "suures maailmas" hakati tegema ka omakeelseid.

Esimeseks eesti grammofoniplaadil jäädvustatud palaks sai laul "Paistab sügisel ka päikene" Aleksei Koltsovi tekstile Karl August Hermann mugandtõlkes. Loo esitaja oli Peterburi konservatooriumi õppur M. Goltisson. Nähtavasti polnud plaanitsetava plaaditeo tarvis sealtkandi eestlaste hulgast küllalt võimekat laulumeest võtta. Veelgi enam, sama tenor tegi peatselt valmis ka viis esimest soomekeelset plaati, ise üht ega teist keelt tundmata.

Muide, helilooja Mihkel Lüdigi teadis oma "Mälestustes" ("Eesti Raamat", Tallinn, 1969) seoses 1903. aasta Pärnumaa laulupeoga (õieti selle raames Eliisabeti kirikus toimunud Haydni oratooriumi "Loomine" ettekannetega) pajatada, et tenorsolistiks kutsutud Goltissoni "õil küll ilus hää, kuid halb dikt-



Esimene eesti heliplaat, salvestatud firma "The Gramophone" eestvõttel 1901. aastal.

sioon, kuna ta eesti keelt ei osanud". Siiski võib märkida, et umbkeelne laulja oli vähemalt selle esmaplaadi tegemise eel üksjagu drilli saanud, sest vene aktsent on peaaegu märkamatuks poleeritud.

Tolle päris esimese eesti grammofonipala etiketil esitlemata jäetud autori muusika päritolu pakub niisiis omajagu huvi, sest lähemal uurimisel selgus, et tegija on sootuks teise kunstiala viljeleja. Kuulus kujur August Weizenberg (1837 — 1921) üritas ennast näidata ka heliloojana, kuigi "komponeerimine" käis temal küll pisut isepäraselt. Selle kohta mõned värvikad read taas Mihkel Lüdigi "Mälestustest":

Teatavasti püüdis Weizenberg peale oma eriala tegelda ka teiste kunstiliikidega. Ta kirjutas näitemänge, filosoofilisi teoseid ja isegi muusikapalu. Noote ta ei tundnud, oma viisikesi märkis ta mustade täppide abil joonestikuta paberile. Pärast ei saanud ta oma "nootidest" ise ka aru. Sagedasti pööras ta muusikameeste poole, et need viisid kirja paneksid, harmoniseeriks ja saate kirjutaksid. Weizenberg hakkas mind sagedasti külastama, sest viise oli tal lõpma-ta palju.

Too muusikataidleja vilistas oma meelodiakesed mõnele muusikainimesele, kes need nagu kord ja kohus kirja pani. Önnestunumad toimetati teinekord koguni trüki. Sedaviisi nägi maailmavalgust ka meie grammofonisalvestiste esiklaps — ennetades tervelt paari aasta võrra omasuguseid Lätis ja Leedus. Toosama pretensioonitu lauluke oli nimelt varem ilmunud "Laulu ja

Mängu Lehe" 13. aastakäigu noodilisas (1897).

Jääb veel kõnelda kurioosumist, et meie möödaniku unikaalseim helijälg lebas aastakümneid kellelegi märkamatuna Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi riiulil — isegi pärast seda, kui selle plaadiüllitise sünniloost oli ajakirjanduses korduvalt juttu tehtud ja avaldamise fakt tuvastatud.

Käesoleva kirjutise autor leidis Goltissoni plaadi pooljuhuslikult oma "heliarheoloogitöös". Sellaki, savi ja nõe segust üsna ebatasase pinnaga ja harjumatult pisike siiruviiuriline viisiketas on oma saja-aastase eluea kohta säilinud üllatavalt hästi, kandes ainult väheseid kriimustusi ja pinnadefekte.

Paraku oli heli sellele jäänud väga nõrgalt, kuid Eesti Raadio restaureerimisgrupis anti unikaalsele salvestisele tublijagu värskendatud kõlarüü ning see talletati uuel kujul mitmes arhiivis ja muuseumis.

Seda August Weizenbergi laulu võib kindla peale pidada eesti heliplaadisalvestiste avalooks. Ettevõtmise uudsust ja Londoni firma neil aastatel mööda Venemaad rännanud plaadistusbrigaadi nüüdseks täpselt tuvastatud marsruuti silmas pidades on tegelikult välistatud, et mõni teine meie muusikat kandeav plaad võiks pärineda veelgi varasemast ajast. Lisada võib, et isegi kuulsa Caruso esimene salvestis tehti üksnes napilt poolteist aastat varem, pealegi Edisoni fonograafi vaharullile, millelt see küll pärastpoole plaadile kopeeriti.

Ent millist imelikku teed pidi sattus meie esimestele plaatidele just Weizenbergi "oopus"? Pole võimatu, et nimekas kujur suhtles oma kolleegi Gangolf Kieseritzkyga, kes



Enrico Caruso salvestamas.
Autošarž.

oli siis Peterburis Ermitaaži kunstikogude ülemkonservaator ja antiikskulptuuri tunnustatud ekspert. Sealtkaudu siis nood plaadid ka tulid: valmistamise oli kunstiteadlase vend, tulutöötavaid ärimeheotsuseid nobedalt langetav Tartu apteekrihärä Peterburi Eesti Seltsi tegelaste kaasabil osavalt käima lükanud ning oma "ladina kööki" "Gramophonide ja Phonographide iseäralise laos asutanud". [Siin on *iseäraline* muidugi tähendus *spetsiaalne*.]

Samas pakub huvi, et proviisor ei pidanud üldse vajalikuks isemängivaid aparate, nagu ka plaate, lähemalt tutvustada, eks olid need juba rahva hulgas üldteada asjadeks saanud.

Esimesed eestikeelsed heliplaadid, neid oli kuus, sündisid niisis kodust eemal. Kõigest kolm aastakest hiljem olid meistermehed oma aparadikobakatega juba Tallinnas, need seati noobli restorani "Kuld Lõvi" saali Harju tänaval. Lae alla vändati rasked rauakamakad, mis pidid mehhanismi ringi ajama — ja alata võisid tõsised grammofoonirüüpsid laulmise talgud: paari napi päevakesega trehterdati tehnik Franz Hampe juhtimisel üle kuuekümmene loo.

Tallinnas tulid avaakordid Jaan Bergmanni juhatusel tegutsevalt "Estonia" seltsi laulukoorilt. Esimeseks palaks ja niiviisi ka üldse esimeseks koorilauluks meie heliplaadidel sai Aleksander Thomsoni "Kannel" ning etiketil ilutses firmana muidugi inglaste *Gramophone*. Plaat oli "ühe küljega". Vastaspool jäi siledaks, veel ei osatud seda teise loo ülesvõtmise jaoks kasutada.

Heliplaatide salvestamise faktist sai päris paras kõmusündmus. Tallinna ajaleht "Teataja" kiirustas 27. jaanuaril 1904 trükki-ma sõnumit:

EESTI LAULUD ILMAREISIL

Nagu teada, leidis Edison ihte aparadi ülles, mille abil kõiksugused healed, olgu see laulmine, mõne mänguriista peal mängimine wõi jälle terve muusikakoori ettekanded, ülesse wõetud ja alal hoitud wõivad saada. Niisuguse uue aparadi sisse laulis "Kuld Lõvi" wõerastemaja saalis "Estonia" laulukoor minewal pühapäewal 15 Eesti laulu, suuremalt jaolt kõik rahwalaulud. [- -] Lauludest lasti meid "Kannelt" kuulda. Aparat andis selle laulu nii selgesti tagasi, et ka sõnad täiesti arusaadawad olid. Nii siis saawad need siin sisse lauldud Eesti laulud arwatawasti kõik ilmakaared grammofooni sees läwi sõitma.

Esinejate hulgas oli tunnustatud kontserdi- ja oratooriumilaulja Paula Brehm, kuid

tema kõrval põlistasid ennast ka mõned nähtavasti isehakanud solistid, võimalik et tolesama "Estonia" koori lauljad. Esitatava nii interpretatsiooniline kui ka tehniline kvaliteet jäid siis veel päris tähtsusetute parameetrite kilda.

Järgmine plaadisari tuli taas Neevalinnast, peaaegu sada pala, teiste esinejate kõrval sealse tunnustatud oratooriumilaulja Mathilde Lüdigi-Sinkeli ja võimeka harastussolisti-ansambliilaulja Johannes Tinn-Fellinsky ning *Sankt-Peterburgi Eesti Nooresoo Seltsi Muusiker Osakonna* segakoori mõneti kunstikaalukamate etteastetega.

Ligi saja (!) sel korral Neevalinnas ülesvõetud pala hulgast leiame ka tosina jagu "Eesti esimeseks kunstilauljatariks" tituleeritud Aino Tamme üsnagi küsitava vokaalse ja interpretatsiooni tasemega ettekannet (hiljem teda enam ülesvõttemasina manu ei palutud).

Veel luges tuntud kooli- ja teatrimees Otto Peterson plaatidele paarkümmend proosapala alates "Kalevipoja" katkendeist ning jätkates August Kitzbergi, Johann Voldemar Jannseni, Lydia Koidula, Ernst Säreava ja Mihkel Veske teostega, jõudes kuni Hans Pöögelmanni looduslüürikani. On teada, et need sõnaettekanded said laulude kõrval kuulajate erilise poolehoidu osaliseks.

Siis oli järjekord taas Tallinna (u 70) ja Tartu (28) käes. Nii oli juba mõne aasta pärast meie grammofoonihuvilistel küllaga võtta ka koduhõngulist repertuaari ning polnud enam vaja kuulata ja taaskuulata ainult võõrkeelseid laule ning võõrapäraseid viise.

Jäädvustatavad palad olid üldjuhul valitud maitsekalt, kokku moodustas see aukartustäratavas mahus eestipärase repertuaari: esindatud olid peaaegu kõik toona tegutsenud heliloojad, erandiks vahest orelikomponist Peeter Süda, kelle pilli võimsad helid ei tahtnud kuidagimoodi mahtuda primitiivse ülesvõttemasina trehtrisse.

Ilmselt võtsid võõrsilt saabunud helitehnikute kohalikud juhendajad Mihkel Lüdigi Peterburis, Jaan Bergmann Tallinnas ja Samuel Lindpere Tartus oma ülesannet tõsiselt. Esimene heliplaadikümnend andis ühtekokku peaaegu 300 salvestist eesti interpretidelt. Umbes kolmveerand tuvastatud päritoluga lugudest ongi algupärandid meie väärtmuusikast ja kirjandusest. Muidugi leidsid nende kõrval oma koha ka väärtusetud palaganilood, kupleed ja madalaproovilised naljalaulud.

Ometi näitas grammofoon selle kõrval ka pahupoolt, nimelt tehnilist küündimatust. Mitmelgi haritlasel-kirjamehel polnud erilist usku mehaanilise moosekandi suutlikkusse. Igatahes kirjutas nooruke August Gailit "Pos-

timehes" (5. XI 1911): *Publikum, kes kinematograafides käib, kes kõige suurema huvi[latu]sega banalseid grammofoni couplettisid kuulavad... ei või olla muud, kui madalate instinktidega inimesed.*

Reino Sepp on kirjutanud: *Õhukesi musti kettaid, millelt pillinõel muusikat reprodutseeris, hakkas rahvasuu klaverinootide eeskujul nimetama "kramavoni nootideks" või saksa malli järgi "platedeks". Praegune termin "heliplaat" juurduis aga alles Rüigi Ringhäälingu vahendusel 1930. aastail.*

Kui suur võis olla see tarbijate rühm? Vastav statistika pole käepärast. Teisest küljest võiks oletada, et grammofone esines 1910. aasta paiku [Eestis] pisut harvemini kui raadiovastuvõtjaid 1930. a. (nende arv siis 15 tuh.). Seega kuni 10 000 grammofoni ringis. Staatusesemena võis ta levida ennekõike tõusliklikes ringkondades, kuhu osteti muidugi Berliini ja Moskva moelaulu, vahel sekka ka mõni Eesti lugu. Eks siis Eesti plaatide tiraaž võis kõikuda paari saja ja mõne tuhande eksemplari vahel.

Muusikasõbrale oli säärane plaat äpardunud helikonsero, nagu fotograafile on nurjunud ülesvõtteks ebaterav pilt. Juhan Jaigi sõnadega aastast 1930 kuulusid varasemad plaadid "hääletehniliselt kõhurääkijate liiki". [Kirjavahetusest H. P-ga]

Algusaastate eestikeelset grammofoni repertuaari paljundati Saksamaal, nimelt Hannoveris asuvas suures pressimistehases — muide, üldse Euroopa esimeses. Eks sealt tul-

Vanemaid eesti heliplaate, Benno Hanseni salvestis firmaga "Zonophone Record".



nud Paunveresse ka see plaat Tartu tudengite meeskvarietilt, mis sai toreda kirjandusliku kajastuse Oskar Lutsu "Kevade" lehekülgedel:

Papa Kiir on juba kõik grammofoninoodid külalistele ette mänginud, mõnda koguni kaks-kolm korda, mislābi ta muidugi üldise imestuse keskpunktiks on saanud. Ta seisab nagu kuningas teiste keskel, vāntab aeg-ajalt oma imelist pilli, vahetab nõelu ja noote ja teeb iga oma liigutuse juurde māngusse puutuvaid tēhendusi. Kōik on kobarasse tema ümber kogunenud, kōik kuulavad vaikides, ja mõned arvavad, et kastis on vāike inimene, kes teeb niisuguseid hāāli; ega siis masinavārk — tehku ta muud, mis ta teeb — laulda ikka ei saa.

Ja kuulus episood ristjatsetelt, pärast Joosepi ja Jorh Adnieli agarat "Lati patsi" pruukimist:

Toots avab silmad ja vaatab kohkudes ringi. [- -] Peale lühikest kõhelemist lāvel astub ta eeskotta, nihutab enese aegamisi kōiki ja kuulatab. Kōik on vaikne, nagu Eelia ajal. Inimese hingegi ei ole kuskil nāha ja ei laulda ka enam. [- -]

Just, kui ta, kiiūrus ja vimmas, uksest vāljuda tahab ja veel korra toas ümber vaatab, jääb ta pilk grammofonile peatuma. [- -] Oi, oi kui tore oleks teda kord ise, ilma teiste abita, kāima panna!

Aga teisel pool ust on praegu niisugune toimetus kāsil, mida naljalt ei tohi eksitada, ja kui ta nūiud pilli tōesti māngima paneks, siis kostaks teisele poole tingimata āra.

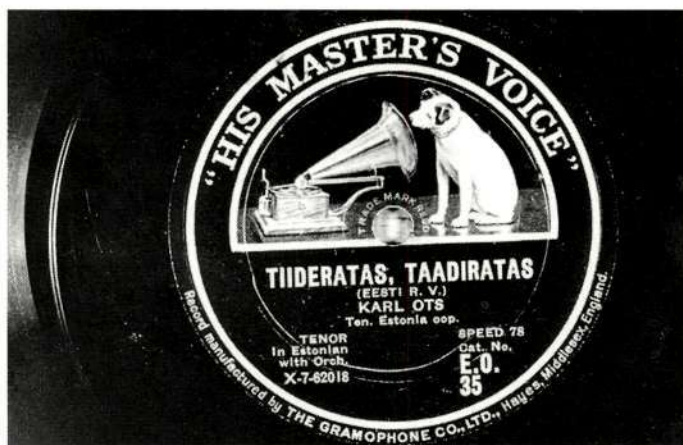
Aga... vahest ei kosta.

Joosep Tootsis vōitlevad valgus ja pimedus. Ja, nagu harilikult ikka, vōidab muidugi pimedus. Lābi pūihaliku vaikuse kostab grammofoni kāgisev hāāl ja nāgematu laulukoor laulab tās vaimustust ja tuld "Miinge iūiles māgedeele!" [- -] Kuid nūiud ei ole seda enam kauaks; kostab veel üks inetu kāāks ja rātspeimestri osav kāsli on osava liigutusega just seda vedrut pōranud, mis kōik teised vedrud seisma paneb ja muusika vaikima sunnib.

Küllap näitab seegi meie rahvalikust lugemisvarast ammutatud lustakas katkend, millise leviku ja soosingu osaliseks oli grammofon saanud ka külaelus.

Ajakirjanik Juhan Jaigi andmeil ("Muusikaleht" (1930, nr 12) viitab Eesti kaubandusstatistika seigale, et vähemalt ühel aastal ületas grammofonide ja heliplaatide import

Vanemaid eesti heliplaate, Karl Otsa salvestis firmaga "His Master's Voice".



Eestisse rahaliselt koguni viljapeksugarnituuride ja nende juurde kuuluvate jõumasinate väärtuse (vastavalt 633 000 ja 209 000 krooni). Kõnekad arvud...

Algus oli tehtud, sihtmärgid maha pandud. Edasi arenes kõik kiiresti. Eesti turul kinnitasid rõõpselt ja jadamisi kanda mitu välismaist ettevõtet: *Odeon*, *Beka*, *Parlophon*, *Homocord*, *Columbia* — vanemale rahvale hästi teada märgid, kuid päris omasid ei tekkinud. Siis tuli areenile lõunanaabrite *Bellaccord Electro* oma märksa odavamana (nii hinnalt kui kunstikaalukuselt) massitoodanguga.

Firmadest olulisim oli Londoni lähisel tegutsev *The Gramophone & Typewriter Company*, mis hakkas edaspidi kasutama maailmas *Shell*'i kontserni esitleva kõrval küllap kõige populaarsemaks saanud kaubamärki *His Master's Voice*, "Tema Isanda Hää". Plaadietiketil ilutseb teraselt kuulav koer vanaaegse grammofoni ruupori ees. Just see firma ja *Bellaccord Electro* andsid lõviosa eesti heliplaaditoodangust kuni Teisest maailmasõjast jõutunud pika pausini.

Viimaseks jäänud suur salvestusessioon Tallinnas 1939. aasta suvel oli erinevalt eelnenutest rõhutatult pühendatud süva- ja sümfoonilisele muusikale — sündis tervelt veerand tuhat tiitlit ehk kaheksandik kõigist seni tehtuist. Paraku muutusid olud Eestis peatselt ja need ülesvõtted, kindlasti kõige kunstikaalukam osa tervest seni jäädvustatud repertuaarist, ei jõudnudki enam müügile.

Teatava osa sõja künnisel tehtud salvestistest päästsid Rootsi pagenukaasmaalased; polnud ju pisimatki võimalust nende aegade kodu-Eestist suhelda mõne välismaa firmaga, et sealt näiteks kunagiste salvestiste koopiaid hankida.

Mida öelda kokkuvõtteks? Mõõdatotanud sajandi esimesed neli aastakümnet panid aluse sellele, mida nüüd võiksime üldisemalt nimetada Eesti fonoteegiks. Eranditult kõik 1950. aastal alanud otsimistöös leitud salvestised ajavahemikust 1901 kuni 1939 on nüüd digitaalversioonis restaureeritud koopiatena koondatud kindla katuse alla ja võivad niimoodi kanda meie helidokumentide aoga ka tulevaste põlvedeni. Veel on õnnestunud kokku seada tervet seda ainevalda koondav süstematiseeritud heliplaadi-loend (kirjastuse "Ilo" väljaanne, 1998). Diskograafia pakub terviklikku taevet iga üksiku Eesti heliplaadi kohta, sõltumata sellest, kas konkreetne salvestis on säilinud ja ainsagi eksemplarina realselt leitud või kas see omal ajal tegelikult müügile jõudiski. Nii võimegi nüüd tõdeda, et seegi valdkond meie kultuuriloost on kindlalt põlistatud.

RAHVUSOOPERI "ESTONIA" "NABUCCO" CD-TURUL



Giuseppe Verdi. "Nabucco". Nabucco — Jassi Zahharov, Ismaele — Ivo Kuusk, Zaccaria — Mati Palm, Abigaille — Sigutė Stonytė, Fenena — Riina Airene, Baali ülempreester — Ain Anger, Abdallo — Alar Haak, Anna — Nadia Kurem. Rahvusoperi "Estonia" koor (koormeister Elmo Tiisvald) ja teatri "Vanemuine" meeskoor (koormeister Piret Talts). Rahvusoperi "Estonia" orkester. Dirigent Paul Mägi. CD ENO 001-002. Salvestatud 1998-1999 "Estonia" kontserdisaalis. Helirežissöör Maido Maadik.

Eeldused

Alati on tähelepanuväärne, kui eesti interpreetid sõandavad salvestada muusikat, mille esitamises valitseb maailmas suur konkurents. Peale taseme võrdluse tekib ju kohe küsimus, kas see salvestus on üksnes interpreetide eneseteostus või lisab ta midagi ka olemasolevate tõlgenduste ritta. Pöördumine Verdi "Nabucco" poole on julge, ent mitte hulljulge. Kõige raskem on ilmselt soprani leidmine Abigaille rolli, lisaks on vaja bassi (Zaccaria), baritoni (Nabucco), sopranit (Fenena), tenorit (Ismaele), häid lauljaid kolme kõrvalrolli ning muidugi koori. Kui mõtleme Eestis bassile, siis mõtleme kindlasti Mati

Palmile, kui baritonile, siis Jassi Zahharovile, kui itaalia tenorile, siis Ivo Kuusele. Rõõmutav, et Palm ja Kuusk said võimaluse jäädvustada maailmaklassika tervikrolle. Fenenat sobis laulma Riina Airene. Ainuke külaline kuulub samuti Balti regiooni (mis on väga sümpaatne lahendus): säravalt virtuoosne leedulanna Sigutė Stonytė Abigaille.

Rahvusvahelised heliplaadifirmad on "Nabuccot" välja andnud rohkesti, ent mitte nii rohkesti kui näiteks "Rigolettot" või "Traviat". Paljud "Nabucco" salvestused on laulutähtede paraad, ent see ei tähenda veel elamust ooperist. "Nabucco" nagu teistegi Verdi varaste ooperite edu sõltub dirigendist ja orkestrist rohkem, kui tavaliselt arvatakse. Leidub küllaldaselt nii ajaloolisi kui ka tänapäevaseid "Nabucco" tõlgendusi, milles juba esimese vaatuse *tutti*-akordid mürtsuvad nii labaselt, et edasine muusikakuulamine muutub talumatuks. Dirigendi peene muusikataju ja maitseta ei tule "Nabucco" esitamine kõne alla.

Ja mõistagi peaks stuudios salvestatud plaati kuulates kangastuma ooper teatriendusest, mitte jääma steriilseks stuudiovõtteks, teatrihingus ei tohiks kaotsi minna.

Ooper CD-l on dirigendi lavastus

Rahvusoperi "Estonia" "Nabucco"-CD suudab kuulajat haarata. Kontrastid, dünaamiline gradatsioon on täpselt annustatud. Muusika kulgeb vaatuste finaalidesse ja suure lõputõusuna teose viimastesse taktidesse. Avamäng, millel on sageli oht muutuda lihtsalt meloodiate popurriiks, on läbi ja lahti mõtestatud ning tekitab dramaatilise pinget. Paul Mägi on väga hästi välja töötanud orkestri artikulatsiooni, mis toetab tabavalt karaktereid. Fraseerimine on filigraanne. Verdi energilisi rütme esitatakse ilma paatoseta, aga hoogsa "vetrumisega" (I vaatuse Zaccaria ja koor *Come polve*, IV vaatuse Nabucco, Abdallo

ja koor jm). Täidetult kõlab avamängu vaskpillikoraal, kaunis on tšellosoolo ja kaheksa tšello ansambel II vaatuse algul. Keelpillid mängivad pайдlikult ja tundlikult nii soleerides kui ka vokaalmeloodiat dubleerides ja aitavad nii koorile, eriti koori soolorühmadele palju kaasa (viiulid I vaatuses naiskoori meloodiat kandes).

Koor (koormeister Elmo Tiisvald) annab nii teose kui ka tõlgenduse dramaturgias olulisi aktsente ning kujundab meeldejäävaid finaale. Meeldiva loomulikkusega kõlab muidu nii äraleierdatud koor *Va, pensiero* III vaatuses. I vaatus algul oli meeskoori (leviidid) kõla kõhetum, naiskoorilt (Heebrea neitsid) oodanuks ka pehmemat kõla. Ent üldmulje oli hea, on loodud tõhus alus, millelt edasi areneda.

Solistid

Plaadile on kasuks tulnud seegi, et "Nabucco" on "Estonias" laval (lavastaja Arne Mikk). Küllap on see aidanud dramaatilisi situatsioone varjundirikkamalt, intensiivsemalt tunnetada. Nii nagu lavastuses, tõusevad ka plaadil esile kõigepealt Sigutė Stonytė Abigaille ja Mati Palmi ülempreester Zaccaria. Stonytė meisterdab Abigaille keerulist rolli virtuoosselt ja samas läbitunnetatult, sügava mõistmisega. Nauditav kuulda, kui vokaal on vahend tegelaskuju loomiseks (Abigaille stseen ja aaria II vaatuses jm). Mati Palmi Zaccaria on väljapeetud ja väarikas, jõuline ilma forsseerimata. Mõjuv oli Zaccaria "Palve", samuti stseenid kooriga (näiteks *Del futuro*).

Jassi Zahharovi Nabucco-tõlgendus areneb tõusvas joones. Esiialgu veenab Zahharovi Nabucco ansamblites (II vaatus, stseen Abigaillega ja kooriga). Esimene etteaste on plaadil küll intonatsiooniliselt täpne, aga hääles puudub vajalik võimukus. Jääb mulje, nagu poleks laulja karakterisse kohe sisse elanud ja alles otsib oma tegelast. Võimu tipust langemine ja meeltesegadus (III vaatus) pääsevad rohkem mõjule.

Heebrealast Ismaelet laulab Ivo Kuusk talle omase suure hoo ja kirglikkusega, mis sobib selle rolliga hästi. Nabucco tütart Fenenat esitab CD-l Riina Airene, hääletämbri suhteliselt sarnane Stonytėga.

Ka väiksemad rollid on hästi paika pandud. Nadia Kurem laulab Anna osa kau-

ni, kergelt hõljuva tooniga. Alar Haak Abdalona on kindel ja veenev. Andeka ja perspektiivika mulje jätab bass Ain Anger Baali ülempreestrina.

Plaadil kõlav itaalia keel oli parem kui etenduse oma, võis aimata teadlikku tööd teksti ja hääldusega. Niisugust arusaamist teksti mõttest ootaks ka teistelt "Estonia" võrkeelsetelt lavastustelt.

"Nabucco"-CD tulevik

"Nabucco" näib olevat helitehniliselt üks õnnestunumaid Eesti jõududega tehtud salvestusi. Plaadiümbris ja kaasvihik on kujundatud (Atko Januson) meeleolukalt, Eldor Renteri lavapildi motiive kasutades. Muusika ja teksti jälgimist oleks hõlbustanud see, kui ka libretos oleks *track* inumbrid teada antud.

Kellele on estoonlaste plaat suunatud? Üks otstarve on kindlasti esinduslik: Rahvusooper saab enda tutvustamiseks välja käia Verdi salvestuse. Ja teatud taseme, solistide jäädvustamine on ajalooliselt tänuväärne. Võib loota, et CD-d ostavad ka eesti ooperihuvilised ja miks ei võiks see olla ka Rahvusooperi sponsorite või oma imidžist hoolivate äriemeeste riivil. Küllap ostan ka ise "Nabucco" plaadi jõulukingituseks heatahtlikele välissõpradele. Rahvusvahelises CD-seltskonnas on estoonlaste "Nabucco" eksootikum — eksootilised eestlased ("Baltikum? Seal on ju ÜRO väed ja sõjategevus! Avaldame kaastunnet allveelaeva uppumise puhul!") laulavad itaalia keeles varajast Verdit.

JOHANN SEBASTIAN BACH¹ II

(Esimene osa vt TMK 2000, nr 12.)



