



TMRK

3/2002

---

## XXI 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](mailto: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  
Kunstiline toimetaja  
Mai Einer, tel 6 61 61 77  
Küljendus  
Kaur Kareda, tel 6 61 62 59  
Korrektor  
Solveig Kriggulson, 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

---

© "Teater. Muusika. Kino", 2002

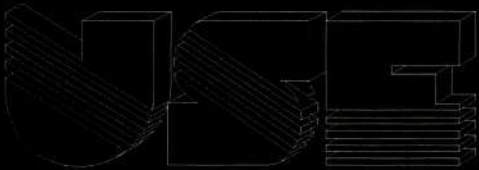
---

### Esikaanel:

14. detsembril 2001 Eesti Rahvusooperis "Estonia" esietendunud Carl Orffi ooper "Tark naine" tõi teatrilile ootamatult suure tunnustuse. Lavastaja Neeme Kuningas veebruaris 2002.

*Harri Rospu foto*

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



**Soft**

# teater · muusika · kino

## SISUKORD

TEATER		
	VASTAB INGRID AGUR	3
Gerda Kordemets	KÕRGMÄESTIKU ÕHK ON HÕRK JA HÕRE (“Võlumägi” Linnateatris)	13
Kadi Herkül	KOPENHAAGENI AHELREAKTSIOONID (“Kopenhaagen” Draamateatris)	20
	KIRJAD MINEVIKUST	24
Andres Keil	THEATRUM SANITATIS	27
Pille-Riin Purje	KUS ON, KUS ON KOMÖÖDIA SÜDA? (“Lahuselu” “Vanalinnastuudios”)	30
	PERSONA GRATA. JAN UUSPÖLD	93
MUUSIKA		
Evi Arujärv	“TARK NAINEN” JA PRÜGIKASTIPOEETIKA: HEAD ELU OODATES	34
	TEATRIJUTUD NEEME KUNINGAGA I	41
	“ESTONIA” JA “TARK NAINEN” MÕJUKA ÄRILEHE VAATEPUNKTIST	45
Mare Põldmäe	EESTI MUUSIKA PÄEVAD — MINEVIKUST TULEVIKKU	47
Andres Pung	REIN LAULU BEETHOVENI-INTERPRETEERINGUD (Raamatust “Seitseteist etüüdi Beethoveni muusikast”)	50
	MUSICA THEORICA — VANA JA NOOR TEADUS (Margus Pärtlase ja Mart Humala vestlus muusikateooriast)	53
Evi Arujärv	“NÜÜD-MUUSIKA” JA ÜHEKSAKÜMNENDAD: VABAKS SAADA, ET UNELEDA	58
KINO		
Andres Maimik	JULMAD MÄNGUD VÕÖRAL TERRITOORIUMIL (Prantsuskeelsed filmid Pimedate Ööde festivalil)	61
Marianne Kõrver	NOAGA APAATIA VASTU ( Michael Hanke filmid)	68
Arvo Pesti	SLAAVI VALGUSKIIR PÕHJAMAISELT PIMEDAS ÖÖS (Slaavi filmid Pimedate Ööde festivalil)	73
Heli Sarapuu	LENINI SENIILNE LAPSEPÖLV (Aleksandr Sokurovi filmist “Sõnn”)	77
Meelis Kapstas	SÜNDINUD MITTETAPIJAKS (Ilmar Raagi “Miski on mäda ehk Kogu vale Hamletist” ja Kenneth Branagh: “Hamlet”)	82
Rein Tootmaa	KEEGI EI TAHA EIT OLLA (Märt Sildvee lühimängufilmist “Ballada”)	87
Märt Kubo	KODANIKU KOHUS ON MAKSTA MAKSE (Rein Hansoni filmist “Kodanik – riigi alus”)	89



Räägib Ingrid Agur, Eesti NSV rahvakunstniku tiitli pälvinud lavastuskunstnik ja elupõline ugalalane, kes eelmisel aastal loobus aktiivsest teatritööst. Seljataga on kujundused 167 lavastusele (Jaak Alliku andmetel), suurem osa neist teostatud üksi provintsiteatri ülivaeses oludes. Hirnuäratav arv, mille kõigiga kunstnik ise sugugi rahul pole.

Jutuajamisest Ingrid Aguriga jäi kumama mõte, et lavakujundus on teatris kaduvaim töö. Sõltub ju kunstniku elutöö ja edukus sellest, milliste lavastajatega elu teda kokku viib. Suurepärane lavakujundus jääb igapäevases teatrikajastuses läbi lahkamata ning isegi märkimata, kui lavastus tunnustust ei pälvi.

Ingrid Aguril oli õnne umbes 19 aasta jagu, kui valmis "Ugala" uus teatrimaja ja uued tingimused töid Mulgimaale eesti tipplavastajad. Siis tuli ridamisi lavastusi, millega loomult enesekriitiline ja tagasihoidlik kunstnikki rahul võis olla.

"Ugalas" taastati eelmise aasta lõpus kaksikümmend aastat vana lavastus "Kihnu Jõnn". Selle kujundasite teie ja lavastas Jaan Tooming. Mis tunne oli kohtuda oma vana tööga?

"Kihnu Jõnn" oli üks haruldane lavastus, mis läks kõigile südamesse — ta oli naljakas, kurb ja mehine ühtaegu. Hea, et etendus sai "Ugala" uue maja juubeliks taastatud, sest näitlejad on veel olemas. Nad on küll kõik vanemaks saanud ja muutunud, aga kokkuvõttes oli taastamine päris naljakas. "Jõnn" tuli lavale vanas majas ja seda mängiti peaaegu aasta, enne kui uus maja valmis sai. Mäletan, et vana lava sai üleni etendust täis, uue maja avarus andis loole veel teise dimensiooni juurde.

Kas "Kihnu Jõnn" oli teile esimene töö Jaan Toomingaga?

Ei, esimene töö Jaaniga oli mul iirlase Synge'i "Ahvikäpp" ja "Mäekuru varjus". Aga Tooming oli esimene lavastaja, kellega mul oli koostöö. Ma justkui tajusin, mida ta "Kihnu Jõnnis" lavastajana tahab. Jaan vaid ütles, mida ta ei taha, ja see oli realism. Ta tegi pigem vihjeid. Kui siis Mikk Sarv andis mulle regivärsis laulutekstid — need ürgsed laulud —, taipasin kohe, mis suunas lavastus kulgeb. Laulud haakusid kuidagi mu olemusega. See oli esimene kokkupuude regivärsiga ja ühtlasi suur avastus — ükski lavastaja ei olnud Eestis veel midagi sellist teinud.

Vahest olid need lapsepõlveviisid, vanaema laulud, mis Toominga lavastuste kaudu ellu ärkasid?

Minu lapsepõlve laulud olid laenatud laulud: "Seal, kus rukkiväli...", "Puhu, tuul", "Minge üles mägedele" ja teised rahvalikud viisid. Noorpõlv kulges aga tšastuškade ja vene vangilaulude keskel. Kui väidetakse, et eestlased on laulurahvas, siis paneb see mind alati muigama. Venelastega ei anna meid võrrelda. Kus kolm vene naist kokku said, kõlas alati mitmehäälne ilus laul. Minulgi oli üksvahe 300 tšastuškast peas.

Milline oli see lapsepõlv?

Peaaegu ütlema, et mul oli kuldne lapsepõlv — ilus kodu, armastavad vanemad, hea kasvatus.

Isa kui 16aastasena Vabadussõtta läinud ja sealt seljahaavaga tagasi tulnud mees sai 1920. aastatel mõisalt riigistatud maad ja õiguse luua asunikutalu Karksi ürgoru serval. Põllumaad oli vähe. Kuigi kumbki vanematest polnud hingelt talupidaja ja isa oleks tahtnud õppida, tuli neil olude sunnil põldu harida.

Teised talumehed ei võtnudki isa põllumehena tõsiselt, sest tema mängis orkestris ja laulis kooris ning tegi näitemängu. Isa kirk oli lugemine, tal oli raamat isegi vao vahel kaasas – kui hobune hinge tõmbas, istus isa, nina raamatus. Tema tuba oli maast laeni raamatuid täis. Isa huvitus poliitikast, käis koosolekutel ja sõbrad olid tal kohaliku intelligentsi hulgast. Riigipöördeni käis meil kodus “Pravda”. Kuna Eestis “Pravdat” tellida ei lubatud, siis tuli leht Läti kaudu. Sealt luges isa ridade vahelt, mis Venemaal tegelikult toimub.

Isa kuulus ka Kaitseliitu ja eks seetõttu meid küüditatigi. Kodus räägiti alata-sa poliitikast, nii et mina olin 10-aastaselt teadlik Poola koridorist, sõdadest Inglismaal ja Hispaanias. Lapsed ju ikka kuulasid ukse taga, millest vanemad räägivad.

**Kui palju teil peres lapsi oli?**

Meid oli peres neli last, kolm õde ja vend. Mina olin esimene laps, kes 1931. aastal vastvalminud majas sündis. Elu oli lastel põnev, kuigi meile põhimõtteliselt mänguasju ei osetud. Leiutasime neid ise. Elasime pere ringis, meid õpetati sõna kuulama ja mitte soovima ülearuseid asju. Lapsepõlvest on mees tahe kasvada suureks, et ise vastutada, ja liivilik unistus näha, mis metsa taga on – näha maailma, minna kodust kaugele.

**Kas Siberi teekond 1941. aasta 14. juunil tegi helgele lapsepõlvele järsu lõpu?**

Kümneaastaselt laps ju ei taju, mis ees ootab. Ega vanemadki uskunud. Päev enne minekut käidi meid hoiatamas, et oleme nimekirjas, ja isal soovitati pakku minna. Isa vastas, et kuhu ma perekonna jätan. Et kui viiakse, las viiakse koos. Inimene saab igal pool hakkama, peaasi, et koos ollakse.

Läksime esimese küüditamisega, mis oli palju rängem kui hilisemad. Mehed eraldati peredest kohe Puka jaamas. Oma isa ma rohkem ei näinud. Ta hukati 1942. aastal Sosva laagris, nagu ma 1989. aastal teada sain.

Naised-lapsed pandi maha taigas, kus olid ees 1931. aastal küüditatud venelased ja ukrainlased. Meie külla kui pärapõrgusse sattusid kõik paljulapselised perekonnad. Küläs elasid tollal mõned vanamehed, noored poisid ja naised, sest kõik mehed olid juba neli aastat enne meie tulekut metsapõletamise eest vangid pandud. Naised ei saanud neilt enam ainsat kirja.

**Kuidas te esimese talve üle elasite?**

Kui meie sinna jõudsime, olid venelased ise suures näljas. Vili oli ikaldunud – juulis oli olnud suur külm, võttis terad ja kartulid ära. Talv tuli 40-kraadise külmaga. Väike õde suri teisel eluaastal. Vend suri mõned aastad hiljem.

Me läksime Siberisse sellega, mis seljas oli – helesinised kleidid seljas ja valged sokid jalgas, koolikotis õpikud. Ainult vanaemal oli kaasas neli maani villast see-



Siberis. Suvi 1951. Teises reas vasakult kolmas Ingrid Agur.

likut, ühtedel aplikatsioonid ja teistel narmad all — nendest õmbles ema meile õega hiljem kleidid. Vagunisse kästi kaasa võtta saanitekk, mille nahksest pooltest tehti kasukad vennale ja selle pere pojale, kes meid esimesel aastal ulualla võtsid. Selles peres elas ka ema nelja lapsega. Sellest hoolimata andsid nad teise toa meile.

**Kui kaua te nõnda, pead-jalad koos, elasite?**

Järgmisel talvel ehitas ema ühe Võrumaa naisega koos muldonni. Terve suve kaevasime auku, naised tõid metsast palgid, roovikutest tehti katus. Üks vene vanamees õpetas ema tappe tegema.

Ena oli üldse andekas. Ükskõik mida ta ette võttis, õppis ruttu ära ja tegi. Ena hakkaski hinge sees hoidmiseks Siberis õmblema. Riide tegemiseks laenas kangasteljed ja kodus takukangast. Mina õppisin kohe ketramise ära. Kanepist keerutasime siidjat näpunööri ja nendest õmblesime jalatsid. Esimene talv nägime välja nagu Miki-Hiired. Hiljem käisime viiskudes, mida ema õppis pajukoorest punuma. Takku saime nii õmblemise eest kui ka kolhoosist. Riigivargus hoidis kõigil hinge sees. Esimehed, aidamehed ja brigadirid virutasid kolhoosist koormate kaupa, teised näpuot-saga. Ainult naabri vara Siberis ei puutunud. See oli kirjutamata seadus.

**Kas koduigatsus oli lastel suur?**

Siberis tundsin kõige enam puudust paberist. Joonistasime seedripuu laastude peale. Suur nälg oli raamatute järele. Kooli minna me ju ei saanud. Lähim kool oli kahekümne kilomeetri kaugusel, aga meil oli liikumiskeeld. Minul oli Eestis kolmas klass lõpetatud, õel neljas. Kuni 1947. aastani käisime kolhoosis tööl.

Meid pandi tööle juba järgmisel päeval, kui me saabusime. Vedas, kui õnnetus tööl linaseemet, mõni kartul või peotäis takku taskusse poetada. Kolhoosiorjuse eest ei saanud ju midagi. Vastupidi, esimesel aastal selgus, et oleme kolhoosile veel võlgu lõunaks saadud kartulite ja jahulobi eest.

Hiljem, pärast sõda pandi meid, tüdrukuid, rehepeksu ajal viljakotte kandma. Mäletan, et soovisime kogu hingest, et traktor katki läheks. Nii kui viieminutine paus tekkis, vajusime terahunnikule ja magasime silmapilk. Väsimus oli hiigelsuur.

Vahel virutasime terve ööpäev hakke koorma otsa. Nii kui ühe üles sain, kõn-disin järgmise juurde ja magasin selle najal püstijalu.

Tollal ei osanud ju nuriseda, ainult hirmus koduigatsus oli — valus helesinine igatsus kodu, isa ja õppimise järele. Kõige rohkem tegi meile õega muret see, et jääme hariduseta. Aga et töö liiga tegi, et naljas ja paljas olid, et oli külm, et arsti polnud — sellega harjus ära.

**Kui kaua kestis teie pere muldonni-elu?**

1947. aastal lubati meid naaberkülla kolida. See oli paremas olukorras ja meil oli isegi väike onn. Sama aasta oktoobris tulime õega tagasi Eestisse.

Olin 15-aastane. Oli segane aeg. Kusagilt ilmus seadus, et kes olid küüditamise ajal alaealised, need võivad tagasi minna. Viljandist olevat organiseeritud inimesed, kes käisid lastel järel ja võtsid kaasa nii palju lapsi, kui said. Kõrvalküllast olid peaaegu kõik noored tagasi saanud. Kuna elasime kolkas, jõudis meieni ainult kuul-dus.

Ena kirjutas siiski palvekirju. Mäletan veel, et lubakiri tuli sügisel rehepeksu ajal. Kandsin viljakotte — masina juurest sada meetrit "Riga" alla. Ena tuli, *spravka* käes, (see kollane paberilipakas on mul veel alles) ja ütles, et nüüd võite kohe koju sõita.

**Kus te sõiduks raha saite?**

Ena õmbles meile onunaise saadetud villasest kangast kostüümid. Kirjavahe-tus toimis juba. Oli umbes teada, palju pilet maksab, ja onu oli ka raha saatnud.

Saime õega pärast kahenädalast ootamist Obi ääres viimase laeva peale, mis oli puupüsti täis. Sõitsime plekist vahekäigus kaks ööd-päeva Tomskini. Sealt edasi rongiga, aga Novosibirskis ootasime marmorpaleest jaamahoones kaks nädalat piletit. Magasime arvutute ootajatega marmorplaatidest põrandal ja läksime tohutult täie täis. Esimesel nädalal pidi, jah, jaama täisaunast läbi käima ning selle kohta paberi võtma, muidu ei lastud piletit osta. Aga kuna teine nädal tuli veel oodata ja keegi enam ei kontrollinud, olime taas täie täis.

Kui me, õudsed nutsakad, Rakveres maha astusime ning kübarates-kaabudes inimesi nägime, oli meil nii häbi, et tulime peaaegu kinnisilmi läbi linna. Onu oli

Viru-Jaagupis pastor, läksime sinnagi jala. Rapsisime enne kiriklat kuusikus täisid maha ja seisime tükk aega värava taga ega sõandanud sisse minna.

Kas kodu Karksis oli veel alles või oli seegi võõraste kätte läinud?

Kui me novembris koju jõudsime, olime vanaema õele, kes tollal üksi talu pidas, nagu taevast sülle kukkunud tööjõud. Minu kõige suurem huvi oli, kas isa raamatukogu on veel alles, aga see oli juba osalt tulehakatuseks läinud. Pööningul siiski veel üht-teist oli.

Läksime õega kohe kooli direktori jutule. Tema ütles, et meil ei kõlbavat enam kooli tulla, teised on meist kuus aastat nooremad. Ema õmblejast sõbranna läks omakorda direktori juurde ja inimesena, kes teeb suuga musta valgeks ja vastupidi, rääkis meid kooli sisse.

Passe me ei saanud. Õeldi, et meie kojutulek olevat eksitus. Tagasi lubatavat neid, keda evakueeriti, mitte küüditatuid. Ja samuti teadsime, et tagasi tuleb minna oma kulul või muidu viiakse tapiga läbi vanglate. Meie ütlesime, et ise ei lähe, viige tapiga. 1949. aastal täpselt samal päeval kui kaheksa aastat tagasi, 14. juunil, sõitis veoauto jälle õue. Julgeoleku ülem Baranov oli isiklikult kohal ja ütles: "Noh, vanaema, me tulime tüdrukutele kosja." Jooksin pööningule ja peitsin roovikute ja lina- luude vahele kaks raamatut: Homerose "Iliase" rahvaväljaande ja ajaloolise jutustuse "Dannebrogi lipu all". Minu 6. ja õe 7. klassi tunnistused olid meil aga käes ja see oli pikaks ajaks minu haridustee lõpp.

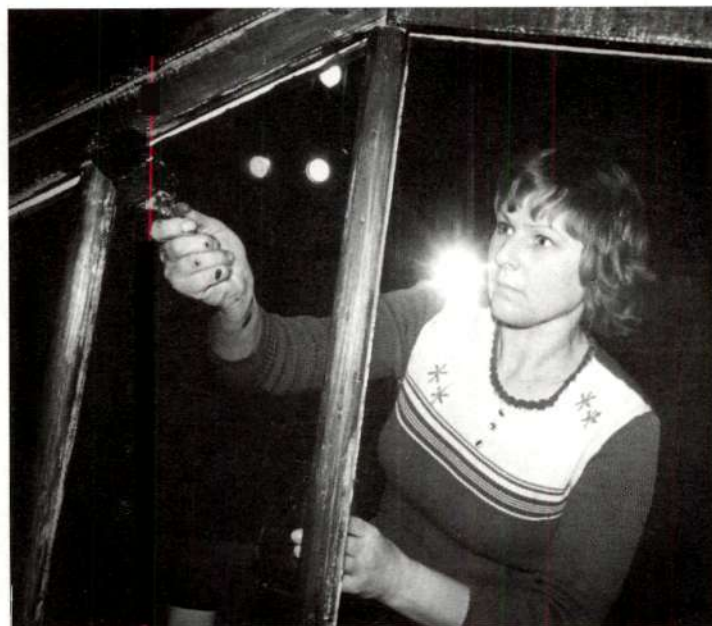
Mis mälestused on teil läbitud vanglatest?

Kõige hullema nädala veetsime Viljandi vanglas, sest siin käituti meiega kui kurjategijatega – käis just samasugune põhjuseta pinnimine nagu "Ugala" etenduses "Vabaduse rist". Vanglas lükati meid boksi, kus ei olnud ruumi kükitadagi, sai ainult seista, käed kõrval. Milleks, ei tea? Kaks tundi seisime. Siis viidi ülekuulaja juurde.

Sekretär oli ise Siberist tulnud noor naine. Tundsime Maie ära, kõrvalküla tüdruk, ja ütlesime tere. Tema pööras pea kõrvale ja ütles: "Ma ei tunne teid."

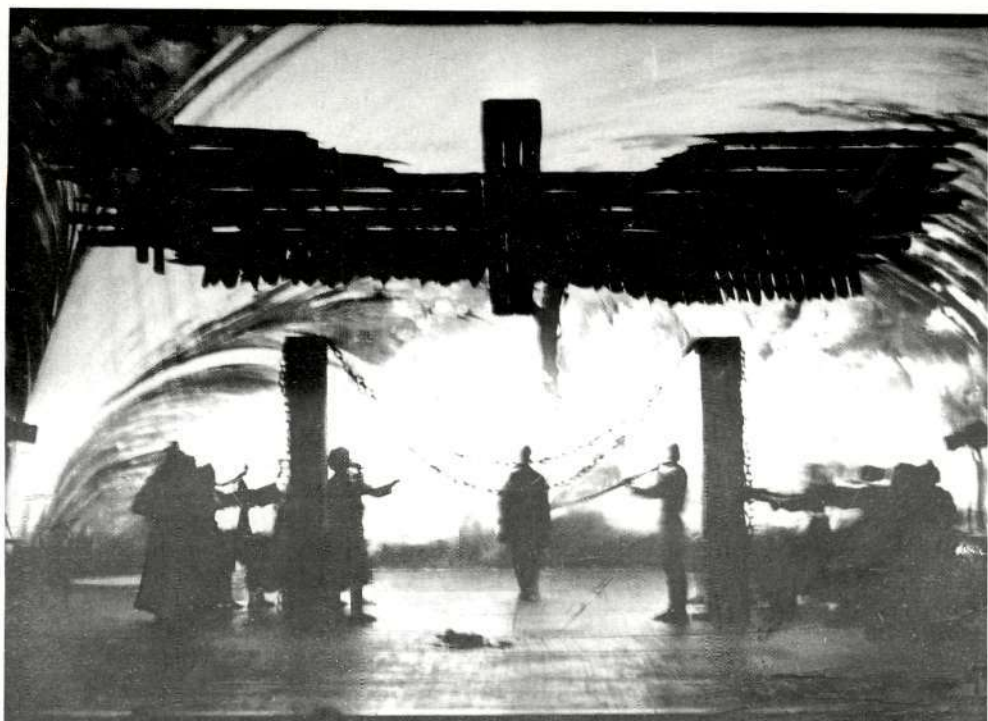
Naisvalvurid ei tundud mingit halastust. Kambris pidime jalad rööbiti koikuserval istuma, rääkida ja nutta ei tohtinud, kohe karjuti. Laulda hoopiski mitte. Kui jalutama aeti, siis lõugasid valvurid: "Mis te käite kui kuradi lehmad! Sammu, marss!"

Meid viidi läbi kümne vangla. Kirovis pakuti töölemineku võimalust. Mina olin alati esimene mineja, saaks ainult kambrist välja. Töö oli meeste naride pesemine

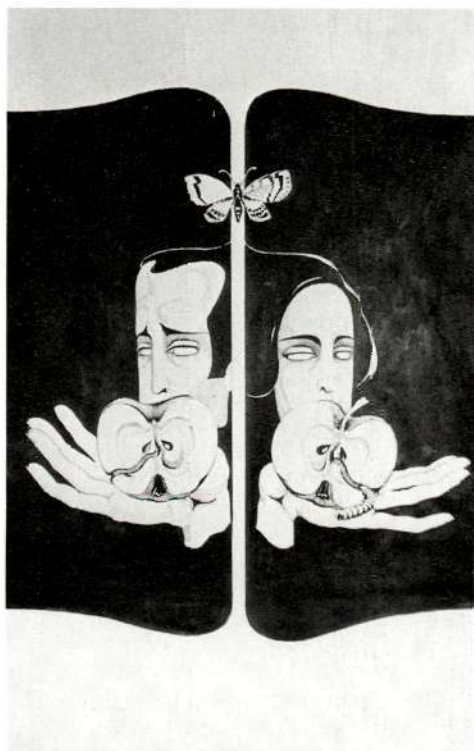


*Ingrid Agur dekoratsioone maalimas, 1976.*





*O. Tooming / E. Vilde, "Rahva sõda" (lav Jaan Tooming), 1981.*



*H. Wuolijoe "Niskamäe noorperenaise" plakat, 1975.*

*Ingrid Agur "Rahva sõja" kavandite taustal.*



ja seal hakkasin kirjatuviks. Kirjad peitsin turbaniks keeratud rätikusse. Noorele inimesele oli see kõik üks suur seiklus.

Kirovist Omskini olime koos N Liidu kõrgintelligentsiga – parteilaste naiste, kooliõpetajate ja ülikooli õppejõududega, kes uskusid jäägitult kommunismi. See oli õpetlik teekond – minu poliitkool. Tomskis aga pandi meid platnoidega kokku ja see oli kole. Teel olime tervelt kaks kuud.

**Siberisse jäite keskkooli lõpuni.**

Enne juurde jõudnud, pääsesime suuremasse rajoonikeskusesse elama, kus oli keskkool. Oli ilmselge, et ema mõlemad lapsed koolitada ei jõua. Leppisime kokku, et õde kui absoluutne priimus läheb päevakooli, mina aga tööle ning õhtukooli. Aga mind ei lubatud koolis käia.

Me pidime iga kuu komandantuuris end mõllimas käima ja sealt anti mulle karm käsk metsatööle minna. Hakkasin vastu ja ütlesin, et tahan õppida. Komandant käratas: “Kirves ja saag on sinu õppimine. Vali, kas vangi või metsatööle!”

Muidugi läksin metsatööle, vabatahtlikult, 60 kilomeetrit jalgsi, sügavale taigasse. Sealgi töötasid põhiliselt naised. Siiski kirjutasin palvekirja, et konstitutsiooni järgi on minul õigus saada keskkooli. Oli kasu. Komandant sai ilmselt pähe. Tuligi teine metsa ja käratas mulle: “*Iž kakaja, pisat unnejet. Mine koju, õpi!*”

Leidsin siis uue töökoha ja hakkasin õhtukoolis edasi käima. Kevadel tegin kõik eksamid ära peale matemaatika. Siis kutsus komandant mind suure rõõmuga komandantuuri ja ütles: et sa homsepäev oleksid keskusest kadunud, muidu lähed vangi. Mind aga oli Siber kangeks õpetanud. Võtsin siis oma kompsu kätte ja hakkasin jala astuma, aga mitte ema juurde, vaid suuruselt järgmise keskusse, kus oli ka keskkool.

Päeval käisin metsatöödel. Õppida tahtjaid oli rohkem ja me palusime õpetajaid, et nad teeksid 7. õhtuklassi. Klassitais õpilasi alustas, aga kevadeks olime veel ühe eesti ja läti tüdrukuga ainsad, kes vastu pidasid. Õpetajad ei hakanud aga kolme õpilase pärast eksameid vastu võtma. Alles kolmandal aastal võtsid õpetajad meie palumise peale eksamid vastu. Nii kui tunnistuse kätte sain, olin sellest külast kadunud ja sõitsin Tomski. Ilma dokumentideta, sest komandant oli keelanud minule sünnitunnistuse dublikaati välja anda. Tomski komandantuuris rääkisin ära, et tahan õppida. Seal oli kaks mõistlikumat meest, kes lubasid mul linna jääda ja isegi mulle passi hankida. Seda nad hiljem tegidki.

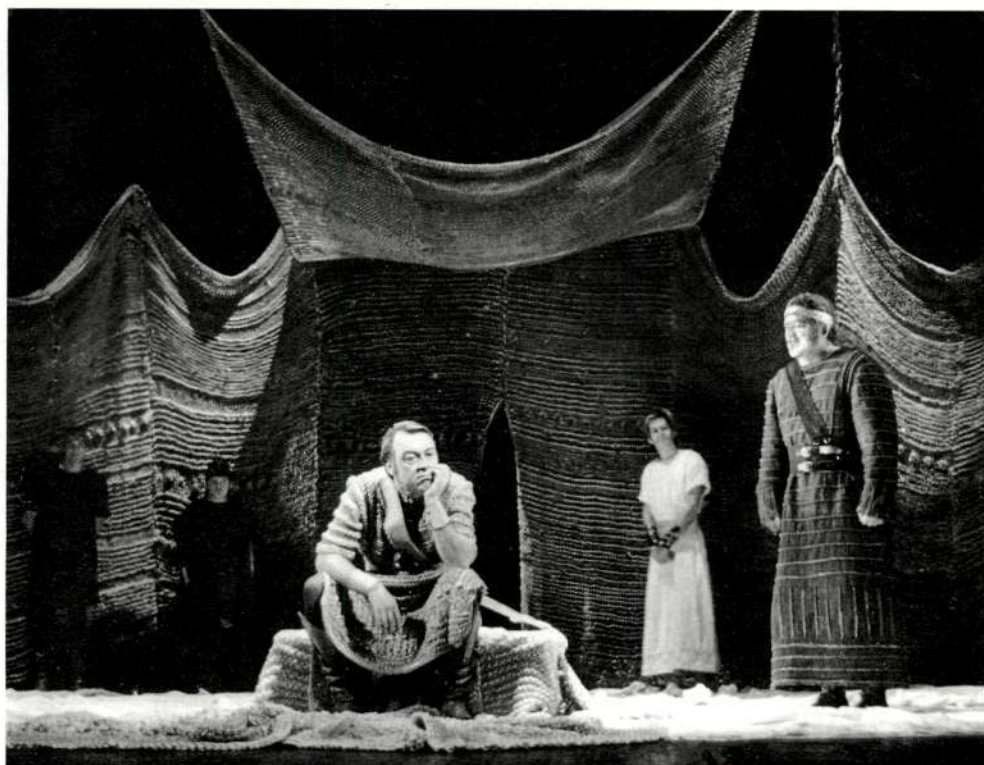
Tomskis oli suur töölisnoorte keskkool. Direktor aga ei saanud mind ilma passi ja sissekirjutusega kooli võtta. Mina ei jätnud, käisin iga nädal kord õppealajuhataja, kord direktori juures nuiamas, et mind kooli võetaks. Ju tüütasin neid ära ning nad soovitasid mul raamatupidajate kursustele minna, sest seal ei nõutud passi. “Tood tõendi, et õpid kursustel ja siis võtame sind vastu.”

Nõndamoodi käisin päeval kursustel (lõpetasin need äraagi), õhtul läksin õhtukooli ja öösel tööle. Esimese talve töötasin kinos “Partisan”. Maalisin väikese foto järgi suuri kinoafišše. Sealt saingi oma teostamisioskuse, kuidas suurte pindade peal suure pintsliga töötada. Hea oli, kui mõni film pidas nädal aega vastu, tavaliselt vahetusid filmid mõne päeva tagant. Siis oli öötööd palju.

Tomskis oli tollal suur ja tugev juudi kogukond ja nende kaudu sain tööd eelkooliealiste laste metoodikakabinetis. Esimest korda elus oli mul kindel palk, sain osta riideid ja endale midagi lubada. Kabineti juhataja armastas lugeda ja meil oli tohtu raamatukogu. Töötasin seal üksinda ning lugesin – maailmaklassikat, pedagoogilist kirjandust. Kogu Balzaci lugesin läbi. Sel ajal hakkas mind ka teater väga huvitama. Tomskis oli üks Siberi suurim kultuurikeskus. Venemaa tippartistid andsid seal kontserte. Tomski draamateatris andsid külalisetendusi Moskva ja Leningradi parimad teatrid. Repertuaaris valitses klassika. Vaatasin kõik lavastused ära. Hiina ooperitki nägin esimest korda Tomskis. Lõpetasin keskkooli 26-aastaselt, sain loa ja tulin 1959. aastal kohe emaga koos ära.

**Kust tuli mõte lavakujundust õppida?**

Uuesti koju jõudnud, läksin kohe pööningule vaatama, mis isa raamatutest on saanud. Pööningul oli tühjus. Isegi “Ilias” ja “Dannebrogdi lipu all” olid läinud. Leidsin ainult Bernhard Shaw “Südamete murdumiste maja”. See ehk oli minu jaoks märk. Siberi taust välistas ajalooõpingud ja läksin aastaks Tartu kunstikooli. Tartus käisin palju teatris. Kui 28-aastaselt Kunstiinstituuti astusin, valisin teatrikunsti eriala.



A. H. Tammsaare, "Juudit" (lav Kaarin Raid), 1983. Esiplaanil Olovernes – <sup>KEIN</sup> Mait Malmsten, Akior – Arvo Raimo. Endel Veliste foto

Kes olid tollal instituudis meeldejäavamad õpetajad, gurud? Milline oli tollane õpetus?

1950. aastate lõpp oli sotsrealismi aeg. Uued tuuled polnud puhuma hakanud. Kursuse juhendaja Voldemar Haas oli väga armas ja südamlilik inimene. Ta õpetas kompositsiooni ja teostust, maalitud dekoratsiooni, värvide sobitamist – ühesõnaga täisrealismi. Alustasime kursusel viiekesi, aga teatrisse jäid meist vaid mina ja Liina Pihlak. Tundsime Liinaga õppides kogu aeg sisulisest analüüsist puudust. Leo Soonpää kunstiajaloo loengud olid küll vaimustavad, neilt ei puudunud keegi põhjusest.

Kas "Ugala" teater, mis teile kolmekümne seitsmeks aastaks koduteatriks jäi ja kus te olete arvatult lavakujundusi teinud, oli tookord teie vaba valik?

Lõpetasin 1964. aastal ja mind suunati "Ugalasse". Suunamise järel tuli kolm aastat kohapeal töötada. "Ugala" oli tollal hoopis ilma kunstnikuta, Aleksander Sats müttas siin üksinda. Tema teadis täpselt, mida ta lavale tahab – kuhu tuleb tool, uks või sein. Minult ootas ta käsutäitmist. Teatris polnud siis lavastus- ega kostüümiala juhatajat, butafori – eelarved, aruanded ja järelevalve tuli teha minul. Teostajaid-kunstnikke polnud, pidin kõigega ise hakkama saama, pulgavärvimisest kuni horisondi maalimiseni. Samal ajal töötas teatris kolm lavastajat.

Kuidas te jõudsite?

Kui mul poleks olnud seda suurt Siberi kooli ja visadust raskustest ülesaamisest, poleks ma selle töökoormaga toime tulnud. Hiljem tuli pere ja lapsed ning ei saanudki enam Viljandist ära. Vanem poeg kasvas lausa teatris üles.

Mis oli teie diplomitöö teatris?

Diplomilavastus oli Shakespeare'i "Törksa taltsutus", mille lavastas Sats ise. Mängisid Leila Säälik ja Heino Arus. Diplomilavastusega sain juba esimese

sauna — mõtlesin välja lahenduse, mis nõudis tohutut teostamistööd. Minu juhendaja Haas võttis lahendust pika hambaga. Sats ütles ainult, et kaared ja sambad võiksid olla.

Mul oli kujundus tehtud pööratavatele 2,8 meetri kõrgustele, kolme seinaga pöörlevatele telaritele, mille uue külje ette keeramisel moodustub uus pilt. Teatrijalooost tuntud võte, mille jaoks olid kunagi ehitatud lava alla pööramismehhanismid. Aga kuidas sa neid siledal laval keerad. Kerged ratastel metallkonstruktsioonid läksid kõveraks. Lavapoisid käisid neid akside vahelt keeramas.

Seinad oli vaja kõik maalida, riputati teist samapalju — kokku oli neid 48. Teostamiseks oli ainult kaks nädalat aega. "Ugalas" polnud maalisaali, tööd sai teha ainult õsiti või puhkepäevadel laval ja seda tegin ma ka edaspidi vanas majas nii kaua, kuni olin üksinda. Vahepeal heitsin lihtsalt lavale pikali ja puhkasin pool tunnikest. Sest hommikuks pidi plats puhas olema.

Hiljem mõtlesin, et kui lihtne oleks olnud teha sambakesed ja kaarekesed.

Kas saite päeval veidi hinge tõmmata?

Päeval valmistasin lava kõrval vahekäigus liimiga nõõrist ja paberist keeruliste mustrite ning vinjettidega ajaloolisi toole. Teatris oli paar aastat enne minu tulekut olnud tulekahju ja lavamööblit ei olnud. Ei jäänud muud üle, kui toole värvida. Töötama pidi tollal värvimuldadega, mis lahustuvad tükk aega takkajärele. Lakk oli vilets ja näitlejad jäid proovis toolide külge kinni, toole sai siis mitu korda üle lakitud. See oli teatri jaoks nii vaene aeg, et karju appi. Valget värvi tehti kriidipulbri ja kondiiliimiga. Kondiiliimi lehk oli selle aja teatri spetsiifiline lõhn.

Diplomitööga võisin ma rahule jääda, sest ei võtnud lavastajat kuulda. Edaspidi aga sellist õnne ei olnud. Aleksander Sats oskas näitlejaid väga hästi mängima panna, tema lavastused ei olnud kunagi igavad, kuigi materjal võis igav olla. Aga temagi ei teinud kunstnikuga sisulist analüüsi. Ent mis on kunstnik ilma lavastajata?

Vana-"Ugala" periood oli minu jaoks tühi periood, ma ei arenenud kuhugi, polnud kellega areneda. Olin "Ugalas" justkui muust maailmast ära lõigatud ja üks. Tegin kunstnikupalga eest lõputult tasuta tööd. Koormus tundub tagantjärele ülekohutune. Miks ma seda tegin? Missioonitundest või hirmust? Siberi märk polnud kuhugi kadunud, see oli ikka mu sees.

"Ugala" uue teatrimaja valmimine 1981. aastal pööras teatris uue lehekülje.

Juba Jaan Toominga tulek peanäitejuhiks pani provintsiteatri teist moodi mõtlema ja töötama ning elama. Tooming tõi kaasa Mikk Sarve ja Priit Pedajase.

Näiteks "Kihnu Jõnni" proovides lõi Tooming haruldase fantaasiaga tohutul hulgal misanstseene, naljakaid ja kurbid. "Ugala" näitlejad tegid suure lustiga kaasa. "Jõnn" oleks tulnud neljatunnine, kui Tooming poleks lõpuks välja noppinud selle, mis ta jättis. Meie kolmas koostöö "Rahva sõda" (Osvald Toominga instseneering Vilde romaanide "Mahtra sõda", "Kuidas Anija mehed Tallinnas käisid" ja "Külmale maale" põhjal) sai mulle kõige hingelähedasemaks. Kahjuks nägid seda lavastust vähesed.

Ometi avanes teil uues "Ugala" teatrimajas võimalus töötada eesti parimate lavastajatega ja teha kujundusi väärtdramaturgiale, näiteks Tammsaare "Juuditile".

"Juuditil" olen kujundanud kolm korda. Lavakujunduse, millega võin rahul olla, tegin Kaarin Raidi "Juuditile". Selleks sai teatris kootud nõõridest telk, mille siilud olid pealt valge ja seest kullaga värvitud. Panin teatris kõik naised kuduma, Jaak Allik arvutas kokku, et "Juuditisse" läks 25 kilomeetrit nõõri.

Aga mitte see pole oluline. Lavastuse õnnestumises on kõige olulisem koostöö, alates puutöökojast, õmblejatest, lavatehnikutest kuni lavastaja ja näitlejateni. Kui lavakujundus toimib koos heli, valguse, lavamuutuste ja näitleja mänguga tervikuna, toetab teksti ja lavastust, saab tulemusest rõõmu tunda. Kuigi lõplikult rahul ei saa vist kunagi olla.

"Ugalal" suurel laval olid ju Baltimaade kui mitte NSV Liidu parimad tehnilised võimalused lava kujundada. Kas saite neid maksimaalselt rakendada?

Merle Karusooga tegin "Othellot", kus ma kasutasin "Ugala" uue lava võimalusi täismahus: tõstukid liikusid üles-alla, trepid muutusid kogu aeg, tõusid ja lange-



M. Gorki, "Põhjus" (lav Jaan Tooming), 1983. Parun – Rein Malmsten, Bubnov – Riho Räni.  
Endel Veliste foto

sid, lõpuks kerkisid päris üles. Vajuk töötas. Sambad sõitsid pöördlaval kahes ringis aeg-ajalt üksteise taha või siis kõrvale, moodustades erinevaid sammastikke. Istusime Merlega õösel teatris ja mängisime tundide kaupa võimalusi läbi. See oli fantastiline töö. Mind hämmastas Merle süvenemine lavakujundusse. Ka lavastuses "Vihmausside elust" istus meil koostöö.

Tooming tõi "Ugalasse" noore Priit Pedajase, kes alustas siin oma lavastajateed muinasjuttudega.

Mäletan, kui Pedajas tuli iiri muinasjuttude tekstiga – kolm lühikest lugu ja kõik. Kunstinõukogus küsisid vanad väärikad, mida te selle materjaliga peale hakkate. Pedajas ütleb, et küll ma ära täidan. Ja täitiski. Laulude ja liikumisega. Või Pedajase lavastatud hiina muinasjutud. Hiina oli siis suletud maa, mingit materjali saada polnud. Tooming tõi Linnart Mälli ja tema omakorda kutsus Leningradist sinoloog Menšikovi teatrisse loengut pidama. Nende kaudu avastas Hiina.

"Ugala" teatri head suhted vennasrahvastega viisid teid paar korda kodust kaugemale.

Täpsemalt Omskisse, Oši, Taškenti ja Samaarasse. Üks mu lemmikkujundusi oli kujundus Vjatšeslav Gvozdkovi lavastusele "Hiirtest ja inimestest". Omski vanas, väga ilusas teatrimajas õnnestus meil seda pärast Viljandit veel teha. Selles majas töötasid vapustavalt toredad teatriinimesed. Näitlejad olid kõik noored, Sverdlovski teatrikooli terve kursus – naised nagu missikandidaadid ja mehed Apollod, kes on suutlised akrobaatilisi trikke tegema. Teatris töötas 30-aastane frakitegija (tsaariaegse rätsepa juures õppinud), kes tegi frakid, mis istusid nagu valatud. "Igale mehele tuleb teha eraldi lõige ja siis kümme korda proovi," õpetas ta. Katsu sa eesti mehi kümme korda proovi saada!

Priit Pedajasega tegime Oši teatris Kirgiisias "Eesti muinasjutte". "Ugalas" lavastanud Valentin Rõskulov oli tollal Ošis peanäitejuht. Ka sinna teatrisse oli tulnud terve lõpukursus ja nad mängisid himuga. Kui toredasti need noored laulsid kirgiisi keeles regivärsilisi laule. Ja ma pole varem ega hiljem näinud, kui saalitäis lapsi lausa rõkkab naerda. See oli nii naljakas!



A. Tšehhov, "Kirsiaed" (lav Kaarin Raid), 1993. Lopalhin – Elmo Nüganen,  
Ranevskaja – Anne Reeman, Gajev – Arvo Raimo.  
Endel Veliste foto

Selle pika jutuaajamise järel pean nentima, et teid pole õnnistatud mitte üksnes uskumatu vastupanuvõime, vaid ka väga hea mäluaga.

Jah, mul on uskumatult palju elavaid mälu pilte väga varajases nooruest. Pidin olema pooleteistaastane. Kõndisin juba, aga ei saanud lävepakust üle. Teised olid kõik väljas ja mina tahtsin ka. Oli mai või juuni, väga ere päike paistis. Ukerdasin üle lävepaku ja sain välja. Mul oli kange tahtmine välja saada. Mäletan isegi seda tunnet, kuidas ma valguse ja päikse kätte trügin. Istusin siis trepile päikese kätte ja märkasid meie kurja kukke. Nii kui ma teda nägin, pistin karjuma. Siis tuli vanaema, võttis mind sülle ja viis tuppa tagasi.

Aga esimene mälestus on nagu sähvatus mul 11 kuu vanuselt. Oli 1931. aasta jõulud. Olin ema käsivarrel, ema seisis püsti ja onu, kes õppis ülikoolis, näitas ukse juurest kummipingviini – punane nokk, punased jalad ja valge kõhualune. Mul on see silme ees. Ja kuidas see pingviin liikus ja piiksus, kui onu teda liigutas! See oli mu elu esimene sündmus, esimene teatrielamus. Kui sa mult nüüd küsiks, miks ma teatrikunstnikuks hakkasin, siis ma võin küll öelda, et selle pingviini pärast.

*Küsinud* KATRIN NIELSEN

# KÕRGMÄESTIKU ÕHK ON HÕRK JA HÕRE

Thomas Mann/Madis Kõiv, "Volumägi". Lavastaja Jaanus Rohumaa, koreograaf Teet Kask (külalisenä Norra Rahvusooperist), kunstnik Mae Kivilo (külalisenä "Vanalinnastuudiost"), muusikaline idee: Erkki-Sven Tüür, helikujuendus: Jaanus Rohumaa ja Jaan Tootsen (külalisenä Raadioteatrist). Osades: Indrek Sammul, Andres Raag, Liina-Riin Olmaru, Rain Simmul, Kalju Orro, Ago Roo, Külli Teetamm, Triinu Meriste, Andero Ermel, Helene Vannari, Marje Metsur, Allan Noormets, Andres Ots ja Ene Järvis. Esietendus Linnateatri Taevalaval 4. detsembril 2001.

Oma häbiks pean tunnistama, et ma ei kuulu nende hulka, kelle olulisimaks kujunemisromaaniks on Thomas Manni "Volumägi". Olen tähele pannud, et paljude tundlike intellektuaalide (kelle hulka ma ei kuulu) ja põhiliselt meeste (kes ma ka pole) seas on "Volumägi" ajast aega olnud määratult oluline teos.

Minu esimesed katsed "Volumäge" varastes 20-ndates lugeda kukkusid haledalt läbi – mu meelest oli see igav. Hiljem olen raamatu küll läbi lugenud, seda nautinud ja selle üle juurelnud, kuid ühelgi eluetapil pole "Volumägi" olnud raamat, millela ma ennast ette ei kujutaks. Ma olen nõus meelsasti tunnistama, et mu vaim võiks olla avaram, kuid pole.

Seetõttu oli minu vastuvõtt teatris tõenäoliselt hulka vabam, kui neil, kelle jaoks "Volumäel" on olulisem tähendus. Ma suutsin teatriveriooni raamatust üsnagi eraldi võtta. See on lavastuse loojate suhtes minu arust ka õiglane, ehkki ma lepin meeeldi, et kultusteose lavaversiooni võib analüüsida ennekõike või ainult algteosest lähtuvalt (ka seda tuleb teha) ning autoritruudust põhiküsimuseks võttes.

Enne veel aga, kui analüüsi kallale asuda, tuleb kokku leppida, mida autoritruuduse all mõista. Pole kahtlust, et "Volumäe" mastaapi teose puhul ei saa selleks olla teose üksühene lavale kandmine, ühtki nüanssi minetamata. Mulle meeldib definitsioon, mille autoriks on Andrus Kivirähk, kes kasutas seda oma romaani "Rehepapp" teatriverioonist

kõneldes: "Minu jaoks on raamatu dramatiseering võrreldav portreemaaliga, kus raamat on modelli osas. Maalilt ei oodatagi fotograafilist täpsust, pigem oodatakse, et ta oleks kunstiteos. Alati ei peagi modell sellel nii äratuntav olema. Oluline on, et oleks tabatud midagi olemuslikku temas."

## Aeg ja arstirohud

Dramatiseerijad Madis Kõiv ja Jaanus Rohumaa on peategelase Hans Castorpi liini puhastanud paljustki, mis raamatus naudingut pakub, kuid mis lavale kandmist välja ei kannataks. Selgus, et pärast seda puhastustööd (mis Manni austajatele võib küllap üsna julm tunduda) on lool olemas täiesti tugevad dramaturgilised elemendid.

Põhiliin areneb kindlalt piiritletud tegevuspaigas. On keskne armastuse lugu. Ja on fataalne antagonism: haigus ja surm armastuse teel. On kindel arengukäik ja konkreetne aeg – seitse aastat, mille kestel peategelases toimub suur ja selgelt nähtav areng. On visuaalselt paeluvat elupõletamist ja suurt filosoofiat.

Üsna selge on ka lavastaja sõnum. Sest millest õigupoolest peakski rääkima tänapäeva inimesega kui mitte ajast, mis on "Volumäe" üks kandvamaid teemasid? Meie ajatunnetus põhineb juba mõnda aastat veendumusel, et tegusal inimesel peaks ööpäevas olema 48 tundi, nädalas 14 päeva ja aastas 24 kuud – siis ehk jõuaks kuidagi... Oleme unustanud võimaluse, et seitse minutit võib lõpmatult venida. Rääkimata sellest, et seitse aastat võib mõjuda igavikuna.

Rohumaa kutsub – mitte väga läbi paistvalt, aga siiski – mõtlema teistsuguse aja üle. Pakub välja võimaluse teha seda enne, kui me selleks sunnitud oleme. Näiteks, kui haigus kedagi meist peaks aheldama olukorda, kus ajal pole enam endist tähendust, kus aeg ei ole enam täidetud. Kus aega saab mõõta ruumiga ja ruumi ajaga.

Ka ülejäänud "Volumäe" teemad – lääne ja ida mõtteviisi vastuolud, surmahäigus, sõda, isiklik vaprus – on täna ülimalt aktuaalsed.



T. Mann/M. Kõiv, "Volumägi" (lav Jaanus Rohumaa). Hans Castorp – Indrek Sammul, Leo Naphta – Kalju Orro.

### Surmapitseri ilu ja meditsiini võim

Tiisikus on teadagi haigus, mis muudab inimesed ilusaks. Kui neil pole just väga halb periood ja nad parasjagu verd ei kõhi, kõhnuvad need inimesed reeglina ülima hapruseni ning nende põsed kannavad ohetavaid palavikuroose. Lisaks "surmapitser" (mõiste, mille on ahvatlevaks kirjutanud Salinger) laubal ja traagikamõök pea kohal. Tiisikerid on omal ajal olnud paljude romantiliste raamatute-ooperite-näidendite lemmiktegelased. Kahjuks pole tänane analoog AIDS pooltki nii veetlev haigus, kuid ühisjooned on olemas.

Raamatus on veel mõnigi teema, mille kadumisest on õieti kahju – nii kõnekad oluks need tänapäeva inimese jaoks.

Meditsiin on teadagi kõikvõimas ja inimese usk selle kõikvõimsusesse on ehk isegi kõikvõimsam. Kuid meditsiin on ka ahne kiskja, kes varitseb ohvreid. Tema löks on hästi peidetud – "Volumäes" luksuslikku sanatooriumi ja sarmikate tohtrite ekstravagantsesse olekusse, täna kallitesse telereklaamidessse, kus määratakse pähe värvilistesse karpidesse peidetud "imerohutisid". Mõlemad töötavad uuestisünni imet, kui sa ainult oled piisavalt kannatlik ja käid piisavalt palju pappi välja. Meditsiin on asetanud end teiste uute

uskude kõrvale. "Volumäest" saab teada, et nagu milleski siin päikese all, pole selleski midagi uut.

