

10 / 2002

TMK



10 / 2002

XXI AASTAKÄIK

VASTUTAV VÄLJAANDJA MARIKA ROHDE
tel 6 46 47 44

PEATOIMETAJA kt MADIS KOLK tel 6 44 02 52

TOIMETUS: Tallinn, Voorimehe 9
Postiaadress: postkast 3200
e-mail tmk@estpak.ee

Teatriosakond
Madis Kolk, tel 6 44 02 52
Muusikaosakond
Tiina Öun, tel 6 46 47 43
Filmiosakond
Sulev Teinemaa, tel 6 46 47 45
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 6 46 47 40
Kunstiline toimetaja
Mai Einer, tel 6 46 47 40
Küljendus
Kaur Kareda, tel 6 46 47 42
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 46 47 40
Tekstitöötlus
Pille-Triin Kareda, tel 6 46 47 42
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 46 47 45

© "Teater. Muusika. Kino", 2002

Esikaanel:

*Kaspar Jancis septembris 2002. Tema joonisfilmi
"Weitzenbergi tänav" arvustus lk 80.*

Harri Rospu foto

Ajakirjade tellimusi võetakse vastu **1. oktoobrist 2002 tellimiskeskuses** tasuta tel 08 002 444, tel 6 662 535, E—R kl 8—20, L kl 8—13; internetiaadressil <http://www.tellimine.ee>
Eesti Posti sideettevõtetes ja OÜ Kirilind tel 6 408 597, faks 6 408 598, e-post: kirilind@estpak.ee

teater · muusika · kino

SISUKORD

SISUKORD	
TEATER	
Jan Kaus	ARMASTUS KUI AINUKE VABA(N)DUS (<i>"Goodbye, Vienna" Tartu Teatrilaboris</i>) 15
Anneli Sova	SKANDAALIVABALT SCANDALIL 21
Ülev Aaloe	"IGAVESE ALGUSE PALE" (<i>Muljeid Põhjamaade teatrikohtumiselt Fääri saartel</i>) 26
	VASTAB ELMO NÜGANEN (<i>Algus TMK nr 8/9</i>) 33
MUUSIKA	
	VASTAB JAAN ROSS 3
	100 AASTAT SÜNNIST
Urve Lippus	KARL LEICHTERI KIRJUTISED XIX SAJANDI EESTI MUUSIKALOOST 44
Geiu Rohla	TARTU KONTSERDIELU KORRALDUS XIX SAJANDI ESIMESEL VEERANDIL 48
	RAHVUSOOPERI 96. HOOAEG — NII MÕNESKI MÕTTES ERILINE II (<i>Kevadhooaeg 2002</i>) 55
KINO	
Valle-Sten Maiste	POOLIKULT KUULATUD KEHA HÄÄL (<i>Hanif Kureishi ja Patrice Chéreau "Intiimsus"</i>) 62
Eddie Cockrell	HEAD KÄED (<i>Peeter Simmi samanimelisest filmist</i>) 69
Ludmilla Petruševskaja	OLGU PEALEGI SEE KÕIK MUINASJUTT (<i>Meenutusi Eestist seoses filmiga "Head käed"</i>) 70
Andrei Bitov	SELLEST, MIS EI OLE KIRJA PANDUD (<i>VII Anapa filmifestiivalist "Kinõsokk"</i>) 73
Rein Tootmaa	MIS TEHTUD, SEE TEHTUD (<i>Riho Undi nukufilmist "Hing sees"</i>) 77
Jan Kaus	KERGLUSE KIITUSEKS (<i>Kaspar Jancise joonisfilmist "Weitzenbergi tänav"</i>) 80
Linnar Priimägi	MEES, KES MÜÜTI EI MAHU (<i>Peeter Brambati portreefilmist "Müütide mäss"</i>) 84
Johannes Saar	VABA MEES OLIN... KUNSTITEGIN, HAUDU KAEVASIN (<i>Lüna Kullese portreefilmist "Raul Rajangu fenomen"</i>) 89
	PERSONA GRATA TIIT SUKK 92

Võiks ju loota, et ajakirja "Teater. Muusika. Kino" senist lugejat, loomeinimest või siis lihtsalt kultuurihuvilist, kes nüüdseks juba kaksküm- mend aastat harjunud ajakirja iga kuu ootama ja lugema, hiljutised meeleolud ajakirja ümber ning selle saatus otseselt ei puuduta. Pole ju ilmumistsükklisse tõepoolest tühikuid tekkinud ning tellitu tulemata jäänud. Vaevalt see aga siiski nii valutu on. Erinevail põhjusil ning erineva paatosega ringlema jõudnud mõttearendused ja arvamused on siiski tekitanud tellijas ja ajakirja kauaaegses sõbras ebakindlustunnet ning hämaraid ootusi, sest ega selgeid seisukohti selles, kas TMK jätkab, kaob, laguneb kolmeks või ühineb millegi neljandaga, lugejal ju ole võimalik olnud saada.

Seda suurem rõõm on uut teatri-, muusika- ja kinohooaega alustada toimetusepoolse kindla jah-sõnaga: ajakiri jätkab, seejuures oma väljakujune- nud üldsuunast hälbimata. Intellektuaal on teatavasti skeptiline ning teda avaveerus väljahõigatu veel ei veena. Institutsionaalsed raskused on kunsti- inimese igapäevane reaalsus ning nendega heitlemine ei tohi kunagi toimuda kunsti enese arvelt. Seda enam võib siis küsida, kuidas on need protsesse mõjutanud ajakirja sisuline külg ning milline on see üldsuund, millest kõrvale ei kalduta.

Teadmise, et elusorganismide omaloogika näeb ette tärkamist, küpse- mist ja hääbumist, tõi ühiskondlikku ja humanitaarsesse teadvusse juba Oswald Spengler ning seda laadi skeeme on sajandi vältel suure intellektuaal- se naudinguga kõigele kohandatud. Kas aga kakskümmend aastat on piisav aeg, et selle arengukõvera läbiks üks kultuuriajakiri, pole vist nii kindel. Kuniks kestavad lava-, heli- ja filmikunst ning kuniks need tagasisidet ja mõtestust vajavad, tärkaks tekkivasse tühikusse lihtsalt midagi samalaadset, võib-olla ainult teise nimega. Küsimus, miks moodustavad koosluse just teater, muusika ja kino, mitte aga hoopis midagi muud, on viljakas arutlustee- ma ja inspiratsiooni toitepinnas, kuid ühest vastust sellele, mille alusel riigi raha mõttekalt ja garantiiga ümber hakata suunama, ei ole.

Kui kaks aastakümnet pole piisav aeg, et üht organismi hääbumisele sundida, võib see aeg ometi tolmu tekitada. Destruktiivsete tungide rahulda- mise asemel seabki toimetus oma prioriteediks heita pigem terav pilk sellele, mis tolmukorra all tagaplaanile jäänud. See puudutab nii ajakirja temaatilist liigendust, "ammu unustatud vana" avastamist, ka enesele teadvustamist, et kuigi ajakirja sihtgrupi tuum jääb samaks, on selle tuuma ümber kasvanud uus põlvkond kultuuriloojaid ja -huvilisi, ilma kellela pole võimalik edasi kanda ka ajakirja harivat funktsiooni. Ometi ei loobuta ajakirja sünnieelsest algideest kajastada eeskätt professionaalset lava-, heli- ja linaloomet, edasta- des seda ka läbi professionaalse vaatepunkti.

Et kõige sellega paremini toime tulla, on käesoleva ajakirja vahel ka küsitlusleht. Olulised on kõik teie arvamused nii ajakirja sihtgrupi, kontsept- siooni kui ka kujundusliku külje kohta. Sellist vahetut tagasisidet ootame oma lugejalt ka edaspidi, sest vastasel korral võiksimme me kõik tegelda ju hoopis millegi muuga.

Tänapäeval kasutatakse sõna 'muusikateadus' katusterminina, mille alla kuuluvad muusikauurimise eri valdkonnad. Suurimad neist on ehk endiselt muusikaajalugu, muusikateooria ja etnomusikoloogia. Kas sa valisid kohe muusikateooria?

Muusikateaduse harud teadvustasin ma endale alles siis, kui hakkasin käima mööda Venemaad tudengite konverentsidel, kus minult alustuseks küsiti, kas sa oled teoreetik või ajaloolane. Tol ajal ei olnud see mitte kolmikvalik, vaid pigem kaksikvalik – kas teooria või ajalugu. Ja teooria oli tõesti see, mis mind ilmselt algusest peale rohkem huvitas. Aga oli veel üks põhjus: Helju Taugi initsiatiivil sattusin ma juba esimesel kursusel omaaegse Keele ja Kirjanduse Instituudi eksperimentaalfoneetika laborisse, kus töötasid Arvo Eek, Mart Rimmel, Georg Liiv, ka Urve Lippus.

Hakkasid muusikateooria esmakursuslasena kohe Keele ja Kirjanduse Instituudis tööle?

Ei, ma lihtsalt hakkasin seal käima. Teaduselu oli seal tol ajal, ütleksin, eeskujulik. Seal olid iganädalased seminarid ja kuna kadunud Mart Rimmel tundis aktiivselt huvi ka muusikateaduse vastu, siis muusikateaduslikud teemad olid nendel seminaridel vägagi teretulnud. See, et ma nime poolest sattusin eksperimentaalfoneetika laborisse või hiljem arvutuslingvistika sektorisse, ei tähendanud sugugi, et keegi oleks minust tahtnud teha keeleteadlast. Vastupidi, Rimmel soosis selles asutuses igati ka muusikateaduslikku tegevust ja ülemused teda selles ei seganud. Aga muidugi oli see natuke isemoodi muusikateadus, mida võib-olla konservatooriumis ei oleks tol ajal nii nimetatud.

Kuidas hakkasid liikuma selles suunas, mida me täna nimetame kuulmis- ja muusikapsühholoogiaks? Milline oli selle pinnas siin Eestis?

Siin on jällegi Mart Rimmeli isik oluline. Ta nägi oma missiooni selles, et leida inimesi erinevate alade jaoks, mis olid Eestis katmata. Ma olen isegi mõelnud, et võib-olla lähtus ta Paul Ariste traditsioonist, Ariste kohta on samuti öeldud, et ta püüdis katta soome-ugri keeli niimoodi, et iga keele jaoks oleks üks uurija. Kuulmispsühholoogia või muusikapsühholoogia oli lihtsalt üks ala, mis oli Rummelilt teatud latentset kujul huvitanud ja mingil hetkel tundus talle, et sellele alale oleks tarvis leida inimest. Mina lihtsalt sattusin olema õigel ajal õiges kohas.

Kas Venemaal oli tollal see teadus olemas?

Oli küll, kuigi see oli orienteeritud eeskätt lingvistikale. Ka need asjad, mis mind on uurimistöös huvitanud, on alati olnud seotud lingvistikaga ja siin on üks lihtne rusikareegel: kui me räägime näiteks akustilistest meetoditest, siis nii kõne kui ka muusika on oma füüsilise olemuse poolest helisignaaliid. See tähendab, et ühtesid ja samu meetodeid saab väga tihti kasutada nii kõne- kui ka muusikasignaali analüüsil. Aga lingvistika oli siis ja on ka praegu märksa arenenum teadusharu, lihtsalt sellepärast, et tema rakendusväärtus on suur. Kuna lingvistika või kõne uurimine on oluline ka militaarsetel eesmärkidel – kui tuleb sõjatingimustes omavahel suhelda, on väga tähtis see, kuidas kõnet kodeerida, kuidas edastada seda niimoodi, et vaenlane sellest aru ei saaks –, on ka kõneuurimise materiaalsed võimalused olnud traditsiooniliselt suuremad kui muusikahelide uurimise omad.

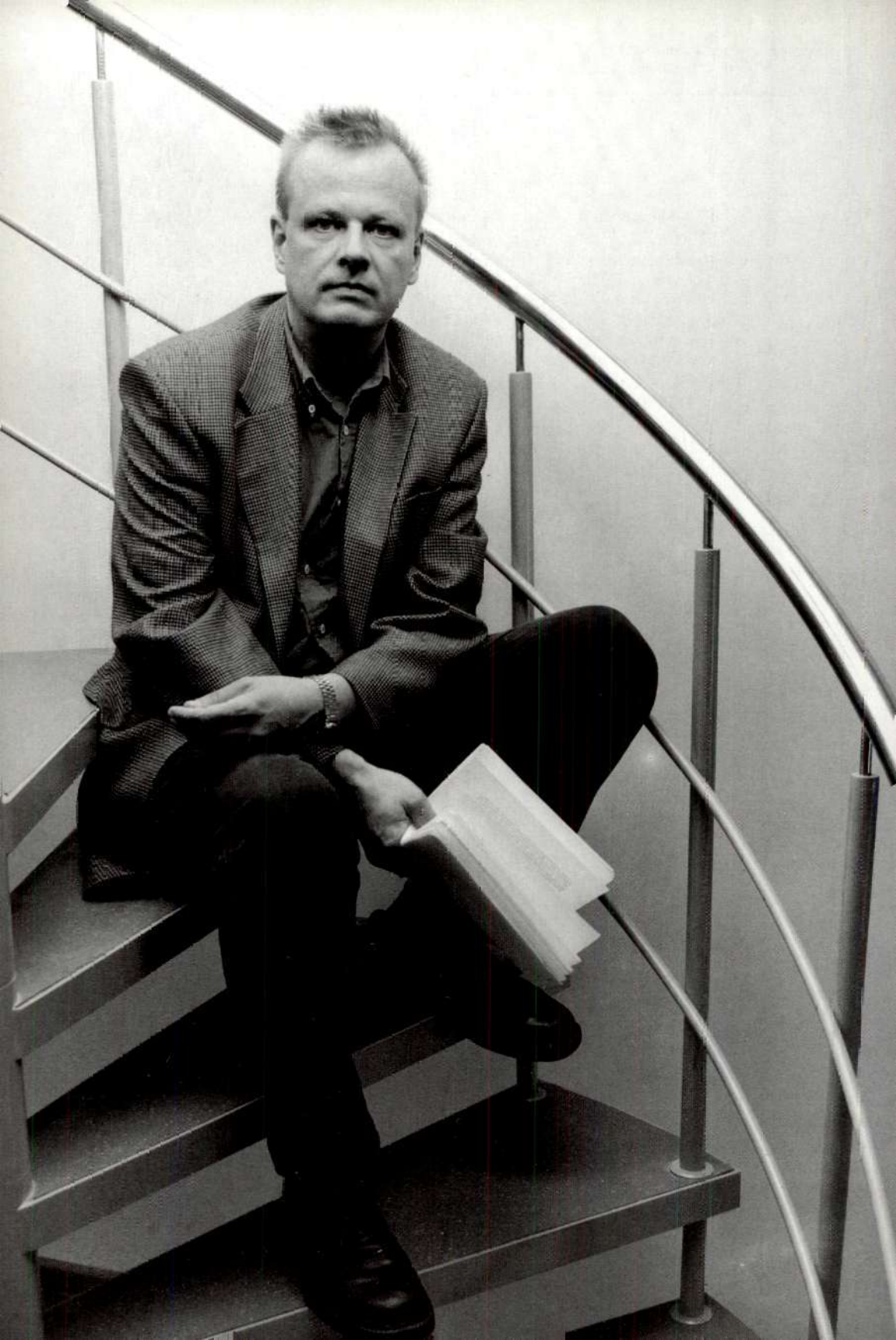
Aga mis mu kokkuvõttes paika pani? Üks tegur on kahtlemata perekondlik taust. Tõepoolest, oma isalt olen ma saanud elukutse. See tähendab, et mu maailmavaade või mõtteviis on kuidagiviisi pärit keskkonnast, kus ma olen kasvanud.

Oskad sa seda sõnastada ka?

Olen sellele mõelnud. See on püüd objektiivsuse suunas, püüd kaaluda mis tahes situatsioonis plusse ja miinuseid, asetada ennast nii palju kui võimalik väljastvaataja olukorda. Siit tuleneb huvitavaid asju – teatav individualism, see, et mitte samastada end ühegi grupiga, mitte kirjutada alla mingile usutunnistusele. Mingis mõttes niisugune, võiks öelda, areligioosne maailmavaade.

Kas see peegeldub ka selles, kuidas kuulad muusikat? Oled sa analüütiline või emotsionaalne kuulaja?

Ma ei vastandaks neid. Muidugi, me teame, et inimese ajupoolkerad on teatud määral spetsialiseeritud – olen oma loengutes kasutanud sellist metafoori, et



üks ajupoolkera saab paremini hakkama ühtede ja teine teiste asjadega. Aga üks huvitav uurimistöö tulemus on olnud see, et mida muusikaliselt haritum on kuulaja, seda rohkem on muusika kuulamisel tegevusse haaratud tema lingvistiline ajupoolkera, see, mis tegeleb diskreetsete asjadega – paremakäelisel on see tavaliselt vasak ajupoolkera. Tegevus, mis, ütleme, muusikaliselt naiivse kuulaja puhul aktiveerib esmajoonena ja põhiliselt aju paremat poolkera, kolib muusikaliselt haritud inimese või ekspertkuulaja puhul üha suuremal määral ka teise ajupoolkerasse. Kui nüüd võtta see uurimistöö tulemus aluseks, siis siin ei ole ju vastandamist “kas”/ “või” ehk kas vasak või parem. Ütleme nii, et alguses parem ja mida rohkem muusikalist haridust, seda rohkem ka vasak.

Siiski, kui rääkida muusikast – kas ‘emotsioon’ ja ‘struktuur’ pole mitte vastandmõisted?