Eelmises osas kirjeldatud kirikukantaadi vormist on vaid üks väike samm edasi nende kolme suurteoseni, milles Bach ülistab oratoriaalse vormi kaudu Kristuse elu ja kan-

¹ Tallinnas Eestimaa Provintsiilmuuseumis 1866. aastal peetud loengu tekst, mis samal aastal ilmus ka ajalehes "Revalsche Zeitung". Vt ka I osa kommentaare.

² Pärast Bachi surma kirjutatud järelehüüdes nimetatakse viit passiooni. Tuntud on tema kaks passiooni: "Matteuse passioon", mida peetakse üheks helilooja peateoseks, ja "Johannese passioon" (1724). Varasemate teoste muusikast koostatud "Markuse passioonist" (1731) on tervikuna säilinud vaid tekst.

natuslugu — need on tema mõlemad passioonid² ja "Jõuluoratorium". [---] Kuna oratooriumil puuduvad lavalise kujutamise hoovald, areneb selle tegevus vaid vastavalt psühholoogilise protsessi sisemisele loogikale. Ja siin on otsustav osa muusikal (...). Oratooriumis ei ole kujutamise objektiks mitte tegevus kui selline, vaid selle hingeline mõju. See on Bachi juures eriti iseloomulik. Kui Händeli oratooriumeis jääb alati püsima rohkem ooperlikku välist kuju, siis Bachi samalaadseis teoseis on tegevus samm-sammult mõjutatud tema subjektiivsest laulutunnetusest

ning tundeline väljenduslaad tõuseb kõikjal esile. See on neisse teoseisse paljude aariate ja koraalide sissepõimimise mõte.

Händel on pannud kogu loo Kristuse sünnist, kannatustest, surmast, ülestõusmisest ja tema hilisemast tagasipöördumisest lunastajana ühteainsasse oratooriumi³. Bach lõi, leidmaks ruumi oma tunderikkusele ja sügavusele, Kristuse sünni- ja kannatusloost kolm mahukat teost. Öeldakse, et Bach ei ole kirjutanud ühtegi laulu. Tõsi küll, hiljem on püütud omistada talle mõningaid seda liiki kompositsioone, kuid nende ehtsus ei ole tõendatud. [- -] Tema lüüriline tundesfäär oli liiga võimas, et mahtuda ära laulu ahtasse vormi.

Bachi passioonidest suurimas peetakse täpselt kinni evangelist Matteuse tekstist, teises Johannese omast; evangelisti jutustava teksti kannab retsitatiivselt ette tenor, mõistagi lisanduvad sellele veel Jeesus, jüngrid, Pilatus ja juutide koorid. Sinna vahele on pikiitud Jeesuse kannatuslugu väljendav aariid ja koraalid täis põhjatut tarkust ja sügavamaid tundeid. Tegelikult on need ju helilooja enda tunded. Sarnaselt passioonidega on üles ehitatud ka kuueosaline "Jõuluoratoorium". Et neisse heliteoseisse kätketud imele läheneda, tuleb ennast unustada. Kui aga oled kord imet juba tabanud, ei tule sellele lõppu.

Meistri missioon pole aga kaugeltki veel täidetud ainuüksi kõikvõimalike ulatuslike kirikumuusika teoste loomisega. Tema, protestant, võttis endale ülesande vabastada katoliiklik missa konfessionaalseist piirangust ja tõsta selles sisalduv usutunnistus kõrgemale mis tahes kiriklikust separatsioonist, üldeldise kristluse konfessiooni tasandile. See idee saatis teda Missa *h*-moll, selle lausa gigantse teose loomisel, mida isegi nüüd, mil Bachi teoseid mängitakse ja imetletakse, seatakse nii mõnigi kord veel kahtluse alla. Kahtlemata ei mõelnud Bach seda teost [protestantlikul] jumalateenistusel ettekandmiseks, sest see sobib tõepoolest rohkem katoliku kultuse jaoks. Selle välistavad ka juba teose tohutud mõõtmed — missa koosneb kahekümne viiest

ulatuslikust numbrist, milles Bach laskub (...) talle omase põhjatusega missa teksti kaudu oma vaimupilgu ees avanevatesse ideedesse.⁴ Ta kujundab oma muusikalise väljenduslaadi nii kaugeimais kui ka kõige lähemais seoses tekstiga, leiab sellest lähtuvad motiivid ning käsitleb neid kontrapunkti-kunsti kogu sügavuse ja rikkusega. Kuni Bach juba sel viisil ületas konfessionaalse erinevuse kristluse tõlgendamisel, ei tohiks olla enam võõrastav tõsiasi, et ta ka missa teksti kallale asus, mis vastavalt oma olemusele on eeskätt ikkagi katoliku kirikuga seotud ja ainult katoliiklusest lähtuva kristluse käsituse teenistuses, nagu seda on varem korduvalt kasutanud vanaitaalia meistrid — laulda ülistuslaulu Neitsi Maarjale (*Ev Luuk Pt 1, 46 — 55*), ja mida selle ladinakeelse teksti algussõnade järgi kutsutakse *magnificat*'iks. Ka siin on Bach peaaegu täielikult ületanud [katoliikliku] eraldatuse. Ta vihjab sellele vaid üks kord, tuues oma *Magnificat*'i sisse vanagregoriaani viisi; üldiselt on tal aga tekst tõstetud üldeldise kristluse idee teenistuses.

Bachi kõigis kirikumuusikateostes on hulgaliselt tõendeid selle kohta, et ta toob tekstis sisalduva mõtte esile sügavamalt kui keegi teine ja ei väljenda ammendatuimalt mitte üksnes sellega orgaaniliselt seostuvat ideestikku, vaid tõstab kõige köitvamalt esile ka pisimaidki detaile, ilma et teose kunstiline ühtsus selle all kannataks. Vastupidi — see hoopis avardub nagu lõpmatusse.

"Jõuluoratooriumi" alguses tuleb sisse pidulikult rõõmus advendilaul "Wie soll ich dich empfangen" ["Kuis pean vastu võtma"] ühes tõsiseima kannatuseaja koraali meloodiaga "O Haupt voll Blut und Wunden" ["Oh Jeesus sinu valu"]; nii kummardab surmangel oma kahvatu palge Jeesuse hälli kohale, kuulutades ette tema kannatusi.

Suur Missa *h*-moll algab valju, otsekui kokkusurutud rinnust hirmunult esile purskuva karjega: *Kyrie eleison*. Siis vaikib laul. Ja kui lauluhääl ei ole enam suuteline piisavalt jõuliselt väljendama inimese sisemust läbivaid tundeid, jätkavad pillid, kedrates kurvalt ja halades piiritut valu ja piina täis fraasi. Valu leevenedes muutub sõna taas väljendusvõimeliseks, kuni ta uuesti kõrgemale ja kõrgemale tõustes pinget kruvib ja kannatuste ees tummaks muutub ning pillidel jätkata laseb. Missa terve 16. number — *Crucifixus est* [*Crucifixus etiam*] (ta on risti löödud) — tugineb *es*-mollis üle kolmeteistkümne korra kõlavale bassimotiivile. [- -] Tundub, nagu poleks vaim suutnud formuleerida mõtet:

³ Händeli oratoorium "Messias" valmis 1741.

⁴ Tegelikult 24 suurest numbrist. On palju arutletud selle üle, miks Bach komponeeris Missa *h*-moll. Kõige tõenäolisemaks arvatakse siiski seda, et helilooja kirjutas selle teose vaid iseenda jaoks või romantilisemalt väljendudes — kirjutas selle tulevastele põlvetele. Ja tõepoolest, Hans Georg Nägeli (1773—1836), teose esimene kirjastaja, on seda nimetanud "suurimaks muusikateoseks, mida ükski ajastu või rahvas eales on loonud", Albert Schweitzerile oli see teos aga "mõistatuslik ja põhjatu nagu tema looja religioosne olemus".

crucifixus est [crucifixus etiam] ja kordab seda tardunult ikka ja jälle. Alles osa lõpus tuleb sõnadega *passus et sepultus est* (ta kannatas ja sängitati hauda) rahustavalt sisse pehme duur-helistik, nagu raske surmaheitluse järel sügavalt hinge tõmmates, kui saabub lõplik lunastus.

Neis imelistes teostes on veel mõndaigi, mida me vaid vihjamisi oleme mõistnud. Eriti käib see sooloosade, mingil määral ka kooride ja instrumentaalsete ritornellide kohta. Bach pidi nimelt oma kiriklike vokaalteoste ettekannet ise orelil saatma. Seda saatepartiid ei kirjutatud ta aga mitte tervenisti üles, vaid märkis üksnes nummerdatud bassiga üksikud akordide järgnevused, et neid mängides vahetult oma ammandamatute ideedega täita ja elustada. Mida ta oma geniaalsuses sel hetkel leiutas, on kahjuks ühes temaga hauda läinud ja meile igaveseks teadmata. Võib siiski aimata, et see pidi olema jumalik. [---]

Meistri vokaalkompositsioonide juurest pöördume nüüd instrumentaalsete juurde. Neis saavutas ta niisama palju ning muusika arengu seisukohalt, iseäranis instrumentaalmuusika teatud valdkonnas, peaaegu veelgi kaalukamat.

Eelkõige on ta kuni tänaseni ületamatu kunstnik orelimängus. [---] Bachi säilinud oreliteoste põhjal võime tema mängust visandada vaid üldise pildi. Kuid milliseid kõlavärve tõi ta esile pilli erinevate registrite segamisel — tema kaasaegsete hinnanguil oleksime pidanud olema sellest otsekuu nõutud, ja kõigepealt sellest, mida ta mängides vahetult lõi, kui ta oma fantaasial täispurjudega lennata laskis, — see kõik on meie jaoks kaotatud varandus. Suurtes joontes on aga Bachi võimsast orelistiilist järel üsna selgeid jälgi temast mahajäänud arvukais teoseis. Tolle ajastu orelistiil, mille silmapaistvaim esindaja Bach oli, kujunes välja seoses kirikumuusikale sobivaima, kontrapunktilis-polüfoonilise vokaalstiiliga. See oli ka orelil puhul lausa paratamatu ning ka kõik meie aja uuenduslikud otsingud on selle ikka ja jälle hiilgavaks tunnistanud. Sest kui orelitoonide suhteliselt tardunud ja liikumatu olek võimaldab vaid õige piiratult kõla nüansseerida ja seda ei pehmentata üksikute häälte elavnemisega, muutub kõla meelelis-materiaalne külg paralüüserivaks ja rusuvaks.

Orel minetab siis oma püha eesmärgi ega kõlba ka kunsti kõrgeimateks saavutusteks, sest paljas aines ei ole kunagi kunstipärane. Ta käib oma algthenduselst alla ja muu-

tub lihtsalt suurte masside laulu saatmise instrumendiks. Ja isegi kõige meisterlikumal käsitlemisel, mis sai teile osaks ühe Bachi kaudu, ei vabane orelil kõla veel täiesti sellest koorimavast ja lõplikult nüristavast, liiatigi meie kõrvadele, mis on harjunud moodsa orkestri värvirikka toredusega. Bachi tuleks siin vaadelda kui ühe möödunud ajajärgu täiuslikemat lõpetajat, mitte kui tuleviku uutele nähtustele teerajat. See suur isikupära, mis nii kõikehaaravalt läbib tema vokaalmuusika vorme ja tõstab neid kõrgematesse sfääridesse, maadleb siin rabeda ja vastupunniva materjaliga, ning siin ei saavuta Bach just alati parimat tulemust. Kuid niipalju kui see aines laseb end hingestada, on seda tehtud tähenduslike ideede sügavamõttelisimate kombinatsioonide ja imetlusväärset rikka väljendusega. Üle kõige on seda siin jälle fuuga, see täiuslikem kontrapunktivorm, mis on tema kõigi oreliteoste keskmeks.

Tol ajal kõlbas mängida orelile komponeeritud teost ka klaveril ja vastupidi. Bachiga on aga teisiti. Ta on õieti moodsa klaverimängu rajaja. Eelkõige sellega, et ta muutis nn ühtlase temperatsiooni üldkehtivaks. Tolleaegsetel klaveritel, mis olid tänapäeva *pianoforte'*ga võrreldes ka veel muis asjus ebatäiuslikud, ei saanud mitte kõigis helistikes puhtalt mängida, (...) kui üks klaver häälestati kaheteistkümneks matemaatilisel puhutaks kvindiks, siis osutus, et näiteks viimane, seitsmes oktaav jääb põhiheliga võrreldes palju kõrgemaks. See diferents tuli võrdsustada — meetod, mida nimetati *temperereerimiseks*. Nii leiti parim moodus "puudust" kõigile kaheteistkümnele kvindile jaotada ning seda nimetati "ühtlaseks temperatsiooniks".⁵ Bach on oma "Hästitemperatsioon klaveriga" loonud kaheksast tsükli prelüüdidest ja fuugadest läbi kõigi duur- ja moll-helistike ning näidanud sellega eelkõige uue häälestuse eelseid igakülgselt õiges valguses.

Peale selle oli ta täiesti uue klaveritehnika leiutaja. Varem toetus klaverimäng peamiselt kolmele keskmisele sõrmele. Parema käe põialt ei kasutatud peaaegu üldse ja viiendat sõrme üksnes suurte ulatuste puhul, vasaku käe põialt aga ainult heliredeli tõusval

⁵ Temperereeritud ehk möödudult ebapuhast kompromisshäälestust võimaldab kasutada muusikalise kuulmise tsonaalsus. Täieliku ehk ühtlase temperatsiooni puhul on kvint naturaalkvindist pisut väiksem ja võimaldab oktaavis tuletada 12 erinevat võrdkauguselst helikõrgust. (Vt EE 3. kd, lk 512—513.)



Lehekülj J. S. Bachi ühest koraalipreliüdist. Autograaf.

liikumisel ja siis, kui oli vaja koos viienda sõrme pingutada septimit või oktavit. Kõigi viie sõrme võrdväärne rakendamine, mille tänapäevane klaveritehnika rajaneb, nagu ka sellega seotud üksikute iseseisvate sõrmede paindumus, — on taas Bachi teene.

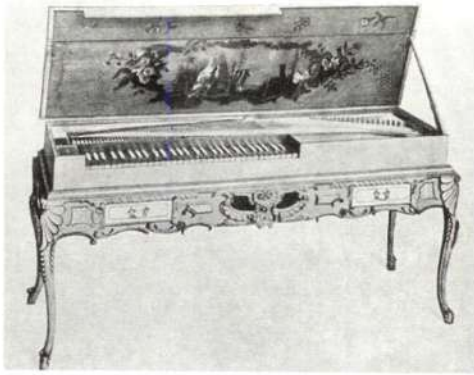
Kui meistri vokaalkompositsioonid ja nendega seotud oreli looming lähtub koraalist, siis rajaneb tema klaverilooming ja üldse instrumentaalmuusika eelistatavalt ilmalikul rahvaviisil ja niisugusel muusikavormil, kus on määravaks rütmiline element — tants. Need vormid, mis on kuni tänaseni instrumentaalmuusika aluseks: variatsioon, süit ja sonaat ühes neist arenenud sümfooniaga, arenesid edasi eelkõige kaheks põhivormiks [s.o sonaat ja sümfoonia]; Bach avastas need juba eos ja ainuüksi sellel on tõeline väärtus, et tema enda ideederikkus need esile tõi ja neid avardas. Esimesena mainitud žanris pakkus ta ületamatut "mustrit" aaria kolmekümnekordses muutmises nn "Goldbergi variatsioonidega". Nagu Bachi olemuse ühe põhijoonena juba korduvalt mainitud, kasutab ta ka siin kõige

sügavamais ning lähemais seoses teemaga iseloomulikku väljendust, harmoonilisi järgnevusi, mis sel moel geniaalse kunstnikupilgu läbi avanevad ja annavad pidevalt uusi ja uusi kujundeid.

Ka Händel on selle žanriga katsetanud (...); kuid ta vaid mängleb teemaga arpedžeeritud figuratsioonides ja annab selle taas muutmata kujul, otsekui ainult teises rüüs, — see on tal vaid üks graatsiline, lõbus, aga pealiskaudne mäng. Samal ajal on Bachi variatsioonid küll kargemad, vähem kõrva silitavad, aga erakordselt sügavad. Händeli moodi töötasid hiljem Haydn ja Mozart, kuni see kerge figuraalvariatsiooni kunst (...) lõpuks mõttetuse šabloonsuses nii alla käis, et ei väärinud enam kunstiteose nime.

Bachi jälgedes käisid Beethoven oma tuntud variatsioonidega Diabelli valsist ning Franz Schubert, Robert Schumann ja nende nooremad järglased.

Süidi- ja sonaadivorm on tekkinud silmanähtavalt sellesamast vajadusest vastandite ja mitmekesisuse järele. Süit koosneb mit-



J. S. Bachi lemmikinstrumente klahvpillidest pärast orelit oli klavikord.

mest üksteisele järgnevast tantsuvormist, mida loomulikult on muusikaliselt täiustatud. Alguses on tavaliselt prelüüd, millele sageli järgneb fuuga, siis tulevad *allemande*, *courante*, *sarabande*, *menuett*, *rondeau*, vahel üks laululine osa, ja lõpuks enamasti *gigue*. Kõik palad on väga erineva karakteriga. Meie ajastu sonaadivorm⁶ — *allegro*, *adagio*, mõnikord *menuett* või *scherzo* ja jälle *allegro* — erineb tolle ajastu omast sel määral, et tolles järgnevad enamasti vahelduvalt kaks aeglast ja kaks kiiret osa, ja isegi alustati aeglase osaga. Nii oli süidis tänu lühikestele tantsuvormidele küll sisulist mitmekesisust, kuid vähem sisemist ühtsust; sonaat aga andis võimaluse mõtet edasi arendada, kuigi tema üksiku osa ülesehitus ei olnud siis veel nii kindlalt välja kujunenud kui Haydni, Mozarti ja Beethoveni ajastul; kuid sellega on ka seletatav, miks süidivorm vahepeal aegamööda oma tähtsust kaotas, seda rohkem, mida tugevamaks muutusid üksikute osade vahelised seosed, mida sügavamaks nende sisu. Alles viimasel ajal, mil Schumanni loominguga eeskujul on mäng väikevormidega jälle tagasi ilmunud, on süidivormi uuesti usinasti kultiveerima hakatud. Suurmeister Bach näitab end oma süitides (...) parimast küljest. Reipalt lõbusad, nooruslikult elavad, ülemeelikud, tuliselt teravmeelsed ning sageli hoopis mehisele tõisele ning kaalukad — niisugused on nende piltide karakterid, mida ta kirjutas reas meie ette toob; seejuures demonstreerib ta omal kombel juba klaveri kõlaefekte (...), mis muutusid hilisematele heliloojatele eriti tähtsaks väljendusvahendeiks.

⁶ Mõeldud on sonaat-sümfoonilist tsükliit.

Sonaadivormis teoseist peaks nimetama kõigepealt tema klassikalisi viiulisonaate, samuti jumalikke kontserte kahele ja kolmele klaverile [siin *Flügel* s.o saksa k "tüibklaver"] keelpillikvarteti saatel⁷.

Bachil on ühe kunstiajastu kujundajana võrdne tähtsus selles, et tema loomingus kujunesid välja uued instrumentaalmuusika vormid ning et ta ka sellesama muusika sisu sügavamaks muutis. Puhas instrumentaalmuusika, mis loobub sõnadest, vajab elustamiseks tugevat isiksust, kes oma subjektiivse tunnetuse niisuguse jõuga muusikavormi valab, et see kuulaja jõuliselt samasse tunneteringi haarab. Bachil oli niisugune võime. Enne teda oli instrumentaalmuusika olnud vaid üks helidega mängimine. Parimal juhul eristati "rõõmsat" "kurvast", kuid meeoleolu peenemaid nüansseeringuid, mis sageli ka sõnadesse pandamatult inimese rinda läbivad, ei olnud keegi seni väljendada sõandanud.

Kes tahaks aga "Hästi temperereitud klaveri" esimese vihiku Prelüüdi *cis*-moll mängimisel hoiduda sügavaimast melanhooliast või kel ei tekiks sama osa Prelüüdi *b*-moll puhul ettekujutus rahutust ja vaigistamatust igatsusest?!

Kui sõna ei küüni Missa *h*-moll alguses väljendama kirjeldamatut valu, tuleb see pillidel kõlama panna. Ja siis, kui jumalikus valguses kirkastunud ingel astub "Jõuluoraatoriumis" karjaste ette, jääb tummaks ka piiratud ja jõuetu inimkõne ning seda, milline näib ingel tolles valguses ja õhustikus, maaliktake instrumentaalse fraasiga. Milline loominguiline perspektiiv siin avaneb! Pillid on siin nagu mingid hingestatud olendid ja võlurid, mis aitavad heita pilku inimese enda põhjatusse sügavusse.

Johann Sebastian Bach seisab kahe ajastu piirimail. Polüfooniline vokaalmuusika ning sellega seotud orelistiili areng kulmineerub ja jõuab tema loomingus lõpule. Seda ületada, mida tema on saavutanud, ei ole meie

⁷ Mõeldud on ilmselt kontserte kahele või kolmele klavessiinile, keelpillidele ja *basso continuo*'le. Veel helilooja 250. surma-aastapäevale pühendatud kontserdil kuulsate Londoni *Proms*'ide sarjas 28. juulil möödunud suvel *Royal Albert Hall*'is, kus *sir* Roger Norringtoni juhatusel tuli ettekandele Missa *h*-moll, käis *sir* Norrington oma sissejuhatavas kõnes välja mõtte: "Bach, niipalju, kui me teame, ei kuulnud ega kasutanud kunagi ettekannetel mitte millegi puhul kümmet esimest viiulit ega viieksümneliikmelist koori. Tõepoolest, ta kasutas regulaarselt ühte lauljat ja ühte mängijat partii kohta; tema muusika sai kuulsaks kammermuusikana." (Tsitaaat kavalehelt.)

praeguste muusikaliste arusaamade järgi võimalik. Samas saab tema loomingus alguse iseisvise instrumentaalmuusika areng — me leiame tema loomingust selle ehitise nurgakivid, mille Beethoven tõstis pool sajandit pärast Bachi surma pead pööritama panevale kõrgusele. Nii ümbritsevad teda topelt kuulsusesäraga juba loojuva maailma päike ja uue, kerkiva maailma täht.

Nagu ajaloos enamasti on juhtunud, nii ei aimanud ka Bachi kaasaegsed tema tegelikku suurust ja tähendust.

Tema määratud kunstiajaloolist tähtsust ei osanud ammendavalt mitte keegi mõõta. Kuid isegi nende arv, kes teda lihtsalt imetlesid, oli tolle aja arusaamade järgi üsna tühine. Tema muusikat peeti hoopis ülespuhutult pidulikuks, keerukaks ja ebalooslikuks. Üks kriitik on võrrelnud teda lühidalt ja hästi kivisõega (...). Bach elas selle üle üksinda oma teed käies, samal ajal kui tema kaasaegse, Händeli nimi levis valgukiirusel üle Itaalia, Saksamaa ja Inglismaa. Kuid tema suures hinges ei leidunud kadedusele paika ning ta tegi kaks asjatut katset Händeliga tuttavaks saada.

Leipzigis 1738. aastal asutatud muusikaselts, mis nimetas Händeli ja Grauni oma esimesteks auliikmeteks, (...) võttis Bachi alles 1747. aastal, eeskirjadekohase proovitöö sooritamise järel seltsi vastu.⁸ Pärast tema tööka elu lõppu maeti ta [Leipzigis] Johannese kiriku kalmistule, kuid hauda ei tähistatud eiristi ega kiviga.⁹ Pole ühtki teadet selle kohta, et Leipzigis Tooma kooli kasvandikud, keda Bach nii pikka aega oli õpetanud, oleksid teda viimsel teekonnal oma vaga lauluga saatnud, ning kooli rektori ei meenutanud järgneva aastail lahkunut oma aastakõnedes ainsagi sõnaga. See nukker pärand, milles Bachi kaasaegsed süüdi olid, tuli heastada tulevastel põlvvedel. [- - -] Bachi sajandal surma-aastapäeval tuli Leipzigis kokku Bachi Ühing [*Bach-Gesellschaft*], mis võttis endale ülesandeks koondada meistrist alles jäänud teosed hooli-

kalt redigeeritud luksusväljaandesse.¹⁰ Ka rahva südamed, mille jaoks ta ennekõike töötas ja püüdis, on hakanud talle avanema ning muusikud on asunud tänapäeval tema poole kui kogu õpetuse ja ülevuse algallika poole tagasi pöörduma.

Loomulikult polnud ka Bach oma ajast hoopiski mitte nii palju üle, et ka tema teoste hulgast poleks võinud üksikute eranditena leida iganenud asju. Ometi olid need vaid erandid, suuremaks takistuseks tema muusika peenele mõistmisele oli aga selle geniaalne eripära ise, millega (...) ta eraldab end vabatahtlikult välismaailmast ja mis avab oma ammendamatu rikkuse alles pikaajalisel pühendunud tegevusel. Kes otsib muusikas vaid kergelt kõrvakõdi, see ärgu pöördugu Bachi poole, sest tunneb end järsult eemaletõugatuna. Keda aga valdab igatsus helide tiivul ilmaelu argipäevasusest lendu tõusta ja tunda saada ideaali, mille poole üks suurvaim on pürginud, (...) see leiab, mida otsib. Ta ammutab temast jõudu ja vaimustust ning tõeks saab, et muusika kõrgeim ülesanne on tuua inimeste südameisse valgust.

Tõlkinud ja kommenteerinud
TIINA ÕUN

⁸ Mõeldud on Bachi õpilase Lorenz Mizleri asutatud ühingu "Societät der musikalischen Wissenschaften", kuhu astudes kirjutas Bach tava kohaselt kolmekordse kuuehääle kaanoni "Vom Himmel hoch, da komm ich her" ("Ma tulen taevast ülevalt").

⁹ Linna hilisemal ümberplaneerimisel jäi helilooja haud sillutise alla. Alles 1894. aastal, kiriku ümberehitamisel, satuti mullatöödel juhuslikult tema kirstule ning Leipzigis skulptor Seffer voolis luustiku tuvastanud dr Hisi andmete ja osalt säilinud vanade portreede järgi unustatud helilooja büsti.

¹⁰ J. S. Bachi kogutud teosed ilmusid aastail 1851—1899 (Bach-Gesellschaft, Leipzig).

PEDRO ALMODÓVAR

1980. aastate lõpupoole puhus üle Euroopa kino rõõmutu maestiku mahe tuul: **Pedro Almodóvari** esimesed kunstiküpsed filmid. "**Kire seadus**" (*La ley del deseo*, 1987) ja "**Naised närviatagi äärel**" (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988) kutsusid võõramaiseid kriitikuide pakkima kokku oma alliteratsioonitagavara ja marssima võõra territooriumi poole. Sündinud oli filmitegija, kelles oli "sensaualset stiili" ja, nagu esmapilgul tundus, "kirgast kirge". Aga ainult esmapilgul. Almodóvari filmide probleem on selles, et nad on nii "pilkupüüdvad". Aga niipea kui sondeerida nende sügavamaid tähenduskihte, nagu on teinud Almodóvari parimad kriitikud (teiste hulgas **Paul Julian Smith**, **Peter Evans** ja **Marsha Kinder**), komistatakse peagi mõnele peidetud vastuolule.

Rohkem kui ükski teine elav kunstnik on Almodóvar muutnud haritud kultuurililma suhtumist Hispaaniasse. Sellele vaatamata on ta Hispaania filmitööstuses omamoodi autsaider. Tema filmid on võitnud parima võõrkeelse filmi "Césari" Prantsusmaal ("**Kõrged kontsad**", *Tacones lejanos*, 1991) ja "Donatella" Itaalias ("**Elav liha**", *Carne tremula*, 1997), aga ainult ühe parimale filmile antud "Goya" Hispaanias ("**Naised närviatagi äärel**"). Almodóvari filmid õõnestavad *mainstream*-kino, kuid ometi figureerivad neist neli Hispaania kümne kõrgeima reitinguga kodumaise filmi hulgas. Almodóvar on enda sõnul töötanud nii, "nagu poleks Francot eales olemas olnud"; kuid tema tegelaste seksuaalsed vaevad võib siiski omistada Franco vermitud ühiskonna vaimsetele pantvangidele. Religioosseid ikoone esineb tema filmides küllaga.