Lavastuses on Jaanus Rohumaa meditsiini jõudu vähem eksponeerinud. Hans Castorp jääb siin Volumäele seitsmeks aastaks pigem tõelise armastuse ja natuke ka haiguse tõttu, kuid kindlasti mitte meditsiini salakavaluse pärast. Ehkki Allan Noormetsa sarmikas õuenõunik Behrens suudaks oma võrku meelitada kelle tahes.

Thomas Mann kõneleb raamatus tihti härra Settembrini sõnadega – ka meditsiini teemadel. See aspekt Settembrini (Rain Simmul) elutervest skepsisest jäi lavastuses suhteliselt lõdvaks, mistõttu Simmulil üldiselt hästi mängitud rollil puudus nagu mingi oluline tahk. Erinevalt õuenõunik Behrensisist pole lavastuse Settembrini minu meelest sugugi raamatu Settembrini moodi. Ei peagi olema, nõus, kuid sel juhul peaks selgesti aru saama, miks ei ole ja kes ta siis on. Sama kehtis tegelikult ka Naphta, Peeperkorni ja isegi Hans Castorpi kohta, kes kasutasid raamatut vaid üldise juhisenena rolli loomisel, samal ajal kui juba nimetatud Behrens, Clawdia Chauchat (Liina Olmaru) ja Joachim Ziemssen (Andres Raag) olid raamatu tegelaste suhteliselt täpsed koopiad ning ka rollidena õnnestunud.



Võib-olla loobus Rohumaa meditsiini teema rõhutamisest hoopis kaalutlustel, et lavastus ei mõjaks populistikuna, liigselt ahaa-elamusel sõitvana. Samal põhjusel on võib-olla lavastusest välja jäänud ka teine (küll palju marginaalsem) tore tänane teema – suitsetamine –, mis hetke hea tooni foonil ilmselt küllaltki elevust ja hukkamõistu tekitanuks.

Kahtlemata mõjub (lavastuse kontekstis) kirglikult suitsetav Castorp tiisikusesanaatoriumis ehmatavalt. Me oleme vabastanud mittesuitsetajad passiivse suitsetamise ohust. Nüüd oleme asunud suitsetajate õiguse kallale ise otsustada oma käekäigu üle. Jättes mugavalt tähele panemata need inimesed, kes võib-olla ei soovigi elada 125-aastaseks, vaid eelistavad valitud naudinguid ja normaalse pikkusega maist elurada.

Hans Castorp võiks olla nende inimeste eestkõneleja: “Kui ärkan, siis olen alati rõõmus, et ma päeva jooksul suitsetada tohin, ja kui sünnin, siis rõõmustan jällegi selle üle, – jah, ma ütleksin koguni, et ma õigupoolest ainult selleks sünnin, et saaksin suitsetada, kuiigi seda öelda oleks muidugi väike liialdus. [- -] Kui inimesel on hea sigar, siis on ta õigupoolest kaitstud, talle ei saa sõna tõsisel mõttes midagi juhtuda. [- -] Sest inimesel võib väga halvasti minna – oletame, et ka minu käsi hoopis kehvasti käib; aga seni, kui mul veel sigar suus on, suudaksin ma seda taluda, ma tean, sigar aitaks mind sellest üle.”

Tegelikult teeb ju Joachim Ziemssen “alla” minnes samalaadse valiku. Ta paneb kõik ühele kaardile, sest siin – “üleval” – ta tegelikult ei ela.

### Süda ja aju töötagu täistuuridel

Rohumaa juurdleb sellegi üle, milleks on aega mõttekas kulutada ja milleks mitte. Aeg on teda huvitanud varemaltki – meenutagem kas või “Arkaadiat” või “Ainsat ja igavest elu”, aga selles tähenduses siin kindlasti ka “Nooremad Eddat”.

On kohutavalt sümpaatne, et meil on nüüsgüne noor lavastaja, kes julgeb lavale kanda pikad eepilised tekstid, filosoofilised mõttevahetused, poeetilise sõna. Ta teeb seda teadmises, et kõik (enamik?) vaatajad ei viitsi seda süvenenult kuulata. Ja ikkagi on hea, et ta ei ole loobunud üritamast kiskuda meid välja mõttelaiskusest, milles on nii mõnus vaju- ja teatrisaali pehmesse tooli, avada süda ja sulgeda aju. Rohumaa tahab, et kõik elutähtsad organid töötaksid täistuuridel – ka teatris. Küllap ühel päeval see tal ka õnnestub.

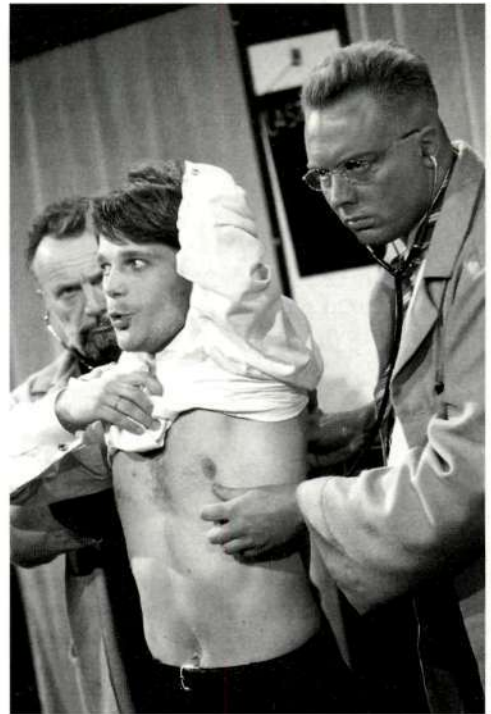
“Võlumäes” siiski veel mitte täielikult. Õigemini tundub, et pinge ja täpsus erinevad

etendusiti mõnevõrra. Sest Naphta – Settembrini dialoog, nende põhimõtete ja vastuolude väljatoomine, nõuab näitlejalt ülivormi, pidevat sisetööd, kus mõte käib sõna eel, tekib teist kuulates.

Esietendusel, kus tervikul oli veel “esietenduse närvi”, pingestusid Settembrini, professor Naphta (Kalju Orro) ja Castorpi diskussioonid mõnusalalt ja õigesti. Igav ei hakanud, mõte omasoodu uitama ei läinud. Ühel hilisemal etendusel oli nende stseenide pinge millegipärast langenud.

Pärast seda etendust vestlesin ühe noore inimesega, kes polnud “Võlumäe” lugenud. Temale oli jäänud täiesti arusaamatuks Settembrini ja Naphta vahelise konflikti põhjus, eriti aga see, miks nende vastuolu osutus antagonismiks, mis Naphta enesetapuni viis. Soovitasin otsida lavastust raamatust, aga tegelikult pidanuks lavastus suutma põhjendused nähtavaks teha.

Omaette edasi mõeldes hakkasin kahtlema ka Mynheer Peeperkorni suitsiidi selguses nende vaatajate jaoks, kes raamatut lugenud pole. Minule tundus Ago Roo osatäitmine lennukas ja tore; tema lõpp oli selle juures võib-olla tõesti liiga lihtsustatud.



Dr Krokowski – Andres Ots, Hans Castorp – Indrek Sammul, õuenõunik Behrens – Allan Noormets.



Marusja – Külli Teetamm,  
Joachim Ziemssen –  
Andres Raag.

### Kuidas kujundada kõrgmäestikku

Mae Kivilo kujundus on teatripärase ja napp.

Sanatoorium on antud tubade reana, mille kergelt paremale tõusev laepiir joonistab ühtaegu välja koridori pikkuse ja mägede kalde. Kes vähegi näinud fotosid sajandi esimese kümnendi haigemajadest, tundis selle koha ära – minu silme ette tulid tuhmunud fotod Toomas Tondust, kes oma kurgutiisikust samuti Davosis ravitsemas käis.

Nagu hiljem selgus, muundub koridor hõlpsalt pidusaaliks ning tubade kerged heljuvad kardinad võivad tuule mängukannidena joonistada erinevaid meeleolupilte, illustreerida ühevõrra tinglikult ja paeluvalt nii mõtet maalikunstist kui röntgenipildist.

Mäestikupildi sünniks piisab piki kaldpinda ülespoole liikuvaist tegelasist, sellest, kuidas nad lasevad pilgul puhata lõpmatuses. Hans Castorp on uue vaatepildi võimsusest vaimustatud, tädipoeg Joachim Ziemssen püüab ohvitseri enesevalitsusega oma vaimustust vaos hoida. Castorp tõmbab mäestiku hõredat ja puhtusest uimastavat õhku kopsudesse. Ja viipab taevapiirile: "Kotkas!"

Kahju ainult, et kujundus kogu oma ilus avaneb vaid neile, kes istuvad saali vasakul poolel. Nemad tajuvad perspektiivi ja avarust, näevad vaimusilmas mägesid taamal tõusmas, tunnetavad meditsiiniajutuse suurust ja mõjujõudu. Parempoolses saaliosas läheb lavastuse visuaalsest maailmast palju kaduma. Perspektiiv, mille kaldpind joonistab,



Mynheer Peeperkorn – Ago Roo,  
Hans Castorp – Indrek Sammul.

on nüüd tagurpidi. Sanatooriumis toimuv liiga vaataja lähedal ja stseeni kose kohal tuleb vaadata täiesti alt üles.

### Sajandialguste kunst

Muusika on oluline side kahe "Võlumäe", romaani ja lavaversiooni vahel. Muusikast on raamatus korduvalt juttu, selle teeraapiline mõju on "Berghofi" sanatooriumi ravikavaski. Thomas Mann on öelnud: "Minule tähendab romaan alati sümfooniat, kontrapunktilist lähtuvat teost, teemade kudumit, milles ideed mängivad muusikaliste motiivide rolli." Iseäranis on tema loomingut mõjutanud Wagneri muusika, eriti selgelt ja teadlikult on ta seda mõju rakendanud "Võlumäes".

Nii ei olnud tegijail võimalik "Võlumäe" lavastuse juures muusika osa alahinnata. Ja tulemus on püüdluste vääriline. Väärrika tagasihoidlikkusega, mis alati iseloomustab väga häid muusikalisi kujundusi, sulandub Erkki-Sven Tüüri, Mahleri ja Bachi muusika lavastustervikusse nii täpselt, et esimesel korral ei pruugi seda kuuldaagi.

Ajal, mil moderntants seisab Eestiski juba tõelise õitsenguhetke künnisel, ning kus tantsu mõiste alla mahub iga liigutus alates muigest või kulmukergitusest ja lõpetades kohmaka kukkumisega, on tantsumaailma kui piiramatu väljendusvahendi toomine draamaetendusse värske ja vaimustav.

Teet Kase liikumisseade pole niivõrd tants, kui võrd kirglik ja eesmärgipärane liikumine. Enamasti kindlat informatsiooni kandev. Ehkki mitte iga kord nii orgaaniliselt lavastusse sulanduv kui muusika. Paeluvaim on liikumine siis, kui see on inimsuhte või dialoogi pikendus või avarus. Nagu näiteks Castorpi ja Clawdia Chauchat' loodud ilme- kas finaali.

Liikumisjoonisest inspireerituna on lavastuses (tasakaalustamaks filosoofiliste arutluste sõnaohtrust) veel mõnigi suurepärase stseen, kus sõnu polegi vaja. Omamoodi täiuslik pantomiimietüüd on näiteks stseen, kus Ziemssen, Castorp ja madam Chauchat ootavad oma järjekorda arsti vastuvõtule. Ühtegi sõna ei vahetata, kuid stseen on vaimukas, selge ja pingestatud.

Tähtis on, et muusikaline kujundus ja liikumine aitavad lavastust kuhugi paiguta-

Ludovico Settembrini – Rain Simmul,  
Hans Castorp – Indrek Sammul.



da. Mitte niivõrd aastanumbrite tähenduses, kuivõrd teatud ajalooliste protsesside ja seaduspärasuste valguses.

On juba räägitud, et "Võlumägi" on "juugendlavastus". Kui siia lisada mõttesild eelmise sajandi esimene kümnend – selle sajandi esimene kümnend ning tõdemus, et üks sajand ei muuda ajaloo vaatenurgast lähitudes suurt midagi, võiks ehk spekuloida koguni uus-juugendi mõistega. Seda enam, et mõni aasta tagasi tegi Katri Kaasik-Aaslav Paul Claudeli "Vahetusega" sealsamas Linnateatris julgelt juugendi renessansiga algust. Jääb edasiste arengute määrata, kas *bel époque* tuleb tõesti taas ning kas uus sajand toob endaga ka *art nouveau*.

### Mis on lihas ja luus

Ühelt poolt on Allan Noormetsa õuenõunik Behrens suur kogus headust ja kõikemõistvust – nagu surmaga iga päev silmitsi seisvad inimesed sagedasti. Ja täiesti leppimatu. Teisalt on ta truu meditsiinisõdur, kes patsientide värbamise ränka ülesannet võtab elegantse tõsidusega. Ta põrmustab sarmiga, ja kui tema juba ütleb, et keegi vajab ravi, siis nii see ka läheb.

Clawdia Chauchat – Liina Olmaru,  
Hans Castorp – Indrek Sammul.



Indrek Sammul on Hans Castorpi rollis ootuspäraselt hea. Kirjutan "ootuspäraselt" siin küll pigem miinusmärgiga. Rollina võinuks Hans Castorp olla Indrek Sammulile väljakutse võib-olla viis aastat tagasi. Täna on see lavastajapoolne turvaline kindla peale minek. Sammul on armas, erutav, paeluv ja veenevki, kuid tegeliku Castorpi ni jõuab ta alles kolmandas vaatuses, kus näitleja ja tegelaskuju vanusevahe on kadunud.

Muidugi ei pea iga roll olema uus versustapost või mäetipu vallutamine. Kuid teistpidi mõeldes: Castorp võinuks olla kellegi teise suur võimalus – näiteks Andero Ermeli? Või koguni Alo Kõrve?

Castorpi ja Clawdia Chauchat' stseenid on eelnenud norimisele vaatamata lavastuses ühed paelumamad. Kusjuures Clawdia kuu kannab endas ka ehedat juugendi-esteeatikat – soengu ja kostüümiga on seda veelgi alla kriipsutatud. Olmaru Clawdia on autoritruu tegelane kuni välimuse detailideni välja – teda vaadates meenuvad kohe Pribislav Hippe pilusilmad, mis Clawdia Castorpile tuttavlikuks tegid. (Muidugi pole mälestuste Pribislav lavastusse mahtunud, teda saab otsida ainult raamatust.)

Venelanna Clawdia kirglikust kujust lähtuvad paljud säravad stseenilahendused: hammustamine, padjasõda ja tants kui dialoogi erinevad vormid. Kuidas olekski võimalik, et seesugusesse kõigest kõrgemal seisvasse (ja tõenäoliselt veel surmale määratud) slaavilikult lodevasse daami, kellele sobib kõik, kelle interpretatsioonis on ühtviisi stiilne nii suitsetamine kui ka uste paugutamine, ei armuks nii saksa korralikkus kui ka eesti jahedus.

### Olla või mitte olla saatusest suurem

"Võlumäe" tippu tõusis oma mänguga Andres Raag Joachim Ziemsseni rollis. Raag mängis Ziemsseni vähemalt sama oluliseks peategelaseks, kui Castorp on dramatiseeringu põhjal. Sest Ziemsseni dilemma – elada või elus püsida – on mõõtmatult suurem, kui dramatiseeringus Castorpile jäänud osa.

Teatriterminoloogias on sõnapaar "lavastaja pealisülesanne". "Inimeste" keeles märgistab see teemat, millest lavastaja kõneleb kogu oma loomingus. Rohumaa on küll ehk veel noor pealisülesande lõplikuks sõnastamiseks, kuid sellest mõõda vaadata pole ka nagu põhjust. Liiga selge sild viib "Võlumäe" Joachim Ziemsseni juurest näiteks "Arkaadia" Septimus Hodge'ini või "Ainsa ja igavese elu" Näitleja Theoni. Vastutus on suur, kui elad korra vaid.

Andres Raagi Joachim Ziemssen on kirglik natuur, kelle välised tundepehanguid

on taltsutanud ohvitseriväärikus, kuid silmis leegitseb tuli. Kelle aju ja süda töötavad ka siis täiskäigul, kui kopsud alt veavad ja õnn maha jätab. Kes õnnes ja vaevas on oma saatuse peremees, teeb oma otsused ise ja ise ka vastutab. Sümboliseerides sellisena kogu inimkonna igatsust julgeda olla suurem kui oma saatus.

Ma ei oska kirjeldada, kuidas Raag mängib. Ta ei tee midagi, mida saaks kirjeldada. Ta lihtsalt ON, ja kui ta sureb, siis on ta LÄINUD. (Miks jääb temast järele valge roos, ei saanudki aru, aga valge roos tundus sellele vaatamata õigem kui näiteks mõök.)

Täpne ja pingeline siseelu, tugev selgroog ja õiged valikud iseloomustavad Ziemsseni elu ja Raagi tööd rolliga. Joachim on talitsetud ja väärikas, seisab otsekui pool sammu teistest tagapool. Ei kiirusta avaldama arvamust ega andma hinnanguid, kuid tema terav tundeelu on igal hetkel ülimalt tajutav.

### Poolel teel klassika juurde

Pole küsinud, kuid arvan, et nii Madis Kõivu kui ka Jaanus Rohumaa jaoks on Thomas Manni "Võlumägi" väga oluline teos. Dramatiseerima või lavastama (täheenduses "oma maailma looma", mitte "tellimust täitma" või "raha teenima") kihutab küllap suur sisemine vajadus tegelda raamatu temaga edasi, püüd leida selle saladust ning teha oma otsingud (mitte saladus ise) nähtavaks ka teistele.

Sellest aspektist vaadelduna asetub "Võlumägi" huvitavalt Linnateatri teiste klassikalavastuste kõrval. Nagu "Võlumägi", on ka Nüganeni "Kuritöö ja karistus" ja "Hamlet" lavastused, mis järgivad kõigile arusaadavuse printsiipi, neid võib vabalt minna vaatama ka inimene, kel puudub ettevalmistus, kes pole teost lugenud. Ta saab kõigest aru ja parimal juhul tärkab temas huvi algmaterjali vastu. Ta võtab raamatu ja on siingi võidumees, sest raamatust leiab ikka ja alati veel midagi, mis lavale pole jõudnud või mahtunud.

Need on missioonitundega lavastused, mis püüavad lõhkuda aukartuse müüri, mille keskkooli kirjandustunnid sageli klassika ja lugeja vahele kasvatavad. Need lavastused murravad edukalt üldlevinud seisukoha, et kohustusliku kirjanduse nimistusse arvatud teosed on *a priori* igavad. Need lavastused tõestavad vastupidist ja see on nende olemasolu püha õigustus.

Ka "Võlumägi" on kõigi oma puuduste ja voorustega pigem raamatu juurde juhatav, kui raamatut ärakasutav teos.



### HARALD UIBO

9. III 1920 – 24. I 2002

*Harald Uibo oli Gustav Ernesaksa parimaid õpilasi, kes jätkas paljuski oma legendaarse õpetaja tööd. Laulja ja dirigendina oli Uibo pikka aega seotud RAMiga, täiendas ka ise heliloojana meeskooride repertuaari ning kuulus mitmel laulupeol väljavalitute hulka, kel oli au seista dirigendipuldis. Õppejõuna töötas Harald Uibo Tallinna Pedagoogilises Instituudis ja Tallinna Riiklikus Konservatooriumis, alates aastast 1981 professori ametikohal. Kõrgkooli õppejõu tegevuse kõrval leidis ta kutsumust ja aega asutada mitu isetegevuskoori, mida ta ka ise juhatas. Dirigeerimise alal on tema juures oma hariduse saanud üle poolesaja muusikaõpetaja.*

## KOPENHAAGENI AHELREAKTSIOONID



M. Frayn, "Kopenhaagen" (lav Mikk Mikiver). Werner Heisenberg – Ain Lutsepp, Margrethe Bohr – Maria Klenskaja, Niels Bohr – Guido Kangur.

Michael Frayn, "Kopenhaagen"

Tõlkija: Anu Lamp

Lavastaja: Mikk Mikiver

Kunstnik: Ervin Õunapuu

Osades: Maria Klenskaja, Guido Kangur,

Ain Lutsepp

Esietendus 6. jaanuaril 2002

Tallinna Muusikamajas

Eesti Draamateater

1939. aasta augustis saatis XX sajandi ilmselt nimekaim füüsik Albert Einstein toonasele USA presidendile Franklin Delano Rooseveltile lühikese, ent selge sõnumiga kirja. Ta võttis lihtsas keeles (sellisemas "lihtsas keeles", millest nii korduvalt on juttu Michael Frayni "Kopenhaagenis") kokku aatomiuringute hetkeseisu ning rõhutas

malbel moel, et uus ja ülivõimas pomm pole kaugeltki võimatu. Einsteini kiri on saadetud veidi enne Teise maailmasõja ametlikku algust, Roosevelti veel lühem, ent täulik vastus kannab juba oktoobri kuupäeva, ent sisuliselt pole sel ilmselt tähtsust. Sõjamasin oli veerenud juba vähemalt kuus aastat, Hitleri ametlikust võimuletulekust peale, Tšehhoslovakkia ja Austria olid n-õ vaba maailma vaiksena pomina saatel annekteeritud.

Seda Einsteini kirja mainib Frayn oma näidendis, selles kirjas on nähtud Ameerika tuumaprojekti algust, mis jõudis lõpptulemuseni 6. augustil 1945. Ehkki – pikemas perspektiivis on lõpptulemus vahest ka tänane päev.

Kas Ameerika Ühendriikidel oli sel hetkel midagi karta? Tõenäoliselt mitte. Ootamatusena mõjunud Pearl Harborini oli enam

kui kaks aastat, Ameerika oli piisavalt kaugel ja piisavalt isoleeritud ning on üsna vähetõenäoline, et potentsiaalne tuumaohutundus veel esimese järgu julgeolekuriskina.

Kuus aastat hiljem, vahetult pärast aatomipommi heitmist Hiroshimale pöördus Roosevelti mantlipärija, värske USA president Harry Truman ameerika rahva poole. Selles pöördumises pole sõnagi moraalsest vastutusest. Keskmes on sõjaline võimsus, president hindab vääriliselt aatomipommi loomisele kaasa töötanud tuhandete tundmatute ja nimetute tööliste panust ning ähvardab võimalikku vaenlast. (Selle kõne toonis on midagi lähedast George W. Bushi sõjakõnedele novembris 2001. Ilmselt on sõjaka-patriootiline retoorika paljuskü ajatu ja kohatu.)

Samal ööl, 7. augustil 1945, istuvad Inglismaal, Cambridge'i-lähedases *Farm Hall*'is koos kümme teadlast. Alistatud Saksamaa kümme kuulsaimat ja võimekaimat tuumafüüsikut. Mehed, kes tegid samuti pommi. Või siiski ei teinud?

Nii või teisiti räägib Frayni "Kopenhaagen" kõigist neist meestest. Ehkki keskselt vaid kahest, kes sattusid vastaspoolele. Niels Bohrist (**Guido Kangur**), Taani juudist, Kopenhaageni koolkonna "paavstist", kel õnnestus põgeneda Ameerikasse ja kes oli üks neist meestest, kel õnnestus Los Alamose salalaboris valmistada maailma esimene töötav tuumapomm. Ja Werner Heisenbergist (**Ain Lutsepp**), sakslasest, kes jäi Saksamaale, ehkki tegeles "juudi füüsikaga" ja ehitas kaotatud sõja viimaste päevadeni paaniliselt tuumareaktorit. (Või siiski pommi?) Ent kes seda iial valmis ei saanud.

On omamoodi hämmastav, kui palju toonastest päevadest on kirjutatud ja kui palju on alles n-ö dokumentaalset materjali. Juturaamatuid, uurimusi, protokolle. Mitmes raamatus on välja antud kõik salaja lindistatud jutujamised *Farm Hall*'is, nii enne kui pärast esimest tuumaplahvatust. Hõlmamatule dokumentaalmaterjali hulgale viitab ka Michael Frayni ülipõhjalik järeldsõna "Kopenhaageni" Ameerika esietenduse puhuks. Näidend omakorda põhjustas ootamatu otsuse Niels Bohri arhiivi valdajailt — Bohri saatmata kirjad Heisenbergile otsustati avalikkusele kättesaadavaks teha kümme aastat tähtajast varem: aasta 2012 asemel juba k.a 6. veebruaril.

Nagu lumepall, mis on veerema pandud.

Ja ometi on kogu dokumentaalsus siiski vaid nii-öelda dokumentaalne. Kas või see pärast, et tänaseks avalikustatud materjalid on

siiski vaid mälestused ja mälestuste mälestused, mida korduvalt rõhutab ka Bohri äsja avaldatud kirjavisandite eessõna. Need katked pärinevad kirjadest, mis kirjutatud enam kui kümme aastat pärast sõja lõppu, rohkem kui viisteist aastat pärast Bohri-Heisenbergi kohtumist, mis on "Kopenhaageni" keskmis.

Ent veel olulisem, ilmselt ka näidendist mõjutatuna, on see igavene komplementaarsus ja määramatus. Ikka oled sa ise see, kes jääb pildilt välja, see, keda sa mitte iial rohkem ei näe kui silmanurgast. Ja mitte keegi ei oska täpselt öelda, kus pörkusid osakesed oma pidevalt vastasmõjuvatel liikumistel.

Läbi kogu Michael Frayni "Kopenhaageni" kordub üks ja sama küsimus: miks ta tuli? Miks tuli natsliku Saksamaa tippteadlane Werner Heisenberg 1941. aasta septembris okupeeritud Taani ning soovis külastada oma kunagist mentorit Niels Bohri. Mida ta küsis? Miks Bohr vihastas?

Miks ta tuli — see ei selgu. Hoolimata sellest, et kahe tunni jooksul mängitakse stseeni üha uuesti ja uuesti. Taas astub Ain Lutsepa Heisenberg pisut mängupinna keskpaigast vasakule, toetub kergelt toolile, mille seljatoel lebab mantel, ning alustab uuesti: "Ja veel kord astun ma krudiseval sammul mööda tuttavat kruusateed Bohride välisukse poole ja sikutan tuttavat kellapidet. Miks ma tulin? Ma tean seda suurepäraselt. Tean nii täpselt, et ma ei pea endalt küsima. Kuni taas kord avaneb raske välisukse." Siis ei tea enam Heisenberg, Bohr ega Bohri väsimatu abikaasa Margrethe (**Maria Klenskaja**). Tema, kellele seletatakse teoreetilist füüsikat lihtsas keeles ja kes ise on kõige terasem taipama lihtsaid ja tähtsaid asju. Ometi ei tea temagi vastust, kui mitte pidada ainsaks võimalikuks vastuseks sellesama Margrethe ikka kergest irooniast kantud hüüatust: Heisenberg ju ei teagi, miks ta tuli, ta jääb ju enese vaateväljast kõrvale. See ongi selgeim vastus, mille Frayn annab. Muu on vaid hargnevad võimalused, vaatepunktid, vastasmõjud.

Iseasi, kas Frayn küsib tegelikult seda. Ka seda kindlasti. Aga veel mitmeid küsimusi, mida ta laval ja näitlejail otse lausuda ei lase.

Näiteks nõnda: kas see juhtus Kopenhaagenis? Kas XX sajandi ilmselt suurim maanihe toimus 1941. aasta septembris Niels Bohri ja Werner Heisenbergi kohtumisel?

Tõsi, oli juba olnud Einsteini kiri, sõda oli maruline. 1941. aasta sügisel, vaid nädal pärast kohtumist Bohriga kirjutas Heisenberg ühele tuttavale keskaja uurijale: "Mulle tõeliselt meeldis sinu raamatus lõik, kus sa kõrvu-

Werner  
Heisenberg –  
Ain Lutsepp,  
Niels Bohr –  
Guido Kangur.



tad keskaegse ja tänapäeva inimese meelelaadi. Seda lugedes tuli mulle pähe, et samasugune muudatus võib taas toimuda lähemas tulevikus. Vahest saame me ühel päeval aru, et meil on jõud hävitada kogu maailm, et me võime ise tekitada "maailma lõpu" või midagi sellele väga lähedast."

Pomm ei olnud kaugel. See ei olnud pelgalt teoreetiline võimalus, vaid liigagi reaalne.

Küsimus oli ainult ruumis ja ajas. Väga lähedases. Küsimus oli selles, kas pomm saab enne valmis lihtlastel või teljeriikidel; kas ta saab valmis enne sõja lõppu.

Niisiis, küsimust, kas see juhtus Kopenhaagenis, ei ole. Juhtus ja ei juhtunud.

Ka "Kopenhaageni" Ameerika esietendusele kirjutatud järelsõnas räägib Frayn peamiselt füüsikast. Sellest, kas pommi loomine oli reaalne või mitte, kas arvutused jäid tegemata teadmatuses või tahtmatuses. Järelsõna lugedes jääb mulje, et niisama nagu näidendis, jätab autor teadlikult või tahtlikult sõnastamata peamise küsimuse: mis tegelikult juhtus?

Teoreetiline füüsika, kvandid, määratus, komplementaarsus, Kopenhaageni interpretatsioon, jah, kindlasti on nad kõik olulised, teedrajavad, aga tegelikult on oluline ikkagi muu, ajalukku jääb ikkagi ainult see üks – Los Alamoses välja töötatud pomm.

Tema muutis XX sajandi maailma. Ja Robert Oppenheimeri nimi on hoopis tuntum kui Niels Bohri või Werner Heisenbergi oma.

Niisiis võiks põhiküsimus olla sugugi mitte see, mis juhtus septembris 1941, kui teab mitmendat korda lähenesid mõõda kruudisevat jalgrada Niels Bohri uksele Werner Heisenbergi sammud. Küsimus on selles, mis juhtus ligikaudu neli aastat hiljem, 6. augustil 1945. Päeval, mil Niels Bohr oli Ühendriikides, võimalik, et Los Alamoses, ning Werner Heisenberg *Farm Hall*'i nime kandvas salajasel maamõisas.

Vastust ei ole. Nii nagu ei ole vastust küsimusele, kes ja kas oli reetur, kollaborant, õige või vale.

Me ei tea, kas 6. august 1945 tähendas inimkonna suurt võitu või suurt kaotust, suurt sõda või suurt rahu. See on tegelikult oma-



moodi Kopenhaageni interpretatsioon, kus üht kategooriat täpselt mõõtes muutub teine uduseks.

Kui ajaloolisi pikki perioode peab kusaagilt alustama, siis võis 6. august 1945 olla päev, mil Ameerika Ühendriikidest sai üliiriik.

Katastroof, mis tõi rahu. Või täpsemini — mis on välistanud suure sõja enam kui viiekümne seitsme aasta jooksul. Muidugi, rahu on juhuslik ja petlik. Päevad sõjata on parimal juhul päevad sõjata Euroopas või Põhja-Ameerikas. Kui sedagi. Kui mitte pida sõjaks kolmkümmend aastat siinsamas edukal õhtumaal toimunud Põhja-lirimaa konflikte. Sõda on vägivaldne võitlus, kus lahinguis hukkub vähemalt 1000 inimest. Kokku lepitud definitsiooni järgi. Irimaal on hukkunud 3600 inimest, aga aeg on pikk ja selgeid lahinguid raske määratleda. Rwandas tapeti 1994. aastal kolme kuu vältel miljon inimest. Aga seda ei defineerita sõjaks, vaid genotsiidiks. Praegu istub Haagi eurovanglas mugavas televiisoriga üksikkambris Slobodan Milošević, kes veedab enamiku kohtuprotsessi ajast raevukalt tribunali poole seljaga istudes ning keeldub süüdistusi kuulamast. Sõjata olek on näilisus.

Ja ometi — tuumasõjata olek on tõde. Kas tänu sellele, et maailmas jätkub aatomeid kõige hävitamiseks? Tuumarelv on kindel vahend tuumasõdade ärahoidmiseks, sest ta annab kaotajale võimaluse hävitada võitja, on sõnastanud XX sajandi poliitikeaduse üks juhtkujusid Kenneth Waltz. Sama mõtte ütles juba 1953. aastal välja Winston Churchill — tuumasõda muutub ebaratsionaalseks, kui inimkond on võimeline ennast tervikuna hävitama.

Keegi ei tea, kui lähedal on oldud tuumasõja puhkemisele, aga tõsi on see, et teda pole puhkenud. Ei külma sõja külmematel aastatel, ei Hiina – Venemaa piirikonfliktide aegu, ei kahe vastandliku Korea vahel. Veel mitte ka India-Pakistani piiril.

Niisama ei tea me, kui juhuslik või absurdne võib olla tuumasõja alguse hetk. Kui määramatu? Ma arvan, et ajakirjanduslik anekdoot endistest tuumadest NLKP peasekretäridest, kes suisa omapäi tuumakohvriga toimetasid, on siiski liialdus.

Maaailma poliitikeadlased on tagantjärele enam-vähem kokku leppinud ühes: et ainus XX sajandi hetk, mil maailma kummitas reaalse tuumasõja oht, oli 1962. aastal Kuuba raketikriisi ajal.

Niisiis me ikkagi ei tea, mis juhtus. Kes on kangelane, kes reetur. Kas see, et saksa teadlased ei saanud valmis tuumapommi, oli

sabotaaz või naeruväärne abitus, võimetus levimisvõrandit lahendada. Nagu me ka ei tea, kelle kätel on veri või kus teda pole. Nagu me ei tea, kas Bohr pidanuks uppuvale Christianile lainetesse järele hüppama. Ka tema ise ei tea.

Mikk Mikiveri "Kopenhaagen" balansseerib erakordselt täpselt kõigil neil piiridel. Maria Klenskaja, Guido Kangur ja Ain Lutsepp kompavad üha uusi vastusevariante, kontrollivad valemeid üha üle, mängivad läbi, läbi ja veel kord läbi. See on kindlasti pigem pedantse Niels Bohri kui lennuka Werner Heisenbergi meetodiga tehtud lavastus. Ehkki, kas neil kahel ongi nii suurt vahet? Näidendis ütleb Margrethe Heisenbergile: "Sul on annet suusatada nii kiiresti, et keegi ei näe, kus sa oled. Olla alati korruga mitmes paigas, nagu üks sinu osakestest." "Kopenhaagenis" võib lõpuks ka arvata, et kiirus ja aeglus on üks ja seesama. Pilt on inimlikult auklik nii või teisiti.

Muusikamaja tibatillukeses saalis mängivad näitlejad teadmise ja teadmatuse piiri nähtavaks, tajutavaks ja ometi hajuvaks. Iga puudutus vallandab ahelreaktsiooni ja ühel



Margrethe Bohr — Maria Klenskaja.  
Harri Rospu fotod

hetkel selgub ikkagi, et reaktsiooni kiirus ületab taju piirid. Ning päästvat kaadmiumikamakat, mis reaktsiooni pidurdaks, ei ole ikka ja jälle käepärast. Isegi hoolikal Bohril mitte.

# KIRJAD MINEVIKUST

6. veebruaril avalikustas Niels Bohri Instituut oma koduleheküljel Niels Bohri saatmata jäänud kirjad Werner Heisenbergile. Esitame siin valiku kirjadest ja neid kommenteeriva sissejuhatuse.

## Sissejuhatavad kommentaarid

Saksa füüsiku Werner Heisenbergi külaskäik Niels Bohri juurde natsidest okupeeritud Taanis 1941. aasta septembris on muutunud viimasel ajal elava huvi objektiks ja seda mitte ainult ajaloolaste, vaid ka laiemal avalikkusel seas. Eeskätt on seda huvi suurendanud inglise näitekirjaniku Michael Frayni draama "Kopenhaagen", mis võtab Bohri ja Heisenbergi vahelise kohtumise oma lähtekohaks. Näidend on uuendanud ja tugevdanud teadusajaloolaste vaidlust selle üle, miks tuli Heisenberg Kopenhaagenisse ja mis toimus sellel kohtumisel. Vaidluse käigus on viidatud ühele Bohri Heisenbergile mõeldud ja just seda kohtumist käsitleva kirja mustandile, mida ta aga kunagi ära ei saanud.

See mustand on üks üheteistkümnest dokumendist, mis Bohri perekond aastaid tagasi Niels Bohri arhiivi hoiule andis. Annetus koosneb dokumentidest, mis Niels Bohr seoses 1941. aasta kohtumisega dikteeris ja ise kirjutas. Peale ühe Heisenbergilt saadud kirja on need kõik kirjade mustandid ja eramärkmed, mis ei saanud kunagi lõplikku kuju kas saadetud kirja või mõne avalduse näol. Sel põhjusel annetatigi dokumendid tingimusega, et neid ei avaldata enne 2012. aastat, mil mõõdub viiskümmend aastat Niels Bohri surmast. Kuni praeguseni oli ainus kättesaadav Bohri perekonnast pärit käsitus 1941. aasta kohtumise teemadel Niels Bohri poja Aage Bohri artikkel "Sõja-aastad ja aatomirelvadest tulenevad väljavaated" (*The War Years and the Prospects Raised by the Atomic Weapons*), mis avaldati esmakordselt 1964. aastal. Et tulla vastu praegusele huvi suurenemisele ja vältida liialdatud spekulatsioone kirja mustandi aadressil, on perekond otsustanud annetusel eemaldada viiekümneaastase puutumatus tingimuse. Seal sisalduv materjal, mis pärineb 1957.–1962. aastast, on esitatud Niels Bohri Instituudi võrguleheküljel originaaldokumentide, originaalkeelsete ümberkirjutuste ja ing-

liseelsete tõlgetena. Neid dokumente läbi Interneti kättesaadavaks muutes loobume me tavalisest arhiivide tavast teha materjal esmalt kättesaadavaks oma eriala teadlastele. Sellise otsuse ajenditeks on ühelt poolt avalikkuse suur huvi, aga ka Bohri perekonna soov avaldada materjal tervikuna, et vältida edasisi väärarusaamu selle sisu suhtes.

Bohri perekonna otsus avaldada dokumendid, mida algselt kaitses viiekümneaastase puutumatus tingimus, ei ole esmakordne. 1998. aastal otsustas perekond tuua avalikkuse ette osa perekonna kirjavahetusest ning ka "Bohri poliitilised dokumendid", mis tõestasid Bohri püüdusi luua Teise maailmasõja ajal ning ka pärast seda kõigi rahvaste vahel tema enda sõnastuses "avatud maailm". Neist teine kollektsioon sisaldab dokumenti kuupäevaga 21. märts 1954, milles Bohr kirjeldab lühidalt oma kohtumist Heisenbergiga 1941. aastal.

Esimene dokument käesolevas avalduses on juba algul mainitud mustand. Näib, et see on otsene reageering kirjale, mille Heisenberg saatis ajakirjanikule ja publitsistile Robert Jungkile, kirjeldades seal omakorda kohtumist Bohriga 1941. aastal. Jungk avaldas väljavõtte Heisenbergi kirjast oma raamatu "Heledam kui tuhat päikest" hilisemates trükkides, mis aga algselt avaldati saksa keeles 1956. aastal. Kirja mustand leiti mõned aastad pärast Bohri surma selle talle kuulunud raamatu 1957. aasta taanikeelse väljaande vahelt, kus väljavõtte Heisenbergi kirjast esmakordselt avaldati.

Avaldatud dokumendid saab jagada laias laastus neljaks. Esimene kategooria koosneb ühestainsast dokumendist (dokument 1), sellest, mis leiti Jungki raamatu vahelt. See pärineb 1957. aasta lõpust või 1958. aasta algusest. Teine kategooria, mis koosneb Bohri kirjade mustanditest (ja ühest Heisenbergilt saadud kirjast) seoses Heisenbergi 60. sünnipäevaga 5. detsembril 1961, puudutab 1941. aasta kohtumist vaid mõõdamines. Selles kategoorias on 4 dokumenti: kaks õnnitluskirjade mustandit (dokumendid 2 ja 3), Heisenbergi vastus (dokument 4) ja Heisenbergi vastusele vastava tänukirja mustand (dokument 5). Juhuslikult sisaldab "Niels Bohri teaduslik kirjavaheetus" (*Niels Bohr Scientific Correspondence, BSC*),

mis on olnud uurijatele avatud juba alates kuuekümnendatest aastatest, veel üht Heisenbergile sünnipäeva puhul saadetud kirja mustandit, mis on küllaltki sarnane käesolevas avaldises ilmuvatega. Lisaks sellele leidub BSCs sama sündmuse puhul kirjutatud telegramm. See kannab kuupäeva 4. detsember 1961 ja näib olevat ainus õnnitlus, mille Bohr ka tegelikult ära saatis, ja seega just see kiri, millele Heisenberg vastas. Ülejäänud kaks kategooriat koosnevad käsitsi kirjutatud märkustest (dokumendid 6, 8 ja 9) ning Heisenbergile mõeldud kirjade mustanditest (dokumendid 7, 10 ja 11), mis on oletatavasti kirjutatud Bohri kahe viimase eluaasta vältel ja puudutavad kõik pikemalt 1941. aasta kohtumist.

Meie püüdlus esitada dokumendid kronoloogilises järjestuses ei ole põhimõtteline. Samuti peab ettevaatusega suhtuma materjali sisusse. Kõik dokumendid kirjutati kuusteist või rohkem aastat pärast seda, kui kirjeldatud sündmus aset leidis. Peale selle, nagu juba märgitud, on kõik kümme Bohri kirjutatud dokumenti mustandid või märkmed, mis raskendab oluliselt nende tõlgendamist. Ning lõpuks, kuigi dokumentidest ilmneb Bohri tööline püüdlus formuleerida oma mälestusi 1941. aasta sündmusest, kirjutati suurem osa – kui mitte kõik – neist dokumentidest reageeringuna teiste inimeste kirjutistele või küsimustele ning ei peegelda Bohri toleageid peamisi huviseid ja tegevust. Sellest annab tunnistust korduv eksimine kohtumise toimumisajast.

## Dokument 1

Bohri Heisenbergile adresseeritud kirja mustand, saatmata.

Niels Bohri assistendi Aage Peterseni käekirjaga.

Kuupäevata, kuid kirjutatud pärast Robert Jungki raamatu ("Heledam kui tuhat päikest") taanikeelse tõlke ilmumist 1957. aastal, milles Heisenbergi kiri esmakordselt avaldati.

Lugupeetud Heisenberg.

Ma olen näinud raamatut, Robert Jungki "Stærkere end tusind sole" [Heledam kui tuhat päikest], mis hiljaaegu taani keeles avaldati, ja ma arvan, et võlgnen teile oma seisukoha, et loen äärmise imestusega, kuivõrd palju on teie mälu teid petnud raamatu autorile saadetud kirjas, mille katkendid teose taanikeelses versioonis ilmusid. Mina isiklikult mäletan iga sõna meie vestlustest, mis leidsid aset äärmise kurbuse ja pinge taustal, mis meil siin Taanis valitses. Eriti sügava mulje jättis nii Margrethele kui ka minule ja kõigile, kellega te

kahekesi instituudis rääkisite, ei teie ja Weizsäcker väljendasite oma kindlat veendumust Saksamaa võidus ja et seetõttu on meist isäranis rumal loota sõjale teistsugust lõppu ning suhtuda vaoshoitult kõigisse Saksamaa pakutud koostöövõimalustesse. Ma mäletan selgelt ka meie vestlust minu toas instituudis, kus te rääkisite ebamäärases sõnastuses viisil, mis sai jätta mulle vaid kindla mulje, et Saksamaal tahakse teie juhtimise all kõik võimalik aatomirelvade arendamiseks, ning te ütlesite, et pole mõtet rääkida üksikasjadest, kuna te olete nendega täielikult kursis ja olite kaks aastat peaaegu eranditult vastavate ettevalmistuste kallal töötanud. Ma kuulasin seda ise midagi ütlemata, sest kõne all oli inimkonna jaoks otuline küsimus, milles, hoolimata meie isiklikust sõprusest, tuli meid pidada ka surmavasse võitlusse asunud vaenupoole esindajateks. On üpris kummaliline väärarusaam, et minu vaikimist ja tõsidust, nagu te oma kirjas kirjutasite, võis pidada jahmatuseks teie teate üle, et aatomipommi on võimalik valmistada, ja see tuleneb arvatavasti teie enda suurest väimsest pingest. Alates sellest päevast juba kolm aastat varem, kui ma mõistsin, et aeglased neutronid saavad põhjustada lõhustumist vaid uraan 235-s ja mitte 238-s, oli mulle loomulikult selge, et uraane poolitades on võimalik toota teatud mõjuga pommi. 1939. aasta juunis pidasin ma Birminghamis uraani lõhestumise teemal avaliku loengu, kus rääkisin sellise pommi kasutamise tagajärgedest, kuid muudugi lisisin seejuures, et tehnilised ettevalmistused peaksid olema niivõrd ulatuslikud, et mitte keegi ei tea, kui ruttu neid on võimalik teostada. Kui minu käitumist võis üldse kuidagi jahmuusena tõlgendada, siis ei tulnud see mitte nendest teadetest, vaid pigem uudisest, nagu ma pidin seda mõistma, et Saksamaa osaleb agaralt esimese aatomirelva valmistamise võidujooksus.

Peale selle ei teadnud ma tol hetkel vähimalgi määral, kui kaugele oli sellega jõutud Inglismaal ja Ameerikas, mida ma sain teada järgmisel aastal, kui mul avanes võimalus minna Inglismaale pärast teadet, et Taanit okupeeriv Saksa sõjavägi valmistus mind arreteerima.

Kõik see on mõistagi vaid selle tõlgendus, mida ma mäletan selgelt meie vestlustest, mis said pärast nende toimumist loomulikult instituudis ja minu teiste Taanis viibivate usaldusväärsete sõprade seas põhjalike arutluste teemaks. On hoopis teine asi, et sel ajal ja ka pärast seda on mul alati olnud kindel tunne, et teie ja Weizsäcker olite korraldanud Saksa Instituudis toimunud sümposiooni, millest ma ise põhimõtte pärast osa ei võtnud, ja küllaskäigu meie juurde, et veenda ennast selles, et meiegi ei ole midagi halba juhtunud ja et püüda meid meie ohtlikus olukorras igati aidata.

See kiri puudutab põhimõtteliselt vaid meid kahte, kuid tingituna kärast, mida see raamat on

Taani ajalehtedes juba põhjustanud, pidasin ma kohaseks edastada kirja sisu konfidentsiaalselt ka Taani Välisministeeriumile ja suursaadik Duckwitzile.

## Dokument 11a

Bohri Heisenbergile adresseeritud kirja lõpetamata mustand.

Esimene kolmest versioonist: mustand Aage Bohri käekirjaga.

Lugupeetud Heisenberg.

Ma olen kaua aega tahtnud teile kirjutada seoses küsimusega, mille kohta on minult pidevalt nii palju päritud. See puudutab teie ja Weizsäckeri külaskäiku Kopenhaagenisse 1941. aasta sügisel. Nagu te teate meie esimestel aastatel pärast sõda toimunud vestlustest, on meil siin täpselt teistsugune mulje sellel külaskäigul toimunud, kui see, mida te Jungki raamatus väljendasite. Konkreetne põhjus, miks ma teile kirjutati, on see, et kogu sõjaeagsete aatomenergia projektide teema on võetud Inglismaal põhjaliku uurimise alla, tuginedes juurdepääsule valitsusarhiividele, sealhulgas ka luureteenistuse valduses olevatele materjalidele. Seoses sellega on mul olnud üksikasjalikke vestlusi minu seotuse kohta kogu projektiga, mille vältel kerkisid esile ka küsimused teie külaskäigust 1941. aastal. Seetõttu pean ma õigeks anda teile võimalikult täpne ülevaade sellest, kuidas meie siin seda külaskäiku nägime.

Kuigi me mõistsime, et teie külaskäigu taga oli soov näha, kuidas läheb meil Kopenhaagenis Saksa okupatsiooni ohtlikus olukorras, ja vaadata, millist nõu te saaksite meile anda, pidite te aga ometi samas mõistma, et see asetask meid, kes me elasime vaid lootuses näha saksa natsismi liütasamist, raskesse olukorda, sest see oli kohtumine ja rääkimine kellegagi, kes väljendas niivõrd tungivalt nagu teie ja Weizsäcker oma kindlat veendumust Saksamaa võidus ja usku sellesse, mida see endaga kaasa toob. Me loomulikult mõistame, et teil on ehk raske jälgida, kuidas te mõtlesite ja end väljendasite sõja erinevatel etappidel, mille käik aja möödudes muutus, nii et usk Saksamaa võidusse pidi hakkama nõrgenema ning sõda lõppema kindla kaotusega.

Kuid ma mõtlen konkreetsemalt meie vestlust instituudis minu kabinetis, mille vältel, tingituna teemast, mille te tõstasite, jätsin ma hoolikalt meelde iga väljajäetud sõna. Ilmselt jättis see mulle väga tugeva mulje, kui te teatasite juba päris alguses, et te olete kindel, et sõja saatus, kui sõda piisavalt kaua peaks kestma, otsustatakse aatomirelvadega. Ma ei teadnud tol hetkel midagi Ing-

lismaal ja Ameerikas toimuvatest ettevalmistustest. Te lasite, kui ma näisin ehk veidi kahtlevana, et ma pean mõistma, et te olite viimastel aastatel tegeelnud peaaegu eranditult vaid selle küsimusega ning ei kahelnud, et seda on võimalik teostada. Sellepärast on minu jaoks täiesti mõistetamatu, et te arvate, nagu oleksite te mulle vihjanud, et saksa füüsikud teeksid kõik, mis võimalik, et vältida aatomiteaduse sellist rakendamist. Selle vestluse jooksul, mis oli väga lühike, olin ma loomulikult väga ettevaatlik, kuid pidasin selle sisu sellegipoolest tähtsaks, ning minu ärevust ei vaigistanud teiste instituudi töötajate jutt, nagu oleks Weizsäcker teatanud, kui soodsalt mõjaks see pärast sõja võitu teaduse positsioonile Saksamaal, kui oldaks suutelised nii otsustavalt selle eesmärgi saavutamisele kaasa aitama.

Oma kirjas Jungkile mainite te ka Jensenit käike Kopenhaagenisse 1943. aastal, mis leidsid aset tema reiside ajal Norrasse, eesmärgiga osaleda katsetes suurendada raske vee toodangut. Vastab tõele, et Jensen rõhutas meile, et selle töö eesmärk oli vaid tööstusotstarbelise energia toodang, ent kuigi me kaldusime usaldama tema siirust, ei olnud me sugugi kindlad selles suhtes, kui palju ta ise kogu Saksamaal teoksil olevatest asjadest teadis. Nool aastatel tulid Saksamaalt tihti teated uutest ja otsustava tähtsusega relovadest. Jenseniga kohtumistel olin ma äärmiselt ettevaatlik ka Saksa politsei pidevalt süveneva pealtkuulamise tõttu.