Selle üle vaieldakse praegu väga pingsalt. Näiteks John Sloboda ja Patrik Juslini toimetatud raamatus “Muusika ja emotsioon” (2001) on üks võtmeküsimus just see, kas muusika struktuur ja emotsionaalne sisu on teineteisest lahutatavad või mitte. See küsimus kerkib Leonard Meyeri 1956. aasta raamatus “Emotsioon ja tähendus muusikas”, mis käsitleb ‘muusikalise ootuse’ tähtsust muusika struktuuri kujundamisel. Et muusika just nagu toimib kui ‘ootus’ ja selle ‘ootuse rahuldamine’. Ja just siin paneme kokku struktuuri ja emotsiooni – kui näiteks ootus rahuldatakse, tekib positiivne emotsioon.

Muusika ja emotsiooni küsimus on üks selliseid, mille kohta on väga raske midagi vettpidavat öelda, eriti praegu, kus näib korraka kehtivat palju erinevaid seisukohti, ja sageli pole selge, kas räägitakse emotsioonist, mida muusika väljendab, või sellest, mida kuulaja kogeb. Aga igal juhul on muusika ja emotsiooni suhet käsitlevate tööde hulk viimase kümne aasta jooksul plahvatuslikult suurenenud.

Siin on üks põhjus: tahetakse, et muusikateadus tegeleks asjadega, mis on kuulaja jaoks olulised. Meyeri 1956. aasta raamatu kohta on kunagi öeldud, et üle pika aja – või ka esimest korda – kirjutati muusikast nii, et selles näis olevat mõte või et seda lugeda ei olnud piinlik. Muusikast mõtlemise ja kirjutamise puhul ongi minu meelest kõige raskem küsimus see, kuidas ühitada omavahel kahte asja: esiteks, kirjutada nii, et sellel oleks mõte, et see ütleks midagi muusika kohta; ja teiseks kirjutada asjadest, mis muusika kohta midagi olulist ütlesid. Ka “Muusika ja emotsiooni” raamat demonstreerib just seda, kuidas ühiskonnas on tekkinud ootus, et muusikateadus tegeleks muusika ja kuulaja seisukohast oluliste küsimustega. Aga samas demonstreerib see raamat, kui kuratlikult raske on seda teha – raamat on äärmiselt heterogeenne, peatükid ei ühildu üksteisega kuigi hästi ja väga paljude peatükkide lähtealused on diametraalselt erinevad.

Tegelikult näitab see lihtsalt seda, et muusikateadus on suhteliselt noor ja vähe arenenud teadusharu, mistõttu ühine vundament, millel erinevate inimeste uurimistöö tugineb, ei ole väga tugev. Muusikateadus võib tegelda peaaegu millega tahes – teosesisese liigendusega, teostevaheliste suhetega, muusika suhtega muusikaväliseses reaalsuses... Paradigma avarus on muusikauurimisele väga iseloomulik.

Minu kandidaaditöö juhendaja Moskva konservatooriumis professor Jevgeni Nazaikinski ütles kunagi, et muusikateaduse puhul on kõige tähtsam see, et uurimisobjekt on väga palju väärt. Ehk siis: muusikateostega, muusikaga tegelemine on seetõttu meeldiv, et teose esteetiline väärtus annab uurimisele teatud lisaväärtuse. Kui ma tegelen näiteks tahkekeha füüsikaga, siis see olukord on natukene teistsugune. Tähendab, selle tegevuse paeluvus saab minu ettekujutust mõõda seisneda ainult teaduses endas, aga muusikateaduse või kunstiteaduse või ka kirjandusteaduse puhul lisandub siin ka uurimisobjektist lähtuv kiirgus või aura.

Samas, muusikapsühholoogia tegelebki peamiselt nende protsesside uurimisega, mis kestavad pigem sekundeid kui minuteid või tunde, tähendab, pigem noodi või akordiga kui tervikteosega. Sina oma uurimistöö alguses hakkasid ka väga väikestest asjadest peale. Heli, helikõrguse taju...

Mind huvitas teaduslik meetod ja mulle tundus, et helikõrgus on see asi, millega saab tegelda teaduslikust meetodist lähtudes. Helikõrgusega tegelemine ei ütle meile küll väga palju selle kohta, milline muusika on, aga ta võimaldab uurida asju,

mis kahtlemata on muusika koostisosa, ja teha seda teaduslikus mõttes korrektselt. Siin võib-olla ongi rõhuasetus rohkem isegi meetodil – mind on tõepoolest huvitanud kogu elu see, milliseid erinevaid uurimismeetodeid on teaduses üldse võimalik kasutada, ehk siis sellel, et kui midagi teha, siis teaduslikult korrektselt. Või nagu Mart Rimmel selle kunagi lustakamalt sõnastas: kui midagi teha, siis tasemel.

Pead sa ennast pigem loodus- kui humanitaarteadlaseks?

Ma ei oska sellele küsimusele üheselt vastata. Arvan, et minu mõtlemine on oma loomult loodusteaduslik, aga objekt, millega ma tegelen, on humanitaarne. Nii et olen kuskil vahepeal. Meetodi poolest olen ehk tõesti pigem loodusteadlane. Ja kujutan ette, et eesti muusikateaduslik kogukond on vahel isegi eelistanud mind mitte pidada muusikateadlaseks, kuigi olen vastava hariduse saanud.

Kandidaadikraadi taotlesid sa Moskvas, tollase N Liidu tippkõrgkoolis.

Moskvasse jõudsin tänu sellele, et Urve Lippus kaitses seal oma väitekirja. Sõitsin Urve kaitsmisele teadmata, et eelmisel päeval oli muudetud kaitsmise aega. Kohale jõudnud, selgus, et kaitsmine oli juba läbi – mul oli ütlemta kahju. Aga jõudsin siiski banketile, mis toimus NSV Liidu Heliloojate Maja restoranis, tollal väga peenes kohas. Mul on siiani meeles mõned toidud, mida seal pakuti, eriti väiksed taignast seenekorvikesed, mida venelased imehästi teevad. Banketil, või oli see pärast, Tallinnas, ütles kadunud Henno Rajandi Urvele umbes nii: “Nüüd kaitsesid ise ära, aita siis Jaan Ross ka otsa peale.” Urve pöördus oma juhendaja, tolleaegse Moskva konservatooriumi muusikateooria kateedri juhataja professor Jevgeni Nazaikinski poole ja küsis, kas ta võtaks Eestist veel ühe aspirandi. Nii algasidki minu kontaktid professor Nazaikinskiga, mis lõppkokkuvõttes viisid selleni, et kirjutasin oma väitekirja Moskva konservatooriumis tema juhendamisel.

Sul pidi kandidaaditöö teema juba enne Moskvasse minekut paigas olema?

Mitte ainult teema. Minu jahmatuseks pidi ka kaks kolmandikku tööst valmis olema. Võib ju küsida, et milleks siis sinna õppeasutusse üldse minna, aga see nõue oli muidugi puhtalt konkurentsi pärast: Moskva konservatoorium oli N Liidu kõrgem muusikaõppeasutus number üks ja sai endale lubada sellist praktikat, sest neid, kes olid huvitatud oma väitekirja kirjutamisest Moskva konservatooriumi juures, oli tohutult palju.

1985. aasta oktoobrikuus küsis Nazaikinski minu käest, mis mul tegelikult olemas on – tuli lahendada puhtpraktiline küsimus, kas mind on võimalik 1. jaanuarist 1986 vormistada kraaditaotlejaks. “Teil peab olema 1. jaanuariks valmis kaks kolmandikku teksti. Kas saate hakkama?” Pidin otsustama kahe sekundi jooksul. Lasksin võimalikult kiiresti kõigi plussid ja miinused ajust läbi ja vastasin: “Jah!”

See oli üks keerulisemaid aegu mu elus: tütar oli paarikuune, elasime minu kadunud ämma kahetoalise korteri ühes toas Lasnamäel – kodus ma töötada ei saanud. Tulin igal hommikul kell üheksa Teaduste Akadeemia Raamatukokku väitekirja kirjutama, olin endale seadnud normiks, et pean jõudma kaks lehekülge päevas. Üks mu kunagine Moskva sõber ütles, et kui inimene kirjutab regulaarselt kaks lehekülge päevas, siis võib ta üldiselt endaga rahul olla. Standardsetel masinakirjalehtedel oli kolmkümmend rida leheküljel ja kuuskümmend positsiooni reas – nii et 3600 tähemärki päevas oli normiks. Sain sellega tõepoolest hakkama.

Tööd ei kaitsnud sa aga Moskvas, vaid Leedus.

Tegin seda puhtpraktilistel põhjustel: Moskvas oli kaitsmise järjekord kolm aastat ja kuna oli aasta 1987 ning ühiskond muutus väga kiiresti, tekkis mul tunne – ja nagu me tagantjärele näeme, mitte õigustamata –, et kui jään kolmeks aastaks Moskvasse ootama, on asjad võib-olla niipalju muutunud, et kaitsmisest ei tule seal enam midagi välja.

Vilnius oli ainus koht Baltikumis, kus sai kaitsta muusikateaduslikke väitekirju, ja seal oli seda juba teinud Maris Kirme. Kuulasin tema käest natukene maad, tundus, et see on võimalik, ja tõepoolest oligi. Siiski tekkis aastane viivitus: töö oli kaitsmisele soovitatud Moskva konservatooriumi muusikateooria kateedri poolt, aga Leedu kolleegid tahtsid seda ka iseenesestki mõista ise arutada ja tegid töö kohta väga palju märkusi, millega arvestamine nõudis minult ühe aasta.

Ideoloogilisi põhjusi seal ei olnud – et keeldusid näiteks Leninist tsiteerimast?

Ei. Moskvas ei nõudnud minu käest keegi viidet marksismi-leninismi klassikutele, kuid Vilniuses tehti mulle kohe märkus, et töös puuduvad vastavad viited. Lisasin siis Leedu kolleegide meeleheaks viite Friedrich Engelsi “Looduse dialektikale”.



Oktoober, 1992. Jaan Ross (paremal) pärast doktoriväitekirja kaitsmist Åbo Akademi 's (Turu) oma oponendi professor Adrianus Houtsmaga Hollandist Eindhoveni Tehnikaülikoolist (vasakul).

Kandidaadikraadi kaitsesid 1988 ja juba 1992 doktorikraadi. Täheks see varasema töö kaitsmist inglise keeles või oli uus sellest välja kasvanud, või oli see hoopis uus töö?

Need on täiesti kaks eri asja. Doktoriväitekirja kaitsmine oli mulle aga oma-moodi sportlik hasart. 1990. aastate alguses tekkis Eestis olukord, kus ei olnud selge vene kandidaadikraadi staatus. Ma ei taha olla õel, aga mäletan üht avalikku kirja, kus väideti, et humanitaaraladel kandidaadikraadi kaitsnud inimestel tuleks kraad ära võtta, kuna see on nii-öelda ideoloogiliselt määritud. Ja kuna mind häiris, et mu ümber liigub inimesi, kes leiavad, et minu kraad ei ole midagi väärt, oli kõige lihtsam lahendada see olukord teise väitekirja kaitsmisega. Aga ma tahtsin endale asja huvitavamaks teha, seetõttu kaitsesin teisel erialal – psühholoogias – ja teises kohas – Soomes. Ja veel üks moment – artikliväitekirja skeem, see, et väitekirj ei peagi olema üks algusest lõpuni homogeenne tekst, vaid võib koosneda eraldi artiklitest, mis on avaldatud pres-tiitjikes ajakirjades. See tundus mulle huvitav ära proovida, kuna 1990. aastateni seda lääneriikides küllalt levinud malli Eestis ei tuntud. Vaatasin oma avaldatud artiklid üle ja leidsin, et saaksin nendest panna kokku küll sellise doktoritöö.

Kas muusikapsühholoogia kuulub rohkem eksperimentaalpsühholoogia kui muusikateaduse alla?

Siin on nii ühte kui teist. Muusikapsühholoogiks on nimetatud ka sellist XX sajandi esimesel poolel saksa keelepiiris tegutsenud autorit nagu Ernst Kurth, kes on tuttav ka muusikateadlastele. Aga Kurthi muusikapsühholoogia ei ole eksperimentaalne, see on puhtalt introspektiivne arutus, tänapäeval oleks seda ehk palju rohkem põhjust nimetada muusikafilosoofiaks. See näide demonstreerib, kui võrd omatahtsi hakatakse üldse nimetama ühte või teist valdkonda – üks või teine koolkond otsustab paljuski ise, kuidas nad hakkavad nimetama ala, millega tegelevad. Selles mõttes pole ettekujutus, et on olemas mingisugune universaalne teadusharude klassifikatsioon nagu Mendelejevi tabel, ilmselt väga õigustatud, eriti kui me räägime humanitaariast.

Inglisekeelset muusikapsühholoogia paradigmat on kujundanud mitmesugused olulised raamatud, kas või näiteks Diana Deutschi toimetatud raamat *Psychology of Music*, millest on tänaseks ilmunud kaks trükki ja mille teist trükki on esimesega võrreldes väga palju muudetud. Kui minu käest küsitaks, mis on muusikapsühholoogia, siis üks võimalik vastus ongi võtta Deutschi raamat ja vaadata, milliseid teemasid seal käsitletakse.

Kas inimesi saab jagada muusikaalseteks ja ebumusikaalseteks?

Ei, kindlasti mitte, see on pidev skaala, kus ühes otsas on muusikaliselt väga andekad ja teises vähem andekad. Minu arvates ei ole põhjust rääkida totaalselt ebumusikaalsete inimeste olemasolust — kuigi siin on olnud teisi arvamusi. Võtame XX sajandi esimese poole muusikapsühholoogia, mis on tegelikult paljusküsimuste psühholoogia. On huvitav vaadata, kuidas muusikapsühholoogia liikumapanevaks jõuks, eriti Ameerika Ühendriikides, on olnud soov mõõta inimeste muusikalist andekust. Kusjuures selle taga on omakorda soov kasutada avalikku ressursi ehk siis maksumaksja raha võimalikult otstarbekalt. Sisuliselt on küsimus 1920. aastatel püsti pandud umbes nii: ei ole mõtet kulutada raha muusikaõpinguteks nende lastega, kes ei ole muusikaalsed.

Kas ebumusikaalsus või muusikaalsus on midagi kaasasündinut? On see geneetiliselt päritav?

See on teaduslikult väga huvitav küsimus. Viimase aasta-paari jooksul on ilmunud artikleid, mis ütlevad näidata, et väga suur osa muusikalises andekusest on kaasasündinud ehk siis geneetiliselt põhjustatud. Teisalt on hulk tõi, mis osutavad sellele, et inimese muusikaliste võimete väljakujunemisel avaldab olulist mõju see, kas ta on teatud arenguetapil asunud pidevalt muusikaga küllastatud õhkkonnas või mitte. Näiteks: võimalik, et on olemas absoluutse kuulmise geen, aga vastava võime väljaarendamiseks on vajalik, et inimene puutuks teatud arenguperioodil muusikaga palju kokku — mida on lihtne saavutada siis, kui tema vanemad on muusikud. See on nüüd niisugune klassikaline, inglise keeles *nature-nurture* vahekord, ehk siis kui palju sellest, mis inimesest tuleb, on tingitud geenidest, ja kui palju on tingitud kasvukeskkonnast. Muusikapsühholoogia kipub pigem arvama, et absoluutne kuulmine on arendatav, et see on eeskätt mälu küsimus, ainult et mõnedel inimestel on see mälu lihtsalt ühtedel või teistel geneetilistel või keskkondlikel põhjustel arenenud välja väga palju rohkem.

Tegelikult pole absoluutset kuulmist otseselt millekski vaja?

Just nimelt, ta on nagu saba ja hakkab teatud tingimustel pigem segama. Kui mul on näiteks absoluutne kuulmine ja ma olen klaverisaatja ja kui selgub, et laulja ei suuda laulda helistikus, mis noodis on, vaid eelistab laulda pool tooni või toon madalamalt, muutub absoluutne kuulmine väga segavaks. Kujutan ette, et ka transponeerimisülesannete lahendamisel on märksa raskem. Ja otseselt vaja pole teda sellepärast, et kogu muusika toimib relatiivselt, ühel helil on mõtet ainult teise heli suhtes. Üks heli iseenesest ei kannu muusikaliselt eriti palju olulist informatsiooni, ta omandab mõtte või tähenduse alati suhtes teise heliga.

Kas sina tegeled oma uurimistöös heliga või inimesega? Heli füüsikaliste omadustega või sellega, kuidas konkreetne inimene konkreetsetes situatsioonides seda heli tajub?

Mõlemaga. Hollandis Eindhovenis tajuuurimise instituudis töötades hakkasin mõistma, et inimese tajul on võimalik uurida ja kirjeldada sama objektiivselt nagu helide või füüsikalist maailma. Kui sa küsid, kas helid või inimene, siis põiklen konkreetsest vastusest natuke kõrvale, aga kasutan küsimust, et juhtida tähelepanu sellele, et inimese tajul ei tarvitse olla oma toimelt vähem objektiivne kui helide maailm. Muidugi, klassikalises mõttes muusikateadlasel võib siin tekkida terve rida küsimusi ja tõi on see, et minu väide on õigustatud kuulmispsühholoogia- või psühhoaustikakeskselt — siis, kui me räägime helidest ja mitte muusikast. Kardan, et muusikale laieneb oleks seda väidet suhteliselt raske.

Kuidas lahendada tööd, kus katseisikuks on inimene, kontrollimatute faktorite probleemid? Näiteks, kui uurida muusika mõju inimesele, tuleb väga palju tegelda unikaalsete faktoritega; liiga palju on neid asju, mille varieerumist on väga keeruline kontrollida, liiga palju sõltub konkreetsest inimesest, konkreetsest situatsioonist, konkreetsest muusikateosest...