Oma sugude ja seksuaalsuse käsitlusega näib Almodóvar võitlevat mitte niivõrd sõnavabaduse kui ihavabaduse eest. Feministlikule filmile "Naised närviatagi äärel" järgnes lausa perversse ajastatusega "**See mind! Ahelda mind!**" (*¡Atame!*, 1990), mille peategelaseks on endine vaimuhaigla patsient, kes röövib ja seob kinni näitlejanna. Lugu lõpeb nende armumisega. Niisiis on Almodóvar midagi sootuks enam kui lihtsalt kirg ja kirevus.

PEDRO ALMODÓVAR on sündinud 25. septembril 1951. aastal, terve aastakümme enne Hispaania tööstusrevolutsiooni, ühes La Mancha unises külakeses nimega Calzada de la Calatrava, Madridist lõuna pool. Tema isa oli tagasihoidlik veovoormeeme, ema koduperenaine ja tunnustamata poeet, kes riietus alati traditsioonilisse musta. Ta õppis Salesi Püha Franciscuse ordu munkade juures, laulis soolosisid nende kooris ja tundis ennast, nagu ta hiljem meenutas, justkui astronaut kuningas Arturi õukonnas. Pärast Richard Brooks'i filmi "Kass kuumal plekk-katusel" (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958) nägemist kahe-teistkümnendaastaselt määras ta end "patusele ja mandunud elule".

Almodóvari lapsepõlv jättis tema isikule mõne ilmselge märgi: nimelt kurtuse ühest kõrvast, mis oli oskamatu operatsiooni tagajärg, ja viha silmakirjalikkuse vastu, mis on viinud ta sügavate tunnete kummardamiseni. Neid tundeid armastab ta väljendada selgelt nagu boolerotes, mis juhatavad sisse paljud tema filmid. Tema peamisteks mõjutajateks olid režissöörid, kelle töid ta vaatas teismeeas: **Frank Tashlini**, **Blake Edwardsi** ja **Billy Wilderi** komöödiad; **Luis Buñuel**, **Alfred Hitchcock**; **Douglas Sirk**i melodraamad; **Marco Ferreri** või **Fernando Fernán Gómezi** hispaania neorealism. Almodóvari karjäär kujutab endast kõverjoont, mis pärast sõltumatus saavutamist, küpses loomejärgus — alates filmist "**Minu saladuse õis**" (*La flor de mi secreto*, 1995) — on hakanud pöörduma tagasi tema juurte juurde.

Läbimurde äärel

Kõigepealt pidi Almodóvar siiski võtma La Manchast, mis võtta andis. 1969. aastal kolis ta lähimasse suurlinna Madridi, töötas "Telefónica" telefonikompanii juhatuses, kirjutas öösiti novelle, mõttes välja satiirilisi ringvaateid ja lõbusaid reklaame sellistele toodetele nagu kõhutuult uuesti ringlusse laskvad aluspüksid, mida võib näha ka filmis "**Pepi, Luci, Bom ja teised tüdrukud**", (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980), tegi üks-teist lühifilmi "Super 8" lindil ja 1978. aastal

“Super 8-l” mängufilmi *Folle... folle... folleme... Tim*, mida ta hiljem nimetas “tüüpiliseks följetooniks vaesest tüdrukust, kes töötab kaubamajas. Tema pime sõber mängib kitarri. Poiss saab kuulsaks, tüdruk jääb samuti pimedaks”.

Kui 1978. aastal telliti Almodóvarilt “tõeliselt räpane” fotoromaan, pööras ta projekti oma esimeseks 35 mm lindil mängufilmiks, helgese ja rõõmsaks popfarsiks *“Pepi, Luci, Bom...”* (1980). See moodustab diptühoni veidi leebemas laadis palaganliku komöödiaga *“Kirgede labürint”* (*Laberinto de pasiones*, 1982), mis kujutab hämmastavalt karsket romaani “biogünekoloogi” nümfomaanist tütre Sexilia ja Tirani imperaatori (nähtavasti) homoseksuaalse poja Riza Niro vahel. Need kaks filmi, mis eksponeerivad Madridi läbini modernset miljööd, on 1980. aastate alguse *movida* tippudeks — hispaania vastus pungile, kus ühiskondlik sapiilisus on asendatud *camp pop*’iga ja hedonistliku huviga kubemeafäärde vastu.

Need filmid olid hädapärase eelarvega (“Pepi...” valmis umbes 40 000 dollariga), katkendlikud, segased, peaaegu võimatult kitsilikud ja jonnakalt vulgaarsed (“Pepi...” kujutab võistlust teemal “Kui pikk on su peenis?”), kuid sisaldavad siiski suurepäraseid stseene *camp*-melodraama laadis nagu näiteks Almodóvar laulmas “Gran Gangat” “Labüridis...”, jalas võrksukad ja seljas plastikust vihmamantel, mis jahmataks isegi Siberi pereema. Nende mõte näis, vähemalt sel ajal, olevat nende mõttetuses. Nad näitasid pikka nina hispaania tõsisele “kvaliteet”filmile, mis kirjeldas enamasti maaelu Franco režiimi kuaaegses psühholoogiliselt mõjuvas varjutuses. See vasakpoolne, ortodoksne ja tahtlikult põikpäine institutsioon ei andestanud Almodóvarile kunagi päriselt oma aegumise kuulutamist.

Kriitikud olid nüüdseks esitanud Almodóvarile kaks süüdistust: ta oli pinnaalne ja liiga modernne. Almodóvar vastas neile filmidega *“Pimeduse rüpes”* (*Entre tinieblas*, 1983) ja *“Millega ma olen selle ära teeninud?!”* (*¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, 1984). Mõlemad kujutasid endast uute teede otsingut. “Pimeduse rüpes” jälgib kabaree- lauljat, kes põgeneb politsei eest langenud naiste kloostrisse ja leiab oma emotsionaalse keskme kloostritüüma ühepoolses armastuses laulja vastu.

Gloria in extremis

“Millega ma olen...?!” seevastu on halenaljakas melodraama, kus on suur osa



“Kirgede labürint”, 1982.



“Pimeduse rüpes”, 1983.



“Millega ma olen selle ära teeninud?!”, 1984.

meelehelitel. Tegemist on kroonikaga madalalgalise tööorja ja pereema Gloria hädadest, kes elab oma perekonnaga inetus kõrghoones, kust avaneb imeline vaade Madridi ringteele. Naaberkorteris elab prostituut (mis võimaldab

Almodóvaril tuua sisse pornostseenid), üleval üleloomulike võimetega tüdruk (Almodóvar parodeerib õudusfilme). Lärmakas segadus ja klaustrofoobsed keskplaanid meenuvad hispaania neorealismi 1950. aastate lõpust.

“Millega ma olen...?!” on ka esimene film, mis demonstreerib järjekindlalt Almodóvari suurepärase võimet sulatada ja moduleerida toone, luua, nagu ta ise ütleb,



“Matadoor”, 1986. Assumpta Serna (María Cardenal) ja Nacho Martínez (Diego).



“Kire seadus”, 1987. Carmen Maura (Tina Quintero).

“põrunud draamat”. Üks näide. Pärast raskest päevatööd on Glorial lõpuks aega panna jalad seinale. Kas ta vaatab telekat? Vahib ajakirja “Hola”? Ei, vajanud sohvale, nuusutab ta salaja liimituubi. See on ühtaegu naljakas ja kurb. Aga paatos pääseb võidule, kui helilooja **Bernardo Bonezzi** muusika filmi tagasi tuleb ja Gloria, taas ema rollis, läheb kõrvaltappa lastele tekki peale panema. Töösse uppunud Gloria ilmutab Hollywoodi melodraama kangelanna leidlikkust, aga tema kannatusi ei põhjusta mitte ülevoolav kirg, vaid lihtsalt meeletu võitlus, et ots otsaga

kokku tulla: inimlikku soojust on ta vähe tundnud saanud.

“Millega ma olen...?!” tegi Almodóvarist poolküpse autori, kes oli kehtestamas oma tunnusjooni: eesliinil naise iha, sõltumatus ja solidaarsus ning selle kõrval postmodernistlik rõhk stiilile ja osatäitmisele. Ja mis eriti tähtis, vaatamata oma avalikult tunnistatud huvipuudusele poliitika ja ühiskondliku temaatika vastu, oli Almodóvar välja arendamas vaateid, mida võiks nimetada ühiskondlikuks ja seksuaalseks demokraatiaks. Radikaalselt erinevate juurte ja erineva seksuaalse soodumusega tegelased võivad elada samas majas (“Millega ma olen...?!”) ja samas kinematograafilises raamis ning vältida samaaegselt ühiskondlikku lahterdamist (nunnad filmist “Pimeduse rüpes” tarbivad heroini ja peavad lemmikloomana tiigrit).

Kolm sammu kultusrežissööri staatuseni

Olles kord hakanud looma rahvusvaheliselt oma firmamarki (“New York Times” nimetas filmi “Millega ma olen...?!” väikeseks meistriteoseks), süvendas Almodóvar oma kiretemaatikat kolmes järgmises filmis, mida mõned kriitikud peavad — koos tema kahe kõige viimase filmiga — tema parimateks töödeks. Need olid “**Matadoor**” (*Matador*, 1986), “**Kire seadus**” (1987) ja “**Naised närviatäki äärel**” (1988).

“Matadoor” kujutab fataalset külgetõmmet kahe sündinud tapja, härjavõitleja Diego (*matador* tähendab hispaania keeles ka “tapjat”) ja sarimõrvarist kohtunikku Maria vahel. Olles narritanud teineteist nagu *torero* härga, kroonivad nad oma kire simultaanse orgasmi ja suitsiidiga — mis pealegi langeb kokku päikesearjutusega. Rõhutades surma seksuaalset ahvatlust, on “Matadoor”

Almodóvari tüüpiline väljakutse vaatajale. Veidrat süzeed on eriti raske aktsepteerida neil, kes mõtlevad surmast rohkem haiglavoodi kui vaimse viagra terminites. Aga läbi veidra iroonia, mis saadab ka ema ja poja (**Julietta Serrano** ja **Antonio Banderas**) teravalt välja joonistatud suhet, kumab sõbralik huumor, mis annab inimliku mõotme loole, mis muidu võiks jääda lihtsalt kentsakaks.

Eelkõige pakub "Matadoor" vaatajale laia skaalat seksuaalseid valikuid: naiste ja meeste fetišismi, hetero- ja homoseksuaalset varuismi, sadismi, nekrofiiliat, (frustreeritud) mehe vägistamist ja isegi naiste penetratsiooni (Maria saab orgasmi, kui ta torkab juuksenõela oma mõrvaohvrite kuklasse).

Ihar ja hiilgavalt füüsiline "Kire sea-dus" pakub kõike seda veelgi suuremal määral. Kui Antonio (Banderas oma esimeses suu-remas osas) armub filmirežissöör Pablosse, küsib ta otse, kas Pablo soovib anaalseksi. Järgnevad võluvalt südamlikud magamistoastseenid.

Almodóvari suur teema — kirg, selle möödapääsmatus ja vaevad — sai edasise lihvi filmis "Naised närviatiki äärel", mis tegi



"Naised närviatiki äärel", 1988. *Rosy de Palma (Marisa, keskel) ja Antonio Banderas (Carlos).*



"Seo mind! Ahelda mind!", 1990. *Antonio Banderas (Ricki) ja Victoria Abril (Marina).*

"Kõrged kotsad", 1991.



temast naiste režissööri *par excellence*. Tema tõmme naiste poole oli peaaegu vältimatu. 1987. aastal oli Hispaanias kolme tüüpi naisi, kes vaevalt kaks aastakümnet varem olid olnud haruldased: haritud, tööl käivad ja lahutatud. Nende elustandard oli tohutult paranenud, armastuse standard aga mitte. Parimaks näiteks selle kohta on "Naiste..." peategelane Pepa (võrratu Carmen Maura). Jean Negulesco filmi "Kuidas abielluda miljonäri-ga" (*How to Marry a Millionaire*, 1953) järgi kujundatud ärklikorteris on Pepal kõik mugavused, kaasa arvatud söber Ivan. Või olid. Filmi alguses jätab Ivan Pepa maha, kui too on äsja avastanud, et on rase. Naine saab tema asukohale lõpuks jälle, päästab ta teise endise armukese püssikulist ja otsustab nende lapse üksi üles kasvatada.

Naised Almodóvari filmides vajavad ikka mehe kiindumust ja tõmbavad selga oma seksuaalse lahingurüü. Aga mehed? Lihtsad tolad. Politseinikud, kes tulevad Pepa korterrisse, on täielikud juhmardid; Ivan põlgusväärne tüüp, kellel näivad sootuks puuduvat ehedad tunded. "Naised..." tõi Hispaanias sisse 7,8 miljonit dollarit, jäi terveks aastakümneks kõrgeima reitinguga kodumaiseks filmiks ja otsustas Almodóvari kui kultus-režissööri staatuse kogu maailmas.

Vennalik armastus, perekondlikud väärtused

Siiski ajasid Almodóvari järgmised kolm filmi — sidumisdraama "Seo mind! Ahelda mind!" (1990), melodraama ema ja tütre suhetest "Kõrged kontsad" (1991) ja radikaalne pilt linna-ahistusest "Kika" (*Kika*,

1993) — segadusse tema fännid ja rõõmustasid tema suhtes negatiivselt meelestatud hispaania kriitikuid, kes kuulutasid, et ta polnud kaotanud mitte ainult Carmen Maurat (avalikult solvunud, et talle ei antud piisavalt head kohta 1989. aasta "Oscari"-tseremoonial, kui "Seo mind!..." kandideeris parima võõrkeelse filmina), vaid ka oma lavastajatalendi.

Neid filme võib siiski vaadelda kui nüüdseks teatava kunstilise ja finantsilise autonoomia saavutanud režissööri otsingu- ja arenguperioodi. Alates "Kire seadusest" oli ta leidnud endale ideaalse produtsendi, oma venna Agustín Almodóvari. 1986. aastal rajasid nad aktsiaseltsi "El Deseo". "Kõrged kontsad" pani aluse kaasproduktiooni lepingule Pariisis asuva autorifilmi "jõuamaga" "CiBy 2000". See leping kinnitas, et kui Almodóvari filmid saavad jätkuvalt läbi mitte väga kõrge eelarvega, võib tema müügifiliaal "CiBy Sales" kustutada välismüügi loa vastu enamiku nende tootmiskuludest.

Kuigi need filmid on oma tekstuurilt väga erinevad, ulatudes "Kõrgete kontsade" vohavusest "Kika" euro-trash'ini, läbib neid kõiki kaks ühist motiivi. Esimene neist on perekonna suurenev tähtsus. Victoria Abrili näitlejannat filmis "Seo mind!..." üksnes võib, kui Banderase karakter muutub koduselt "naiselikuks", kui ta jookseb naisele musta turu valuvaigisteid otsides ringi ja muretseb, kas naine saab ikka piisavalt süüa. Tütremõrv "Kõrgetes kontsades" on ema meeleheitlik tähelepanuvajadus, kes on loobunud pere hvides näitlejakarjäärast. "Kika" on hümn Hispaania ühiskondliku kokkukuuluvuse bastionile: koduperenaine rabeleb end kuidagimoodi läbi oma abikaasa truudusetusest, armuke-



"Kika", 1993. Romy de Palma (Juana). Illustratsioon "Filmihullu" 2000, nr 3 kaanelt, milles käsitletakse põhjalikumalt Almodóvari loomingut.

se seeriamõrvadest ja enese vägistamisest, millest kujuneb *tele-show* peateema.

Teine motiiv on Almodóvari ilmselgelt suurenev rahulolematuse oma ebaametliku staatusega uue Hispaania hääletoru ja advokaadina. 1990. aastatel näis see uus Hispaania pakkuvat kohutavat tulevikku varatutele ja noortele ning oli vajunud kultuurilise komerterslikkuse mülkasse, mis tuli kõige paremini ilmsiks tema teleprogrammides (oluline teema "Kikas").

Selle teema juurde pöördub Almodóvar tagasi "*Minu saladuse öies*" (1995). Romantiline *pulp*-romaanikirjanik Leo ootab tagasi oma abikaasat Pacot, kes on Brüsseli lähistel asuva NATO rahumissiooni liige. Mees astub lõpuks sisse teatamaks, et nende abielu on läbi. Emotsioonide El Niño näib pühkivat üle Hispaania. Film on vändatud külm-sinises, hõõgupunases ja luitunudrohelistes värvigammas. Paco kui üks Hispaania uusi euroopalikke võimumehi on emotsioonides sirgjooneline, rõhutab kontrolli, ironiseerib Madridi hilisõhtute üle. "*Minu saladuse öies*" ilmub esmakordselt ka Almodóvari positiivsem "uus mees"; siin on selleks Hispaania aja-lehe "El País" paksukõhuline ja sentimentaalne toimetaja.

Teine "uus mees" on kannatav, kuid hoolitsev Victor filmis "*Elav liha*" (1997), mis on Almodóvari seni eelviimane film ja mis näib juhatavat sisse tema kolmanda loomeperioodi pärast varasemid komöödiaid ja küpseid satiirilisi melodraamasid. See Ruth Rendelli samanimelise romaani suurepärase, kuigi vaba adaptatsioon jälgib küpse humanismiga hea ja kurja vahelduvat moraalset voolu ja pääsematut kirge prostituudi kodanikuõigustest ilma jäetud poja Victori, alakehast halvatud politseiniku ja tema endisest narkomaanist naise vahel. Oma ainsa narratiivi, stiliseeritud realismi ja tugevate meeskarakteritega on "*Elav liha*" Almodóvari filmidest ilmselt kõige lähemal *mainstream*-ile.

Oskus üllatada

Teispool suurepäraselt turustamist ja meeldimist *camp*-vaimsusele võib Almodóvari tohtu populaarsuse nii kodu- kui ka välismaal omistada tema humoorikale sekkumisele kaasaegset maailma enim huvitavasse ot-singusse teemal, kuhu suunduda edasi, ja eriti, kuidas kujundada ümber sugudevahelisi suhteid. Siiski on Almodóvarit raske lahterdada. Tema soov haarata iga stseeni kogu väljenduslikku potentsiaali tähendab, et tema filmide tõelist tüve varjab sageli ideede ja tunnete rikkalik lehestik.



"Minu saladuse öis", 1995.
Rosy de Palma (Rosa, vasakul).

Võib-olla lasub tema tööde südames sügav antipaatia inimkonna ühetaolisuse vastu, olgu nende univormideks siis hallid ülikonnad või psühholoogilised -ismid. Ta läheneb teemadele, stseenidele ja võtetele erineva nurga alt, kord metafoorselt, kord sõnasõnaliselt. Ta suudab ikka veel üllatada nagu "*Elava liha*" seksistseenis, kus tal õnnestub demokraatlikult anda edasi nii mehe kui ka naise sensuaalsust.

Näib ülimalt tõenäoline, et tema järgmine töö pärast 1999. aasta filmi "*Kõik minu emast*" (*Todo sobre mi madre*) on ingliskeelne ühistoode USAga, adaptatsioon *Pete Dexter* *The Paperboy*'st. See annaks Almodóvarile erutava võimaluse laiendada veelgi valikuid, mille kaudu pidetu kaasaegne maailm saab edasi kesta.

Aastaraamatust
"*Variety International Film Guide 1999*"
tõlkinud KAIA SISASK

JOHN HOPEWELL on kirjutanud kaks raamatut hispaania filmikunstist: *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco* (London, British Film Institute, 1985) ja *El cine español después de Franco* (Madrid, Ediciones el Arquero, 1989). Ta juhib "*Variety*" kontorit Hispaanias ja on "*Moving Pictures International*" Euroopa toimetaja.

MA TAHAKSIN OLLA ALMODÓVARI TÜDRUK... ... NAGU MAURA, VICTORIA ABRIL, BIBI, MIGUEL BOSÉ...

"KÕIK MINU EMAST" (*Todo sobre mi madre*). Stsenarist ja režissöör Pedro Almodóvar, operaator Affonso Beato, kunstnik Antxon Gómez, muusika: Alberto Iglesias, montaaž: José Salcedo. Osades: Cecilia Roth (Manuela), Marisa Paredes (Huma Rojo), Penélope Cruz (öde Rosa), Antonia San Juan (Agrado), Candela Peña (Nina), Rosa María Sardá (Rosa ema), Fernando Fernán Gómez (Rosa isa), Eloy Azorin (Esteban), Toni Cantó (Lola) jt. 35 mm, 101 min, värviline. © *El Deseo, Renn Productions*, Hispaania—Prantsusmaa, 1999.

Nii laulis aastaid tagasi oma kuulsuse tipul Joaquín Sabina ning temaga koos suur osa Hispaaniast. (Eesti keele sootust arvesse võttes peaks siinjuures vist lisama, et tegemist on meeslauljaga.) Sabina ja paljude hispaanlaste soovunelmat jagab mõneti aga ka käesolevate ridade kirjutaja. Sabina jätkab: "Leida väljapääs sellest hallist kirgedeta, pattudeta, hulluseta labürindist, pidada igas sadamas erinevat armukest, et ei peaks ahastama, millega ma küll sellise saatuse ära olen teeninud." Sabina kuulsus on viimasel ajal hõredamaks kulunud, kuigi igal aastal astub ta vähemalt korra avalikkuse ette järjekordse kassahitiga; palju oli neidki, kes eelmise aastakümne alguses oma vaimustusest hoolimata ennustasid ka Pedro Almodóvari legendi peatset langust ja seda põrmugi mitte pahatahtlikkusest, vaid ta lihtsalt näis jõudvat surnud punkti. Bluff, šokiteraapia, skandaalsus, rasked teemad hakkasid hispaania kinopubliku jaoks igapäevaseks muutuma. Nagu näha, osutusid prognoosid ekslikuks.

Ajal, kui valmivad Almodóvari esimesed filmid, on hispaania kino küllaltki sügavas kriisis. Võrreldes 1980. aastaga väheneb linateoste arv 1990. aastaks veidi vähem kui kahe kolmandiku võrra, paljud kinod suletakse sootuks ning turgu valitseb vaid Ameerika

Ühendriikide odav massikultuur. Olukord püsib muutumatuna ka 1990. aastate alguses, kuid 1995. aastast toimub pööre. Üha rohkem lisandub vanadele headele veteranidele noori režissööre ning olulisi, raskeid teemasid: seks, alkohol, narkootikumid, muusika kui paljude noorte ainuke võimalus pidetud maailmas pidet leida (*Montxo Armendárizi "Kroneni lood", Historias del Kronen*, 1995), snuff-movie mõistetamatu ja põhjendamatu julmus (*Alejandro Amenábari "Tees", Tesis*, 1995), rassism, terrorism, emigrantide probleemid jne. Kinod Hispaanias hakkavad uuesti täituma ja praegu näib sealne ja ilmselt ka Ladina-Ameerika film üle elavat väga põnevaid aegu. Ütlen "näib", sest paraku toimib mammonakeskne massikultuur kohati märksa jäigema ja kavalama tsensorina kui nõukogudeaegne infantiilne ideoloogia ja vaid vähestel — ühe näitena Almodóvarilgi — õnnestub sellest kadalipust võitjana välja tulla ning õige adressaadini jõuda.

Mäletan ühte kinokülastust Granadas paduvihmasel ööl 1996. aastal. Läksime sõbraga vaatama filmi "Rohkem kui armastus, meeletus" (*Más que amor, frenesi*), mis oli äsja valminud ning seetõttu ei osanud peaaegu keegi tollal veel selle kohta soliidsemat seisukohta väljendada. Mõni minut pärast filmi algust sisenes multikino saali taskulambiga kohanäitaja koos väerika vanapaariga ning algas ootuspärane viisakate naeratuste saatel püstitõusmine, et nad oma kohtadele lubada. Kergelt häirituna istusime seejärel taas ja püüdsime ekraanil toimuvasse süveneda, kui tekkis uus elevus. Vanapaar oli jälle püsti ning üritas nüüd omavahel midagi erutatult pomiseses võimalikult kiiresti, vaatajate jalgadele komistades, uksest välja saada. Mäletan, et kui rahu saalis lõpuks taastus, sosistas sõber mulle kõrva: "Kindlasti pühkisid nad otsemaid kirikusse ja paluvad nüüd kogu öö oma patte andeks." Paraku ei meenu mulle aga praegu

sel hetkel enam midagi filmi sisust ja võib-olla see hoopis puudus. Mäletan ainult, et vaatamata ohtrale seksile ei olnud tegemist pornograafiaga; hoolimata näidatud loomuvastasustest, mis vanapaari kohutasid, ei tekinud halba enesetunnet, vaid pigem **Geoffrey Chauceri** soe canterburylik tajumus inimloomaia piiramatust mitmekesisusest ja iseenese paratamatust kuulumisest sellesse. Kuid hiljem hilisööl vihma eest ühes baaris varju otsides ei osanud ei mu sõber ega ma ise selle linatseose arvel oma intellektiga hiilata...

Võrreldes eelkirjeldatuga on Almodóvar muidugi tunduvalt tõsisem ja sisukam; võib-olla isegi nii tõsine ja karm, et teda tahaks lausa kergemeelseks pidada. Tema viimase filmi ja kogu senise loomingu põhjal tekib aga kange tahtmine võrrelda teda sootuks teise ajastu ning teise Pedrogaga: barokselt raskepärase maailma kirjandusklassiku **Pedro Calderóniga** (1600—1681), kelle jaoks tema kirgede jõud ja kujutlusvõime reaalse maailma liiga kitsaks ja illusoorseks muutsid. Nagu paljud tema kaasagsetest pidas ka Calderón elu unenäoks. Üha rohkem on XX sajandil

“Kõik minu emast”, 1999. Režissöör Pedro Almodóvar. *Cecilia Roth (Manuela)*.



“Kõik minu emast”.
Eloy Azorin (Esteban).

hakatud nägema, et tegemist oli järjekordse sügava kriisiga Euroopa teadvuses. Tekkinud uus tundelisis reageeris ajastu probleemidele sageli nii tugevalt, et intellekt polnud seda suuteline kontrollima. Kontrastid ja vasturääkivused tunnetuses viitasid sellele, et renessansiaegne inimene hakkas üha rohkem kaotama usku iseendasse. XVII sajandi draama tegelased ongi sageli painatud ühelt poolt hirmust elu ees ning teiselt poolt õudusest surma vastu. Ebakindlusi muutub järk-järgult umbusuks, kogu Euroopa meelelaad üha morbiidsemaks. Euroopast käib üle teine Surmatants. See on aeg, kus itaalia hauaplaatidele ilmub dekoratiivne skelett, Yoricku pealuu,

kusattumused, tegelaste — meeste-naiste — segiajamised, valed, maagia ei ole ainult draamatilised võtted; pigem illustreerivad nad tolle aja arusaamist, et inimesed ei ole mitte need, kes nad väliselt näivad olevat, et öö on väga pime ning armastus ebakindel, et iga inimese sileda välimuse taga on varjul skelett, surma ja kao sümbol. Ja ka illusioonide ning reaalsuse puhul ei ole kindel, kumb neist on väärtuslikum? Kõigest hoolimata jõuab aga Calderóni ning barokkajastu olulisim kangelane Segismundo ühe peamisema inimliku tõeni: "... ma näen und ja tahan head teha — sest et unenäoski hea tegu kaduma ei lähe." Mitu sajandit hiljem on teinegi Pedro korduvalt toonitanud headuse olulisust nii elus kui kunstis.