Kui ma pidin 1943. aasta sügisel peatse arreteerimise vältimiseks Rootsi põgenema ning läksin sealt edasi Inglismaale, siis kuulsin ma esimest korda selleks ajaks juba kaugemale arenenud ameerika-inglise aatomiprojektist. Küsimus sellest, kui kaugemale oli Saksamaa jõudnud, ei värvanud mitte ainult füüsikuid, vaid ka valitsusi ja luureteenistust ning ma sain selle ümber käeva diskussiooni osaliseks. Ma meenusin kõiki oma kogemusi Kopenhaagenist ja seoses sellega tõstatati ka küsimus, mil määral oli Saksa valitsus andnud teile volituse puudutada sellist ohtlikku teemat, millel olid niivõrd suured poliitilised tagajärjed, ja teha seda koos kellegagi, kes viibis okupeeritud ja vaenulikul pinnal. Neil aruteludel polnud aga nii või teisiti otsustavat mõju, kuna juba siis oli luureandmete põhjal selge, et sellise suure projekti läbi viimine Saksamaal enne sõja lõppu oli võimatu. Ma olen niivõrd pikalt kirjutanud selleks, et teha asjaolud teile nii selgeks kui võimalik, ning ma loodan, et me saame võimaluse avanedes sellest üksikasjalikumalt rääkida.

Inglise keelest tõlkinud KAAREN KAER

## THEATRUM SANITATIS

*Nii, isake, niivõisi!... Ah, ah! Su habe, isa-ke!... Habe torgib, torgib! Su habe läheb halliks, isake, ja su juuksed ka; üsna hallid, üsna hallid... Ah, emake on süüdanud lambi. Läheb valgeks, isa-ke, läheb valgeks...*

Maurice Materlinck, "Pelléas ja Mélisande"

Käesolev artikkel, vaade, tõukub küll absurdse realisti Harold Pinteri "Majahoidjast" ja suure komöödiandi Anton Tšehhovi "Kirsiaast", aga sellega ei peaks hea lugeja eriti arvestama. Jäägu need pigem Euroopa lavastaja, eestlase, maapoisi, Mati Undi viimaste aastate (teatri)tegemiste omamoodi teljepeiranguteks. Või siis tsentriks. Vahet põhimõtteliselt ei ole. Sest, ühelt poolt, nagu retseptisoonis tavaks on saanud arvata – Unt tegeleb ikka oma undiasjadega; ja teisalt – Unt tegeleb meile kõigile kõige olulisemate asjadega. Asjadega, millest sõltub meie õnn või õnnetus, koht või kohatus sootsiumis ja iseendas, rahu või rahutus tänases päevas. Unt tegeleb, suhtleb, mürab inimes(t)ega.

Et selline postulaat alustuseks. Okei. Aga kes siis on lavastaja Unt, et ta endale selliseid õigusi ja kohustusi võtab. On ta ülekasvanud maapoiss, mats, kes armastab dekadentsi, nagu ta ise velpalt väidab. Armastab ja kardab, sinnamaani välja, et tegelikult dekadentsi mängumaadele sattudes saab ta iha ja hirmu vaid ürgloomuliku pooltalsutatud karutantsu läbi enesest välja (Lopahhin)?

Või on ta teistmoodi karjapoiss, Forseliuse seminarist võrsunud, Hurda jünger, kes teab, et suureks saada saab siit maalt vaid vaba vaimu varal? On vaba vaimu agent, kes oma vaimuvabadusse mõningal määral kinni jooksnud ja sellega epateerivaks (pseudo-)moralistiks saanud (Trofimov)?

Või on ta harilik esimese põlve haritlane, edev ja egotsentriline nagu kõik loojad. Mees, kelle tõukejõuks on kindel veendumus oma empaatiavõime tugevusest ja maailmanägemise adekvaatsusest, mis lubavad isikli-

ku maailmapildi sootsiumi ette laotada. Sõnumit jagada. Ja selle eest inimeste taskutest vaevaga teenitud kroonikesi, olgu siis raamatu kaanehinna või teatripileti näol, välja meelitada (Davies)?

Või on ta eelkõige edev laiskvorst, kelle ülimaltks naudinguks on ilusaid värvilisi, punaseid ja kollaseid, vandlist ja sõnadest piljardikuule säravsiledal rohelisel kalevil veeretada ja kõlksutada (Gajev)?

Või on ta inimkonna alandlik, ent teravapilguline teener, kes hoolitseb, et vaatajal vaatesaalis külm või igav ei hakkaks; teener, kes rambitagust ja -esist armastab, kellel seal ahh kui hea olla on, kuid, kes siiski vahel on sunnitud käega rehmana – ei jõua ju kõigel silma peal hoida (Firss)?

Või ehk on ta, siit sammuke edasi minnes, altruistlik õilishing, kes pähe istuvast tagasisidest ja afekteeritud vastulöökidest hoolimata kõik, mis tal anda, rõõmsasti laiali jagab, seni, kuni lõpuks lõplikult kopa ette lööb (Aston)?

Või on ta lihtsalt hämar vend, kes on kuidagi pumba juurde saanud ja nüüd pumbab – keegi ei saa täpselt aru, mida ja kuidas, ammuks siis veel, et milleks (Mick)?

Või on ta õnnesärgis sündinud priiskaja, kes kunagi lootust ei kaota ja häda korral põuest alati kamaka savi leiab, millega vanad võlad tasuda ning edasi uute prassin-gute poole vändata, sinna juurde jätkuvalt oma vaoshoitud moel eksalteerituks jäädes (Simeon-Pištsik)?

Kas on Unt mõnega nendest oma tegelastest samatugevusjoonipidi ühendatud? Või on seal killuke kõigist? Või pole seal raasugi kellestki?

Miskipärast (miks küll?) tundub mulle, et Unti tuleb vaadata, temaga tuleb käituda samamoodi, nagu ta ise teatritekstidega käitub. Ei ole ju teatritekst miskit muud kui miskisugune elu ilmutus. Savikuju, baasmaterjal lavastaja käes, kes sinna iseoma ilma-vaate sisse puhub. Tõlgendab ja käima lükkab. Skeem on iseenesest lihtne – dramaturg

elik muu tekstikirjutaja vaatab ümbritsevale maailmale otsa, teeb sellest omad järeldused, tõlgendab selle miskitmoodi, kirjutab üles, paneb punkti ja astub eemale. Siis tuleb lavastaja ja käitub täpselt samamoodi. Ja siis tuleb vaataja ja käitub täpselt samamoodi. Muidugi võib süsteemi sellise toimimismalli sügava kahtluse alla asetada, kui jutuks tulevad nt "Les Misérables" tüüpi suurprojektid, sellised, mille autoriõiguslepinguga kaaskodaniku vaevata uimaseks võib lajutada, ent meie igapäevases teatrisüsteemis skeem toimib. Ja eriti kindlalt toimib see Undi puhul. Ning sellest lähtuvad mõned lihtsad tõed. Esiteks, kohe tuleb unustada senine arusaam teksti autori sõnumist. Unt on ees. Ja Unt on konventsionaalse, sisseharjunud mõistmisparadigmaga täiesti kindlasti teinud ühte neljast: kõik ära unustanud, ühe ära unustanud ja muu esile tõstnud, muu ära unustanud ja ühe esile tõstnud või kõik esile tõstnud. Seega, julgen ma väita, me ei vaata mitte niivõrd Undi "Kirsiaeda" või "Majahoidjat", kuivõrd Unti ennast. Ja siit edasi võiks postuleerida, et Unt on ülbe aga vastutustundlik. See tähendab, et Undi lavastused ei pretendeeri selgepiirilise kontseptuaalse sõnumiga maailmamõtestamisele. Samamoodi, nagu Unt autoritektiga meelevaldselt käitub (või õigemini sõnade taga justkui olemas olema määratud "tõdedega"), samamoodi jätab ta ka publikule vabad käed. Vabaduse omamoodi aru saada, vabaduse aru saada, vabaduse mitte aru saada, vabaduse erinevatel tasanditel aru saada. Kindel see, et Tšehhovi ekspert Reet Neimar saab niigi "Kirsiaiest" teistmoodi aru kui mõõduka teatrihuviga tavaline gümnasist, et kunst on paratamatult ja asjana iseeneses erinevatel tasanditel loetav; kuid mulle tundub küll siiralt, et Undi kunsti puhul on sellisel üks olulise tähtsusega lisategur. Nimelt see, et Undi lavastusi vaadates ei tunne keegi end lollina. Sest Undi lavastused ei sulge ennast miskisugusesse hõlmamatus kõrguses seisvasse elevandiluu torni. Jah, nad võivad olla hämarad, aga see on selline kodune hämarus. Samasugune hämarus, mis elust enesest üdini tuttav. Mida ma sellega mõtlen? Aga seda, et meie ümber on iga päev meeletul hulgal nähtusi, mida me ei mõista, mis meile hämaraks jäävad, aga vääramatult olemas on. Ja samasugune on lugu ka Undi lavastuste keerulisuse ehk siis süvaintellektuaalsusega — meist kõigist on targemaid inimesi me ümber, meid kõiki ümbritsevad targad mõtted, nii targad,

et me ise pooltki neist neljakümne tuhande aastaga välja ei mõtle, aga nad on olemas. Kodused ja harjumuslikud. Ning mis paradoksaalne — kuratlikult huvitavad (kuigi õrnalt ka aru ei saa). Kui veel seletada püüda, siis — üks hästi keeruline ja tark mõte algab ühest hästi lihtsast ja selgest mõttest. Lihtsale ja selgele mõttele ümbritsevast toiteaineid juurde haarates hakkab ta üpris lineaarsel viisil keerulisemaks ja segasemaks ja targemaks kasvama. (Noh, umbes nagu tavaline arvutimäng: esimene level on lihtne, teine keerulisem, kolmas veel enam jne.) Nii ka Undi lavastustega. Keegi mängib neid kaasa esimesel, keegi teisel, keegi kolmandal level'il...

Töenäoliselt on kuskil siin kandis ka põhjus, miks Undi lavastused Tartu noore publiku hulgas on nii populaarsed. Noor inimene on ikka suuremal või väiksemal määral anarhist ja mässaja, kellele ettekirjutused tülkaina tunduvad. Maailm ta ees on avatud, laheline, lahterdamata ja huvitav. Vead maitsevad magusad teha, nii nagu ka iga uus mõistmiskirik siis arusaamiskribal mõnusa ja tummise pehmikanimaitse suulakke jätab. Just selline on Undi pakkumine — vaata, kui tahad; võta, mis meeldib! Peale selle on noor inimene karsitu, staatiline ja monologiseeritud seisunditeater ei ole tema maitse järele.

Tõsi, just seisunditeater see on, mida Unt viljeleb, aga see on kõike muud kui staatiline. Ja kõike muud kui igapäevane, selline linnaliinibussi seisunditeater. Täna paevas on globaalses kultuuriruumis väga kõvadeks sõnadeks Pradchett ja Tolkien. Mõlemad mehed on tegelased, kes on loonud oma korrastatud, meie tänasest maailmast nihestatud, kuid siiski üldinimlikele püsiväärtustele ja reeglitele tugineva fantaasiamaailma. Maailma, mis on omaette seisund, hämaram (vähe-mal määral sama seis on ju ka näiteks "Klaaspärlimängu" või "Hingede õõga", mis ikka mõtlemaid noori on mõjutanud). Ja samas portreerib igapäevast ilma: igapäevased hallid hirmud allegoorilisteks koletismonstrumeiks muutes, samas läbi võidukate võitluste headust, hellust ja soojust süstides. Jah, tavalised lihtsad muinasjutud, mille suurimaks võluks see, et nende tegevuspaik meie maailmast nii erinev ja ometi nii samamoodi on. Ning siin on Undi lavastustega — tema maailmade, ta loodud seisunditega — täiesti tuntav paralleel. Maailmad kõik on võõrad ja kodused ühte aegu, hämarad ja valged samaaegselt, allegoorilised ja konkreetseid käsikäes, samas-

tuvad ja hargnevad paralleelselt. Materiaalselt metafüüsilised ja metafüüsiliselt materiaalsed. Sõltuvalt sellest, milline parajasti on vaataja tuju või tase.

Ausalt üteldes, kõigest eelnevast lähitudes, suhtun ma Undi töö ajakirjanduslikku (ja ka teaduslikku) retseptiooni äärmiselt pika hambaga. Ei ole mingit mõtet Undi tegemistes mingit (ühte kindlat) mõtet otsida. Et "Majahoidja" on Undi pöördumine sotsiaalse teatri mängumaadele või "Kirsiaed" samamoodi sotsiaalne ja veel ka suur paradiisiaiast põgenemise või väljaviskamise lugu (viimase on Unt midugi ise ette sõõtnud, aga sellest fenomenist edaspidi). Ning samamoodi ei taha ma siin pakkuda mingit isiklikku retsepti nende lavastuste mõtestamiseks. Artikli algul toodud rolliseletused, -jooned, -heiaistused ei ole muud kui minu isiklikud kõverpeeglikillud. Kusjuures, pole üldsegi mitte kindel, et ma neist rollidest tõepoolest nii, nagu nad kirja said, aru sain. Ma võisin neid tegelikult ka hoopis teistmoodi mõista. Või kolmandat moodi. Ja see on sümptomaatiline. Undi lavastustel on mitu nurka, Undi lavastustes on mitu pilti. Kord tõuseb üks meelde — saab arusaam selline, siis teine — saab arusaam teistsugune. Ja igav ei hakkagi kunagi. (NB! See oli konkreetset kahe vaatluse all oleva lavastuse kohta üteldud, eks vahel vähem õnnestunud töid vaadates on igav ka, ega Unt arvuti ole. Kuigi, ka see on sügavalt isiklik, tööd, mis minu arvates ebaõnnestumised, on mingi teistsuguse mõttemaailma jaoks kindlasti tipud.)

Niisiis, minule, vaatajale ei ole absoluutselt oluline, mida Unt ühe või teise lavastusega õelda on tahtnud. Mind see ei huvita. Arvatavasti on see oluline Undi enda jaoks (aga kindel pole seegi) ja kindlasti on see oluline näitlejatele, kes lavastustes kaasa teevad (aga arvatavasti jääb midagi hämaraks neilegi). Minu jaoks on oluline see, mida ma näen või arvan nägevat — ja selles, ega mu silmad mind ei peta, pole kindel minagi. Olen nõus, see kõlab jaburalt, tobedaltki, aga nii on.

Tahtmata freudistlikuks muutuda, küsin siiski uuesti: kes on lavastaja Mati Unt? Miks teeb ta nii, nagu ta teeb? Ta meenutab natuke soome tegevuskunsti noort elavat klassikut Roi Vaarat. Meest, kes oma *performance'* itega ennast kui kunstiteost pakub. Käib valgeks värvituna linnas või on roheline ämblik rohelises võrgus kõrghoone seinal. Või veel midagi. Samamoodi on ka edev Unt mees kui

kunstiteos. Ma olen siiralt veendunud, et Unti peaks tarbima "täispaketina". Mitte ainult läbi lavastuste, vaid ka "Sirbi" kolumnide, muude kirjatükkide, intervjuude jne kaudu. See vihjete, hämamiste, suurte ja väikeste valede, looritamata otseütlemiste, "kust-mina-tean"-tamiste, Adornode ja Wittgensteinide, *angst'*ide ja *zeitgeist'*ide kaskaad ajab teatrivaataja pea veel rohkem segamini. Ja sellega, Undi puhul harjunud viisil — paradoksaalselt, muudab teatrisaali jõudnud pilgu ainult teravamaks ja vastuvõttlikumaks.

Ning veel üks paralleel Roi Vaaraga (nüüd juba tõepoolest freeartistlik). Mõõdunud Veneetsia biennaalil ja ka Eestis-Lätis-Leedus tiirutanud festivalil "Aeg, Ruum. Liikumine" esines ta sellise *performance'*iga (loe: elas sellises *performance'*is) — tõsine soome mees, kelle riietuseks on smoking ja kelle kaela ümber on ketiga aheldatud ebameeldivalt raske peajakujuline punakaspruun tükk soome graniiti.

Kas pole see hämmastavalt sarnane ühega Mati Undi suurtest valedest? Või looritamata tõdedest? Et siis kokkuvõtlikult: mida me "Kirsiaias" ja "Majahoidjas" näeme? Me näeme korrastatud, läbikomponeeritud maailmu. Aga millised on nende maailmade reeglid, missugused on koodeksid, kus on au, uhkus ja südametunnistus? Kust mina tean. Täna nii, homme naa. Mulle naa, sulle nii. Elu on mäng. Mäng on elu. Miski ei ole banaalne. Miski ei ole kindel.

Unt on mitmel pool sedastanud, et tema ei saa aru, mida tähendab, kui üteldakse undilik. See oligi selle artikli eesmärk — ühe teatrivaataja seisukohalt — deklareerida: undilik on vabadus mõelda. Ja vabadus mõelda on vabadus mängida. Või ei ole?

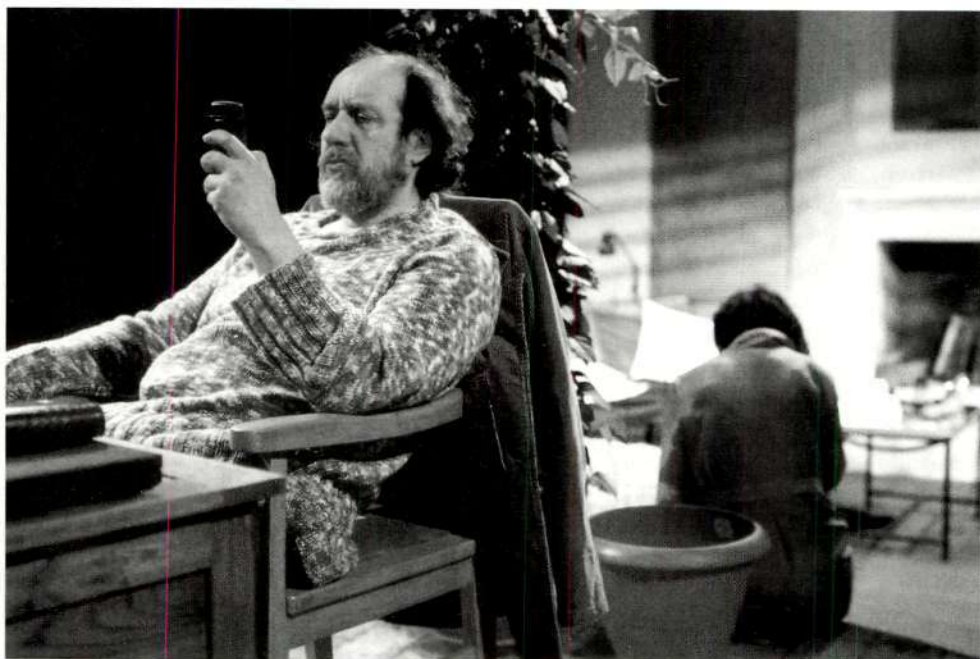
*Ma ei kõnele ju sinuga valgusest, kõnelen uksest. Vasta mulle, mida sinult küsin; sa pead õppima rääkima, on aeg... Ära pista niiviisi sõrmi suhu!*

Maurice Materlinck, "Pelléas ja Mélisande"

MATI UNT pälvis lavastuste "Majahoidja", "Kirsiaed" ja "Kadunud poeg" eest Eesti Vabariigi kultuuripreemia.

ANDRES KEIL (s 1974) on õppinud lavastamist ja teatriteadust. Avaldanud teatri- ja kirjanduskriitikat väljaannetes "Vikerkaar", "Sirp", "Postimees", "Eesti Ekspress" jms.

## KUS ON, KUS ON KOMÖÖDIA SÜDA?



T. Kempinski, "Lahuselu" (lav Roman Baskin). Mees – Roman Baskin, Naine – Anu Lamp.

Tom Kempinski "Lahuselu" ("Separation", 1987) "Vanalinnastuudios". Tõlkinud Joel Sang. Lavastaja Roman Baskin. Kunstnik Jaanus Laagrikuül. Kostüümikunstnik Mare Raidma. Valguskunstnik Maldar Mikk Kuusk. Muusika: Robert Jürjendal. Osades Anu Lamp ja Roman Baskin. Esietendus 11. jaanuaril 2002.

Näitlejad Anu Lamp ja Roman Baskin kahekesi koos "Vanalinnastudio" laval – see partnerlus teeb ootuserksaks ja uudishimulikuks.

"Tugev tõmme üle ookeani kahes osas!" Müüv-ahvatlev žanrimääratlus "Lahuselu" kavalehel on ilmselt teatripoolne lisand, samasse rubriiki kuulub reklaamimaignuline lendlause: "Kaasaegne lugu Kaunitarist ja Koletisest." Roman Baskini lavastust

vaadates tekkis kiusatus "Lahuselu" alapealkirjastada, õigemini ainsa lausega ümber jutustada hoopis nõnda: "Tõsine draama sügavas keskeakriisis vaevlevast Londoni näitekirjanikust Joe Greenist, kellel aitab taas inspiratsiooni leida liikumispuudega näitlejanna Sarah Wise New Yorgist."

"Lahuselu" autori Tom Kempinski "tugevaimaks küljeks on üksikisiku psühholoogia", väidab kava. Meilgi on mängitud Kempinski kuulsaimat näidendit "Duett ühele" (1988. aastal Draamateatris, osades Rita Raave ja Tõnis Rätsep, lavastaja Juhan Viiding), kus mõnevõrra sarnane mudel: liikumisvõimet kaotav naine peab suutma ränka elumuutust endale tunnistada, teda abistab psühhiaater. "Lahuselu" seab vastamisi näitlejanna, keda haigus ("tundmatut päritolu retsidiveeruv perifeerne polüneuropaatia")



pole aastaid lasknud laval mängida, kes aga füüsilise puude kiuste on vapralt ennastülev, ja lapsepõlvest pärinevate keeruliste kompleksidega näitekirjaniku, kes pole aastaid suutnud kirjutada. Nende telefonitutus algab tänu Joe seni menukaimale näitemängule, kus Sarah saab üle hulga aja lavarolli, mida võib karkudega mängida... Pärissuusetu tõik pole näidendis seegi, et mees elab Londonis, on seega "veregrupilt" inglane;

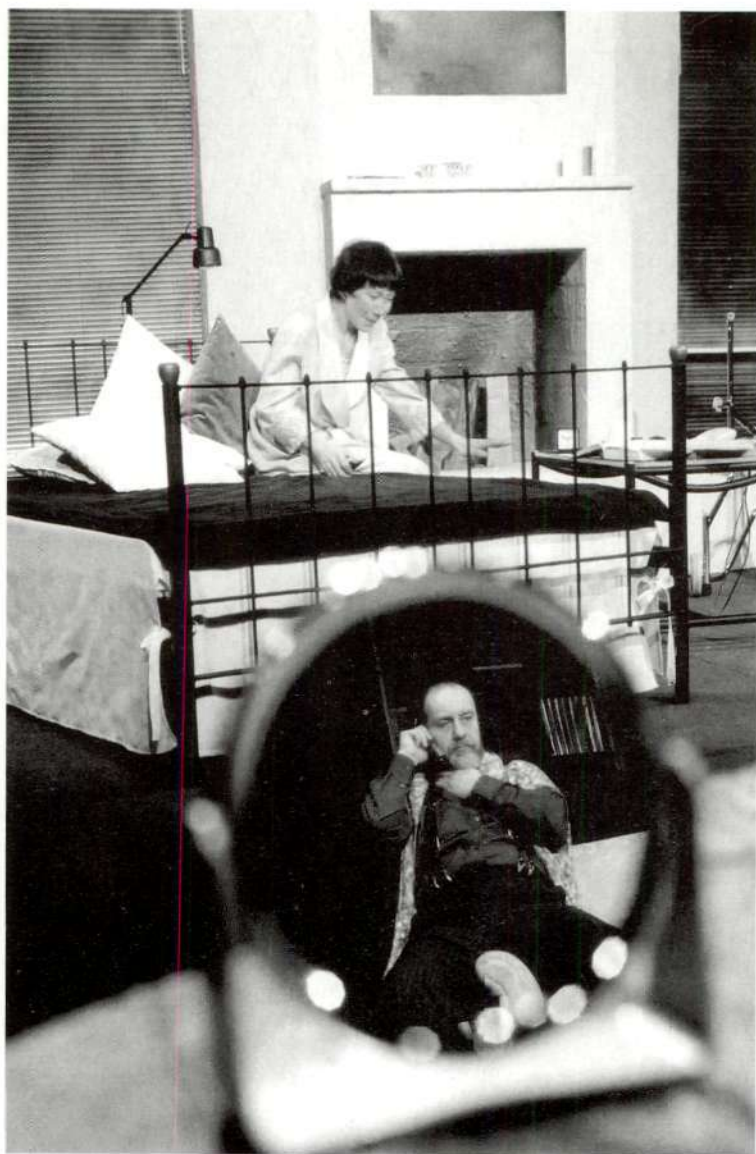


Naine – Anu Lamp.

naine aga on "newyorklane". See võte suurendab veelgi distantsi kahe tegelaskuju vahel: neid lahutab Atlandi ookean, peale selle on mees agorafobiline (lagendikupelgus)... Niisama lihtsalt teineteise juurest "läbi hüpatata" pole seega kummalgi võimalik. Ent tegelaste elupaigad võimendavad ka loomuste vastandlikkust: mees suletum ja konventsionaalsem, naine otsekohesem ja impulsiivsem, tema väljendusviis võib mõnikord meest šokeeridagi. Selline mulje jääb näidendi tekstist (ka filmist, kus Joed mängib David "Hercule Poirot" Suchet). Anu Lambi Sarah mõjub oma malbe väarikusega pigem puhastverd inglise *lady*/na kui Ameerikas kodustunud "newyorklannana", see muudabki osatäitmise isikupäraselt võluvaks. Kahe tegelase sisulisem erinevus lähtub siiski kummagi elukutsesest: näitleja peaks ju olema loomuldasa suhtlevam, kirjanik introvertsem.

"Lahuselu" ei ole lugemismulje põhjal just näidend, mis otsemaid seostuks lavastaja Roman Baskini "unistuste dramaturgiaga". See mehe ja naise teineteise leidmise lugu on kohati (remarkides) kirjutatud suisa odavalt sentimentaalseks. Kas suudate kujutleda, et lavastaja Roman Baskin annaks näitleja Roman Baskinile ülesande veenvalt välja mängida öine meeleheitestseen: "Ja ta (Joe) nutab lohutult taga oma tuulde lennanud elu ja armastusi, sest ta on nagu taevast välja aetud ingel ja on maailmas ihuükski ja ilma jäetud armastusest, nagu ta on kogu elu tundnud. Ja ta nutab. Paaril korral tundub, justkui hakkaks ta lõpetama, kuid kaotusevalu tuleb tagasi veelgi teravamal kujul – kõige ilusa ja turvalise kaotus ning kogu see hirm ja süütunne – ja nuuksumine koos veidrate häälitustega põimub itkukuks, mis peab tooma õnnetule tröösti..." (II vaatus, 3. pilt) Mida näitleja lavastajale seepeale kostaks?! Grandioosset nutusoolot laval õnneks ei ole. Aga ehk pole see autorilgi nii üksüheselt mõeldud, kui must valgel näib? Sest nutja Joe Green on näitekirjanik. Kirjaniku kireks on kõrvalt vaatlemine ja sõnastamine, seega saab too itk abivahendiks isikliku tagapõhjaga näidendi loomisprotsessis. Pärast nuttu tellib Joe endale telefoni teel kella poole üheksaks äratuse. Siin on juba aimatav komöödia liginemine...? Üldse leidub Kempinski remarkides naeru ja naeratusi, meeleolude kontrasti, peitusemängu isenda ja vestluspartneriga. Lavastus püsib tõsimeelsem, seeläbi kohati staatilisem. Kumbki tegelane ei ole naerastustega helde ega luba endale ka uljamaid tunde puhanguisi etüüde. Veel üks teksti ja laval toimuva võrdlus. Näidendis kirjeldatakse Joe võidurõõmu: "Äkitselt teeb Joe mõned järeleahvitud karatelõõgid, saates neid väljamõeldud "jaapanikeelsete" hüüatustega hazzamaku!... kamakazechomazi!... hakamakamuu!..." Laval sõrmitseb Roman Baskini Joe korraks telefoni nagu flööti – tema temperamendi puhul ülim rõõmuväljendus.

Vaatasin "Lahuselu" esietendust 11. jaanuaril ja kolmandat etendust 19. jaanuaril. Sain taas kinnitust elementaarsele tõeale, et elusa lavastuse puhul ei maksa esamuljet liiga palju usaldada, veel vähem absoluutseks ja lõplikuks sõnastada. Seekord oli esietendusel häirivalt palju tehnilisi apse (telefonihelinad hilinesid pidevalt, see muutis niigi hõreda rütmipingestatusega teatriõhtu veelgi paigalseisvamaks), aga ka ebakindlust koosmängus. Kolmas etendus laabus juba tunduvalt pingevabamalt, andes aimu lavastuse avarduvast arenguruumist, partnerite vastastikusest valmisolekust teineteist üha edasi avastades. Pärissuusetu tõik seekord ka konkreetsest vaatekohast: publik istub kahel pool lavaruumi



Naine — Anu Lamp,  
Mees —  
Roman Baskin.

*Priit Grepfi fotod*

neljas sektoris. Esietendusel C sektoris nägin pahatihti üksnes Roman Baskini kukalt ja see kukal ei olnud kuigi kõnekas, seevastu Anu Lambi — Sarah' — tuba avanes lähiplaanis. A sektorist näeb mõlemaid osalisi vist kõige paremini. Jaanus Laagriküllil lavakujundus kasutab mänguruumi saali läbivat avarust. Kahe tegelase kodude vahele jääb piisavalt suur vahemaa. Joe tuba nõuab endale rohkem ruumi (nagu Joe isegi), paikneb kõrgemal poodiumil, leidlikult kaasatakse lavapilti tõeline aken, Joele meeldib aknaorva varjuda; Sarah väiksemas toas loovad mahedat isikupära õunakorv, kamin ja kaks valget küünalt ka-

minasimsil. (Esietendusel süütas Sarah kor-raks küünla. Ilus viiv, millest vist tuleohutu-se huvides loobuti, sest eks see kamin ole võrdlemisi papist...)

Laval viibib ka kolmas tegelane, kelle nime tahaks kavalehelt lugeda, sest ei tunne taimi. See on roheliste lehtedega kõrgusse pürgiv puu, mitte mängu-, vaid ehtne toataim kahe kodu piiril. Kui Joel tuju tuleb, kastab ta taime: piserdab niimoodi poolhuupi vett lehtedele ja õhku ja vahel ka endale pähe (huvitav, suhtega tegevus!). Sarah on põhjalikum, tema toob vaatuse lõpul taimele mulda ja uue ümbrispoti. Alguses tundus, et taim kuulub

Joele ja selle eest hoolitsedes mõtleb Sarah tegelikult mehele. Uuesti vaadates võis aimata, et kummalgi on oma kodus oma taim, Joele külla tulles on Sarah kokkusattumusest üllatunud ja liigutatud. Üksinduskujundiks mõeldakse annab taime nii- ehk naapidi.

Nüüd aga peaosalistest. Anu Lambi roll on kahtlemata rohkem valmis — heas loominguilises mõttes, mitte tarduvas tähenduses. Lavastaja Roman Baskini vaieldamatu saavutus on naisnäitleja õige valik: Anu Lambi sisuline, hooliv tähelepanu partneri vastu ei jäta mingit kahtlust, et Lamp on Aarne Üksküla andekas ja vastuvõtlik õpilane. Anu Lambi Sarah on tark, intelligentne, veetlev daam, kes suudab enda eest seista, oma suveräänset hingamisruumi kaitsta. Vaoshoitud väljendusvahendid sobivad rolli loomusega, Sarah't ümbritsev saladuse väli on tunduvalt isiksuslikum, avaram, kui näidendite teksti lugedes eeldaks. Ka rolli välisjoonis on detailideni läbi mõeldud, Sarah kõnnak karkude kiuste graatsiline, nagu astuks ta maapinna kohal õhus... Võib koguni tekkida kahtlus, kas pole tegelesakuju idealiseeritud, aga Sarah tugev iseloom ja terav keel ei lase tal olla läbinisti "mehe unelmata naine" trafaarsetes tähenduses. Joel on selle Sarah'ga küll hiiglamoodi vedanud. Iseküsimus, kuivõrd enesekeskne mees seda taipab või endale tunnistab?

Näidendis on hetk, mil Sarah rollisäämuse rõõmus deklameerib "mingit kuulsat kohta Shakespeare'ilt". Lavastuses mitte — ta sirutab küll käe Shakespeare'i kõite järele, aga Joe helistab kohe uuesti. Kahju, oma monoloogikatke oleks võinud Anu Lambile loovutada (miks mitte inglise keeles!). Põnev oluks aimu saada, kuidas Sarah mõjub näitlejana, kuidas ta endaga üksi olles mängib, et on teatrilaval.

Näitleja Roman Baskini rollilahendus on problemaatilisem, mitte nii vangistav ega otsast lõpuni kaasavõttev. Kindlasti ei ole kerge olla ühtaegu lavastaja ja lakkamatult laval viibiv osatäitja, puudu jääb kõrvalpilk saalist. Terviku vormistamine, stseenide puänteerimine, rütmitäpsus kipub sellega kannatama. Sentimentaalsusepelgus, millele eespool viitasin, on kõike muud kui taunitav. Kummatingi tekib oht teise äärmusse langeda: kui osatäitja ei raatsi, ei taha, ei söanda Joe nõrku külgi (ja inimlikke veidrusi!) paotada, võib tegelane muutuda liiga läbipaistmatuks. Siis ei saa enam aru, miks Sarah temasse kiindub. Anu Lambi Sarah ei ole Tuhkatriinu, kellele piisab äratundmisest "lõpuks ometi mind vajatakse...!" Ja sellegi, kas Joe Sarah't vajab, peaksime välja lugema Joe olekust! Anu Lambi roll ei lase uskuda, et see on pelgalt Sarah' fantaasia, soovunelm.

Kirjanikuna ja mehena on Joe paratamatult enesekeskne, kirjutamiseks vajab ta üksindust nagu õhku. Aga kui naine juhtub olema inspireeriv, läheb tedagi aeg-ajalt vaja...! See, kuidas Joe iseka pujäänina peab ilmingimata oma tahtmist saama, tuleb Roman Baskinil igati veenvalt välja. (Mõtlesin, kui vahvalt mängiks tema Higginsi "Pygmalionis"!)

Murduvam, kaitsetum olek, need siiruseviivud, mille põhjal Joesse armuda, on jonnaka meheliku kiivusega varjatud. (NB! Ehkki neid hetki tuleb pingsalt kuulutada nii Sarah'l kui saalil, on nad ikkagi olemas ja seepärast saabki Joe kõik tujutsemised ja ülbitsemised andeks! Roman Baskinile on raskem andestada mitmeid tekstikomistusi. Üks näide: kuidas temasugune kinofriik ei lausu arusaadavaks, mismoodi Joe võrdleb Brando ja Olivier' mängulaadi? Iseasi, et ta ei pruugi sellega nõustuda... Üldse püüdsin ära tabada tekstikärbe süsteemi, aga raskeks läks taibata, kus põhimõtteline kärbe, kus lihtviisiline unustamine.)

Joe ütleb Sarah'le: "Pühkige tähetolm oma silmist, või teist ei saa kunagi tõsiselt võetavat näitlejat!" See näikse olevat ka Roman Baskini "karm kredo": elus ei ole muinasjutulisi *happy end'e*, lootus teeb valu. Kahe üksiklase kohtumine on vastutusrikas, tõsine, koguni hinge laastav kogemus. Ka lavastuse muusikailm (Robert Jürjendal) väljendab tegelaste hillitsetud änge.

P. S. nr 1. Ülitabav on Uku-Ralf Tobi ühelauseline "Lahuselu" arvustus: "Lavastaja B kardab publiku naeru, peab seda kunstilise kvaliteedi miinismärgiks, ja näitleja B kuulab lavastaja sõna." ("Sirp" 18. 1. 2002) Peened huumorivarrandid, targalt doseeritud tragikoomika muudaks "Lahuselu" üksnes tõsiseltvõetavamaks.

P. S. nr 2. Pärast 19. jaanuari "Lahuselu" kuulsin "Vanalinnastuudio" ees jutukatket, mis kindlasti mõjub palsamina teatrijuhi hingele. Kaks vanemas keskeas prouat tulid etenduselt, meesterahvas oli neil vastas. "Sa oleksid pidanud seda nägema, täiesti huvitav," ütles üks naistest tunnustavalt. Teine lisas: "Jah, "Vanalinnastuudio" kohta... Muidu on siin rohkem palaganid..."

Komöödia ei ole palagani sünonüüm. Kes teaks seda paremini kui "Vanalinnastuudio" teatrihündid Baskinid! "Kes teab, kus on õõ süda..." arutleb mister Joe Green südaõõs. Tõelisel komöödial on süda. Komöödia on südamlilik žanr.

## “TARK NAINEN” JA PRÜGIKASTIPOEETIKA: HEAD ELU OODATES



“Robotiseeritud”  
Keiser – rahvaga  
üksnes telepildi  
vahendusel suhtlev  
valitseja, kes ometi  
peab alla vanduma  
naiselikule kavalu-  
sele. Väino Puura  
väga õnnestunud  
osataitmine.

Carl Orffi “Tark naine” ehk “Lugu keisrist ja targast naisest”.

Koomiline ooper kahes osas. Carl Orffi libreto Jacob ja Wilhelm Grimmi muinasjutu “Die kluge Bauerntochter” (“Tark talutüdruk”) järgi.

Lavastaja Neeme Kuningas, dirigent Aivo Välja, kunstnik Hardi Volmer.

Esiendus Maini-aärses Frankfurdis 20. veebruaril 1943.

Eesti esiettkanne Rahvusooperis “Estonia” 14. detsembril 2001.

## Carl Orff ja missioon

Saksa helilooja, muusikapedagoog ja dirigent Carl Orff (1895–1982) oli missiooniga looja. Orff pani muusikasse sõnumi ja nägi selles võimalust inimest kujundada. Ta ei ole erand. Ajalugu tunneb väiksemate ambitsioonidega, õukonna-, salongi- ja söögilauamuusikute kõrval teisigi heliloojaid, kelle loomingu käivitavas silme ees virvendav kujutlus muusika maagilisest, müstilisest või eetilisest ülendusjõust.

Teadagi tuleneb see usk ja kujutlus muusikast endast, mis ulatub puudutama inimteadvuse kõige sügavamaid ja varasemaid kihte, ehk sedagi, mida kollektiivseks alateadvuseks nimetatakse. Seepärast ei ole ka muusikakultuuri professionaliseerumise käigus selle maagiline funktsioon kunagi lõplikult kaotisi läinud. See on loovuse üldine sund – pürgida mingisse ühisteadvuse sfääri. XIX sajandi muusika salonglike vormide kõrval edenes jõudsalt “müsteriaalne” muusikakontseptsioon, mis ulatus välja XX sajandissegi. Juba Richard Wagner kutsus oma lavateostega germaani vaime välja. Saksa juudi Gustav Mahleri sümfooniatega jada tervikuna moodustas tema enda tõlgenduses eksistentsiaalse kannatusloo. Samuti sai kahe sajandi piiril vene müstiku Aleksandr Skrjabin kujutluses muusikast inimteadvuse ja loomejõudude vabanemist sümboliseeriv müsteerium nii kaudses kui ka (elu lõpul) juba otseses tähenduses. Ka XX sajandi avangardi võtmekujud alates teisest Viini koolkonnast (Schönberg ja Webern) Hindemithi ja Stockhausenini jõudsid oma loomingu mõtestamisel ühel või teisel viisil välja muusika müstifitseerimise ja maagiani. Postavangardne XX sajandi lõpp aga maandus otseteed *new age*’i müstikasse ja uus-sakraalsusse – nüüd juba lausa muusikatööstuse trendina kommertsiaalset maiku omandades...

Tundub, et just saksa kultuuris on selline ühisteadvusele suunatud ja/või rahvusega seotud missioonitunne koos sümbolkujunditega eriti võimsalt avaldunud. Kuigi – lähiajalooost pärit poliitilise värvingu tõttu leiab üks osa saksa kultuurist tänase päevani hukkamõistu või saab kahtlustuste osaliseks. Nagu mis tahes “isaautoriteedile” toetuv ideoloogia. Ka Orffi tegevus Natsi-Saksamaal tuleb ikka veel kõneks.

Orffi missioon muusikas oli romantikutest eelkäijate kõrval siiski märksa demokraatlikum, maalähedasem ja praktilise kalla-

kuga. Tema muusikas on küll parasjagu loitsimist, aga ka narkootiliste rütmide kohal lehvib lõppkokkuvõttes ikkagi mingi tähendamissõna (iseasi, kumba neist kahest kuulaja “kuuleb”). Peaaegu kõiki Orffi ülipopulaarseid muusikalisi lavateoseid – “Carmina burana” (lavaline kantaat; 1937), “Catulli carmina” (lavalised stseenid; 1943), “Afrodite triumf” (lavaline kontsert; 1953) ühendab hoolimata kohati üsna “dionüüsilisest” stilistikast õpetlik sõnum.

Orffi muusikamaagia ongi parasjagu moraliseeriv. Aga see ei ole luterlikult kuiv. Orffi tähendamissõnadest õhkub (keskaja, paganlikku?) lapsemeelsust, milles moraal ei juhata “edasi” ja “kõrgemale” – üleilmliku juurde, vaid pigem “tagasi” – puhtpraktilise, tervemõistusliku elutarkuse juurde.

## “Tark naine”, natsism ja feminism

Carl Orffi koomiline ooper “Tark naine” on kirjutatud aastatel 1941–1942 ja esietendus 1943. aastal natsistlikul Saksamaal. Ooperi libreto aluseks olev saksa muinasjutt “Tark talutüdruk” on esmapilgul lihtrahvalikku ja naiselikku nutikust kilbile tõstev ilmsüütu lugu, mis pidi üsna hästi kokku sobima rahvuspärimust ja lihtsaid inimlikke algväärtusi kaitsva ametliku ideoloogiaga. Üksnes Orffi “kohalolekki” natsivõimu ajal on siiski andnud ja annab tänaseni põhjust otsida tema muusikast ideoloogilisi patte (siiski ei ole eriti midagi leitud).

“Targa naise” sisu on lihtne.

*Talumees leiab kuldühmri ja viib Keisrile. Keiser vangistab Talumehet, süüdistades teda ühmrimüüa varastamises. Talumehet nutikas tütar päästatab isa, lahendades Keisri kolm mõistatust ja saab “tasuks” Keisri naiseks. Teises vaatuses on targa keisrikaasa lahendada juba kaks dramaatilist eluolukorda. Petturist Muulaajaja trumpab Keisri kohtus üle Eesliajaja, võttes temalt eesliivarsa. Keisri otsusele vastu astudes lahendab Keisri tark naine õiglaselt eesliajaja ja muulaajaja vaidluse. Sõnakuulmatuse pärast mehe poolt lahkuma sunnitud, võtab ta mehe loal ja soovitusel kaasa selle, mida peab kõige kallimaks – sellesama, eelnevalt purju joodetud Keisrist abikaasa.*

Orff ei ole muinasjutule mingit erilist psühholoogilist “sügavust” lisanud. Esiplaanil on naiivne, tinglik mõistulugu. Muinasjutt on alati peidus eetilised universaalid; ka teatav kollektiivne psühhoteraapia, mis annab lootust õigluse võidule ja astub välja nõrgema kaitseks. Natsi-ideoloogiale pidi rahvalik



Uinunud Keiser, kelle tark talutüdruk peagi oma koju viib. Pildil Väino Puura ja Heli Veskus, kes laulis naispeosa ooperi esiefendusel 14. detsembril 2001.

tervemõistuslikkus ja eetilisele ühisteadvusele orienteerumine igati vastuvõetav olema. "Pealtnäha" demokraatlik muusikakeel oli teine pluss. Seepärast ei ole imeks pandav, et otsesed viited vaimu ja võimu vastuolule Orffi ooperis omal ajal "läbi läksid". Veel üks ideoloogiline peibutus, mis natsiaja vaimuga kokku sobis, oli ilmselt ka targa naise andestav ja lunastav armastus — ilmselge paralleel Wagneri ja romantilise ooperi nn lunastavate naisterahvastega. *Das Ewigweibliche* kattis ehk poliitilised allegooriad õrna looriga kinni.

"Targa naise" lugu seab vastamisi võimu ja õigluse, ebaefektiivsed jõuvõtted ja praktilise elutarkuse — aga ka jäiga meheliiku autoriteedikultuse ning naiseliku nutikuse, mis väikeste kavalate "kaotuste" hinnaga saab võidu. Viimasest vaatekohast kutsub ooper "targast naisest" otsekui vägisi ka feministlikku tõlgendusvõimalust nägema. Naisõiguslust siit siiski ei leia. Orffi tark naine esindab sellist eluliselt ja globaalselt testitud kujutlust naiselikust tarkusest, mis tähendab eelkõige nn meestemaailma jõuvõtetega kohandumist.

Tark naine ei otsi võitlust, vaid püüab kavalusega (ajutiste taandumistega või konspiratsiooniga) ohte ja kaotusi vältida ning leida alternatiivseid lahendusi. Seda sorti kavalust on tuhanded muinasjutukangelannad eri maade folklooris harrastanud: ju annab sellest tuletada fataalset, üleilmset ja "looduslikku" sooloomust. Võitlev femininism teadagi põlgab sellist ettemääratud ja kohustuslikku vingerdamist ning pigem püüab meheliiku sirgejoonelist jõupositsiooni üle võtta.

## Muusika ja lavastus

"Targa naise" loost paistab lavastamiseks kaks üsna avatud tähendustasandit. Esimene on "igaveste" teemadega seotud muinasjutuline idealism koos Hea ja Kurja ning naise ja mehe tüpoloogiaga. Teine on muinasjutu kaudu avanev võimalus mingi sotsiaalse tähendamissõna väljamängimiseks, mille **Neeme Kuningas** on oma lavastuses kõhkluseta ära kasutanud.

Lavastuse põhirõhk on üsna selgelt ooperi loo olupoliitikast lähtuval n-ö ühiskonnatundlikul väljamängimisel. Modernne "naisküsimus" ja romantiline idealism ("lunastav" naine) jäävad ühiskonnakriitika varju. Lavastuses tervikuna on siiski ka ristuvaid tähendusvälju, teatavat ambivalentsi, mis kokkuvõttes ergutab kujutlust ja väldib plakatlikku lõppmuljet.

Selline mitmetähenduslikkus kasvab välja lavakujunduse, lavategevuse ja mänguliste aktsentide teatavast lahknemisest. Näiteks **Hardi Volmeri** kolikambri ja prügimäe atmosfääri ühendav lavakujundus ja nii mänguliselt kui ka väliselt (kostüüm; võimendus, ilmumised TV-pildina) "robotiseeritud" Keisri kuhu kipuvad ühiskonnaelust hoopis sümbolisesse või absurdimaailma. Eesliajaja ja Muulaajaja lavakarakter kuuluvad ilmselgelt folkloorsesse, muinasjutumaailma. "Prügikollideks" riietatud ja olupoliitiliste vihjetega täiendatud tekstiga kolm hulkurit (**Mart Madiste, Alar Haak, Priit Volmer**) on väga otse viide "kohalikele oludele". Lavastuses pörkub mitut sorti tõelusi — kuid see mäng eri-

nevate tõelustega ei tekita suuri "katkestusi". Põhjus on muusikas, selle siduvas ja ühtlustavas toimes.

Orffi ooperi tõlgendusvõimalused, eelkõige ülimalt tinglik ja satiiriline tõelusevärving, on selgesti kirjas teose muusikas. Teoses on suur osatähtsus kõnedialoogidel ja retsitatsioonil ning märksa tagasihoidlikum koht ooperlikul meloodikal. Orkestripartiiis valitseb vägev löökriistade (timpan, suur trumm) tümps. Negatiivseid tegelasi (eriti Keisrit) ja olukordi iseloomustavad madalate vaskpillide koomilised tõrtsatud ja kõrgete kiledad repliigid.

Orffi rütmide ja meloodika lihtsad korduvstruktuurid kalduvad kohati lausa minimalismi mänguruumi, kuid tema kõlamaailm on rõhutatult groteskne, võimukas ja agressiivne. Tegelaste monoloogides on sageli esiplaanil tuimavõitu ühel helil retsiteerimine või lihtne, nürilt korduv meloodiafraas. Mõneti erinev on Talumehe tütre partii, kus leidub märksa enam ka teatraalset "ooperlikku" meloodiakujundust. Stseenides Talutüdrukuga kaob orkestripartiiist sageli ka mootorika, asendudes unelevate foonidega (vibraato, värelus, püsiv akord). Ka Keisri partiisse ilmub aeg-ajalt (konfliktsituatsioonides, tundetuivas) inimlikumat sorti paatost ja sentiment.

Teose helikeeles on külluslikult koomikat tekitavaid, "deformatsioonidena" mõjuvaid stiilivõtteid: sebimist markeerivad kiired figuratsioonid; peataolekule viitavad motiveerimatud tempomuutused; kõrge ja madala registri kokkusegamine ja koosmäng; nürid kordused; groteskselt kohmakad vahepliigid kõnefraasidele. "Maakeelset" atmosfääri loovad rahvamuusikalised burdoonhelid. Primitiivse retsiteeriva kõnelaulu kõrval on tähtsal kohal mahlerlikud — lastelauludele ja saksa rahvalaulule lähedased lihtsad meloodiad.

## Lugu ja osatäitmised

Ka ooperi vokaalpartiisid läbib psühholoogilises mõttes tinglik või "puudulik", groteski kalduv stilistika, mis esitab osatäitjatele ühest küljest selgeid nõudeid, aga teisest küljest seab probleemide ette.

Keiser Väino Puura (bariton) esituses laulis lavastuses läbi võimenduse — ilmselt kavatsusega anda osale võimukat, natuke võõrandunud ja üleiniimlikku ilmet (kuigi solisti kõlav hääel ja selge diktsioon seda nii väga ei oleks nõudnudki). Puura läks sellise lähendusega maksimaalselt kaasa, tuues nii kõnes,

vokaalis kui ka lavaliikumises esile just nimelt seda pisut robotlikku olemist.