See ongi põhjus, miks muusikat on raske uurida. Muusikauurimisel on äärmiselt raske esitada küsimusi ja saada nendele mõttekaid vastuseid ning samal ajal ka jälgida, et need küsimused-vastused oleksid ka muusika olemasolu seisukohast mõttekad ja olulised. Teaduslik meetod nõuab uurimisel teatud tunnuste isoleerimist teistest; loodusteadusliku paradigma üks põhinõudeid on see, et valime välja, mida me uurime, püüame kõik muu keskkonna hoida sama ning siis muuta ühte parameetrit ja vaadata, mis selle tagajärjel toimub. Kui tegeleme inimtajuga, püüame vaadata, kuidas see teiseneb, kuidas inimene hakkab teistmoodi tajuma uuritavat nähtust, sõltvalt sellest, kuidas me ühte väljavalitud parameetrit muudame. Sellist olukorda on



Jaak Ross Ohio Ülikooli professori Ilse Lehiste (parental) foneetikakursuse assistendina Tartu Ülikoolis 1992. – 1993. õppeaastal.

aga muusikas tekitada äärmiselt raske, kui mitte võimatu, seda sellepärast, et muusikalised parameetrid on üksteisega keerulises vastastikusel koosmõjus ja muusika kuulamise situatsioon on keeruline – ma võin olla muusikaliselt haritud või harimatu, ettekanne võib olla hea või halb, minu emotsionaalne seisund võib hetkel olla ühe-, teise- või kolmandasugune – kõik need tegurid muudavad konkreetse muusiku kuulamise protsessi unikaalseks.

Muusika ja emotsiooni vahekorral uurimisele mõeldes: laborisituatsioonis võib olla ikka väga keeruline saada inimest nii-öelda loomulikult reageerima, näiteks pisarate või kananahaga.

Täpselt nii see ongi. Ja võib-olla väärivad tähelepanu ka see, et selliste katsetega tegelevad esimeses järjekorras psühholoogi hariduse saanud inimesed ja teises järjekorras muusikateadlased. Ma arvan, et muusikateadlaste jaoks ei ole see situatsioon, nagu öeldakse, küllalt valiidne, muusika seisukohast küllalt representatiivne. Ta tundub muusika seisukohast perifeerne, sest tegelikult ju muusika kuulamine niimoodi ei käi, tegelikult on see situatsioon kunstlik.

Kas uurijal lootusetusetunnet ei teki?

Üks väljapääs on loobumine loodusteaduslikust paradigmat ja öelda, et muusikaanalüüs on tegelikult samasugune interpretatsioon nagu helilooming või pillimäng.

Muuseas, kas muusikuteanaljadel on reaalselt alust? Tavaliselt käivad muusikuteanaljad vioolamängijate, puhkpillimängijate ja lauljate kohta – miks?

John Daviese raamatus *The Psychology of Music* on peatükk stereotüüpideist, mis iseloomustavad keelpillimängijaid, puhkpillimängijaid, lauljaid, klahvpillimängijaid; seal on päris huvitavaid tähelepanekuid tehtud. Näiteks üks vastandus, mis mulle hästi meeldib, põhineb keelpillimängija ja vaskpuhkpillimängija psühholoogilise situatsiooni erinevusel ansambli mängus, mis seisneb eeskätt selles, et nii viiuliki kui aldirühm koosneb mitmest inimesest, mis tähendab seda, et kui üks viiul, ütlemele, kaheteistkümne või kaheksa hulgast eksib, on šanss, et publiku hulgast keegi välja kuuleb, kes just eksis, suhteliselt väike. Aga kui mõelda vaskpillide rollile, siis lääne muusika kaanoni raamides on siin tegu märksa suurema individuaalse vastutusega. Kui meil on ikkagi metsasarve soolo ja see läheb valessti, on täiesti selge, kes selle



Professor Janet Levy ja professor Leonard Meyeri (USA, New York) külaskäik Eestisse aprillis 1994. Külalised (keskel) Eesti Keele Instituudi teadusdirektori Jaan Rossi (vasakul) kabinetis, paremal Eesti Muusikaakadeemia professor Urve Lippus.

pahanduse tekitas. Lisaks võib ka üks akustiline põhjus siin rolli mängida: vaskpillidega – olen ise väga lühikest aega mänginud puhkpilliorkestris tenorit – on tõenäosus, et esimene noot läheb valesti, märksa suurem kui viiuliga. Davies teeb selles raamatus minu meelest olulisi järeldusi selle kohta, kuidas psühholoogiline kliima mõjutab ka isiksuse kujunemist. Muidugi, on teisigi parameetreid. Näiteks harjutamisaeg. Põhimõtteliselt on klaverit võimalik harjutada väga kaua, kuus, kaheksa tundi päevas. Aga puhkpilli ei ole. Vaskpillimängija ei suuda mängida rohkem kui umbes poolteist või kaks tundi, igal juhul ta ei saa seda teha pidevalt. Ja see on ka nii-öelda mall, mis määrab inimese tegutsemise või käitumise terveks eluks ning mõjutab vastavalt inimese psüühika kujunemise laadi, mõtlemise, tegevuse laadi.

Sinu töö Tartu Ülikoolis algas peatselt pärast doktoritöö kaitsmist, nii et kõrgkoolis loenguid lugema hakkasid sa 1990. aastate algul?

Ei, 1988. Esimesed loengud, mida ma lugesin, olid sellises eksootilises kohas nagu EELK Usuteaduse Instituut. See oli klassikalise harmoonia kursus ja õppetöö toimus kaugõppe vormis, sellepärast et tegu oli reaalselt, eesti kirikutes töötavate organistidega, kes kutsuti Tallinna kokku vist kord kuus.

Kui tihti puutud sa ülikoolis kokku probleemiga, et üliõpilased ei loe nooti, aga sul on millegi seletamiseks vaja nooti kasutada?

Ma ei ütleks, et see oleks väga häiriv probleem. Loomulikult, vahel on tarvis kasutada noodikirja, aga ma siiski usun, et mingisuguse elementaarse noodikirjaoskuse saavad inimesed ka üldhariduskoolist. Vähemasti nad teavad, et on viis noodijoont ja mida noodivõti endast kujutab. Partituuri lugemine on muidugi natuke teine asi, aga seda ei saa kõik inimesed isegi muusikaakadeemias selgeks.

Kas sulle meeldib õpetada? Oled sa kunagi tahtnud saada õppejõuks?

Ei, kui ma väike olin, siis ma tahtsin saada bussijuhiks. Aga ma ütlesin nüüd: sisemine rahuldus, mida võib saada õpetamisest, on tohutu suur, ehkki õpetamine on ka väga raske. Omaene ressurside seisukohalt oleks rahulikum loenguid mitte pidada. Aga kindlasti on loengutel see hea omadus, et nad sunnivad õp-

pejõudu oma teadmisi süstematiseerima. Ja õpetamine käib minu arvates uurimistööga kokku, kuigi see vajaliku tasakaalu küsimus on hästi oluline. Õnneks ei ole ma kunagi olnud sunnitud õpetama väga suure koormusega. Usun, et kõige suurem koormus on mul olnud kaheksa tundi nädalas ja ma olen selle võtnud ka vabatahtlikult, et vaadata, kuidas see lihtsalt on.

See mõte käib juba mitmendat korda me jutuajamisest läbi: taas ütled endale mingi võõra või tavapärasest erineva ülesande võtmise põhjenduseks, et tahad lihtsalt vaadata, kuidas sellega on.

Nojah... meeldib kogeda, *placet experiri*... Thomas Manni "Võlumäes" on arenatud seda teemat päris põhjalikult, sealt ma õppisin selle väljendi: *placet experiri*.

Tartu Ülikoolis ja Eesti Muusikaakadeemias loed põhiliselt kuulumis- ja muusikapsühholoogiat?

Olen neid kursusi lugenud üle kümne aasta ja see on mind teatud määral hakanud ära tüütama, otsin praegu uusi võimalusi, et oma ampluaad laiendada. Muusikaakadeemias on mul taas väga tänuväärne võimalus teha doktorantidega seminari. Möödunud aastal lugesime doktorantidega Bob Snyderi raamatut "Mälu ja muusika", tänavu kavatsen anda tudengitele lugeda peatükke raamatust "Muusika ja emotsioon". Analoogiline seminar raamatuga "Mälu ja muusika" oli mul viimasel kevadel Tartus psühholoogiaosakonnas ja seda meeldis mulle väga teha. Seal olid väga head tudengid ja tundus, et nendele ka meeldis.

Kas see algas endiselt kell 8 hommikul?

Ei, kell kaheksa hommikul õpetasin siis, kui olin filosoofiateaduskonna dekaan.

Tollal ise ülikoolis olles tundus mulle, et need üliõpilased, kes veavad ennast vabatahtlikult – paljude jaoks olid need ju valikkursused – kella kaheksaks hommikul loengusse, peavad ise ikka tõelised entusiastid olema.

Tõepoolest. Kõige jahmatavam oli 1998. aasta sügis, kus lugesin muusikapsühholoogia kursust. Minu hämmastuseks tuli seal hommikul kell kaheksa kokku seitsekümmend inimest. See tõesti üllatas. Tol ajal oli Eesti ühiskonnas vist märksa rohkem idealismi kui praegu. Mulle tundub, et üliõpilaste valmidus õppida asju, mida ei ole vältimatult vaja, on praegu väiksem, kui see oli 1990. aastate esimesel poolel.

Sa loed Tartus peamiselt psühholoogidele?

Kuna muusikateaduse õppekava Tartus ei ole, siis ma loen neid aineid, mida minu käest tellitakse. Traditsiooniliselt on minu käest kõige rohkem tellinud psühholoogiaosakond, aga on ka teised, näiteks eesti filoloogid; sel sügisel loen ma kirjandus- ja rahvaluule osakonna tellimisel üht kursust Ilse Lehiste ja minu raamatu *The Temporal Structure of Estonian Runic Songs* põhjal. Ükskord tellisid ka vene filoloogid ja siin on jälle see koht, et *placet experiri*: ma lugesin ülemöödunud õppeaastal ühte kursust Tartus vene keeles sellepärast, et kartsin, et mu vene keele oskus läheb muidu väga käest ära.

Kas Tartu Ülikooli ja Eesti Muusikaakadeemia tudengite vahel on mingi vahe ka?

Väga suur.

Milles see seisneb?

Nimetaksin kahte asja: esiteks, muusikaakadeemia tudeng on orienteeritud muusika tegemisele ja tema suhtumine kõigesse, mis jääb väljapoole tema eriala, on teatud määral pealiskaudne. Mitte halvas mõttes. See on õhkkond, mida ma ise väga hästi tunnen, kuna ma olen õppinud siin majas ja muusikakeskkoolis. Kuid muusikaakadeemias lugesid ei ole mul põhjust eeldada, et tudeng suhtuks minu ainesse niisuguse tähelepanuga nagu ülikoolis. Tähendab, ülikool on selgelt teadusekesksem ja seetõttu on mingis mõttes ülikoolis toredam lugeda. Teine erinevus on see, et ülikool on suur ja akadeemia on väike kool; akadeemias tunnevad kõik üksteist, aga ülikoolis ei tunta ja sellest tõsiasiast tuleneb omakorda terve rida järelmeid.

Kuidas sa Vabariigi Presidendi akadeemilise nõukogu liikmeks said?

Tolleaegne ülikooli rektor professor Peeter Tulviste pidi leidma kellegi, kes teeks akadeemilises nõukogus ülevaate eesti humanitaarteadustest ja mingis mõttes oli see minu kui filosoofiateaduskonna dekaani kohustus *ex officio*. Ju see ettekanne meeldis akadeemikutele või tolleaegsele presidendile Lennart Merile, nii et mulle tehti ettepanek saada selle nõukogu liikmeks.

Mil moel sattusid sotsiaalpoliitika teemadel sõna võtma? Mõtlen eelkõige sinu ja akadeemik Jaan Einasto avalikku pöördumist 1998. aasta lõpul, "Keelelisest ja rahvuslikust integratsioonist Eestis: kuidas sündis idee, millega valimisi ei võidak".

Selles küsimuses, nimetame seda tinglikult venelaste küsimuseks, tekkis meil Einastoga, nagu öeldakse, *good personal chemistry*. Ma ei mäleta enam täpselt, mis andis selleks tõuke, kuid konkreetsete tegudeni jõudsin kuidagi väga spontaanselt ja ilusti. Lihtsalt öeldes, ma tunnetan tänapäeva Eesti venelaste olukorras teatavat ebaõiglust. Loomulikult tean ma ajaloolist konteksti väga hästi, aga siin ja praegu, kui mõtlen nendele lastele, kes käivad koolis Narvas, või ka nende laste vanematele, kes mõtlevad oma laste tulevikule täpselt samamoodi kui meie, eestlased, tundub mulle, et nad siiski ei ole meiega võrdses olukorras. Minu huvi sotsiaalsete küsimuste vastu on motiveeritud just ebaõigluste tajumisest, emotsionaalsest rahuolematusest, mida ma venelastega suheldes tunnetan. Ma ei arva, et eestlased peaksid venelastele tagasi tegema.

Integratsioon on paljuski juhitamatu, isereguleeruv protsess ja ta nõuab aega, mistõttu nende kahe kogukonna – see ei ole kindlasti mitte enam konflikt, isegi mitte vastasseis, aga isoleerituse probleemi lahendamise pant on tegelikult aeg. Selles, kas Eesti saab areneda rahulikult piisavalt pika aja vältel, et need probleemid jõuaksid ise laabuda. Poliitiline tarkus seisneb siin minu arvates selles, et survemee-
toditega ei tohi üle pingutada. Ma ei taha praegu öelda, just nagu teaksin, et üks konkreetne meetod või nõue, mida on seni kasutatud, oleks vale; aga ei ole Eesti ühiskonna huvides, et see teine kogukond, kes on väga arvukas – kohati ka absoluutselt, kui võtta Kirde-Eesti, Ida-Virumaa –, tunneks end halvasti. Meie keelepoliitika või kultuuripoliitika peaks vältima vene kogukonnas frustratsiooni tekitamist. Minu arvates on vene küsimuse lahendamine seetõttu võimalik ainult dialoogis. Üks põhjus, miks mul on huvitav vene kogukonna esindajatega suhelda, on just see, et ma tahan teada, kuidas ja mida nad mõtlevad, kuidas nad tunnetavad üht või teist olukorda. Kui võimulolev kogukond – siis meie, eestlased, tahame teha poliitiliselt tarku otsuseid, peame teadma, mida vähemus mõtleb. Ja mitte tegema nii, et nad ennast võimalikult halvasti tunneksid.

Sul näib Venemaaga üldse olevat eriline side. On see sügavam kui su enda kooliaegne kokkupuude venelastega?

Kui Eesti oli veel N Liidu poolt okupeeritud, avastasin, et vene intelligentsi paremad esindajad ei vastanda ennast oma maailmavaatelt meile, eestlastele, vaid vastupidi – on sellega solidaarsed. Parim näide selle kohta võiks olla professor Ljudmilla Andrejevna Tšistovitš, kelle laboris töötasin 1990. aastal (ta oli ise küll siis juba pensionile läinud). Meie esimesel kohtumisel Leningradis ütles ta mulle niimoodi: "Ma püüan Balti riike mitte küllastada, sest ei taha viibida aladel, mille minu oma riik on okupeerinud." Niisugune hoiak jahmatas mind tol ajal. Aga ma võiksin tuua ka palju teisi sarnaseid näiteid vene intelligentsi esindajate kohta. Tuletame meelde kas või Juri Lotmani ja tema lähikonna käitumist 1991. aasta putši ajal, kui Pihkva tanki-
diviis sõitis Tartust läbi Tallinna; sel hetkel kirjutasid (ma võin eksida, aga minu arust)



Tartu Ülikooli keelekeskuse avamise puhul 1998. aasta sügisel. Vasakult: TÜ rektor, professor Jaak Aaviksoo, TÜ filosoofiateaduskonna dekaan, professor Jaan Ross ja Rootsi Kuningriigi suursaadik tema ekstsellents Elisabeth Bonnier.



Etnomusikoloog Vaike Sarve doktoriväitekirja kaitsmise puhul 10. novembril 2000 Tampere Ülikoolis Soomes. Vasakult: professor Jaan Ross (oponent), Tampere Ülikooli rahvapärinuse osakonna professor Timo Leisiö ja vastne doktor Vaike Saru.

Lotman, Zara Mints, Larissa Volpert ja Pavel Reifman avaliku kirja, kus nad ütlesid, et nad on solidaarsed Eesti iseseisvusega. Minu jaoks ei ole rindejoon kunagi läinud rahvusest lähtuvalt, ka keelest lähtuvalt mitte.

2000. aastal ilmus "Akadeemias" su ülevaateartikkel eesti muusikateadusest 1990. aastatel. Jätkates siin teemat, mis on sinu arvates need põhiprobleemid, millega eesti muusikateadus siin ja praegu tegelema peaks?

Eesti muusikaajalugu. Meil ei ole korralikku muusikaajalugu. Muidugi, võib kohe öelda, et kirjanduslooga on asjad ainult natukene paremad. Kui sa juhtumisi jälgisid, kui raevuka vastuvõtu osaliseks sai "Üldine kirjandusloogu", mille Tartu Ülikooli õppejõud kirjutasid, siis me kujutame endale ette, kui võrd raske on niisugune töö ja kui võrd tänamatu see võib olla. Aga ikkagi, laiema ühiskonna taustal on eesti muusikateaduse kõige olulisel ülesanne eesti muusikaajaloo kirjutamine. Kusjuures see ei ole ala, milles ma peaksin ennast pädevaks, ja ilmselt ei ole mina see, kes hakkab sellega tegelema või kirjutamisse oma panust andma.