Tegemist on aga ka ajastuga, mil Hispaanias sünnib müüt Don Juanist, mehest, kellesse naised armuvad juba enne, kui temaga kohtuvad. Rüütliromaanide daamikultus on langenud madalseisu. See müüt levib üle kogu Euroopa ning omandab igal maal oma vastavad iseärasused, kuigi usaldama jäädes hispaanlaste endi seisukohti, näib just nende südametemurda olevat kõige komplitseeritum ja kõige metafüüsilisema hingeeluga. Ometi suudavad mitmed XX sajandi esimese poole hispaania kirjandusuurijad küllaltki edukalt tõestada, et tegelikult oli tegemist alaväärsuskompleksi all kannatava homoseksualistiga. Kuidas iganes sellega, kuid sajandi lõpul pöörab **Pedro Almodóvar** oma tähelepanu peaaegu eranditult vaid naistele ja nende hingeelule. Ajal, kui harjusid ja *show-business* üritavad kogu naissoo armutult muuta ajudeta õõnsaks kaubaartikleid reklaamivaks kaubaartiklikuks ning ka feministide pingutused olukorda parandada teevad selle tihiteale veelgi naeruväärsemaks, müstifitseerib Pedro naist kui sellist. Miks ta seda teeb? Ilmselt on kõrvalseisjal seda võimatu otsustada ja küllap ta ise teab vastust tunduvalt paremini. Kui kõrvale jätta film "**Kire seadus**" (*La ley del deseo*, 1987), kus on tegemist mees- tevahelise armastuskolmnurgaga, ja võib-olla ka "**Liha värin**" (meil kinodes nimetusega "**Elav liha**", *Carne tremula*, 1997), siis domineerib tema loomingus naine, ja enamgi veel, paljud Almodóvari mehed igatsevad olla naised ning osa seda vähem või rohkem edukalt suudabki. Ka režissöör ise on kusagil nentunud, et oma eramus lõunat valmistades meeldib talle vahel naisterõivaisse riietuda. Jahmatav? Šokeeriv? Ja ometi, miks ka mitte? Vaevalt et see tema meheliikusele surmahoobi annab ja tema võimsatest naistest koosnev näitetrupp — legendaarne hõim, mis on kunstimaailmas nagu riik riigis, kuhu igatsevad kuuluda paljud naised ja mehed — ta maha



"Kõik minu emast". Rosa María Sardá (Rosa ema).

Donne'i surilina aeg. Surmatantsust saab kurjade vaimude ning usside, vaklade tants, hakatakse rohkem kui kunagi varem tegelema põrgu teemaga. Inimeste ellu hiilib järk-järgult õudusttekitav üleloomulik element, mis võtab nõiduste ning maagia kuju.

Elu hakatakse nägema kui pilti, kui lava, kui unenägu, aeg on lagunenuid omavahel ühendamatuteks hetkedeks; kosmos, mida kord nähakse naeruväärselt väikesena, kord määratult suurena, on purunenud fragmentideks, inimene kõigub paradiisi ja põrgu vahel. Tegemist on omal viisil neurootilise stressirohke ajastuga, milliseid on ka varem olnud ja milles me ilmselt elame praegu, kus paljude inimeste jaoks tunduval olulised probleemid lahendamatud. Ja siit tuleneb üha korduv küsimus: "Mis on reaalsus?" Siit ka reaalsuse ja illusioonide segiajamine, mis on XVII sajandi teatri korduv teema. "Elu on unenägu", "maailm kui teater" — need fraasid on väga sagedased. Arusaamatused, absurdsed kok-

jätab. Almodóvar ise on selgitanud, et tema lapsepõlve La Mancha *macho*-keskses maailmas valitses mees perekonna üle tugitoolist, samas kui naine peaministrina vaikides ja tihti ka valetades ning teeseldes lahendas olulisi probleeme, suutes selliselt vältida nii mõnegi tragöödia. Ilmselt samal põhjusel väitis **Federico García Lorca**, et Hispaania on alati olnud suurte näitlejannade maa.

Ka film **"Kõik minu emast"** (*Todo sobre mi madre*, 1999) räägib ainult naistest ja Almodóvari tüdrukukuks on saanud isegi **Tennessee Williamsi** Stella näidendist **"Tramm nimega "Iha"**. Mehed ilmuvad kaardrisse vaid selleks, et lasta oma seksuaalvajadusi rahuldada või lausuda poolsegaseid, nõdra-meelseid fraase. Ainult ühte meest võib pida-da naistega võrdväärseks peategelaseks ning selleks on Manuela poeg Esteban, kes paraku hukkub esimese paarikümne minuti jooksul. Ometi on tema kohalolek pidevalt tajutav, mis tuletab meelde samuti Kesk-Hispaaniast Extremadurast pärit ja seega peaaegu

tõttu ei õnnestu meie nüüdismaailmas ellu jääda.

Nii keerlebki sündmustik siingi taas peadpöörivalt prostituutide, transvestiitide, homode ja lesbide, aga ka aidi, narkootikumide maailmas, kusjuures mitte keegi ei ole päriselt see, kes ta näib olevat. **Freudile** tuginedes võiks siinjuures nentida, et inimese identsus ei ole kunagi nii kinnistunud, nagu me seda harilikult ette kujutame, ja kuigi oma praeguse mina otsingul ei ole meil võimalik minevikku olematuks teha, siis seda uuesti läbi mängida, uuesti dramatiseerida saame me ometi. Nii pöördub ka Manuela tagasi Barce-



"Kõik minu emast". Marisa Paredes (*Huma Rojo*).



"Kõik minu emast". Antonia San Juan (*Agrado*).

Almodóvari kaasmaalase, kirjanik **Adelaida García Morales**e mõtte: "Puuduv või nähtamatu on alati rohkem olemasolev kui nähtav." (Adelaida García Morales, "Lõunas. Bene", "Loomingu Raamatukogu" 1998, nr 35/36, lk 92.) Režissööril aga oleks olnud liigagi lihtne keskenduda kogu filmis ainult üksikema ja poja suhetele ning sündinud oleks sügavasisuline liigutav almodraama. Ometi hävitab ta Estebani armutult. Miks siis? Arvan, et hoolimata soost või ka seksuaalsest orientatsioonist tuleb tunnistada, et tegemist on süütu, puhta, ilusa hingega ja heas mõttes lootust-andva noore mehega, kellel võib-olla just see-

lonasse. Kujutades aga seal tema suhteid sookaaslastega, suudab Almodóvar kui mitte kummutada, siis vähemalt vaidlustada ühe nüüdisaegses psühholoogias levinud klišeedest. Nimelt kaldutakse tihti väitma, et erinevalt meestest on naissoole peaaegu võõras omavahelise solidaarsuse tunne (*male bonding*). Väevalt võib miski antud filmist paremini tõestada vastupidise võimalikkust.

Praktiliselt kõik tegelased filmis mängivad mingit rolli, kannavad teatavat kostüümi, kuid samas püüavad kõik leida oma identiteeti, autentsust. Isegi Barcelonat võib taju-da vaid barokse dekoratsioonina. Kui palju aga eheduse saavutamine tänapäeval maksma läheb, kuuleb vaataja võlts-Chaneli kasutava silikoonrindadega Agrado suust. Ometi tundub autentsus enamiku hispaanlaste jaoks ikka veel, ülejäänud läänemaadega võrreldes, tunduvalt tähtsam olevat ning autentne patustus väärib märksa suuremat respekti kui ebaautentne vooruslikkus. Seksuaalselt ja sot-

siaalselt kannavad inimesed Almodóvari maailmas alati maskeeringut, mis kinnistubki nende reaalseks minaks. Alasti on vaid näod ning need võivad filmis muutuda ühest äärmusest teise. Ja vaid harva — Manuela meeleheitel, Agrado läbipekstult — on mask täielikult kadunud.

Analoogselt Calderóniga sisaldab ka Pedro Almodóvari looming väga palju (näiliselt?) eklektilisi viiteid teistele filmidele, kirjandusele, muusikale, arhitektuurile: **T. Williams, J. L. Mankiewicz, B. Davis, Gaudí, T. Capote, Lorca.** Täpsemaid mõtteseoseid oskaks ilmselt seletada ainuüksi Almodóvari ise, kui temagi. Filmi alguses näeme García-Lorcalikku tõlgendust Tennessee Williamsi näidendist ning selle lõpus fragmenti Lorca enda loomingust. Ka Almodóvarit ennast on tituleeritud filmikunsti **Toulouse-Lautreciks**, meie ajastu **Oscar Wilde'iks** jne. Paraku ei tee tema praegune tohutu populaarsus ning ülistavad artiklid (netis sisaldab ainuüksi coogle.com tohutu hulga arvustusi viimase filmi kohta) talle lähenemist lihtsaks. Kuulus ja preemiad, enamasti *bimbode* ja *beibede* pärusmaa, näivad tänapäeval tõsiselt kunstnikule osutavat samasuguse karuteene, nagu missindus naissoo puhul, st odavdavad ja vulgariseerivad teda. Ahnelt soritakse Almodóvari eraelus ning ainus, millega olevat teda võimalik intervjuudel vihale ajada, on intiimküsimused. Vaevalt aga seetõttu, et ta midagi varjama peaks või rääkida ei julgeks. Pigem on inimese isiklik elu Hispaanias rohkem kui teistes maades olnud tema enese asi. "Ma olen just selline, nagu te mind näete," on Almodóvar korranud. Selline on ka tema looming. Kuid võib-olla kõige tabavamalt ning eespool kirjutatut täiesti tühjaks tööks ja vaimu närimiseks muutes on lakooniliselt öelnud näitleja **Marisa Paredes**: "Pedro on võrratu tantsija ning see film on tema tango."



Pedro Almodóvar.

PEDRO ALMODÓVAR on sündinud 25. septembril 1951 Calzada de la Calatravas La Manchás. Seitsmeteistkümnemeaastaselt kolis ta Madridi, kus töötas telefonikompaniis, tegi kaastööd underground-ajakirjadele ja koomiksitele, mängis avangardistlikes teatritükkides, laulis rockbändis ning hakkas avaldama väljamõeldud pornostaari Patty Diphusa piltimusi. Aastatel 1974—1978 valmis tal üle kümne filmi "Super 8" lindil, põhiliselt helita, pikkusega viiest kahesteistkümneminutini. Täispikad mängufilmid: 1980 "Pepi, Luci, Bom ja teised tüdrukud" (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón); 1982 "Kõrge labürint" (Laberinto de pasiones); 1983 "Pimeduse rüües" (Entre tinieblas); 1984 "Millega ma olen selle ära teeninud?!" (¿Qué he hecho yo para merecer esto!); 1986 "Matador" (Matador); 1987 "Kire seadus" (La ley del deseo); 1988 "Naised närviatagi äärel" (Mujeres al borde de un ataque de nervios); 1990 "Seo mind! Ahelda mind!" (¡Atame!); 1991 "Kõrged kontsad" (Tacones lejanos); 1993 "Kika"; 1995 "Minu saladuse õis" (La flor de mi secreto); 1997 "Liha värin" ("Elav liha" (Carne tremula) ja 1999 "Kõik minu emast" (Todo sobre mi madre), Euroopa aasta parim film ja võõrkeelse filmi "Oscar".

TMKs on hispaania filmi kohta viimastel aastatel ilmunud järgmised artiklid: Paul Julian Smith, "Absoluutne täpsus" (Pedro Almodóvari filmist "Liha värin", 1998, nr 11) ja John Hopewell, Jonathan Holland, "Ajalugu seljataha jättes. Hispaania kino hetkeseis" (1999, nr 2).

S. T.

PÄRSITUD ÕRNUSE MAAILM

“LUNASTUS”. Stsenarist ja lavastaja Mare Raidma, operaator Mait Mäekivi, kunstnik Toomas Hõrak, helilooja Sven Grünberg, heli: Enn Säde ja Henn Liiva, teine režissöör Terje Kessel, valgustajad Jüri Hindremäe ja Vello Vilms, *off-line* montaaž: Peep Viljamäe, *on-line* montaaž: Ahti Tubin, heli järeltöötlus: Koit Pärna (*Sonogram Estonia*), grimeerija Kristel Kärner, kostüümid ja kujundus: Mare Raidma ja Toomas Hõrak, teine operaator Rein Pruul, pürotehnik Armin Altrov, produtsendi abi Veiko Taluste, režii konsultant Jüri Sillart, liikumise konsultant Laine Mägi, toimetaja Tõnu Karro, produtsendid Mati Sepping ja Peep Viljamäe. Osades: Helen Org (Sanna), Külli Teetamm (Anni), Evert Sundja (Toni), Rita Raave (ema), Triinu Mai Pedajas (väike Sanna), Katrin Saukas (kasvatataja), Viive Aamisepp (doktor), Allan Noormets (isa), Ain Mäeots (modell), Aleksander Okunev (armuke), Vello Soukand (kattlakütja), Raoul Joa (meremees), Igor Rogatšov (nõgimees) jt. Video *Betacam SP*, 29 min, värviline. © “Faama Film” ja Eesti Televisioon, 2000.

Pole kuigi aus lahutada filme selle järgi, kuidas, missuguste võtetega nende autorid oma taotlusi realiseerivad. Siiski on ka mängufilmi puhul loojaid, kes juba vaistlikult seavad esiplaanile sisu, idee, kontseptsiooni ja puhastavad visuaalse poole kõigest sellest, mis linatase mõttelise selgrooga otseselt ei haaku. Võib juhtuda, et film muutub nii üsna otseütlevaks ja askeetlikuks, kaotades oma mängulisuses ja kaldudes sarnanema dokumentaalžanriga, aga kui see on taotlus, mis teenib tegijate huvisid, siis tuleb sellega arvestada. Juba iseenesest keeruline sõnum, mis on põimitud mitmeid käike nõudvasse süžeesse — seega mahukas narratiiv — enamasti ülespuhutud kujundisüsteemi ei vajagi.

Teised käituvad vastupidi. Kui idee on juba kord olemas, mis tahes kujul, kas või kontuuriski, tekitavad nad selle ümber mitmekihilise visuaalse tulevargi, mängivad valgusega, värviga, vormiga, kujundiga, pakuvad erinevaid aja- ja ruumilahendusi ning teevad maksimumi, et visuaalne esteetika toimiks. Tihti peale toimibki, ja teeb seda ülla-

tavalt tõhusalt, andes esialgu veel toorele asjale ettearvamatult võimsa tuule tiibadesse.

Mare Raidma debüütfilmi “Lunastus” puhul ongi teatavaid kääre märgata: igal juhul näib, et filmi tõukejõud ja sisim mõte on hoopis hõlpsamalt käsitletavad kui selle vorm, mis on lahendatud suuresti komplitseeritumalt, kui filmi aluseks oleva loo konkreetne, põgusalt sõnastatav kese vahest eeldaks.

Filmi kandvaks teljeks on lapsepõlvepiltide kaudu avanev ema ja tütre armastussuhe. Internaati sattunud Sanna kannatab tapmise eest vangimõistetud ema tõttu, tunneb ennast süüdi, soovib alateadlikult ema tegu heastada. Internaadis tekib uus intriig, suhete kolmnurk, kuhu kuuluvad peale introvertse Sanna tema söakas toakaaslane Anni ja tagasihoidlik noormees Toni. Lõpp on traagiline, nii Sanna kui ka Toni hukuvad, üks uputab end asfaldijärve, teine saab endale rindu samasuguse spaatli, nagu see juhtus Sanna ema meesmodelligagi.

Kas võiks siis öelda, et lihtne — või kas ta nii lihtne ongi, pigem pisut sentimentidega üle doseeritud — lugu on kohatult üles klopitud? Sugugi mitte, pigem näeme, missuguseid imesid võib teha filmi välise joonisega, mida “Lunastust” vaadates saab nautida ka asjana iseeneses. Film on küll ajahüpete ja alltekstide-sümbolite poolest paisutatud, lineaarsest sündmuste loogikast omajagu hälbiv, aga kasutab erinevaid vormivõtteid sihipäraselt ja süsteemselt. Kuigi tempo kujunditega koormatuse tõttu mõneti kannatab, on lugu heas mõttes eksootilis-dekoratiivne ja jätab hõrgu järelmaigu ka pärast mitmekordset vaatamist. Õieti peakski seda filmi vaatama rohkem kui üks kord, sest tegemist on kontsentraadiga, teosega, mille pingelisest atmosfäärist mõnigi oluline nüanss esimesel korral tabamata võib jääda. Autorid on teinud peent koostööd, katkendlikkuse ja illustratiivsuse mulje sugeb peamiselt sellest, et vaataja vastuvõtuvõime on piiratud.

Psühhoanalüüsi triumf

Sisulisest küljest võttes on "Lunastus" just niisugune film, mida vaadates Freud triumfeeriks: no näete, missugune suurepärase materjal psühhoanalüüsi teooria edukaks käivitamiseks! Psühhoanalüüsi raskuskeskmeks olevatest kontseptsioonidest saab seal



"Lunastus", 2000. Režissöör Mare Raidma. Külli Teetamm (Anni) ja Evert Sundja (Toni).

hea tahtmise korral rakendada nii mõndagi, näiteks lapseõlvetraumade ülekanandumist täiskasvanupõlve, vabu assotsiatsioone, Oidipuse kompleksi (see olevat universaalne, mitte ainult poisslapse jaoks kehtiv), näpates teoreetilisi finesse kogu Freudi tungifilosoofiast. End intellektuaaliks pidav vaataja võib tunda, et teda koheldakse kui analfabeeti, kellele selgitatakse eluliste näidete varal Freudi metafoorika krestomaatilisemaid punkte.

Mis seal salata, Freudi teooriad on mõnes punktis tõesti võluvad, ja neid annab eluliselt illustreerida küll, eriti kui sinna lisada mõni julge lavastuslik nüanss. Freud tegi inimestele kohustuslikuks elada erootiliste illusioonide maailmas, ja kui nad end vabatahtlikult selle mõttega seovad, siis miks ka mitte, aga mõnel selgemal hetkel on siiski raske uskuda, nagu koosneks maailm ainult neurootikutest ja talitsematus naudingujanus vaevlevatest tüüpidest.

See sajadialguse psühhiaater suutnuks kõik Sanna peas aset leidnud psüühilised protsessid allutada naudinguvastumeelsuse vastanduste teljele. Ka Sannat vahepeal tabanud hüsteeriahoog oleks Freudile vaid rahuldust pakkunud, sest kõik oleks klappinud: vähe sellest, et põgenemiskatse tunginõuete ja väljatõrjutud kujutluste eest

neuroosi tekitab, see viib tema õpetuse kohaselt ka paratamatult hullumeelsuseni. Aga foobiast kantud põgenemine ei paku kõigele vaatamata rahuldust, toonitas Freud. Ei pakkunud Sannalegi, kes toibudes hakkas ihaldama minekut "maailma lõppu", kuigi seal polnud muud kui saatuslik asfaldijärv.

Aga ärgem rutakem ette. Sanna käitumist motiveerivad jõud on kujutluslikud, hämarad, eksisteerivad üksnes võimalusena, mitte kindlate, otse defineeritavate suurustena. Sanna kannatab oma ema teo pärast ja hämmastub enda erootilistest mõtetest. Teda kannustab kindlasti miski veel, mitte ainult varjatud soov rahuldada tunde, mille takistamine Freudi järgi tekitab agressioonikalduvust. Mis see on? See võiks näiteks olla tema sisse vangistatud tütarlapselik-naiselik-lapse-



"Lunastus". Helen Org (Sanna).

lik õrnus, pärsitud igatsus, millel polegi kindlat maist sihti.

Tungid ja tegelikkus

Sanna elab oma psüühilises tegelikkuses, mis satub konflikti välise tegelikkusega. Sanna ei tõrju oma ema tegu, mida ta ikka ja jälle oma vaimusilmas näeb. Kui ta midagi tõrjub, siis pigem iseenda esimesi erootilisi tundeid, mis tal ema ja modelli suhtlemise pealtnägemisest on tekkinud. See, et ta neid tundeid arale ja flegmaatilisele Tonile üle kandma hakkab, pole paraku eriti usutav. Sanna tunneb end üksiku ja allasurutuna. Toni on ainult aseaine, ventiil, et natukenegi auru välja lasta. Samas jäävad segaseks ka Sanna tunded *macho*'dest asfaldipanijate vastu. Kas ta kardab või ihaldab neid? Või vaatab neid

niisama, lapselikust uudishimust ajendatuna? Et küsimustest kiiremini pääseda, nime-tagem neid tundeid "ambivalentseteks".

Sanna arengut naiseks saamise suunas takistab eelkõige see, et ta pole veel end emast eraldanud, identifitseerib end emaga, on Freudi järgi kinni "suhete esialgses faasis". Sanna armastab oma ema. Teeb ta seda ehk pimesi? Siinkohal tasuks heita pilk definitsioonile, mida end tsiteerima ahvatlev kuulus psühhiaater armastusele kui niisugusele üldse kohaldab. "Armastuseks nimetatakse suhet mehe ja naise vahel, kes oma suguliste vajaduste alusel on loonud perekonna. Ent armastuseks nimetatakse ka positiivseid tundeid vanemate ja laste, ühe pere õdede-ven-dade vahel, kuigi seda suhet võiks kirjeldada kui eesmärgi suhtes pärsitud armastust, kui õrnust. Eesmärgi suhtes pärsitud armastus oli nimelt algselt täiesti meeleline armastus ja on seda inimeste alateadvuses ikka veel." (Sigmund Freud, "Ahistus kultuuris. Sealpool mõnuprintsiipi", "Vagabund", 2000, lk 46.)

Perekond ei taha inimesi vabaks anda, järeldeb Freud. Armastus on vastuolus kultuuri arenguga, mis ähvardab armastavat inimest tuntavate piirangutega. Niisugune võiks olla ka üks seletus Sanna tragöödiaks. Sanna ei suuda end identifitseerida väljaspool pärsitud õrnuse ja armastuse maailma ning hukkub.

Tema lihtsakoeline toakaaslane Anni, kes peab Sannat salalikuks, oma tegelikku ole-must varjata tahtvaks tüdrukuks, meeldiks Freudile eriti. Anni esindab Mina, kes "vihkab, jälestab, jälitab hävitamissihiga kõiki ob-jekte, kes saavad vastumeelsusaistingute allikaks, sõltumata sellest, kas nad tähendavad talle seksuaalsest rahuldusest ilmajätmist või säilimisvajaduste rahuldamist". (Sigmund Freud, "Inimhinge anatoomias. Mina ja Mis-ki", Tartu Ülikooli Kirjastus, 1999.)

Võib oletada, et Annit tõukab tagant pigem enesesäilitamistung, kuna ta tajub Sanna ja Toni poolt ohtu, sest viimased peidavad tema arvates midagi, millest ka tema tahab osa saada, et end täisverelise ja tervikli-kuna tunda. Kõige rohkem kardab Anni siiski jääda hüljatuks, väljatõugatuks, kogeda üha uuesti saatust, mis talle nangunii lastekodulap-sena kord juba osaks on saanud.

Väljumine mõõtmatusse

Filmi nägemuslikud lõpukaadrid on suurejoonelised, kuid nende väline pietistlik ilu ja sisemine biologistlik tingitus on omava-hel konfliktis ja muudavad vaatamängu mõ-neti groteskseks. Terve see defloreeritud (?)

"Lunastus". Sanna ja asfalteerijad.



Sanna hirvelik jooks asfaldijärve poole, punase verelaiguga lina nagu kõigi maailma süütuse kaotanud tüdrukute ühine lipp taga lehvimas, on niivõrd kaunis, et kogu Sanna ohvrisurm omandab oma koloriitsuses tragikoomilise paatose. Ka Toni verisel rinnal lööb öitsema punane liiliaõis justkui lunastav lõke.

Punane liilia on kindel element filmi rikkalikus sümbolkoos. Sinna kuuluvad veel paberliblikas, mis võiks väljendada Sanna haprust, haavatavust; valgusenergiat kondenseerivad sinised kristallid; erinevates olekutes vesi: korduvalt näeme Sannat end duši all pesemas, filmi alguses ja lõpus sajab lund. Veekeskkond müstifitseerub üha, sest pole juhus, et film lõpeb kaadritega, kus Sanna ja Toni vee all ujuvad. "Lunastuses" pole vesi üksnes hügieeniks vajaliku olluse seisuses, vaid märgib keskkonnana teist, meie omast erinevat maailma.

Raidma film on üldse rõhutatult värviline, toob efektselt esile erinevate värvide poeetilise ja tähendusliku sümbolika. Tihti kasutatakse näiteks elujõust pulbitseva punase ja teiselt poolt valge, puhtuse ja süütuse värvi kontrasti. Värvitud on terveid kaadreid: punaseks, siniseks, roheliseks.

Tähelepanu väärib "Lunastuse" ruumiline mõõtkaava. Osa tegevusest toimub kinnistes ja suletud ruumides, nii-öelda raami sees: näiteks tüdrukute elutoas, triikimistoas. Veelgi kokkutõmbunumat ruumi märgistab Sanna kohver, mis filmi ülesehituses on sõlmituse positsioonis. See on salapaik, millesse on kätketud tüdruku saladused. Sanna vaatab kohvril pilte, millest hargneb kogu tema seljataha jäänud elu. Kohvrit võib pidada Sanna kujutlusmaailma sünonüümiks, see on tema salajase vaimuelu organ, nagu ütles Gaston Bachelard. Kohver on tema peiduurgas, nagu Tonile triikimislaua alune. Kohver kehastab Sanna intiimsust, on tema teisik, tema isikliku korra mudel, kus sisaldub kõik see, mis kuulub talle: tema unistused ja mälestused. Aga kujutlusmaailm on kaitsetu, lõpuks puistatakse Sanna paberid laiali ja ka Toni tiritakse laua alt välja...

"Võib öelda, et mõõtmatuse on uneluse filosoofiline kategooria," leiab Gaston Bachelard oma "Ruumipoeetikas" ("Vagabund", 1999). Mõõtmatuse kujundile orienteerub ka "Lunastuse" puänt. Võiksime väita, et filmi lõpus väljub (siseneb?) Sanna koos Toniga uneluse maailma, kus tavalised ruu-

mimootmed kaotavad kehtivuse ja nii aeg, koht kui ka tegevus nihestuvad, mütologiseeruvad, omandavad unele ja kujutlusele iseloomuliku, raskesti fikseeritava seisundi, milles on tavalisest maailmast eemale liigutud, kõrgemale tõustud ja lõppude lõpuks loomulikult sealt suurejooneliselt lahkutud.

Kuigi tahaks, ei veena Sanna ja Toni traagika vaatajat päriselt. Seesuguse surma paradoksaalsus ilmneb selles, et ta on liiga ilus, et teda uskuda.

Naise tehtud film — mis siis?

Peategelastest on kõige karaktersem kahtlemata Anni Külli Teetamme kehastuses. Suurepärane roll! Nii Sanna kui ka Toni osas on algajad näitlejad Helen Org ja Evert Sundja, kes küll püüdlikult tegutsevad neile etteantud tähendusväljal, aga pole sealjuures eriti iseseisvad. Teiselt poolt peegeldavad Toni ja Sanna kohmakad jutuajamised üsna hästi nende kontakti sisimat embrüonaalsust. Diaaloo on antud fabritseeritult ja rõhutatult infantiilsena. On see ehk kavatsuslik?

Rita Raave Sanna ema osas jääb eksentrilise naturina meelde, kuigi esineb ainult Sanna mälestuspiltides, samuti Katrin Saukase mängitud kasvataja.

Lõpetuseks vastutulek neile, kes tahaksid rõhutada, et tegemist on just naise tehtud filmiga. Mida oleks meessoost režissöör teinud? Mehe vaatepunkt oleks vahest tähendanud vähemat looritatumust ja intriigi aktiivsemat kehtestamist, analüütilisemat pilku juhtunule, aga ka rõhutatumaid vägivaldapsurskeid ja grotesksemalt välja mängitud situatsioone — kuigi neid on juba praegugi piisavalt.

Aga milleks üldse niimoodi arutleda, nagu oleks üks debüütfilm see, mille kulul on lubatud ka kõige põhjendamatumad spekulatsioonid? "Lunastus" on nii tugev küll, et teda täiesti tõsiselt võtta.