Talumehe tütreaga kõneldes ilmuv veidi pehmem ja lüürilisem vokaal vaid rõhutas osalahenduse robotlikku üldplaani. Lavakuju rõhutatult karikatuurseks mängides pani Puura sellesse siiski üpris vaheldusrikast karakteristikat. Nii näiteks olid esimeses vaatuses Talutüdrukule esitatud mõistatuses muusikaliselt eri nägu ja täis psühholoogilist pingekruvimist. Esimene mõistatus kõlas kelmika üleolekuga, teine — humoorikalt, kuid teatava ärevusega, kolmandas mõistatuses oli juba võinukandja ja mehe sõjakat, kuid koomiliselt pinguldatud üleolekut.

Puura osatäitmises jõudis koomika mujalgi muusikasse: kohati hüsteeriliselt "mõrane" intoneerimine või täispuhutud võimu-



Tark naine Keisri mõistatusi lahendamas. Naispeaosas Margit Saulep, tagaplaanil Väino Puura.



Kuninga—Volmeri lavastuses said Orffi hulkuritest “geoloogid” — pildike tänasest Eestist. Osades Mart Madiste, Alar Haak ja Priit Volmer.

kus andsid Keisri kujule värvi läbi kogu etenduse. Teises vaatuses oli ilmekaaim stseen, kus Keiser avastab oma targa abikaasa reetlikkuse: tema vokaali ilmub koomilist ja kirglikku raevu. Siin on Orff juba partituuris Keisrile hinnangu andnud: dramaatilised kõrglähtega meloodiad tulevad meelde romantilise ooperi klišeesid; kolisev ja kiljuv orkestripartii toob muusikasse hüsteerilist atmosfääri (paraku varjas orkester selles stseenis osaliselt ka Puura vokaalpartii).

Ooperi lõpustseenis viisid tundepeursked taas mõnegi noodi prügimäel ärkava Keisri partiis “paigast ära”. Puura laulmisstiili karaktersetele “jõnksudele” leidub selge õigustus Orffi ooperi algusest lõpuni groteski kalduvas stilistikas. Pisut häälest ära intervallikaga, pompoosselt kolisev “järelsõna” orkestrilt viitab veel kord teose lõpplahenduse ja kogu ooperi satiirilisele häälestusele.

Talumehe tüürit esitanud sopran **Margit Saulepile** on iseloomulik pisut laialivalgus häälevärelus. Saulepi vokaalseid “piire” näitas hästi ooperi üks keskne, mõistatuste lahendamise stseen. Esimese mõistatuse vastus oli üsna tundelise intonatsiooniga, teises valitses pisut jahedam häälekasutus, kolmanda mõistatuse suure ulatusega, tujukalt käänlulist meloodiafraasi intoneeris Saulep üle-

voolavalt — ja tahtmatult häälekasutuse nõrku kohti kätte näidates.

Teises vaatuses kuulutab “targa naise” tulekut unelev-värelev (flöödivirvendused, äiutavad paralleel liikumised) orkestri sissejuhatus. Kahekõnes Eesliajajaga kõlab Talutüdruku partiis aeglane, hell äiutav meloodika. Siit esitusnüanss: suhteliselt staatilises meloodias “nõuab” intonatsiooniline vaesus paratamatult täitmist — ja solisti esituses kasvas ki taas tundekoormus.

Viimasel õhtusöömaajal Keisriga on tark naine “ümmardava naise” rollis. Stseen on koomiline: juba kodukolde juurest välja visatud abikaasa hooldab, toidab ja kasib rahulikult ning leplikult oma türannist abikaasat. Kontrast Keisri kui labiilse võimuhullu roboti ja naise emaliku leebuse vahel on koomiline, aga arhetüüpne. Naine kui ema; mees kui suur, rumal, egoistlik, aga armastust vääriv laps.

Ka ooperi muusika rahuneb selles stseenis, meloodika muutub avaramaks, rep- liikide vahele tulevad mõtlikud hingamispausid. Stseenis kõlavad kõnekad, perekondliku idüllil “osatavad” stilistilised allusioonid (arhailise mitmehäälsuse, hällilaulu, luteri koraali intonatsioonid, mahlerlik infantiilsus tämbrites ja tempomuutustes).



Uimastatud Keisri kirstupaneku ja kaasaviimise stseen sai tähendusrikkaks just tänu Saulepi lavaloleku pehmusele ja sujuvusele. Targa naise vaikne askeldamine meenu-  
tas mürgiämbliku graatsiat, kes kaitsetu mehe vaatamata selle jõule ja võimule oma haardese võtab... Peaaegu mütolooiline stseen.

Mõlema peategelase, nii Keisri kui ka Talumehe tütre rollid olid ooperi lavastuses välja pakutud üpris tinglikuna. Keisri robotlikku olemist rõhutas osatäitmise nüri võimukus ja välimuski: skafandritaolise kostüümi küljes tolgendavad (toitvad) juhtmed. Talutüdrukku väärikalt staatiline lavaliikumine (mis siiski loomulikku graatsiat ei varjanud) oli samuti hea valik — nii sensuaalsuse välja-  
mängimine kui ka vajaduse korral peitmine käib naiseliku tarkuse nõuete juurde.

Teo Maiste (bass) Talumehe rollis oli kesksel kohal ava-aaria. Selle pisut takerdud kõnerütm tekitas ajuti küsimuse laulja ja orkestri koostööst, aga iseenesest klappis veidi logisev lõpptulemus petetud ja abitu vanamehega osaga hästi kokku. Osasse lauldud kaeblikkus ja kohmakus niisamuti.

Karakteersem kuju kõrvaltegelaste seas oli Eesliajaja tenor Urmas Põldma esituses. Osale lisas parasjagu koomikat kõnetekstides kasutatud kaeblik läbinäina-intonatsioon. Laululistes osades andis vokaalpartiiile humo-

ristliku varjundi hääletämbri sügavuse ja teravuse reguleerimine. Teise vaatuse monoloogis, kus Eesliajaja kurdab ebaõigluse üle, kõlksusid kokku romantilise tenori “murtud” meloodika ja kaeblik itkemine. Samavõrra koomikat tõid kaasa Eesliajaja meloodiafraaside jõuetus ja nutune olek vastamisi energiliste orkestrireppliikidega ja suure koliseva kulminatsiooniga.

Üsna probleemitult, kuigi veidi vähem eredate karakteritena liitusid lavastusega Muulaajaja (Mart Laur, bass) ning Vangivalvur (Alar Pintsaar, bass).

Ooperilavastuse võtmekujudeks olid ilma kahtluseta prükkariteks moonunud kolm hulkurit (tenorid Mart Madiste ja Alar Haak, bass Priit Volmer), kelle kõnetekstist kostis ohtralt vihjeid poliitilise olukorra, kunstitegemise, naisküsümuse, morali ja muudel kaasaja teemadel.

Need ajakajalised repliigid sobitusid üsna valutult hulkurite algtekstis leiduvate, vanasõnadel ja lendlausetel põhinevate targutustega. Hulkurite trio paistis silma üsna ladusa mängulise lavaolekuga ja hästi klappiva vokaalkoostööga (hea ansambel, rahvalike joogilaulude vetruvad rütmid). Hulkurite osatav ja veiderdav või ootamatult “stiili” muutev kõneviis peegeldus ka vokaalis: näiteks koomiline koraalilikkus valetunnis-

Endised prükkarid parlamendi kõnepuldil.





Talumees — Teo Maiste. Keisri silmis “maksu-  
pettur”, kes kulduhmri leidmise ausalt üles tun-  
nistab, aga uhmrinuia olemasolu eitab.

Harri Rospu fotod

tuse andmisel, mis kasvas üle joomalaulu ul-  
juseks.

Teises vaatuses saavad (valetunnistuse eest kinni makstud) kaltsakatest “härrad”, kelle härrarüü altki paistab varjamatult matsilõust ja joodikupale ning kes ennast Keisri kulul täis jooavad. Publiku peibutamisel igavesti aktuaalne tegevus, pättide purjutamine, oli lavastuses eriti põhjalikult välja mängitud. Prükkarite tekstis segunesid ülev ja madal, purjus sõnamängud ja pidulikud moraalisententsid, mis kasvasid üle hoogsaks kuplee-lauluks. Stseenist jäi kõrvu üpris hästi ajastatud, “purjus” aeglustustega ja joodikukõne labiilsusega paindlikult sammu pidav orkestripartii.

## Draama, lõbu, läbu...

“Targa naise” lavastusega seoses jõudis Rahvusooper “Estonia” esmakordselt “ajaloos” autoriteetse majandusväljaande *Financial Times* veergudele (George Loomis; FT 4. 1. 2002). “Seda loevad *decisionmakers* — otsuste tegijad,” on jäänud meelde ühe kohaliku mee-

diahääle aupaklik repliik ajalehe kohta. Eesti rahvusooperi vilksatamine ingliskeelses pressis on tegijatele teadagi meeldiv märk, mida ei saagi alahinnata. Aga ilmselt tasubki seda sorti ilmutusi hinnata eelkõige “märgitekita-jana”, sest artikkel ise on üsna põgus tutvustus, milles lavastuselegi heidetakse vaid üpris pealiskaudne pilk.

Teatavat huvi FT artiklis äratavad teisest, märksa kõrgema elustandardiga kultuurikontekstist pärit hinnangute omapära ja erinevused võrreldes meile lähemate arusaamadega. Erinevused ei ole üllatavad — pigem tüüpilised. FT ajakirjaniku esimeseks mureks on Orffi võimalik natsimeelsus ja selle pareerimine: “Kui seal ongi midagi, siis minule jäi see küll tabamatuks.” Teine, positiivne ja täidetud ootus on meelelahutuslikkus: “Ooper on kerge, isegi meelelahutuslik.”

Jättes kõrvale viisakused ooperi muusikalise teostuse teemal, jääb artiklist eriti silma üks lavastusele omistatud tähendusakt-sent: “Hardi Volmeri põhiliselt vanast kodutehnikast ja muust prügimäekraamist koosnev lavakujundus oli ehk mõeldud osutama ülemääraste tehnoloogialembusega seotud ohtudele.”

Tundub, et Loomis näeb lavastuses vihjet postmaterialistlikele hoiakutele — tarbimishulluse ja tehnoloogiakultuse kriitikat. Meie publikule tähendab lavastuses valitsev prügimäe atmosfäär ja -sümboolika ilmselt ja eelkõige ikkagi sotsiaalset hala haisva ühiskondliku tõeluse teemal.

Just hiljuti märkis sotsiaalteadlane Rein Ruutsoo ühes ajaleheartiklis, et “me ei ole veel jõudnud postmateriaalse ühiskonna väärtusteni”. Tal on õigus. Selleni on veel tõesti aega. Pärast mitut järjestikust (nõukogude, varakapitalistlikku, uusliberalistlikku) askeetlust on tööpoolest raske kujutleda prügimäe maailma kui sümboolset üleskutset mõistlikule “ökoelule”. Olmeaskeetus ei ole Eesti oludes mitte “valgustatud” teadvuse märk vaid valdavalt sotsiaalse allakäigu ja luuserluse tunnustäht. Rähelates oludes keskmine Eesti inimene ei taha sugugi eemale tarbimisest, vaid pigem palju ilusat kodutehnikat ja muud olmenänni. Enne postmaterialismi kuluks natukene head elu ära. Orffi ooperisse ongi sisse lavastatud kohalik olmeviletsus, härraspätid ja võimu võõrandumine.

Orffi ooper moraliseerib läbi muinasjutu ja rahvaliku huumori. Ka Kuninga lavastuse sõnum ei ole dramaatiline. Aga lisaks läheneb Neeme Kuninga lavastus allakäiguteema mängulise käsitlusega üsna avalikult sel-

lele laiahaardelisele kohalikule kultuuritrendile, mida võib nimetada sotsiaalpornograafiaks. Ma ei mõtle siin üksnes politsei- ja krimisaateid, kollase ajakirjanduse teatavaid haledaid või veriseid lugusid ja meelelahutussaadete juba kinnistunud traditsiooni käsitleda sotsiaalseid draamasid (vaate)mänguliselt, kerge meelelahutuse ja pullitegemisena. Hais ta Gängi tüüpi isendite rahvale näitamine, prükkarite kaamerate ette tarimine jõuluõhtul, politseisaate kaamerasilm, mis karmilt jälitab mõnda juba porgandi hingeeluga püksipissinud parmu jne. Kogu see tegelaskond on jõudsalt kinnistunud ka meie n-ö "teise astme" — esteetilises teadvuses, kirjanduses ja kunstis.

Prügikastimaailma pehmelt humoristlik või "mänglev" käsitlus on meid harjutanud ka sotsiaalse hierarhia printsiibiga. Meie ühiskondlik teadvus kohaneb ja areneb sel viisil, me juba teame ja ei kahtle, et ebavõrdsus on looduslik; nad tahavadki nii; selline on elu; ja lõpuks on see kõik lihtsalt lahe ning naljakas. Vähemasti eemalt, näiteks saalist lavale vaadates.

Neeme Kuninga lavastuses andsid prügikollide kesksed, lustakalt mängulised kujud, nende panuse tegemine ja ootusekohased publiku reaktsioonidki märku sellest samast kollektiivsest tervemõistuslikust mugandumisest. Päris kindlasti ei erine tänased, elust kunsti jõudnud sotsiaalsed mugandumised väga palju muinasjuttudele omastest kollektiivsetest tõelusetõtlustest, milles ebamugavaid eluolukordi kompenseeritakse satiiri või huumoriga. Huumor võimaldab moraalset üleolekut ja distantseerumist. Distanti pealt vaadates hägustuvad piirid; draama, lõbu ja läbu segunevad üheks sültjaks masiks...

"Kui tarvis, harjub inimene ka jääpulka p...s hoidma," ütleb ebamugavate eluolukordadega kohanemise kohta eesti vanasõna — ja selles ütlemiseski sisaldub samasugune kaitsev mudel: vormista mingi dramaatiline, ebaloomulik, ebainimlik eluolukord veel kraad rägimaks, madalkeelsemaks ja totramaks — ja sa võidad juba kohale jõudnud või ka üksnes võimaliku, ähvardava viletsuse või alanduse.

## TEATRIJUTUD NEEME KUNINGAGA I



Neeme Kuningas debüteeris lavastajana "Estonia" teatris 1984. aastal. Täna on ta teinud umbes poolsada lavastust.  
*Harri Rospu foto*

Tuli see ootamatult, et nii mainekas Londoni ajaleht nagu "Financial Times" pööras tähelepanu "Estonia" teatritele ja sinu lavastatud Orffio operitele "Tark naine"?

Olen George Loomisega kohtunud juba varemgi, umbes viis-kuus aastat tagasi. Tean, et ta teeb kaastööd ooperiga seotud väljaannetele, ta on meist varemgi kirjutanud. Üllatus oli, et artikkel ilmus just "Financial Timesis" ja see, kuidas arvustaja seda lavastust analüüsis, mida ta seal nägi. Arvustusi on alati huvitav lugeda, seda, mida kriitikud lavastusest leiavad. Sageli ei ole ma ju ise teadlikult oma lavastusse sisse pannud mõtteid, mida sellest hiljem leitakse. Ja kui need "võnked" lähevad sünkrooni, on hea ära tunda — tõepoolest, sellest võib ju ka niimoodi aru saada. Mis puutub aga "Financial Timesi" arvustusse, siis see oli ühe kriitiku nägemus etendusest. Hea meel oli, et arvustus nii soliidses lehes ja sellises mahus ilmus. See oli Eestile ja meie teatritele suur tunnustus, esmajoones väide, et Baltikum on peale Riia veel teisigi ooperiteatreid.

Diplomeeritud lavastajana debüteerisid 1984. aastal kahe lühiooperiga – Grigori Fridi “Van Goghi kirjad” ja Manuel de Falla “Meister Pedro nukumäng”. Kui nüüd vaadata tagasi aastate jooksul tehtud lavastustele, siis kui palju on sul olnud võimalust endale ise sobivat ja huvitavat repertuaari valida? Kuidas see valik õieti kujuneb?

Kui vaadata tagasi umbes poolesajale lavastusele, mida olen teinud – valdavalt muusikalavastused –, jaotaksin need tinglikult kolme või isegi nelja liiki. Suuremat osa neist ei ole ma ise valinud. Mis puutub “Estoniasse”, siis enne pealavastajaks saamist oli see repertuaar, mida oli vaja teatrile. Ka diplomitöö puhul ei küsitud, mida ma tahan teha. Teine lugu, Tšaikovski “Jevgeni Onegin”, mis sai valmis praktilisel kolme kuuga, jõudis ka nii lavale, et tookord oli vaja lihtsalt teater päästa: üks teine esietendus kukkus ära ja tuli leida tükk, mille kujundus oli juba olemas. Eks see muidugi häiris mind, algul isegi põdesin seda, samas oli tore, et tööd jätkus ja sinna hulka sattus ju siiski ka palju nüisuguseid asju, mida ühel ooperilavastajal on õnn teha, näiteks Donizetti ooperid, hiljem Puccini...

Teine osa lavastustest on seotud selle perioodiga, mil ma juba pealavastaja olin, ja näiliselt ehk oleksin võinud ise teoseid valida, oma kapriisid või inistused teoks teha – kuid ka nüüd olen ma seda teadlikult vältinud ja teinud valdavalt seda, mida on vaja teatrile. Sinna kuuluvad tegelikult ka “Traviata” ja “Don Giovanni”, ja need on vaieldamatult hea dramaturgiaga lood.

Oled lavastanud ka väljaspool “Estoniat”.

Need on kõik eranditult tellimustööd. See tähendab, et ühel või teisel teatrile, ühel või teisel kompaniil on kavatsus välja tuua see või teine tükk ja mulle pakutakse võimalust seda lavastada. Üldjuhul ei ole mul siis isegi koosseisude kohta olnud võimalik sõna sekka öelda. Olen samasugune teatrijuhtide poolt palgatu nagu osatäitjadki.

Ja siis tulevad suhteliselt marginaalsed lavastused, mille kohta võib öelda, et ma olen need ise pakkunud, olen ju ka ise lugusid kirjutanud ja tõlkinud. Harilikult on need olnud teosed, mis võimaldavad näha ühiskondlike või inimsuhteid, või eksistentsiaalset filosoofilist kudet läbi elu paradokside.

Kui valik on tulnud sinu initsiatiivil, mõtled sa siis konkreetselt ka oma meeskonnale koosseisus?

Sageli mitte. Arvan, et mul on siiski piisavalt intuitsiooni ja kogemust, et ma üle jõu käivaid asju kavasse ei võta. Ja on ju näha, et reeglina kasutan väga vähe külalislauljaid. Olen märganud, et koosseisu valik on õnnestumise seisukohalt veerand lavastusest ja

poole määrab kujundus. Kogu eeltöö lavastusele – kujundite otsimine, üldistuste tegemine inimkarakterite kaudu, maailma kaudu, milles nad oma elu elavad või lõpetavad, nende omavaheliste suhete kaudu – see on ääretult tähtis. Viimane veerand on aga juba puhas käsitöö, heas mõttes käsitöö, kus eelduseks on inimese ja materjali tundmine, teatud võtete valdamine, mille kaudu on võimalik oma mõtteid ellu viia. Samas eelistan muidugi sellist koosseisu või truppi, kellega on võimalik vaieldada või dialoogi pidada, et tekiks loominguline partnerlus. Mulle pakub loominguliselt rohkem huvi mingi etenduse valmimise protsess kui lõpptulemus. Sa näed, kuidas see mõttekild, millest alustasid, nende inimeste, nende võimaluste kaudu, mis sul teatris on, kogu see süntees realiseerub, kas tekib lavastuse valmimise protsessis ka mingi uus kvaliteet, miski, mida sa isegi ei oodanud, – see on tohutult huvitav. Loomulikult olen iseendale kõige suurem kriitik. Õnneks on nii, et järgmist asja tegema asudes võtad oma eelmise kogemuse kaasa ja püüad vältida neid karisid ja ohte, mille pärast oled lüüa saanud.

Vaatamata sellele, et lavastaja on liider, kes protsessi juhhib ja võib ka vahel manipuleerida inimeste või mingite nähtustega, et oma tahet või kapriisi läbi suruda, olen siiski püüdnud hoida kogu töö jooksul positiivset atmosfääri, mitte minna läbi konfliktide, vältida autoritaarsust. Kuigi oskan olla ka autoritaarne, oskan isegi olla väga õel, karjuda või väga halvasti öelda...

Kas vihastad ka?

Ikka vihastan. Aga kogemused ütlevad, et sel ei ole mõtet. Kavalam ja targem on jõuda sama tulemuseni teiste võtete kaudu ja püüda säilitada proovisaalis kõikides suhetes tõist ning samas positiivset õhkkonda. Olen oma vitsad sellega saanud, küll mitte Eestis, vaid väljaspool, et oma suurt maailma ühte väiksesse maailma ehitama minnes, tohutud energiat, närvi ja ka aega raisates püüdnud luua endale sobivaid tingimusi. Kui ma need suurte konfliktide järel endale enam-vähem saavutasin, oli järsku tunne, et jõud on otsas, et see, mida ma tegema tulin... Ühel hetkel sain lihtsalt aru, nagu vist on öelnud ka Vonnegut: ei ole mõtet hakata muutma seda, mida niikuinii muuta ei saa. Pigem õpi nii olukorda kui ka inimesi tundma ja võta nende võimaluste juures, mis ei pruugi olla ideaalsed, kõigest hoolimata maksimum ja saavuta parim resultaat, enda ja kogu trupi arengu seisukohalt. Mitte vähem tähtis ei ole ka see, et teater jääks rahule sinu poolt tehtuga, mõtlen teatrijuhte ja mänedžere. Ja siin ei ole enam

niivõrd määrav su isiklik maitse või heas mõttes kapriisid repertuaari osas. Paratamatult hakkad armastama iga lugu, millega sa tegeled; külmaks ei ole võimalik jääda.

Oled mitu lavastust teinud Hardi Volmeriga, ka Orff valmis temaga. Kui suur oli Volmeri roll selle õnnestumisel?

Töö kunstnikuga võib olla väga erinev. Üldjuhul angažeerib lavastaja kunstniku. Et koostöö õnnestuks, tuleb silmas pidada mitmeid aspekte, kõigepealt seda, kuidas see materjal kunstnikule sobib, sa pead teda väga hästi tundma; sugugi vähem tähtis pole ka see, kui kiiresti jõutakse mõlemat rahuldava tulemuseni. Kõik see eeldab eelnevat kogemust ja koostööd. Võhivõõraga alustatakse ju nullist. "Targa naise" lavastuse kujundamise lülitus Hardi väga mitmetel põhjustel suhteliselt hilja ja ta lähtus siiski sellest, mida ma konkreetselt palusin tal teha. See ei olnud tõesti see juhus, kus kõik oleks alanud täiesti nullist, pigem vormistas Volmer ära minu kui lavastaja nägemuse läbi oma kunstnikuprisma.

Kuidas jõudis Orffi "Tark naine" teatri repertuaari? Kas mõjutas su valikuid ka konkreetne sotsiaalpoliitiline olukord Eestis, et selle allegoorilise muinasjutuoperi puhul on võimalik ka teravalt sotsiaalpoliitiline lahendus, millel oleks resonants meie ühiskonna hetke valupunktidega?

Orffi "Die Kluget" õppisin tundma juba Moskvas GITISes õppides. Venelased olid välja andnud ka selle klaviiri – kummaline küll, kui mõelda, et Orff oli teatud ajal N Liidus isegi põlu all... Kusagil alateadvuses on see ooper minuga kaasas käinud üle kahekümne aasta. Kuid ma riskin olla ehk täiesti ebaromantiline, kui ütlen, kuidas see tükki meie afiššile sattus. Tahtsime leevendada meie ooperikoori koormust uuslavastustes, viimastel hooaegadel on see olnud väga suur. Nii otsisime ooperit, mis oleks väikese solistidekoosseisuga, ei nõuaks koori, kuid oleks samas siisult huvitav. Edasi ei olnud juba enam raske Orffini jõuda.

Mis aga puutub "Targa naise" lavastusidesse, siis minu eesmärk ei olnud mitte konkreetselt päevapoliitiline, mida nüüd esile on tõstetud, – jumal tänatud, et seda nähakse, – ma püüdsin pigem üldistada, mind on tegelikult alati huvitanud võimu ja vaimu vahetõde. See on ju igavene teema, olen püüdnud seda lahata ka teistes lavastustes, näiteks "Don Carlos" või "Boriss Godunovis". Eriti on see hakanud mind huvitama pärast Hiinas kogetut, mil nuusutasin väheke idamaist mõttelaadi. Erinevalt Läänest, kus peetakse loomulikuks võimule pürgimist ja võitlust võimu pärast, kus inimene püüab ühiskonnas pidevalt hierarhiaredelil ülespoole

ronida, Idas niisugune mõttelaad reeglina puudub. Mind hakkas huvitama asja moraalne olemus. Ja jõudsin jälle oma lemmikteema – paradoksideni. Kui ida mõttelaadi järgi täiustub inimene ise, sisemiselt, siis Läänest kasutab ta tippu jõudmiseks kõikvõimalikke väliseid vahendeid, on see amet, raha, mis iganes... Ja vaat siin tulebki moraal vahele – kuskil on ju piir, kus inimlikud väärtused hakkavad hävima, kus inimeses tekib skisofreeniline seisund ja kahestumine. See on ääretult huvitav temaatika. Läbi selle prisma vaadeldakse kõiki "Don Carlo" tegelasi või seda, mis toimub "Boriss Godunovis". Jah, näiliselt või pealispinnal on see käsitletav teatud poliitiliste intriigidena, kuid põhiküsimus on ikkagi võim – kas olla alluv või allutada kedagi endale. Paradoks on, et see võim, mille inimene saab sünnijärgselt, on alati eetilise, lapsuke, kes võimu pärib, ei ole pidanud selle nimel sigadusi tegema, tal on unikaalne võimalus olla moraalselt puhtakene. Kas ta seda võimalust kasutab või mitte, on juba iseasi. Ja "Targa naise" puhul on tegelikult täpselt samad probleemid; ega me tea, mismoodi Keiser selles loos võimule sai või mis riik tal seal üldse oli, aga sealgi on olemas kindel hierarhia, ainuvõim, see võib toimida nii ühes väikeses ühiskonnas nagu perekond, mõnes malevarühmas, kuskil matkaseltskonnas, rongis või riigis. Need seosed või hierarhiiline struktuur ja karakterid, mis on ka Orffi ooperis antud ju mingi muinasjutumudelina, nende pinnal siis vaim *versus* võim. Mulle kui loomeinimesele on loomulikult vaim suurem kui võim, ma ei kujutagi ette teist lahendust.

Poliitika, võim ja vaim, eetika ja moraal – sellesse ritta sobiksid ju sinu lavastustest veel Offenbachi "Ilus Helena" ja ka Kangro "Süda"?

Offenbachiga astusin vist liigse päevapoliitilisusega väheke ämbrissegi, aga Kangro – jah, seal oli küll rohkem eetiliste väärtustega pistmist.

Sina ja poliitika. Olid ju ise kunagi ka "kuningriiklane"?

Tegelikult oli asi nii, et nõustusin kandideerima "kuningriiklaste nimekirjas". Sain valimistel isegi päris palju häält, aga erakonda ma hiljem ei ole kuulunud.

1994. aastal tekkis Eesti poliitikasse Eesti Sinine Erakond, kus sa olid isegi liider. Püüdsite tõmata poliitikas rohkem tähelepanu kultuuriprobleemidele ja -inimestele?

Minu sattumine sinna oli jälle juhuslik. "Ku-Ku" klubi tagatoas käis koos kultuurikogu, kuhu kuulus palju meie tuntud vaimu inimesi. Minu osa selle juures oli üsna marginaalne. 1995. aasta Riigikogu valimiste eel tekkisid märgid, et see hakkab muutuma

poliitiliseks erakonnaks. Tahtsime kultuuri riiklikul tasandil väärtustada. Kuna seda teevad poliitikud, tuli rääkida asjast ka nendele arusaadavas keeles. Kas me oma tegevuse, oma loomingu kaudu suudame Eesti omariikluse fenomeni tõestada? Mille jaoks see riik siis on — ikka selleks, et siin on see inimene, kes räägib seda keelt, oma traditsioonide ja kultuuriga rahvas; see oli hooob, mis mind nende asjadega innustas tegelema. Kui juba valimisnimekirja hakati kokku panema, valiti mind esimeheks, tegelikult vist küll rohkem "tankistiks", sest eks seal olnud minust toorkord poliitiliselt palju kogenenumaid inimesi. Aga kui nimekirja tuli, hakkas seal inimesi ära pudenema ja see jäi lahjaks. Ilmselt tekkis nii mõnelgi siiski suuri sisemisi konflikte seoses süümevandega. Loobusime ka "kosilastest", kuigi nii üks kui teine ka praegu võimul olevatest erakondadest pakkust ühist nimekirja. Arvasime, et tuleme ise toime. See oli viga. Hiljem, kui erakonnaga liitusid uued inimesed, ja me kuulsime erakonna otsusest liituda jõududega, kellest me kogu aeg olime püüdnud teadlikult eemale hoida, astusime ka mina, Aare Tilk ja Mait Agu erakonnast kolmekesi välja. See on minu kokkupuude poliitika ja võimuga, tegelikult ääretult õpetlik: võimule pürgimine ja üldse võim kui selline; näha, aru saada, näha läbi inimeste ambitsioone, võim kui vahend või võim kui eesmärk omaette. Arvan, et kui ma täna loen lehti ja näen hetke poliitilisi metamorfoose, siis saan sellest paremini aru. Kuid seda enam panen imeks inimeste põhimõtete või maailmavaate muutumist lähtuvalt päevapoliitilisest pragmatikast. See ei ole mulle omane.

Sul olid ideaalid?

Jah, ilmselt olid. Seepärast pean vist ka ooperit elitaarseks kunstiks. Aastasadu tagasi tähendas see seda, et ooperit tehti õukonnas, mitte laadaplatsil, ta oli kättesaadav vaid teatud kitsale ringkonnale. Nõukogude ajal oli elitaarsuse mõiste ehk pisut väändunud ja kunstitegemine oli üldse mingis ideoloogilises korsetis.

Ooper oli kuninglik žanr?

Kahtlemata. Kuigi tuli ka aeg, kus ta sai osaks kodanlaste elulaadist, kuid ka siis ei olnud igahel asja ooperiteatrisse. Nüüd on maailm ja see žanr muutunud niivõrd demokraatlikuks, et on kõigile kättesaadav. Eestis on ooper ju peaaegu terve sajandi olnud väga demokraatlik; meie teater on ehitatud eestlastele ja eestlaste rahaga, siia on kõik alati sisse pääsenud, kes on tahtnud.

Elitaarne on ta aga intellektuaalses tähenduses. Eliitpublik on see, kes on võimeli-



Neeme Kuninga hea partner Hardi Volmer, kelle osa Orffi ooperi "Tark naine" edu puhul pole mitte väike.

ne vihjetest, mõistetest, teatud kujunditest, nende süsteemidest aru saada ja tegelikult ei ole neid inimesi nii väga palju. Ooper pakub ikka võrratult rohkem kui lihtsalt võimalust head muusikat nautida, võimalust mõtestada seoseid ja nähtusi — sedasama poliitikat, võimu või armastust, vihkamist, surma... Nüüd olen jõudnud selleni, et jätan otsad enamasti lahtiseks, ma ei taha kõike lõpuni ära seletada, pigem provotseerin vaatajat: te võite sellest aru saada nii ja ka teisiti; ma ei taha suruda teid raamidesse, et te ei arutleks etenduse üle ainult skaalal meeldis — ei meeldinud.

Kui palju oled suutnud kriitikuil sel viisil provotseerida?

See on hell teema, aga ma loen arvustusi. Kui olen mõne lavastusega hakkama saanud — ja ooperi lavastamine ei ole kerge töö — ja siis ilmub kriitika. Tooksin sellise võrdluse: sulle on äsja sündinud laps ja siis tuleb järsku keegi teine, kes ei ole ise võimeline sünnitama, ja ütleb, et su laps on inetu: ta vaatab kõõrdi, tal on hambad puseriti või et tal on kõverad jalad jne... Laps on laps, kellel võib olla ka mingeid puudujääke — aga selle pärast tema vanematele etteheiteid teha? Sest ega ükski kunstnik ei loo, kirjanik ei kirjuta raamatut või, arvan, et ka kriitik ei kirjuta soovist midagi paha teha. Loomulikult vahel kumab läbi ja vahel ka tean, et näe, see kriitik on vastu häälestatud või too on õuelaulik, see jälle selline... Ühelt või teiselt võib tulla väga erinevaid asju. Muidugi, tunnustust on vaja, aga tunnustus võib väljenduda väga mitut moodi. See võib olla palk, aunimetus, kellelegi jälle väga meeldib, et ta on seltskonnaajakirja kaan-

tel, aga võib ka nii, et su naine ütleb: kirjuta-  
gu, mis tahavad, aga see oli sul üks hea lugu!  
Selline tunnustus on mõnikord palju vajali-  
kum kui see, mida lehest loed. Aga hea on, et  
kirjutatakse – et ikka märgati, mida ma te-  
gin.

Tulles tagasi provokatsiooni juurde  
lavastuses, siis ilmselt viimase puhul see küll  
õnnestus panna inimesi mõtestama seda, mis  
laval toimub, leida arvustustest asju, mida sa  
ise tükki võib-olla ehk plaaninud ei olegi! Selle  
üle olin küll väga õnnelik.

See on väga mitmekihiline materjal.

See on juba autori teene. Et ta on mõis-  
tukõne, kirjutatud 1943. aastal Saksamaal, siis  
seda peenem see on. Seal on kahtlemata Brechti  
mõjutusi, sotsiaalset teatrit, aga samas ka alle-  
gooriat või tähendamissõnu, mis, pidades sil-  
mas sakslastele omast kontseptualismi, nende  
keerulist ja mitmekihilist mõttekonstruktsioo-  
ni – kui sa loed Hesse või ka Kafkat näiteks,  
– siis tundub, et absoluutselt kõik on paigas,  
aga kui võtad ühe lause eraldi, siis see oma mit-  
mekihilisuse, oma kiillausete ja kõrvallausete-  
ga on ääretult keeruline. Orffi ooperis on sama  
lugu, ta on semantiliselt ääretult keeruline,  
aga tegelikult on mõeldud lihtsaid asju.

On Brecht olnud sulle eeskujuks?

Tegelikult mitte. Brechti teater on mul-  
le alati olnud natuke võõras, oma sotsiaalse  
ja poliitilise nägemusega. Küllap ma olen  
täiesti alateadlikult pigem taoist. Brechti äär-  
miselt vasakpoolses maailmanägemises on  
minu arvates liiga must-valge printsiip, min-  
gi liiga vulgaarsotsioloogiline lähenemine,  
mis muidugi omas ajas oli kindlasti paigas,  
ta on ju kahtlemata suur kirjanik ja mõtleja.

(Järgneb)

Küsimud TIINA ÖUN

---

## “ESTONIA” JA “TARK NAINEN” MÕJUKA ÄRILEHE VAATEPUNKTIST

Eesti ooperilavastuse kajastamine Suurbri-  
tannia suuretiraazilise rahandus- ja ärieringkonda-  
de häälekanaja veergudel on kahtlemata tähelepa-  
nu äratav sündmus. George Loomise artikkel *Tal-  
linn celebrates its prima donna theatre* 4. jaanuari  
*Financial Times*'is ei ole muidugi “süvitsiminev”  
muusikaarvustus – lavastusmeeskonnale ja esitu-  
sele on pühendatud vaid üks lühike lõik, kuid hin-  
nang neile on ülistav ja mõjub asjaosalistele ilmselt  
väga virgutavalt. Artiklist on välja jäänud naispea-  
osa teine esitaja Heli Veskus, kes laulis esietendu-  
sel 14. detsembril.

Poliitiline sõnum, mida “Targa naise” la-  
vastus kannab eesti publiku jaoks, on George Loo-  
misele vististi tabamata jäänud – ega siis terve  
maailm jõua jälgida ja mõista kohalike poliitikute  
ringmänge, aga on ju tore, kui lavastus tundub at-  
raktiivne ka vaatajale, kelleni sellesse pikitud vih-  
jed vajaliku konteksti puudumisel ei jõua.

Peapõhjusi, miks on Loomise kirjutis TMK-s  
lugemiseks välja pakutud, on aga see, et artikkel  
on üks – ja väga suure lugejaskonna seas levita-  
tud – pilt, mis näitab, millisena me väljastpoolt  
vaadatuna paistame ja seda ajal, mil riigi maine-  
kujundus on kuulutatud eriti tähtsaks asjaks. Lüh-  
hike artikkel sisaldab mitut varasemast ajast tun-  
tud stereotüüpi Eestist ja eesti inimestest kirjuta-  
misel. Näiteks “balti ühtekuuluvus”, mis meil vii-  
masel ajal väga populaarne ei ole – alustatakse  
hoopis Riiast, mille varju Tallinn läbi ajaloo ühte-  
lugu on jäänud (“Ei saa me läbi Lätita,” kirjutas  
kunagi Hando Runnel). Siinkohal meenuvad mõni  
aasta tagasi välisajakirjanduses ilmunud vastuka-  
jad Erkki-Sven Tüüri teoste ettekannetele, milles  
rõhutati, et Tüür on “üks kuuldavamaid hääli Balti  
riikidest perestroika järel” ja “üks paljudest balti  
muusikutest, kes perestroikast kasu saanud” (vt  
TMK 2002, nr 4). Samuti müüt väikesest tublist en-  
disest liiduvabariigist, mis on nüüdseks väga ees-  
rindlik ja tugeva majandusega. Suure osa eesti ini-  
meste elatusasemele mõeldes võib arvata, et Loo-  
mise tekst võiks tekitada vastukäivaid emotsioone.

Kolme Balti riigi pealinnadest on Riia ilmselt kõige rohkem teinud selleks, et maailm teaks sealselt ooperiteatrist. Aga selle pärast ei tohiks varju jätta teisi pealinnu. Carl Orffi ooperi Die Kluge [“Tark naine”] lavastus andis põhjust külastada Eesti Rahvusooperit Tallinnas, kus hooaeg kestab augustist juunini ja etendusi on mõnel kuul üle kolmekümne, sealhulgas balleti- ja lasteetendused. Pole paha riigi kohta, mille elanikkond on vaid üks miljon.

Eesti tugev majandus võimaldab valitsusel katta kaheksakümni protsenti teatri eelarvest. Kuigi teatrihoone ei ole võib-olla selline pärl nagu Riia oma, on see küllaltki eriline. 700-kohaline teatrimaja on osa imposantsest kaheosalisest hoonetekompleksist (teist poolt kasutatakse kontsertide korraldamiseks), mis ehitati ligi sajand tagasi. Maja on eestlaste südameis eriline koht, sest aastal 1919 sai seal kokku värskest iseseisvunud Eesti seadusandlik kogu pärast Lenini ebaharilikult suuremeelset otsust anda rahvale enesemääramisõigus. Pärast venelaste pommirünnakut aastal 1944, mil Eesti oli Saksa okupatsiooni all, ehitati hoone sovettide poolt taas üles, kuid paljud selle juugendlikud detailid läksid kaduma. Varsti hakatakse maja renoveerima, eeskätt struktuurilistel ja tehnilistel põhjustel, kuid oleks kahju, kui ei tehtaks pingutusi, et taastada midagi hoone algsest välimusest.

Die Kluge on osa iseseisva mõtlemisega naistele keskenduvast läbivast teemast [teatri repertuaaris], mis kulmineerub maikuus festivaliga Prima la Donna, hõlmates ka “Löbusa lese”, “Salome” ja Falla “Lühikesed elu”, lisaks balletid “Cassandra” ja “Anna Karenina” (Marco Schiavoni ja Rodion Ššedrinu muusikale). Vendade Grimmide muinasjutul põhineva Orffi ooperi “tark naine” on talutiidruk, kelle intelligents paneb keisri tema kätt paluma. Aga kui tiidruk annab nõu eesli pärast peetud vaidluses kaotajaks jäämule, mille otsustas keiser, süüdistab mees teda oma autoriteedi õnestamises ja käsib tal lahikuda. Saa-

nud teada, et ta võib kohvris kaasa võtta oma lemmikasjad, valmistab tiidruk keisrile viimase õhtusöögi, joodab ta purju ja pakib kohvrisse. Kui keiser ärkab, lepivad nad ära.

Die Kluge esietendus Frankfurdis aastal 1943 ja on üks vähestest märkimist vääriivatest ooperitest, mis tulid välja Natsi-Saksamaal. Pärast sõda oli Orff denatsifitseerimismenetluste uurimisel, menethused lõppesid tema kasuks, kuid küsimused tema natsikallakutele on jäänud püsima ja on isegi arvatud, et mõned tema tööd on natside propaganda hääletorud. Kui “Targast naisest” on sellest ükski tõend, läks see minu jaoks kaduma. Tegelikult näib mõistuse üleolek võimust üsnagi ebanatsiilik. Ja Orffi muusika lihtne ehitus oma sarravate meloodiate ja tunglevate rütmidega toetab pigem üldmuljet “Targast naisest” kui haaravast, kergest (80 minutit pluss vaheaeg) ooperist, mille peaesmärk on meelelahutus.

Neeme Kuningas, kes on ühtlasi teatri kunstiline juht, on teinud teravmeelse ajakohase lavastuse, tehes keisri võlur Ozi sarnaseks tegelaseks, kes esineb oma arvamusavaldustega isikliku telekanali vahendusel. Hardi Volmeri kujundus, mis koosneb suuremas osas vanade [kodu]masinate prahihunnikutest, on ilmselt mõeldud hoiatusena tehnika ülehindamise eest, kuid igal juhul laskis see lool end selgesti avada.

Margit Saulep nimiosas oli atraktiivse lavaolekuga mahedavärviline sopran. Väino Puura bariton oli võimendatud, ilmselt selleks, et keisri esinemine oleks veelgi muljetavaldavam, kuigi selleks polnudki vajadust. Paljutootav noor tenor Urmas Põldma eesliomaniku osas laulis pehme lüürrikaga. Ja tiidruku isa bass Teo Maiste laulis võimsalt ooperi avamonoloogis. Dirigent Aivo Välja hoidis head orkestritaset teatris, kus kunagi olid muusikajuhtideks Neeme Järvi ja Eri Klas.

Lühendatult tõlkinud ja kommenteerinud  
ANNELI REMME



Keisri kõikenägevad silmad.  
Harri Rospu foto



# EESTI MUUSIKA PÄEVAD – MINEVIKUST TULEVIKKU

## Eellood

Eesti Muusika Päevad said alguse 1979. aastal ning on jäänud siiani oma põhiolemuselt samaks. Eelkõige mängitakse festivalil uut eesti muusikat. Siin on toimunud läbi aegade arvukalt noorte heliloojate debüütesinemisi. Tihti juhtub sedagi, et mõni helilooja tuleb publiku ette pärast mitmeaastast vaikimist.

Festivali ajaloos on olnud erinevaid aegu. On ka aasta, mil festival ei toimunud, – siis kui tankid Tartu poolt Tallinna suunas liikusid; aastaid (näiteks 1986), kus festival on olnud seotud mõne teise üritusega (Heliloojate Liidu kongress, pleenum vms) ja mille tulemusel festival ise on koosnenud vaid kolmest kontserdist. Nimetatudki on üritust eri aastatel erinevalt: Nõukogude Eesti muusika festival, Nõukogude Eesti muusika päevad jne. Järjepidevuse on taganud korraldaja, st Heliloojate Liit (viimastel aastatel koostöös "Eesti Kontserdiga"), ja suunitlus – ikka uue muusika esiettekannete suunas. Ja alati on olnud suur tähelepanu uustulnukatel.

## Debüüdid ja uudisteosed

Kui me keerame aja tagasi 1979. aastasse, mil toimusid esimesed Eesti Muusika Päevad, kuulusid toonaste noorte heliloojate hulka Lepo Sumera (29), Raimo Kangro (30), Mati Kuulberg (32), Alo Põldmäe (34). Ja tollel esimesel kõlas esiettekandes Eino Tambergi Esimene sümfoonia. Lepo Sumera Esimene sümfoonia, üks enim mängitud teoseid eesti muusikas, tuli esiettekandele 1981. aasta festivalil. Üldse on jäänud igalt festivalilt n-ö igapäevasesse kontserdiellu tavarepertuaari vaat et kümnekond teost (on selge, et suurteoseid, sh sümfooniaid mängitakse tunduvalt harvemini kui kammermuusikat). Aga ikkagi on see nimekirj, mida me praegu eesti muusika tipp-teostena tunneme, aukartustäratav: Raimo Kangro Kontsert kahele klaverile ja orkestrile, Erkki-Sven Tüüri "Arhitektoonika II", Urmas Sisaski suurte klaveritsüklite erinevad osad, Eino Tambergi Viulikontsert, mitmed

Veljo Tormise kooriteosed, enamik Ester Mägi kammermuusikat jne.

Mis puudutab debüüte, siis nii selget ühe põlvkonna esilekerkimist nagu too 1970. aastate oma, ei olnud heliloomingus tükk aega olnud. Vaikselt ja iseenesestmõistetavalt lisanudvad muusikapäevade kavasse René Eespre (tegelikult küll avalikkusele tuntud juba enne 1979. aastat), Peeter Vähi, Erkki-Sven Tüür (debüütteos 1984. aastal "Arhitektoonika I"), Urmas Sisask (Sümfoonia, 1985), Margo Kõlar ("Kolm kala", 1985), aga ka need noored, kes praegu on aktiivsest heliloomingupildist veidi kõrvale jäänud (Märt Ratassepp, Erik Semlek, Tonio Tamra). Tegelikult võiks tänaseks nii tuntud kui ka tundmatute heliloojate rida kujuneda väga pikaks, sest enamik festivalidel oli eraldi ka üliõpilasloomingu kontsert. Nii et laiem publiku ette on jõudnud aastate lõikes mitmeid veel koolipingis kirjutatud teoseid. Ja mõnedki nendest on saanud muusikaklassikaks. Nagu näiteks Lepo Sumera "In memoriam" sümfooniaorkestrile (1972, tema diplomitöö, millel otseselt küll muusikapäevadega mingit erilist seost ei ole).

## Murrangulised 1990ndad

Kuivõrd on poliitilise olukorra muutus eesti muusikat mõjutanud, on iseenesest päris mõtlemapanev teema. Tundub, et 1990ndateks toimunud muutus oli rohkem väline. See tähendab, et eesti muusikasse hakkas näiteks ilmuma arvukalt missasid, millest tekkis kõnekäänd, et kui sa pole loonud missat, ei olegi sa helilooja. Horisont on avardunud hoopis teises mõttes: üha enam heliloojaid on hakanud saama tellimusi väljastpoolt Eestit, rahvusvahelisemaks on muutunud heliplaadistamine ja heliteoste kirjastamine. Ja üha raskem on selle üle arvet pidada, mis tegelikult eesti heliloomingus toimub. Mõnda asja nõukogulikust bürokraatiast tasub isegi taga nuta. Näiteks seda, et tol ajal läks heliteose üks eksemplar (st originaal) Teatri- ja Muusikamuseumi, tänu millele on siiani olemas ülevaade eesti heliloomingust kuni 1990. aastateni. Edasises valitseb üsna suur segadus, mis

puudutab ennekõike välismaal esiettekandele jõudnud teoseid.

1990. aastate algus tõi aga muusikamaastikule uue heliloojate põlvkonna, kes on tänases muusikaelus kõige aktiivsem. Mari Vihmand, Toivo Tulev, Rauno Remme, Mart Siimer, Helena Tulve, Tõnu Kõrvits, Tõnis Kaumann, Jüri Reinvere. Erinevad loojanatuurid, kes enamasti ka lisaks Eesti Muusikaakadeemia-le mujal Euroopas rohkemal või vähemal määral oma haridust täiendanud. Hoopis erinevate maailmanägemistega ja ehk meile ka vähem teatud-tuntud mõjutustega loojad. Kõik nad on praeguseks eesti muusikas ja muusikaelus kindla koha ja tunnustuse leidnud.

### Uued nimed horisondil

1990. aastate teine pool tõi juurde taas noori heliloojaid, kes pole oma otsinguteel ehk veel selgelt välja kujunenud, kuid kellel oma kindel sõna juba õelda.

**Kairi Kosk** (1976) võitis avaliku tähelepanu 2000. aasta festivalil, mil tuli ettekandele tema ballett "Viimne üksisarvik". Hapraste helimaalingusse oli ilmunud dramaatilisi noote, tundelisi saanud tasakaalustatud viimistluse, sõna kandmine muusikasse märkimisväärse täpsuse.

Kairi Kosk lõpetas Eesti Muusikaakadeemia 2000. aastal Eino Tambergi õpilasena ja täiendab end praegu Karlsruhe Muusikakõrgkoolis.

**Mirjam Tally** (1976) on püüdnud sulatada elektronmuusikat akustiliste pillidega, teha *show'd* muusikas, aga ka sõna ning muusikat erinevatel tasanditel kokku sulatanud. Tähtsad on kõlavärvi otsingud. Ta on töötanud ka muusikatoimetajana "Klassikaraadios". Eesti Muusikaakadeemia lõpetas ta 2000. aastal Lepo Sumera viimase õpilasena. Praegu on ta ka EMA magistrant.

**Märt-Matis Lill** (1975) lõpetas Eesti Muusikaakadeemia 1998. aastal Lepo Sumera juures ja on täiendanud end tollest ajast peale Helsingis Sibeliuse Akadeemias. Sügavuti minev ja idamaistest mõjutustest kantud helilooja, kelle helikeel on ehk ainsana selle põlvkonna loojatest mõjutatud ka modernismist. Märt-Matis Lill on tuntud ka muusikakriitikuna.

**Timo Steiner** (1976) lõpetas Eesti Muusikaakadeemia 1999. aastal Jaan Räätsa õpilasena ja jätkas magistrantuuris Raimo Kangro käe all. Ta on aastast 2001 eesti muusika päevade kunstiline juht. Steineri dramaatilise kallaku-ga loomingus on olulisemal kohal orkestriteo-

sed. Teostes valitseb diatooniline mõtlemine, seostatuna kõlavärvi ja tämbri mänguga. Mitmes teoses võib tunda ka minimalismi mõju.

**Lauri Jõelet** (1974) lõpetas Eesti Muusikaakadeemia 2001. aastal Eino Tambergi õpilasena ja jätkab õpinguid EMA magistrantuuris. On õppinud klassikalist kitarrit, ka Barcelonas. Tema looming on tõsimeelne, kohati ootamatult filosoofilise väljenduslaadiga. Ta on tasakaalukas ja tark looja, siiski vastuoluline na-tuur.