Kas muusikateaduse käsiraamat, mida eesti muusikateadlased kirjutama asuvad, on sinu idee?

Jah, see on minu idee. Ma kujutan ette, et sellist käsiraamatut on samamoodi tarvis, nii et selle tegevuse impulss lähtub selgelt mingist tunnetatud ühiskondlikust vajadusest, mitte omaenese huvidest või tahtmistest. Aga ma rõhutan, et töö käsiraamatuga on kollektiivne; otsused, mis tehakse, peavad olema maksimaalselt kollektiivsed. Selles mõttes ei ole mul peas valmis konkreetseid vastuseid väga paljudele küsimustele ja ma oletan, et need vastused tekivad väga paljuski kirjutamise käigus.

Ikkagi veel ideest: üks eesmärk on kirjutada olulistest asjadest muusika kohta mitte ainult end, see tähendab muusikateadlaste jaoks, vaid, nagu olen aru saanud, laiemale auditooriumile. Kes on see auditoorium?

See, mis inglise keeles on *general public* ehk siis need inimesed, kes ei ole muusikateadlased.

Miks kirjutada sellist käsiraamatut? Et rikastada üleüldist kultuuri- ja teaduspilti?

Et kehtestada ennast. Vaat see on see, mida ma viimasel ajal tunnetan: muusikateadus on perifeerne ala, muusikateadus ei mängi väga olulist rolli Eesti ühiskonna mõttemaailma kujundamisel. Ja siit tuleneb minu arvates vajadus muusikateadusliku kogukonna enesekehtestamise järele. Me oleme olemas ja kogu ühiskond peaks teadma, et me oleme olemas.

Tuleb luua situatsioon, kus need poleks vaid muusikateadlased, kes arvavad, et muusikast mõtlemine, rääkimine ja kirjutamine on oluline?

Täpselt nii. Kusjuures sellele käsiraamatule ei omista ma kindlasti niisugust tähendust nagu prospektiivsele muusikaajaloole, aga, ma ütleksin laiemalt, muusikateaduse ülesanne on ennast teadvustada rohkem, kui ta seda seni on teinud, ja käsiraamat on üks vahend selle laiema eesmärgi saavutamiseks. Kui ta saab valmis, siis otsustavad teised inimesed selle üle, kas see raamat on hea ja vajalik või mitte, aga selle koostamine on minu arvates oluline kui katse leida muusikateadusele laiemat kandepinda ühiskonnas. Ja samamoodi vajab ühiskond pilti sellest, mis asi eesti muusika tegelikult on, mida ta endast kujutab; seda enam, et eesti muusika on rahvusvaheliselt osutunud üheks kõige olulisemaks Eestit teadvustavaks märgiks – roll, mida minu arvates ei suuda ükski teine kunstiliik praegu sellisel määral kanda. Kui me mõtleme sellele, kuivõrd palju on ikkagi eesti päritolu muusikuid, keda üle maailma tuntakse – elagu nad siis praegu Eestis või väljaspool Eestit –, siis ei ole võib-olla liialdus väita, et Eestit teatakse paljuski nii palju, kui teatakse tema muusikat.

Lõpetuseks. Mis on see põhiküsimus, mis sind ennast teadustegevuses juhtinud on? Saada teada, kuidas muusika töötab, kuidas muusika toimib?

Ma sõnastaksin seda isegi laiemalt: see ongi küsimus, kuidas rääkida helidest ja muusikast niimoodi, et sellel oleks mõtet. Metafoor, et muusikast rääkimine on nagu arhitektuurist tantsimine – ma arvan, et see suunabki. Tähendab, püüd selgitada, kas rääkimine on siiski võimalik; kuidas see on võimalik; milliseid erinevaid lähenemisviise saab kasutada selleks, et jõuda tulemuseni; mis oleks spetsialistide arvates valiidne ja mis ei oleks niisama bla-bla muusika kohta. Võib-olla saab seda defineerida ka enesekehtestuse kaudu: muusikateadlane ei ole tingimata see, kelle ülesanne on heliloojatele-interpretidele kohvi keeta; muusikast rääkimine ei tarvitse tingimata olla vähem oluline tegevus kui muusika tegemine. See teatud ühine nime-taja, see niisugune võrdväärus, see läheb mulle korda.

Küsimud KAIRE MAIMETS



*Kursusekaaslastega
Tallinna Riiklikust
Konservatooriumi-
mist. Vasakult:
Reet Remmel, Jaan
Ross, Heidi Pruuli
ja Peeter Vähi.*

Fotod Jaan Rossi
kogust

ARMASTUS KUI AINUKE VABA(N)DUS

Üsun, et näidendeid, mida on enne loetud ja seejärel nähtud, on vähem, kui neid, mida on enne nähtud ja seejärel (võib-olla) loetud. Esimene variant kehtib vahest rohkem näiteks Shakespeare'i, Molière'i, Tšehhovi ja veel mõne draama suurkuju puhul.

Jaan Unduski "Goodbye, Vienna" ilmus 1998, "Vikerkaare" augusti/septembri topeltnumbris. Juba sellal valmistas Unduski tekst paljudele elamuse; tekitas mõtteid, millisena võiks tekst paberilt lahti kistuna ja elavasse esitusse asetatuna vaatajale paista. Nüüd, lavastust näinuna, on küll raskem fantaseerida näiteks peategelaste välimuse osas, kuid kahtlemata kehtivad "Goodbye, Vienna" osas Adolf Šapiro sõnad: "Kunsti külgetõmbejõud seisneb tagasipöördumises kõikvõimalikkuse juurde."

"Kõikvõimalikkuse" all ei pea ma silmas teksti ja lavastuse erinevusi. Kuigi tekstikeskse ja teatri spetsiifikat halvasti tundva inimesena oli väga huvitav näha, mida Tõnu Lensment & Co. Unduski tekstimassiivist võtnud ja jätnud oli. Nii et ma korraks ikkagi peatuksin sellel.

Esimene tasand on teksti lugeja ja teksti põhjal sündinud lavastuse vaataja suhe. See pole ehk nii huvitav. (Kujutasin millegipärast "Goodbye, Vienna" teksti põhjal, et Gertrud Keyserling on blond. Oh seda stereotüüpide labast peesiat!)

Teine ja palju huvitavam tasand on Unduski autoriteksti ja lavastaja ning tema meeskonna teksti tegevusse rakendamise vastastikune suhe. Juba Unduski teksti 1. pildi esimeses remargis on kirjeldatud Gertrudi (Merle Palmiste) laval viibimist järgmiselt: *Gertrud istub üksinda kõige eesmise vasakpoolse laua taga ja näksib igaoledes kooki. Tema kõrval teisel toolil peen elegantne jalutustokk. Laval punane nokats. Jah, Unduski remarkide mahlakas keel läheb laval paratamatult kaduma.*

Sõna "jalutustokk" toob kohe meelde Jorh Aadniel Kiire tõusiklik-elegantse "spatseertoki". Aeg-ajalt unustab Undusk remarkides ennast mõtisklema – näiteks kangastuslikus 8. pildis: *Seda juhtub isegi läänemaailma parimaits teatris. Fännid ei pea pingele vastu ja võtavad ebakonventsionaalseid poose. Raimundi-teater on elitaarsete hindadega keskkõrgtaseme muusikateater.*

Olgu. Tegelikult on hulga olulisem, et Lensment & Co. lavastuses on laual oleva punase nokatsi noka sisse kena ümmargune auk tekkinud. Selle augu võimalikust tähendusest hiljem.

Üleüldse tundub, et suurim erinevus "Goodbye, Vienna" teksti ja lavastuse vahel jääbki remarkide tasandile. Ma ei pea silmas, et tekstis lausub Gertrud Nietzschele, et too on "daltonist" ja lavastuses "värvipime". Mitteiluline erinevus. Olulised erinevused ilmnevad siis, kui vaadata Unduski remarke.

Näiteks Gerda, keda Lensmendi & Co. nägemuses kehastab Merle Jääger. Unduski remarke: *Middendorfi vana teenijanna ilmub uksele; Gerda seisab veel hetke hirmunud, siis kaob toast.* Merle Jääger ei esita ei vana ega tagasihoidlikku teenijannahiirt. Vastupidi, Jäägeri Gerda on uhke ja iseteadlik, pisut isegi trotslik ja ninakas. Hirmu temast ei leia. Tema laval viibimine mõjub kahjuks pisut juhuslikuna. Gerda visandlikkus on üks Unduski näidendi puhttehniliselt nõrkadest külgedest.

Aga asja juurde tagasi. Neljanda pildi lõpetab Tartu Teatrilabori versioonis Nietzsche valuline ja järsk lahkumine ruumist (šampanjaklaas kukkus tol õhtul kildudeks!). Unduskil sellise lahkumise kohta viited puuduvad.

Kõige suuremad erinevused surub peale muidugi lavastuse ruum. Unduski versioonis on 9. pildis olulisel kohal vesi: *Gertrud jääb rabatult seisma, siis tuigub kanalisse. Istub*

plartsades vette, seljaga Nietzsche poole. Lavastuse ruumid sellist toredust ei võimalda. Sellest hoolimata, et Lensmendi & Co. lavastuses ei viska Nietzsche kanali peal lutsu, ei hüppa riietega vette ja ei uju "lavalt" välja, on Ajaloomuuseum just Unduski teksti jaoks ääretult tore ümbrus, ideaalne foon ja elavad keskkond – oma kordumatute varjude ja lõhnadega. Jaan Unduski intellektuaalsele ambivalentsele sobivad Sokratease ja Faehlmanni kipskujude ja ajalooliste trükistega täidetud rõdud ning riulid sama hästi kui Läänemaale peitunud palav ja magusalt lõhnav ait Torgny Lindgreni "Kumalasemeele" või pidulik Kadrioru loss Mati Undi intertekstuaalsele vahedusele. Ning teatrilabori seltskond on otsustanud kogu toreduse ära kasutada, ainuüksi esimeses vaatuses viiakse vaatajaskond nelja erinevasse ruumi, mille valgustus ja lõhnad pidevalt vahelduvad. Ruumist ruumi kolimisel on pealtvaatajad sunnitud võitlema paremate kohtade pärast, seega on lavastuses ka pisut juhuslikkust. Näiteks ühes saalis sattusin istuma toolile, mille kõrvale tuli seisma Evald Aaviku papa Keyserling. Ma võisin seega kuulda papa Keyserlingi hingamist, tunda tema riietel ringlevat aroomi, näha tema käe õrna värisemist (või tundus see ainult mulle nii?).

Väga võimsalt on välja mängitud 8. pilt, millest suure osa moodustab pantomiim (Unduski teksti kõige remargirohkem osa). Olgugi et puuduvad hüüded: "Das ist ein Hund der Faschisten!" jms, hakkab just siin, kus liigutustele, ilmeile ja pilkudele ei sekundeeri tükk aega ükski sõna, Unduski kujutatud traagika ja selle traagika maitsestamine iroonilise kõrvalpilguga elavalt tööle. Selles võimsas tumm-mängus tõusis esile just Evald Aaviku mängitud papa Keyserling, kelle muusikale kaasaelavad silmad võisid kananaha ihule tuua. Kuigi härra Aaviku diktsioon sundis tihti peale kõrvu pingutama, mõjus tema ja Peeter Volkonski esitatud Middendorfi paarisrakend läbi lavastuse jõuliselt. Kui need kaks aadlihärrat teineteist nimepidi röögatasid, tarretas sellele järgnenud vaikus aja. Nagu mõjusas teatriruumis ikka olema peab.

Ehk muude aspektide kõrval sundis ka Sokratease kipskuju Lensmendi & Co. loodud Gertrudi ja Nietzschet suuremale siivsusele kui "Vikerkaare" lehekülgedel: *Nietzsche on*

üha julgem ning võtab Gertrudi reie aegamisi (põlve ja puusa vahelisel keskalal) vaat et oma pikkade sõrmede vahele. Tõnu Oja esituses laeb Nietzschet sellise frivoolse liigutuse jaoks liiga sügav pinge.

Siit jõuangi kõige olulisema, teksti kõikvõimalikkuse juurde. Püüan seda avada just Gertrudi – Nietzsche vastandust vaadeldes. Nimelt on "Goodbye, Vienna" külluslikul kavalehel märgitud kaks võimalust. Esimene, Volkonski variant: Gertrud julgeb, aga ei taha; Nietzsche tahab, aga ei julge. Teine, Unduski õhkuheidetu: Gertrud tahab, aga ei julge; Nietzsche julgeb, aga ei taha. Unduski sõnade järgi omavad mõlemad võimalused võrdset elujõudu. Sel juhul pakuksin kolmanda võimaluse: Gertrud tahab ja julgeb; Nietzsche ei taha (kuigi pisut tahaks ka) ja ei julge. Pakuksin seega Unduski enda arvamusele, mille kohaselt Nietzsche ja Gertrudi "koralik, lõpuni viidud vahekord oleks eluline kompromiss ja paradiisi lõpp", omapoolse nägemuse, kus kompromiss peitub just vahekorra hoidumises ja paradiisi avab värava armastus, mis kahjuks kunagi ei realiseeru, vaid pelga võimalusena tegelaste keeltel ringleb.

Tõnu Oja ja Merle Palmiste toovad pakutud vastanduse näidendi esimestest sekunditest alates täpselt ja nauditavalt esile. Nietzsche introvertsus ja Gertrudi ekstravertsus hakkavad kohe tööle. Sellele aitavad kaasa juba Gertrudi punased ja vallatud riided; Nietzsche riietus on, vastuoksa, jahedam, hallikas-sinakas frakk loob mehe ümber kammisetuse oreooli, oreooli, mis ei luba tal mitte ainult "täie auruga" (Gertrudi hilisem väljend) armastada või armastatud olla, vaid üldse sellise armastuse võimalusele mõelda. Sellisele leebele jäikusele vastandub Gertrudi mänguline ja pealetükkiv käitumine, mida saadavad rohelised retuusid punase seeliku all ja kummaline auk noka sees.

Tegelikult tahaksingi viidata üpris järele vastandusele: "Goodbye, Vienna" Adolf Nietzsche kehastab kultuuri, Gertrud Keyserling loodust (nii palju kui seda kultuurist läbi imunud inimene kehastada saab). Nietzsche kehastab sümboolsust, Gertrud reaalsust, auk mütsinokas sümbolset auku sümboolsuse koes. Nietzsche modelleerib (kuigi isegi seda teeb ta kuidagi vastutahtmist,



Krahv Keyserling (Evald Aavik), Adolf Nietzsche (Tõnu Oja), Gertrud (Merle Palmiste) ja vabahärra von Middendorf (Peeter Volkonski) Tõnu Lensmendi lavastusest "Goodbye, Vienna".

paratamatusega, automaatseltki), Gertrud tunneb või tahab tunda, a i n u l t tunda. Õieti on ju Nietzsche juba tänu oma nimele nii enda kui ka vaatajate poolt eos sümboolselt vangi mõistetud – Gertrud: "Ühed ajavad su segamini Friedrich Nietzschega ja teised Adolf Hitleriga. Sul pole mingit lootust." Ehk kammitseb Nietzsche nimi mõnda vaatajatki. Huvitav, et isegi Tõnu Oja keha rõhutab Nietzsche olemust: ta ei kannu mitte uhkeid hülgevurre nagu Friedrich ega mitte ka närvilise hüüumärgina mõjuvat ninaalust kriipsu nagu Hitler, vaid tagasihoidlikke, korralikult pügatud vuntse – ometi võivad vuntsid mõjuda viitena, vihjena. Pikkamööda võivad Oja/Nietzsche vuntsid mõistlikkuse, alalhoidlikkuse märgiks muutuda. Palmiste vahetab pidevalt kostüüme – või hakkavad kostüümide erinevused paremini silma –, see mõjub kergelt ja vabalt. Vastasseis kerkib ja kõeb.

Tõnu Oja tundub rõhuvat just Adolf Nietzsche teatud suutmatusele midagi otsustavat oma elus ette võtta, tema kulmukortsutused, kahtlevad liigutused ja mühatamised rütmistavad tunduvalt intellektuaalse, ana-

lüütilisest ontoloogifiseks ja tagasi paisuva teksti tulevarki. Palmiste paneb aga Gertrudi sihipäraselt, elegantselt ja riivatu trotslikkusegagi liikuma, ta sünnitab traagilist ja ihulist sihikindlust, mis jääb kogu näidendi ajaks pörkuma vastu Nietzsche mõttelist hallikasiniist ülikonda. Nagu väidetud: Nietzsche ei julge ega tahagi, ning tema jahedus muudabki ta Vienna sõnaduelli (mis iialgi ei jõua sõnadest välja, kuigi Gertrud teda sinna suunata tahab) võidumeheks. Gertrudi liginemiskatsel küsib Nietzsche: "Kas sa mõtled seda tõesti tõsiselt?" Gertrud vastab: "Ma mõtlen juba ammu sinuga kõike ainult tõsiselt. Kas sa pole aru saanud?" Sellele sekundeerib Nietzsche nii: "Kohe tuleb papa Keyserling, ja vana Gerda..."