MIND EI OLE



“Lunastus”. Evert Sundja (Tõni). Anni: “No lase korraks käpuli, siis ma saan sulle midagi näidata. Sina olidki ju minu hobune. Aga siis sa väsisid ju ära ja tahtsid minna oma mõnusasse talli heinu näksima. Niiüüd oled sa minu vang. Vaata mu jalgu! Vaata, kas on ilusad jalad, ah?”

Hoolimata profist kunstnikutööst ja stilistikast on ajastu usutavus “Lunastuses” üsna kahtlase väärtusega. See aga andis kummalisel moel filmi niigi lootusetult irrealsele maailmale veelgi olematuse habrast tunnet juurde. Mulle tundus kogu aeg, et tegevus toimub pigem tänapäeval, kui Hruštšovi-aegses Nõukogude Eestis, mida mina nii maaliliselt dekadentlikuna küll ette ei kujuta. Ajamääratluse tähtsuse üle seesuguste filmide puhul võibki teatavasti vaidlema jääda. Aja kui sellise representeerumine **Mare Raidma** “**Lunastuses**” on tegelikult stilistiline võte, milles vaataja alateadvusele söödetakse ette lihtsusstatud märk, see, mis tal esimesel hetkel seostub kas siis lihtsalt mineviku või möödaniiku ehk k a d u n u d a j a g a. Igal juhul millegi sellisega, mille koht on ainult mälus ja mis

reaalselt ei eksisteeri. Isegi rohke ja kindlasti kohati häirivaks muutuva visuaalse retoorika ülekülluse filmis võib sedasi andeks anda, kui vaadata selle ristamist muu reaalsuses mitte (enam) eksisteerivaga.

Ilmselt ei ole patt ka mõelda, et filmi justkui vanadelt fotodelt pärinev maailm on tegelikult vaid see, mida näeb või usub nägevad teadvustamata teadvustamise käes vaevlev potentsiaalne nūmfomaan Sanna. Kangelanna “tärkava” seksuaalsuse ja sublimmeerumata ihade visualiseerimine oli filmitegijatele ilmselt tõsine töö. Heldima panevat leidlikkust kuigi ohraltl paraku ei ilmne, sümbolismiloba muutub kohati (ei halvast ega heast mõttes) MTVlikuks ning retseptisioonikoortele nimedega Freudist ja Feminist riputatakse lausa vorstirõngad kaela. Samas on see tõsi-

meelselt psühhoanalüütiline siirus ka nauditav, küsimusele, kas õlised "tšippendeilsid" ongi tõepoolest kõik, mida *soul & body* üksus ihata oskab, vastab loodetavasti siinsamas naiskriitik Kärt Hellerma.

Kultushelilooja Sven Grünbergi diskreetse muusika saatel arenev lugu on sümbolite mets, milles vaataja peab faabula kontrolli-



"Lunastus". Asfalteerijad.

punkte otsides ekslema. See häirib filmi nautimist, nii et mõttekam ongi jälgida just piiride poole küünitavat kujundlikusetelge ja mitte küsida tegelaste käitumismotiivide ja omavaheliste suhete järele, mis kipuvad isegi pärast teistkordset vaatamist ambivalentseks jääma.

Hakkan viimasel ajal üha rohkem veenduma selles, et filmi sellisel kujul, nagu me neid kinost või TVst näeme, ei tasu kunagi lõplikuks pidada. Igasugune dekonstruktsioon või konteksti nihestamine tekitab alternatiivseid tähendusi ja "kohustuslik" kontseptsioon ongi teinekord igavam kui tõlgendus. "Päris" kino eestkostjatele see muidugi peale ei lähe. (Et ma just selle filmiga seoses niisuguse sinisilmse kõrvalepõike teen, selleks on konkreetne põhjus, nimelt vaatasin ma "Lunastust" käesoleva artikli valmimise ajal ühe korra ka ilma helita, kuulates samas Tallinna ansambli "Luarvik Luarvik" plaati "Baltic Station Session", ja võin öelda, et väga karmilt töötas, hoopis nagu teine film oleks olnud. Popkultuuri terminoloogias kutsutakse seda sorti efekti "videodiskoks".) Samasse valdkonda kuulub ka Arbo Tammiksaare ja Andres Maimiku imaginaarse *recycle*-CD-ROMi idee, millele oleksid koondatud filmist

filmi korduvad visuaalsed stampkujundid (vt Maimik, Andres, "Sanna tappis kelluga ja uppus masuuti", "Sirp" 27. X 2000).

Oma lugu on filmis inimkehadel, mida puudutatakse, värviga kaetakse, joonistatakse, asfaldiga täis pritsitakse, pestakse ja pahtlilabidaga mõrvatakse. Nagu võibki arvata, markeerivad kehad ka psühholoogilist ruumi, seda eriti dušistseenis ja kohas, kus muidu daamina käituva Sanna meeleheide leiab sedavõrd lapseliku maailmale kättemaksmise meetodi nagu jalgupidi masuudiloigus trampimine. Sümbolistlik akt, lapsepõlve fobiaate lunastus läbi uuesti lapseks saamise lubab loota peatset puanti. Maailmas, kus reaalseid inimesi peaaegu ei olegi, vaid nohik prilipapa Toni, salakaval kessu Anni ja paar paranoilist kõrvaltegelast liikumas kuskil hämaruses intiimsete mälupeilide ja luulude vahel, ei saagi lõpp olla miskit muud kui traagiline. Neegermodellit tumedasse ihusse tunginud tapariist saab väärilise allusiooni "maailma lõpus" asfaldijärve sammuva Sanna näol; ring sulgub, ning veelusesse maailma see identiteedinatuke kaobki. Teda ei ole enam — ja maailmas ei muutu midagi. Olemata olla Sanna tegelikult tahtiski.

KIWA (sünd. 11. septembril 1975 Tartus) on õppinud Tartu 8. keskkooli kirjandusklassis ja lõpetanud 1996 Tartu Kunstikooli skulptuuri eriala. Jätkanud skulptuurirõpinguid Eesti Kunstiakadeemias ja eksmatrikuleeritud kahel korral. Töötab vabakutselise kunstnikuna, kultuurikriitikuna, modellina ja DJna (olnud ajalehe "Kultuurimaa" kunstitoimetaja). Avaldanud kirjutisi ajalehtedes "Sirp", "Postimees", "Kultuurimaa" ja "Kes Kus".

SUITS

Doktor Tulpi anatoomialoeng

MARE RAIDMA on sündinud 1. mail 1957 Kiviõlis. Lõpetanud 1972 Kiviõli Põhikooli, 1975 Kopli Kunstikooli (tarbekunsti kallaku) ja 1982 Eesti Kunstiakadeemia kostüümikunstnikuna. Töötanud 1975—1977 Tallinna Ehitusteeninduse Valitsuses sekretärina, 1982—1992 "Tallinnfilmis" kostüümikunstnikuna, aastast 1994 vabakutseline, asutanud ja juhtinud 1992—1995 AS "Imago PM". Kujundanud kostüüme kahekümne kahele mängu- ja telemängufilmile, sh 1987 "Metsluided" (rež Helle Karis), 1990 "Sügis" (rež Arvo Kruusement), 1991 "Rahu tänav" (rež Roman Baskin), 1993 "Küünlad pimeduses" (rež Maximilian Schell), 1995 "Kirjad Idast" (rež Andrew Grive), 1996 "Rothschildi viiul" (rež Edgardo Cozarinsky), 1997 "Tõe hetked" (rež Anders Wahlgren ja Lena Koppel), 1999 "Der Mond" (rež Ervin Õunapuu), 1999 "Lurjus" (rež Valentin Kuik). Kujundanud kostüüme umbes paarikümnele lavastusele, teinud kujundusi teleerialidele ("Vabariigi valvur", 1994—1995, lav Roman Baskin; "M Klubi", 1996—1998, lav Roman Baskin) ning kõikvõimalikke muid kujundustöid. Võtnud osa mitmest rühmanäitusest ja korraldanud isikunäitusi. Koostanud, kujundanud ja andnud välja kalenderraamatu "Eesti filmikunstnikud" (1996) ning koostanud ja kujundanud "Hõimukalendri 1999". Lühimängufilm "Lunastus" (2000) on Mare Raidma debüüt režissöörina.

S. T.



"Lunastuse" režissöör Mare Raidma ja operaator Maik Mäekivi.

Tõnu Talivce fotod

Ehkki "Suitsu" kollektiivse vastutuse taha on oma kooliaastatel varjunud veel mitmed teisedki TPÜ 2. lennu filmirežiiri tudengid, tähistab see loominguline kaubamärk eelkõige tandemi Andres Maimik — Arbo Tammiksaar AV-produktsiooni ajavahemikus 1998—2000. Ideid, kaamerat, aateid ja ambitsioone "Suitsuna" sageli solidaarselt jaganud Maimik ja Tammiksaar on kohalikku dokiilma sekkinud juba mitme ebamugava kompositsiooniga, mille tähendus on kaugelt suurem, kui enamik kohalikke dokumentaliste endale tunnistada tahab. Peatuksin just nendel töödel "Suitsu" produktiivsest varamust, mis kohaliku dokumentalistika stoilisi piirike ohtlikumalt on logistanud.

("Suitsu" üliõpilasstaatuses tulenevast ebamäärasusest tingituna ei ole keegi vaevunud nende teoste kohta eriti midagi arvama. Professionalismi sakraalsest vaatenurgast on kõik käsitletavad filmid kõigest ebaküpsed koolitükid; "Tallinnfilmi" kunstinõukogu ja TKO kogemusega ea- ja meelsuskaaslastest *group*'ide silms peaaegu ainukesed pidepunktid kohalikus dokfilmis.)

"Mahtra 140", "August otsib naist", "Macbeth" ja "Verehapnik" käsitlevad kõik rohkem-vähem ühte ja sedasama teemat — kaamera- ehk lavastajavõimu. See on tegelikult filmi autorile igavesti tänuilik aines, kuna ükskõik millise vaatenurga alt seda teha, tuleb alati tunnistada autori-lavastaja missiooni mitmepalgelisust ning manipulatsioonist tekkiva erutuse fundamentaalset osa filmis juhtuva käivitamisel. Seda delikaatsem on teema n-õ dokumentalistikas, kus laialt levinud ootuste kohaselt garanteerib professionaalse näitlejate mittekasutamine automaatselt ka autori suhteliselt väiksema lavastajaambitsiooni. (Dokumentalistika all pean ma antud juhul silmas eelkõige autorifilmidena tehtud dokumentaale, mille puhul autori initsiatiiv filmi käivitamisel ning isikupärane lähenemine subjektile on elementaarne.) See dokumentaalfilmi programmeeritud vastuolu vältimatult kohustusliku lavastusliku alge ning suh-

teliselt stiihilisema tekkega ja seetõttu ka kokkuleppeliselt dokumentaalsema päritoluga kaadrite vahel on saanud dokumentaalžanrit kino algusaegadest peale. Dokumentaalfilm kui ökonoomne autorifilm ei ole iseenesest apelleerinud kunagi dokumentaalsusele ega objektiivse tõe kiretu vahendaja rollile. Pigem on ta seda olnud aeg-ajalt lavastaja/autori soovide kiuste, kuna kogu maailm, pisidetallideni välja, pole allutatav kaamera diktaadile ning huvilise vaataja silm leiab need võluvad hääled alati igast dokfilmist üles. Iga autori/lavastaja käes on aga võimalus, kui palju ta suudab neid ootamatuid reaalse elu sissetunge dokfilmi provotseerida.

Dokfilm kui dokumentaalselt jäädvustatud tõde on suuresti rudiment propagandafilmi tööstusest, mis ekspuuteeris dokfilmi esteetikat halastamatult väga praktilistel eesmärkidel, kuid on jätnud ilmselt tugeva jälje ka tänase autoridokumentaali vaataja mällu.

Juba ainuüksi sellest kahtlase väärtusega illusioonist väljumiseks vajab autor ja tema auditoorium regulaarselt filme, mis dokfilmi tegija suhtelist ning subjektiivset rolli jälle meelde tulevad. Ning aeg-ajalt tuleb dokfilmi kokkuleppeliselt hämaras maailmas korraldada natuke iiveldama panevaid anatoomikumide minuteid, et ununema kippuvad "soolikad ja närvid", millest dokid koosnevad, üle korratud saaksid. Selles mõttes on suur osa "Suitsu" filmidest eriti tundlik ning julm peegel, õudusunenägu, pihiisa või julgustav pretsidium igale vähegi siirale ja enda vastu ausale dokumentaali autorile. Enamikus käsitlevates "Suitsu" filmides käib küllaltki avalikult ning pedagoogiliselt näitlikult igavene dokfilmi hea ja kurja võitlus. Önnestunud juhul domineerivad filmis doki olemuslikumalt võimsamad võimalused. Kehvemal võtpeäeval ebasiiras ja kiretu inimsmuugeldamine kaamera abil.

Andres Maimiku juhtimisel koos **Raimo Jõerannaga** juba kooli esimesel aastal valminud julm žanri analüüs "**Mahtra 140—reportaaž**" on nagu ajakirjandusliku dokumentalistika liikuv aabits. Filmi peategelane ehk reporteri rollis Maimik läheb koos võttegrupiga tegema reportaaži ajaloolisele sündmusele pühendatud üritusest ning püüab heita pilku ka kaasaegse eesti küla argiellu. Nagu autor filmi alguskaadris ütleb — jäädvustada neid sotsiaalseid vastuolusid eesti küla muutunud ühiskondlikes suhetes, väidetavalt objektiivselt.

Üleekspluuteeritud subjekt ja kuulsusrikas, kuid stagneerunud reportaažiformaat lasevad ennast juba väikese liialduse korral halastamatult primitiivseteks algosakesteks lahti võtta. Maimiku avalikult bravuurest juhtnöörid läbi kogu filmi kahele kaameraoperaatorile valgustavad samas filmi tegelikke eesmärke. Maimiku reporter on vastavalt vaataja eale või nägemusele segu Rein Karemäe, Feliks Leedi, Ruby Waxi või Nick Broomfieldi karismaatilistest karakteritest, kes kõik on omal moel hasartse "tõepaljastamisega" tegelnud. Ainult erinevalt eelkäijatest Maimik reporterina ei varja oma karakteri tegelikku mootorit ja muigab irooniliselt, kui ta järjekordselt rõhutab oma missiooni objektiivsust või valgustab vaatajale intervjueeritavatele lähenemise erinevat manipulatsioonitehnikat. Maimiku reporter kehastab varjamatult edevat ja küünilist, tugevate lavastajaambitsioonidega reportaažžanris populaarset ja valitsevat tegelaskuju. See on mängujuhi positsiooni nautiva ja aukartust külvava valerevidendi jumalikult loksutamatu positsioon. Mida alandlikum või lihtsameelsem materjal ta teele jääb, seda enam reporter joovastub ning mäsib vaatajat oma skeemidesse. Sellisel reporteril puudub absoluutselt huvi ja võime lasta oma subjektile lähemale, temalt midagi sisulist teada saada, teda näha ja kuulata. Intervjueeritava ülesandeks on vaid täita puuduvad lüngad autori ammu valmiskirjutatud pealiskaudses piltjutustuses. Maimiku kontseptsioon reportaaži reportaažist töötab laitmatult. Käimasolevate ja eesseisvate episoodide kommenteerimine ja prognoosimine võimendab reporteri groteskselt kõikvõimast positsiooni ning aitab leida abistavaid kaasamängijaid. Nii küla kultuurielu promootor kui ka vilunud, esinejastaažiga vanapaar kodumuuseumis haaravad võimalusest oma positsiooni küla ühiselu konkurents kindlustada ning on valmis kaasa minema põhimõtteliselt ükskõik missuguste Maimiku reporteri provotseeritud pealiskaudsete, üleolevate ning koomiliste stseenidega. Maimik tunneb ennast kaadris mugavalt ning puistab vaataja lõbustamiseks erinevaid kehakeele peatükke intervjueri ja intervjueeritava vahelisest võimupsühholoogiast ning õiendab arveid võttegrupi professionalismi kõrkide maneevriidiga.

See on üks kontseptuaalselt teravamaid filme eesti filmipraktikas läbi aegade. Selgub, et auväärse traditsiooni poolt sisse töötatud mudel funktsioneerib tänaseni tõrgeteta, ka ükskõik kui rõveda sõnumi teenis-

“Mahtra 140 —
reportaaž, 1998.
Režissöörid
Andres Maimik
ja Raimo Jõerand.
Külaelanik tungib
Maimikule kallale.



tuses, olles veel seejuures vastupandamatult atraktiivne nii selles osalejatele kui ka vaatajatele. Selgub, et mängureeglid dokis kattuvad 100 protsenti autori eetiliste ja esteetiliste tõekspidamistega. Kahjuks või õnneks, ei midagi enam.

Maimiku ja Tammiksaare “August otsib naist” on portree kuuekümnenda-aastasest ning (vähemalt tema enda jutu järgi) ülevoolavalt potentsikast ja sirgjoonelisest vanamehest, kes otsib endale lehekuulutuste vahendusel uut abikaasat/sekspartnerit. Film kulgeb lodusalt ja jämekoomiline peategelane lõbustab vaatajat natuke pehmekeelise “lapsesuuga”. Rustikaalne tegelane avaneb kiirelt ja jätkab samas vaimus tõrgeteta lõpuni. “Suit-su” autoripositsioon ja suhe Augustiga jääb aga endiselt häguseks ning tulemus sarnaneb *exploitation*-dokumentaali traditsioonidega.

Filmi tegija, autori jaoks ei ole suuremat vahet, kas käimas on doki või mängufilmi võte. Küll on aga erinevused filmitavate vaatenurgast. Olgugi et näitleja (mängufilmis) sageli ei adu täpselt, kus ja kuidas tema osalusel filmitud materjali hiljem kasutatakse, jääb ta tänu rolli varjule isiklikult suhteliselt puutumatuks. Samuti asub näitleja võtete ajal kollektiivse tähelepanu keskmes, mis lubab tal tunda end situatsiooni valitseva võttegrupi informeeritud liikmena. Dokfilmi karakterid on valdavalt märksa ebakindlamal ning lavastaja egost sõltuvamal positsioonil. Üldjuhul ei tea nad täpselt, miks, kes ja millal neid kaadrisse organiseerib. Samuti puudub neil igasugune võimalus enne või pärast võtet filmi

lõpptulemust mõjutada. Parimal juhul suudab doki peategelane võtta temaga toimuvat kui kosutavat teraapiaseanssi mugaval sohval, erutavat ekshibitsionismiperioodi muidu tagasihoidlikus igapäevas või masohhistlikku võitlust tüütu sissetungijaga, kellele ta iga kaadris viibitud hetke ja öeldud lausega algusest peale kaotab.

Eespool loetletust võib igaüks ära tunda populaarseimad dokfilmi peategelased autoridokumentaalis läbi aegade. Need on soovitatavalt võimalikult lihtsameelsed või sirgjoonelised ja kergesti lavastajadikttaadile alistuvad kaotajakarakterid, kelle filmiks vormimine allub tõrgeteta hea lavastaja-dramaturgi käsitööoskustele. Kui me kujutame endale ette veel dokumentaale, kus tegelane on taandatud autori poeetilise visiooni või kujundi passiivse markeerija staatusesse, jäävad ära isegi eespool loetletud ennast natukenegi kehtestada sooviva isiksuse napid võimalused. Sellistel taandarendatud karakteritel puuduvad reaalsed partnerid ja huvid võtteplatsil (nende hilisem osalus filmiprotsessis on pigem demagoogiline spekulatsioon) ning nad eraldatakse lavastaja ambitsiooni huvides kliiniliselt igasugusest potentsiaalsest mõttevahetusest ning neile arusaadavast keskkonnast.

Suhteliselt levinud dokumentaalfilmi karakteri kontseptsioon on ka professionaalsete veidriku või meelelahutaja rolli serveerimine kütkestava peategelasena. Üldjuhul on selline pidurdamatu karakter ka ise hea dramaturg ning suudab ennast filmi autori ja vaataja rõõmuks vilunult lavastada. “Teeneline edevus” on tänulik ka ajutise võimu eest, kui talle osaks langev tähelepanu on mingil ajal



“August otsib naist”, 1998. Režissöörid Andres Maimik ja Arbo Tammiksaar. August üritab oma uut pruuti suudelda.

absoluutne, pime ja naiivselt andunud. Või tulus.

“August...” on sarnaselt teiste “Suitsu” teostega pastoraalse halva maitse ja elujõu peegeldus. Maimik kõike näinud kriitikuna ja Tammiksaar kõike teinud disainerina on ilmselt tüdinud enesereflektiivsest ja paljude muutujatega tubasest maailmast ning liiguvad kaameraga sageli seltskonnas, kelle ihad pulbitsevad allpool valitsevaid kohalikke väärtushinnanguid ja hea maitse kultuurikoodi. Aga erinevalt n-õ väikese inimese romantiseerimise traditsioonist eesti dokumentalistikas, jäävad madalad horisondid “Suitsu” filmides tavaliselt nendeks, mis nad on. Rumalust ei kasutata vanaduse või abituse armsa garneeringuna.

“August otsib naist” puudutab vargsi ka dokumentalisti töövõtteid, millel filmiajaloo kahtlemata oma osa, kuid mille avaliku analüüsiga esinevad autorid harva. See on portreeritavate jootmine või neilt viina eest kaadrite ostmine. Ilmselt on sellega kokku puutunud ka mitmed kogenud eesti dokumentalistid põhjarahvaste toimetamisi dokumentaalfilmideks vormides.

Maimiku “Verehapnik” on lavastuslike elementidega dokumentaal, milles peategelane Margit Adorf ajab aastatetaguse Paldiskis toimunud seksuaalmõrva jälgi, kus sadomaso seansi käigus tapeti mees, ning püüab aru saada, mis viis kaks noort tüdrukut nii kaugele. Formaalselt tegeleb Margiti kehastatud tegelane ainese otsimisega oma tulevase filmi tarvis.

Maimiku filme on raske lahutada tema seisukohavõttudest ja kriitilistest kirjatöödest Eesti meedias. Maimik on maale toonud suurema osa filmitheoreetilisi diskursusi ning käivitanud need vähesed avalikud diskussioonid, mis mingitki vastukaja on tekitanud. Maimik on kõige järjekindlamalt manifesteerinud ja propageerinud nähtusi, mis on rahvaulikoolina turgutanud ka kõige rohkem maakera tiirlemisest väsinud filmiprofessionaalide ja arvamusiidrite poolikut haridusteet. Travestia, pastišš, koherentsus, väike kino, Lacan ja iha libisemine on vaid osa teadmiste galeriist, mida talupoeglike juurtega filmiringkonnad on olnud sunnitud viimastel aastatel endast läbi laskma. Kohati teadliku ja bravuurse provokatsioonina vormistatud koolkondade ja põlvkondade kriitika on tekitanud nii nõutust ja väiklast solvumist kui ka täitnud ühiskonnas juba ammu oodatud kohustusliku isatapu rituaali kirve rolli. Aga isegi kõige egotsentrilisemad ja ignorantsemad kohalikud autorid on sunnitud tunnistama, et kui nad soovivad saada oma värske südamevere kohta kuulda midagi enam kui sunnifilididaarne õlalepatsutus või kirjaoskamatu kogelemine, on lõpuks ikka Maimik peaaegu ainuke, kes vaevub teosega operatiivselt ja põhjalikumalt tegelema ning selle laiemasse mõõtkavasse paigutama.

“Verehapnik” on suuresti filmi peategelase ja autori kontseptuaalne vägikaikavedamine. Margit suhtub juba filmi esimestest episoodidest peale iga oma keharakuga skeptiliselt autori poolt talle ette söödetud kohustuslikku lähtepunkti, et seksuaalmõrvast võib leida midagi romantiliselt vastupandamatut või fundamentaalselt ülevat. Kuidas ka Maimik ei pinguta, et oma eradetektiivvi vägivalla erutavast pimedusest nakatada, ei õnnestu tal

“Verehapnik”, 2000. Režissöör Andres Maimik. Mõrtsuktiudruk.



isepäist kangelannat filmi võib-olla natuke liiga jäikade raamide heaks tööle panna. "Verehapniku" kõige kummalisem ja kõige emotsionaalsemalt mõjuv episood on kahtlemata filmigrupi külaskäik mõrvas kaasa löönud tüdruku juurde Harku naistevanglasse. Päikesena säravat, kõige parema lasteaiakasvataja tüpaažile vastavat mõrvarit ettevaatlikult küsitledes hakkab vaataja esimest korda kõhedalt uskuma, et me kõik oleme selleks vastavas konditsioonis võimelised. Siiani nii peategelase kui ka vaataja jaoks liiga igapäevaselt kollase ja kauge või liiga juhusliku naudinguekstaasina mõjunud marginaaljuhtum muutub kõhedaks ja puudutavaks. Tüdruk



"Verehapnik".



"Verehapnik". Intervjuueerija Margit Adorf.

naeratab õrnalt hüvastijätuks uudishimuliku skaudirühmana saabunud külalistele ja vaatajal jooksevad kiirelt silme eest läbi kõik teravad ja rasked tarbeesemed, mis tal kodus voodi läheduses on.

Tammiksaare ja Maimiku "Macbeth" on kindlasti mitmes punktis oluline töö eesti dokumentaalfilmis. Üle pika aja on autor teema ja tegelaste valikul väljunud turvalistest humanitaar- ja trafaretsetest sotsiaalsfääridest. Filmi peategelane Aivar Palumäe *alias* Pornokunn kuulub tugevate ja enesekindlate teoinimeste kilda. Aivar teeb pornofilme, kuid see ei ole tema jaoks rahateenimisvahend, vaid pigem elustiil. Seekord valmib tema lavastajakäe all tõlgendus "Macbethist", mis annab omakorda "Suitsule" sündmuse, mida dokumentalistidena jälgida. Olen korra juba "Macbethist" kirjutanud ("Cabaret Voltaire ja "Cabaret das Lust", "Sirp" 14. I 2000), seepärast lisan siin vaid selle, mis siis ära ei mahtunud.

Kuna "Suitsu" dokumentaalfilmide võttegrupp on suuremalt jaolt ka Palumäe lavastatava "Macbethi" tegelikud niiditõmbajad, on Aivar nende jaoks eelkõige provokaatori rollis ning alles seejärel natuke ka reaalne karakter. Tähendab, et Palumäe inimesena Tammiksaart eriti ei huvita ning õieti oleks see tema nii tugeva rollikilbi juures ka mõtetu üritus — midagi paksu maski alt välja puhastada. Seda enam ootaks, et vaatajale pakutaks teiste mänguga kaasa läinud inimeste motiive ja mõttekäike. Näeme neid aga valdavalt sõgedavõitu aktsioonides. Sageli ja liiga palju näeb vaataja kaadris kõige kergemat saaki, mitte mingisugust vastupanu avaldavat passiivset doki kahuriliha.

Üks filmi suveräänsemaid stseene on kahe lavastaja, Tammiksaare ja Palumäe rivaalitsemine liivaluidetes. Selles tõusevad esile lavastusliku dokumentaali intrigeerivamad võimalused. Jääb mulje, et improviseerimisooga karakter võib oma rolli kirglikult sisse elades ka võttegrupile ohtlikult allumatuks muutuda.

"Macbethi" jõhker lõpp on mõjuv ja haruldane. Kuidas inimene dokumentalisti kaamerate ees nutma aetakse, on rohkem käsitöö ja jultumuse küsimus. Seda aga ei juhtu sageli, et ühes kaadris-stseenis murtakse järjekindla provokaatori töö tulemusena inimese nii fundamentaalsed moraali põhimõtted. Nagu keskaegse kiriku õpetlikus dekooris meelitab saatan oma väljavaliit. "Kroonika" toimetaja veergude julgustava künismi toel avab näitlejaametist unistav maatüdruk oma sõbranna silmad: "Moraali ei ole, midagi ei ole... kui sa tahad seda rolli, pead sa saunasteeni läbi tegema..." See on kollase edufilosoofia triumf Eesti ühiskonnas ning, olles vabanenud igasugustest pehmedavatest eufe-

mismidest, kõlab maatudruku suus karmimalt kui vana testamendi verisemadki palad.