**Ülo Krigul** (1978) õpib veel Eesti Muusikaakadeemias. Tema õpetajaks oli Raimo Kangro ning praegu on René Eespere. Kriguli loom-ingus on üllatavat küpsust, aga ka loomise-rõõmu ja mängulust. Seni on ta tähelepanu võitnud (paratamatult) peamiselt kammer-teostega, kuid tema "In pax" sümfoniaor-kestrile kuulutati 2000. aasta EMA sügisfesti-vali parimaks teoseks. Ülo Krigul on tegev ka rockmuusikas ning neidki mõjusid on tema muusikas märgata. Ta on olnud EMA sügis-festivali peakorraldaja ja üks eesti muusika päevade korraldajatest.

Tegelikult on nii noorte loojate puhul peaaegu võimatu midagi põhjapanevat öelda, sest muutumised on kiired ja siin öeldu ei tarvitse aasta või kahe pärast enam tõele vastata. Aga sellised nad on, noored heliloojad aastal 2002.

### Eesti Muusika Päevad 2002

saavad teoks 4.–10. aprillini ning kokku toi-mub 10 kontserti:

4. aprill – "MAMMUTKONTSERT" EMAs, kavas eesti uus kammermuusika.

5. aprill – SÜMFOONIAKONTSERT (ERSO, ka-vas Tõnu Kõrvitsa uudisteos, eesti muusika klassi-ka).

6. aprill – KAMMERKONTSERT "Inimeste lau-lud".

6. aprill – TALLINNA KAMMERORKESTRI KONTSERT (kavas Raimo Kangro Missa, uudisteo-sed Jaan Räätsalt, Galina Grigorjevvalt, Rauno Remmelt).

7. aprill – LASTEORKESTRITE KONTSERT.

7. aprill – NYJD *Eussemble'*i kontsert.

8. aprill – Peep Lassmanni klaveriõhtu.

9. aprill – *MUSIKA TREIZE*, Prantsuse vokaalan-sambel (uudisteos Toivo Tulevilt).

10. aprill – "MALERA KASUKU" (Lepo Sumera, Raimo Kangro ja Mati Kuulbergi mälestuskontsert, *Hortus Musicus*).

26. aprill – EESTI HELILOOJATE UUED LÜHI-OOPERID JA -BALLETID (Rahvusoperis "Estonia", kavas René Eespere, Eino Tamberg, Toivo Tulev).



Ülo Krigul (1978) õpib praegu veel Eesti Muusikaakadeemias René Eespere juures.



Mirjam Tally (1976) lõpetas Eesti Muusikaakadeemia 2000. aastal Lepo Sumera viimase õpilasena, praegu EMA magistrant.



Lauri Jõelett (1974) lõpetas Eesti Muusikaakadeemia 2001. aastal Jaan Räätsa õpilasena, praegu on EMA magistrant.



Harri Rospu fotod



Märt-Matis Lill (1975) lõpetas Eesti Muusikaakadeemia 1998. aastal Lepo Sumera õpilasena ja jätkab praegu Helsingis Sibeliuse Akadeemias.

Anne-Malle Halliku foto

Eesti Muusika Päevade kunstiline juht aastast 2001 Timo Steiner (1976) lõpetas Eesti Muusikaakadeemia 1999. aastal Jaan Räätsa õpilasena ja jätkab magistrantuuris.

## Muusikas on lõpmatus

ka kõige argisemas tähenduses: helilooja looming jääb meiega, kui ta ise ka meie hulgast kaob. Nii suurt varisemist, kui on toonud aastad 2000 ja 2001, poleks osanud küll uneski aimata. Et aasta jooksul lahkusid meie hulgast Lepo Sumera (1950–2000), Raimo Kangro (1949–2001), Tarmo Lepik (1946–2001) ja Mati Kuulberg (1947–2001), tundub veel nüüdki uskumatu.

Nii on jäänud meie praegust heliloomingu maastikku kujundama auväärsesse ikka jõudnud ja ülimalt elujõuline põlvkond: Ester Mägi, Eino Tamberg, Jaan Rääts, Veljo Tormis (kes küll väitis, et tema on oma viimase teose kirjutanud) ning noored. Ja seegi kooslus on huvipakkuv, sest käivad ju mõjutused ja seosed ikka üle generatsiooni, ikka pigem vanaisalt lapselapsele. Nii tänases eesti muusikaski.

## REIN LAULU BEETHOVENI- INTERPRETEERINGUD

Eestis ilmub aastas kaks-kolm, heal juhul kuni viis tõsiteaduslikku raamatut muusikast. Seetõttu on iga raamatu ilmumine tähelepanuväärne. Möödunud aasta lõpu suur-sündmuseks oli muusikateaduses eesti muusikateooria *grand old man*'i Rein Lauulu raamat "Seitseteist etüüdi Beethoveni muusikast" ("Scripta Musicalia" vahendusel. Siin tõstaksin esile kirjastuse olulist osa tõsiteadusliku muusikakirjanduse üllitamisel viimase kümme aasta jooksul, aeglaselt, kuid järjekindlalt ja visalt on lisandunud uusi raamatuid süvamuusikast, moodustades praeguseks juba väikese raamatukogu).

Rein Laul on kahtlemata üks prominentsemaid eesti muusikateoreetikuid üldse. Rohkem kui nelikümmend aastat on ta olnud seotud Peterburiga, kuhu ta pärast Tallinna Muusikakooli (nüüdse G. Otsa nimelise kooli) lõpetamist õppima suundus. Omandanud sealses konservatooriumis muusikalise kõrghariduse kompositsiooni ja muusikateaduse alal, said tema põhilisteks uurimisvaldkondadeks muusikateoorias Uus-Viini koolkond (eriti Schönberg) ja motiivi loogilised funktsioonid arenguprotsessis; nendel teemadel valmisid ka tema kandidaadid- ja doktoridissertatsioon. Oma arvukates töodes on Rein Laul jätkanud väga väljapaistva vene muusikaanalüüsi koolkonna, eelkõige Leo Mazeli ja Viktor Bobrovski traditsioone. Nüüdseks on Rein Laul töötanud Peterburi konservatooriumi muusikateoreetiliste ainete ja analüüsi õppejõuna juba ligi kolmkümmend aastat ja on praegu oma ala üks juhtivaid professoreid.

Rein Lauul on olnud suur tähtsus ka eesti muusikateoreetilise mõtte suunaja ja ärgitajana, ta on eesti muusikateooria koolkonna rajaja. Tema juures on õppinud meie praegused Eesti Muusikaakadeemia juhtivad muusikateooria õppejõud Mart Humal ja Margus Pärtlas ning ka käesoleva artikli autor. Viimastel aastatel on olnud võimalik tutvuda professori mitmete kirjatöödega ka eesti kee-



Rein Laul. "Seitseteist etüüdi Beethoveni muusikast". *Scripta Musicalia*, 2001.

les (mõningate üksikute artiklitega siiski ka juba varem): 1999. aastal ilmus kirjastuse "Ilmamaa" sarjas "Eesti mõttelugu" Rein Lauulu "Sissevaateid muusikasse", kus on avaldatud üheksa Lauulu uurimust. 2001. aasta lõpul ilmus seitseteistkümnest lühiartiklist koosnev kogumik "Seitseteist etüüdi Beethoveni muusikast".

On need teaduslikud ja/või uurimuslikud artiklid, esseed või veel midagi muud? Autor ise nimetab pealkirjas oma kirjutisi tagasihoidlikult "etüüdideks", hiieldes sel moel elegantselt kõrvale nende täpsemast määratlusest. Samas annab see talle palju suurema vabaduse ja suunab ka lugejat raamatust mitte üksnes rangelt teaduslikke kirjutisi otsima, need on palju loovamad ja meetoodilises mõttes vabamad.

Muusikaanalüüs (nii nagu muusikakriitika) on huvitav ja omapärane tegevus-

valdkond. Autor ütleb raamatu eessõnas, et tema põhieesmärk on "tutvustada muusikaanalüüsi mõningaid võimalusi ja propageerida seda kui iseseisvat helikunsti haru" (lk 11). Oma teise eesti keeles avaldatud raamatu "Sissevaateid muusikasse" (Tartu, 1999, lk 7–8) sissejuhatuses määratleb Laul muusikaanalüüsi eelkõige kui süvaanalüüsi, "mille mõte seisnebki just muusika vahetul vastuvõtul mõõdalibiseva informatsioonikihi teadvustamises. Kui hakkame seostama teose (või isegi erinevate teoste) ajalise distantsiga eraldatud kõlaelemente, ükskõik kas mälus või noodi-lehti kiirustamata edasi-tagasi pöörates, võib meile avaneda midagi sellist, mida me aimatagi poleks osanud. Saab selgeks see, kuidas muusikateos "tehtud on"".

Eraldi tähelepanu väärib mõte, et muusikaanalüüs on iseseisev helikunsti haru. Sellel, esmapilgul ootamatul mõttel, liigitada analüüsi mitte teaduse, vaid kunsti valda, on tegelikult sügav tähendus. Analüüs on alati valiv, seda ka meetodi poolest. Kui muusikateose analüüsimisel ei lähtuta väga rangest teaduslikust meetodist, vaid muusikast endast, siis võiks ka analüüsimetodit pidada kunstiliseks: sel juhul lähtutakse ju konkreetsest helitööst ja püütakse leida ning põhjendada huvitavaid muusikalisi momente selles. Loomulikult lähtutakse analüütilises tegevuses mingist teoreetilisest raamistikust, kuid subjektiivseid momente ei ole sellise analüüsi juures (kas või analüüsitava objekti valikul) võimalik välistada. Seega kujutab muusikaanalüüs (nagu muusikakriitikagi, mis langeb paljus kokku analüüsiga) endast põhimingut kunstilisest ja teaduslikust tunnetusest, olles seega täiesti omaette tunnetusvaldkond. Võrdleksin analüüsi ka muusika interpreteerimisega: nii interpret kui ka muusikaanalüütik interpreteerivad üht ja sama helilooja loodud muusikalist teksti, üksnes vahendid on teised. Sõnalist interpretatsiooni (ehk muusikaanalüüsi) kasutades ei pruugi see mitte alati olla kõikehõlmav, muusikalise teksti noot-noodilt lahtimõtestav, vaid valikuline — see võib piirduda ainult mõne aspekti või lõigu interpreteerimisega. Kuid sõnaline, analüütiline interpretatsioon püüab alati leida teoreetilisi põhjendusi pakutavale käsitlusele (st tugineda teaduslikule aluspõhjale), samas kui muusikaline interpretatsioon võib tugineda ka üksnes esitaja puhtale intuitsioonile.

Laul on väga hea muusik, seda näitab tema oskuslik ja veenev analüüsivate teoste ja aspektide valik (tähtis on ju ära tabada see

teose kõige huvitavam ja olulisem "muusikaline rosin"), samuti võime muusikat väga nüansirikkalt ja süvitsi tunnetada ning iseloomustada, analogiaid leida. Siin abistab teda kindlasti ka kompositsioonitehnika ja loomepsühholoogia "kõõgipoole" hea tundmine. Samas hämmastab Laulu kirjutiisi lugedes alati tema suur muusikaline eruditsioon: ta tunneb väga hästi nii muusikat kui ka muusikateoreetilist konteksti. Seda iseloomustab ilmekalt sama raamatu tutvustuses muusikateooria professor Avo Sõmer USA-st kui vormianaalüüsi "seadusandluse" tundmist ("Miks Beethoven?" "Sirp", 14. 12. 2001). Samas ei nõustu ma kõiges Sõmeri etteheitega, et analüüsid muusikat läbi sellise "seadusandluse" prisma, püstitatakse helitööde ümber liigselt koormavad ranged intellektuaalsed raamid. Ajastule omaste "normatiivsete vormide" ja muude muusikaliste seaduspärasuste tundmine annab põhjendatud teadusliku aluse pöörata tähelepanu igale kõrvalekaldele selles "normatiivses", tähtsustada neid, ning analüüsida, miks helilooja seda tegi, mida ta sellega taotles. Just kõrvalekalded tavapärasest (mida omakorda saab identifitseerida üksnes normatiivset väga hästi tundes) ongi kõige tänuväärsem materjal analüüsiks, nagu seda minu arvates hiilgavalt tõestab ka Rein Laul oma kõigis Beethoveni "etüüdides".

Siit tuleneb ka vastus, miks valib Laul oma analüütilisteks "etüüdideks" just Beethoveni teosed. Beethoven on olnud muusikaajaloos üks kõige novaatorlikum helilooja, rikudes ja sellega avardades oma ajastu mitmeid stiili- ja vormilaseid normatiive. Seetõttu on tema muusikat eriti huvitav analüüsida. Beethoveni muusika on sageli ka tugevalt süžeeline (see ei kattu mõistega "programmiline"!), mis avaneb eriti just süvaanalüüsil.

Raamatus esitatud teoste analüüsid on settinud ja valminud autoril paljude aastate, isegi aastakümnete jooksul, ta mainib oma eessõnas ka üliõpilastega suhtlemise tähtsust nende artiklite valmimisel. Rein Laulu õpilasena kuulsin tema loenguis üsna mitmeid "analüütilisi etüüde" Beethoveni samadest teostest juba 1980ndate aastate algul. Nii mõnedki neist analüüsides on tänaseks veidi teisenenud või täienenud, pikaajaline küpsemine on need muutnud perfektsemaks. Igal juhul on nauditav lugeda elutarga mehe väga teravmeelseid käsitlusi Beethoveni tiptöötest ja imetleda tema osavust leida huvitavaid aspekte.



Eesti prominentsemaid muusikateoreetikuid Rein Laul oma Peterburi-kodus 1999. aastal.

*Harri Rospu foto*

Ootuspäraselt analüüsib Laul kõige rohkem Beethoveni sonaaditsüklite sonaadivormis loodud esimesi osi (kümnes "etüüdis" seitsmeteistkümnest). Sonaadivorm kõige suuremat dramatismi võimaldava, samas ka kõige dünaamilisemalt areneva ja muutuva klassitsismiaegse muusikavormina, on sageli kõige tänuväärsem muusikalise analüüsi materjal. Laulu põhiliseks huviobjektiks Beethoveni sonaadivormis loodud teostes on loomulikult temaatiline materjal oma erinevate aspektidega. Kahes "etüüdis" analüüsib ta motiivide rolli, nende muutumist (ühes neist ka funktsionaalselt muutumist) arengu jooksul (I ja V sümfoonia esimestes osades, osalt ka Klaverisonaadi *op 7* esimeses osas). Terve osa ebatavaline temaatiline struktuur on vaatluse all Kolmanda sümfoonia, ebatavaline temaatiline materjal aga Klaverisonaadi *op 31* nr 1 esimeses osas. Klaverisonaadi *op 110* esimeses osas on aga analüütiku põhitähelepanu all koguni teema ja helistiku omavaheline ideaalne sobivus (peatükk "As-duuri ilust"!).

Üks mõjuvamaid ja terviklikumaid analüüse on raamatus Klaverisonaadi *d*-moll, *op 31* nr 2 esimese osa käsitlus. Analüüsi fookus on suunatud just sonaadivormi ekspositsioonile. Selle sonaadi ekspositsiooni teeb eriliseks kõigi partiiide väga süsteemne bifunktsionaalsus: iga partii funktsioon on eranditult seotud talle vahetult eelneva partii funktsiooniga, mistõttu hakkab toimima lisaks partiiide põhifunktsioonile ka ühe partii võrra tagasi nihutatud lisafunktsioon. Tulemuseks on vormi eriline seostatus, mida ka Laul väga veenvalt näitab.

Sonaadivormis teosed on sageli analüütikute maiuspalad, tunduvalt vähem analüüsitakse variatsioonivormis teoseid: põhjuseks ilmselt oluliselt sündmustevaesem areng. Beethoveni puhul antud seaduspärasus aga täiel määral ei kehti. Rein Laul on leidnud Beethoveni kolmes variatsioonidetsükklis (neile on pühendatud tema kolm viimast "etüüdi") huvipakkuvaid ja analüüsivaid vääriivaid momente. Eriti huvitav on helilooja viimase klaverisonaadi *op 111* teise osa käsitlus. Variatsioonidetsükkel murrab siin juba teed hilisemate "vabade variatsioonide" juurde, raputades mõjuvalt maha varasemate "rangete variatsioonide" piirava raami. Juba variatsioonide teemas leiab Laul palju tähelepanuväärset, iseloomustades seda kui koraalilikkude ja filosoofilist, millele peaaegu lakkamatu pedaaliheli lisab "mõnevõrra kiretu ja distantseeritud varjundi, olles justkui ajas kestuse ja kroonikakirjutajaliku objektiivsuse sümbol või pidurdav jõud, mis ei lase sündmuste vooluga jäägitult kaasa minna, vaid ajendab vaatlema kõike toimuvat mingilt kõrgemalt positsioonilt" (olgu see tsitaat leheküljelt 111 kui hea Beethoveni muusikalist väljenduslikkust iseloomustav stiilinäide autorilt).

Kolm analüütilist "etüüdi" on pühendatud ka kolmeosalises liitvormis loodud teoste analüüsile (11. – 13. etüüd, neist kaks leinamarsid!) ja üks rondovormis teosele (14. etüüd). Ka neis suhtelisel päindumatu ja läbivat dramaturgiat naljalt mitte-eeldavates vormides leiab geniaalne Beethoven uusi ja intrigeerivaid vormilahendusi, mida analüüsija ka huvitavalt lahti mõtestab.

Laulu analüüsides veenab ja köidab eriti põhjuslike seoste loomise oskus, see, milise erilise osavusega leiab ta juba algeemaide olulistes või ebatavalistes detailides vihjeid hilisematele olulistele sündmustele teose arengus. Samuti jõuab autor konkreetse analüüsi kaudu, sageli isegi nagu märkamatu,

oluliste teaduslike üldistusteni. Sel moel saab tähelepanelik lugeja ammutada neist analüüsistest olulist teavet nii ajastu stiili kui ka vormiehituse seaduspärasuste kohta. Need analüüsid on harivad mitmes mõttes ja eriti kasulikud lugemiseks just muusikaõppuritele.

Laulu "etüüde" Beethovenist võiks määratleda ka kui suurepäraseid muusikaanalüütilisi esseesid. Autori enda poolt välja pakutud "etüüd" on liiga tagasihoidlik (samas aga muusika-alane termin!). Neis on tugev annus *fair play*'d ja elegantsi. Seda õhkub nii analüütiliste aspektide valikust kui ka kujundlikust ning võrdluste- ja analoogiaerohkest keelekasutusest, samuti viimasest tulenevast peatükkide tiitleist. Esseed ei pretendeeri käsitletavate teoste mitmekülgsusele, seda enam ammendavale süstemaatilisele käsitlusele ja jäävad seetõttu nii mõnigi kord üsnagi põgusaks.

Soovitaksin neid lugeda ka tõsistel, siiski mõningast muusikalist ettevalmistust omavatel muusikahuvilistel (oluline on noodilugemise oskus!), kes saaksid sel moel hea ettekujutuse muusikasse süüvimise võimalustest, mis tohutult avardavad muusika sügavama kuul(a)mise ja selle tunnetamise võimalusi. Laul otsib oma analüüsides eelkõige muusika väljenduslikku mõtet. Ta tunnetab muusikat elu lahutamatu osana, isegi ühe avaldumisvormina, tema nägemuses allub muusika sageli eluloogikale, võimaldades elulisi võrdlusi ja paralleele. Raamat lähendab "abstraktset" muusikakunsti kuulajale ja võimaldab paremini tajuda tegelikult väga elulist muusikalist loogikat.

---

---

## MUSICA THEORICA — VANA JA NOOR TEADUS

*EMA muusikateooria professor Mart Humal on oma põhjalike ja viimistletud artiklitega olnud TMK üks püsivamaid muusikast kirjutajaid; mullu valis ajakiri ta oma laureaadiks. Järgnevalt räägib Humal oma eriala probleemidest Eestis ja laiemalt, puudutades ka muusikateooria vahekorra teiste muusika valdkondadega.*

*Mart Humal lõpetas Tallinna konservatooriumi klaveri (1970, Heljo Sepa klass) ja muusikateaduse (1973) erialal ning täiendas end Lenini-gradi konservatooriumi aspirantuuris Rein Laulu juhendamisel. Humal on eriti palju tegelnud Heino Elleri muusikaga (väitekirja ja raamat "Heino Elleri harmoonias", nootide trüükiks ettevalmistamine), kuid ta on uurinud ka Mart Saare, Cyrillus Kreegi, Eduard Tubina jt eesti heliloojate loomingu. Viimasel aastakümnel on Humala huvide keskmesse tõusnud muusikateooria ja -analüüsi üldisemad metodoloogilised probleemid. Oma põhjalike teadmiste ja suure lugemusega on ta kahtlemata selle ala parim asjatundja Eestis.*

**Muusikateaduse tähtsamad harud hakkasid Eestis selgemalt eristuma üsna hiljuti. Muusikaajaloo, rahvamuusika uurimise (etnomusikoloogia) ja muusikapsühholoogia kõrval on eneseteadvuse tõusu märgata ka muusikateoorias. Kuidas seletaksid asjatundmatule, millega tegeleb muusikateooria?**

Muusikateooria, *musica theorica*, on väga vana teadus, millega tegeldi Euroopas juba Pythagorase aegadel. Algul mõeldi selle all mis tahes üldisi arutlusi muusika, eelkõige aga helisüsteemide üle, erinevalt praktilisema suunitlusega teadusest *musica practica*, mis tegeles muusika "tehnoloogilistemate" aspektidega. Tänapäeval mõeldakse muusikateooria all aga just neid "tehnoloogilisi" momente: alates elementaarteooriast kuni kompositsiooniõpetuseni, koos kõigi selle kitsamate aladega, nagu kontrapunkti-, harmoonia- ja vormiõpetus. Seega moodustab tänapäeval muusikateooria ühe olulise osa muusikateadusest kui laiemast tegevusalast. Seejuures on



Eesti Muusikaakadeemia muusikateooria professor Mart Humal on oma põhjalike ja viimistletud artiklitega olnud TMK püsivamaid autoreid ajakirja ilmumise kogu kahekümne aasta jooksul. Pildistatud veebruaris 2002.

muusikateooria funktsioon tänapäeval eri maades väga erinev. Tundub, et Kesk-Euroopas, eriti Saksamaal ja Skandinaaviamaades (peale Soome) on selles peaaegu pedagoogilisel tegevusel, aga ka teooria ajaloo uurimisel. Seevastu Ameerikas, Inglismaal, Soomes ja ka mõnel pool mujal Euroopas on viimastel aastakümnetel rõhutatud muusikateooria üheks juhtivaks alaks muusikaanalüüs, mis on (kuigi teistel meetodilistel alustel) juba pikemat aega olnud kesksel kohal ka meie idanaabrite juures.

Eesti Muusikaakadeemias toimunud rahvusvahelistele teooriakonverentsidele "Heliteos kui probleem" on kõige rohkem tulnud väliskülastajad just Põhja-Ameerikast, Inglismaalt ja Soomest ning nende ettekanded on keskendunud peamiselt muusikaanalüüsile. See ala on Eestiski viimastel aastatel üsna jõudsalt edenenud: lisaks kolmele rahvusvahelisele konverentsile on siin olnud mitu kohaliku tähtsusega analüütilist sümposiumi, ilmunud on sinu koostatud artiklite kogumikud – eestikeelne "Tööd muusikateooria alalt I", ja kaks ingliskeelset konverentsikogumikku ning kaks Rein Laulu raamatut. Neid sirvides torkab silma analüüsitava muusika ja

materjalile lähenemise viiside mitmekesisus. Missugused on praegu maailmas muusikaanalüüsi tähtsamad suundumused?

Muusikaanalüüs liigitub üsna selgelt kaheks osaks: ühel pool on traditsioonilise tonaalse muusika, teisel pool aga uuema, nn posttonaalse muusika analüüs. Kummagi meetodikad on väga erinevad. Peatumata siinkohal nende meetodikate kirjeldamisel, võib nende rakendusviisi üldistavalt iseloomustada järgmiselt: tonaalne muusika, mida iseloomustab keerukas mitmetasandiline hierarhia ja ammendamatu seoste rikkus, nõuab analüüsijail selle rikkuse avamiseks sügavusse pürgimist isegi üsna rangelt valitud meetodi raames püüdes; posttonaalse muusika analüüs aga kaldub kergemini ühendama eri meetodeid (mida sellel alal on väga palju), tungimata seejuures alati väga sügavale heliteose "pinna" alla. Muidugi kajastab niisugune erinevus lähenemisviisides erinevust uuritavate muusikastiilide endi vahel: tonaalse muusika eri ajastute teostes võib olla palju rohkem ühist kui ühe ja sama tänapäeva helilooja eri teoste vahel.

Ühtlasi tundub, et suurem tung sügavusse muudab tonaalse muusika analüüsi põnevamaks kui posttonaalse muusika oma, sest siin seisab analüüsija (nagu ilmselt ka helilooja, kui pidada silmas suuri loovisiksusi) pidevalt silmitsi omapärase pingesuhtega, dialektilise vastuoluga üksiku ja üldise, normatiivse ja individuaalse alge vahel heliteose struktuuris. Analüüsi eesmärgiks on enamasti teose individuaalse omapära selgitamine, tuginedes seejuures vastava ajastu stiili struktuurimudelitele. Kui rõhutada liigselt normatiivseid, teoseüleseid stiilielemente, varitseb analüüsijalt oht kalduda formalismi, kuid liigselt iga teose erijooni rõhutades, neid piisavalt nimetatud üldiste struktuurimudelitega seostamata, võib kalduda irratsionaalsusesse. Mõlemal juhul kaotab analüüs palju oma veetlevusest, muutudes raskesti mõistetavaks "asjaks iseeneses", selle asemel, et olla heliteose igakülgse tunnetuse vahendiks.

Kuidas võiks muusikateooria konkreetset sellele tunnetusele kaasa aidata?

Muusikateooriaga vähe kursis olevate interpretide, pedagoogide või ka muusikaharrastajate jaoks on muusikateoorias ja -analüüsis paljudi esmakogemusel raskesti mõistetavat. Ilmselt ei vii nendel inimestel lihtsaim tee muusikateooria juurde mitte raamatute, vaid pigem andeka pedagoogiga elava suhtlemise kaudu. Kuna muusikateoreetiline tun-



netus on ainult osa laiemast muusikatunnetusest kui tervikust, on erakordselt suur osatähtsus pedagoogi isiksusel, tema võimel integreerida teoreetilist tunnetust laiema muusikatunnetuse konteksti. Selline pedagoog võib olla ka ise suur loovisiksus, nagu näiteks suured XX sajandi heliloojad Arnold Schönberg ja Anton Webern, kes ei õpetanud oma arukatele õpilastele mitte ainult kompositsioonitehnikat, vaid ka oskust sügavalt analüüsida erinevate ajastute muusikat. Nende suureks kaasaegseks muusikateooria alal võib pidada Heinrich Schenkerit, kelle loodud analüüsimeetod oma graafiliste häältejuhtimiskeemidega ajab tänapäevalgi asjasse pühendamatu segadusse. Schenker oli väljapaistev muusik: pianist, publitsist, klassikalise muusika noodiväljaannete toimetaja ja eelkõige suurepärase pedagoog, kelle jaoks nimetatud analüüsimeetod oli ainult osa pikast teest klassikaliste meistriteoste sügavamamõistmiseni. Tema õpilaste ja toetajate hulka kuulus üks XX sajandi kuulsamaid dirigente Wilhelm Furtwängler; samast meetodist on endale palju kasulikku leidnud ka mitmed tänapäeva interpreedid, näiteks pianist Murray Perahia. Paljude muusikute kogemusest ilmneb, et kui esialgne võõrastus mingi analüüsimeetodi vastu on ületatud, kinnitab analüüsi tulemus sageli muusikas intuiitiivselt tunnetatud tõsiasju, kuid ühtlasi võimaldab neid ka ratsionaalselt põhjendada.

Seda võõrastust näib paljudes inimestes tekitavat just ratsionaalne lähenemine muusikale, kõige emotsionaalsemaks peetud kunstile. Muusikateoreetikuid on süüdistatud peaaegu et

vägivaldse elava muusika kallal, selle surumises mingite meelevaldsete mudelite raamidesse, mille käigus teose olulised koostisosad "amputeeritakse". Küllap peaksime aga oma eriala võimalusi ja samuti piire teistele paremini selgitama, seda nagu sa ütlesid laiema muusikatunnetuse konteksti integreerima, sest Eestis on moodsa muusikateooria ja -analüüsiga tegeldud ju üsna vähe aega. Millal sinu arvates muusikateooria Eestis üldse tekkis?

Muusikateooria kui teadus on Eestis tõepoolest veel väga noor ala. Kui mitte arvestada Tartu Ülikooli akadeemilisel pinnal XIX sajandil üleskasvanud Arthur von Oettingeni, kes saavutas rahvusvahelises muusikateoorias küll väljapaistva koha, kuid pidas ennast siiski muusika alal asjaarmastajaks, saame professionaalsest muusikateooriast Eestis rääkida alles alates XX sajandi viimastest veerandist. Tõsi küll, väljaspool Eestit tegutsesid juba varem (ja tegutsevad jätkuvalt) kaks eestlasest muusikateooria professorit, Rein Laul Peterburi (tollal muidugi Leningradi) konservatooriumis ja Avo Sõmer USAs. Sõmerist ei teadnud me seitsmekümnendatel aastatel veel midagi, seevastu Laul, tänu tema juures ümmarguselt viieteistkümmene aasta jooksul aspirantuuris õppinud kolmele eestlasest muusikateoreetikule, osutus meie muusikateoreetikute koolkonna tegelikuks rajajaks. Esimesena lõpetasin mina 1977. aastal, hiljem järgnesid veel Andres Pung ja sina. Meie professionaalsete muusikateoreetikute järgmine põlvkond, kelle seas on lootustäratavamaiks nimedeks Kerri Kotta ja Mart Jaanson, kuuluvad juba järgmisesse, täielikult Eestis erialase hariduse saanud põlvkonda.

Mart Humal oma õpilase ja kolleegi Margus Pärtlasega EMA teooriaklassis veebruaris 2002.  
Harri Rospu fotod



Kuid kas muusika üsnagi detailset analüütilist käsitlemist ei tule mitte ette juba Karl Leichter, Ofelia Tuisku, Leo Normet ja Johannes Jürissoni töedes?

Kõik need inimesed on andnud väga olulise panuse eesti muusikateaduse arengusse. Karl Leichter oli kindlasti eestikeelse professionaalse muusikateaduse rajaja. Kuid tema töö põhirohk oli eelkõige muusika ajalool ja esteetikal, kuigi oma raamatus "Kaasaegsest muusikast" on ta ka huvitavalt puudutanud mitmeid nüüdismuusika teoreetilisi aspekte. Ka Johannes Jürisson on eelkõige muusikajaloolane, eriti hinnatav eesti varasema muusika ja üldse kultuuriloo suurepärase tundjana. Leo Normet oli erakordselt laiahaardeline muusik ja erudiit paljudel aladel, kelles ühinesid muusikateadlane, helilooja ja esteet selle sõna parimas mõttes. Kuid ka tema töödes on muusikateoreetilistel probleemidel võrdlemisi tagasihoidlik koht. Kahjuks on jäänud unustusse liiga vara lahkunud Ofelia Tuisk, väga huvitav eesti muusikateadlane, kelle tegevus oleks paremates ajaloolistes oludes ja sügavama erialase ettevalmistuse korral võinud olla palju viljakam. Tema käsikirja jäänud monograafia Heino Elleri sümfoonilistest lühiteostest sisaldab lisaks ajaloolistele aspektidele ka väga hinnatavaid, kuigi vahel pisut vaieldavaid puht-teoreetilisi tähelepanekuid.

**Milline võiks olla muusikateooria roll Eestis?**

Idealis peaks muusikateoorial teadusena olema Eestis vähemalt kaks olulist ülesannet (millele muidugi lisandub erialase järelkasvu koolitamine). Neist esimene oleks eesti muusika teoreetiline uurimine ja teine osalemine rahvusvahelise muusikateoreetilise mõtte arengus. Need kaks ülesannet pole kergesti ühitatavad. Eesti muusika uurimine on meie muusikateaduse esmane vajadus (umbes nii nagu on inimese enesetunnetus tema loomulik vajadus, ilma milleta pole mõeldav täisväärtuslik muusikakultuur. Seda enesetunnetuse funktsiooni võiks ka geograafiliselt laiendada kogu regioonile (ükskõik kuidas viimast ka piiritleda). Nii pole soomlaste Sibeliuse või mõned läti, leedu või Skandinaavia heliloojad, kelle loominguga me oleme tegelnud (meenutagem siin vanemaist kolleegidest veel kord Leo Normetit), meie jaoks mitte lihtsalt huvitavad välisheliloojad, vaid eelkõige meie geograafilisele regioonile omase ühtse elutunnetuse väljendajad muusikas, kelle loomingut uurimine on seega osa meie endi kultuurilisest enesetunnetusest.

Osalemiseks rahvusvahelises teadusprotsessis on aga vajalik ühine üldarusaadav taustsüsteem, sealhulgas ühtne uurimisobjekt, milleks meie erialal on kas rahvusvaheliselt tunnustatud meistriteosed või siis muusikateooria üldprobleemid (helisüsteemid, kompositsiooni- ja analüüsimeetodid jne). Muidugi huvitab meid eelkõige eesti muusika teoreetiline süvaanalüüs, kuid paraku pole selle analüüsi objekt rahvusvaheliselt üldtuntud, mistõttu on raske pidada sellel pinnal dialoogi meie eriala kolleegidega välismaal. Eesti muusika osas ei oodata meilt ju välismaal mitte niivõrd süvaanalüüsi, kui võrd selle elementaarset tutvustamist.

**Millised on meie eriala suurimad probleemid ja raskused?**

Eelkõige ülimalt piiratud inimressurs, sest võimekate tegijatena pole vähestele mainitud nimedele esialgu palju kedagi lisada. Teiseks raskuseks on rahvusvahelise väljundi probleem. Seni on meie rahvusvahelised kontaktid olnud enamasti passiivset laadi – välismaal toimunud rahvusvahelistel teadusüritustel oleme osalenud rohkem vaatlejaina. Muidugi on tänu meie endi Tallinnas korraldatud konverentsidele tekkinud mitmeid kontakte ja, nagu sa enne nimetasid, ka kohalike ingliskeelseid publikatsioone (nimetaksin neid pigem küll konverentside dokumentatsiooniks), kuid ega meie uurimistööl viljad sel viisil laiemasse rahvusvahelisse käibesse jõua. Selleks on tarvis hoopis teist liiki publikatsioon, nimelt eelretsenseeritavais rahvusvahelise levikuga erialaajakirjades ja kirjastustes. Nendele on aga meietaolistel "autsaideritel" juurdepääs küllaltki raske. Siin on mitmeid objektiivseid takistusi, nagu ebapiisav keeleoskus (inglise keelt emakeelena valdavate kolleegidega on ju raske võistelda) ja aastakümnetepikkusest isolatsioonist tingitud puudulik kursisolek eriala arengutasemega laias maailmas (mida ka viimase aastakümne intensiivne lugemus ei suuda täielikult korvata). Tähtsusetud pole ka mitmed subjektiivsed tegurid, näiteks teistsugusest mentaliteedist tingitud vastumeelsus pakkuda oma "toodangut" võõrastele ja võistelda avaldamisvõimaluste pärast meist objektiivselt võrratult soodsamas olukorras olevate "kohalikega". Muidugi, teades, kui määrava tähtsusega on akadeemilise karjääri tegemisel läänemaailmas konkurents, tundub selline suhtumine eluvõõra ja arusaamatuna, kuid see on seletav seniste Eesti oludega (vähemalt meie erialal), kus mitte inimesed ei konkureeri ameti-

kohtadele, vaid ametikohad inimestele. Kuigi see võib tunduda naivisena, ei pruugi see tingimata tähendada erialaliselt võimekate spetsialistide puudumist. Sest kuigi konkurents on kindlasti teadust edasiviiv jõud, on teadustegevuse seesmiseks stimuleerijaks siiski eelkõige sellised "ebapraktilised" momendid, nagu loomingulised otsingud, rahulolematuus saavutatuga jne, mis toimivad ka ilma välise konkurentsi ta. Samas unistab muidugi iga teadlane oma loomingutu tutvustamisest kolleegidele.

Küsimus, kas käsitleda ingliskeelsetes eelretsenseeritavates ajakirjades publitseerimist teadlase professionaalsuse ainsa ja vältimatu kriteeriumina või hoopis marginaalidest "intellektuaalse imperialismi" pealetungile (vt "Sirp" 18. I 2002, lk 3) on terav ja tekitanud Eesti teadusringkondades palju vaidlusi. Ühest ja lihtsast vastust on siin vaevalt võimalik anda. Kuidas aga hinnata avaldamisvõimalusi meie emakeeles?

Kui meie teadustöö rahvusvaheliseks väljundiks on veel tee paljuski rajamata, siis selle kodumaist väljundit ähvardab suurel määral teine häda: seni avatud tee kipub sulguma. Mõtlen siin ajakirja "Teater. Muusika. Kino" eelseisvat likvideerimist seoses uute ajakirjade asutamisega. Kuigi uuest muusikaajakirjast on veel vara rääkida, ei sisenda seni teada olevad plaanid selle kohta meie eriala vaatenurgast erilist optimismi. Tundub küll, et TMKs avaldatud professionaalsete muusikateadlaste artiklid esindavad sageli eesti muusikateadusliku mõtte kõrgtasemist. Paljude aastate jooksul korduvalt ajakirjas esinenud autoreil on välja kujunenud selge ettekujutus, millist laadi materjal siia sobib; võiks isegi öelda, et välja on kujunenud TMK "muusikaartikkel" kui omaette žanr. See ei ole enamasti väga kitsalt erialaspetsiifiline, kuid samal ajal pakub see üldistavas vormis nende uurimuste tulemusi, mille täielikum avaldamine on sobivam näiteks monograafiates või erialakogumikes. Paraku on aga TMK artikkel jäänudki sageli ainsaks mingi teema uurimist jäädvustavaks publikatsiooniks. Ajakirjal on olnud algusest peale oma kordumatu intellektuaalne õhkkond, mille ilminguiks on muuseas ka akadeemilisest kuivusest kauge kujundus, hästi valitud pildimaterjal, sobiv formaat jne. Tundub, et TMK sulgemine toob eesti muusikateadusele korvamatut kahju. Me peame ju kõike väärtuslikku, mis meil on, tihti nii endastmõistetavaks, et oskame selle tähtsust hinnata alles tagantjärele, sellest ilma jäädes.

TMK senine tegevus väärib muidugi tunnustamist, kuid nii sinu kui nii mõnegi teise muusikateadlaste artikleid on teinigi kord peetud selle väljaande jaoks liiga elitaarseks. Mida aga teha, kui selle kitsa eriala inimesi on ainult ühe-kahe käe sõrmede jagu (teiste muusikateadlaste ja üliõpilaste lisamine tõstaks lugejate arvu mõnevõrra, kuid mitte väga palju)? Kui muusikateadusliku uurimistööga tegelevate ja sellest huvitavate inimeste ring Eestis laieneb, ehk jõuame siis kunagi ka muusikateadusliku perioodilise väljaande (kas või aastaraamatu) asutamiseni. Nii või teisi sältub meie eriala käekäik ja tulevik paljuski järelekasvust, see omakorda praegusest muusikateooria õpetamisest.

Aastakümneid on Eestis muusikateooriat (ka kõrgkooli tasemel) õpetanud küll kõrgesti haritud, kuid ilma muusikateooria-alase erihariduseta (ja vastava teaduskraadita) muusikud. Näib isegi, et akadeemilise kraadiga muusikateadlaste osatähtsus oli Eestis ka nõukogude ajal meiega samades oludes elanud naabritega võrreldes ebatavaliselt madal. Seegi olukord on muutumas alles viimasel ajal, ja jällegi eelkõige tänu professor Rein Lauulu töö viljadele. Kuid lisaks sellisele akadeemilise taseme välisele näitajale nagu teaduskraadid on olulised ka viimase aastakümne jooksul aset leidnud sisulised muutused õppeprotsessis, ja seda nii uute ainete kavvatõtmise kui ka uute ja kaasaegsemate metoodikate juurutamise mõttes. Tundub, et siin on suhteliselt kesine nõukogudeaegne akadeemiline pärand tulnud meile isegi kasuks, sest meil puuduvad enamasti harjumuspärase külge klammerduvad autoriteedid, samal ajal kui Rein Lauulu koolist omandatud elav ja loominguline suhtumine muusikateooriasse on innustanud ka tema õpilasi otsima uusi, õpetajast mõnikord metoodika alal isegi kaugele eemalduvaid lähenemisi.

*Vestelnud Mart Humala õpilane ja kolleeg*  
MARGUS PÄRTLAS

# “NÜÜD-MUUSIKA” JA ÜHEKSAKÜMNENDAD: VABAKS SAADA, ET UNELEDA



CD “nüüd”/Now. Eesti heliloojad. “NYJD Ensemble”, dirigent Olari Elts. Eesti nüüdismuusikat: Jüri Reinvere “Loodekaar”, Mart Siimeri “Ämblik”, Mari Vihmandi “Küsimus”, Toivo Tulevi *Quella sera*, Erkki-Sven Tüüri *Symbiosis*, Helena Tulve *à travers*.

“NYJD”-festivali ja “NYJD Ensemble’i” nimetuses peituv hetketabamist sümboliseeriv ajamäärus pakub ikka veel mängulõbu. NE uue CD nimetuses on see tähendusriikas ajamäärus maakeelsel (loe: eksootilisel) kujul ka plaadiümbrisel. Plaadil kõlab “NYJD Ensemble’i” esituses 1990. aastate eesti muusika. See väike kammerkava peegeldab üsna kõnekalt eesti muusika üht muutustest tulvil ajajärku. Selles on meie instrumentaalkultuuri edenemine ja selle loomingulise “sütiku”, “NYJD Ensemble’i” üks stilistiline näoilme “helikirja” jäädvustatud.

Plaadil on kuus lugu, kirjutatud aastatel 1995–1998.

Jüri Reinvere “Loodekaar” (1998) kammeransamblile (flööt, klaver, löökpillid,

kaks viiulit, vioola, tšello, kontrabass) tunnistati rahvusvahelisel heliloojate rostrumil aastal 2000 alla 30-aastaste autorite kategoorias parimaks teoseks. Reinvere on oma stiili otsinud eurokultuuri erinevatest kihtidest. Varasemate teoste puhul tundus, et tema muusikas on kultuuri pisut rohkem ja personaalsust vähem.

“Loodekaareski” on kõike justkui palju, aga see paljusus saab hämmastavalt ühtse hingamise. Teose käivitajaks on lummavalt poeetiline klaasjates kõlades klaveripartii. Aeglase hingamise rütmis muutuv kirisev klaveriakordika, pikkamööda sisenev keelpillide virvendus, varjuna libisevad kõlad bas-siregistris...

“Loodekaares” on kõike: impressioonistlik varjundimäng, millesse ilmub neurootilisi pingeid, sellest kasvav psühholoogiline *action* või värvispektri plahvatus – ja kõike kroonimas romantilise keelpillikvarteti “häälega” tundeline lõppsõna, milles virvendab linnulaule.

“Loodekaar” meenutab Tarkovski “Stalkerit” ohtlikke, metafüüsilisi maastikke, milles väreleb Suur Küsimus. Ja veel midagi triviaalset ning igituttavat: “karge” eesti keelpillistiil...

Mart Siimeri “Ämblik” keelpillikvartetile (1995) haarab esmahetkel kaasa minimalistliku energiliselt rühkiva mootorikaga ja lausa füüsiliselt mõnusate mustrihaakumistega – aga see ei ole kõik. Autor ütleb teose kohta, et ta lahendab ülesannet. “Kas saab luua üheaegselt lihtsat ja keerulist muusikat, orgaanilist ja mehaanilist muusikat?” küsib ta plaadikommentaaris.

Muusikas kasvab ketramisest välja naljakas vastuolu: energilisus loob justkui “positiivse” liikumismulje, aga varieeruva kõlakompleksi püsivus toob kaasa korduvžes-

ti grotesksust ja staatikat. Kõik kokku – ahistav-koomiline mulje paigaljooksust. Analüütik Siimer on ühtlasi ka humorist. Ja näib, et muusikasse “paigaljooksu” kirjutades on mõtestatud ka eesti muusikas aegade jooksul levinud mitut sorti mehaanikat (minimalism, neoklassitsism)...

**Mari Vihmandi “Küsimus” (1995)** soolo-oboele Kalev Kuljuse tabavas esituses on üks plaadi kõitvamaid lugusid. Sõna otsestes mõttes atraktiivne ühehäälsus on muusikas harv juhtum. Vihmandi teose impulss ja saladus sisaldub pealkirjas – kõnelisuse modelleerimine. Inimkõne kuulub “väikesesse”, individuaalmaailma. Kõnesemantika sünnib detailidest, väikestest erinevustest.

Vihmandi teoses kehastavad ärevat kõnerütmi meloodika hakitus, küsivad katkestused ja kõhkluse semantika (pausid), nõudlikud atakkhelid ja oboetämbri spetsiifilised moondumised. Vihmandi teose muusikat seob ja värvib ka korduv (tuumik)intervallika: kvardiintonatsioonide melanhoolne pidetus, nõudlike kordushelide agressiivsed koputused. Aga tugevaim siduja on inimkõnele omane dünaamika.

**Toivo Tulevi *Quella sera* (1996)** kammeransamblile (flööti, oboe, klarnet/bassklarnet, fagott, metsasarv, löökpillid, klaver, kaks viiulit, vioola, tšello, kontrabass) oli plaadistuse üks küllastatuima kõlapildiga teos. Teose kulgemine viib dramaatilisest tihedusest tagasi sinnasamasse – dramaatilisse tihedusse. Tulevi muusikaski on detail tähtis, kuid üksikelement sulab alatasa ekspressionistliku kujunditulva või kõlavärvi helklemisses. Üksikelement on justkui ohus või haavatav. Tihedas dramaatilises kõlaruumis vastanduvad kõrged ja madalad helid, “ohtlikud” tämbrid ja tselestiaalsed helinad-kõlinad. Muusikasse jätkub nii staatikat kui ka neurootilisi puhanguid. Justkui “dramaatilise inimese” tunnusmärgid muusikas – aga metafüüsilises ümbrises. Tulevi muusikas valitseb Konstruktori üle Dramaturg.

**Erkki-Sven Tüüri** teos *Symbiosis* (1996) on haarav kahekõne viiulile ja kontrabassile, milles on peaaegu sümfoonilist haardeulatust. Flažolettelide tuhmus, glissandod, dramaatiline tume sekundikõne – vastamisi kirbe metaselt krigiseva mootorikaga. Tüüri päritolu ja kuuluvus on noorema põlvkonnaga võrreldes ilmne (neoklassitsism, kollaažide ajastu ja popmuusikaline minevik). Aga see

on läbitöötatud ja individualiseeritud “pärikkus”. Ja Tüüri muusikas töötab siingi loovaid vastasseise: afekt ja *actio*, emotsioon ja mootorika, mäng ja draama.

Tüüri *Symbiosis*’es on peaaegu suurim annus mootorikat, mis plaadil võimalik, aga see on vaba mehaanikast, ühtaegu nii romantiliselt kirglik kui ka mänguline dialoog.

**Helena Tulve**, kes Tüüri õpilasena muusikasse justkui õpetaja jalajälgedes tuli, käib praegu erinevat teed. Eesti muusikas ei ole vist teist nii tundlikku ühtesulatajat. Tulve teos *à travers* (“Kaudu”, 1998, teine koht heliloojate rostrumil samal aastal) kammeransamblile (flööti, oboe, klarnet, fagott, metsasarv, tromboon, löökpillid, kaks viiulit, vioola, tšello, kontrabass) on pisut orientaalsete koloriidiga. Teoses on üsna suur osa puhkpillidel, sellesse ongi kirjutatud justkui puhumise, hingehõhu liikumise müsteerium.

Ja veel: heli peenjaotuste lummus, mikrotonaalsed väreled, jääkristallidena tunduvaid “torkeheliseid”, helivärvide pehmeid pilvi ja raskeid metalseid rünkaid.

*à travers* on massina, voolavusena ja värvina tajutav muusika. Tundub, et autor on loobunud muusika alusstruktuurist – intonatsioonilisest mõtlemisest – ja kirjutab muusikasse helipilvede, kõlafaktuuri ja värvi muutumisi, protsesse, mille sisemine ehitus jääb varjatuks. Muidugi on see petlik mulje.

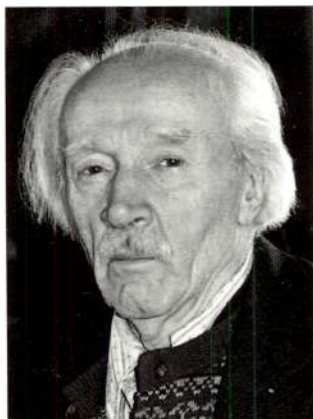
Veel üks justkui loobumine kostab Tulve muusikast. Tulve muusika üllatab lakamatult, sest ta tundub imekombel olevat vaba “õpitud”, “kultuuristatud” kõladest. Võib arvata, et seegi on petlik, sest unustamine ja loobumine on kultuuri liigutavad hoovald, mis nõuavad väga palju jõudu.

Üks CD ei peegelda kaugeltki kõike eesti muusikas möödunud sajandi lõpukümnenendil juhtunut, aga olulist kindlasti. “NYYD Ensemble’i” plaadilt vaatab vastu ajahetk, mil noor eesti muusika unustas, loobus või ütles lahti nii mõnestki asjast, aga eelkõige kahest eriti võimukast nähtusest: meetrumi ülevõimust ja “dramaatilise” inimese kulunud muusikalistest psühholoogemidest. Muusikasse tulevad unenäoloogika, kaemus ja uus, kõlaruumi poeetika.

Üheksakümnenendatel aastatel kirjutatud muusika pealkirjades ja autorikommentaarisdeski kõlab üsna metafüüsilisi, puhttunnetuslikele teekondadele viitavaid lugusid ja vihjeid.

“NYDD Ensemble” on eesti ja välismaist nüüdismuusikat mängides saanud mitmekülgse “kooli”. Väikeste kammeransambelite muusika räägib kindlasti ka lihtsalt kulukamate võimaluste puudumisest, aga sellel puudumisel on tagajärgi ka muusika enda jaoks. Kui varasemal ajal oli sümfooniline muusika see “koht”, milles helilooja mängis läbi jõulist, avastuslikku, kõlamaailma avardavat muusikalist “poetikat”, siis nüüd kandub neid avastusmänge kammermuusikasse. Üheksakümnendail sündis palju kummalisi, kordumatuid, tundlikke kõlamaailmu.