Nietzsche otsib pelgupaika kindlates mõtetes, liikumatus intellektis, "rahulolus pisikuga" (F. Nietzsche), Gertrud elatub ootamatustest, kas või jõuetustest kalambuuriidest, paradoksidest, sest ainult nende õhkupaiskamine juhataks välja sõnadest, keelest, sümboolsusest. Nietzsche kuju tundub justkui küsivat: kas on midagi ka väljaspool (formu-



Gertrud (Merle Palmiste) ja Nietzsche (Tõnu Oja).

leeritud) mõtet? – vist mitte..., Gertrud püüab mõtlemise abil mõtlemist ületada (Friedrich Nietzsche: "Inimene on midagi, mis peab ületatama!"); Gertrud: "Tõelise balti aadlitarina olen ma eluaeg tegelnud oma kokkuvõtmisega. Ma tahaksin end laiali lasta, isa.") Middendorf (Peeter Volkonski jõulises kehas ja ühtaegu sametise ja käriseva häälega) hüüab: "Sina, Gertrud! Sina oled see soomuld, mis mind kisub!" Niisiis võib siin tajuda Gertrudis pulbitsevat puhta (või pelga) looduslikkuse mõõdet. Sellele sekundeerib Nietzsche, näiteks 2. pildis: "Kui ruumi on palju, aga ruum on tühi, siis tundub mulle, et seda tuleb täita. Sõnadega." Siit edasi üllatuslikult ja erandlikult: "Või veega. See on peaaegu nagu füüsiline tarve." See ülestunnistus sunnib Gertrudi lausuma: "Teis on loodust rohkem, kui ma arvasin." Ometi on edasine üsna vääramatu "loodusest" hoidumine ja eemaldumine.

Nietzsche on sunnitud alguses mõõnema: "Te olete suutnud äratada minus sindri-naha." "Sindriahalitus" tähistab siinkohal vist armumist. Gertrud saab Nietzsche algsetest ülestunnistustest edasiste piltide tarvis

jõudu, kuid üsna pea on ta sunnitud lausuma: "Sa ei julge surmale liiga lähedal olla, muidu sa ei saa oma tekstiga valmis." Hiljem hüüab Gertrud: "Unusta vabadus! Püüa armastada! See on esimene asi." Nietzsche vastused on reeglina sellised: "Kogu selle rafineerituse tagant plingib midagi väga triviaalset, Gertrud." Gertrudi soov armastada saab Nietzsche sõnastuses "triviaalsuseks", "konventsionaalseks ebakonventsionaalsuseks" jne. Justkui kergelt kühmu hoidev Tõnu Oja tundub rohmaka ja kuiva elegantsiga rõhutatvat Nietzschesse kogunenud kultuuriväsimust; väsimust, mis ei suuda enam intuiitivsusse, siirusesse uskuda. Sest tõesti, Gertrudi niiske siirus on esitatud ja sellega ka kaetud verbaalsete ratsukäikudega. Nende ratsukäikude taga aga terendab juba filosoofia ja ajalugu.

Puhtemotsionaalsel tasandil suudan ehk samastuda rohkem Gertrudiga. Just seetõttu, et "Goodbye, Viennas" on armastus midagi väga lihtsat, samas kui vabadus (näidendi fooni moodustab 20. august 1991) kangastub millegi väga keerulisena (just tänu peategelaste dialoogile). Kuna nii Nietzsche

kui ka Gertrud on baltisakslased, võib vabaduse küsimuse esilpüsimise põhjusena näha pinna puudumist, diasporaalisust. Kuid see on ainult foon. Gertrudi meelest piirab vabadus armastust ning armastus Gertrudi nägemuses on eelkõige armastus inimeste vahel. Oma versioonis monoloogist "olla või mitte olla" (siin sirutab Oja oma keha tikksirgeks ja ronib poisilikult toolile) lausub Nietzsche: "Saab näha, kas Wittgenstein kirjutas lauseid tõesti ainult sellepärast, et oskaski vaid lauseid kirjutada, mitte aga sidusat juttu." Minu nägemuses oskab Adolf Nietzsche üldjuhul ainult rääkida, mitte sidusalt tegutseda. Ning enamgi: ta ei anna ka Gertrudile sidusalt tegutsemise võimalust. Sest teist võimalust ta

ei tunneta. Võib-olla oleks Gertrudi ehk tõesti sügavamalt mõistnud Friedrich Nietzsche ise, kes on ilusasti kirjutanud: "On ikka pisut meeletust armastuses. Kuid on ka alati pisut mõistlikkust meeletuses." Too meeletuses peituv mõistlikkus jääb Adolf Nietzschele kättesaamatuks.

Milline siis võiks olla see Gertrudi sidusa tegutsemise väljund, milline oleks see tegu ise, puhas tegu? Armuakt, suguühe. Kuid asi pole nii lihtne. Gertrudi eesmärk on "võita üksindus", kanda "oma näol kellegi nägu, olgu või mulla all". Ma arvan, et inimkultuuri sümboolsuse üks vältimatuid eeldusi on vertikaalsus. Keegi valitseb, keegi on valitsev; keegi on "oma", keegi "võõras" jne.



Nietzsche (Tõnu Oja)
monoloog kirikus koos
Gertrudiga (Merle
Palmiste).

Lauri Kulpsoo fotol

Freudi meelest on vertikaalsus juba tänu inimese füsioloogiale paratamatu: naine ei suuda tuld oma uriiniga kustutada, mees suudab jne.

Gertrud aga püüdleb absoluutse horisontaalsuse poole: ühel tasapinnal lamavate kehade poole, keda nendevaheline armastus täielikult võrdsustab, neid ajast ja moraalist välja kannab (sellest ka Gertrudi soov olla igavesi Maarjasilla all, kus tema ja Adolf ehk teineteisele kõige lähemal olid). Georges Bataille on märkinud, et suguühe kujutab tegelikult inimese "mina", st sümboolse allüksuse lagunemist, selle surma. Gertrud: "Ma otsin sinus surma, Nietzsche, jäta see meelde." Ainuke alternatiiv sümboolse(le) surmale on tegelik surm. Kui Gertrud lõpupildis ütleb, et ta tapab enda, vastab Nietzsche: "Tee, mis sa teed, ära ainult korruta seda labast lauset." Merle Palmiste sobivus Gertrudi rolli saab siin selgeks: teatud pidulikkuse ja külmusega ootab ja teab ta vastase paratamatust. Pean nõustuma Gertrudi sõnadega, kui ta võrdleb vana Middendorfi Adolfiga: "Sina ei suuda iialgi niimoodi armastada, Nietzsche. Sul on vaja tekst valmis teha." Ehk on Nietzsche läbinud juba derridaliku kadaliipu? Vist küll.

Kuid Tõnu Oja mängib Nietzsche inimlikumaks, kui ta Unduski tekstis mõjub; tegelaskuju sümboolsuse, tekstilikkuse vahelt pressib välja kahtlev inimhing. Tema väsimus pole uhke, vaid haavatud. Tema ükskõiksus pole terasest, vaid papist. Tõnu Oja loob Nietzsche, kes on puust mees rauast tekstide maailmas. Samas on ta mees, kelles on säilinud võime häält tõsta. Merle Palmiste aga suunab oma Gertrudi just vastassuunas, paratamatust meelelisusest ja mõtlemise ületamisest sümbolisatsiooni poole: näidendi lõpuks saab valgesse saali uhkelt üksindusse jäetud Gertrudist inimese luhtunud sümboolsuseületamise sümbol.

Muidugi oleks hea, kui vaatajal oleks "Goodbye, Vienna" turmtuld vastu võtma hakates oma kindel arusaam ja kontseptsioon vabadusest. Minul polnud ja pole veelgi. Kuid "vabadus" on üks näidendi ja tegelikult terve inimliku sümboolsuse sõlmmõisteid. Mulle tundub tegelikult, et Unduski-Lensmendi nägemuses võrdsustub vabadus armastusega. John Fowles kirjutab oma suurepärase "Maa-

gis", et vabadus on "ümbervormimatu, olemuslik, mõistusest kõrgemal, loogikast kõrgemal, tsivilisatsioonist kõrgemal, ajaloost kõrgemal." Lisaks sellele leiab Fowles, et mida paremini inimene vabadust mõistab, seda vähem tal seda on.

Minu "Goodbye, Vienna" mõistmisvõimaluses mõistab Gertrud armastust ja selles küdevat mõistuse konstruksioonidesse haaramatut vabadust väga selgelt, jäädes seetõttu lavale üksinda seisma, jäädes vabadusest nii kaugele kui võimalik. Ta jääb seisma üksi, hoolimata oma brünetilt lainetavatest juustest ja uhkest rühist. Ta jääb pealtvaatajate justkui süüdimõistjate vahele seisma. Ning seal me siis istusime – küsimuste küsimusse kisutud –, ninad vastamisi, pilgud ekslemas, Gertrud meie vahel.

Kahjuks ei vilgu viimases pildis semafor, nagu Unduski tekstis. Õnneks puudus viimases pildis ka piits seinal või käes, mis puudub õnneks ka Unduskil. Kuid ometi vilkus see võimalus mul semaforina peas. Olen selle võimaluse pärast kohkunud. Ja loo jutustajatele ja esitajatele tänulik.

SKANDAALIVABALT SCANDALIL

Kui ma sel juunikuu teisipäeval Rakvere teatrimäele jõudsin, oli "Baltoscandal" juba alanud – käis esimene etendus. Seekordne festival oli töötanud pakkuda üpris palju – vähemasti muumaise teatri alal. Oma teatri valikutega pidi festivaliküllastaja leppima, kuid rahuldust need kindlasti ei pakkunud. Esindet olid küll Von Krahli ja Tartu Teatrilabori tegemised, peaaegu täiesti (kui Vene Draamateatri "Anna Karenina 2" välja arva ta) jäi aga kajastamata suurtes riigiteatrites toimuv. Ja ehkki see tegelikult "Baltoscandali" ülesanne pole, on siiski kurb, et mitmed meie värsket teatrimõtet kandvad lavastajad ning lavastused küllastajatel (ja sealhulgas ka välisfestivalide agentidel) nägemata jäid.

Muu ilma teater oli aga esindatud väga mitmest kandist ja eri nurkade alt valgusta-

tuna; vaadata võis nii jaapani *butho* sugemete üliaeglast liikumisteatrit *Eiko ja Koma* esituses, kiiret, värvilist ja kiiresti vahelduvat tsirkusevaatemängu Rootsi *Cirkuspiloterna*'lt kui ka dokumentaalsetel materjalidel põhinevaid sõdurilugusid Tšeljabinski trupilt *Babõ*. Ja nende vahele veel ohtralt etendusi-lavastusi Inglismaalt, Soomest, Prantsusmaalt, Venemaalt, Norrastki. Järgnevalt püüangi olulisemad festivalihetked kokku võtta ja läbi vaadata.

Kõige huvitavam vahest oli festivali n-ö vene programm: Griškovetš, *Babõ*, *Formalnõi teatr*, mööndustega ka Vene Draamateater ning "Erak ja Kuuevarbaline" (need viimased on küll Eesti trupid, kuid üks kajastab vene teatrimõtet ja teine toob meieni eesti näitlejate esituses vene kirjanduse uusi tuuli).

Formalnõi teatri lavastus "Lollide kool".

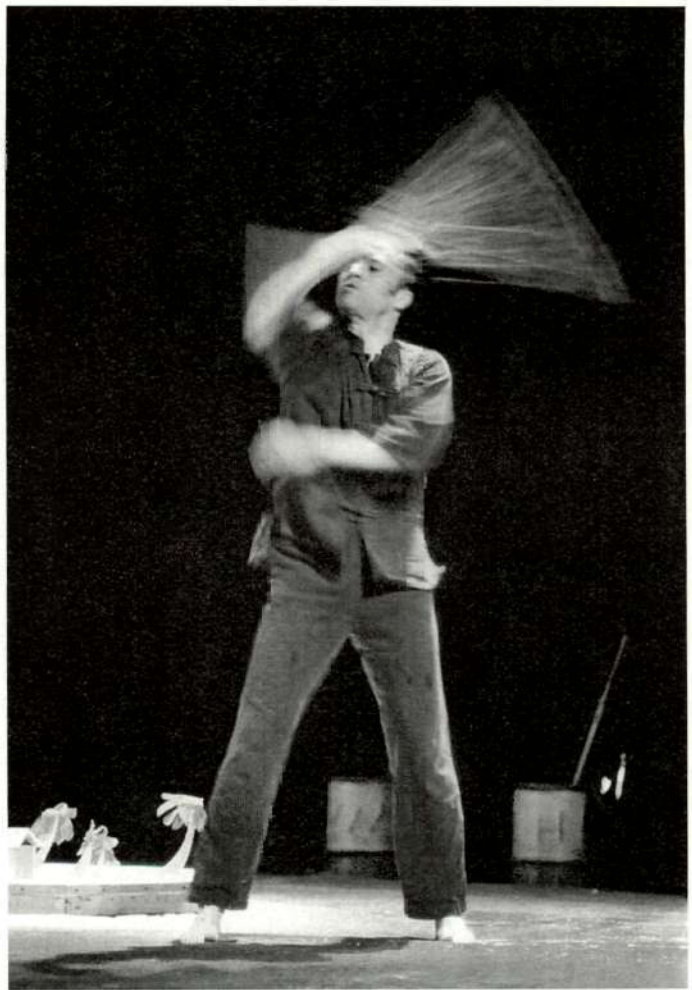


Ursula Martinez
ja "Show off".



George Dillon "GRAFT,
Tales of an Actor".





Compagnie au Cul du Loup'i
"Mousson".
 Arhiivifotod

"Baltoscandali" slaavi programm oli kompaktselt läbi mõeldud, kokkuvõtlik, ülevaatlik ja läbivalgustav.

Formalnoï teatr'i etendus "Lollide kool" esindas väga filmilikult läbi komponeeritud teatrit, taotluslikult tugev helinivoo rõhutas pildilist värvirohkust, tekst põlnudki vajalik, sest kõik oli ilma selletagi mõistetav. Kõige paremas mõttes ideaalne festivalitükk, kerge "vene teatri" alatooniga.

Babõ Tšeljabinskist üllatasid oma nooruse ja värskusega – neli tütarlast, praktiliselt tühi lava ja lood sõduritest, nende emadest, naistest ning pruutidest vaheldumas liivakasti-sõjamängudega. Oma lihtsuses haarav, tõsine ja mõtlemapanev etendus, mis lõppes lummava hetkega – vaikse muusika saatel aeglaselt tantsivad paarid.

Jevgeni Griškovetš, keda "Baltoscandalil" juba teist korda näha sai, jätkas oma koerasõõmise lugu. Seekordne lavastus nimega "Üheaegselt" oli taas lugu pisikestest asjadest, sellest, et kõige tähtsam on silmale nähtamatu. Südamlikud jutustused sellest, kuidas ema armastab oma last, aga tolle vaibal leebavat sõrmeküünt enam mitte; sellest, et pilootide ja rongjuhtide töö ei ole kuigi erinev, kuid siiski tahavad lapsed saada lendureiks, mitte vedurijuhtideks; sellest, kuidas mõne asja kadumine ning leidmine võib ühel hetkel olla suur mure ja teisel suur rõõm... Griškovetši kaubamärgiks kujunenud suured narratiivid tillukestest asjadest on huvitavad jälgida just tänu sellele minul-on-ka-nii tundele, mis kuulamisel-vaatamisel tekib.

Üheks seekordse "Baltoscandali" mär-



"Ülle Dreifeldt Projekti"
 "Aga mida me tšelloga
 teeme?" trupp Rapla
 raudteejaamas.

Harri Rospi foto

giks võiks pidada nn ühemeheteatrit. Lisaks Griškovetšile töid seda Rakverre ka Ursula Martinez ja George Dillon Inglismaalt, Juha Valkeapää Soomest, mitmed tantsuetendused Eestist ja Prantsusmaalt, ning omamoodi ka *Stan's Café*, kelle etenduses osales küll mitu näitlejat, kuid osa sai vaid üks vaataja korraga.

Ursula Martineze *Show off* köitis juba esimestest hetkedest, suutis kohe üllatada ja ei muutunud kordagi igavaks. Huvitavalt läbi komponeeritud "improvisatsioon", mille käigus publik pidevalt ja järjekindlalt petta sai, tekitas hulga küsimusi: kes mängib ja millal? Kes olen mina näitlejana ja kes ma ole(ksi)n siis, kui ma pole(ks) näitleja?...

George Dillon'i *GRAFT, Tales of an Actor* jäi kahjuks vaid üleskiidetud igavaks näitle-

javõimete demonstratsiooniks, pinnapealseks "raskeks tööks", kus näitleja unustas teatri olulisima osa – publiku. Kui Martinez suutis ja tahtis publikut juhtida ja sellest juhitud olla, siis Dillon etles nagu klaasist kastis – nägime pilti ja kuulsime häält, kuid ei saanud osa, puudus igasugune kooshingamine. Näitleja mängis ja vaataja vaatas, kuid illusiooni ei tekinud. Lugu ammendas end esimese viieteistkümne minutiga, sest etendus jooksis täiesti ühel tasapinnal, kõrghetked puudusid.

Juha Valkeapää *My Siberia* seevastu viis vaataja oma maailma kaasa – saalis viibija sulges silmad ja hingas koos näitlejaga, looduse ja selle rütmiga. Peale looduse lugude oli Valkeapää jutustus ka lugu inimesest, kes selles looduses elab ja tegutseb. Tõeliselt tunnetuslik ja mõtlik tunnine retk, omamoo-

di religioosnegi; publiku osadus etendajaga läbi jagatud lagritsapala süvendas asja sees olemise tunnet veelgi.

Compagnie au Cul du Loup'i Mousson tegeles samuti loodusjõududega, mängis tuule, vee, valguse ja helidega. Tõeliselt põnev ja lummas etendus, mida kõige paremini iseloomustab pisut lärmaka külastaja hüüatus saalist: "Oo, oo — see on ju puhas muusika!"

Kui *Mousson* mängis loodusega, siis *Stan's Café It's Your Film'*is tehti sedasama tehnika ja klišeedega. Üksik vaataja pisikeses mustas kastis ning läbi ekraanilaadse avause ilmuv stoori — kümnete filmikunstist pärit klišeede kaudu avab end lugu, mida igaüks mõistab isemoodi, etendus, mis moodustub vaataja peas. Hoolimata sellest, et publik istub "putkas", on just tema siin kõige olulisem. Näitleja teebki nagu konveieritööd, tema oma vaatajat ju ei näe (või siiski?); aga seosed tekiavad just vastuvõtja peas, kes konstrueerib esitatavatest üldinimlikest teemadest ning selgelt äratuntavatest märkidest oma loo...