Erinevalt rahvuslik-riikliku institutsiooni koormaga mängufilmist ei ole dokumentaalfilmil ühiskondlikku tellimust; see on sekundaarne ühik filmi, nagu Maimik ise kunagi on kirjutanud, mida teevad sageli palgatööna lavastajad, kes parajasti mängufilmi ligi ei pääse. Või mida keegi, tänu doki suhtelisele odavusele, ikka teeb, vaatamata sellele, kas on või ei ole tellimust, vaatajaid ja raha.

See on lähtekoht, kus ei tohiks keeruline, ootamatu, täpne, originaalne jne olla, ilma et sa majanduslikult eriti vastutaksid ning kellegi kõrgendatud esteetilisi või tehnoloogilisi ootusi täitma peaksid. "Suitsu" toimekas kuraaz on sellise strateegia ilmekas illustratsioon.

Dokumentaal on intelligentne filmižanr, kus vaataja paralleelselt loo ja kujundite tulva jälgimisega analüüsib pidevalt ka iga stseeni tekkemehhanisme, mille järeldustest ta siis endale filmi usutavuse astet ehitab. Selle võimaluse saab uudishimulikule anda aga ainult ambitsioonidega autor.

"Suits" on ambitsioonikalt alustanud ja eesti dokis haruldase kodanikujulge otsa lahti teinud.

"MAHTRA 140 — REPORTAAŽ". Reportaazi tegid Andres Maimik, Raimo Jõerand, Tõnu Tälpep ja Indrek Volens. Video *Betacam SP*, 20 min, värviline. © TPU filmi ja video õppetool, 1998.

"AUGUST OTSIB NAIST". Filmi tegid Andres Maimik, Arbo Tammiksaar ja Urmas E. Liiv, muusika: ansambel "Collage", Joe Dassin ja Uno Loop. Video *Betacam SP*, 12 min, värviline. © TPU filmi ja video õppetool, "Suits", 1998.

"MACBETH". Režissöör Arbo Tammiksaar, kaasrežissöör Andres Maimik, käsikirj: Arbo Tammiksaar ja Andres Maimik, operaator Andres Maimik, heli: Arbo Tammiksaar ja Kaido Kivitoa, montaaž: Urmas E. Liiv, muusika: Pastakas. Osalised: Aivar Palumäe jt. Video *Betacam SP*, 30 min 20 s, värviline. © TPU filmi ja video õppetool, "Suits", 1999.

"VEREHAPNIK". Stsenarist ja režissöör Andres Maimik, operaatorid Andres Maimik ja Arbo Tammiksaar, heli: Mihkel Kadak, Ants Andreas ja Ingrid Laos, montaaž: Andres Maimik, montaaži konsultant Urmas E. Liiv, osalesid Margit Adorf, Maarja Mändmaa, Ain Allas, Rano Normatova, Artur Talvik, Priit Ruttas, Laura Laanmets, Brigitta Davidjants ja Tatjana Kašuba. Video *Betacam SP*, 28 min 40 s, värviline. © TPU filmi ja video õppetool, 2000.

ANDRES MAIMIK (sünd. 8. II 1970 Tallinnas) on õppinud 1992—1995 Eesti Humanitaarinstituudis sotsioloogiat ja psühholoogiat, praegu õpib TPÜs IV kursusel filmidokumentalistikat. Filmid: 1996 "Valguse saadik" (lühimängufilm), 1997 "Õnn on lähedal" (dokfilm, koos Raimo Jõerannaga), 1997 "Roim ÜROS" (lühimängufilm, koos Arbo Tammiksaarega), 1998 "Mahtra 140 — reportaaž" (dokfilm, koos Jõerannaga), 1998 "August otsib naist" (dokfilm, koos Tammiksaarega), 1998 "Rocki surm" (lühimängufilm, "Suitsu" rühmatöö), 1999 "Macbeth" (dokfilm, koos Tammiksaarega), 1999 "Puur" (lühimängufilm, rühmatöö), 2000 "Verehapnik" (dokfilm, koos Tammiksaarega), 2000 ETV saatesse "Friday Night Live" lühidokfilmid "Aliens", "Kuningriigi lapsed" ja "Bullerby" (osa koos Tammiksaarega), 2000 "Simulacrum City" (konseptuaalne film Venetia biennaalile koos Jaak Kilmiga), 2000 "Päkapikudisko" (dokfilm, koos Kilmiga), 2000 "Suur õde" (dokfilm, koos Kilmiga), 2001 hakkab tegema kaks korda kuus saatesarja "Esto" ETVs (koos Juhan Ulfsaki, Rain Tolgi ja Ken Saaniga). 1993 lavastas teleteatris etenduse "Love Street", oli Vilja Palmi teleseriaali "Wikmani poisid" (1995) ja Jaak Kilmi lühimängufilmi "Külla tuli" (1997) kaasstsenarist. Teinud "Cabaret das Lust'i" koos Tammiksaare ja J. Ulfsakiga. Filmid on saanud mitmeid auhindu rahvusvahelistel tudengifilmide workshop'idel. Maimik on avaldanud probleemartikleid, ülevaateid ja kriitikat paljudes väljaannetes, 1999. aastal tunnistati ta Eesti Filmiajakirjanike Ühingu liikmete hääletusel aasta parimaks filmiajakirjanikuks.

ARBO TAMMIKSAAR (sünd. 21. VII 1971 Väandras) on õppinud kolm ja pool aastat bioloogiat Tartu Ülikoolis ning kaks aastat keraamikat Kunstiakadeemias, praegu õpib TPÜs IV kursusel filmidokumentalistikat. Tõotanud disainerina reklaamibüroos "Division" ja kunstniku assistendina Hardi Volmeri mängufilmi "Tuliveisi" (1994) juures, hetkel vabakutseline disainer. Filmid: 1996 "Bianco" (lühimängufilm), 1996 "Wienna" (lühimängufilm), 1997 "Roim ÜROS" (lühimängufilm, koos Andres Maimikuga), 1997 "EÜS" (dokfilm), 1998 "August otsib naist" (dokfilm, koos Maimikuga), 1998 "Rocki surm" (lühimängufilm, "Suitsu" rühmatöö), 1999 "Macbeth" (dokfilm, koos Maimikuga), 2000 "Verehapnik" (dokfilm, koos Maimikuga), 2000 ETV saatesse "Friday Night Live" lühidokfilmid "Aliens" ja "Kuningriigi lapsed" (mõlemad koos Maimikuga). Teinud veel mõned telesaated Kanal-2s ja ETVs. Filmid on saanud auhindu rahvusvahelistel tudengifilmide workshop'idel. Eesti Filmi Sihtasutus eraldas eelmise aasta augustis Palamusel Theodor Lutsu filmpäevadel Tammiksaarele noore filmilooja stipendiumi uute filmide tegemiseks.

S. T.

NATO-AASTA FILMIVÕIDUD POOLAS



“Tule ja mõõgaga”, 1999. Režissöör Jerzy Hoffman.

“TULE JA MÕÕGAGA” (*Ogniem i mieczem*). Stsenarist (Henryk Sienkiewicz) samanimelise romaani põhjal ja režissöör Jerzy Hoffman, operaator Grzegorz Kédzierski, kunstnikud Albina Barańska ja Joanna Dzwonnik, kostüümid: Magdalena Biernawska-Testawska ja Paweł Grabarczyk, muusika: Krzesimir Dębski, monteerijad Marcin Bostkowski ja Cezary Grzesiuk, produtsendid Jerzy Kajetan Frykowski, Jerzy Hoffman ja Jerzy R. Michałuk. Osades: Izabella Scorupco (Helena Kuncewiczówna), Michał Żebrowski (Jan Skrzetuski), Aleksandr Domogarov (Bohun), Krzysztof Kowalewski (Jan Onufry Zagłoba), Wiktor Zborowski (Longinus Podbipięta), Zbigniew Zamachowski (Michał Wołodyjowski), Andrzej Seweryn (Jeremi Michał Wiśniowiecki), Daniel Olbrychski (Tuhaj-Bej) jt. 35 mm, 175 min, värviline. Poola, 1999.

“PAN TADEUSZ”. Režissöör Andrzej Wajda, stsenaristid Andrzej Wajda, Jan Nowina Zarzycki ja Piotr Weresniak (Adam Mickiewicz) samanimelise värseeepose järgi, operaator Paweł Edelman, kunstnik Wiesława Chojkowska, kostüümid: Magdalena Testawska-Biernawska, Małgorzata Stefaniak ja Andrzej Szenajch, muusika: Wojciech Kilar, monteeriija Wanda Zeman, produtsendid Lew Rywin ja Margaret Menegoz. Osades: Bogusław Linda (munk), Daniel Olbrychski (Gerwazy), Grażyna Szapołowska (Télimène), Andrzej Seweryn (kohtunik), Marek Kondrat (krahv), Alicja Bachleda-Curuś (Sophie), Michał Żebrowski (Tadeusz), Krzysztof Kolberger (Mickiewicz) jt. 35 mm, 150 min, värviline. Poola—Prantsusmaa, 1999.

1999. aastal juhtus Poolas kaks erilist ja näiliselt omavahel seostamata asja, Poola astus NATOsse ja seal maal toimus hüppeline rahvusliku filmikunsti tõus.

Loomulikult on rumal väita, et Põhja-Atlandi kaitseorganisatsiooni saamine oleks edendanud poola filmikunsti või veel rumalam oleks rääkida hea filmitaseme abist

NATOsse saamisel. Ometi on nende kahe nähtuse vahel tugev ideoloogiline seos. Küllap saab mõlemat fakti pidada hoopis Poola rahvusliku enesemääratluse tulemuseks. Mõlemas võib näha uue Poola asja selget ajamist.

Poolas filmikunsti tõusu toonud kaks filmi, Andrzej Wajda "Pan Tadeusz" ja Jerzy Hoffmani "Tule ja mõõgaga", on poola suure kirjanduse tähtteoste ekraniseeringud, mis langevad tähelepanuväärselt kokku praeguse ajastu vaimuga. Mõlemad teosed kannavad ideoloogilist ja geopoliitilist taaka, milles võib märgata jälgi Poola keerulistest suhetest Venemaaga. Adam Mickiewiczi "Pan Tadeusz" (1834) on lausa emigratsioonis sündinud poeem, mille vastuvõtul on olnud ta otsese venevastalisuse pärast probleeme.

Henryk Sienkiewicz kirjutas kuulsat triloogia "Tule ja mõõgaga" (*Ogniem i mieczem*, 1884), "Uputus" (*Potop*, 1886) ja "Pan Wołodyjowski", (1888), järgides kronoloogilises järjekorras Poola XVII sajandi sündmusi. Jerzy Hoffman tegi oma filmitriloogia ajalisel tagant ettepoole, alustades "Pan Wołodyjowskist" (1969), millele järgnes "Uputus" (1974), ja lõpetades Sienkiewiczitri-

loogia esimese raamatuga "Tule ja mõõgaga" üle-eelmisel aastal.

Filmis "Tule ja mõõgaga" on üks huvitav stseen, mille dramatism on üles ehitatud geopoliitilisele reaalsusele. Vahvad poola šlahtitsid ratsutavad vaatama, mis jama on käimas nende igipõlisel alal, Balti merest Musta mereni laiulval Poola-Leedu kuningriigi idaaladel kusagil Ukrainas. Nad kappavad mööda ortodokssesse usuareaalile viitavast surnuaiast ja kohe on aru saada, et sõdalased viibivad ohtlikul vaenlase territooriumil. Tegemist on müütilise ja etteaimamatu maaga, kus vapraid sõjamehi võib oodata mis tahes saatus.

See stseen tuletab meelde üht teist pildirida, mis on pärit hoopis teistsuguse maa filmikultuurist. Kes mäletab Soome jätkusõda käsitlevat Olli Saarela filmi "Luurerühm" (*Rukajärven tie*, 1999), sellele meenub kergesti Soome luurerühma sattumine Vienä-Karjalasse ja üllatus, mis valdas karmi marssal Mannerheimi sõjamehi, kui nad sattusid õigeusklike karjalaste surnuaiale, mis oli täis lahkunutele toodud toitu. See oli midagi sellist, mida võib näha setu maailmas, kus õigeusu-

"Tule ja mõõgaga".



*"Tule ja mõõgaga".
Michał Żebrowski
(Jan Skrzetuski)
ja Izabella Scorupco
(Helena Kunciewiczówna).*

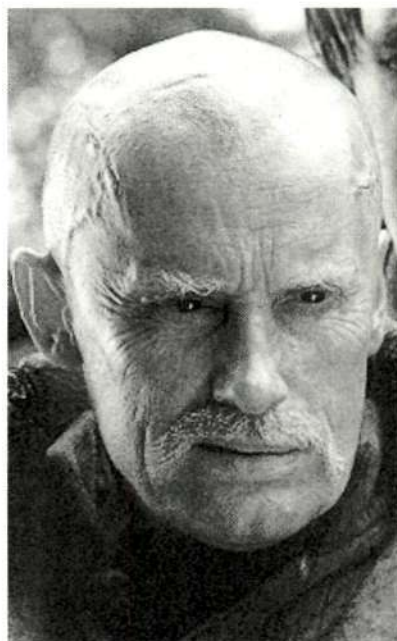


ga segunenud maausk on loonud oma kultuurilised väärtused, mis võivad tõsiluterlasele või katoliiklasele kummalised tunduda. Soomlaste luurerühm sõidab jalgratastega sellest surnuaiast ehmunult mööda. Vaataja mõistab, et need inimesed on jõudnud ühte teise maailma, teise kultuuriareali. Kaks suurt ja hästi tehtud poola filmi pidasid oma vaatajaga diinkorgi, kus lapeti läbi olulised kultuurilise kuuluvuse teemad. Filmikunst on võimas relv, nagu ütles Lenin. Ta võib erutada masse.

Need kaks menufilmi viitavad ühele kultuurimärgile. Geopoliitilises teoorias märgitud Huntingtoni liin on filmikunstis visuaalne reaalsus. Seejuures reaalsus, millel on oluline ühiskondlik kõlapind. Nende filmide poolt, milles mängiti Euroopa ja ortodokse maailma piiri mõiste peale, hääletas piiririikide rahvas, ostes kinodesse pileti. Filmis "Tule ja mõõgaga" on muide ka keeleline gradatsioon, mis seob loo geopoliitilise kauge ohuga. Kui lisaks poola keelele kõlav ukraina keel on muulasele raskesti eristatav, sest kõlaline sarnasus on suur, siis kontrastina lööb sisse tatari keel, mis tähistab Krimmist lähtuvat idamaist ohtu. See on juba teistsugune, idamaine kultuur, kust pole midagi head oodata. Ukraina asjaga on nagu naabritega ikka, seal on liitlaste suhteid ja rivaalitsemist.

Idas paikneva piiri taga on aga päris metslased, kes nalja ei mõista.

"Pan Tadeuszi" kulminatsioon on Vene väeosa võitmine, kui see tuleb ülestõusnud šlahtiitseid rahustama. Film on üldse täis geopoliitilisi allusioone. Osaliselt prantsuse rahaga tehtud ekraaniteos upitab itta rühkivat Napoleoni, kuna too olevat justkui tahtnud tuua Poolale tagasi tema iseseisvust. Holli-



*"Pan Tadeusz", 1999. Režissöör Andrzej Wajda.
Daniel Olbrychski (Gerwazy).*



"Pan Tadeusz".
 Michał Żebrowski (Tadeusz)
 ja Alicja Bachleda-Curuś
 (Sophie).

woodilikult suurt rolli mängib filmis muusika. Külatelyel marssivaid sõdureid saadab "Marseljeesi" töötlus, mis haakub kaadris puid painutava tuulega. Üllas Prantsuse revolutsiooni kujund seotakse poolakate rahvusliku vabadusvõitlusega, sest vaenlane on selge — Peterburis asuv Vene võim, kes on Poolat koos sakslastega mitu korda ringi jaganud. Ja nüüd mängib Wajda Euroopa tasakaalustajat Prantsusmaad Poola idee nimel välja kui reaalsust, mida kehastavad filmis Napoleon, "Marseljees" ja vabastatud Poola külas kõlama lõöv polonees, mida esitab sealne juut Jankel.

Need filmid ja eriti nende edu tõstavad küsimuse: "Äkki Huntingtoni liin ongi olemas?" Huntingtoni liin kui mütoloogiline mõiste, mida on võimalik väljendada pildilistes ja verbaalsetes realiteetides. Kui me ütleme Huntingtoni liini asemel näiteks Mannerheimi liin, siis sel sõnal on juba mütoloogiline kõla, kuigi see on sama asi mis Huntingtoni liin. Või siis Westerplatte, see müstiline joon Danzigis/Gdańskis, kus pörkus germaani ja slaavi maailm 1. septembril 1939. aastal.

Mõlemad poola menufilmid taandavad inimese sõdalaseks. See on ka rahvusromantilise kirjanduse paradigma. Mees on midagi väärt sel määral, kuivõrd ta suudab seista oma rahvuse ja riigi eest. "Pan Tadeuszi" finaalis on kõik sangarid tõmmanud selga Napoleoni armee mundri ja sammuvad Mosk-

va peale oma *Rzeczpospolita*le eluõigust nõudma. Hoffmani filmis kappavad šlahtitsid tule ja mõõgaga oma riiki ja armastust kaitsma. Poolakas on kõigepealt sõdur, kel tuleb kaitseda poliitika tõmbetuuite käes väheveinud maad. Ennekõike isamaa ja alles seejärel "kaunis" kohalik. Olgu see isade maa pealegi Leedu, nagu on kirjast Mickiewiczzi "Pan Tadeuszis" ja nii kõlab ka filmis.

Poola filmid on teinud panuse rahvuslikus kirjanduses olemasolevale märgile, kultuurilisele ja poliitilisele piirile ning rahvas on kiitnud selle pöörde heaks. Miljonid poolakad tormasid kinosaalidesse saama osa sellest sõnumist. Et ollakse selle turvalisema poole peal, lääne pool piiri, kust algab ettearvamus ja kaos, bütsantslik kaos, mille elemente pakuvad need mõlemad filmid.

Muidugi on nii "Pan Tadeuszis" kui ka mõõga ja mantli filmis "Tule ja mõõgaga" tegelased, kelle elutõde kasvab rahva tõeks ja poliitiliseks üldistuseks. Need on uhked sangarid, keda vajatakse ideoloogilise pealisehitise tekitamiseks. Neis filmides on nad olemas, sest aeg nende tulekuks on küps. Asi ei ole uhkete šlahtitsite armastuses ja käsivarre rammus, asi on Poolas ja tema saatuses. Sest ees on Euroopa — see on kultuuriline tõsiasi.



Jerzy Hoffman.

JERZY HOFFMAN sündis 15. märtsil 1932 Krakówis arsti pojana. 1940 küüditati perekond Siberisse, võimalus tagasi kodumaale pöörduda avanes alles pärast sõda. 1955 lõpetas ta ÜRKI režissöörina. Koos oma kauaaegse koostööpartneri Edward Skorzewskiga (1930—1991) valmis Hoffmaniil 27 dokumentaalfilmi, millest kõige rohkem tähelepanu äratas "Ettevaatust, huligaanid!" (*Uważaj, chuliganii!*, 1955). Mitmed neist on pälvinud auhindu Oberhauseni, Mannheimi, Venezia, Moskva ja Krakóvi festivalidel. Skorzewskiga kahasse tegi peale satiirilise komöödia "Gangsterid ja filantroobid" (*Gangsterzy i filantropi*, 1962) veel kaks täispikka filmi: "Seadus ja rusikas" (*Prawo i piecs*, 1964) ja "Kolm sammu Maa peal" (*Trzy króki po ziemi*, 1965). Rahvusvahelise tuntuse töid Henryk Sienkiewicz romaani põhjal väandatud ajaloolised suurfilmid "Pan Wołodyjowski" (1969) ja "Uputus" (*Potop*, 1974). Täpselt veerand sajandit hiljem jõudis ekraanile tema kolmas Sienkiewicz'i ekraniseering "Tule ja mõõgaga" (*Ogniem i mieczem*), mille põhjal valmis aasta hiljem ka samanimeline telesari. Teisi mängufilme: "Isa" (*Ojciec*, 1967), "Mazowsze" (1970; TV), "Pidalitõbine" (*Trądowata*, 1976), "Viimse veretilgani" (*Do krwi ostatniej*, 1978), "Posija" (*Znachor*, 1982), "Verine lumi" (*Blitiger Schnee*, 1984), "Ilus tundmatu" (*Piekna nieznanajoma/Prekrasnaja neznakomka*, 1992). Oli aastail 1980—1997 filmikompanii "Zodiak" kunstiline juht.

AARE ERMEL

ANDRZEJ WAJDA on sündinud 6. märtsil 1926 Suwalkis, Poolas. Tema isa oli ratsaväe ohvitser ja ta hukati Teise maailmasõja algul Katõnis. Kuue- teistkümnendaastaselt liitus Wajda vastupanuliikumisega. Pärast Poola vabastamist õppis ta Krakóvi Kaunite Kunstide Akadeemias, kuid 1950 otsustas filmikunsti kasuks ja astus kuulsasse Łódži filmikooli. Pärast selle lõpetamist 1952. aastal (teistel andmetel 1953 või isegi 1954) assisteeris ta Aleksander Fordi filmi "Barska tänava viisik" (1953) juures. Juba oma esimese filmiga "Põlvkond" (1955)

kujunes Wajda poola kino juhtkujuks, kelleks ta on jäänud tänaseni. 1970. aastate algusest on Wajda rahvusvaheliselt tuntud ka teatrilavastajana. 1980. aastatel võttis ta osa "Solidaarsuse" liikumisest ja kujutas seda oma filmis "Raudmees" (1981). Rohketele rahvusvaheliste festivalide auhindadele liisandus eelmisel aastal au-"Oscar" elutöö eest. Filmid: 1955 "Põlvkond" (*Pokolenie*), 1957 "Kanal" (*Kanal*), 1958 "Tuhk ja teemant" (*Popiół i diament*), 1959 "Lotna", 1960 "Süütud võlurid" (*Niewinni czarodziejce*), 1961 "Samson", 1961 "Siberi leedi Macbeth" (*Sibirska ledi Magbet*), 1962 "Kaheteistkümnendaastaste armastus" (*L'amour à vingt ans*), 1965 "Tuhk" (*Popióły*), 1967 "Paradiisi väravad" (*Vrata raja*), 1968 "Pudi-padi" (*Przekładaniec*), 1969 "Kõik müügiks" (*Wszystko na sprzedaż*), 1969 "Kärbsejaht" (*Polowanie na muchy*), 1970 "Maastik pärast lahingut" (*Krajobraz po bitwie*), 1971 "Kasesalu" (*Brzezina*), 1972 "Pilatus ja teised" (*Pilatus und andere*), 1973 "Pulmad" (*Wesele*), 1975 "Töötatud maa" (*Ziemia obiecana*), 1976 "Varjuviir" (*Smuga cienia*), 1977 "Marmormees" (*Człowiek z marmuru*), 1978 "Tuimestuseta" (*Bez znieczulenia*), 1979 "Neid Wilkost" (*Panny z Wilka*), 1980 "Dirigent" (*Dyrygent*), 1980 "Lendavad päevad, lendavad aastad" (*Z biegiem lat, z biegiem dni*), 1981 "Raudmees" (*Człowiek z zeleza*), 1983 "Danton", 1983 "Armastus Saksamaal" (*Eine Liebe in Deutschland*), 1986 "Armusündmuste kroonika" (*Kronika wyypadków miłosnych*), 1988 "Sortsid" (*Les possédés*), 1990 "Korczak", 1992 "Kroonikotkaga sõrmus" (*Pierscionek z ortem w koronie*), 1994 "Nastasja", 1995 "Vaikne nädal" (*Wielki Tydzien*), 1996 "Preili Eikeegi" (*Panna Nikt*), 1999 "Pan Tadeusz".

TMKS 1988, nr 11 on ilmunud Hendrik Lindepuu sulest põhjalik ülevaade Andrzej Wajda loomingust ning 1991, nr 4 Lindepuu tõlgituna katkend Wajda raamatust "Kino, minu kutsumus" (*Un cinéma nommé désir*, 1986; originaalpealkiri *Kino, moje przenaczenie*).

SULEV TEINEMAA



Andrzej Wajda.

SAJAND

TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS

1966—1970

1966

• Londoni teatrielu keskmes on *Royal Court*: esmalt jõuab teatris lavale Edward Bondi väga jõhker näidend "Saved", mille lord Chamberlaini tseensuur on ära keelanud. Samal aastal järgneb teinegi vastakas ja hirmuäratav näidend, Joe Ortoni "Loot", milles peategelane kasutab ema kirstu röövitud raha peidikuna, ema laip aga vedeleb samal ajal toanurgas.

• 11. III tuleb Neeme Järvi juhatusel Eestis esiettekandele Stravinski oratoorium "Kuningas Oidipus".

• 30. III tuleb Münsteri katedraalis esiettekandele Penderecki Luuka passioon, mida peetakse tema tähtsaimaks teoseks. Ligetil valmivad absurdietendused solistidele ja ansamblile *Aventures* ja *Nouvelles aventures*, tavaarusaama järgi tähendusega foneetilise teksti ja eriskummalise lavategevusega. Nii sel kui ka järgmistel aastatel tulevad mitme teosega välja Xenakis, Stockhausen, Crumb, Messiaen, Morton Feldman; rohkem traditsioonidele toetuvatest heliloojatest Britten mitme ooperiga. Rockmuusikas arenevad psühhedeelia- ja pungi-suundumused, aga ka klassikaga eksperimenteerimine (näiteks Frank Zappa), valitsevad hipimeeleolud. Kuuekümnendate lõpul algav narkootikumide buum avaldab mõju muusika loomisele ning viib paljud tegijad noorelt hauda.

• "Vanemuises" esietenduvad: 20. IV Tormise ooper "Luigelend" (libr E. Vetemaa, O. Toominga j, lav K. Ird); 19. X Šostakoviči ooper "Katerina Izmailova", nimiosas Lehte Mark (lav K. Ird).

• 15. — 17. V esineb "Estonia" kontserdisaalis Leningradi Filharmoonia Sümfoniaorkester Jevgeni Mravinski jt juhatusel. Solistidest teeb kaasa Mstislav Rostropovič.

• "Estonias" esietenduvad: 15. V Raveli ballett "Daphnis ja Chloe" (lav M. Murdmaa, M. Fokini koreograafia j; tantsivad E. Kerge, T. Randviir jt); 1. XII Tubina ballett "Kratt" (lav E. Suve, nimiosas T. Randviir, J. Lehiste ja T. Soone); 30. XII Gershwini ooper "Porgy ja Bess" — esimene terviklik lavaline ettekanne N. Liidus (lav U. Väljaots). Üldtasemest pea jagu kõrgemale tõuseb Georg Otsa Porgy.

• 27. V esilinastub Pariisis Claude Lelouchi välja-paistva kaameratööga armastuslugu "Mees ja naine" (*Un homme et une femme*), peaosades Anouk Aimée ja Jean-Louis Trintignant, film võitis Cannes'is peaauhinna ja saab hiljem "Oscari". Francis Lai filmi läbiv meloodia kujuneb hitiks, kassatükile tehakse kakskümmend aastat hiljem järg.

• 27.—29. V astuvad džässifestivalil "Tallinn '66" üles Vjatšeslav Ganelini trio, Igor Brill, David Gološtšokin ja Jossif Vainšteini džässorkester, Jan Johanssoni trio, Raivo Tammiku trio, Andres Ots, Els Himma jt.