Võrreldes põlvkondi, võib öelda, et (loomingulises mõttes) vanemad (Tüür, Tulv) on kraadi võrra dramaatilisemad, haavatavamad. Nooremad vaatavad asju teistmoodi: justkui seestpoolt või kaemuses või siis kõikemõistva analüütiku huumorimeelega. Aga teatav suletus ja metafüüsilised alltekstid on ühised. Üheksakümnendate aastate muusika ei jäljenda ajalugu, ei kasuta selle tükke kollaažide loomiseks. Selle asemel on alateadlikud rännakud stiilimälus, ajaloo seestpoolt uuristamine, ka selle humoristlik või dramaatiline ümbermõtestamine. Ikka seestpoolt. Sisemise ja individuaalse tähtsustumine – võib-olla on see üks lõpuni küpsenud reaktsioon nõukogude aja ja laulva revolutsiooni plakatlikkusele, patriotismile ja uus-sakraalsusele – kõigile seni domineerinud “šamanistliku” retoorika olemisviisidele...



## HEIMAR ILVES

15. IX 1914 – 5. II 2002

*...konservatooriumis me enam muusikatundmisega ei maadelnud, seal oli Heimar Ilves, kes pani meid hoopis muusika üle mõtlema. [ - - - ] Ta provotseeris meid mõtlema, ka üldistel teemadel, ja ta õpetas muusikat, mitte teoseid. Teostest oli muidugi ka juttu, tal olid oma eelistused – Bach, Beethoven ja Tšaikovski. [ - - - ] Käisime tihtilugu õhtuti Ilvese juures Niguliste tänaval üldfilosoofilistel teemadel rääkimas. [ - - - ] Olime küll rumalad, aga talle meeldis meid tagant ärgitada. [ - - - ] Ilvest on hinnanud väga Pärt ja Rääts, hiljem Mustonen...*

Ivalo Randalu.

“Teater. Muusika. Kino” 2001, nr 4.

# JULMAD MÄNGUD VÕÖRAL TERRITOORIUMIL

Prantsuskeelsed filmid Pimedate Ööde festivalil

“AEG MAHA” (*L'emploi du temps*). Režissöör Laurent Cantet, stsenaaristid Laurent Cantet ja Robin Campillo, operaator Pierre Milon, monteeriija Robin Campillo, produtsent Caroline Benjo. Osades: Aurélien Recoing, Karin Viard, Serge Livrozet, Jean-Pierre Mangeot, Monique Mangeot jt. 35 mm, 132 min, värviline. © Haut et Court, Prantsusmaa, 2001.

“KLAVERIÕPETAJA” (*La pianiste*). Stsenaarist ja režissöör Michael Haneke (Elfriede Jelineki romaani alusel), operaator Christian Berger, monteeriija Monika Willi ja Nadine Muse, produtsendid Michael Katz ja Yvon Crenn. Osades: Isabelle Huppert, Benoît Magimel, Annie Girardot, Anna Sigalevitch, Susanne Lothar, Udo Samel jt. 35 mm, 129 min, värviline. © Wega-Filmproduktion/ Les Films Alain Sarde/Arte France Cinéma, Prantsusmaa – Austria, 2001.

“KAUGEL” (*Loin*). Režissöör André Téchiné, stsenaaristid André Téchiné ja Faouzi Bensaïdi, operaator Germain Desmoulins, muusika: Juliette Garrigues, monteeriija Hervé de Luze, produtsent Said Ben Said. Osades: Stephane Rideau, Lubna Azabal, Mohamed Hamadi, Yaminea Roza jt. 35 mm, 120 min, värviline. © UGC Images, Prantsusmaa, 2001.

Juhtus nii, et viimase Pimedate Ööde filmifestivali menüüsse valisin ma filme põhiliselt prantsus- ja ingliskeelsest keeleruunist. Kindlasti vähendas konservatiivne eelhäälestus valmisolekut värskendavateks ootamatusteks, aga selle eest vältisin pettumusi, et tegelikkus vastabki eelarvamustele. Eksootilise kinematograafia otsingud meenutavad pahatihti vana maailma kõõgist küllastunud gurmaani ihalust algpuhtuse järele või maadeavastaja hasarti lüüa lipp järjekordse *terra incognita* maakoode. Aga vahet pole – maal, kus aasta populaarseim kinohitt on “Muumia tagasitulek”, on isegi prantsuse filmide eelistamine snobismi tunnus. Maitse asi.

On teada tõsiasi, et vaesele kunstnikule ei tohiks liiga palju raha anda. Esteetiline kommunikatsioon muutub edevaks, musikleid punnitavaks ärplemiseks. Me ei usalda lugu, me ei usalda näitlejaid, me peame vaatajale kohe ekspressiivselt pähe istuma. Tänapäeva kinos alahinnatakse krooniliselt vaataja intellekti ning panustatakse puhtale mõnuaistingule – *steadicam* lohistab meid läbi suurejoonelistele dekoratsioonide, seljaaju pommitatakse madalsagedus-helilainetega, ajukoos kututakse esile narkootiline nõristus sähvivate *hi-tech* erutusimpulssidega. “Imetle minu stiilitaju ka kõige hulljulgemate fantasmagooriade visualiseerimisel” – näiks olema Aronofsky, Jeunet, Luhrmanni ja teiste trendirežissööride *ego-trip*’ide edev sõnum.

Filmid nagu Michael Haneke “Klaveriõpetaja”, Laurent Cantet’ “Aeg maha” või André Téchiné “Kaugel” distantseerivad end sellisest lärmakast kõneviisist. Neid ühendab visuaalne ökonoomsus. Efektsest reklaamiesetistikast küllastatud maailmas mõjub iga rahulikus pildikeeles jutustatud lugu kui vaikne vastupanu, mis paneb kahtluse alla teesi, et kino ja tehnika arengu vahele võiks tõmmata võrdusmärgi, et nüüdisaegne kino peaks ilmtingimata kujutama endast elavjõudu ja tehnilisi ressursse neelavat sõjaväeparaadi. Fookuses on näitleja, karakter, suhe, psüühika. Kaamera jälgib toimuvat neutraalsel kaugusel ja kõrgusel. Tegelaste karakteriloogetika pole hõlmatav Hollywoodi dramaturgia bihevioristlike valemitega, kus aktsioonid ja reaktsioonid paiknevad põhjuslikes ahelates nagu maasikad kõrrel. Pigem annavad just konstruktsiooni elliptilised lüngad – motiivide ambivalentsus ja tegude irratsionaalsus – karakteritele piisava intensiivsuse, teevad nad huvitavaks.



“Aeg maha”, 2001.  
Režissöör Laurent Cantet. Aurélien Recoing (Vincent).

## Aeg maha

“Aeg maha” (*L’emploi du temps*, 2001) peamiseks kvaliteediks on karakterite ja faabula psühholoogiline komplitseeritus, milleni enamik sotsiaalseid plakatfilme harva küünib. Samas on siin vahe sotsiaalkriitiline üldistus, milleni pelgalt psühholoogilistele postulaatidele ehitatud filmid enamasti ei ulatu. Režissöör Laurent Cantet on sotsiaalse problemaatika projitseerinud privaatkosmosesse, koondanud moodsa karjäärimaailma pained terasesse psühholoogilisse analüüsi.

“Aeg maha” on mõtteline järg režissööri eelmisele tööle “Personal” (*Ressources humaines*, 1999), mis jälgis noort tehnokraati kaotamas kutse-eeetilist süütust. Filmis “Aeg maha” on sama karakter sooritanud kõik olulised moraalsed valikud ja kompromissid. Ta on küpsenud keskikka, leidnud prestiižika töökoha, liisinud individuaalelamu, abiellunud kena naisega, kes on sünnitanud talle kolm toredat last. Samas on Vincent pideva kohandumise tagajärjel resigneerunud, võõrandunud oma tööst, keskkonnast ja lõpuks iseendast. Tal puudub julgus välja astuda ning sealsamas ta häbeneb oma julguse puudumist. Parema meelega laseb ta asjaoludel lihtsalt kujuneda. Ent asjaolud kujunevad Vincent’i vastu ning tulemuseks on skisoidne kaksikelu.

Häda on selles, et Vincent on liiga hea, liiga hooliv. Kui teda koondatakse endisest töökohast, ei söanda ta sellega oma depressiooni käes kannatavat naist traumeerida. Pigem valetab ta kodus, et kõik on korras, ise



“Aeg maha”. Karin Viard (Muriel).

veetes päevi kuskil parklates ja mänguväljakutel ringi tiirutades. Tööstressi all kannatav mees tunneb mõnu rottide võidujooksust väljajaastumisest, staatuse ohver naudib niisama tühja olemist.

Et veelgi enam irrutada end vanast elust, mõtleb Vincent välja uue töökoha Šveitsis. Ta kõnnib Genfis ÜRO abiprogrammide klaasist ja betoonist hiiglaslikes büroodes, loeb brošüüre ja aruandeid ning loob enesele detailideni läbi mõeldud fiktiivelu. Valelõim muutub järjest komplitseeritumaks. Vincent’i hädavaledest kasvab välja maniakaalne tingrefleks, ta ei valeta enam funktsionaalselt, enesekaitseks, millegi nimel või millegi vastu. Vale annab inspiratsiooni, see ongi ainuke täisväärtuslik viis suhelda, nagu poeedil poeemid või rockstaaril romantilised röögatused.



Vincent paneb fiktisoonidesse üha rohkem inimlikke tundeid – üksildust, kaastundeid, kurbust, ebakindlust. Šveitsi tööelu ei kujuta ta kui imedemaad öitsvat perspektiivi, vaid kui õõvast ja sürrrealistlikku bürokraatiamasinat, milles tema on vaid üks roostes mutter. Aga keegi ei võta tõsiselt Vincent'i hädaldamist, isa elab vaid kaasa poja edukale karjäärile ning naine vaevleb oma sisemiste probleemide käes. Vincent tunneb, et isegi oma valedes on ta ükski.

Peategelase fiktiivvelu jääb siredaks ja rõõsaks nagu Dorian Gray portree, sellal kui mees üha rohkem demoraliseerub. Pikaldane töötaolek genereerib abitust ja enesehaletsust ning Vincent isegi ei pinguta, et taassotsialiseeruda. Pigem vastupidi: tulevikuperspektiivid tõrjutakse teadvusest välja, elatakse ainult olevikule. Vincent haub välja skeemi, mille abil peab lihtsameelsetelt investoritelt suuri summasid, mille ta kohe laiaaks lööb. Pikka aega tagasitõrjutud soovunelmad tuleb täita nüüd ja kohe – peategelane ostab maskuliinse maasturi, millega rallib kuskil mudakarjäärirings. Mida kergem raha, seda destruktivsem kulutamisviis. Peagi satub Vincent salakaubavedaja kompanjoniks. Lõpuks on Vincent'il ka üks konkreetne missioon – smugeldada poola piraatkelli üle piiri.

Mõneti sarnaneb "Aeg maha" intension Michelangelo Antonioni filmiga "Elukutse: reporter" (1975), mille ajakirjanikust peategelasele tundub, et ta elab vales tegelikkuses. Ta varastab ühelt surnud relvakaupmehelt identiteedi, et tundma õppida tegeliku elu. Aga "tegelik elu" on siin võõrandunud universumis vaid üks illusioon paljudest ning püüdlused seda tõe pähe võtta lõppevad traagiliselt.

"Aeg maha" gammas on ülekaalus ultramariniinsed toonid. Siinne Šveits ei ole alpi aasade, rammusate lehmade ja maaliliste väikelinnadega maailma õnnelikem maa. Filmis on Šveits kõle, sombune ja anonüümne maailma bürokraatia keskpunkt, mis annab melanhoolse tausta peategelase üksildusele.

Nii nagu Cantet' debüütfilmi "Personnal" peategelast määratleb ooidipaalse varjundiga suhe oma isaga, nii suunab ka Vincent'i käitumist paljuski Isa Kuju. Vincent'i saadab läbi filmi permanentne häbitunne, häbi sellepärast, et ta ei suuda isa ootustele vastata, häbi sellepärast, et ta on liiga pehme ja jääb elule

alla, häbi sellepärast, et ta peab valetama, häbi sellepärast, et kui ta ka üles tunnistaks, saaks temast isa pilke ja kohtumõistmise objekt. Isa, perekond, riik, seadus ja ühiskonna pealesurutud kõvad väärtused sulavad Vincent'i teadvuses kokku üheks ähvardavaks institutsiooniks, superegoks, mille eest Vincent tegelikult põgeneb. Samal ajal lasub Vincent'il veel kohustus esitada oma lastele samasugust Isa Kuju, ikonograafilist autoriteeti ja eeskujut, nagu tema isa on tema enda jaoks.

Kui valede koloss lõpuks kolinal kokku kukub, hävitab häbitunne kõik muu enda kõrval – Vincent põgeneb poja silme ees oma isa eest nagu hirmunud poisike. See on meheliku (tundetud, edasipüüdliku, eetosliku, tahtejõulise, sihikindla *etc.*) persona lõplik pankrot. Järgnev amokk eikuhugi viitaks justkui suitsidiaalseile kavatsustele või lõplikule väljumisele ühiskonnast, vabanemisele kohusest perekonna, naise, isa, laste, kiriku ja riigi ees. Aga ei, Vincent pöördub tagasi endisesse ellu, leplikuna ja alandlikuna, andestust otsides ja leides. Häbistus ja häbi on ta välja lunastanud. Lõpukaadris kõssitab Vincent järjekordsel tööintervjuul ning loetleb kokku oma eelneva elu edusammud ja oskused. Selline irooniline lõpp on eksistentsiaalses kainuses veelgi kurvem kui süžee seisukohast loogiline *unhappy end*.

## Klaveriõpetaja

Michael Haneke adaptatsioon Elfriede Jelineki raamatust "Klaveriõpetaja" (*La pianiste*, 2001) on üks lõikavamaid analüüse sadomaso morbiidsest elutundest pärast David Cronenbergi "Crashi" (1996). Erika Kohut (**Isabelle Huppert**) on keskealine naine, kes töötab klaveriõpetajana Viini konservatooriumis ning jagab oma emaga mitte ainult korterit, vaid ka magamisnurgakest. Kinnisel, pedantsel ja rangel Erikal puudub praktiliselt eraelu.

Erika ema on vanaks jäänud Madonna, arhetüüpne hoolitseja, range ülevaataja ja repressiivorgan. Erika sõltuvus emast pole pelgalt psühhoanalüütiline peetus, lapsepõlve dominantse vanemakuju kaasavõtmine täiskasvanuikka. Pigem avaldub selles hirm iseseisva elu ja seksuaalse emantsipatsiooni ees. Erika vihkab ema kõike kontrollivat pilku, aga samas vajab seda. See ei lase Erika

seksuaalsel stiilial välja purskuda, aga hoiab samas stiiliat kusagil hinge tagakambris müllamas. Erika külastab pornokinosid ja *peep-show*'sid, tema allasurutud seksuaalsus avaldub vaujerismis. Haneke filmides kohtame sageli jõllitavaid inimesi, passiivseid vaujeriste, kes eelistavad pealtvaatamist päris kogemusele. "Klaveriõpetaja" algteksti autor Jelinek põhjendab Erika pornolembust feministlikust aspektist: "Isegi õigus vaadata on maskuliinne privileeg: naine on alati objekt, keda vaadatakse, mitte kunagi subjekt, kes vaatab. Selles valguses on Erika falliline naine, kes võtab omaks meheliku õiguse vaadata."

Erika pärsitud seksuaalsusel on veelgi makaaberlikum pool. Ta on võimeline salakavalaks kättemaksuaktiks oma alaealise õpilase vastu, puistates tema taskusse klaasikilde, mis vigastavad väikese klaverimängija käsi. Sarnast vägivalda võib ta ka korda saata enese kallal. Kehalisuse põlgus seguneb masohhistliku alandusnaudinguga ning Erika lõigub žiletiga oma genitaale filmi ühes julmemas, aga omamoodi naljakas episoodis. Selle kiretu veretöö katkestab ema hüüatus: "Sööma!" Haneke seletab oma veidrat huumorimeelt: "On olemas kaht sorti naeru. Esiteks äratundmisest sündiv naer. See tähendab, et asjad, mida sa näed, on tuttavad ning sa naerad iseenda üle. Kuid on veel hüsteeriline naer, mis vallandub siis, kui sul tuleb tegelda asjadega, mis liiga kohutavad. See on meie igapäevase elu osa – meie kaitserefleks ja põgenemisventiil."

Erika pärisokoduks on muusika, selle täiuslikkus ja ebakehalisus. Jane Campioni "Klaveri" (1993) kõnepuudega kangelanna kasutas klaverit emotsionaalseks ja erootiliseks kommunikatsiooniks. Tema seksuaalenergia transformeerus klaveris muusika transsendentseks iluks. Ka Erika klaver on fetiš, aga mitte vabastaja, vaid türann, mitte dildo, vaid ratsapiits. Klaverimuusika on *ordnung*'i allikas, libiido mahasuruja ja isiksuse kängitseja. On midagi ebainimlikku klaveri distsipliinis: tegemist on instrumendiga, mis kõige enam meenutab masinat. Klassikaline kaanon ja vägivald – silme ette tõuseb klišee SS-ohvitseridest nautimas koonduslaagri vangide kvartette. Kammermuusika õuduste kambri jaoks.

Erika karakterijoonis on projektsioon muusika kompositsioonilisest perfektsusest, jäika raamistusse surutud virtuoossusest. Ta liigub nagu metronoom, ta kõneleb nagu dirigendikepp. Kui mõni õpilane eksib noodiga Erika lemmikute Schumanni või Schuberti interpreteerimisel, saab talle osaks jääne põlgusepuhang.

Puhkeva kiredraama taustaks on vana hea Viini aristokraatia konserveeritud hiilguse ja väikekodanliku muusikakultuuriga Euroopa kultuuri süda. Pole paremat dekoratsiooni selle keha ja vaimu kurbmänguks, munn ja muusika igikestva võitluse tandriks, kui Freudi ja Mozarti kodulinn.

Õhkõrn tasakaal Erika elus vajub lõplikult kokku, kui tema klassi satub noor, kreemjalt šarmantne tudeng Walter (**Benoît Magimel**). Puhkeb väga veider *amour fou*. Naine, kes selleks ajaks viibinud liiga kaua domineeriva ema pilgu all, upub atleetliku nooruki armuvalusse, ning saab kirge väljendada ainult domineerimise ja allumise mõistetes. Esimene "kirepuhang" leiab aset Viini ooperi hügieenist läikiva tualettruumi külmal põrandal. Erika kontrollib kiivalt, et ükski inimlik tunne ei pääseks seksrituaali, et tema toimingud Walteri peenise kallal oleksid eemaletõukavalt mehaanilised. Siirus on nõrkuse tunnus. Tõelist rahuldust pakub ainult totaalne enesealandus. Noorele ja tervele Walterile mõjub selline pealesunnitud alandaja ja alandatu roll teadagi valusalt. Kuid raske on Erika võrgust välja rabelda; noor armuke on liiga lummatud suhte tumedast ambivalentisist.

Seikluslik seksuaalmäng areneb peagi kalgiks psüühiliseks painajaks, milles puuduvad sadomaso-klubide turvalised kokkulepped, vabatahtlikud võimu- ja rollijaotused. Nii nagu klaveriõpetaja kehtestab oma tudengitele sõgedat filigraansust nõudva režiimi, nii koostab Erika Walterile pedantse reglemeendi, kuidas nende seksuaalsuhe peab välja nägema. Walter ei leia kuidagi võimalust oma seksuaalset frustratsiooni välja elada, naine tema vastas transformeerib iga armuavalduse külmaks signaaliks perverssete ihade masinas. Kuni lõpuks täidab raevunud mees Erika stsenaariumi täht-tähelt, ta peksab ja vägistab Erikat teise tупpa lukustatud ema kuuldeulatuses.

Isabelle Huppert on lähenenud oma rollile julge minimalistliku meetodikaga, mis seisneb pigem emotsioonide kinnipidamises kui nende ekspressiivses esitamis. Erika karakterit iseloomustab pinnaline steriilsus, meetoodiliselt organiseeritud pealispind peab paaniliselt varjama inimlikku mõõdet. See vaoshoitus aga annab erakordselt intensiivselt märku allpool lagunevast struktuurist, kohe-kohe lahvatavast pingest. Tema süütult meigitud nägu meenutab oma privaatsesse maailma sulgunud kaheteistkümneaastast või Roman Polański "Vastikuse" (1965) visioone tasapisi paranoiasse langevast tüdrukust. Huppert laseb harva esile mõnd muud ilmet kui kerge põlgusgrimass, kui mõni õpilane võtab klaveril vale noodi. Alles filmi lõpus lahvatab tõeliselt ekspressiivne väljendus, viiraltlik lõust täis väljakannatamatut valu ja enesejälestust.

Michael Haneke imetleb Isabelle Huppert'i võimet olla ühtaegu väga haavatav ning samas ka väga jäine ja intellektuaalne, samal hetkel ohver ja murdja. Ühes stseenis jälgib kaamera Huppert'i nägu, kui ta kuulab oma õpilast, kes püüab teda Schubertiga võrgutada. Huppert toob korraga esile peadpö-

ritava variatsiooni emotsioone — olles pisarateni tundeline, surub ta sentimentide alla energilise vihasööstuga.

"Klaveriõpetaja" serverib Haneke lavastajakäekirja *per se* — pikkadesse, piinavalt staatilistesse kaadritesse kätketud misanstsene. Pilt on lausa turvakaameralikult distantne. Toimuva kese, vägivallaakt või seksuaalakt on sageli jäänud väljapoole kaadrivälja. Seetõttu näib film olevat konstrueeritud just sellistest momentidest, mida enamik režissööre viskaks välja — tegevusetud pausid, vaikushetked, tühiseisud. Haneke kujutab meelsamini sündmusele eelnevaid või järgnevaid hetki kui sündmust ennast. Sündmus jääb elliptiliseks energiaks, mis panustab vaataja fantaasiale. Fantaasia on aga teadagi palju paindlikum kui selle ükski visuaalne vaste.

Oma filmides muudab Haneke vaataja rolli problemaatiliseks, isegi perversseks. Tavaline kinokülastaja vaatab sageli filmi nagu alaealine, kes soovib eestkostjat, kes talutaks teda läbi filmi õigete moraalse otsustusteni. Milline on aga "Klaveriõpetaja" eetiline kooda? Kas Erika oli ohver või oli vägivalla välja teeninud? Kas Walteri vägivaldsus tähendab patriiarhaalse mehe tüüpilist reakt-

"Klaveriõpetaja", 2001. Režissöör Michael Haneke. Isabelle Huppert (Erika Kohut).



siooni enesest tugevama naise vastu? Kas tegelased väärivad oma saatust?

Haneke aga keeldub kohut mõistmast. Erika valu ja armastusehirm on ehtsad. Walteri viha on ehtne. Sugude sõjas dokumenteerib Haneke pigem hajusat tulevahetust kuskil tihnikus kui heroilist lahingut väljal. Autor on ettevaatlik, et mitte sekkuda, ent ometi annab mõista, et näeb kõike.

Haneke: "Mina jätan oma filmid lahtiseks. Vaataja peab ise valima, mida ta näeb ja ehitama üles enesele sobivad seletused."

Minu jaoks on aga eriti oluline, et "Klavariõpetaja" näol on tegemist intelligentse filmiga. On väidetud, et kino on põhiolemuselt jäänud proletaarseteks laadalõbustuseks ning vaataja südamesse tungida tahtev film ei saagi olla liiga tark.

Jaah, võimalik, et selles väites on oma iva. Filosoofi-"kraadiga" režissöör on auditoomiaga suheldes ebapopulistlikult külm, sõnavaras eelistab ta raskepärast psühhoanalüütilist kanonaadi: "Entfremdung" (võõrandumine iseenesest), "emotionale Vergletschung" (emotsionaalne jäätumine), "Entwirklichung" (reaalsus kaotab sideme reaalsustundega), "I do what I want" tüüpi populaarseile *slogan*'eile.

Aga Haneke analüütilisel filmikunstil on ka üks suur eelis. See tõestab, et filmikunst võib emotsionaalse samastumise kõrval panna julgelt ka vaataja intellektile. Filmi vaatamine on nagu suhtlemine enesest targa inimesega – pärast krambist ülesaamist algab viljakas koosmõtlemine. Heast filmist omandab uusi nägemisvõimalusi enese ja maailma kohta, sellal kui enamik *mainstream*-kino surub jõmmilikult nina alla ainult ühte kindlat moraalset imperatiivi.

## Kaugel

Ka André Téchiné film "Kaugel" (*Loin*, 2001) esitab võõrandumist. Võõrandumist oma keskkonnast, lahtirebimist maast ja juurtest, kogukonnast ja traditsioonist. Film kõneleb väljarändamisest ja sisserändamisest, ekspatriatsioonist kui mentaalsest seisundist, püsimatusest ja minema ihkamisest.

Tanger Marokos on mütoloogilise kuulsusega linn. Siinses boheemlaskogukonnas redutasid Paul Bowles, William Burroughs ja teised biitpõlvkonna heerosed. Va-

balinn Tanger oma lõunamere rammestava valguse, sulniste araabia poiste ja prostituutide, odava hašiisi, mustaturumajanduse ning poliitilise võimu praktilise puudumisega tähendas mässumeelsetele kirjanikele totaalset eskapismi räsitud ja reglementeerivast anglo-ameerika kultuurist. Siiaamaani on Tanger säilitanud oma internatsionaalse vereringe, rahutu pulseerimise sadamas ja agulites, ent kunstnike ja kirjanike kommunis on jäänud ainult mõned muldvanad üksiklased.

"Kaugel" on maha rebinud "1001 öö" muinasjuttude ja "Casablanca" romantilised, ida eksootikas stiliseeritud dekoratsioonid ning asendanud narkodiilerite, musta turu kaubitsejate ning sisserännanute räpase ja larmaka miljööga. Idamaist rahu esindab pigem üks edev eurooplane, Marokos resideeruv vana filmimees James, kelle maneerlikud repliigid sarnanevad äravahetamiseni Paul Bowlesi mõttekäikudega. Teised tegelased pigem kannatavad lõunamaise fluidumi all, nende rahutu veri otsib mooduseid, kuidas oma *status quo*'d murda.

Film vaatleb kolme päeva Tanger's, mis moodustavad filmi kolm peatükki. Serge on veokijuht, kes impordib Marokosse riideid ning luksuskaupu. Tanger' sadamas kohtub ta hämaramestega, kes meelitavad teda hašiist Euroopasse smugeldama. Tanger's elab juuditariist hotelliperenaine Sarah, kellega on Serge'il armastuse ja vihkamise vahel lansseeriv suhe. Sarah' ja Serge'i ümber kiibitseb Saïd, äkilise temperamendiga lõngus, kelle ainsaks sihiks on minema pääseda siit sitasest elust kuhugi tarbimisühiskonna hüvede keskele. Kõik tegelased ihaldavad midagi. Pöörane ja püsimatu Serge väldib küll näiliselt igasugust seotust ja vastutust, ent samas tiksus temaski stabiilsusihalus, soov ankurduda elu külge, luua perekond ja kodu, mis paneb ta riskima narkokaubanduse suure slämmiga. Sarah ihaldab uusi perspektiive, jätta muretsemise oma väikese hotelli ja mitte kuhugi tüüriva armuloo pärast ning sõita Kanadasse oma venna juurde. Saïd ihkab lihtalt ära pääseda, ükskõik kuidas, kas või illegaalina kuskil konteineris. Filmi kolme päeva jooksul peavad kõik tegelased langetama oma suured otsused.

Sarah' ja Serge'i visiitsuhe on jõudnud punkti, kus ei saada olla teineteiseta, ega teineteisega. Kirg on küll paks, kehad pakata-



“Kaugel”, 2001. Režissöör André Téchiné. Lubna Azabal (Sarah) ja Mohamed Hamaïdi (Saïd) Tanger’s.

vad mahladest, aga hing ihkab midagi muud, muud, muud. Veoautojuht on peenema konstitutsiooniga Sarah jaoks liiga labane, liiga loomne, aga seda võimsam voodivänt.

Serge’i ootamatud äraminemised ja tagasitulemised hoiavad aga suhte erksana. Ükskõik mida Sarah ei kinnitaks, teab Serge, et alateadlikult ootab naine temalt reetlikkust. Tegelikult teavad nii Sarah kui Serge, et ilma ootusigatsuse ja reetmisvimmata lahtuks kirk õige kiirelt kahe nii erineva inimese vahel. Unistusliku loomuga Sarah’ jaoks poleks paikne, kodustatud ja mugavdunud Serge enam õige mehekuju. Seetõttu eelistab too pigem hoida Sarah’ pilti oma veoauto (päriskodu) armatuurlaua vahel ning vahetevahel joosta mööda Tanger’ käänulisi tänavaid oma hüs- teeritsevale kallimale järele.

Serge sisendab endale, et tõelise “romantilise rändurina” ei kuulu ta Sarah’le ega kellelegi teisele, vaid ainult iseendale. Tegelikkus on muidugi midagi muud – tööandjate, narkokaupmeeste ja tollitöötajate vintsutamamine rebib üsna alla Serge’i vaba mehe oreooli. Eneseväarikuse nimel on ta lõpuks valmis loobuma hetkeks mugavast egoismist ning sõidutama Saïdi illegaalselt üle piiri.

“Cahiers du cinéma” kriitikuna alustanud André Téchiné on märksa teadlikum filmi väljendusvahendite võimalustest kui

enamik režissööre. Seetõttu julgeb ta valida filmile difuusse, dramaturgilise selgroota struktuuri ning impressionistliku pildikeele, kus jutustust kannavad võrdväärse komponendina värvid, valgused, hääled, lõhnad ja muud meelelised signaalid. Täielikult digi- videole filmitud “Kaugel” omab eriliselt vä- relevat ja meelelist tekstuuri. Selles filmis töö- tab Téchiné peamiselt loomuliku valgusega, Maroko päikese lõunamaiselt ere koloriit sä- rab vastu luitunud värvidelt ja murdub tera- vates varjudes. Dünaamiliselt ringikihutav pilt mõjub kui pööratust esile kutsuv päike- sepiste. Hüplik videopilt sobib filmi rahutu häälestusega ja kokkuvarisemiseelse atmo- sfääriga.

Mulle meeldis André Téchiné film. Selle eesmärk polnudki laboratoorselt põhja- ni tungiv analüüs – paljastada pihisaladusi, rebida katteid, konstrueerida valemeid. See ei esitanud inimsuhteid kui puhastatud ja tihen- datud mudeleid, vaid kui orgaanilist ollust täis täitumatut igatsust ja õhus rippuvaid või- malusi. “Kaugel” on ilus ja minoorne film.

LAURENT CANTET (1961) oli üks režissöör Marcel Ophülsi assistente mõõdnud sajandi suuri sõdu lahanud ambitsioonika dokumentaalprojekti *Vieilles d'armes: Histoire du journalisme en temps de guerre* (1994) juures. Cantet' samal aastal valminud lühifilmi *Tous à la manif* tunnustati Jean Vigo nimelise auhinnaga. 1997. aastal kaasati ta Prantsuse telekanali "Channel 7" millenniumiprojekti keskmetraažilise filmiga *Les Sanguinaires*. Läbilöögiteoseks kujunenud draama "Personal" (*Ressources humaines/Human Resources*, 1999) pälvis lisaks parima debüütlavastaja "Césarile" ja Louis Delluci nimelisele auhinnale auhindu ka Buenos Airese, Emdeni, San Sebastiáni, Thessaloniki, Torino ja Seattle'i rahvusvahelistel filmifestivalidel. Laurent Cantet' seni viimane filmilavastus on psühholoogiline draama "Aeg maha" (*L'emploi du temps/Time Out*, 2001).

ANDRÉ TÉCHINÉ on üks prantsuse filmikunsti uue laine järgse perioodi olulisemaid kineaste, kelle töödes on teinud meeldejäävaid rolle Catherine Deneuve, Jeanne Moreau, Juliette Binoche, Isabelle Adjani ja Emmanuelle Béart. 13. märtsil 1943 Valence d'Agensis Kesk-Püreenees sündinud Téchiné alustas kriitikuna ajakirja *Cahiers du cinéma* juures ja töötas mõnda aega professorina filmikoolis IDHEC. 1969 debüteeris Téchiné režissöörina seksikomöödiaga "Pauline on lahkunud" (*Pauline s'en va*; film jõudis ekraanile tegelikult alles 1975). Lavastanud seejärel mitmeid näidendeid ja telesarja "Lapskuningas Michel" (*Michel, l'enfant-roi*, 1972), pühendus ta suurele kinole.

André Téchiné filmid  
1974 "Suveniirid Prantsusmaalt" (*Souvenirs d'en France*); 1976 *Barocco*; 1979 "Oed Brontéd" (*Les sœurs Brontë*); 1981 "Hotell "Ameerika"" (*Hôtel des Amériques*); 1983 *La Maitouette ou l'arrière-pays*; 1984 *L'Atelier*; 1985 "Kohtumine" (*Rendez-vous*; parima režii auhind Cannes'is); 1986 "Kuriteopaik" (*Le lieu du crime/La Mauvaise herbe*); 1987 "Süütud" (*Les innocents*); 1991 "Ma ei suudle" (*J'embrasse pas*); 1993 "Minu lemmikaastaag" (*Ma saison préférée*); 1994 "Metsikud südamed" (*Les roseaux sauvages/Le chène et le roseau*; parima filmi, režii ja originaalstsenariumi "Césarid"); Louis Delluci nimeline auhind; 1996 "Vargad" (*Les voleurs*); 1997 *Que sont-ils devenus?* (TV); 1998 "Alice ja Martin" (*Alice et Martin/Alice y Martin*); 2001 "Kaugel" (*Loin/Terminus des anges*).

AARE ERMEL



André  
Téchiné.

## NOAGA APAATIA VASTU

"JÕHKRAD MÄNGUD" (*Funny Games*). Stsenarist ja režissöör Michael Haneke, operaator Jürgen Jürges, kunstnik Christoph Kanter, monteeriya Andreas Prochaska, produtsent Veit Heiduschka. Osades: Susanne Lothar, Ulrich Mühe, Arno Frisch, Frank Giering, Stefan Clapczynski jt. 35 mm, 109 min, värviline. © Wega Film (Viin), Austria, 1997.

"KOOD TEADMATA" (*Code inconnu*). Stsenarist ja režissöör Michael Haneke, operaator Jürgen Jürges, monteeriya Andreas Prochaska ja Giba Concalves. Osades: Juliette Binoche, Thierry Neuvic, Sepp Bierbichler, Alexandre Hamidi, Helena Diarra jt. 35 mm, 117 min, värviline. © MK Productions/ Les Films Alain Sarde/Bavaria Film GmbH/Filmax Romania/France 2 Cinéma/Arte France Cinéma, Prantsusmaa – Saksamaa – Rumeenia, 2000.

Michael Haneke filmiloomingust kirjutades peaks kasutama täpset ja kainet sõnavara ning piinlikult kliinilisi väljendeid – nii oleks ilmselt kõige lihtsam tabada inimhingede kirurgist režissööri emotsioonitut ja jäi-selt kirglikku filmistiili.

David Cronenbergi hingesugulane Haneke lahkab oma filmides halastamatult ja järjekindlalt pealtnäha süütute ja korralike kodanike ajusid ja hingesoppe. Skalpelliga lõikab ta maha tsiviliseeritud ühiskonna ja kaasaegse meedia laste apaatiakihi ning muudab nad vägivaldselt taas ümbritseva maailma suhtes tundlikuks ja vastuvõtlikuks.

Nii David Cronenbergi kui ka Michael Haneke filmidest on näha, et mõlemat režissööri erutab mõte sissetungijast, kes hävitab või muudab kangelast nii füüsiliselt kui ka vaimselt. Kui Cronenbergi jäägitu poolehoid kuulub sissetungijale – viirusele –, siis Haneke laseb võitlusel sissetungija ja kangelase vahel omasoodu areneda, jäädes ise alati neutraalseks.

Hoolimata oma filmide frustrerivast ja irriteerivast maailmast nõuab Haneke, et teda optimistiks nimetataks – nüride igäühele-midagi konveierfilmide režissöörid olevat pessimistid, tema kui optimist üritab inimesi nende apaatiast üles raputada.

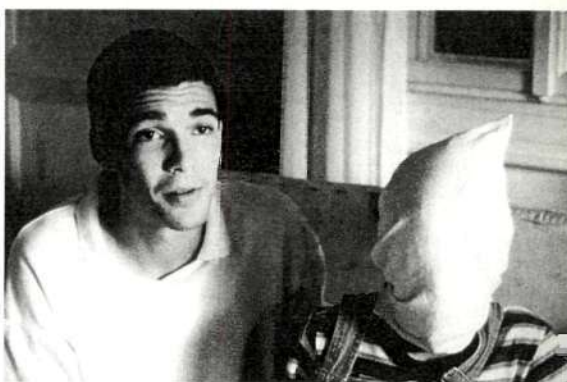
## Jõhkrad mängud

Möödas on ajad, mil publik kinoekraanil läheneva rongi pärast paanikasse satub ja eest ära püüab joosta. Kuid just raskus tõmmata piir reaalsuse ja kujutise vahele on filmikunsti kasvava menu üks mõjuvamaid põhjusi. Kõikumine ehmatava ja erutava filmisündmustes osalemise tunde ja emotsionaalse kindlustunde vahel, mis tuletab meelde, et tegu on vaid fiktiivse maailma peegeldusega kinoekraanil, on andnud mängufilmile võimaluse erakordse kiirusega areneda. Reaalses maailmas nii kardetud vägivald kodustati kinoekraanil ning kontrollitud annused meeldivaid õudusvärinaid olid alati teretunud. Vägivaldne fiktsioon kinoekraanil andis lootust, et reaalses elus on kõik sellesarnased situatsioonid edaspidi kontrolli all.

Olukord muutus televisiooni tulekuga, mil esiplaanile tõusis dokumentaalsuse element. Elektroonilised meediakanalid ümmistavad üksteise võidu inimeste vastuvõtuvõimet kiire ja pideva infotulvaga. Selleks, et vaataja tähelepanu köita, tuli relvi uuendada. Nii kadus meediakanalite pidevas võitluses informatsiooni sisuline külg, võistleva hakkas visuaalse esmamulje toores jõud, mis ajendas ehitama kinodesse elust suurema dimensiooniga ekraane ning on tänaseks muutnud kodukino osaks iga moodsa inimese elutoast.

Kino ja televisiooni vaheline kramplik võitlus teel edusammude poole muutis visuaalsed väljendusvahendid järjest intensiivsemaks, pidev püüd tõetruuduse poole ähmastas fiktsiooni ja reaalsuse piire veelgi. Vägivalla kujutamisel võeti kasutusele uusi sensatsioonilisi visuaalseid võtteid, tegelik vägivald kahvatus fiktiivse kõrval ega köitnud enam vaatajate tähelepanu. Sellele tendentsile pole endiselt lõppu näha, dokumentaalkaadrid sadadest tuhandest sõjaohvritest kahvatuvad "Sõrmuste isanda" võimsa sõjasteeni kõrval, Godzilla jalgade all purunevad suurlinnad on tunduvalt efektsam vaatepilt kui käsikaameraga võetud värisevad kaadrid mingist kahest lennukist kuskil kaugel mingisse pilvelõhkujasse sõitmas. Nii on kadunud vahe sõjaohvritel ja filmistaaridel, tankidel ja hambapastal, meid ümbritseb ülemaailmne fiktsioon, mis tekitab tarbijajühiskonnas mõnusa turvatunde.

Filmis "Jõhkrad mängud" (*Funny Games*, 1997) huvitab Michael Haneke küsimus, kas katkenud dialoogi meedia ja vaataja vahel saab veel elustada ning kas vaatajat on võimalik meedia enda vahendusel muuta meedia ohvrist tema potentsiaalseks partne-



"Jõhkrad mängud", 1997. Režissöör Michael Haneke. Arno Frisch (Paul) ja Stefan Clapczynski (Schorsch).



"Jõhkrad mängud". Ulrich Mühe (Georg Schober).

riks. Küsimus pole Haneke jaoks mitte selles, mida võib näidata, vaid pigem selles, kuidas seda näidata nii, et vaatajal tekiks võimalus ekraanil toimuvat ära tunda. Eriti käib see vägivalla kohta ekraanil – probleem pole mitte selles, kuidas vägivaldat näidata, vaid kuidas vaataja mõistaks seda vaadates tema enda suhet vägivalla ja selle kujutamisega.

Filmi süžee on erakordselt lihtne: õnnelik väikekodaalik perekond sõidab suveks puhkama idüllilisse maakohta järve ääres. Ema Anna (*Susanne Lothar*) ja isa Georg (*Ulrich Mühe*) hindavad kõiki väikekodaalike klišeetid ühest täiuslikust perekonnast



“Kood teadmata”,  
2000. Režissöör  
Michael Haneke.  
Juliette Binoche  
(Anne).

— neil on armas sõnakuulelik poeg (Stefan Clapczynski), täisverd hundikoer, auto, suvila, mobiiltelefon, laiekraaniga televiisor, nad armastavad klassikalist muusikat, golfimängu, purjekasõitu, häid suhteid ja kultuurset vestlust naabritega. Ümbritsevast maailmast eraldab neid kõrge telliskivimüür ja elektroonilisel teel kaugjuhtimispuldiga avatavad väravad — soe turvatunne täidab nende hingi. Nad ei lange kunagi oma harjumuspärasest rollist ja käitumistavadest välja. Kõik on täiuslik, isegi pilvi pole taevas.

Samal ajal kui Hollywoodis raisatakse hirmuvärinate tekitamiseks miljoneid dollareid näljaste tulnukate ja linnakõrguste dinosauruste ning jäämägede ehitamisele, leiab Haneke, et ühe väikse armsa perekonna hävitamisega saavad hakkama ka lumivalgete kinnaste ja põlvpükstega beebinäguudega poisikesed kõrvalmajast. Peter (Frank Giering) ja Paul (Arno Frisch) tulevad üliüksakalt perenaise käest mune laenama. Peale munade katkipillamist muutuvad noormehed pealetükkivalt viisakaks. Viisakuse keelt perenaine mõistab, kuid tema enda käitumismalli ootamatult võimendatud peegelpilt muudab ta valvsaks. Peagi saab hästikasvatatud noormeestest paroodia rõvenaljaketest teletegelasest Beavis ja Buttthead, kes otsustavad ideaalse perekonnaga natuke vägivaldseid seltskonnamänge mängida.

Edasi pöörab Haneke tegevusele vähe rõhku, tempo on sama rahulik kui filmi algusidüllis. Haneke eesmärgiks ei olegi näidata vägivaldseid ja veriseid akte, alates peremehe Georgi jalamurdmisest filmi alguses kuni

perekonna kiire ja valutu tapmiseni filmi lõpus pole peaaegu ühtegi füüsilise vägivalla stseeni. Kogu tegevus seisneb kahe noormehe omavahelises mõttetud mõlas, mille abil ootusärevus vaatajas kasvab. Naisel palutakse riidest lahti võtta. Noh, millal vägistatakse, millal verd lendab, millal piinatakse, millal tapetakse — mõtleb vaataja. Kulminatsioonihetkel aga vaatab vägivaldsete süütu pilgul kaamerasse ja küsib vaatajalt: aga mida sina üldse vahid ja miks, kas seda sa siis tahadki? Nii manipuleeribki Haneke meedia rikutud inimese ootustega, lastes tal kogu vägivalla iseenda peas välja mõelda ning jättes selle filmis üldse näitamata. Kui vaataja saab aru, et tema esialgseid ootusi ei täideta, mõtleb ta välja teise, humaansema lahenduse — ilmselt nad pääsevad. Kuid ka seekord ei rahuldada vaataja soove. Perekond ei kaota ka ekstreemse olukorras väarikust ning keel ei paindu võimaluse korral naabritelt abi paluma, ning kuna mobiiltelefon kukutati vette — kaasaegne meedia vedas alt —, siis jääbki terve perekond kahe valgete kinnastega noormehe meelevalda. Kui naisel siiski õnnestub püss haarata ning üks neist maha lasta, toimub filmis hüperrealistlik pööre — filmilint keritakse lihtsalt tagasi ning kõik läheb siiski tapjate tahtmist mööda.

“Jõhkrad mängud”, kus reegliteks psühhoterror ja sadism, tõmbab uue piiri reaalsuse ja fiktsiooni vahele, laskmata ekraanil jooksva fiktsioonil vaataja peas segamatult reaalsuseks muutuda, vaid aeg-ajalt irriteerides vaatajat küsimusega, kas ta ise oma hetkemõtteid ikka päris täpselt mõistab.



**"Klaveriõpetaja",**  
2001. Režissöör  
Michael Haneke.  
Isabelle Huppert  
(Erika Kohut) ja  
Benoît Magimel  
(Walter Klemmer).



## Kood teadmata

Haneke tavapärasest stiilist tugevalt kõrvale kalduv film **"Kood teadmata"** (*Code inconnu*, 2000) näitab elu multikultuurse õhkkonnaga metropolis nimega Pariis. Erinevalt *art-house*-kinopubliku viimase aja lemmikfilmist "Amélie", mis kujutab Pariisi optimismi ja eskapismi kodulinnana, näitab "Kood teadmata" suurlinna elu palju kurvemates toonides. Film koosneb pikkadest lõdvalt seotud lõikudest, mis räägivad Pariisist kui immigrandide, rassismi ja puuduliku inimliku kommunikatsiooni keskusest.

Filmi stiil meenutab 60-ndate *nouvelle vague*'i – kümneminutised lõikamata kaadrid Pariisi tänavatest, puudulik süžee. Ometi tundub film võrreldes Haneke eelneva filmiga "Jõhkrad mängud" ja järgneva filmiga "Klaveriõpetaja" liiga leebe, ebakonkreetne ja kontekstiväline. Kui ülejäänud kaks filmi on teravad manifestid, siis "Kood teadmata" on imal ja laialivalgav katse luua kurblikku poeesiat.

Ainus muljet avaldav stseen selles filmis oli näitlejannast peategelase Anne (Juliette Binoche) filmivõtte, kus ta mängis naisterahvast, kes kõige rutiinsemal argipäeval ühe majaga tutvudes leidis end ootamatul hetkel suletuna suures akendeta ruumis. Temaga kõneles kaadritagune meeshääl, kes kinnitas, et naine ongi täiesti süütu ohver ning ta sureb järgneva poole tunni jooksul, sest saal täitub vaikselt gaasiga. Kuna pääsemist polevat naisel nagunii loota, siis palus mees temalt vaid üht – et ta näitaks kordki elus oma tõelist nägu.



"Kalveriõpetaja". Keskel Annie Girardot (ema).



"Klaveriõpetaja". Isabelle Huppert (Erika Kohut) ja Benoît Magimel (Walter Klemmer).

Ma ei tea, mida Haneke arvaks *reality-show*'dest, kus paar nädalat lõunamere saarel peesitanud blondeeritud juuste ja silikoonrindadega *chick* ajab Versace bikiinide väel, oda käes, taga poolenisti kodustatud metssiga, ise karjudes, et pole juba kolm päeva midagi söönud ja et see on tema elu suurim katsumus. Igal juhul tundub Haneke kohati reaktsiooni vahetuse ja tunnete erkuse taastamisel propageerivat vaimset robinsonlust, kus katsealune peab unustama kogu tsiviliseerituse ja oma positsiooni ühiskonnas ning olema kordki elus vahetu, vastuvõtlik, kaotama vägivaldselt kaitsekihi ehk apaatia kogu ümbritseva suhtes ja usaldama oma instinkte.

## Klaveriõpetaja

Michael Haneke adaptatsioon Elfriede Jelineki 1983. aastal ilmunud romaanist "Klaveriõpetaja" (*La pianiste*, 2001) võiks olla justkui Roman Polański "Vastikus" kolmkümmend viis aastat hiljem. Vaikiv tütarlaps, keda piinab põlgus ja sisemine vimm vastassugupoole vastu ning kelle sundkujutlused viivad ta hullumiseni.

Viini konservatooriumis klaveriõpetaja ametit pidav Erika (Isabelle Huppert) on allasurutud ihadega röömutu naine, kes veel 40-aastaselt jagab emaga nii korterit kui ka magamisaset. Domineeriva ema (Annie Girardot) raudsest haardest ning Viini klassikute jäisest hingeõhust pääsedes leiab Erika lohutust vaid sekspoodide räpastes videokabiinides pornofilme vaadates. Eskapistlikud *tripid* pornomaailma muutuvad kinnisideeks ning ainsaks väljumiks tema allasurutud seksuaalsusele, mis on haiglase vuajerismi, perversuste ja ultramasohhistliku eneseviilutamise sünge kooslus.

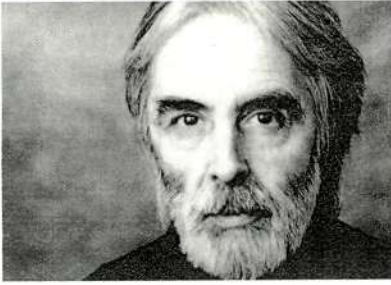
Ometi on tema põgenemiskatsed õigustatud: kodus puudub tal igasugune privaatsus tänu käibetõdesid pilduvalve tüürannist emale, kel 40-aastase tütre päevatoimetustestegemistest minuti pealt täpne ülevaade peab olema. Ema ahistav ja lämmatav armastus on muutnud sõnad "armastama" ja "piinama" Erika jaoks sünonüümideks. Matriarhist ema võimu ja meelevalla all kasvanud Erika pidigi omakorda leidma kellegi endast nõrgema, kelle peal oma võimuiha välja elada. Viini konservatooriumis, mille värskust ja loominguilisust pimestavad ammusurnud klassikute varjud, ootavad Erikat väikesed vastikud andetud õpilased, kelle kiretut keskpärasest klaveriraiumist ta iga jumala päev taluma peab. Pole ime, et ta tunneb ühe väljakannatamatu tüdruku eluaegsest sandistamisest ennast-

unustavat naudingut. Ta tunneb end oma julma maailma maskuliinse valitsejannana.

Erika haprale maailmale saab saatuslikuks lootus leida oma ihadele lihast ja verest rahuldaja noore klaveriõpilase Walter Klemmeri (Benoît Magimel) näol. Romaanis on Walter menukas naistemees, kes kavatseb oma seksuaalkogemuste suurt pagasit vanema naise abil veelgi täiendada ning keda ka sadomasomängude proovimine eriti rõõpast välja ei lööks. Filmis on ta aga kohmetu ja sulava naeratusega poisike, kes tundubki oma õpetajasse seni armunud olevat, kuni naise õovatekitavalt haiglane käitumine tema melhikkust riivama hakkab.