Soomlased ja norralased olid seekordsele festivalile tulnud mitme etendusega, mille ühishnimetajaks võiks olla "šokiteater". *Takomo* teatri *Vanja-eno* pakkus väga intensiivset ja ekspressiivset Tšehhovit šamanismikastmes. Visuaalselt haarav etendus, mis tänu oma jõulisusele kohati isegi raskesti jälgitavaks ning vastuvõetamatuks muutus.

Töörühma *Pornoa on...* samanimeline lavastus tundus algul näitlejate pideva lahtiriitumise tõttu imeliku ja arusaamatuna, kuid muutus ühtäkki põnevaks kehateatriks, kus laval oleva alasti keha kaudu analüüsitakse vaimu ja sellega seonduvat — armastust, vihkamist, hirmu, õrnut...

Norra *BAK-truppen'i Good Good Very Good* tõi Rakvere festivalitelki veel ühe siin mail nägemata teatrivõimaluse, etenduse, mille toimumisest publik täieliselt osa saab — kuulad ja vaatad, samal ajal jood end umbe ja saad sellestki elamuse... Ning samas kehas-tad ka ise seda rahvusvähemust, kelle alkoholivaevustest lavastus põdrasarvede, laulude, video ja-kes-teab-veel-mille abil jutustab. Teatri ja elu piir kulub õhukeseks, nii et etendus pärast oma lõppu mõnes vaatajas veel tükk aega edasi toimub (vähemasti järgmise hommikuni).

Seekordse "Baltoscandali" eesti programmi valikuprintsiip oli kahjuks üpris pealiskaudne või suisa puudu, näis, et lavale lasti kõik, kes selleks vähegi soovi avaldasid. Ja just see tegi üldpildi kurvaks ning troostituks. Eriti viimasel kahel päeval, mis praktiliselt

Eesti lavastustest koosnesidki. Seda võiks tulevikus vältida — korralik *mischung* ja läbise-gi olemine annab festivalile festivali näo. Praegu kujunes kogemata välja nii, et paljud küla-listest lahkusid Rakverest juba laupäeva pä-rastlõunal — igav oli ja ega põnevat enam tulemas ei nähtud.

Omamaistest lavastustest võis muu ilma teatri valikuga võrrelda vaid paari — "Erakut ja Kuuevarbalist", "Graali", võib-olla ka "Jumal = DJ-d". Teised eesti tüki-d jäid vaid tublideks sooritusteks, mille olemasolu festi-valil vaidlustada võiks, kuid ei pruugi, välja arvatud üks erand — Kuressaare Linnateatri "Armunud vanamehed". Tõsi, etenduse üle-toomine linnusest Rakvere Teatri suurde saa-li mõjus halvavalt — antakse ju vabas õhus toimuvale etendusele rohkem andeks kui "pä-risteatris" toimuvale, kuid lavastus oli nii sü-gaval allpool igasugust arvestust, et mängu-paik enam olulist rolli ei omanud. *Commedia dell' arte*, mis oma idee poolst peaks ju olema lõbus, lustiv ja vaimukas improvisatsioonitea-ter, oli sellest lavastusest küll kadunud; laval oli igav ja piinlikkust tekitav komejant, rah-vateater tolles negatiivses amatöör-luse tähenduses, mitte lõunamaiselt särtsakas ja tehniliselt täpne rahvakomöödia.

Koha vaimust oli puudu ka "Ülle Dreifeldt Projekti" "Aga mida me tšelloga tee-me?" puhul; küllap oleks etendus palju huvitavamalt mõjunud mõnes raudteejaamas kui Rakvere kultuurimaja saalis. Oma lihtsusega meenutas lavastus pigem kuuldemängu — puudusid huvitavad ja rabavad lavastuslikud lahendused, mille kompenseeris aga teksti isemängivus ja suurepärased (pisut kiiksuga) näitlejatööd. Ning tõelise kooskõlana hakkas just etenduse ajal teatrimäel möllama torm — raju, tuul ja vihm, millest lavastuseski räägiti.

Huvitavaid hetki pakkus festival veel mitmeid — Jerome Beli huvitavalt staatiline ning algul tantsust väga kaugel olev lugu läbi erineva kirjaga särkide; Mart Kangro põnev protest koos analüüsi ja irooniaga, tsirkuse-pilootide kangeks ehmatavad hüpped küm-ne meetri kõrguselt, Taavi Eelmaa ilmumine Von Krahl Teatri "Piraatides" jne. Kõigest siin rääkida ei jõua, kes nägi, see teab, millest jutt; kes ei näinud, tuleb ja saab järgmisest "Baltoscandalist" osa. Kahe aasta pärast Rak-veres.

“IGAVESE ALGUSE PALE”

Muljeid Põhjamaade teatrikohtumiselt Fääri saartel



Igas suuremas külas on kirik või palvemaja (mida pühapäeva hommikul usinalt külastatakse), rahvamaja või noortekeskus vms, ning jalgpalliväljak. Usk, kultuur ja sport on au sees.

Pildil kirik Sandoy saarel.
Ülev Aaloe foto

“Kaugel elavhõbedahelkjas ilmameres asub väike üksildane tinakarva maa. See pisitilluke kaljutükk on suure merega võrreldes umbes nagu liivatera tantsusaali põrandal. Aga läbi suurendusklaasi paistab see liivaterake ometi terve maailmana, kus on mäed ja orud, väinad ja fjordid ning majad koos väikeste inimestega.”

Nii kirjeldab oma kodumaad Fääri saarte kõige tuntum kirjanik William Heinesen romaanis “Kadunud moosekandid” (ilmunud ka eesti keeles – LR 1984, nr 29–32, tõlge Arvo Alas). Pikka aega Taanile kuulunud ja alles 1948. aastal sisemise omavalituse saanud Fääri saared on oma suuruselt ja elanike arvult (45 000) võrreldavad näiteks

Saaremaaga, kuid tänu oma tugevale identiteeditundele ja eripärasele kultuurile ei teki seal viibides kordagi kahtlust, et viibid iseseisvas riigis, kuigi maksevahendina kehtib siiani Taani kroon, tösi, käibel on ka 100- ja 50-kroonised sama väärtusega Fääri sedelid. (Näiteks Soomele kuuluval Ahvenamaal sellist tunnet ei teki.) Kaheksateistkümnest saarest koosneval arhipelaagil ringi liikudes torakas silma, et igas suuremas külas on kirik või palvemaja (mida pühapäeva hommikul usinalt külastatakse), rahvamaja või noortekeskus vms, ning jalgpalliväljak. Usk, kultuur ja sport on au sees. Oma koor, rahvatantsuring ja jalgpalli- või vähemasti väravallimeeskond on igas endast lugupidavas külakeses. Varem olevat olnud ka näiteringid, mille eten-

dustelt saadud tulu läinud kohaliku elu edendamiseks või heategevuseks, kuid nüüdseks on need koondunud suurematesse keskustesse. Professionaalsus nõuab oma ja maailm on fäärlaste jaoks lahti. Teatrilast kõrgharidust on omandatud nii Taanis, Islandil kui ka Soomes, parimad jalgpallurid on leidnud endale koha Taani ja Suurbritannia klubides. Eesti spordihuvilised peaksid hästi mäletama, kui raskelt tuli mõni aasta tagasi EMI valikgrupis võit Fääri üle Torshavnis, alles äsja pääses üle noatera 0:2 kaotusseisust kodumeeskonna vastu EMI valikmängus viigiga Šotimaa. Nii et fäärlasi peab tõsiselt võtma. Kohalikus kunstimuuseumis võib näha maailmaklassiga kunstnikke (neist nimekaim on Samal Joensen-Mikkines), peale Heineseni loomingu on eestlastelegi tuttav Jørgen-Franz Jacobsen (romaan ja selle põhjal vändatud film "Barbara"), Põhjamaade kirjandusauhinna on fäärlased võitnud mitmel korral, käesoleval aastal läksid aga nii Põhjamaade muusika- kui ka dramaturgia auhind esimest korda fääri heliloojale ja näitekirjanikule. 1990-ndail ehitati pealinna Torshavni Põhjamaade Maja – tööeline arhitektuuriline pärl ning 400-kohalise teatrisaaliga ja suurepärase tehniliste võimalustega kultuurikeskus, kus leiavad aset kõik suuremad külalissetendused ja kontserdid.

Teatrikunst on Fääri saartel siiski veel suhteliselt uus nähtus. Ehkki isetegevustrupid tegutsesid paljudel saartel juba XIX sajandi lõpul ja siis kirjutati ka esimesed näidendikatsed, loodi poolprofessionaalne teater "Grima" Torshavni alles 1977. aastal, vastava kõrgharidusega oli vaid pealavastaja Eydun Johannessen ja üks kümnest näitlejast. Kohalikest kirjandusest mängiti kuni käesoleva aastatuhandeni vaid instseneeringuid ja muinasjuttude ning saagade tõtlusi. Nüüdseks koosneb "Grima" vaid professionaalidest, peanäitejuht on jäänud samaks. "Grima" annab etendusi hubaselt renoveeritud endises meiereihoones, mille saal mahutab 125 inimest. Siiani on aastas välja toodud 2–3 lavastust, menukaimad etendused on läinud üle poolesaja korra (näiteks W. Heineseni "Kadunud moosekandid" instseneering). Publikumenu on saanud ka selliseid lavastusi nagu "Suveöö unenägu" ja "Inishmaani igerik". Proovitud on elitaarsematki repertuaari, kuid siis on tulnud piirduda napi paarikümne esituskorraga (Becketti "Õnnelikud päevad"). Järgmiseks sammuks on rahvusteatri moodustamine, ja seda juba lähiaastatel. Konkreetne tegevuskava on kultuuriministri Annlis Bjarkhamari sõnul paika pandud, see eeldab muidugi ka uue teatrihoone

ehitamist ja trüpi suurendamist. Pealinnas tegutseb veel poolprofessionaalne Rahvateater, isetegevusteater on olemas ka Bordoy saarel asuvas Klaksviki linnas.

Kõik eespool toodu peaks olema piisavaks põhjenduseks, et iga kahe aasta tagant korraldatakse ja riigist riiki liikuv Põhjamaade teatrikohtumine pidada Fääri saartel. Fäärlaste jaoks oli see suursündmus, mida püüti oma põneva kultuuri tutvustamisel igati ära kasutada. Fääri saarte kultuuris on erikoht sellistel unikaalsetel nähtustel nagu *kingo* – mitmehäälne kirikulaul ja *kadedans* – siiani ülipopulaarne ahel- ehk rivitants, kus lõpuks on tantsuringi tõmmatud peaaegu kõik kohalviibijad ning mida saadab meie regilaulu meenutav monotoonne laulmine, mille värsiridadel ei paistagi lõppu tulevat. Pealegi olid 7.–11. augustini toimunud teatripäevad sätitud ajale, mil paralleelselt (3.–18. augustini) toimusid iga-aastase kultuurifestivali üritused, mis hõlmasid peale teatri ka kunstinäitusi, kontserte ja filme. Valdav osa neist leidis aset 15 000 elanikkonnaga pealinnas Torshavnis, kuid neid jagus ka teistele saartele. Peale põhjamaiste külaliste oli esinejaid USAst, Brasiiliast ja Venemaalt.

Teatrikohtumisele oli registreerunud üle kahesaja osavõtja. Ligi kolmandik oli rootslasi, aga neilt oli ka kolm teatritruppi. Rohkem kui 30 inimesega olid esindatud Norra, Taani, Island ja korraldajamaa Fääri, kõikidel neil riikidel oli välja käia ka üks teater: Islandi Rahvusteater, Jo Strømgreni tantsuteater Norrast ning kohalik teater "Grima". Soomlasi oli kohal 10. Ahvenamaalt ja Gröönimaalt oli kaks teatriinimest, Eestist aga kolm. Lisaks allakirjutanule, kelle reis sai teoks tänu Eesti Kultuurkapitali toetusele, veel tõlkija Arvo Alas ning "Variuse" teatri näitleja Kristel Sarapuu.

Avamisteremoonia kulminatsiooniks oli 50 000 Taani krooni suuruse (üle 100 000 EEKi) Põhjamaade näitekirjandusauhinna üleandmine, mida antakse välja iga kahe aasta tagant. Esimest korda toimus see 1992. aastal ja siis läks preemia islandlanna Hrafnhildur Hagalinile näidendi "Maestro" eest, mida mängis ka Tallinna Linnateater. Edasi on olnud laureaateks taanlane Svend Holm (1994), soomlane Paavo Haavikko (1996), rootslane Lars Noren (1998) ja norralane Jon Fosse (2000). Kõik Euroopas tuntud mehed. Tänavugi valis kuue Põhjamaa kodune žürii välja oma maa kahe viimase aasta parima näidendi, mis esitati rahvusvahelisele žüriile (üks liige igalt Põhjamaalt, ka Gröönimaalt, kelle



Steen Joanes Nilseni näidendist "Kas on olemas maa nimega Week-end?". Peategelane Johanna (teatri esinäitleja Katarina Nolsöe, kes Põhjamaade ühisprojekti mängis ka Leedi Macbethit) kaaskannatajate ehk hullumaja patsientide keskel.

Teater "Grima" arhiivifoto

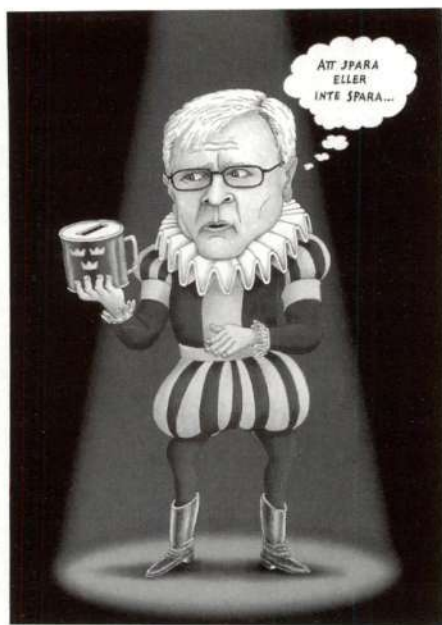
näendidid vähemasti siiani pole sellel konkurssil osalenud). Fäärilased korraldasid selleks puhuks mullu koguni näidendivõistluse, sest vaatamata kirjanduse vanadele traditsioonidele ja kõrgele tasemele algupärane dramaturgia praktiliselt puudus. Esikohale tulnud Joanes Nilseni näidend "Kas on olemas maa nimega Week-end?" esietendus Eyduun Johannesseni lavastuses "Grimas", esitati Põhjamaade žüriile vaagimiseks — ja saavutas "üllatusvõidu". Elukutselt meremees ja kalur Joanes Nilsen on kirjanduses varemgi tähelepanu ärratanud ning olnud paaril korral Põhjamaade kirjanduspreemia nominant, nüüd tuli siis dramaturgiapreemia esiknädendi eest. Näidendi tegevus toimub vaimuhaiglas, selles on nii räigust kui ka huumorit, mingid paralleelid tekkisid legendaarse "Lend üle käopesaga". Vaimuhaigla seltskonnas on esindatud erinevad sotsiaalsed grupid, siin on akadeemik oma hallutsinatsioonidega; meremees, kes nägi Gröönimaal Jeesust; põllumees, kes on läinud minnalaskmise teed; oma jõuluneuroosidest toibuma tulnud kunstnik jne. Publikust lokaalseid vihjeid ja oli väga ra-

hul. Kuid tükk mõjus (keelt praktiliselt mõistmata ja vaid süžeed teades) kuidagi otsituna. Tahtmatult jäi tunne, et sedapuhku koduseinad aitasid. Ja kui seniste preemiasaajate nimekirja jälgida, siis on ju "geograafilisest printsipiist" siiani raudselt kinni peetud. Hiljem leidsin sellele mõningast kinnitust eravestlustes žüriiliikmetega — nemad olid hinnanud teksti, lavale jõudnult oli see aga tihedas koosöös trupiga oluliselt muutunud.

Ka Hrafnhildur Hagalini "Võta rahulikult, Elektra" tõi Islandi Rahvusteater "koju kätte". Näidendi peategelasteks on ema ja tütar, mõlemad näitlejad, kes on mõnd aega teinud koos eksperimentaalset teatrit. Taustekraanil näidatakse ühe nende jaoks olulise tähtsusega etenduse lindistust. Laval klaarivad ema ja tütar samal ajal keerulist situatsiooni, mis neid ängistab ja samas seob üha tihedamalt teineteise külge. Näidendi suhteliselt lihtsa väliskoe all toimib aga kogu aeg paralleel Elektraga, kes ootab võimalust kätte maksta emale isa mõrva eest. See on tütre võitlus ema ülevõimu vastu, kes on suutnud kõik niidiotsad enda kätte haarata.



Hrafnhild Hagalini
"Vöta rahulikult,
Elektra" Islandi
Rahvusteatrilt (fotodel
Elektra osatäitja
Steinunn Olina
Torsteinsdóttir).
Arhiivifotod



Põhjamaade teatrite suurim mure – riikliku dotatsiooni vähenemine – sunnib teatrijuhte Hamletit parafraseerides küsima: “Kas koonerdada või mitte koonerdada?”. (Rootsi Teatriliidu brošüüri kaanepilt.)