• 22. VI jõuab Los Angeleses vaatajateni Mike Nicholsi film "Kes kardab Virginia Woolfi?" (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*); Edward Albee näidendi ekraniseeringus kehastavad peaos Elizabeth Taylor ja Richard Burton — kinomaailma kuulsaim abielupaar. Järgmisel aastal pälviv ekraaniteos viis "Oscarit", Taylor tunnistatakse parimaks naisnäitlejaks.

• Peter Brook toob *Royal Shakespeare Company's* (RSC) lavale Vietnamis sõja ainelise lavastuse "US".

• Edward Albee näidend "Habras tasakaal" pälviv Pulitzeri auhinna.

• 16. IX esitleb François Truffaut Pariisis oma esimest värvifilmi "Fahrenheit 451" Ray Bradbury ulmeromaani järgi, operaatoriks Nicolas Roeg.

• 18. X demonstreerib Ingmar Bergman Stockholmis üksindusdraamat "Persona", peaosades tema lemmiknäitlejad Liv Ullmann ja Bibi Andersson.



David Hemmings fotograafina ja Vanessa Redgrave modellina Michelangelo Antonioni hüpnootiseerivas mõistuloos popkultuurist "Blow-Up" (1966).

• 18. XII esilinastub Londonis Michelangelo Antonioni Inglismaal valminud tähteos "Blow-Up", peaosades David Hemmings ja Vanessa Redgrave. Järgmisel aastal Cannes'is "Kuldse palmioksa" võitev film näitab tõe illusoorisust ja inimese võime-tust jõuda asjade tegeliku olemuseni.

• Robert Bressonil valmib film "Nagu juhtub, Balthazar" (*Au hasard, Balthazar*), milles sündmustikku

esitatakse eesli silmadega nähtuna. Nii selles kui ka järgmisel aastal tehtavas "Mouchette'is" Georges Bernanosi teose järgi, mis võidab Cannes'is eripreemia, õilistab režissöör usulis-kõlbelisi kannatusi.

- Andrei Tarkovski lõpetab vene filmikunsti suurteoseks saava "Andrei Rubljovi", mis aga pannakse pärast Moskva esilinastust riulile. Alles 1969 esitatakse film Cannes'i festivalile ja see võidab FIPRESCI auhinna, Nõukogude Liidu kinodes näidatakse teost alles aastast 1971.

- Vene filmi ilmestavad superkallis Sergei Bondartšuki neljaseerialine "Sõda ja rahu" (1966—1967, välisfilm "Oscar" 1968), Eldar Rjazanovi "Ettevaatust, auto!" ja Aleksandr Askoldovi "Komissar" (ekraanil 1987).

- "Tallinnfilmis" valmivad Grigori Kromanovi "Mis juhtus Andres Lapeteusega?", Veljo Käsperi "Tütarlaps mustas" ning Elbert Tuganovi nuku-film "Park", "Eesti Telefilmis" Valdur Himbeki "Võlg" ja Virve Aruoja "Ühe suve akvarellid".

- Jaan Saul teeb oma viimase lavastuse, Noorsooteatris esietendub J. Švartsi "Lumekuninganna".

- Kadrioru lossis mängitakse Kilty "Armast luiskajat" (lav V. Panso), peaosades Linda Rummo ja Ants Eskola.

- Noorsooteatris esietendub Shakespeare'i "Hamlet" (lav V. Panso), nimiosas 50-aastane Ants Eskola.



"Armast luiskaja", Noorsooteatri lavastus Kadrioru lossis. Stella Patrick Campell — Linda Rummo, G. Bernard Shaw — Ants Eskola.

Gunnar Vaidla foto

- TRK lõpetavad: Merike Vaitmaa (Jõulma) — muusikateadus, Arbo Valdma — klaver.

- Valmivad: Tubina Kaheksas sümfoonia, Pärdi

Teine sümfoonia ja tšellokontsert "Pro et contra", kontserdi tellis Mstislav Rostropovištš. Kirjutatud on see *concerto grosso* vaimus, seeriategnikas löökudele on teoses vastandatud Pärdi enda barokilaadis stiilsatsioonid.

Surid:

30. I Jaan Hargel, eesti dirigent ja flötist.

1. II Buster Keaton, ameerika tummfilmi koomik.

3.VII Jaan Saul, eesti näitleja.

28. IX André Breton, prantsuse kirjanik, üks sürrealismi alusepanijaist.

29. XI Aleksander Arder, eesti laulja ja pedagoog.

1967

- 9.—13. I toimub I vabariiklik noorte interpreetide konkurs vokalistidele. I preemia — Ivo Kuusk ja Margarita Voites, II — Mati Palm, Evald Tordik ja Anu Kaal.

- 2. II leiab Londonis aset Charlie Chaplini filmi "Krahvinna Hongkongist" (*A Countess From Hong Kong*) pidulikk esitus; staaridena teevad kaasa Marlon Brando ja Sophia Loren.

- 10. II toimub Šostakovištši Kolmeteistkümneenda sümfoonia esietekanne Eestis, dirigent Roman Matsov.

- 8. III Pariisis ekraanile jõudvas Jacques Demy muusikafilmis "Rochefort'i tüdrukud" (*Les demoiselles de Rochefort*) mängivad õed Françoise Dorléac ja Catherine Deneuve kaksikuid.

- 7., 9. ja 11. IV kannab Emil Gilels koos Neeme Järvi ja ERSOga "Estonia" kontserdisaalis ette kõik Beethoveni klaverikontserdid.

- 10. IV saab Fred Zinnemanni "Mees kõigiks aegadeks" (*A Man for All Seasons*) sir Thomas More'ist viis "Oscarit", sh parim film, režissöör ja meesnäitleja (Paul Scofield).

- 12. IV esietendub Londonis Inglise Rahvusteatris noore dramaturgi Tom Stoppardi esiknäidend "Rosencrantz ja Guildenstern on surnud".

- 11.—14.V toimub esinduslik džässifestival "Tallinn '67" (arvult neljateistkümnes). Esinejaid: Herman Lukjanovi trio, Oleg Lundströmi orkester, Leningradi diksiländansambel, Arne Domneruse sekstett, Raivo Tammiku trio, Tõnu Naissoo trio jt. Väljaspool ametlikku kava toimub turistidena kohale saabunud Charles Lloyd'i kvarteti (New York, ansambli pianistik oli Keith Jarrett) skandaalne esinemine, võimude lubatud 20 minuti asemel mängitakse publiku tormilisel nõudmisel poole kauem. Festivalile on saabunud umbes 200 välisajakirjaniku, sh "kurikuulsa" "Ameerika Hääle" esindaja; maintakse mustanahaliste diskrimineerimist N. Liidu jm. Festivalid keelatakse kauaks ajaks ära.

- Valmib Aleksandr Vampilovi kuulsaim näidend "Pardijaht", mida peetakse urbanistliku groteski esimeseks pääsukeseks vene dramaturgias. Vampilovi looming on mõjutanud tervet plejaadi 1970.—80. aastate vene näitekirjanikke, nagu Ljudmilla Petruševskaja, Semjon Zlotnikov, Mark Rozovski, Viktor Slavkin.

- Lavastaja Anatoli Efros toob vaatajate ette Tšehhovi "Kolm öde" ja Bulgakovi "Vagameeste vandenõu (Molière)".
- 24. IV Stockholmis esilinastuv melodraama "Elvira Madigan" teeb tuntuks režissöör Bo Widerbergi.
- 14. VIII jõuab New Yorgi kinodesse Arthur Penni ühiskonnakriitilise hoiakuga romantiline gangsteridraama "Bonnie ja Clyde", nimiosades Faye Dunaway ja Warren Beatty.
- 10. IX võidab Venetsia festivalil "Kuldlövi" Luis Buñueli erootiline, naise hingeellu süüviv "Päevaliblikas" (*Belle de jour*) Catherine Deneuve'iga.



Catherine Deneuve kehastab "kohakaaslusega" kõrgklassi prostituuti Luis Buñueli koomilises draamas "Päevaliblikas" (1967) kuuekümnendate aastate lõpu Pariisis.

- Mati Unt teeb oma esimese lavastuse-luuleõhtu "Vanemuises" — "Suits pööriöö luhtadelt" Juhan Liivi loomingu põhjal.
- 17. XI esietendub "Ugalas" J. Kirklandi "Tubakatee" (lav H. Torga), mis kujuneb hooaja 1967/68 tipplavastuseks.
- 8. XII Los Angeleses esitletavas Mike Nicholsi "Abituriendis" (*The Graduate*) teeb esimese peaosas Dustin Hoffman.
- 11. XII jõuab eetrisse M. Mikiveri telelavastus, Beckett'i "Krappi viimane lint", peaosas Jüri Järvet.
- Aasta režissööriks võib pidada Jean-Luc Godard'i, kellele jõuab vaatajateni ühel aastal viis filmi, viimasena "Weekend". Tema "Hiinlanna" (*La chinoise*) pälvib Venetsia žürii eriauhinna.
- Vene filmikunstis tõusevad esile Marlen Hutsijevi "Juulivihm" ja Andrei Mihhalkov-Kontšalovski "Lugu Asja Kljatšinast, kes küll armastas, aga mehele ei läinud" (ekraanil 1987).
- "Tallinnfilmis" debüteerib režissöörina Vladimir Karasjov dokumentaaliga "Eelkäija", "Eesti Telefilmis" valmib Grigori Kromanovi tšosielufilm "Must Habe tahab teada".
- Moodustati büroo "Eesti Reklaamfilm" (aastast 1986 stuudio).

- *The Beatles* saab valmis albumi *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, paljud "lööklaulud" ja igihaljad albumid on alles tulemas.
- Kaarin Raid lõpetab GITise režiierialal (juh M. Knebel) ja siirdub tööle Pärnu teatrisse.
- Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni 50. aastapäeva tähistamiseks korraldatakse Tallinnas Eesti teatrite dekaad. 14-liikmeline žürii hindab lavastusi viiepalli süsteemis. Kõrgeima hinde 4,64 saab Vene Draamateatri lavastus, V. Rozovi "Traditsiooniline kokkutulek" (lav L. Serman), teiseks jääb hindega 4,6 M. Gorki "Ema" (lav V. Panso) Noorsooteatris, kolmandaks hindega 4,28 A. Liivese "Mürgi perenaine" (lav A. Sats) "Ugalas".
- Muusikalilavastustega proovivad kätt Vene Draamateater: Kramer ja Giovanni "Pühapäev Roomas" (16. XII) ja Pärnu teater: Jüri Bredka "Limonaadi Joe" (16. V), mis oli ühtlasi ka teatri õpestuudio esimese semestri aruanne.
- "Vanemuises" jõuavad lavale: 4. II Vinteri ballett "Kevade" (lav I. Urbel), Kiirtantsib Ülo Vilimaa; 21. V Poulenci ooper "Inimhäääl" (lav H. Haravee), Naine — Lehte Mark, ning balletid "Ööbik" (Stravinski ooperi "Ööbik" muusikale, lav Ü. Vilimaa) ja "Paganini" (Fokini koreograafia Rahmaninovi teosele "Variatsioonid Paganini teemale", lav I. Urbel); 23. IX Valter Ojakääru ooper "Kuningal on külm" (A. Kaalepi libr Tammsaare j, lav E. Kaidu), milles kesket Narri rolli laulab-mängib draamanäitleja Einari Koppel; 7. XII Ülo Vilimaa balletikompositsioon "Kontrastid" Bachi, Raveli ja Howard Brubecki muusikale.
- TRK lõpetavad Maarja Haamer (Renter), Ivo Kuusk, Illart Orav, Kaljo Räästas — laul, Mati Kärmas — viiul, Toomas Velmet — tšello, Tiina Kurik (Pärm), Matti Reimann — klaver, Olev Sau ja Valdeko Viru — kompositsioon, Oivi-Monika Topman — muusikateadus, Ilmar Tõnisson — klarnet, Vello Loogna — puhkpilliorkestri dirigeerimine.
- "Estonia" teatris esietenduvad: 30. VI Ülo Raudmäe muusikal Raimond Valgre laulude põhjal "Muinaslugu muusikas" (lav S. Nõmmik, laulavad V. Kuslap, E. Pärn, H. Vasar, M. Hellaste, H. Sallo, V. Viisimaa jt); 30. XII Verdi ooper "Trubaduur" (lav P. Mägi); kriitika nimetab Hendrik Krummi Manricot "ooperi säravaimaks täheks", sellest saab Krummi tipprollle läbi aegade, talle väärilise partnerina esineb Urve Tauts Azucena osas.
- Heino Ellerile antakse NSV Liidu rahvakunstniku aunimetus.
- Valmis saab "Vanemuise" uus teatrimaja.
- Valmivad: Tormise "Eesti kalendrilaulud" nais- ja meeskoorile, Singi Kammerkontsert klaverile ja orkestrile ja Kammersümfoonia nr 2.

Surid:

6. III Zoltán Kodály, ungari helilooja.
10. VI Spencer Tracy, ameerika filminäitleja.
8. VII Vivien Leigh, inglise-ameerika filminäitleja.
9. VIII Joe Orton (John Kingsley Orton), briti näitekirjanik, langeb oma homoseksuaalse sõbra ohvriks.
13. IX Erika Franz, eesti pianist ja pedagoog.
13. X Georges Sadoul, prantsuse filmikriitik ja -ajaloolane.

- 28. I toob Kaarel Ird "Vanemuises" lavale Mati Undi ideenäidendi "Phaeton, päikese poeg".
- 31. I saab *Royal Shakespeare Company* uueks juhiks 28-aastane Trevor Nunn, kes vahetab välja kaheksa aastat sel ametikohal töötanud Peter Halli.
- 4. III esilinastub Londonis Franco Zeffirelli "Romeo ja Julia", milles nimiosi mängivad Leonard Whiting ja Olivia Hussey on Shakespeare'i tragöödia tegelaste vanused.



Olivia Hussey ja Leonard Whiting jäävad meelde Franco Zeffirelli "Romeos ja Julias" (1968), Shakespeare'i tragöödia ilhes paremas ekraaniseeringus. Nino Rota muusika on võrattu, "Oscarid" võidavad Pasqualino de Santise kaameratöö ja Danilo Donati kostüümid.

- 28. III esietendub Grigori Kromanovi käe all lavakunstikateedri III lennu diplomilavastus Gorki "Põhjas", kus tähelepanuväärsed rollid teevad Jaan Tooming (Satin) ja Kalju Komissarov (Luka).
- 4. IV jõuab New Yorgis kinodesse kõigi aegade parimaid sci-fi filme, Stanley Kubricki "2001: kosmoseodüsseia" (2001: A Space Odyssey). Paar kuud varem hakkas kassat tegema teinegi ulmfilm, Franklin J. Schaffneri "Ahvide planeet" (Planet of the Apes).
- 4.—5. IV esineb "Estonia" kontserdisaalis Stanislav Neuhaus, kavas Liszti Klaverikontsert nr 2 (dir Rudolf Baršai).
- 15.—23. IV toimub I vabariiklik pianistide konkurss. I preemia — Arbo Valdma, II — Ada Kuuseoks ja Matti Reimann, III — Eugen Kelder.
- Mai keskel toimuvat Cannes'i filmifestivali varjutavad üliõpilasarhutusused, mida toetavad paljud uue laine liidrid, sh Jean-Luc Godard ja François Truffaut, mitmed ütlevad lahti žürii tööst või võtavad oma filmid festivalilt tagasi. Tähelepanu äratavad Ida-Euroopa filmid, eriti Miklós Jancsó "Punane ja valge".

- 12. VI šokeerib Roman Polański New Yorgi publikut satanismiteemalise "Rosemary lapsega" (*Rosemary's Baby*), millega algab Mia Farrow karjäär.
- Ilmub Jerzy Grotowski teatriteemaliste esseede kogumik "Vaese teatri poole".
- Dario Fo ja Franca Rame asutavad uue teatri, *Nuova Scena*, mille suunitlus on selgelt vasakpoolne. Esimeste tööde seas jõuavad lavale Itaalia poliitikat pilav "Suur pantomiim" ning monolavastus "Mistero buffo". Fo värsketes töodes on tugev annus brechtlikku didaktikat.
- New Yorgis tekib kaks olulist uut teatrit — Richard Schechneri *Performance Group* ja Richard Foremani *Ontological-Hysteric Theatre*.
- 18. IX pälvib Pier Paolo Pasolini "Teoreem" Venezia festivalil katoliiklaste peaauhinna, kuigi mõned päevad varem pani riiklik süüdistaja filmi keelu alla nilbuse ja seksuaalsuse pärast.
- 22. IX esietendub Tallinna Kirjanike Majas Noorsooteatri egiidi all Smuuli "Pingviinide elu", mis oma väliselt vormilt oli mitmeti erinev Panso senistest tööddest: seda iseloomustab estraadlik, plakatlik "lame vorm".
- 3.—5. X toimub Vilniuses esimene Balti vabariikide muusikateadlaste konverents.
- 10. X tuleb New Yorgis esiettekanale Berio *Sinfonia* kaheksale häälele ja instrumentidele, saajandi teise poole mõjukamaid teoseid, mis muu hulgas tsiteerib Mahlerit, teksti osas Beckettit jt. Valmib Lutoslawski "Orkestriraamat"; Broadwayl tuleb lavale MacDermoti muusikal *Hair*, rockooperite teeviit.
- Biitlid teevad filmi "Kollane allveelaev"; moodustub ansambel Yes, kes inspireerib ka eesti muusikuid (paljudes 1970.—80. aastate lugudes on äratuntavad "laenud" Yes'ilt); Eestis alustab tegevust kauaks püsima jääv "Fix". Aprillis toimub kinos "Kosmos" esimene eesti kitarriansamblite nn aruandluskontsert, kus teiste hulgas esinevad Jaak Joala ja Tõnis Mägi.

- Aasta filmide hulka kuulub Ingmar Bergmani mõistulugu "Häbi" (*Skammen*) inimestest sõjakeerises, peaosades Liv Ullmann ja Max von Sydow.

Liv Ullmann ja Max von Sydow on Ingmar Bergmani meistriteoses "Häbi" (1968) keskklassist pärit kontsertviuldajatest abielupaar, kelle rahuliku elu purustab jäädavalt mõistatuslik kodusõda.



• Vene filmikunstis jäävad silma Gleb Panfilovi "Tulest kõrvetatmata ei pääse", Igor Talankini "Päevased tähed", Juli Raizmani "Sinu kaasaegne" ja Kira Muratova "Põgusad kohtumised"; esimese täispika filmi "Lehesadu" teeb Otar Iosseliani.

• "Tallinnfilmis" valmivad Jüri Müüri "Inimesed sõdurisinelis", Leida Laiuse "Libahunt" ja Kaljo Kiisa "Hullumeelsus", "Eesti Telefilmis" Sulev Nõmmiku "Mehed ei nuta", Tõnis Kase "Pimedad aknad" ja Virve Aruoja "Tädi Rose". Dokumentalistikat ilmestavad Ülo Tambeki "Talupojad", Andres Söödi "511 paremat fotot Marsist" ning Grigori Kromanovi ja Mati Põldre "Meie Artur" (ETF).

• Juunis külastab Eestit Soome kultuurinädalal raames Soome Rahvusteater, mängides A. Kivi komöödiat "Nõmmekingsepad".

• Lõpetab lavakunstikateedri III lend: T. Randviir, H.-R. Helenurm, M. Lill, M. Urbsoo, K. Jakobi, T. Kukli, J. Tooming, K. Komissarov, A. Ots, A. Roo, P. Jakobi, R. Trass, A. Saller, E. Klooren, I. Mikkor. Teatrisüdamuseks kujunevad kõik diplomilavastused: "Humalakorjajad", "Ime sünd" ja "Põhjas".

• "Estonias" tulevad lavale: 29. III lühiballetid — Bartóki "Võlumandariin", Gershwiini "Ameeriklane Pariisis" ja "Barokkvariatsioonid" Haydni muusikale (lav M. Murdmaa); 15. V Verdi ooper "Rigoletto" (lav P. Mägi), nimiosas teeb Georg Ots oma järjekordse suurrolli. Gilda osas esineb (üliõpilasena) Anu Kaal.

• TRK lõpetavad Hannes Altrov — klarnet, Viktor Ignatjev — kompositsioon, Anu Kaal, Voldeemar Kuslap, Mati Palm, Laine Mustasaar, Evi Vanamõlder — laul, Märt Kraav — muusikateadus, Sigrid Orusaar — flööt, Venda Tamman — puhkpilliorkestri dirigeerimine, Raivo Tammik — koorijuhtimine, Aarne Vahuri — klaver jt.

• Valmivad Ester Mägi Sümfoonia, Pärdi "Credo" segakoorile ja orkestrile — järjekordne kollaažitehnika teos, kus kogu teose arengu aluseks on Bachi Prelüüd C-duur (HTK I), millele vastanduvad 12-toonireal põhinevad lõigud, kasutatud on ladinakeelset *Credo* teksti, mistõttu teose esiettekanne põhjustab skandaali.

• Trükist ilmub "Eesti muusika ajalugu I" ("Eesti Raamat", Tallinn).

Surid:

- 19. II Karl Leinus, eesti koorijuht.
- 27. III Eduard Tinn, eesti näitleja.
- 28. VII Priit Põldroos, eesti lavastaja ja pedagoog.
- 14. VIII Martin Taras, eesti laulja.
- 9. IX August Tõpman, eesti organist, koorijuht ja pedagoog.
- 8. X Helmi Einer, eesti laulja.
- 30. X Ramon Navarro, Hollywoodi tummfilmistaar — leiti oma kodust mõrvatuna.
- 22. XI Maria Türk, eesti näitleja.
- 7. XII Aarne Ruus, Eesti Raadio näitejuht.
- 20. XII John Steinbeck, ameerika kirjanik.

• Jaanuaris esietendub Tallinna Kirjanike Majas Evald Hermaküla ja Jaan Toominga Suitsu-õhutu "Ühte laulu tahaks laulda", mis tähistab "noorte vihaste meeste" esimest väljakutset seni kehtinud teatrikaanonitele.



Jaanuar 1969 — Eesti teatriuueenduse algus? "Ühte laulu tahaks laulda". Jaan Tooming, Evald Hermaküla, Tõnu Tepandi, Raivo Trass, Kaarel Kilvet ja Lembit Ulfsak.

Jüri Tensoni foto

• 19. II lavastab Evald Hermaküla "Vanemuises" P.-E. Rummo "Tuhkatriinumängu", mis saab üheks noore režii põlvkonna jõulise tuleku teetähiseks.

• 12. III jõuab Noorsooteatri lavale V. Panso ja M.-L. Küla "Kevade" (O. Lutsu jutustuse järgi). Panso uudses Lutsu-tõlgenduses mängivad Tootsi M. Mikiver, Kiirt L. Ulfsak ja S. Raus, Imelikku J. Tooming ning õpetaja Lauri H. Mandri.

• 14. IV pälvib Los Angeleses Carol Reedi muusikal "Oliver!" viis "Oscarit", sh parim film ja režii; kolmanda kuldkuju võidab Katharine Hepburn (Anthony Harvey, "Lõvi talvel"); parimaks naisnäitlejaks tunnistatakse ka Barbra Streisand (William Wyleri "Naljakas tüdruk").

• 24.—25. IV toimub ENSV Teatriühingu III kongress, millest võttis osa 993 delegaati. Põhjalike ettekannetega esinesid K. Ird ja V. Panso.

• Aprillis toimub I vabariiklik keelpillimängijate konkurs: I preemia — Jüri Gerretz (viul) ja Ivo Juul (tšello), II — Tiit Heinsalu (viul) ja Toomas Velmet (tšello), III — Hillar Taamal (viul).

• 20. V esineb "Estonia" kontserdisaalis prantsuse tšellokorüfee André Navarra.

• 23. V saavad Cannes'is auhindu Andrei Tarkovski "Andrej Rubljovi" kõrval Lindsay Andersoni "Kui..." (lf), Karel Reisi "Isadora", Costa-Gavrase "Z", Glauber Rocha "Antonio das Mortes", Bo Widerbergi "Ådalen 31", Dennis Hopperi "Easy Rider".

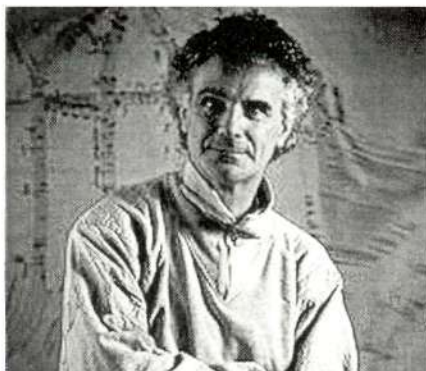
• 25. V New Yorgis esilinastuvas John Schlesingeri koomilises draamas "Keskõine kauboi" (Midnight Cowboy) teevad hiilgerollid Dustin Hoffman ja Jon



Dennis Hopperi filmis "Easy Rider" (1969) otsivad kaks hipit (Peter Fonda ja Hopper) rocki saatel "tõelist Ameerikat".

Voight; järgmisel aastal saab see kolm "Oscarit", sh parim film ja režii.

- 28. V jõuavad New Yorgis ekraanile Luchino Visconti natsismi ja kodanluse ideoloogilisi kokkupuuteid lahkav "Jumalate hukk" (*Gotterdammerung*) ning Sergio Leone klassikaks kujunev western "Ükskord Metsikus Läänes" (*Once Upon a Time in the West*).
- 20. VI esietendub Hamburgis Penderecki ooper "Loudoni kuradid" (XVII sajandi nunnade hinge-

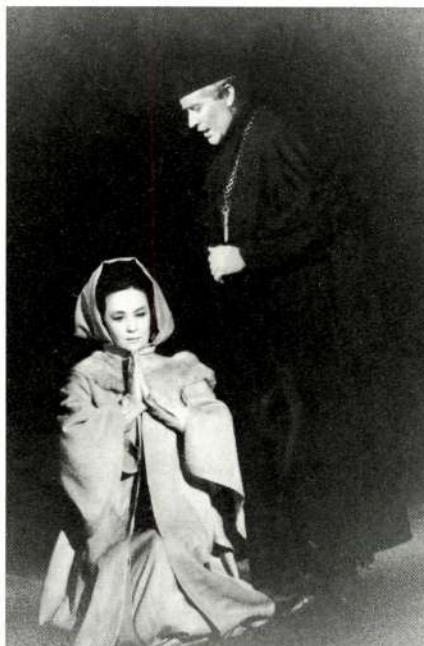


1960. aastatel esile tõusnud inglise helilooja Peter Maxwell Davies.

elust, aluseks Huxley teos). Valmib *Sir Peter Maxwell Daviese* eksentriline teatritükk "Kaheksa laulu hullule kuningale".

- 27.—29.VI toimub Tallinnas XVII üldlaulupidu, tähistatakse saja aasta möödumist esimesest üldlaulupeost, Lasnamäe nõlval Kadriorus avatakse mälestuskivi. Elustatakse võistulaulmise ja -mängimise tava.
- Toimub esimene, legendaarseks saanud Woodstocki rockifestival.

- 2. IX alustab Londonis esimest hooaega *The London Contemporary Dance Company*.
- 30. X esietendub Noorsooteatris Shakespeare'i "Romeo ja Julia", tähelepanu äratav lavastaja M. Mikiveri uudne tõlgendus.
- 1. XII jõuab Roomas ekraanile Federico Fellini vanarooma-aineline orgialik "Satyricon".
- Vene filmikunstis tõusevad esile Andrei Mihhalkov-Kontšalovski "Aadlipesa" ja Ivan Põrjevi "Vennad Karamzovid".

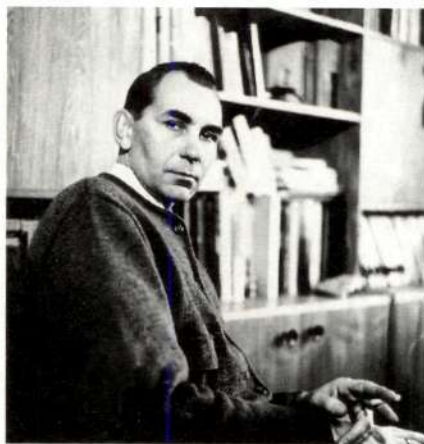


Steen Eduard Tubina ooperi "Barbara von Tisenhusen" lavastusest "Estonias" 1969. Barbara — Haili Sammelselg ja Friesner — Voldemar Kuslap.