Isabelle Huppert'i rolli teeb võimsaks näitlejanna võime olla ühest küljest väga haavatav ning samal ajal erakordselt kalk ja intellektuaalne, olla korraga nii ohver kui ka julm *domina*. Just sellist kehastumist nõuabki filmi kangelanna, kes on emotsioonidest nii võõrandunud, et tunneb erutust vaid sadomasohhistlike perversioonidest – oma genitaale žiletiga lõikudes, end noaga sonkides või teistele piinavat füüsilist valu tehes. Võib arvata, et kui Walter raevuhoos paljukannatanud kangelannat peksab ja vägistab, tunneb Erika selles enesejälestuses orgasmi ja katarsist, alandust ja ülendust korraga. Suutmata selle teadmisega elada, et üks mees suudab talle sellist rahuldust pakkuda, paneb Erika noa käekotti ja suundub konservatooriumi klaverikontserdile, kus Walter talle ülimagusalt naeratades silma teeb. Erika mõistab, et on pika sadomaso võitluse kaotanud, freudistlik peenisekadedus sunnib teda võtma kotist noa ja lõõma selle endale kivistunud näoilmel rindu. Kõik on justkui arusaadav, kuid ometi tekib filmi lõppedes rida küsimusi: miks on tegelased nii visandlikud? Miks on süžee nii skemaatiline?

Lahendusi ja seletusi Haneke ei jaga. Tema distantseeritud ja steriilses maailmas pole neile kohta. Ainult *mainstream*-kino pakub põhjusi ja lahendusi ja teenib selle abil palju raha. Kuid Haneke kohtleb oma vaatajat kui võrdset partnerit, intellektuaali, keda pole mõtet alahinnata. Tema filmid on sissetungijad vaataja ajudesse, nõudes vaataja enda fantaasiat iga kaadri lõpetamiseks. Mida rohkem tegevust toimub kaadrist väljaspool, seda kindlamini on vaataja ise selles filmis osaleja. Ilma vaatajata pole ka tema filme. Iga seletuse andmine on valetamine, igasugune teadmine ja turvatunne on illusioon. Seda koorimat Haneke enda kanda ei võta.



Michael Haneke.

23. märtsil 1942 Münchenis sündinud **MICHAEL HANEKE** on nn kõige valusama keelega filmimees. Tulevase kineasti ema oli näitleja ja isa lavastaja. Tema lapsepõlv ja noorusaastad möödusid Viini tööliskvartalis. Kuna esimesed katsed läbi lüüa näitlejana ja kontsertpianistina nurjusid, otsustas Haneke tudeerida psühholoogiat ja filosoofiat kodulinna ülikoolis ning tühtlasi harida end teatridramaturgia vallas. Aastail 1967–1970 töötas ta telekompaniis SWF (*Südwestfunk*) teledramaturgi ja toimetajana, sealt edasi aga jätkab vabakutselise stsenaaristi ja režissöörina. Esimene telemängufilm oli *After Liverpool* (1973). Järgnenud paarikümne aasta jooksul tegi Haneke palju teatritööd, lavastades Stuttgartis, Düsseldorfis, Frankfurdis, Hamburgis, Münchenis ja Berliinis (Schillerit, Brucknerit, Enquisti, Strindbergi jt). Samasse perioodi jäävad ka tema ülejäänud kaheksa teleprojekti: *Spermmüll* (1974); kolmeosaline "*Kolm teed mere äärde*" (*Drei Wege zum See*, 1976); kaheosaline põlvkonnareportree "*Lemmingud*" (*Leemminge*, 1979); "*Variatsioon*" (*Variation*, 1983); "*Kes oli Edgar Allan?*" (*Wer war Edgar Allan?*, 1984); "*Preili*" (*Fräulein*, 1985); "*Järelehüüd mõrvarile*" (*Nachruf für einen Mörder*, 1991) ja *Die Rebellion* (1993).

Laiemalt tuntuks sai Michael Haneke oma psühhograammiks nimetatud tetraloogiaga, mille avafilmi oli "*Seitsmes kontinent*" (*Der siebente Kontinent*, 1989; "Pronksleopard" Locarnos 1989). Järgnes "*Benny video*" (*Benny's Video*, 1992; FIPRESCI preemia "Felix" Euroopa filmiakadeemialt), mõjus kommentaar videovägivalda kurbadest tagajärgedest. Tsükli lõpetasid "*71 fragmenti ühe juhuse kronoloogiast*" (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994; "Kuldne Hugo" Chicagos) ja "*Jõhkrad mängud*" (*Funny Games*, 1997; "Hõbedane Hugo" Chicagos parima režii eest). Teisi filme: "*Huntide aeg*" (*Wolfzeit*, 1995); fragmentaarium "*Loss*" (*Das Schloss*, 1997; Franz Kafka romaani järgi); "*Kood teadmata*" (*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages/Code: unbekannt*, 2000); "*Klavari-õpetaja*" (*La pianiste/Die Klavierspielerin*, 2001; žürii grand prix Cannes'is).

A. E.

## SLAAVI VALGUSKIIR PÕHJAMAISELT PIMEDAS ÖÖS

Meile lahkelt lubatud sajandid ägisevad ületootmise käes. Kõike on liiga palju: nii kokakoolat, igasuguseid "plazasid" kui ka ilmselgelt filme. Häidki filme on palju. Küll on probleeme nende jagunemisega üle maa ja vee. Meile jõuavad nad millegipärast vaid kõik koos ja korraga. Alandavalt väsitav on kord aastas joosta läbi pimedate ööde ja porilompide amokki saalide vahet, kus üksnes helendav ekraan meenutab kino. Kuid filmiahnus paneb liduma. Teadmine, et ülejäänud aasta saab näha läbi superheli luuüdini tungiva tūmina ja popkorni imala lõhna filme, teeb kasinamagi rahakoti lõuad lahti. Truule maksumaksjale on alandav seegi, et aasta olulisim kultuurisündmus seisab hapralt pūsti tegelikult vaid mõne entusiastiga ennastsalgavusel.

Seekordne Pimedate Ööde filmifestivali slaavi-saak oli kasinam kui eelmisel aastal. Selliseid suurepäraseid tervikuid nagu Bahtijar Hudnazarovi "Kuu isaks" või Pavel Lungini "Pulmad" kahjuks polnud. Oli aga Aleksandr Sokurovi huvitava triloogia (?) teine film "Sõnn" (2001), mille esimest filmi "Moolok" nägime kaks aastat tagasi. Filmid on ülesehituselt sarnased, peategelast kehastab üks ja sama näitleja (Leonid Mozgovoi), millega rõhutatakse objektide – Hitleri ja Lenini – sarnasust. "Sõnn" on vägagi nauditav, hästi filmitud ja mängitud. Filmi vaadates ei hakka hetkekski igav, ehkki tegevus peaaegu puudub. Kuid filmi tähtsus seisneb hoopiski muus – see on rangelt ideoloogiline.

Venemaa messianistlik kultuur armastab oma kangelasid ning ei loobu neist euroopaliku kerglusega. Kui märksa konkreetsem Stalin on täna veel kangelane vaid pöörduvatute stalinistide seas, siis Lenini impeeriumriigi looja positiivne maine elab osa vene intelligentsigi seas visalt edasi. Ning näidata teda naeruväärselt viletsa debiilse vanaätina, võrdsustada meie sajandite võimsaima impeeriumi looja sellesama impeeriumi suurima vaenlasega kas või ainult kunstiliste vahen-



"Tule mind vaatama...", 2001. Režissöörid Oleg Jankovski ja Mihhail Agranovitš.



"Tule mind vaatama...". Paremalt Oleg Jankovski.

ditega on ju ilmselge karistust nõudev ketserlus. Ma ei imestaks, kui selgub, et peale India provintsi keelatakse filmi näitamine ka kusa-gil Kemerovos või Sussumanis, kui kinod seal kandis veel säilinud peaksid olema. Ehkki Venemaa suurlinnad on tänaseks ideoloogiliselt vaat et enamgi laostunud ja varakapitalismi sohu vajunud kui endine provints *Privaltika*.

"Sõnni" vaadates jääb mulje, et nime-tu peategelane, kelle nimes me hetkekski ei kahtle, kohe-kohe sureb. Ka filmi võimas lõpp

näib ühe inimelu lõpp olevat. Kuid võta nä-pust! Ajaloost teame, millal Lenin suri, filmis fikseerimata aeg meid ei peta! Sõnnile oli antud veel elada vähemalt aasta kui mitte "kõik kaks", nagu tema kaasmaalased kõnelevad. Nähtud karmi hoolitsusega ellu pidi veel mah-tuma ajalooline "Kiri kongressile" ning ehk ka intelligentsi kui nähtuse likvideerimine Vene-maal, mil veel maale jäänud õpetlased just Le-nini initsiatiivil laevadele pandi ning teele saa-deti. Hea, et mitte põhja poole...

Nii kiretult tehtud kirglikku filmi ei mäletagi näinud olevat!

Päris Vene filmidest sai veel näha klas-sikalist Oleg Jankovski ja Mihhail Agranovitši "Tule mind vaatama..." (2001). Suure-pärased vene staarid Irina Kuptšenko ja la-vastaja ise – Oleg Jankovski – mängivad venelikult banaalse süžee soojalt hubaseks. Ehkki korteriga eksimise temaatika on pea-aegu sama vana kui filmikunst ise, on profes-sionaalseid tegijaid alati hea vaadata.

Viimastel aastatel tundubki Venemaal kahte liiki populaarseid omamaa filme linastuvat. Ühed siis tuntud režissööride ja tuntud näitlejatega koguperefilmid, nagu "Tule mind vaatama..." või varasematest Georgi Danelia "Pass". Ja vastukaaluks populaarsed, heaga

"Väikesed inimesed", 2001.  
Režissöör Kira Muratova.



"Väikesed inimesed".





"Örn iga", 2000. Režissöör Sergei Solovjov.

lõppevad maffiafilmid, nagu mitu seeriat "Venda" või nende sõsar "Öed".

Vene pealiinile püüab vastu hakata pimedal ööl linastunud Artur Aristakisjani "Koht maa peal" (2001). Kohati dokumentaalfilmiks kutsutud pretensioonikas film kaltsakate kommuunist, õnne kobamisest seksis. Õnnestunud naturalistlikud kaadrid (tegevus toimub ju tänapäeva Moskvast) sumbuvad aga kordustesse ja venimisse. Tegelaste suhted näivad kohati isegi Venemaa jaoks ebatõepärased. Filmi lõputiitritest selgus, et võtetel osalesid Mihha'il Bulgakovi Moskva fan-klubi liikmed. Nimelt kogunes juba sügaval nõukogude ajal Bulgakovi viimase korteri koridori omapärane vabatahtlike austajate ring, kes lugesid oma lemmiku tekste, kirjutasid täis koridori seinad ja suhtlesid niisama. Kohapeal sündis hulk bulgakovlikku omaloomingut ning täiendusi lemmiku teostele. Vabatahtlikud olid visamad kui võimud ning elasid Bulgakovi teoste massitiraažideni välja. Ja nagu selgus, on nad elus tänase päevani.

Festivalil nähtud slaavi filmidest üks intelligentsemaid teoseid oli kindlasti tuntud Odessa filoloogist filmimeistri Kira Muratova värske lavastus "Väikesed inimesed" (2001). Muratova varasemad filmid on sageli olnud liigagi staatilised ja süžetud (*zaimnõi*), igavavõitu vaadata. Seekord, pärast mõne aastast pausi valminud filmis on sündmusi ja seiklu-



"Örn iga".

si kuhjaga, on ka laipu, kes aeg-ajalt üles tõusevad, kuid ikka on tegu sügavalt psühholoogilise ja tõise inimsuhteid lahkava filmiga. Autor teatab "väikese inimese" teema tagasitulekust; naasevad tegelased, kes on "naljakad, liigutavad ja võimetud tõelisteks julmusteks". Haaraval filmil on väga võluv keel — nii tegelaste kõnemaneeer kui ka tekst ise. Muratova filmid on endiselt äratuntavalt omanäolised.

Festivali täissaalimenu osaliseks sai tuntud vene režissööri Sergei Solovjovi uus



"Koht maa peal", 2001. Režissöör Artur Aristakisjan.

litsetud töö mulje, kuid sageli puudub klantsi taga sügavus, mis Pimedate Ööde filmifestivalil peab lausa kohustuslik kaasaanne olema.

Huvitavateks osutusid lõunaslaavlaste, horvaatide filmid. **Ibolya Fekete** seikluslik "Chico" (2001) võlus eelkõige pöörase süžee poolest, soovida võis kohati paremat teostust. Chico on seikleja, kes sündinud Ladina-Ameerikas, osalt ungarlane, osalt juut, osalt katoliiklane, kellest kasvatati veendunud kommunist. Film saadab tema seiklusi Ladina-Ameerikas ja Ungaris, kõige ehedamalt aga endises Jugoslaavias, ilmselt veel sõdivas Horvaatias. Kõikjal käib revolutsioon ja/või sõda, millesse peategelane sekkubki. Palju on filmis huvitavaid dokumentaalkaadreid, kuid tervik jääb rabadaks. Täiesti ebanaiselik naisrežissööri film.

Terviklikum oli teine nähtud Horvaatia film – **Dejan Acimovici** "Kas on selge, seltsimees?" (2000). Kohalviibinud režissööri kommentaaridest selgus, et tegu oli tõestisündinud looga. Looga keset Euroopat 1980-ndatel asunud kohutavast vanglast, looga inimsuhetest. Tõel põhinev lugu võimaldas ka tõepäraselt lavastust, mis ei sisaldanud mitte niipalju verd ja välist õudust, kuivõrd psühholoogilist raskust ja vibunõõrina pingul suhteid. Film jäi meelde olnud õuduse usutavuse poolest.

Pimedad ööd said läbi. Jälle särab hollywoodilik glamuur, jälle otsib pilk veel nägemata, pealiinist puutumata filmide pealkirju nagu rongist maha jäänud lapsukesi. Jälle loeme, et meil midagi ei ole, mis võimaldaks ka monopoliseerimata filme näha. Ja jälle ootame ööde pimenemist.

film "Örn iga" (2000) – eepiline draama kolmes osas: "Idioot", "Isad ja pojad" ning "Sõda ja rahu" – millised Venemaale armsad pealkirjad! Allusioone ja tsitaate jõnksutav, Vene ajalugu seletav, mittevenelasele (nii vaimult kui kehalt) orienteeritud film ilmselt veel kogub populaarsust. Teravaid teemasid, näitlejate tulevärk, operaatori suurepärased rakursid ja läbimõeldud stseenid jätavad küll hoo-



"Kas on selge, seltsimees?", 2000. Režissöör Dejan Acimovic.

## LENINI SENIILNE LAPSEPÕLV

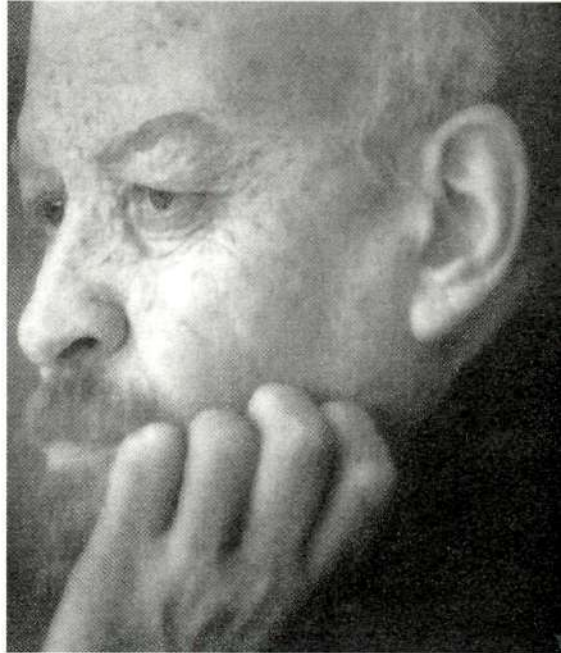
*Humaansus on ainult harjumus, tsiviilsatsiooni viil. Ta võib täiesti kaduda. [- -] Segadus meie (tsiviliseeritud inimeste) hea ja halva mõistetes ületab igasuguse mõeldava piiri.<sup>1</sup>*

Fjodor Dostojevski

*"SÕNN"* (*Telets/Taurus*). Režissöör ja operaator Aleksandr Sokurov, stsenaarist Juri Arabov, muusika: Andrei Sigle, kunstnik Natalja Kotšergina, monteeriija Leda Semjonova. Osades: Leonid Mozgovoi, Maria Kuznetsova, Sergei Ražuk, Natalja Nikulenko, Lev Jelišsejev, Nikolai Ustinov jt. 35 mm, 90 min, värviline. © "Lenfilm", Venemaa, 2001.

Modernistlik ajalooperiood produtseeris oma kangelastest lõputuid ülistusböliinasid. Iga poliitilise juhtoina geniaalsust ei tõestanud ainult täiskasvanuna kordasaadetud, vaid ka varajased ended ja märgid lapsepõlvest. Nii postuumne haiguslugude paljastus kui ka postmodernne käsitlus mõjub sellistele müütidele sama halvavalt kui väidetav ateroskleroos seltsimees Uljanovi tervisele. Sokurovi filmi-Iljitš muudab kahetunnise Kašpirovski seansina olematuks kogu endise nõukogude filmitööstuse leniniaana ning kirjastuste, kultuuripaleede ja agit-asutuste loodud mütoloožilise kangelase raudse karkassi. Peaks austusega märkima, et tegemist on taavetliku muhuga Koljati otsaesisel või kuidas muidu nimetada "vanadusnõtruse" ülekaalukat võitu totalitaarse ühiskonna gigandi üle. Aleksandr Sokurovi "Sõnn" (2000) ja "Moolok" (1999) on oma olemuselt "suurte jutustuste" lagundamise näidisviljad, mis kasvavad välja ajaloo kompostihunniku rammusast huumusest.

<sup>1</sup> Fjodor Dostojevski. Inimene on saladus. "Perioodika", Tallinn, "Loomingu Raamatukogu" 1981, nr 27 – 30, lk 96 – 97.



"Sõnn", 2001. Režissöör Aleksandr Sokurov.  
Leonid Mozgovoi.

### Lenini ajad stalkerlikus ajakontseptsiooni lahuses

*Ta [film] on ajavoolu modelleerimine nähtaval kujul, pildi ja heli üha muutuv põiming, millesse peate jätnud oma ISIKLIKU ENERGIA.<sup>2</sup>*

Arvo Iho Tarkovski kontseptsioonist

"Sokurov on Tarkovski mantlipärija!" hõiskab äratundmisrõõmust võidukas filmipublik õigustatult. Tõesti, Aleksandr Sokurovi

<sup>2</sup> Arvo Iho. Kummardus Andrei Tarkovskile. Rmt: Kummardus Andrei Tarkovskile. "Püha Issidori Õigeusu Kirjastuselts", Tallinn, 2001, lk 253.

ajaarvamine ei alga mitte Jeesus Kristuse kokuleppelisest sünnist, vaid kulgeb Tarkovski veidralt venitatud ajateljel. Kannatlikult, film filmi järel, on ta omandanud selle libastumisohtliku ajaga manipuleerimise kunsti, mida tema õpetaja ning patroon köietantsija osavusega valdas. Tarkovski ja Sokurovi filmireaalsuse hašišit süstitakse kinogurmaanidesse aeglaselt ja ka selle mõju tajumine nõuab kannatlikkust.

Näilise epigooni üks edu võti on õpetajalt omandatud ajatalsutaja oskuste rakendamine reaalsete ajalooliste sündmuste rekonstrueerimisel. Aeglustatud aeg, mis Tarkovski puhul lubas tõkestamatult sukelduda ulmesse või mediteerivasse hingeseisundis (tõeline kingitus tollasele Nõukogude kodanikust intellektuaalile), võimaldab Sokurovil avada meie ees möödunud sündmusi erakordse sügavusega. Meie psüühikas projitseerub ajalooline reaalsus sama efektselt, nagu oleks tegemist virtuaalse keskkonnaga.

### Ideoloogiline HIV

Vladimir Iljitši vanaduspäevi käsitleva "Sõnni" puhul on tegemist oskuslikult organiseeritud mõistelis-sisulise "relvastatud konfliktiga" meie ajus. Harjumuse diktaadi all moonduv tähekombinatsioon "Lenin" välkiirelt kas metallkolbaga "üherutsiseks" mündiks, kätt ette sirutavaks graniitrahnuks või siis kultuuripalee aunimetuseks. Nõiduslikult erimeterjalidesse vormunud ideoloogiliselt surematu piparkoogi-Lenini ja tualettruumi kasutanud suureliku, Lenini hüüdnime kandnud mehe vahel haigutab meie mõistuse ja mõistmise aparatuuris tühik. Ilmselt on see esmapilgul märkamatuks jääv ideoloogiline immuunsuspuudulikkus üks Sokurovi ajaloofilmi kandvatest vaaladest.

Filmi-Leninit motaažlual lahates kasutab Sokurov inimese vananemisega kaasnevate protsesside aeglustumise oskuslikult ülevõimendatud imitatsiooni efekti. Tavatempoka filmithrilleri, jõulise sõjasaaga või poliitilise võimsuse demo asemel esitletakse meile tollase poliitgeeniuse podagrat ja seniilsete närvitõmbuste menüüd. Võiduka kangelase ülistusliku sümbollapsepõlve asemel pakutakse hoopis ärahigistatud haigeveodilinu. Haigetoa lämbed lõhnad asendavad oktoobripühade punanelgi kuhjakesi ekslikult iga-veoseks peetud tule juures.

Sokurov vääneb tollaseid poliitikuid kogenud "džuudokana" põrandale; üheks tema lemmikvõtteks on just inimese elu lõpu – surma paratamatuse kujutamine. Inimlike nõrkuste esiletoomise soovitava toimele reageerivad tal ühtviisi nii elusad kui ka surnud poliitikud. Viimati mainitute kaitseks tuleb tunnistada, et neil on võimatu kangestunud jalgel põgeneda või muul viisil halastamatu dekonstruktsiooni eest pageda.

### Skisofreenia kui modernse kangelase kutsehaigus

Monarhide kannul hiilib alati kukutamishirm justkui võimu paratamatu kaasanne. Seega kubisevad ajaloolised kirjutised skisofreenikute haiguslugudest, olgu siis tegu vanaroomlastest "demokraatia" esindajatega või uusaegsetega. Positsioonikusega võrdeliselt kasvab ka isiksuse veidrustest toituv anekdootide kogum, mis tihtipeale elab kauem kui mis tahes muu positiivne kuulsus. Miski ei võiks ka N Liidu taolisest totalitaarvanglast pääsenule tuua suuremat kergendust kui näha vanglasüsteemi rajajat ennast väänatavat voodilinas, tema keha tõmblemas ja suust vahtu välja ajamas.

Sokurovi film Lenini seniilsusest pakub meile just sellist elamust: poliitpühaku tõmblev nägu, mäluülnkadest kubisev kõne, abituseni devalveerunud isiksus, kes tunnustab ja vajab Stalini karakteri tugevust. Kerge intellektuaalsusega hõbetatud juhi kuju laguneb vaataja silme all aegluubis kõlbmatuteks tagavaraosadeks. Kõik kokku näitab, et ajalugu ei teinud isiksus, vaid juhuste ühtelangetus.

Ühest küljest Sokurovi filmid illustreerivad suurte lugude ja kangelaste kollapsit, teisest küljest aga näitavad, et suured lood ei ole mitte kuhugi kadunud, vaid meie suhtumine neisse on teistsugune. Suure loo tajumine paljude väikeste faktide kaleidoskopiina kaotab ära "suurtele lugudele" omase pompoossuse kõrvalmaitse. Nii jääb Sokurovi Leninist järele midagi "lambaragu sar-nast".

Kollase ajakirjanduse abil oleme sunnitud tunnistama, et lemmiklaulja rinnad ei ole "päris". Ja kui Sokurovi film rõõvib punapühakult katva viigilehe, kaob kogu tehisaautoritaarsus ning Lenin on vaid palju inimhingi maksma läinud ideoloogia tööriist.



## Egiptuse muumia seiklused Venemaal ehk surm pudrulusika hoobist

Iga korraliku poliitiku issameiesse kuulub professionaalse kretinismina palve leida pääsu tõetruu elulookirjutaja sule eest (hoidku veel Maimiku käsilaste Saani ja Tolgi eest!). Tervisehäirete ja intiimsete pisidetailide ilmsikstulek osutub riigivalitsejale pahatihti ohtlikumaks kui atentaadikuul. Suurmeeste haiguslugusid on sel põhjusel üritatud piinliku hoolega varjata. Venemaa poliitiline traditsioon on just selles vallas silmapaistev, lõppematud surmaeelselt balsameerunud suurjuhtide matused, mis N Liidu truumagi kodaniku segadusse viisid, olgu vaid üheks ilmekaks näiteks lähiaja-loost.

Atentaat ülistab ja näitab poliitiliste vastaste olemasolu. See oleks justkui omaladse poliitilise võimsuse tunnus, ontliku riigimehe kohustuslik elulooline fakt. Selleks võiks tutvuda kas või Igor Gräzini raamatus "Poliitika kui depressioon ja enesetapp"<sup>3</sup> toodud näidete ja nende analüüsiga. Lühidalt öeldes arutleb Gräzin, kas juhtfiguuride varajane surm, olgu siis haiguse või suitsiidi läbi, on juhus, paratamatus või nende isiksuste tehtud vaba valik. Seejuures pöörab Gräzin palju tähelepanu poliitiku elukutse valinud inimese psüühika võrdlusele tavainimese psüühikaga: "Pangem tähele, seda neurootilisust ei taju mitte üksnes [- -] poliitikud, vaid meie kõik, kelle õlg seisab püramiidi all."

## Sokurov ja tema postuummõrva-filmid

Eelnevalt kirjeldatu heidab valgust Sokurovi ajaloo tükeldamise meetoditele. Tühine seik Krupskajast, kes ajab Leninit supikausi või pudrulusikaga taga, purustab ja tapab kujutelmata "üllast juhust". Sokurov hävitab ja maksab Leninile kätte, tappes ta nagu veel kord elulooliste detailide paljastamisega. Surmarelv aga kuulub nii-öelda autute suremisiivide arsenalile.

Kui Egiptuses muumia balsameeriti, eemaldati laibal sisikond; Sokurovi režii teeb sedasama. Jälle kord peab nentima, et ajalooline tõde ei peitu kuldtähtedega raamatuis, vaid prügikastis. Vene patriootilisele pub-

likule on ehk lohutuseks seegi, et halastamatu Sokurov sundis Hitlerit analoogilises postuummõrva-filmis omaenese väljaheiteis sorima (tõsi küll kauni loodusvaate taustal). Seevastu tollane kurikuulus kuklalaskude seeria, mida suured juhid Lenin ja Stalin positsioonile saades usinasti harrastasid, ei ole midagi muud kui paratamatu PR-töö, poliitilise reputatsiooni loomine.

## Lenini soolikad ja tasuta lõunasööök

Sokurovi "doklavastus" Suure Juhil ja Õpetaja seniilsuspäevist kontrasteerub sedavõrd üle poole sajandi valitsenud grandioosse ainutõega, et tahes-tahtmata tekib soov tõmmata kummikindad kätte ja sobrada "poliitilises soolkonnas". Meie uudishimu piitsutavad kõik spekulatsioonid, mis on seotud Suure Revolutsiooniga. Sealhulgas on üks painavamaid küsimusi Vene revolutsiooni rahastajatest. Milline rahapada küll finantseeris Venemaa näljahädasid, sünnitusvaludes tööstuse aborti ja kõige tipuks genotsiidide murdlainetust?

Kas oli tegemist Lääne pankade Trooja kingitusega Venemaa revolutsioonilisele noorusel ja Koba-taoliste organiseeritud pangaröövide sarjaga? Meelde tulevad slavofiilist Dostojevski sõnad, kes hoiatas nii oma teoste kangelaste kaudu kui ka otsesõnu, ja nimetas revolutsiooniliste ideede tungimist Venemaal veeks, mis laiiali valgudes muutub poriloi-guks. Teisest küljest tahaks terve mõistusega inimene, kellele kapitalism on pähe vasardanud, et tasuta lõunasööke pole, küsida nii Lenini revolutsiooni kui ka Kolmanda maailmasõja puhul, et kes tellib ja maksab nii suurejooneliste sõjalis-tehniliste absurdiatraktatsioonide eest?

## Vladimir Iljitš, tema kaks ja pool naisinglit, luessast rääkimata

Kas ja kuidas on vene avarus vene naist vorminud, on siiani evolutsionistidel lähemalt uurimata. Igatahes veenab Sokurov meid veel kord vene naise eripäras. Sportvõimleja Eva Braun on nende kõrval lihtsalt Nietzsche poolt ammu kirutud masaja puusaga konstruktsioon laste ilmaletoomiseks. Olgu selle õrnema sooga kuidas on, aga saks-lannast Sõnja Marmeladovat on ikka tõesti kentsakas ette kujutada.

<sup>3</sup> Igor Gräzin. Poliitika kui depressioon ja enesetapp. "Tänapäev", Tallinn, 1999, lk 50.



"Sõnn". Maria Kuznetsova ja Leonid Mozgovoi.

Seevastu Lenini naiskonklased moodustavad tõelise soojust õhkava naispühakute ikonostaasi. Õe, abikaasa ning õhus hõljuva seltsimees Armani armastuse krooniks ilmub filmi lõpuks teispoolisusest kaadrisse ka Lenini ema vaim, kes pojukest endaga kaasa meelitab. Olgu filmi lõppedes Lenini ajaloolise rolli ja surelikkuse käärid kui tahes teravaks ihutud, ei kahtle me Krupskaja armastuses. Vanadusest krimpsus naisseltsimehed Krupskaja ja Uljanova üritavad seniilset koleerikut pere heaolu nimel igati ohjata niisuguse järjekindluse ja mõistvusega, nagu vist ainult vene naine suudab. Samuti on vene naise tüpaaž Sokurovile omamoodi tõekuulutaja sünonüüm – kasvagu palee seintel kõrvu kui puravikke, aga "russalka" ütleb ka otse Stalini luureohvitseri silma all tõtt.

### Totaalne udu ja totalitaarne režiim. Ikooniline igavik

Tarkovskilikus garneeringus on seekord müstilise sümboolsuse asemel tükike pooltoorest reaalsust ennast. Tarkovski koolkonna ajakäsitlus annab suurepäraselt edasi

paratamatuse mõõdet ajaloolistes protsessides. Selline filmimethodika õpetab mitte kartma aega. Et mõista Tarkovski ja Sokurovi liini, on vaja mõista kogu seda ängi, sundkurtust ja –tummust, mida N Liidu režiim sisendas.

Kui arvestada tollast jahmatavat sotsiaalset tausta, siis kuidas sai seal üldse tekkida selline filmikunst? Ilmselt aga mida kitsam on jõe säng, seda kiirem ja pöörasem on vool. Tuleks appi võtta paljukirjeldatud piirsituatsiooni fenomen mõistmaks loomingulise "kiirenduse" tekkimist sellises olukorras. Itaallane Benigni suutis fašistide surmaaõhvardused tõlkida oma poja jaoks "trips-traps-trulli" reegliteks. Tarkovski oskab jutlustada isegi läbi padu-nõukogude kino-oligarhia Jeesus Kristusest. Eravestlusest ühe Tarkovski kaas-aegse "eliit-filmimehega" selgus, et isegi filmitegijana ei tabanud ta Tarkovski sisse kodeeritud religioosset sõnumit ei "Andrei Rubljovis" ega ka "Stalkeris", tituleerides neid filme vaid segasevõitu epateerivaks jampsiks. Järelikult sotsiaalse järjepidevuse katkedes muutus religioosne sõnum teatavale hulgale rahvast lahtikodeerimatuks.

Selline aukartust äratav koolkondlik pagas teeb Sokurovist igati väärilised "pähklitangid" hammustamaks katki kahe suurriigi sümmeetrilise hullumeelsuse paralleelvalmit. Kui meid, "rikutud Lääne kodanikke", huvitab Rubljovi kuulsus, huvitab Tarkovskit tema hing. Seal, kus meie näeme imperaatoreid paraaditsemas, on nad Sokurovi filmides kogu sotsiaalõnne garantiide garneeringust vabastatud.

### Detaile Molotovi-Sokurovi kokteilist

"Sõnni" tegevus toimub valdavalt katkenud telefonijuhtmetega klassitsistlikus katkombis. Totaalsele süsteemile väärikas arhitektuur on loomulikult inimesest rusuvalt kogukam, surmavalt tõsine ja isikupäratu. Sokurovi loodud filmikeskkond "Moolokis" ja "Sõnnis" on ilmselt taotluslikult sarnane. Tellis ja Eva Braun "Moolokis" on identsete mõõtmetega. Ka "Sõnnis" jätkub klassitsismi õhkkonna taastootmine. Stilistilise butafooria – trepid, sambad, paleed ja väljakud – poolt oleksid Sokurovi filmid isegi Hitlerile ja Leni Riefenstahlile meeltemööda olnud.

Üllas paraadarhitektuur kubiseb aga pealtkuulajaist, justkui prussakad on nad pugunud pesuköögi käterätikute vahele ning lõputuna näivate koridoride nurkadesse. Kitsaste uste avaustes koolduvad valvurite figuurid. Ärritatult haukuva ja vihast ulguva voodisse aheldatud suure juhi katse ajalehte lugeda lõpeb aga joonlauahoobiga sõrmede pihita. Sellises skisoidses õhustikus saab fotograafiki luuaga peksa ja teisedki pisitillukesed julmad detailid omandavad tohutu tähtsuse, tuues nähtavale, kui peenelt on Lenin oma järglase Stalini kootud ämblikuvõrgus: telefonid ei helise, kirjad ei jõua adressaadini ja ajaleht on keelatud tsivilisatsiooni vili. Abitu Lenin üritab heinamaal neljakäpukil jalga lasta, korduvaid voodirevolutsioone korraldada, kuid need lõpevad ikka pudipõlledega toitmistseenide või halearmsate vanniskäikudega kahemeetrise konvoi saatel.

Sokurovi "Sõnn" on omaette küps viisuaalkeele musternäide, kus kaadrisisesed hammasrattad on pedantselt paigas ja puudub igasugune üleliigsus. Üks täistabamus järgneb teisele. Üliärrituv intellektuaal Lenin *macho*'st grusiinlase haardes, kes koos oma jumalusega on nõus vajaduse korral nulliks

muutma kas või pool õhtumaade ajalugu; kerge lõunamaalasliku kulmuliiugutusega saavad nii Sokrates kui ka Kant Gruusia kodakondsuse. Seniilne Iljitš noogutab vaid takka ja kiidab isalikult Stalini tugevat karakterit.

Filmi alguses esitatakse meile juudi doktori ja tema poliitilisest laibast patsiendi duo, kellest üks kärbub paremast ning teine vasakust küljest. Doktor annab läbi lillede tujukale patsiendile paranemislootust niipea, kui see suudab taas toime tulla kahekohaliste arvude korrutamisega. See osutub aga kärbuvale ajule ülemäära raskeks.

### Lõppsõna

Jalgu üle palat-palee parketi lohistav Lenin meenutab pigem ukse vahele jäänud ämblikku, Kafka metamorfoosi ohvrit, aga mitte mingil juhul suurt juhti. Supilusikas ei allu tahtele ja frikadellid ei kuulu enam terve Venemaa pea peale pööranud mehe sõna. Viirastuslike vanaduse hallutsinatsioonide paraad on igati sobivas "siil udus" soustis aja-loohuvilise vaataja ette marssinud.

Sokurov tõestab veenvalt, et filmikunsti "pesuvahenditega", mis omal ajal teenindasid nii isikukultust kui ka libaideooloogiat, on võimalus mõjutada inimesi ka 180 kraadi vastupidises suunas. See rahva hulgas nii meeledi nauditud meedium on võimeline nülgima oma endiselt ideoloogiliselt isandalt naha ning lihased ja poleerima skeletigi. Justkui usinad teenijannad Sokurovi kinematograafilises köögis poleerivad kaamerad ja montaaž välja hõbedase tõekatla põhja. Ehtvenelasliku heldusega pakub režissöör meile ajaloo müüdist puhastatud tõde.

## SÜNDINUD MITTETAPJAKS

"MISKI ON MÄDA EHK KOGU VALE HAMLETIST". Stsenarist ja režissöör Ilmar Raag, operaator Madis Mikkelseo, operaatori esimene assistent Madis Prikk, kunstnik Liina Unt, muusika: Priit Pajusaar ja Glen Pilvre, monteerijad Rainer Kask ja Hendrik Reindla, heli: Olger Bernadt, produtsendid Ilmar Raag ja Peeter Palusaar. Osades: Matt Kemp (Hamlet), Adam Redmayne (Horatio), Helen Tennison (Ophelia), Ian Fraser (Polonius), Scott Farrell (Claudius), Susan Tordoff (Gertrude), Tõnis Kipper (kunstnik), Karin Martinson (toaneitsi). Video *Beta SP*, 34 min, värviline. Tootjad: OÜ Kinomees koostöös "Exitifilmi" ja ETVga. © OÜ Kinomees, 2000.

"HAMLET". Stsenarist ja režissöör Kenneth Branagh (William Shakespeare'i näidendi põhjal), operaator Alex Thomson, kunstnik Tim Harvey, monteerija Neil Farrell, kostüümid: Alex Byrne, muusika: Patrick Doyle, produtsent David Barron. Osades: Kenneth Branagh (Hamlet), Julie Christie (Gertrude), Billy Crystal (esimene hauakaevaja), Gérard Depardieu (Reynaldo), Charlton Heston (mängur-kuningas), Derek Jacobi (Claudius), Jack Lemmon (Marcellus), Rufus Sewell (Fortinbras), Robin Williams (Osric), Kate Winslet (Ophelia), Richard Attenborough (Inglise saadik), Brian Blessed (vaim), Richard Briers (Polonius), Judi Dench (Hecuba), Reece Dinsdale (Guildenstern), Nicholas Farrell (Horatio), Michael Maloney (Laertes), Ken Dodd (Yorick), Timothy Spall (Rosencrantz), John Gielgud jt. *Panavision Super 70*, 242 min, värviline. © *Castle Rock Entertainment/Fishmonger*, USA, 1996.



"Miski on mäda ehk Kogu vale Hamletist", 2000. Režissöör Ilmar Raag, Scott Farrell (Claudius) ja Susan Tordoff (Gertrude). *Hamlet* ja *Ophelia* viimane kohtumine. Gertrude: "See peab tõesti olema armastus." – Ophelia: "Ma ei vastanud hirmu pärast, aga mu armastus on sügav, mida rohkem näen su meeleheidet, seda suurem on mu armastus, sest mõlemad on lõputud." – Hamlet: "Mu daami!" – "Mitte nii valjusti. Meie armastus on vaid meile." – "Ma usun, et see on tõsi. Töotan, et lahkume koos." – "Sina ja mina?" – "Ausam kui aus. Sel ööl." – Claudius: "Taeva pärast, mida nad küll räägivad?"

*"For each man kills the thing he loves  
Yet each man does not die."*

Oscar Wilde, "Ballad of Reading Gaol"

"Õeldakse, et iga mees tapab oma isa, aga mina ei ole iga mees." Nii laseb oma filmi hedonistlikul Hamletil kaamerasse öelda Ilmar Raag. Ju on see parafras Oscar Wilde'ilt, eelmise sajandivahetuse ironilise esteedi võrdkujult. Samuti manifesteerib Raagi noore verega Hamlet, et ta ei vahetaks tegelikkude kunsti vastu.

Ent muidugi ei saa Raagi rõõmsameelselt pilava Hamletitragöödia puhul mööda ka

XX sajandi lõpu Inglise vaimuaristokraadist – Tom Stoppardist. Sest Raagi lühifilm "Miski on mäda ehk Kogu vale Hamletist" kasutab sama võtet, mida Stoppardi näidend "Rosencrantz ja Guildenstern on surnud".

Stoppard tõstis oma "Hamlet"-arenduses nimitelgelasteks Shakespeare'i tragöödia kõrvaltelgelaste paari. "Mutrikesed", kes suures masinavärgis meele järgi olla püüdes hammasrataste vahele jäävad. Raag omakorda arendas peategelaseks "Hamletit" kõige ilmetuma tegelase, hullu printsi isetuseni ustava sõbra Horatio. Seekordses Helsingõri tragöödias tõmbab halli kardinalina nõõri just tema.

## Miks ikkagi "Hamlet"?

Ju on oma "Hamletiga" väljatulemine ikka veel igale lavastajale prestiižiküsimus. Rabavalt uue "Hamleti" sõnumiga vaevalt keegi veel üllatab. Lavastajatöö väärib küün-

Eesti teatrites nähtud "Hamletitest" on visuaalsusega mulle ehk enim mällu jäänud teatrikooli 13. lennu punk-"Hamlet" domiiniiklaste kloostris (lavastaja Kalju Komisarov). Eriti Epp Eespäeva saladuslik Gertrude, süngelt vaikivana kahepealise Claudiuse



"Miski on mäda ehk Kogu vale Hamletist". Adam Redmayne (Horatio), Matt Kemp (Hamlet) ja Helen Tennison (Ophelia). Hamlet: "Kui tulid mu isa matustele, valisid halva aja. Olen hull." – Horatio: "Ei, mu prints. Toon sõnumi ma vatvureilt, kes nägid eile te isa kuninglikku kujju." – "Kas jõid mu ema pulmas liialt? Mu isa suri eeluisel päeval." – "Ei, kaks korda kaks kuud tagasi, mu isand." – "Mida sa tahad?" – "Mu isand, peate kaasa tulema, sest kuningliku vaimu sõnumi võib määrata me riigi saatuse." – "Mis? Vaimu vägi? Hea inimene, mine rahus ja ära kiusa vaest hullu, kes ei saa sinu jutust aru. Kas pole nii?" – "Auline daam, kui aeg liigestest on lahti, siis printsilt nõuab paikapannemist." Raul Mee fotod

laid, kui see mõnegi nutika leiuga senisest teatri- ja filmi-"Hamletite" rodust eristub ja meelde jääb.

Näiteks Leedu teatriguru Eimuntas Nekrošius "Hamletist" püsivad meeles rambi kohale riputatud suured jääkamakad, mis prožektorite paistel üha enam sulama hakkasid ja paljajalgsetele näitlejatele piinaks pähe tilkusid. Helsingõri füüsiliselt painav õhustik jõudis selles lavastuses jöhkra naturaalsusega saali pärrale.

"Mosfilmi" "Hamletist" meenub see, et suurt midagi ei meenu. Innokenti Smoktunovski tegi palju "hamletikuma" rolli Rjazanovi kinokomöödias "Ettevaatust, auto!" Poedid võrdkujude Vössotski ja Viidingu laval olles mängis nende enda lindpriius kaasa.

(Mart Nurk ja Artur Talvik) vahel. Viimases, Elmo Nüganeni "Hamletis" Linnateatris tõuseb üllatava haprusega esile Ophelia tragöödia. Kui Hamlet mängib hullu, siis Ophelia (Küllil Teetamm) murdub siin "olla või mitte olla" monoloogi raskuse all.

## Ikka-olen-röõmus Hamlet

Raagi filmis võib vist Hamleti rõhutatud pretensioonituses-probleemituses näha programmilisust – põlvkondlikku pila tõsiste isatapjate kohta? "Miski on mäda" näib jutlustavat muhedat eluvaadet nagu Andrus Kivirähk. Näidates lihtsat elu lastuvaid inimesi ja tõgades tõsidust täis korralvureid. Nagu Kivirähk teeb Raag keerulised asjad lihtsaks.

Suure narratiivi lepitamatud vastased Hamlet ja Claudius on Raagi filmis ühtmoodi elunautijad. Mõlema eluterve mehe esmahuvi on naisega linade vahel mõnulemine. Neid segavad "riigi ja rahva huvides" Polonius ja Horatio, nõudes liigestest aja paikapanemist. Suits suunurgas, jutustab Hamlet, et talle ei

Raag võtta loo alguses ja lõpus kunstniku ees majasteedipoose. Tõsise inimese lõuajoonega, kühmus, laipu mööda troonile teed rajav Richard Kolmas.

Vaatamata vaimutsevale põhitoonile on Raagil õnnestunud tempokasse pooltun- nisesse filmi pikkida ka ehedat suurt tunnet.



"Hamlet", 1996. Režissöör Kenneth Branagh. Derek Jacobi (Claudius), Kenneth Branagh (Hamlet) ja Julie Christie (Gertrude).

meeldinud juba ta range isa, saati siis Horatio paranoiline idealism. Et tal lastaks normaalselt olla, peab Hamlet natuke lolli mängima.

Raag on valinud Hamletit ja Claudiusi mängima sarnast tüüpi näitlejad, George Michaeli mokahabemega mehed. Gertrude'i ülestunnistus, et Claudius pole mitte Hamleti onu, vaid pärisisa, ei mõju muhedas filmis ammuigi tohutu lavastajauuendusena. See on, nagu seebiseriaalis, silmaga algusest peale näha.

Naised (Gertrude ja Ophelia) on sarnaselt lihtsad lihalikud tüübid. Mitte just kaunitarid, emalikult pehmed. Muidu "normaalselt" liiderlikud, hetkiti natuke imelikud, hullult vilavate silmadega. Ophelia pole tavapäraselt süütuke. Väliselt kulunum-pruugitum, aga muidu, nagu Hamlet – häirimatult rõõmus. Mis tal sellest, et isale natuke luisata tuleb. Nümfomaanlikke Opheliaid on ennegi nähtud, aga seekordne on nukrameelsuse haigusest prii.

"Olla või mitte olla," on siin Mister Perfektse, Horatio probleem. Temal laseb

Hamleti ja Ophelia viimase hullu kohtumise on Raag lavastanud Romeo ja Julia poeetilise rõdustseenina.

Tihti on jäänud Hamleti ja Ophelia erootiline tõmme "lava taha". Seekord on Hamletis-Ophelias vemmeldav veri nende silmist näha. Särk rinnal avali, nagu naerul, ei takista seda Hamletit ei vallid, ei kraavid.

Ophelia hukkumiseni kulgeb Hamleti loo enda tahtele allutamise Raagil vaimukalt ja ladusalt. Rõdurinnatisel tasakaalu kaotanud (sellegi taga on Horatio!) ja purskkaevu kukkunud Ophelia kaotab siin sõna otseses mõttes pea!

Siit edasi ei õnnestu Raagil otsi enam sama libedalt kokku vedada. Seni oli kuningapaar jälginud noorte kokkusaamist ilmse poolehoiuga. See, et Hamletil nüüd kuningapaari vastu viha tõuseb ja vastupidi, pole enam nii veenev. Siin on tunda rohkem lavastaja Raagi tahet kui Horatio intriigide tulemust. Finaal – kui lõpuks mõõga Horatio vastu tõstnud Hamlet seeläbi ise peab surema – on taas küünlaid väärt.

## Väike ja suur

“Teater. Muusika. Kino” filmitoimetaja ettepanekul vaatasin Raagi lühifilmi kõrvuti Kenneth Branagh’ mammutliku “Hamleti” ekraniseeringuga (tõsi, Eesti teleekraanil näidatud lühendatud variandis). Mida võidab suure kõrval väike ja vastupidi?

Kui juba Stoppardi “Rosencrantzist ja Guildensternist” mõnu saamine eeldab päris Hamleti loo tundmist, siis seda enam Raagi lühifilm. Ent publikule, kel Hamleti lugu on nagu Jeesuse elukäik evangeeliumidest pähe kulunud, võib Raagi vaimukas miniatuur olla huvitavamgi Branagh’ mastaapsest klassikustruudusest.

[Ei midagi uut päikese all. “Tragöödia on tänapäeval korratav ainult groteski vormis.” Nii kuulutas Slawomir Mrozek juba nelikümme aastat tagasi – modernse draama tähtteoseks saanud “Tangos”. (Äsja jõudis see Mati Undi uuslavastuses Draamateatri lavale.)]

Sisuliselt millegi uuega Branagh’ suurejooneliselt teostatud “Hamlet” ju eriti ei raputa. Neutraalselt faabulat järgiv ekraniseering sobib hästi koolilastele, kes “Hamletit” lugeda ei viitsi. Samas paneb imetlema filmi dialoogi režii eht-inglaslik perfektsus. Branagh’ “Hamleti” tugevaimaid külgi on just Shakespeare’i mõttemängude jälgitavus. Eks me kõik ole harjunud teadma, “kui suure osa inimelu paradoksidest on Shakespeare sellesse näidendite näidendisse mahutanud”, Branagh’ filmi vaadates jõuab see värske selgusega kohale.

Ilmar Raagi “Hamletit” värskendavad siin tundmatud Inglismaa näitlejad. Branagh’ “Hamletis” teevad pisiosadeni välja kaasa ainult maailmakuulsused, ent paradoksaalselt ei anna film üllatavate keerduvate rollidest eriti põhjust rääkida. Au ja kuulsust on võitnud inglaslikult perfekte vorm – suurejooneline kunstnike ja operaatorite töö, muusika ja ka stsenaarium.

Puhtaks vormivõtteks jääb seegi, et Branagh’ on kandnud “Hamleti” renessansiajastust eelmise sajandivahetuse luksulikkude lossihustikku. Filmi läbiv “me tusameele talve” maastik lubab suurejoonelist värvimängu valgete-mustade-siniste-punaste toonide kontrastiga.

Stsenarist ja lavastaja Kenneth Branagh paiskab nimiosalisena mängu ka kogu oma näitlejaarsenali – sosinatest karjeteni.

Branagh’ ülimat teatraalsust võib “vabandada” sellega, et Hamlet on loomult näitleja ja mängib kõik oma tunded välja. Mõnes suures plaanis mõjuvad teatrilavale paslikumad paksud värvid võõrastavalt. Hamleti “hulludesse” väljaastumistesse see sobib.



“Hamlet”. Brian Blessed (vaim).

Jõulist kujundlikkust on Hamleti leivanumbris “olla või mitte olla”. Peegelkused peegeldavad Hamletile teda ennast, teiselt poolt paistavad need läbi pealtkuulavale Claudiusele ja Poloniusele. Nii saab Hamlet monoloogi Claudiusele näkku süljata. Hästi töötab Branagh’ “sülje pritsimine” ka hiirelõksu stseenis. Hamlet esineb siin avalikult mõrvasüüdistusega. Järgmises raundis, küsides Poloniuse laiba järele, virutab Claudius Hamletile vastu vahtimist. Vaenu näidatakse mõlemalt poolt lahtiste kaartidega.

Branagh’ teatraalse Hamleti kõrval on seekordne Claudius (Derek Jacobi) rõhutatult ilmetu, keskmine mees.

Ophelia kallal toimepandavas vaimses vägivallas on Branagh’ filmis silmaga nähtavat inkviitsiooni-julmust. Polonius sunnib tüdruki Hamletit reetma sõna otseses mõttes kättpidi. Ophelia uppumist ei näidata, küll aga vilksamisi hullunud tüdruku “vesiravi” voolikute all.