Soome nominandi Kristian Smedsi “Üha hämarduv maja” on samuti kahe naise lugu. Tegevus toimub suure maja elutoas, kus kohtuvad noor ja vana naine. Nad ootavad meest, kes on ühele neist kord poeg, kord peigmees, kord armuke. Mees aga ei ilmugi. Naiste rollid etenduse ajal muutuvad. Algul on vanem ratastooli aheldatud naine ja noorem tema koduabiline, siis kehastavad nad ämma ja miniat ning on lõpuks ema ja tütar. Vahel on nad küllap ka üks ja sama naine. Näidend käsitleb naistevahelisi keerukaid suhteid ja on vaatamata oma süngele pealkirjale kohati optimistlik ja isegi koomiline. Soomerootslane Kristian Smeds on oma 32 eluaastale vaatamata Soome teatriilmas tuntud mees. Esimest korda kandideeris ta Soome esindajana Põhjamaade teatriauhinnale juba 24-aastaselt oma näidendiga “Tütar”. Helsingis oli ta aastaid enda asutatud teatri “Takomo” juhiks, kus ta tõi lavale kriitika suurt tähelepanu pälvinud klassikalavastused Ibseni “Brand” (1996) ja Tšehhovi “Onu Vanja” (1998). Kevadest 2001 töötab Smeds Kajaani Linnateatri peanäitejuhina.

Rootsi žürii valis oma riiki esindama rootsi valdavalt urbanistliku nüüdisdramatur-

gia jaoks küllaltki erandliku näidendi, Maria Blomi “Maamatsid” (*Masjötalar*; täpsem tõlge võiks kõlada “Dalarna maakad”). Näidendi teemaks on suguvõsapidu maal, kesketeks tegelasteks kolm õde, ja selle tegevus toimub läbikäidavas toas kõõgi ja peosaali vahel. Kohutume “siin ja praegu” tavaliste inimestega, keda on kirjeldatud suure südamesoojuse ja huumoriga. Maria Blom on samuti tegev lavastajana, oma seitsmest näidendist on ta ise lavale toonud kuus.

Morti Vizki “Inimpöeg” (Taani) on järjekordne mäng mõttega, mis juhtuks siis, kui Jeesus naaseks meie kaasaegsesse maailma. Taani-poolne žürii põhjendas 38-aastase poeedi ja dramaturgi nomineerimist järgmise keeruka lausega: “Piiblitšitaadid ja parafrasisid on autor selles näidendis sidunud teadlikult triviaalsete otsekui seriaalidest pärit tegelastega ning loonud oma poeetilise keelekasutusega “kolmanda žanri”, mida pole võimalik liigitada ühegi tuntud kategooria alla ning mis liigub ja liugleb paberil oma veetusjõuga.” Morti Vizki näidend esindas Taanit ka 1996. aastal ning sama aasta sügisel kutsuti “Kaini märk” Bonni biennaalile.

Norralase Niels Fredrik Dahlini näidend “Nagu piksemürin” on juba äratanud rahvusvahelist tähelepanu. Mullu võitis see Oslo “Avatud teatri” (*Det Åpne Teater*) lavastus maineka Edinburghi *Fringe*’i festivali auhinna ning on kutsutud sügiseks festivalile “Baltiiski dom” Peterburi ja Helsingisse.

Kahjuks ei ole olnud võimalust kõigi nomineeritud teoste tekstidega tutvuda. Varem oleks saanud Põhjamaade teatrikohtumisel need kõik kaasa osta ühiste kaante vahel, kusjuures islandi ja soome esindusnäidendid olid tõlgitud vastavalt taani ja rootsi keelde. Rahapuudusel jäi see tänavu ilmutamata, kuid ometi anti lootust, et aasta lõpuks võib teos ikkagi ilmalvalgust näha.

Rahamured jäid kõlama mitmes teiseski kontekstis. Kõige suuremat hädakella löid rootslased, ehkki teater on praegu just selles riigis Põhjamaadest kõige kindlamal järjel. Riiklikud dotatsioonid on suured ja külastatavuselt ollakse Euroopa Liidu maadest kindlalt esikohal (Inglismaa, Soome, Hollandi, Austria, Saksamaa ja Taani ees). Ent kõik on suhteline. 1995. aastaga võrreldes on külastajate arv suurenenud 15%, aga riiklik dotatsioon on ainuüksi viimase nelja aastaga vähenenud rohkem kui 10% võrra. Sama lugu on regionaalsete toetustega. Tulemuseks on koondamised teatrites ja fakt, et üha väiksemate koosseisudega tuuakse välja üha rohkem lavastusi. Eks samad probleemid ole aktuaal-

sed muudiski riikides, kuigi summad, mis teatrisfääris ringlevad, pole kaugeltki võrreldavad. Palkadest rääkimata.

Seekordse teatrikohtumise motoks oli "Igavese alguse pale" – ja sellest lähtuti ilmselt nii küllalisteatrite kutsumisel kui ka seminarides ja *workshop*'ides. Teatriprogrammi kuulusid islandi saagadel põhinev lavastus "Ussikeel" (Rootsis teater PERO), kaks "Elektra" varianti (Islandi Rahvusteater ja festivali põhikülaline – Uppsala Linnateater, kelle tänapäevases kuues ja noortele adresseeritud Sophoklese "Elektra" Birgitta Englini lavastuses, mis oli mullu Rootsisis korjanud lõviosa aasta teatriauhindadest ja kujunes vaieldamatult ka Fääri saartel toimunud teatripäevade kõrghetkeks), samuti etendati Põhjamaade ühisprojekti, Shakespeare'i "Macbethi", mis mängiti maha kuue näitlejaga, kusjuures soomlased, fäärlased ning norralane ja rootslane rääkisid igaüks oma keeles. Lavastaja Cezaris ja kunstnik Vytautas Narbutas olid kutsutud Leedust. Läbi oli aetud nappide vahenditega: hämar ruum ja valgused, laudadest kokku klopsitud plank, mis muutus vastavalt vajadusele kas söögilauaks või lavatsiks, kümme hiigelsuurt naela ja sõdurimundrid.

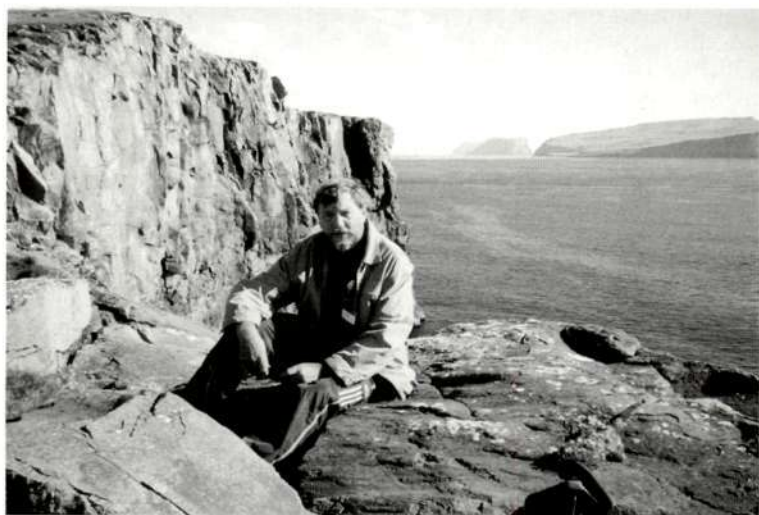
Seminaride ja *workshop*'ide teemad olid ära jagatud eri maade vahel. Norralaste teemaks oli "Institutsiooniteatrite tulevik", kuid kuigi sügavuti selles ei mindud ja võib-olla riigis, kus institutsiooniteatri loomine hetkel põhimureks, polnudki riigiteatri probleemide lahkamine kõige sobivam kõneaine.

Taanlased rääkisid tuleviku teatriinimestest, soomlased tantsukunstist kui teatri katalüsaatorist.

Kõige rohkem oli aega antud islandlastele oma teema "Ideest lavastuseni" näitlikustamiseks. Kolm päeva väldanud *workshop*'is võttis lavastaja Hilmar Jonsson oma professionaalse trupiga Reykjaviki lähistel asuvas Hafnarfjardarist ette Islandi "Grettiri saaga" teksti ja "näitas" ühe stseeni valmist. Esimene päev kulus "meetodi" tutvustamiseks, kusjuures lähtealuseks võeti Jonssoni oma noore trupiga lavastatud (ja meilgi "Endlas" menukalt läinud) Arni Ibseni draama "Taevariik". Lavastaja sõnul lähtusid nad koos trupiga sellest, et tahtsid mängida oma eakaaslasi Islandi oludes. Arutasid isekeskis pikalt-pikalt, mida tahetakse öelda. Järgmine etapp oli, milline autor töö juurde kutsuda. Jäädi pidama Arni Ibsenil, kohtuti temaga. Hakati autori kirja pandud stseene laval mängima ja neid ümber tegema. Näidendiraamat jõudis trükki ja rahvusvahelisse levisse pärast esietendust.

Hilmar Jonsson: "Meetod seisneb selles, et kõik on algusest peale vastutavad." Kõik kõlas küllaltki veenvalt. Kuid kui konkreetseks "Grettiri" stseeni tegemiseks läks, kujunes asi uimerdamiseks, ehkki näitlejad olid tehniliselt võimekad. Publiku huvi rauges. Viimasel *workshop*'il oli juba tegelasi rohkem kui vaatajaid. Selline grupiviisiline töö võib ju anda tulemusi, kuid ajaraiskamist paistab olema tohutult. Kuivõrd "Taevariigi" autor viibis ka ise teatripäevadel (küll mitte sellel *workshop*'il), palusin ka tema kommentaari selle meetodi kohta. Ibsen tunnistas, et tal oli

Käesoleva artikli autor ühel Fääri arhipelaagi kaheksateistkümnest saarest – Sandoyl.
Arvo Alase foto



ÕNNITLEME!

noortega suhtlemisest kasu, kuid näidendi teksti ja selle printsiibi (mängitakse keskel, pool publikut näeb üht ja teine pool teist) pani paika ikkagi autor. Tõsi, proovid juba käisid, kuid ta ei teadnud ise ikka veel, kuidas tükk lõpeb. Kuni andis ka lõpu valmis kujul üle. Ja näidendiraamat ilmus tõesti pärast esietendust. Muide, "Endlas" on sel hooajal tulemas lavale teinegi Arni Ibseni näidend – "Kuni surm teid lahutab".

Hoopis teist masti oli rootslanna Birgitta Englini ja "Elektra" trupi ülesastumine seminaril "Teater noortele", kus tutvustati lavastuse valmimise protsessi, milles kasutati arvukalt noori "tegelikkuse konsultante" erinevatest rahvusgruppidest ja ühiskonnakihtidest. Teater võitis nende abil noorte usalduse ja hulgaliselt uusi vaatajaid. Igal juhul äratas Englini meetod märksa rohkem usaldust kui islandlaste sektüütsuse vaimust kantud teooria. Mingeid paralleele võiks siin leida ka meie Merle Karusoo omaaegsete töödega. Englini lavastused on viimastel aastatel tõusnud Rootsisis huviorbiiti, käesoleval aastal on ta juba kutsutud lavastama Stockholmi Kuninglikku Draamateatrisse. Tõdesin ka ise Englini tähelendu oma aasta tagasi TMKs ilmunud ülevaates Rootsi teatribiennaalist Växjös. Väga meeldiv oli tema enda suust kuulda, et aastail 2003–2005 on Englinil kavas ellu viia "Balti projekt", milles teeksid kaasa näitlejad Tartu, Liepāja ja Klaipeda teatrist ning kaks dramaturgi (üks noorema ja teine keskmise või vanema generatsiooni esindaja) lisaks Balti riikidele ka Rootsist ja Soomest. Projekti finantsilist poolt hakkavad juhtima soomlased, lõpptulemusena peaksid viis riiki saama endale ühe uue laste- ja ühe noorsoonäidendi. Praegu tegeldakse veel rahataotluste esitamisega, aga arvestades noore lavastaja tõsiseltvõetavust on selle käikumine küllaltki tõenäoline. Minu küsimusele, kes peaksid need dramaturgid olema, vastas Englin: "Oluline on, et nad oleksid ise huvitatud!"

Maailm avardub ja meie kontaktid Põhjamaadega tihenevad üha. Võib-olla pääseme kunagi ka Põhjamaade teatripäevadel vaatlejaseisusest.

3. oktoober
HENN REBANE
akordionist ja pedagoog – 50

6. oktoober
LAINE VAGA
näitleja – 80

6. oktoober
VENDA TAMMAN
akordionist ja pedagoog – 70

7. oktoober
VÄINO UIBO
näitleja ja lavastaja – 60

9. oktoober
ARVO VILU
filmioperaator ja -režissöör – 60

13. oktoober
IIVI LEPIK
näitleja – 60

15. oktoober
JAAN RÄÄTS
helilooja ja pedagoog – 70

15. oktoober
HELJO SEPP
pianist ja pedagoog – 80

16. oktoober
ARTUR SAAT
viuldaja – 100

19. oktoober
KERSTI RATTUS
teatrikunstnik – 50

20. oktoober
SILVIA LAIDLA
näitleja – 75

22. oktoober
KAARIN RAID
lavastaja ja näitleja – 60

26. oktoober
MAIMU PAJUSAAR
näitleja – 75

26. oktoober
EILI SILD
näitleja – 60

29. oktoober
LEMBIT VERLIN
koorijuht ja pedagoog – 85

VASTAB ELMO NÜGANEN

(Algus TMK nr 8/9)



Harri Rospu foto

Pärast lõpetamist oli teie kursusel võimalus valida, kuhu teatrisse tööle minna. Sina valisid "Ugala". Miks?

"Ugala" teatrisse oli võimalus minna vist suisa tervel kursusel. Meid seal tunti, tegime ju Viljandis oma diplomilavastusi. Aga siis, kui tuli ka teisi pakkumisi, hakati riburada pidi "Ugalast" lahti ütlemata, kõigil tagataskus varuks teadmine, et Viljandi on valmis kõiki võtma. Lõpuks suunati sinna siiski mitu inimest, kuid varsti jäime koos Andres ja Allan Noormetsaga kolmekesi. Esimene aasta läks väga tõsiselt ja oli päris mõnus. Seal ei olnud hoo ega hoobi vahet: kaks lavastust ja kuus osa. Mu esimene osa oli Peeter Tammearu lavastuses, Lindgreni "Röövlitütar Ronjas". Ma mängisin seal Kolu-Peri. Olin täitsa õnnelik, et Pets mulle just seda rolli pakkus, ja selle tööga juhtus veel üks oluline asi: ma julgesin hakata tõeliselt proovi tegema. Juba Komissarovi "Kolme õe" üksikud proovid olid sellised, kus ma julgesin proovida. See tähendab, et ma julgen välja pakkuda, ma ei karda eksida ega laval valetada, üle panna, ma ei karda naerda ebausutavalt ja nutta usutavalt, kui on tarvis, mul ei ole häbi lahendusi välja pakkuda, mul ei ole hiljem piinlik. Et päris murrang tuli "Ronjas", selles on jälle Dajan süüdi. Juhtus nii, et teatrihooaja algul ma olin ära Saksamaal ja tulin mõnevõrra hiljem. Olid proovisaali proovid, mina esimest päeva kohal. Ja proovisaalis tekkis paus, vaheaeg just selle koha peal, kus Kolu-Peri pidi... päris julgelt mängima. Vaheajal suitsuruumis tuleb Dajan ja ütleb mulle: "Sul kohutavalt veab. Keegi ei tunne sind. Keegi ei tea, kui sa välja pakud, kas sa pakud tõsiselt või teed pulli. Kuna sa tulid hiljem, siis kellelgi pole sinu suhtes mingeid eelarvamusi. Mõtle, missugune eelis!" Ja siis ma mõtlesin – aga tõepoolest, kui ma teen midagi riskantset ja kõik naeravad, kui lolli mõtte sa välja pakkusid, siis ma võin öelda: "No kuulge, mehed, mis te arvate, et ma päriselt pakkusin? Ma tegin pulli! Ega ma tõsiselt ei mõelnud." Aga kui läheb täkkesse ja kõik ütlevad: "Jube kihvt!", siis: "Ma mõtlesingi niimoodi." Tegelikult milline seesmine vabadus! Ma ei pelga tänaseni proovis proovida. Eialgu oli see, jah, petukaup, mäng iseenda sees, aga nüüd on see vist harjumuseks saanud.

Sinu kokkupuutumised erinevate lavastajatega? Mida neilt õppisid?

Viljandis tundsin end olevat Kaarin Raidiga ühes paadis, ja päris hea oli seal sõuda. Kaariniga oli see üks imeline periood. Ta nagu avas mu näitlejana mingi uue kandi pealt. Mulle sobis tema ülesande sõnastamise konkreetsus ja sellesama konkreetse ülesande üldistus. Mõni lavastaja sõnastab ülesande väga konkreetset, kuid sellest sõnastamise hetkest muutub ülesande täitmine näitlejale igavaks. Sest ülesanne on väga täpselt "aritmeetiliselt" välja arvestatud ja temast kaob igasugune saladus, ülesande interpreteerimise võimalus. See ei käivita näitleja fantaasiat. Kaarinil oli haruldane oskus sõnastada konkreetset ja samas üldistatult. Ma toon niisuguse näite: proovis ütles ta ühe stseeni kohta: "Tead mis see on? Palve." Ma kahtlesin: "Oi! Kaarin, ma ei suuda seda ära mängida. Ma saan väga hästi aru, mida sa mõtled, aga ma lihtsalt ei oska seda mängida." Ent see "palve" andis lahenduse tervele stseenile, andis lavaloleku kahekümnele minutile tähenduse. Üldiselt me mõistsime teineteist poolelt sõnalt – ja ka ilma sõnadeta. See oli üsna tavaline asi, et Kaarin lihtsalt hõikas "Elmo!" Ja ma ütlesin: "Selge, muti!" Ning tegin seda, mida ta oli mõelnud. Eks mulle meeldib ka see viis, kuidas ta maailmasse suhtub, see viis, kuidas ta asju näeb ja mõtestab, kuidas püüab oma eluga siin ilmas hakkama saada. Niisugune tunne oli, et kui see inimene lavastab, siis ma ei taju enda kui näitleja lage või näitleja piire, võimalused on tegelikult piiritud. Mõne lavastajaga töötades sa tajud, et niimoodi seda rolli tegelikult ei mängi, kui sa ka väga tahad. Mine tea, see polegi võib-olla näitleja lagi, vaid hoopis lavastaja lagi. Ja näitleja tunneb intuitiivselt ära lavastaja lae, ning siis on resultaat juba ette teada. Raidiga ma seda ei tundnud.