Henno Saarne foto

- "Tallinnfilmis" valmivad ülipopulaarseks kujunevad Arvo Kruusemendi "Kevade" ja Grigori Kromanovi "Viimne reliikvia", dokumentalistikas Andres Söödi ja Mati Kase "Enderby valge maa", Peep Puksi ja Peeter Toominga debüüt "Koduküla" ning Ülo Tambeki ja Mati Põldre "Mitte üksnes leivast" (ETF).
- 10. XII antakse Samuel Beckettile Nobeli kirjanduspreemia.
- Saksa lavastaja Peter Stein toob vaatajate ette ühe oma varase poliitilise teatri olulisemaid töid, Peter Weissi tekstil põhineva lavastuse "Vietnam Discourse".
- "Vanemuises" esietenduvad: 30. XI "Maalid" ("Kontrastid" II): lühiballetid Debussy, Saint-Saënsi ja Kosaku Yamada muusikale ning Eric Rodgersi töötlustele ameerika 20. aastate džässist (lav Vilimaa).

- Eesti NSV Riikliku Kunstiinstituudi teatridekoraatsiooni eriala lõpetavad Kustav-Agu Püüman, Gunta Randla, Mall Sasi ja Aime Unt.
- Ingo Normet lõpetab GITISE režii erialal ja asub Pärnu teatrisse tööle lavastajana.
- Jaan Tooming siirdub Noorsooteatrist "Vanemuisesse".
- Leo Normet kaitseb Moskva Konservatooriumi juures kandidaadiväitekirja "Sibeliuse sümfooniaid".
- 14. XII jõuab "Vanemuises" lavale A. Kitzbergi "Laseb käele suud anda" (lav J. Tooming), mida peetakse veel üheks Eesti teatriuuduse teetähiseks.
- TRK lõpetavad Tiina Ehin — klaver, Paul Ruudi, Alo Ritsing — koorijuhtimine, Hillar Taamal — viiul, Tõnu Tarum — trompet, Enn Tomson — puhkpilli dirigeerimine.
- "Estonias" esietenduvad: 31. X Vinteri ja Raudmäe populaarne muusikal lastele "Pipi Pikksukk" (lav S. Nõmmik), nimiosas Helgi Sallo; 4. XII Tubina ooper "Barbara von Tisenhusen" (lav U. Väljaots ja A. Mikk).



Veljo Tormis ooperi "Luigelend" valmistamise aegu. Alar Ilo foto

- Valmivad Tubina Üheksas sümfoonia, Tormise "Maarjamaa ballaad" (Kapliński sõnad) meeskoorile ja muusika filmile "Kevade", Uno ja Tõnu Naissoo muusika filmile "Viimne reliikvia".
- Trükist ilmub Juhan Aaviku "Eesti muusika ajalugu III-IV" (Stockholm).

Surid:

- 30. VI Rudolf Milli, eesti viiuldaja.
- 25. VII Heinrich Besseler, saksa muusikaajaloolane.
- 6. VIII Theodor Adorno, saksa muusikatundja, kes nõustas Thomas Manni romaani "Doktor Faustus" kirjutamisel.

- 21. X Jack Kerouac, ameerika kirjanik.
- 25. X Juhan Zeiger, eesti folklorist, dirigent ja pedagoog.
- 26. X Hugo Schütz, eesti viiuldaja.
- 22. XII Josef von Sternberg, Hollywoodi filmirežissöör.

1970

- 12. ja 14. II esineb "Estonia" kontserdisaalis praeguseks maailmakuulus vene-juudi päritolu tšellist Mihhail Homitser.
- 8. III Oxfordis esietendub Samuel Becketti ühe-minutine näidend "Breath".
- 15. IV teeb Panso oma viimase lavastuse Noorsooteatris, lavaküpseks saab Tammsaare "Tõe ja õiguse" III osa põhjal "Inimene ja revolutsioon".
- 16. V võidab Cannes'is "Kuldse palmioksa" Robert Altmani Korea sõja ainele komöödia "M. A. S. H" ja žürii eripreemia teravalt ühiskonnakriitiline Elio Petri "Uurimine väljaspool igasugust kahtlust oleva kodaniku suhtes".
- Aasta tähelepanuväärseimate filmide hulka kuuluvad David Leani Iirimaal 1916. aastal toimuvat käsitlev "Ryani tütar" (*Ryan's Daughter*), Michelangelo Antonioni hipilik "Zabriskie Point", Arthur Penni indiaani ehk "etniliste" hipide saaga "Väike suur inimene" (*Little Big Man*), Franklin J. Schaffneri võimas sõjafilm "Patton", François Truffaut' leidlapse lugu "Metsik laps" (*L'enfant sauvage*), Luis Buñueli sürrealistlik must komöödia "Tristana", Akira Kurosawa Tokyo "põhjust" rääkiv "Dodes'ka-den", Andrzej Wajda koonduslaagridraama "Maastik pärast lahingut" ja Arthur Hilleri "Armastuse lugu".
- 15. VI Sir Laurence Olivier pälvib esimese briti näitlejana lordi tiitli.
- 12. VIII avatakse Londonis *Young Vic*'i teater. Avasõnad ütleb *dame* Sybil Thorndike.
- 28. VIII avatakse "Vanemuise" uus kontserdisaal, 25.—26. IX tähistatakse teatri 100. aastapäeva.
- Septembris tähistatakse Tallinna Riikliku Konservatooriumi 50. aastapäeva.

"Päikeseteatri" loojal ja juhil Ariane Mnouchkine'il valmib lavastus "1789" (1970).





Peter Brook lahkub Inglismaalt ning töötab edaspidi Pariisis (1970).

- Panso siirdub Noorsooteatrist tagasi TRA Draamateatrit juhtima, jättes Noorsooteatri juhi kohustused Mikk Mikiverile.

- 20. X esietendub M. Undi ja E. Hermaküla instseneering Paul Kuusbergi romaanist "Südasuvi" (lav E. Hermaküla), millega lavastaja jätkab oma tee otsinguid teatris.

- 24.—29. X toimub I vabariiklik puhkpillimängijate konkurs (üldjärjestuses III interpretide konkurs). I preemia — Jaan Õun ja Samuel Saulus (flööt), Aleksander Rjabov (klarnet), Uve Uustalu (metsasarv) ja Riho Mägi (tuuba).

- 5. XI esietendub Noorsooteatris A. Milleri "Proovireisija surm" (lav M. Mikiver), kus hülgerolli Willy Lomanina teeb Heino Mandri.

- 8. XI esietendub Draamateatris Panso lavastuses P. Shafferi "Must komöödia" toomaks teatrit välja publiku- ja loomingulisest kriisist.

- "Ugala" peanäitejuhiks-direktoriks saab Heino Torga.

- 10. XII Nobeli kirjandusauhind määratakse Aleksandr Solženitsõnile.

- Inglise Kuningliku Balleti peaballettmeistri kohalt lahkub *sir* Frederick Ashton. Seitsme peaballettmeistri-aasta jooksul valmisid Ashtonil balletid "Undiin", "Asjatu ettevaatus", "Marguerite ja Armand". Just tema töödes saab tuule tiibadesse Inglise Kuningliku Balleti esipaar Margot Fonteyn—Rudolf Nurejev.

- Pariisis "Päikeseteatris" jõuab vaatajate ette Ariane Mnouchkine'i "1789" — esimene osa poliitilisest triloogiast, millesse lähiaastail lisanduvad "1793" ja "Kuldaeg".

- Peter Brook lavastab RSCs ühe oma kuulsamaist töödest, "Suveöö unenäo". Samal aastal lahkub Brook Inglismaalt ja asub tööle Pariisis.

- Vene filmikunstis tõusevad esile Gleb Panfilovi "Algus" ja Vladimir Motõli "Ergav kõrbepäike".

- "Eesti Telefilmis" valmib Virve Aruoja "Kolme katku vahel", dokumentaalidena pälvivad tähelepanu Andres Söödi ja Mati Kase "Jääriik", Lennart Meri "Veelinnurahvas" ja Evald Hermaküla "Säärane Ird ehk 100 aastat "Vanemuise" teatrit" (ETF).

- "Estonias" esietenduvad 18. IV (v k) ja 3. V (e k) Kabalevski ooper "Colas Breugnon" (lav U. Väljaots), eestikeelse variandi nimiosas silmapaistev roll Georg Otsalt; 18. VI Donizetti ooper "Lucia di Lammermoor" (lav P. Mägi), nimiosas säravad Margarita Voites ja Anu Kaal; Richard Strauss'i ooper "Roosikavaler" (lav P. Mägi, laulavad L. Panova, U. Tauts, M. Haamer, M. Jõgeva, T. Maiste, A. Kaal, M. Voites, M. Palm jt).

- TRK lõpetavad Raivo Dikson, Viktoria Jagomägi, Tiina Kiilaspea, Anne Peäske — koorijuhtimine, Olev Oja — sümfooniaorkestri dirigeerimine, Kalle Loonaja Tõnu Reimann — viiul, Mai Katsuba (Pütsepp) ja Toivo Peäske — klaver, Mare Jõgeva ja Tiit Levald — laul, Rein Karin — klarnet, Arvo Pilliroog — klarnet, Raili Sule, Jaan Sarv — muusikateadus, Anne Erm ja Alo Põldmäe — kompositsioon, Peeter Saul — puhkpilliorkestri dirigeerimine, Raivo Peäske — flööt, Meeme Saareväli — kontrabass, Riho Mägi — tuuba jt.

- Valmib Tormise tsükkel "Liivlaste pärandus" segakoorile.

Surid:

19. II Paul Ruubel, eesti näitleja.

18. III Andres Särev, eesti lavastaja.

13. IV Alfred Karindi, eesti helilooja, organist, koorijuht ja pedagoog.

13. IV Peeter Laja, eesti organist, koorijuht, helilooja ja pedagoog.

29. IV August Karjus, eesti tšellist ja pedagoog.

16. VI Heino Eller, eesti helilooja ja pedagoog.

9. IX Evald Vain, eesti helilooja.

18. IX Jimi Hendrix, ameerika kitarrist, laulja ja helilooja, lämbus uinutite ja alkoholi liigtarvitamisel tekkinud oksendushoo kätte.

4. X Janis Joplin, ameerika laulja, sureb heroini ja alkoholi koostoime tagajärjel.

25. XI Yukio Mishima, jaapani kirjanik, sooritab harakiri. Surmaeelsetes läkituses kutsus Mishima üles militarismi taastamisele.



PERSONA GRATA. MIHKEL KÜTSON

Aleatoorne monoloog neljas osas
I osa

Väike Miku korjati üles Tallinna laste-
aiast "Rõõmutareke", kust ta saadeti Tallinna
Muusikakeskkooli ettevalmistuskursustele ja
sealt TMKK vastuvõtukatsetele. Kuna mu vanemad on üsna muusikakauged tegelased, siis polnud see kindlasti loogiline asjade käik. Kuigi isa oli noorukipõlves õppinud omal käel kortsu mängima, ei olnud ta sugugi seda meelt, et peaksin heast peast Muusikakeskkooli minema. Pealegi oli 20. keskkool üle tee, aga TMKK Kivimäel... Alguses tundus, et oligi tegemist eksitusega, jäin vastuvõtukatsetel esimesena "kriipsu alla", st kandidaadiks. Seitsme päeva pärast aga helistati koju, et üks õpilane ei ilmunud välja, tulgu ma pealegi Muusikakeskkooli, Ene Metsjärve klaveriklassi. Ühesõnaga JUHUS.

Eks õpetajad ja vanemad nägid mu kallal ikka vaeva ka — elav, püsimatu ning pea laiali otsas, endal päevik puha punane... Umbes 6. klassis läksin Nõmme pioneeride palee muusikateatri ringi, kus ma õige mitu aastat põnevusega kaasa lõin, olin muuseumas Urmas Sisaski esikooperi "Sööbik ja Pisik" esimene Sööbik.

Tagantjärele arvan, et eks sealt ma selle teatrispikule, kellesse ma kindlasti usun, ka vist sain. Lisaks teatriduule meeldis mulle väga laulda, olin mitmes kooris korraga, samuti meeldis klaveripalu ja laulukesi sepitse-da, mängisin veel Tallinna noorte puhkpilliorkestris, lõin kaasa pioneerivärgis — ja pole isegi piinlik — õpilasmalevas jne. Ühesõnaga natuke rohkem, kui ühele muusikaõppurile kohane. Ehk teisisõnu — oli raske leida aega keskendumiseks erialale. Ju oli see ka märk, et ei olnud veel leidnud seda, mis köidaks mind täielikult...
Aga siis tuli JUHUS.

II osa

Keskkooli viimastes klassides laulsin kooli kammerkooris ja segakooris "Noorus". Ükskord pullitegemise käigus, kui segakoor "Noorus" laulis lastekaitsepäeval Tallinna loomaaia kitsepuuris, delegeriti mind koori ette (teenekate koorijuhtide jaoks ju liiga pikantne koht) ning sealt saadud positiivne laeng

ja äratundmine oli nii mõjuv, et äkki teadsin täpselt, mida tahan. Lõpetasin TMKK küll muusikateooria erialal, kuid selge oli see, et minust tuleb praktik. Pean siinkohal tänama Kuno Arengut, kes mulle enne konsi sisseastumiseksameid kaks dirigeerimistundi andis, ja ühtäkki olingi koorijuhtimise eriala üliõpilane. Ühislaulmise maagiline jõud oli võitnud.

Üheksakümnendate alguses hakkasin uurima võimalusi jätkata õpinguid välismaal saamaks värskeid impulsse. Tuttav informaatikaprofessor, kes mulle 1991. aasta augustis Hamburgi Muusika- ja Teatriülikoolis dirigeerimise eriala professoriga kohtumise organisearis, tegi aga saatusliku vea (eriala *Dirigieren* on nii koori- kui ka orkestrijuhtidele) ja viis mind kokku professor Klauspeter Seibeliga, kes õpetas just neid viimaseid. Rääkisime maast ja ilmast, lisaks sellele väikene improviseeritud test A. Zemlinsky partituuri "välimääramisega", tulemuseks see, et ta kutsus mind eksamitele.

Ühesõnaga JUHUS.

Päris libedalt Saksamaale minek sel ajal muidugi ei läinud. Jaanuaris 1992 esitasin avalduse *Deutsches Akademisches Austauschdienst*'i (DAAD) stipendiumi saamiseks ning jaatava vastuse sain paraku täpselt sellel päeval, kui eksamid olid just lõppenud. Ilma kindlustatud finantseerimiseta ei olnud aga võimalik viisat eksamitele sõiduks saada. Tänu professor Seibeli "kõvale sõnale" pääsesin esimesel aastal siiski külalistudengina õppima ja sisseastumiseksamid sooritasin aasta hiljem "tagantjärele". Kuus aastat Saksamaal tähendasid minu jaoks elukooli sõna otsest ja kaudset mõtet. Sai selgeks, et tööd tuleb teha m e e l e t u l t ja kohe. Ning seegi, kui meeletult komplitseeritud instrument on orkester ning kui ääretult põnev žanr ooper.

Omalaadne oli kool selle poolest, et seal toimis väga hästi õpilaste oskuste arendamine praktikas. Juba esimesel aastal oli mul võimalus kaasa lüüa kooli ooperiprojektis; praktika sisaldas nii tööd lauljatega, seadeproovides klaverimängimist, orkestriproove kuni etenduse juhatamiseni välja. Detsembris 1998 dirigeerisin oma diplomikontserti.

Tundus, et kipub sinnapoole, et jään ka edaspidi Saksamaale. Erialased kontaktid Eestis praktiliselt kadusid ja kodus käisin üksnes suvevaheajal ja jõulude paiku. Ma ei olnud sinnajäämise sammust väga kaugel, see oleks olnud asjade loomulik jätk. Kuigi soov tagasi pöörduda oli tugev.

Mihkel Kütson novembris 2000.

Rein Urbeli fotod



Ja just sel ajal tekkis teatris "Vanemuine" üks vakantne töökoht. Võib-olla JUHUS.

III osa

Minu Eestisse tagasipöördumise tegelik põhjus oli minu tütar, ma ei tahtnud, et temast saab väliseestlane, või veel hullem, sakslane. Mitte sellepärast, et mul oleks vähimatki sakslaste vastu, aga ma pean oluliseks seda, et ta saaks emakeelse hariduse, et ta ei tunneks ennast kodutuna.

Kodu ja pere on mulle tähtsad.

Janega saime tuttavaks Muhu EÕMis aastal 1988, kuhu sattusin tänu rühma komisarile, kes tuli Muusikakeskkooli küsima, et kas huvilisi on. Kuna meie klassil oli just algamas eesti keele tund ja seisime klassiruumi ukse juures, mis oli sissepääsu vastas, küsis ta seda minu käest.

JUHUS, aga jällegi kaugele ulatuvate tagajärgedega. Ühesõnaga, tunneme teineteist juba lapsekingadest saadik.

Ma ei oska oma elu ilma pereta ette kujutada, sest see on mul kogu aeg olnud. Kuigi töökoormus on suhteliselt suur, on seda olulisem, et saaksin kas või lapsega "kannides" aja maha võtta. Ma ei usu, et ilma pereta

inimene jõuaks rohkem, selline ainult töösse kapseldumine ei tuleks kasuks vaimsele terisele.

Sõpru on vähe ja needki põhiliselt mööda maailma laiali pudenenud. Isiklikuks puuduseks on organiseerimata korraarmastus. Mulle meeldib leida asju sealt, kus nad olema ei pea.

IV osa

Aastast 1999 töötan "Vanemuise" teatris muusikajuhina. Olen pärit Tallinnast, ise ka vahel imestan, kui koduselt ma end Tartus tundma olen hakanud. Selle linna atmosfäär on väga tööd soosiv ja rahulik, ei pea näiteks tööle sõitmiseks 45 minutit närvitsema. Linn ei sega mind. Olen selgeks saanud, et elada saab igal pool. Ometi tunnen ma end Eestiga seotuna, mujal elades on nagu midagi puudu.

Sidemed "Vanemuisega" tekkisid natuke varem. 1998. aastal tegin siin oma esimese kontserdi. Pärast seda tuli välja Nielsen "Maskeraad" (lavastaja Finn Poulsen), mida juhatasin aprillis 1999. Lisaks oli maikuuks kokku lepitud ooperigala.

Et "Vanemuise" kollektiiv usaldas mulle peadirigendi ameti, on mul eelkõige kanda suur vastutus muusikateatri ja orkestri arengu eest. Aga uskudes sellesse, et inimene kasvab koos ülesandega, võtsin ma pakumise vastu. Minu eesmärk ei ole saavutada kõike õudselts kiiresti, pigem rahulikult aga kindlalt.

Muusikateater on nagu draamateater aegluubis, siin kulgeb aeg teistmoodi. Peab olema aega, et tegelda ooperiga. Aga lauldud sõnal võib olla suurem kaal kui lausutud sõnal. Klassikaline ooper pole eluline, ta pole reaalne; ta ei lase ennast võtta üksüheselt, minu arvates on ta pigem tegevuse või suhte laialilaotus. Aga ta võib minna väga sügavale naha alla.

Hookuspookusi ma ei usu, aga imedesse küll. See hetk, kus kõik on õigel ajal omal kohal ning süttib õigesti doseeritud sädemest. Teatris juhtub vahel väikseid imesid, tasub neid vaid märgata. Aga Suur Ime on see, et maailm on olemas. Arvatavasti on seegi JUHUS.

Mulle meeldib aleatoorika.

Kirja pannud
JAANIKA JUHANSON

THEATRE. MUSIC. CINEMA.

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

ERVIN ÕUNAPUU Answers (3)

Ervin Õunapuu is one of the most diverse figures in the younger generation of Estonian culture. After graduating from the Art Institute, he started working as a theatre designer, but has, over the years, been successful as a playwright, theatre and film director. Õunapuu has also published two novels. In the present interview he expresses his opinions about his life and work.

MARDI VALGEMÄE. Estonian Drama In Search of the Philosopher's Stone (14)

The essay by Mardi Valgemäe, theatre and literary historian, focuses on Madis Kõiv's two plays about philosophers — "Meeting" that describes the imaginary encounter of Leibniz and Spinoza, and "The Day of the Philosopher": the latter tackles a day in the life of Immanuel Kant. The article is based on the paper read at a literary conference in Tartu in October 2000.

HELEN VALKNA. Jaan Tätte's "The Highway Crossing — a Phenomenon in Today's Estonian Drama (20)

An excerpt of the article by Helen Valkna, student at the Tallinn Pedagogical University. It tackles the place of Tätte's first play in Estonian drama of recent years, summarises the reception of Tätte's work in Estonian criticism, and presents an overview of the nine performances that have been based on the play.

MARGOT VISNAP. Crossing Also on TV (25)

The seminar work by Helen Valkna, graduate of the Tallinn Pedagogical University's television directing faculty, and her half-hour TV programme summarising this thorough analysis of Jaan Tätte's first play, "The Phenomenon of Crossing" (shown on TV on 22 June 2000), proves that the Estonian television has acquired a serious and talented new TV director. The programme also proves that Jaan Tätte's play, already gaining world-wide renown, has finally reached television. The programme tackles the various productions of Tätte's play in Estonia (plus the film version) and abroad. It is simultaneously a serious portrait-programme, quite rare on Estonian television nowadays.

KADI HERKÜL. A Girl with Beautiful Toes (26)

Jaan Tätte's second full-length play, "Bridge", reached the Tallinn Town Theatre stage (directed by Jaanus Rohumaa). Differently from "The Highway Crossing", "Bridge" is a play that either ignores or breaks the canons of drama, where the entire first part consists of one single monologue. The review concentrates on the play's structure and relationship between the characters.

AIN KAALEP. Some More about Aleksander Kurtna (30)

Ain Kaalep, poet, translator and literary historian, analyses articles published in the magazine No 5, 2000 that tackle Jaan Kross's play "Brother Enrico and His Bishop". Kaalep writes about Aleksander Kurtna, a possible prototype of Kross's play, and dismisses several claims of Andres Langemets and Mati Unt. "Even in the anecdotal sphere of cultural history, one should be precise! This makes the anecdotes no less fascinating!"

Persona Grata. MIHKEL KÜTSON (93)

Mihkel Kütson is a young head of music at the Vanemuine Theatre who describes his road to music and theatre as a long row of chances.

MUSIC

Festival "Piano 2000" (31)

The international piano festival "Piano 2000" took place in Tallinn between 26 October and 3 November. The participants included: Mikhail Pletnjov, Charles Rosen, Marc-André Hamelin, Angela Hewitt, Frederic Chiu, Pekka Vapaavuori, Peep Lassmann, etc. Valdur Roots, member of the teaching staff at the Estonian Music Academy, talks about the festival.

KAIRE MAIMETS. Not Just About a Seminar of Music Semiotics (35)

Each year, an international doctoral seminar of music semiotics is held at Helsinki University. At the last seminar in October 2000, the days were held both in Helsinki and in Tallinn. Kaire Maimets, a young musicologist, evaluates the present situation in music semiotics.

HEINO PEDUSAAR. Jubilee in the World of Frozen Sounds (41)

We can, today, celebrate the centennial of the first Estonian gramophone record. The first Estonian records were made on the initiative of the London company *The Gramophone & Typewriter Company*, and were actually produced in Hanover. Phonograph, however, was probably demonstrated in Estonia as early as in 1890. Heino Pedusaar who has for many years restored old sound recordings in Estonian radio, here presents a historical overview of those times.

KRISTEL PAPP. National Opera Estonia's "Nabucco"-CD on the Market (48)

The Estonia theatre has produced its first digital opera recording — Verdi's "Nabucco". Kristel Pappel, music historian and critic, finds the CD internationally competitive, recording the best qualities of the theatre's opera cast.

PHILIPP SPITTA. Johann Sebastian Bach II (50)
Second part of the lecture by the prominent German musicologist about J. S. Bach, held in Tallinn in 1866 and published in the newspaper *Revalsche Zeitung*. See also TMK, no 12, 2000.

CINEMA

JOHN HOPEWELL. Pedro Almodóvar (56)
The article translated from the yearbook "Variety International Film Guide 1999" gives an overview of the work of Pedro Almodóvar (born in 1951).

LEMBIT LIIVAK. I'd Like to Be Almodóvar's Girl... Like Maura, Victoria Abril, Bibi, Miguel Bosé... (62)

The review tackles Pedro Almodóvar's latest film "All About My Mother" (Todo sobre mi madre, 1999). This film and the whole of Almodóvar's work is compared with the world view of the Baroque classic of literature, Pedro Calderón. Similarly with Calderón, Almodóvar's work contains numerous eclectic allusions to other films, literature, music and architecture. The author analyses the reasons why Almodóvar's film world is dominated by women, why he turns his attention almost exclusively to women and their soul.

KÄRT HELLERMA. The World of Inhibited Tenderness (67)

The review tackles the 29-minute debut film "Redemption" (Lunastus; Faama Film and Estonian Television, 2000) of Mare Raidma (born in 1957) who is primarily known as a costume designer. The reviewer analyses the film on the basis of Freud's theories and claims that "Redemption" is an excellent material for the successful initiating of psychoanalysis. The film lays special emphasis on colours; the poetic and meaningful symbolic nature of colours is strongly revealed.

KIWA. There's No Me (71)

Another review of Mare Raidma's film "Redemption". The writer remarks that the visualising of the heroine's emerging sexuality and desires seems to have been an uphill task for the film-makers, but yet there is very little evidence of touching ingeniousness. Human bodies occupy a significant place in the film; they are shown in all sorts of situations, and they mark the psychological space of the story.

MARKO RAAT. Suits. Doctor Tulp's Anatomical Theatre (73)

The article analyses documentary films of the group "Suits" (Smoke): "Mahtra 140", "August Looks for a Woman", "Macbeth" and "Blood Oxygen". The most active members of the group are Andres Maimik (born 1970) and Arbo Tammiksaar (born 1971). Raat, himself a film director, concludes that the young men have broadened the field of Estonian documentary films, displaying the so far quite rare phenomenon of citizens' brave initiative.

ANDRES LAASIK. NATO-Year Film Awards in Poland (79)

The review tackles two grandiose, expensive and successful Polish historical films: Andrzej Wajda's "Pan Tadeusz — the Last Foray in Lithuania" (1999) and Jerzy Hoffman's "With Fire and Sword" (1999). The critic remarks that these two Polish films have relied on the sign in national literature, on the cultural and political border between East and West, and that people have approved of this turn.

Ajakiri on pidevalt müügil järgmistes kohtades:

Tallinnas:

AS Rinder 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
Talliina Linnateater
Von Krahli Teater

Tartus:

Ülikooli Raamatuäri, Ülikooli 11
Postimehe Ari, Raekoja plats 16
OU Greif kauplus, Vallikraavi 4

Toimetuses ja kirjastuses on veel saada selle ja möödunudki aastate üksikeseemplare. *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 Tartu, Ülikooli 21 (ajakirja "Akadeemia" toimetuses).

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

Toimetus: 10505 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", 10146 Tallinn, Voorimehe 9. Trükkida antud 03. 01. 2001. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 8,0. Tingtrükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 19,7. "Printall", 10134 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.



"Lunastus", 2000. Režissöör
Mare Raidma. Külli Teetamm
(Anni) ja Evert Sundja (Toni).



"Lunastus".
Helen Org (Sanna)
ja Evert Sundja (Toni).
Vt lk 67.

Tõnu Talivee fotod



Jaan Tätte "Sild" Tallinna Linnateatris.
Tüdruk nimega Leele — Liina Olmaru.

Priit Grepri foto