See, et Shakespeare’i üht või teist gelast mängib mustanahaline, ei pane enam

vist isegi mitte õlgu kehitama. (Ühes "Hamleti" järgi vändatud pereseriaalis oli "mauri tõugu" näiteks Polonius oma laste Laertes ja Opheliaga.) Branagh' film osutus viis aastat pärast linale jõudmist prohvetlikuks sellega, et Fortinbras on sedakorda moslemi näojoontega. Ähvardavalt läbivad filmi suured plaanid vägedega Helsingõrile lähenevast võõrväejuhist. Finaalis peab Hamlet samal ajal eurooplasena lossis üllameelset kõnet ja mõtetet duelli. Mõõgavõitlus kaunis interjööris on nagu Hollywoodi muinasjuttudes. Ameerika ülevusse on sätitud ka finaali – Hamleti surrukeha kantakse sõdurite õlgadel välja.

Müstilist Hamleti isa vaimu ilmumist on tänapäeval vist võimatu esitada muud moodi kui "õudukate" keeles. Branagh' filmis mõjub see kui üksühene flirt teismelise kinopublikuga. Maalõhest sirutuv kämmal, võikad koolnusilmad, kisa ja jooks suitsupilvedes – tuleb tuttav ette lastesõber Michael Jacksoni videotest.

Ilmar Raag on tehnilise tulevargi nappuse asendanud õnneks vaese mehe vaimukusega. Vaim on siin koduselt takune, nagu Ülemiste Vanake. Ajast aega on Hamleteid paraadportreedel näidatud ikka Yoricku pealuuga. Raag laseb Hamletil kätte võtta isa vaimult maha raiutud pea, mis lõpuks pudeneb peos põrmuks. Sellesse pilti on Raagil õnnestunud üle kanda hauakaevajate stseeni pikk jutt elu kurbnaljakast kaduvusest. (Kui Shakespeare'il on pika näidendi peale üks kolp, siis Raagi lühivariandis veereb päid mitu.)

Võõritusvõttena pole pahad ka tegevuse vahele põimitud dokumentaalsed intervjuud nagu Lars von Trieri "Idiootides". Kohati seletavad osalised küll üle seda, mis tegevusest niigi näha. Otsad tõmbab Raag kokku hoogsa joonega. Samal padjal, millega Horatio on viimase tunnistaja tapnud, ulatakse talle kroon. Võib ainult lausuda: "Jääb vaid vaikus." Tiitreid saadab Evelin Samueli pidulik euroolaul "Rõõm igavesest päevast".

Naljaga pooleks tundub, et rahvusvahelise mehe Ilmar Raagi inglise näitlejatega vändatud loos Hamletist, kes ei tahtnud tappa ega saada kuningaks, on tabatud ka midagi väga eestlaslikku. "Tahaks lennata, aga mitte eriti kõrgelt..."

ILMAR RAAG (sünd. 21. V 1968 Kuressaares) on lõpetanud Pariisi III La Sorbonne Nouvelle'i ülikooli filmi alal 1996 ja Tartu Ülikooli kunstiajaloolasena 1997. aastal, õppinud veel Pariisi VIII Saint Denis' ülikoolis 1993 ja Ohio ülikooli telekommunikatsioonikoolis 1999, viimases stsenaaristikat ja tele- ning filmitootmist. Teinud tele- ja raadiosaateid, kirjutanud paljudele väljaannetele, pidanud loenguid Eesti Kunstiakadeemias, Tallinna Pedagoogikaukoolis ja Concordia Ülikoolis. Aastatel 2001 – 2002 ETV programmijuht ja juhatusese esimehe kohusetäitja. Teinud lühimängufilmid "Tappev Tartu" (1998), "Pall vastu seinat" (1998) ja "Miski on mäda ehk Kogu vale Hamletist" (2000).

10. detsembril 1960 Belfastis sündinud iirlasest näitleja ja lavastaja KENNETH CHARLES BRANAGH luuivutus teatrilegemisest juba viieteistkümnendaastasel. Kolm aastat hiljem pääses ta õppima Londoni Kuninglikku Dramaakadeemiasse RADA, mille lõpetas kiitusega. Suhteliselt lühikese ajaga sai tema nimi tuntuks nii teatriluuvilistele kui ka televaatajale. Juba 28-aastaselt avaldas Branagh oma autobiograafia *Beginnings*. Kuuagi suure Laurence Olivier' mantlipärijaks tituleeritud "imelapse" esimeseks filmiprojektiks režissöörina oli ajaloo-draama "Henry V" (1989; parima meesnäitleja ja parima noore filmi "Felixid", parima režii auhind Briti Filmiakadeemialt), mis tegi ta kohe tuntuks ka väljaspool kodumaad. Mitte vähem edukad on olnud ka Branagh' teised Shakespeare'i filimid: komöödia "Palju kára eimillestki" (Much Ado About Nothing, 1993); teatrimelne minimalistlik komöödia "Kõledal südatalvel" (In the Bleak Midwinter, 1995); "Hamlet" (1996); muusikaline komöödia "Asjatu armuvaev" (Love's Labour Lost, 2000) ning Oliver Platti "Othello" (1995), kus ta kehastas Jagot. Lisaks on Branagh tooanud ekraanile mõrvaunisteeriümi "Jälle surruud" (Dead Again, 1991); situatsioonikomöödia "Peteri sõbrad" (Peter's Friends, 1992); lühifilmi "Luigelaul" (Swan Song, 1992; aluseks Anton Tšehhovi näidend); õudusfilmi "Mary Shelley Frankenstein" (Mary Shelley's Frankenstein, 1994) ja dokumentaali *The Betty Schimmel Story* (1999).

A. E.



## KEEGI EI TAHA EIT OLLA

“BALLADA”. Stsenarium ja režii: Märt Sildvee, operaator Edvard Oja, kunstnik Meelis Salujärv, helioperaatorid Jaak Elling ja Rein Urm, operaatori assistendid Kalle Jürgens ja Andrus Prikk, revisiit: Urmas Tõnissoo ja Tanel Tõnissoo, montaaž: Märt Sildvee, helirežii: Mati Jaska, administraator Margit Orunuk, produtsendid Märt Sildvee ja Erik Norkroos. Osades: Erik Ruus (põlluharija), Indrek Taalmaa (konstaabel), Kaili Närep (konstaabli naine), Lembit Anton (relvakaupmees), Christman Roos (relvakaupmehe poeg), Vahur Jüris, Elmar Kriik, Toomas Ohaka, Hubert Ormus, Uno Orunuk, Henn Põlendik, Peeter Pärtel, Manivald Sookaer ja Aarne Vellend (külarahvas). 35 mm, 19 min, mustvalge. © “Produktsooni-grupp” ja “Rühm+0”, 2001.



“Ballada”, 2001. Režissöör Märt Sildvee.  
Erik Ruus (põlluharija).

Siiani dokumentalistina eesti filmiilmas tuntud Märt Sildvee esimene (lühimängufilm “Ballada” paneb vaataja mõtlema küll, aga seda täiesti iseäralikul ja äraspidisel viisil. Nimelt tekitab see ennekõike küsimuse selle linatõe olemasolu ja mõtestamisvõimaluse üle üldse. Ehk siis otsima vastuseid küsimustele: mis see üldse on? (ja kui on, siis) miks see on? Kummalegi küsimusele pole lihtne vastuseid leida; see nõuab üsna suurt tööd ja visa mõttepingutust.

Alustagem videokasseti karbikaante kujundusest. Selle esikülje ülaserava on paigutatud revolvrit ettesirutatud käes hoidva (tulistamisasendis) Mehe ülakeha pilt, all tekst: “Muretse endale relv! Saad kaitsta ennast.” Filmist selgub, et seda lauset ei ütle mitte see Mees, kes kujutatud pildil, vaid hoopis teine mees, šerif, konstaabel, *policeman*. Aga ütleb sellele Mehele ja see on kõva sõna, mis sõlmitusena toimima hakkab. Veel ütleb konstaabel talle: “Tõmbad selle venna siruli, tood siia. Küll mina siis vajalikud paberid vormistan, et asi ikka seaduslik oleks. [- -] Sa oled nii kui eit. Nagu pauku kuuled, püksid märjad. Ole ikka mees!”

See ütlemine mõjub, läheb Mehele hinge. Ta otsustabki meheks hakata ning läheb hangeldaja juurde relva muretsema: ta ei taha

mingi eit olla. Ilma sildita pudelist viina juues aetakse juttu ja saadakse kaubale. Kui hangeldaja talle relva toob, ütleb: “Kui seda mõnele mehele näitad, teeb püksid märjaks. Nagu mõni eit.”

See teine “eit” on Mehele juba liig, puudutab šerifi poolt hellaks tehtud kohta uuesti. Ta kargab laua tagant püsti, võtab hangeldajal rinnust kinni, paneb tuki nina alla ning kutsub teda endale appi: “Koo saame tust jagu. Näitame talle, et me ei ole mingisugused memmepojad, kes kohe verest ära löövad.” Kui hangeldaja keeldub, ütleb Mees talle: “Tead, sa oled eit. Väike, arglik, labane eit.”

Nii. Boss on meest jalaga löönud (eidega võrrelnud), mees koerale võmmi andnud (hangeldajat eideks nimetanud), mis saab edasi? Kelle kallale kargab koer? Tuntud psühholoogilise mõistujutu järgi peaks koer nüüd minema bossi hammustama. Ja ta lähebki, aga mitte omapäi, vaid tõelise koera kombel enda lööjaga solidariseerudes, sest ka tema ei taha eit olla.

Ning äkki ei taha enam ükski mees eit olla. Nad ilmuvad kellegi tundmatu havi käsul kusagilt põõsastest välja, kaikad-püssid käes, ning ühinevad mehe ning hangeldajaga, et vastu hakata väljapressijale.



"Ballada". Külarahvas otsustab asuda võitlusse.

Aga ega eide staatusest väljaronimine lihtne pole, selleks tuleb pudelist kõvasti julgust juurde võtta. Jõugu toel lasebki Mees väljapressija maha. Selja tagant. Argpüksi kombel. Nii ongi, et ükski filmis kujutatud mees (välja arvatud šerif) ei taha küll eit olla, aga oma käitumisega tõestavad nad veenvalt, et seda nad just on. Kui väljapressija oma tukist paar pauku ähvarduseks õhku laseb, viskuvad nad kõik hirmust pikali või siis teevad püksid täis ning pole kellestki neist oma eneseväarikuse eest võitlejat.

Ma ei tea, kas filmitegijad sellise mõtte oma teosesse sisse panid, aga niimoodi asja ümber jutustades ja käsitledes omandab film vähemalt mingisugusegi mõtte, mida teistsuguste jutustamisviiside/tõlgendusvõimaluste korral oleks üsna võimatu leida. Näiteks on filmikarbi tagaküljele asi kokku võetud nii: "Kolkaküla on langenud väljapressija ohvriks. Külarahvas otsustab asuda võitlusse. On see omakohus või eneseväarikuse eest seismine?" Enne filmi vaatamist seda lugedes häälestab see suurejooneline tekst vaataja dramaatilisele kõrgsageduslainele. Pärast filmi vaatamist tuleb tal aga tunnistada, et filmi iseloomustav tekst on üle paisutatud, täielik *bullshit*, seda ei saa tõsiselt võtta, sest filmis pole ei küla ega võitlusse asuvat rahvast. On üks äralagunenud kuurilobudik ja kamp nokastunud mehi.

Olgu peale, võime ju öelda, et lugu on jutustatud tinglikus (küla asemel kuurilobudik, rahva asemel käputäis ei tea kust välja

karanud mehi) ja sümbolistlikus filmikeeles, aga see ei aita meid karvavõrdki ega päästa ebaõnnestunud linasteost. Sümbolid on markantselt trafaretsed: rohutirts, sitasitikas, lennuk, sandaalides kõndivad paljad jalad... Esimene neist tahab ilmselt tähistada olevust, kes aeg-ajalt küll kõrgele hüppab, kuid maa haardest täielikult ei pääse kunagi; teine hästi maa ligi oma sitast elu elavat olendit; kolmas vabadust ja ideaale. Mida need neli korda suures plaanis kõndivad jalad meile ütleva on pandud, jääb täpsustamata. See-eest kõmiseb tühi kütusevaat jällegi hästi tümpselts ja tähendusrikkalt.

Muide, Mees on põlluharija ja väljapressijaks osutub konstaabel ise. Meest mängib Erik Ruus ja teeb seda vaatamata peaaegu et olematu rollile võimatult hästi. Teised osatäitmised on ebaprofessionaalsed. Nii esineb hangeldaja (Lembit Anton) teatraalselt ning räägib halva voldemarpansoliku paatosega, väljapressija/konstaabli (Indrek Taalmaa) olek ja jutt on hooplevalt õõnsad, tema ei tea kust välja ilmunud naise (Kaili Närep) halamine ("Miks te ta tapsite? Mis ta teile halba on teinud?") mõttetult kriiskav.

Kui nende tegelaskujude olemasolu on (millegagi ikka) põhjendatud, siis täiesti absurdseks jääb hangeldaja poja roll. Oma esimeses etteastumises mängib ta ühe sõrmega akordioni, saab logelemise eest isa käest nahutada ja peab pealt vaatama, kuidas isa pilli vastu maad puruks viskab. Teises etteastumises jookseb ta pärast konstaabli tapmist kar-

# KODANIKU KOHUS ON MAKSTA MAKSE

---

judes sündmuskohale teatega, et ta kirjutas luuletuse. Nagu esimeselgi korral saab ta selle eest isa käest võtta: "Nüüd ma annan sulle küll korraliku keretäie. Mis luuletuse. Kasi koju!" Paberileht kistakse puruks ja visatakse tuulde. Luulel pole selles karmis elus kohta.

Filmile mõtet ja õigustust otsides jõuab kindlasti nii mõnigi mõtteni, et äkki on tegemist (igavesti peenekoelise) paroodiaga. Kui see nii on, siis oleks korrektne olnud sellest kaanekarbi tekstil teada anda või filmis endas kuidagi selgemalt vihjata. Aga isegi sellisel juhul ei annaks see filmile midagi juurde ega päästaks teda. Ka metafilmina on oopus küündimatu parodeerimaks vesterni (liiga vähe laipu), eesti mängufilmi (liiga mõttetu) või ükskõik mida.

Film on hall (mustvalge) ja hale. Kui filmitegija tahtis oma tööga meie elus esinevale hallusele ja haledusele sekundeerida, siis on ta muidugi oma eesmärgi saavutanud. Iseasi, kas selleks ikka oleks olnud vaja filmi teha. Aga äkki oli seda vaja hoopis selleks, et oma filmitegelaste eeskujul tõestada, et ega me eided ole: julgeme mängufilmi teha küll!

*MÄRT SILDVEE (sünd. 10. XI 1968 Tallinnas) on õppinud Tallinna Pedagoogikaülikoolis filmi eriala esimeses lennuis. Teinud lühifilmeid "Koit ja Hämarik" (1994), "Juhtum" (1997) ja "Ballada" (2001) ning dokumentaalfilmeid "Inglid kaasa" (1997) ja "Lepinuga emaks" (2001).*

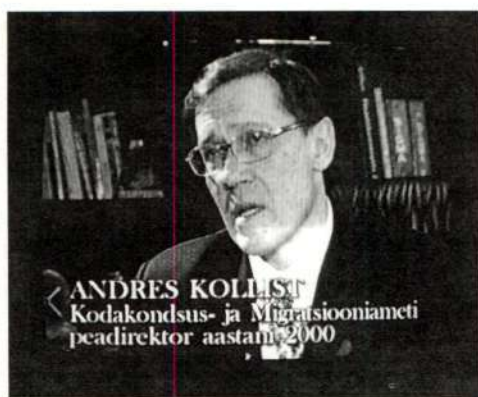
---

"KODANIK – RIIGI ALUS". Autor ja produtsent Rein Hanson, režii ja montaaž: Tambet Tasuja ja Marko Piirsoo, kaamera: Priit Murusalu, konsultandid Tunne Kelam, Aare Tiisväli ja Koit Raud, originaalmuusika: Olav Ehala, heli: Priit Kuulberg, Video *Beta SP*, 59 min, värviline ja mustvalge. © Läänemaa Telestudiod, 2000.

---

Läänemaa Telestudiod (ohoo, niisugune on olemas!) on üllitanud krestomaatilise telefilmi "Kodanik – riigi alus", mis võtab kokku läinud sajandi olulisemad sündmused Eestimaal. Sajand on ikka pikk aeg ja filmgi ei ole lühike, kestab terve tunni. Kaks tunnitäit koolis, kui õpetaja kommentaarid juurde lisada. Suruda sajand ühte tundi on suur selekteerimisoskus. Eriti kui arvesse võtta, et viimastest aastakümnetest on filmi- ja videomaterjali nii et matab. Või ainult näib nii? Hirvepargis toimunud Eesti kodanike koosolekust 1987. aastal polegi jälge jäänud. Võeti üles küll, aga kätte enam ei leia. Filmi autor ja produtsent Rein Hanson kasutab aasta hilisemat versiooni samast paigast.

Filmi ajaline ja ajalooline mahukus ei ole halb. See on isegi hea. Põhjendan. Millal seda filmi näidata ja vaadata? Kodanikupäeval 26. novembril, riigi sünnipäeval 24. veebruaril, Võidupühal 23. juunil ja 20. augustil taasiseseisvumispäeval võiks ja peaks maksimaksja kodanik seda filmi nägema küll. Kui näitamine veel paigutada erinevatele kellaaegadele ja nii talitada kümme aastat järjest, siis oleks ehk alust loota, et eestlane oma ajaloost midagi teab ja mäletab. Meile, eestlastele, on omane teatav tagasihoidlikkus, tegelikult võltshäbi trikoloori lehvitamise ees ja patriootiliste tunnete väljendamisel. Ilmaasjata. Rahvusriik on püsiv väärtus ja riigi reaalid – ajalugu, lipp, vapp ja hümn au sees Euroopa mandril ja Ameerikas. Hoolimata EList ja NATOst.



“Kodanik – riigi alus”, 2000. Autor Rein Hanson. Andres Kollist, Kodakondsus- ja migratsiooniameeti peadirektor aastani 2000. *Kaader filmist.*

Luban olla kategooriline: Hansoni videofilm ja teisi samaväärseid teoseid ei tohi riiulile tolmuma jätta, vaid neid tuleb tiražeerida, saata koolidesse, ülikoolidesse, raamatukogudesse, seltsidesse ja ühingutesse, väliseesti organisatsioonidesse, saatkondadesse. Ajalugu saagu õppetunniks ja pühakirjaks. Kuna raamatuid loetakse ngunii üha vähem, siis videofilm koos korraliku tekstiga (aga selle filmi tekst on hea ja veenev) on parim vahend meid aeg-ajalt haarava pessimismi ja tusataju vastu. Mis tuleb peale siis, kui raskelt kättevõidetud riik ja tema aparaat kodaniku eest ei seisa ja teda tupikusse ajab. Olgu eelõeldu õigustuseks ajaloolistele ja poliitilistele panoraamfilmidele ja nende esitamisele avalik-õiguslikes kanalites ja miks mitte ka erajaamades.

Kuid Rein Hanson ei teinud lihtsalt ajaloolist filmi, sel teosel on oma kindel telg, mille ümber sündmusi ja tekste põimitakse. Nüüd on moeasjaks saanud rääkida, et ehitame kodanikeühiskonda ehk peenemalt öelduna tsiviilühiskonda. Pahatihti ei ole aga lahti seletatud ja selgeks räägitud, mis asi see kodanikeühiskond on, kes on kodanik ja miks oleme nüüd rohkem kodanikud kui nõukogude ajal. Hanson teeb katse. Piisava põhjalikkuse ja selgusega. Alates kodanik Andrei Savatski alandliku palvega Eesti Vabariigi ministriumile välja anda elamise luba (lavastatud episood ilmselt Haapsalu raudteejaamast) Eesti riigi alguspäevilt kuni uue sajandini, s.o tänaste sündmusteni välja.

Enamik eestlasi, kes püsivalt oma territooriumil elanud, ei tea niisugusest loast ja

murest selle saamise pärast mitte midagi. Kodaniku mõistegi, nagu selgitab Hanson, tuli meie teadvusesse alles 1989. aastal, kui Harald Tillemann väljendas mõtet taastada Eesti kodanike registrid. Et omakorda kodanike-tunnuste alusel taastada rahvuskongressi kaudu Eesti riik järjepidevuse põhimõtetel. Hanson esitab üsna jõulise versiooni Kodanike Komiteede ja Eesti kodanike rollist iseseisvumise taastamisel. Aga ta tasakaalustab selle teesi sellega, et näitab inimeste ja ühiskonna pikka teed kodanikuks taasregistreerimiseni. Sel teel ärkasid inimeste varjatud tunded oma riigi vastu, eneseusk kasvas tegudeni. Oli neid, kes julgusid punavõimule otse välja öelda tõde (Enn Tarto jt).

Suurem osa rahvast ei saanud hakata dissidentideks. Tuli teha igapäevast tööd, kasvatada peale uusi põlvkondi ja jätkata eesti sugu. Vaimne hoiak oli ja jäi rahva valdaval enamikul eestimeelseks. Lootus ei kustunud. Laulupidude lõpetamise sõnulseletamatu vabaduse tunne, loomeliitude pleenum, muinuskaitsepäevad, Rahvarinne, vastuseis Inter-rindele, — nii koguti kindlust, tuldi tänavale ja nagu tabavalt ütleb filmi kommentaator Marju Lauristin, ületati hirmu barjäär. Vabaduse tunde ärkamine, selle äratundmine ja tunnetamine, käitumine kodanikuna, panus, olgu väikegi, riigi taastamisse — siis tunneb inimene, et tal on hää (Marju Lauristin).

Alles nüüd läheb ta ja paneb end kirja kodanike registrisse ja hääletab oma riigi poolt. Rahva eneseleidmise tee, mille käigus kasvas usk Eesti riigi ajaloolisse õigusesse olla olemas ja mis andis jõudu ja julgust astuda vastu punalippudele, intritele ja isegi tankidele, see tee on teoses täpse väljenduse saanud. Hansoni valitud kaadritest tõdeme ja

“Kodanik – riigi alus”. Filmi autor ja produtsent Rein Hanson.



autor ütleb otsesõnu välja, et inimeste kodanikuks saamise tee ei olnud üksnes lauluga läbitud tee. See oli ennekõike revolutsioon, küll veretu, kuid iga hetk oleks toimuda võinud konfrontatsioon, verine ja ohvritega kokkupõrge. Impeeriumi säilitamise nimel olid sajad tuhanded mittekodanikud valmis kõige karmimaks võitluseks. Eriüksused Tondil, tankidiviisi sissetoomine, julgeolekubosside visiidid, ähvardused ja šantaaž – see on haruteema, mis ootab läbitöötamist.

Elanike kodanikuks saamise rõõm laulva revolutsiooni läbi saab osaks valitud põlvkonnale. Järgmistele jääb tavalise riigikodaniku rutiin töö- ja argirõõmudega. Nagu tabavalt märgib filmi autor: vaid valimispäeval on ta kuningas, siis otsustab ta, kellele usaldada oma hääl, üle anda võim. Muidu aga – maksa makse ja jälgi, et ametnikud sind t..... ei tõmba. Üsna kosutav ja maine lõppjärelendus autorilt. Eestlased liigseid illusioone ei teegi.

Ongi juba märgata rahva võõrdumist oma riigist. Kui nii jätkub, siis ei maksa kodanik korralikult makse, jätab lipu pidupäeval heiskamata, ununevad hümni sõnad. Hulleongi veel, salamisi mõtleb kodanik Rootsi riigi alamaks hakkamisest.

Siiski, kodanikeühiskond ei taandu maksude maksmisele ja valimas käimisele. Midagi hoopis enamat on veel, mis toimib Põhjamaades, Euroopa läänepoolses osas ja Põhja-Ameerikas. See on demokraatia rohujuure tasandil. Secda me alles õpime. Ehk teeb Rein Hanson järgmise filmi kodanikeühiskonnast?

Konsultandiks soovitan meieealistest Rein Ruutsood ja nooremast põlvkonnast Iivi Massot.

REIN HANSON (süü. 18. VI 1948 Kirbla vallas) on lõpetanud Tartu Ülikooli ajakirjanikuuna 1972. aastal. Töötab 1991. aasta juulis loodud Läänemaa Telestudios tegevjuhina. Stuudio toodab teleprogramme ja videofilme. Filmid: 2000 "Kodanik – riigi alus"; 2000 "Silmad" (imearst Luule Viilmast); 2002 "Jaht eesti moodi".

## ÕNNITLEME!

5. märts

**ANNE OTTO**  
pianist – 50

5. märts

**HILLAR TAAMAL**  
viuldaja – 60

9. märts

**MARE PUUSEPP**  
laulja, näitleja – 80

11. märts

**VALERIA ANDERSON-KÄSPER**  
dokumentaalfilmide režissöör – 70

14. märts

**HORRE ZEIGER**  
helilooja, pianist, dirigent – 70

18. märts

**EVE NEEM**  
laulja – 60

23. märts

**MAIE MAIDRE**  
flöödimängija – 80

24. märts

**HILJA KANGRO**  
pianist – 80

**ROBERT GUTMAN**  
näitleja – 60

26. märts

**HANS LUIK**  
näitekirjanik, tõlkija ja kriitik – 75

**ANNI KREEM**  
näitleja – 60

27. märts

**KALJU ORRO**  
näitleja, lavastaja, pedagoog – 50



# PERSONA GRATA JAN UUSPÖLD

Sündis 14. detsembril 1973. Seega am-bur. Tähtkujudesse usub, päevahoroskoopidesse mitte. Inimesed loevad neid päevahoroskoopide ja siis üritavad oma tegemisi ettekuulutuse järgi suunata, see ei ole küll hea, arvab Jan.

Sünnikodu on Hiiul, praeguse Hiiu kaubamaja vastas, üle tee asuva lillepoe taga hoovimajas. Vanavanaisal oli seal maitseainete tööstus ning väike maitseainete ja ravimite kauplus.

Nõukogude ajal sai sellest leivapood, siis tehti viinapoeks. "Õnneks meie, lapsed, olime siis juba suuremad, sest neid joodikuid kakerdas seal ringi ikka küll ja küll."

Keilasse läks elama 1986, kui isa vahetas töökoha, et saada suuremat elamispiinda. Tänapäeva mõistes suur pere – kolm last – ei mahtunud Hiiu puumajja enam ära. Tuli ka kooli vahetada. Pärast viienda klassi lõpetamist Nõmme 34. põhikoolis läks ära Keila kooli.

Veel Hiiul elades hakkas tegelema spordiga, kahevõistlusega. Mustamäe hüppetorn asus ju selja taga. Mäletab, et iga kord oli väike hirm torni tõusta, kuid ometi pole sealt alla tagasi kunagi roninud. Ikka suuskadel mäest alla vuhisenud.

Esimesel päeval uues koolis Keilas oli spordipäev. Hüppas kaugust. Mille peale õpetaja küsis, et kes see uus poiss on, et nii palju küll ei saa hüpata. Jan ei olnud kade ja hüppas uuesti. Nüüd õpetaja uskus, kuid koolis sportimise isu võttis see seik ära.

Samal ajal hakkas ka bändi tegema. Mäletab, et mängis veel Volkonski bändi pillidega, vanade "Jolanadega".

Koolis aga ree peale ei saanudki. Põhikooli lõputunnistusel vaatasid vastu kehavad hinded ja veel kehvem iseloomustus. Sellist poissi keskkooli loomulikult ei lastud. Võttis siis tunnistuse näppu ja seadis sammud 15. kutsekasse. Et saada kokaks. Aga seal teda ka ei tahetud. Õeldi, et parem kui sa ei tule, et meil on ka etemaid vastu võtta.

Nüüd seadis pilgu Karu tänava kutsekooli suunas. Sellepärast, et suguvõsas on hästi palju polügrafiste. "Kahe käe sõrmedest jääb ka puudu, et neid üles lugeda." Nii oli ka natuke aimu, mis amet see on.

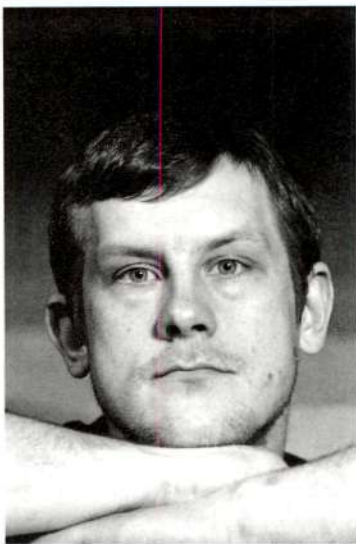
Alles Karu kutsekas läks pea lahti. Hakkas meeldima matemaatika ja kõik hakkas meeldima. Kui Keila koolis olid õppeained kokku kui üks lõpmatu kaos, siis nüüd sai aru, et on täiesti võimalik kooli poolt etteantud programmi järgi õppida.

Pärast Karu kooli lõpetamist tundis järsku, et tahab ära Tartusse, et tahab ennast siduda ülikooliga. Tartu tundus kuidagi lähedane. "Oleks tahtnud selle sees olla. Elada seal läbi Toomemäe fiilingut ja aeg-ajalt ka mingisugust spliini." Läkski koos sõbraga juurasse proovima, kuid jäi paraku ukse taha. Endalegi üllatuseks üsna napilt. "Sest ega reaalsed pole siiski mu tugevam külg." Kuigi ülikooli sisse ei saanud, jäi Tartusse. Müüs poos panne ja mikrolaineahje, hiljem töötas trükikojas.

Kuid et sõbrad ja tuttavad olid ikka rohkem ülikooliga seotud, tuli poolteise aasta pärast Tallinna tagasi. Samal 1992. aastal hakkas Komissarov lavakasse kursust vastu võtma. Linnateatris oli konsultatsioon, kuid kogu see asi ehmatas nii ära, et ei läinud isegi eelvooru. Kiikamas käis küll.

Hakkas rebasekasvatamiseks. Keila lähedal Karjakülas oli taanlaste rebasekasvandus. Taanlastega suheldes õppis inglise keelt ja oli palju värske õhus. See töö pani maailma asjade üle järele mõtlema. Elu üle filosoferima. Just samal ajal oli Soomes suur skandaal, kui mingid rohelised terve farmitäie rebaseid metsa lahti lasid. "Oli see ju samasugune kuritegu kui neid puuris kinni hoida." Hakkas kahtlema, kas masstootmise nimel peaks neid loomi ikka ohvraks tooma. Loomade söötmise ja jootmise kõrval tuli teinekord mõnele isendile ka ots peale teha. Oma lemmikutele küll kätt külge ei suutnud panna. Mäletab tänaseni, kuidas need loomad said vabaduse maitse suhu pärast seda, kui juhuslikult puurist välja pääsenuna olid seisnud paar tundi puuri ukse juures ja alles siis taibanud mine-ma tormata. Kui lõpuks loom territooriumilt kätte saadi, oli ta silmis hoopis teistsugune pilk, mäletab Jan.

Siis läks ta ise aiaga piiratud territooriumile. Sõjaväkke. Seal sai iseendaks, nagu ta ütleb. Sai elu üle järele mõelda, sai kätte mingi sisemise kindlustunde ja rahu. Ja sai selgeks, et peab lavakasse proovima. Et oli sõjaväes Jõhvis, siis oli lähem eelvooru "Ugalasse" kui Tallinna sõita. Enam ei peljand ega tahtnud eelvoorst ära joosta. Nüüd



oli rahu ja tõsidus ja kindlus ise. Pärast viimast voo lavakooli seina pealt sissesaanute nimesid uurima minnes oli veendunud, et ka tema nimi seal seisab. Kahtlusprotsent oli väga väike. Seisis nimi. Toomkooli 4 uksest välja astudes püüdis säilitada kainen mõistust ja tsiviliseeritud inimese kombeid. Et ei kukuks karjuma ja iga vastutulijat suudlema. Mäletab, et läks ilusasti otse koju, aga ka seda, et kui Patkuli trepil polnuks piirdeid, oleks ta sealt kindlasti alla kukkunud. Seesmine keemine oli võtnud silmanägemise. Ei mäletagi, millal korgi valla päästis. Võib-olla ei päästnudki.

Pole mõelnud, kas oleks ka kolmas kord lavakasse proovinud. Kui poleks sisse saanud, oleks tõenäoliselt täna trükkal. Sest Jani arvates on see väga hea amet. "Trükkalist vanaisa ütles alati, et mis riigikord ka poleks, tööd jagub *na valom*."

Pärast lavakooli lõpetamist mõtles kaua erinevatele pakkumistele, enne kui Draamateatri kasuks otsustas. Draamas läheb neljas hooaeg, kuigi sisuliselt kolmas, sest vahepeal oli kümme kuud Soomes teleseriaali "Siberi geenius" tegemas.

Üllataval kombel suuri rolle pole pakutud, ütleb Jan. Väga tõsise ja asjaliku näoga. Esimene filmiroll oli Valentin Kuigi telefilmis "Kallima naeratus". Väiksemaid ja suuremaid filmirolle on kogunenud 10. Seda on rohkem kui teatri osatäitmisi. Teatritöödest

tõstab esile ennekõike Narri "Kuningas Lear'is", aga ka Kokka "Kokkade öös"; filmirollidest nimetab Konrad Hollandit "Kõrbekuus", aga ka geeniusteadlasest peaosalist soomlaste teleseriaalis.

Janil on hetkel kaks nn oma lavastajat: Pedajas ja Toompere. Meeldib tohutult nendega teha ja on alati neile tänulik, kui nad teda oma trupis näevad.

Olgu roll traagiline või koomiline, tahab Jan rolli sees näha igal juhul elavat inimest.

Ei oska eelistada teatrit filmile ja vastupidi. Kuhu vaid kutsutakse, sinna ka läheb. "Suurel laval on omad võlud, väiksel laval on omad võlud, kaamera ees mängimisel omad võlud."

Siiski paarist telesast on ära öelnud. Ennekõike ajapuudusel. Muidu meeldib *show*'des väga kaasa lüüa. Ütleb, et üldse on suur julgustükk "Wremjat" teha, sest paljud kolleegidki liigitavad selle saate saastaks. Jan ei eita, et ühest küljest on see *show* tõesti saast, kuid samas ei näe ka mingit probleemi. Ütleb vaid midagi väga keerulist: "Kui ma seda ise teen, siis ma ise olen ju ise." Võib-olla loobubki varsti sellest saatest, sest on "Wremjas" juba kolm aastat ühte ja sama rolli teinud.

Kunagi armastas Keilast rattaga teatrisse tööle sõita, praegu sõidab rolleriga, kuigi tee teatrisse nüüd poole lühem. Nimelt elab juba mõnda aega perega Kivimäel.

Janil on ka auto, kuid pole lube. Käib autokoolis, sest südametunnisus ei luba lube osta. Pika mõtlemise järel ütleb, ehk ostaks ka. Tegelikult on ta õigluse eest väljas. Üle kõige vihkab maksupettureid, muretseb pensionäride pärast. Ütleb, et väga kihvt oleks olla vaskpoolses parteis, aga pole Eestis sellist, mis talle meeldiks.

Vabal ajal üritab kõpitseda aias või pidada plaani, kuidas maja vuntsida. Ise ei ehitata. Sest lihtsalt ei oska. Kokkab kodus ja käib meeleldi perega väljas söömas. Kui rahakott lubab. Ütleb, et üleüldse on Tallinnas hea ringi käia. Eriti siis, kui pole vahetult enne Londonis käinud.

JAAANUS KULLI



THEATRE. MUSIC. CINEMA 2002

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

### INGRID AGUR **Answers (3)**

Answers are provided by Ingrid Agur (born in 1931), a long-time scene designer in the Viljandi theatre "Ugala" (since 1964). Between 1965 and 1994 she was the chief scene-designer in "Ugala". Agur talks about her complicated childhood and youth; the years 1941–1947 and 1949–1957 she spent in Siberia as a deportee. She recalls her years in "Ugala", her creative successes and co-operation with prominent theatre directors. The interview is conducted by Katrin Nielsen.

### GERDA KORDEMETS. **The Air High in the Mountains is Delicious and Thin (13)**

Theatre critic Gerda Korдемets analyses Jaanus Rohumaa's production "The Magic Mountain" that reached the Tallinn Town Theatre stage in December 2001. This is playwright Madis Kõiv's dramatisation of Thomas Mann's novel. The critic finds that the production need not be compared with the great book, but can be regarded as a wholly independent interpretation. Rohumaa's production, with all its merits and drawbacks, is actually leading to Mann's novel, rather than a theatrical undertaking relying on a literary work.

### KADI HERKÜL. **Chain reactions of Copenhagen (20)**

The critic tackles Michael Frayn's play "Copenhagen" premiered in Estonian Drama Theatre in January 2002 (director Mik Mikkiver). The meeting of the two famous nuclear physicists, Niels Bohr and Werner Heisenberg, in Copenhagen in 1941, and Frayn's play pose the question: did the probably greatest landslide of the 20<sup>th</sup> century occur in September 1941, at the meeting between Bohr and Heisenberg? The answers are sought by the scientists, the playwright and also by Mikiver's production.

### Letters from the Past (24)

On 6 February 2002 the Niels Bohr Institute published on its home page all the letters Bohr never sent to Werner Heisenberg. Our magazine presents a few letters and commentaries on them.

### ANDRES KEIL. **Theatrum sanitatis (27)**

Andres Keil analyses Mati Unt's work as theatre director, relying on his two most recent productions – Harold Pinter's "The Caretaker" (Rakvere Theatre) and Anton Chekhov's "Cherry Orchard" ("Vanemuine"). For these productions, Unt received the cultural award of the Estonian Republic for his work in 2001.

### PILLE-RIIN PURJE. **Where is the Heart of Comedy? (30)**

Pille-Riin Purje ponders about Tom Kempinski's play "Separation", staged in the Vanalinnastudio in Tallinn. Prominent Estonian actors Anu Lamp and Roman Baskin play in this play for two. This partnership raises expectations and curiosity. Baskin is also the director, which cannot be easy, missing the objective view from the theatre hall. The preciseness of rhythm and the entirety of the play have suffered as a result.

### PERSONA GRATA JAN UUSPÖLD (93)

Jaanus Kulli introduces the young and talented actor Jan Uuspöld (born in 1973) who graduated from the Drama School in 1998 and now works in the Estonian Drama Theatre. Besides theatre work, he has worked in film, participated in TV shows and played the lead in the Finnish TV serial "The Genius of Siberia".

## MUSIC

### EVI ARUJÄRV. **"Clever Woman" and Dustbin Poetry: Waiting for the Good Life (34)**

Carl Orff's comic opera "Clever Woman", premiered on 14 December 2001 in national opera "Estonia", is considered the theatre's most remarkable production of recent times. Arujärv analyses Orff's music, praises excellent acting and the ingenious stage set that reflects quite a lot of sharp social criticism in the context of today's Estonia.

### Theatre Chat with Neeme Kuningas, I (41)

Interview with Neeme Kuningas, theatre director of the National Opera Estonia. Kuningas's debut production was in 1984 when he staged two short operas, Grigori Frid's "Van Gogh's Letters" and Manuel de Falla's "Master Pedro's Puppet Game". By today, he has produced about fifty musical works, including Verdi's "Traviata" and "Don Carlo", Mozart's "Don Giovanni", Puccini's "Madama Butterfly", "Tosca" and "La bohème", Bizet's "Carmen", Mussorgski's "Boriss Godunov", Donizetti's operas. He has also produced operettas: Kálmán's "Silva", Porter's "Kiss Me, Kate", Offenbach's "Pretty Helena", and musicals for children. December 2001 saw the premiere of his Carl Orff allegorical fairy tale opera "Die Kluge" (set design by Hardi Volmer), which displays deep parallels with sore spots in the present Estonian socio-political situation. The interview follows.

### "Estonia" and "Clever Woman" from the Point of View of an Influential Business Paper (45)

The production of Carl Orff's opera "Clever Woman" attracted the attention of George Loomis, journalist of the prestigious British paper *Financial Times*. Thanks to that, one of the world's leading papers published a wonderful article that certainly boosts the image of Estonia and our opera theatre. Anneli Remme presents and comments Loomis's views.

### MARE PÖLDMÄE. **Days of Estonian Music – from the Past to Future (47)**

The Days of Estonian Music started in 1979. The festival focuses on new Estonian music and has often been the venue for the premieres of young Estonian composers. The article introduces the youngest participants of the festival (taking place in Tallinn, 4-10 April): Kairi Kosk, Mirjam Tally, Timo Steiner (artistic director of the festival), Märt-Matis Lill, Lauri Jõelet and Ülo Krigul.

### ANDRES PUNG. **Rein Laul's Interpretations of Beethoven (50)**

In December 2001, the publishing house "Scripta Musica" published the book "Seventeen Etudes of Beethoven's Music" by Rein Laul, professor of music theory at the St. Petersburg Conservatory. He is certainly one of Estonia's most prominent music theorists. His main areas of research are the new Viennese school (especially Schönberg) and the logical functions of motifs in developmental process. In his numerous works Rein Laul has continued the traditions of Russian music analysis school, primarily those of Leo Mazel and Viktor Bobrovski. At the same time he is the founder of Estonian school of music theory – his students include professor Mart Humal, Margus Pärtlas and Andres Pung.

In 1999 the Tartu publishers "Ilmamaa" published Rein Laul's first collection of essays (series "Estonian History of Thought"), "Insights into Music". The present collection is

the second. It contains 17 short articles about Beethoven's work, not in strict scholarly style, but rather written much more creatively and following no rigid method. The interest centres on thematic material of Beethoven's works in sonata form with their various aspects. In the author's opinion these articles should be read by people involved in music and by those who have some sort of musical education – both would get a good idea of the possibilities to penetrate deep into music.

#### Musica theorica – Old and New Science (53)

With his thorough articles Mart Humal, professor of the Estonian Music Academy, has been one of the steadiest authors of the magazine "Theatre. Music. Cinema". Last year the magazine elected him its laureate. In the present interview Humal talks about the problems in his professional area, both in Estonia and elsewhere, also touching upon the relationship between music theory and other areas of music. Humal has devoted much time to Heino Eller's music, but has also researched the work of Mart Saar, Cyrillus Kreek, Eduard Oja, Eduard Tubin and other Estonian composers. In recent years, Humal has turned his attention to more general methodological problems of music theory and analysis. His vast knowledge easily makes him the best specialist in Estonia in this field.

#### EVI ARUJÄRV. "Nyyd-Music" and the Nineties: to be Free to Dream (58)

Critic Evi Arujärv reviews the new CD of "NYJD Ensemble" presenting the music of Jüri Reinvere, Mart Siimer, Mari Vihmand, Toivo Tulev, Erkki-Sven Tüür and Helena Tulve.

#### CINEMA

##### ANDRES MAIMIK. Cruel Games on Alien Territory (61)

The article treats 3 French films shown at last December's 5<sup>th</sup> Black Nights Film Festival: Laurent Cantet's "Time Out" (L'emploi du temps, 2001), Michael Haneke's "The Piano Teacher" (La pianiste, 2001) and André Téchiné's "Far" (Loin, 2001).

##### MARIANNE KÖRVER. Knife against Apathy (68)

Three latest films of Michael Haneke (born in 1942) are reviewed here: "Funny Games" (1997), "Code Unknown" (Code inconnu, 2000) and "The Piano Teacher" (2001). The critic finds that Haneke does not offer solutions or explanations, but treats the viewers as equal partners, and demands enough imagination of them to finish each shot. There would be no films without a viewer.

##### ARVO PESTI. Slavonic Ray of Light in the Dark Northern Sky (73)

The article tackles Slavonic films from Russia, Ukraine and Croatia that were shown at the Tallinn Black Nights Film Festival. The reviewer liked best Aleksandr Sokurov's "Tau-

rus" (2001), Kira Muratova's "Minor People" (2001), and Dejan Acimovic's "Is It Clear, My Friend?" (2000).

##### HELI SARAPUU. Lenin's Senile Childhood (77)

The longer article analyses Aleksandr Sokurov's (born in 1951) film "Taurus" (Telets, 2001) that tells about the last period in Lenin's life. This is a kind of sequel to his last film about the 20<sup>th</sup> century men of power, "Moloch" (1999), dealing with Hitler. The critic concludes that Sokurov's films cleanse history of myths and in sarcastic tone reveals the foundations of personal cult as a fake ideology.

##### MEELIS KAPSTAS. Born a Non-Killer (82)

The article analyses two films based on Shakespeare's "Hamlet": Ilmar Raag's (born in 1968) 34-minute "Something is Rotten or All the Lies about Hamlet" (studios "Kinomees" and "Exitfilm", 2000); and Kenneth Branagh's (born in 1960) "Hamlet" (1996). The critic finds that, unlike Branagh with his technical tricks and parade of stars, Raag makes use of the witticism of a poor man. He has successfully produced an interesting new interpretation of the Hamlet topic, focusing on one of the dullest characters in the story – Horatio.

##### REIN TOOTMAA. No One Wants to be an Old Crony (87)

Brief review of Märt Sildvee's (born in 1968) short film "Ballada" (studios "Produktiooigrupp" and "Rühm+0", 2001). The critic regards this black-and-white film a failure, because most characters remain psychologically unconvincing and it is not at all clear whether the film was meant as a western or a parody of Estonian film in general or not.

##### MÄRT KUBO. The Citizen's Duty is to Pay Taxes (89)

The review tackles an hour-long documentary film by Rein Hanson (born in 1948), "Citizen – Foundation of the State" (Läänemaa Telestudio, 2000) that on the basis of archive materials and interviews gives an overview of the last one hundred years in Estonian history. The writer finds it most significant, also as study material of Estonian history. He thinks the film should often be shown on TV and available to schoolchildren as a video.

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, Rävälä pst. 10  
AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2  
Perioodika müügiosakond, Voorimehe 9  
AS Lehti-Maja, (R-kioskid)  
AS Plusspunkt  
Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2  
Eesti Draamateater  
Tallinna Linnaateater  
Von Krahli Teater

#### Tartus:

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

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

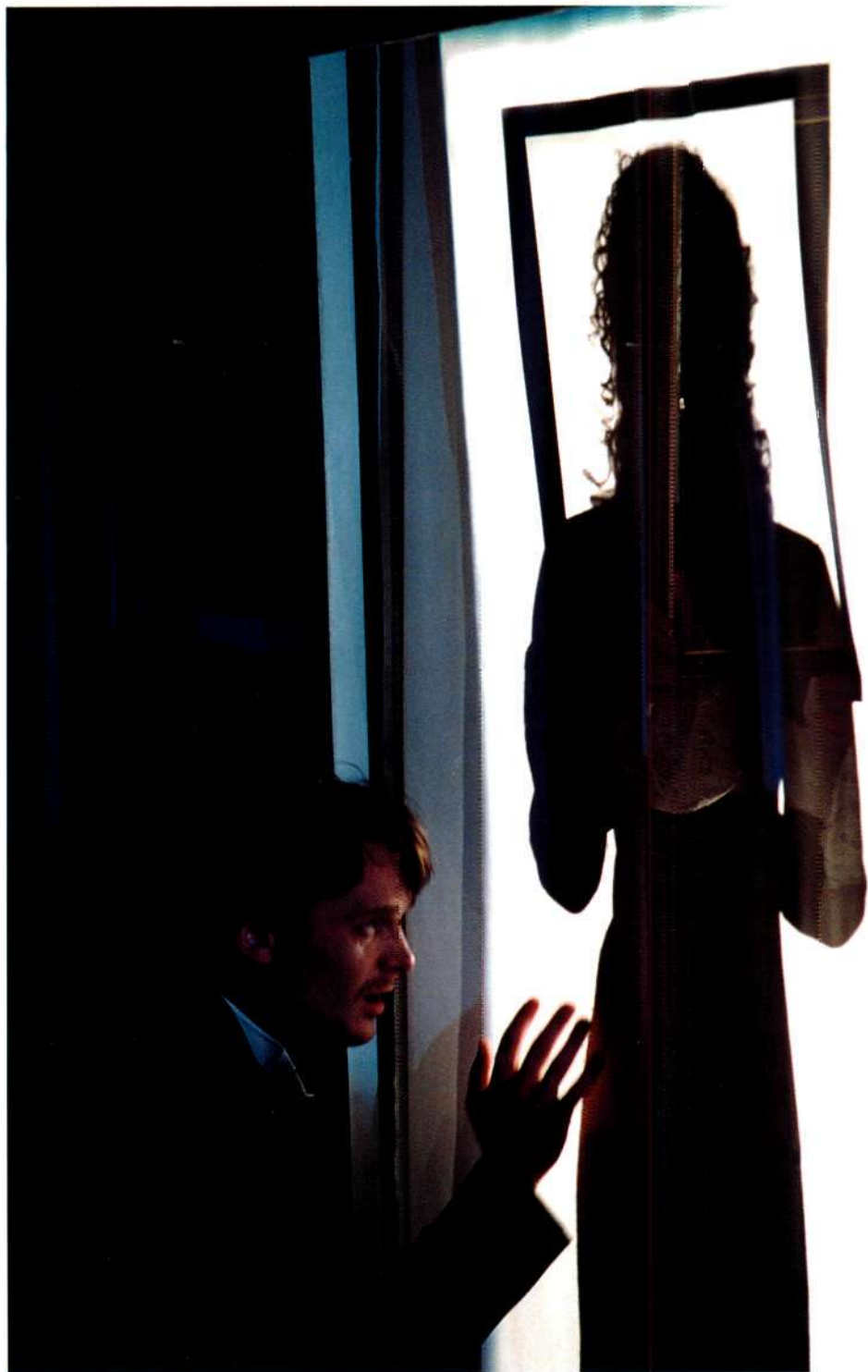
*Hea lugeja!* Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 431 373 või tulla aadressil Tartu, Ülikooli 21 (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

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

#### TOIMETUSE KOLLEGIUM:

JAAK ALLIK  
ARVO IHO  
ARNE MIKK  
PRIIT PEDAJAS  
LINNAR PRIMÄGI  
JAAN RUUS  
MARK SOOSAAR  
EINO TAMBERG

Toimetus: 10505 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", 10146 Tallinn, Voorimehe 9. Trükkida antud 01. 03. 2002. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükkipoognaid 6,0. Tingtrükkipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 19,7. "Printall", 10134 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.



Th. Manni / M. Kõivu "Võlumägi" Linnateatris.  
Hans Castorp — Indrek Sammul, Clawdia Chauchat — Liina Olmaru.  
*Priit Grepi foto*



M. Frayni "Kopenhaagen" Vanalinna Muusikamajas (Eesti Draamateater). Werner Heisenberg — Ain Lutsepp, Margrethe Bohr — Maria Klenskaja, Niels Bohr — Guido Kangur.

*Harri Rospu foto*