Aga Komissarov?

Eriliselt on mees tema töö "Kolme õega", meie viimase diplomilavastusega. Üks ilusamaid näitlejaperioode mu elus. Nii avastuslikku tööperioodi ühe lavastuse juures mul ei olegi kunagi olnud. Sa oled nagu mingis ruumis, mille akende olemasolustki sul polnud aimu, ja järsku lüüakse üks aken lahti, siis teine aken, kolmas aken lahti, ja ühtäkki tundub see ruum nii mõõtmatult suur, lai, siin on võimalik teha kõike. Teatris on võimalik teha kõike – sellest sain ma "Kolme õe" proovides aru. Ja kuidas Koma seda saavutas?!...

Elmo Nüganen sai Panso-nimelise preemia. Lavakunstikateeder, 1986.





Kalju Komissarov ja Elmo Nüganen aastal 2001, kui Komissarov käis juba Nüganeni õpilasi õpetamas. EMA Lavakunstkooli 20. lennu "Seitsme venna" proov.



Kaarin Raid ja Elmo Nüganen Viljandis, 1998.

"Ugalast" Noorsooteatri peanäitejuhiks?

"Ugalas" olin ma neli aastat. Arvan, et Viljandis polnud minu jaoks veel mitte miski ammendunud. Tegelikult oli just see aeg, kui oleks pidanud seda truppi väga hoidma, kus võinuks alles hakata tegema. "Ugalas" oli väga tore aeg, kui Koma oli teatrijuht. Niipalju kui mina mäetan, said kõik teha, mida nad tahtsid, majas oli rahu ja palju tööd. Noorsooteatrit juhtima hakata mul plaanis ei olnud. Tallinna tulekuks tehti ettepanek juba varem. Kohe ma küll ei öelnud jah-sõna, ikka puiklesin ja punnisin vastu. Mitte moepärast, vaid tõsiselt. Aga siis ühel hetkel oli mu ukse taga vana tuttav Raivo Põldmaa ja ütles, et temale tehti ettepanek teatri direktoriks hakata. Ja tema vastanud, et ta ükski ei tahaks, aga kui Nüganen tuleks, siis võiks mõelda. Kaarin toetas mu Tallinna tulekut. Vist isegi ütles: "See ongi sinu tee." Aga juba enne Noorsooteatrit oli mul idee teha "Romeot ja Juliat". Mul oli mõeldud, et Piret Kalda kutsun Viljandisse mängima Juliat, ja ma arvan, et Romeo nime kõrval figureeris Dajan Ahmetovi nimi. Mulle tundus siis põnev, et Montecchi ja Capuletti suguvõsade riid oleks n-ö ida ja lääne konflikt.

Aga selles, et Tallinnas jäi valik lõpuks noorte peale, oli üks väga lihtne põhjus – tingitud mitte millestki muust kui Shakespeare'i näitemängust endast. Ma lihtsalt hakkasin mõtlema, millisel juhul ma suudan uskuda, et tüdruk paneb ennast magama, järgmisel hommikul arvatakse, et ta on surnud, poisini jõuab see teadmine, ta läheb hauakambrisse, võtab endalt elu, siis ärkab tüdruk üles ja võtab ka endalt elu. No mis draama see on – ükski täiskasvanud inimene nii ju ei tee, ta leiab tuhat muud lahendust. See on usutav ainult siis, kui tegemist on tõesti väga-väga noorte inimestega. Armastus – ja muud mitte midagi maailmas ei ole! Mistõttu Shakespeare'il Julia ongi neljateistaastane. Kõige nooremad inimesed, kes juba enam-vähem oskavad professionaalselt mängida, on teatavasti teatrikoolis. Nii ma pöördusingi ettepanekuga Ingo Normeti poole ja lõpptulemus oli see, et tema tudengid Indrek Sammul ja Katariina Lauk mängisid Romeot ja Juliat. Tõuke selleks, et teha "Romeot ja Juliat" just selles ruumis, sain ühelt teiselt inimeselt, selle idee pakkus välja üks meie teatri näitleja – Kalju Orro oli ju see mees, kes kord ütles mulle *diele's*: mõtle, siin võiks teha ühe loo. Kaks asja jooksid siis lihtsalt kokku – ruum ja idee. Hiljem käis meie teater selle lavastusega mitmetel välisreisidel, Poolas, Inglismaal Edinburghis. Kui me olime Edinburghi festivalil, sadas teatril e äkki palju pakkumisi, et kas selle või mõne teise lavastusega sõita veel mitmetele festivalidele. Ja tookord sai vastu võetud üks oluline otsus. Situatsioonis, kus teater on teinud oma igapäevast tööd, ja ühel hetkel tekib tal väga palju pakkumisi välisesinemisteks, tuleb teha valik. Kas ta muutubki ringreisiteatriks ja hakkab sõitma mööda maailma, festivalilt festivalile. Või ta jääb töötama ja mängima omakeelsele publikule, oma rahvale. Teatrijalugu

on näidanud, et säärane rändteater kaotab oma elava eksistentsi, loomuliku tööõhkkonna ja töörütmi, aga ka adressaadi. Mõne aja pärast ei tule eriti enam uusi lavastusi, suurem jagu energiat läheb trupi sõitudele, aga mitte loominguksile kõõgile. Ja siis jääb asi seisma ning mingil hetkel tuleb nii suur tagasilööök, et teatril ei ole midagi mängida ja kontakt oma koduvaatajaga on ammu kaotatud. Seda teed ma minna ei tahtnud. Aga et meie teater üldse välja ei sõida, ka ei tahtnud. Sest on ju ka teine tee, teha lavastusi, istuda kodus ja üldse mitte kusagil käia. Püüame leida kuldset keskkeet, hooajal võiks üks-kaks korda siiski kusagile sõita ja end tuulutada.

Milline oli su ettekujutus sellest teatrist, kuhu sa tulid? Mida sa siin algul teha kahtsesid ja tegid?

Ma ei taha sellest hea meelega rääkida, sest ma ei otsustanud tookord kaugelti kõike õieti ja väga paljudele inimestele tegin haiget. Haiget on isegi vähe öeldud. Inimesed pidid elukutset vahetama või suisa ... ma tean, et mitme inimese elu muutus sellest hetkest teiseks... Mis teha... Šapiro käest küsisin, kas ta hakkab veel teatrit juhtima. Talle on neid ettepanekuid tehtud, BDT-s, Moskvast, ka välismaal. Ja tema vastas mulle: niimoodi, et hakata teatrit üles ehitama, seda oma tahte järgi looma, ei võta tema teatrit enam mitte kunagi. Ma küsisin siis: "Miks?" Ta ütles: "Sellepärast, et seda tehakse nooruses, ja ainult üks kord elus. Ainult noor inimene võib niimoodi mõelda, et teater ja see kredo, mida ta tahab teatri kaudu uskuda ja teostada, on kõige tähtsam. Ja inimsaatused selle kõrval – teisejärguline." Ja ongi nii – ainult noor inimene teatud eas. Aga kui ta saab veidi vanemaks, ta enam niimoodi ei mõtle. Sest mitte ükski asi ei kaalu üles inimese saatust. Mitte ükski asi ei õigusta inimese katkitekemist, niivõrd olulist sekkumist teiste inimeste ellu. "Aga teist teed pidi lähenedes," lõpetas tookord Šapiro, "ei ole mõtet hakata uut teatrit tegemagi. Teine tee on lihtsalt võimatu." Teist teed ei olegi, niisugust sametrevolutsiooni, teatri loomulikku üleminekut ühest formatsioonist teise ei usu mina ka. Kahjuks tehakse vanadest teatritest uusi ja h ä i d teatreid väga suure ja valusa hinnaga. Ja seetõttu... Muidugi, ära kunagi ütle "ei iial", aga ma arvan, et ka minul on see samm korra nooruses tehtud ja edaspidi jääb niisugune samm vist tegemata. Praegu tuleb lihtsalt mängida nende mängureeglite järgi, mille olen ise kunagi nooruses kehtestanud. Või siis ära minna.

"Kolmekrossiooperi" proov, 1997. Lavastaja Adolf Šapiro ja Mackie osatäitja Elmo Nüganen.

Aastatepikkused läbirääkimised Mati Undiga, et ta taas kord Laiale tänuvale lavastama tuleks, Linnateatri mängukavas veel ei kajastu.





"Ainus ja igavene elu" (lavastaja J. Rohumaa). Paul – Elmo Nüganen, Theo – Indrek Sammul. 1996.

Nüüd distantsilt vaadates – kas oleks olnud võimalik siiski ka midagi teisiti teha?

Loomulikult. Alati on võimalik. Kuid ma millegipärast arvan, et natukene paremale, natukene vasakule, võib-olla võinuks mõne näitleja alles jätta, kellegi teise tema asemel ära saata, natuke nii, natuke naa, aga põhimõtteliselt sama teed pidi tulnuks ikkagi minna. Aga seda ma olen küll viimasel ajal mõelnud, et kust võtab üks noor inimene üldse niisuguse julguse, et hakata lavastama ja määrama seega teiste inimeste saatust. Või veel hullem, veel hulljulgem, kust ta võtab õiguse teatrit juhtida? Protsessi suunata? Organismi elu määrata? Päris nahaalne peab see inimene olema. Samas – mina ei tea, kust see tuleb, et üks inimene võtab taktikepi ja läheb sinna dirigendipulti, üks võtab endale õiguse dirigeerida, juhendada, otsustada. Teine ei tee seda kunagi... Aga ilma juhtideta, ilma nende otsustajateta ka vist kuidagi ei saa...

Sa olid algul rohkem tuntud komöödiavastaja, hiljem oled tõsinenud?

Väga hea näide on Shakespeare'i tragöödia "Romeo ja Julia". Asjatundjad on ammu märganud, et näitemäng "Romeo ja Julia" algab kui tolleaegsete reeglite järgi kirjutatud komöödia. Kuni teatud hetkeni ehk siis Tybalti surmani, Mercutio surmani. Ja siis justkui näitemäng pöörduks, Shakespeare oleks nagu hakanud kirjutama tragöödiat. Noh, "pill tuleb pika ilu peale", seda me teame kõik. Mida rohkem rahvas on alguses naernud, seda lihtsam on teda ka nutma ajada. Naer võttis alguses ju pinge maha. See on lihtne ja proosaline seletus, teatris see lihtsalt toimib niimoodi. Algusest peale tulla ja hakata kohe nutma on ka imelik. Helistiku vahetus rikastab, poolused hakkavad omavahel üksteist täiendama. Eks ma olen oma tekstide ja lavastuste valikul püüdnud ka elus helistikke vahetada. Saab vahetada žanrit või siis loo mõõdet, mahtu, võib ka vahetada saale või ruume. Nii on endale huvitavam ja seega loodetavasti ka teistele.

Kuidas sa lavastusteks materjali, näidendeid valid?

Mulle väga meeldiks, kui see tsükkel käiks niimoodi, et inimene ehitab maja, ja kui see maja saab valmis, siis ta on tõesti valmis, seal ei jää midagi poolikuks –



"Pianoola" peostseen lagumises toas, mida publik ei näe (esimese vaatus lõpp; eesruumis publiku silma all ootab abivajaja samal ajal arsti), lavastuse viiendal mänguaastal, 2000.

mingid liistud ei jää panemata ega vannituba pooleli, et küll jõuab kord need ka ära teha, peaasi et saaks sisse kolida. Hiljem jäävadki liistud tegelikult panemata ja vannituba jääbki lõpetamata. Võiks ju olla ilusti lõpetatud, kolitakse sisse ja tuntakse mõnda aega kohe r õ õ m u. Ja siis hakatakse ette valmistama järgmist asja. Mulle meeldib tegelda ühe asjaga. Ja eriti hea oleks, kui ma selle ka veel ära õpiksin, et oma tööst kohe rõõmu tunda: see asi on valmis. Nüüd võib võtta järgmise asja. Aga päriselt see mul ei õnnestu. Enne, kui maja valmis, hakkab juba saunaehtus pihta. Ja sauna ehitamiseks on tunduvalt vähem aega antud, kui see töö nõuaks. Ja kui maja saab valmis, siis selle asemel, et rõõmu tunda maja valmimisest, sa muretsed ja põed selle pärast, et näe, nüüd tuleb kohe saun lõpetada, aga jube vähe on aega. Nõnda meil kõik hägustub, seguneb. Aga ma tean, et on inimesi, kes oskavad rahulikult elada ja oma tööst rõõmu tunda. Ma kadestan neid inimesi. Jaan Tätte on üks niisugune mees. Kui Jaan ikka midagi teha tahab, siis läheb ta Vilsandile, ja keegi ei julge teda puutada ka. Mul oleks praegu väga vaja temaga kokku saada, aga ma lihtsalt kannatlikult ootan, kuni Jaan sealt Vilsandilt linna tuleb. Kuni ta oma paadi valmis saab, kuni ta oma järjekordse sauna või maja valmis saab või näitemängu või laulu või plaadi jne. Lõpuks ta tuleb linna ja hakkab siin järgmist asja tegema.

Minu repertuaarivalikus süsteemi ei ole. Kuigi mulle väga meeldib kord: kui on kord, on vahva tuua sellesse pisut korratust. Kui ümberringi valitseb korralagedus, pead sa ju looma korda, mis on raskem, ikka suur rist kanda. Kord annab erilise luksuse, mõnusa vabadustunde — võid luua väikest kaost. Olen püüdnud näidendite lugemisel säilitada teatud värskust, et ei kaotaks orientatsiooni. On juhtumeid, kus teema või näitemäng tuleb nagu ise. Et sa käid vahel ringi nagu munas kana ja siis kukub õun pähe. Ja hüüad: "Heureka!" See on muidugi kõige mõnusam variant. Võib-olla ka kõige loomulikum: mingil hetkel hakkab üks teema huvitama. Võimalik, et see teema huvitab ainult mind üksinda, aga ma elan siiski teiste eestlastega samas maailmas. Teinekord olen aga otsinud mõnda asja taga, vaistlikult, ilma et isegi teaks, mida täpselt.

"Pianoolaga" oli näiteks nii, et juba siis, kui ma siia teatrisse tööle tulin, märkasid, et trupis on näitlejaid, kes võiksid mängida Tšehhovit. Anu Lamp, Tõnu

Oja, Kalju Orro, rääkimata noorematest, aga neil pole sellist võimalust olnudki. Ma ise olin mänginud Komissarovi "Kolmes ões", lavastanud "Ugalas" "Kajaka" Kaarin Raidiga Arkadina osas, lavastanud Draamateatris "Ivanovi". Natuke hiljem oli mul veel võimalus mängida Lopahhinit Raidi "Kirsiaias". Tšehhovi maailm oli mulle tuttav ja lähedane. Tookord otsisin meelega mingit lugu, mis ei kuuluks Tšehhovi viie krestomaatilise näidendi hulka. Ja siis sain teada, et Helsingi Linnateatris mängitakse Tšehhovi näitemängu "Mehhaaniline klaver". Mõistatus – mis asi see on? Juba see nimetus "Mehhaaniline klaver" tundus niivõrd põnev ja õige. Klaver, mis seostub elava, eheda loominguga, aga mitte mehaanikaga. Kontrast selles nimetuses! Sõitsin Soome lavastust vaatama. Ja mõistsin, et selles loos on potentsiaali. Alguses saingi teksti kätte soome keeles, varsti kohe ka vene keeles. Filmist "Lõpetamata pala pianoolale" olin kuulnud, aga filmi ennast polnud näinud. Hakkasin loo tausta uurima ja sain aru, et see on sama asi, et kõige aluseks on Tšehhovi noorpõlvenäidend "Ilma isata", mille põhjal Nikita Mihhalkov kirjutas koos Adabašjaniga selle filmistsenaariumi. Ja hiljem, kui Mihhalkov filmis Itaalias "Otši tšornõje" "Daam koerakesega" alusel, oli tal Mastroianni seal peaosas, kes talle näitlejana nii väga meeldis, et kui võtetel tuli väike vahe, kirjutas Mihhalkov "Pianoola" filmistsenaariumi ümber teatritekstiks ning filmivõtete vaheajal sündis Itaalias lavastus "Mehhaaniline klaver", peaosas Marcello Mastroianni. Kui meie "Pianoola" valmis sai, siis hiljem vaatasin ka selle filmi ära ja oma suureks imestuseks avastasin, et vaatamata väga suurtele erinevustele on mõnes kohas midagi sarnast. Aga kui rääkida kontseptuaalselt, siis meie teatri lavastus rääkis siiski millestki muust kui film. Sest aeg oli teine. Filmis oli ju väga suur rõhk stagnatsioonil. Mitte ainult need inimesed ei olnud jäänud oma arengus seisma, vaid ühiskond, 70-ndate lõpp, 80. aastad, see ummik oli väga tugevalt Mihhalkovi filmis sees.

"Kolm musketäri" oli su esimene instseneering. Hiljem oled veel proosat lavale toonud. Nii stseenisisesed rütmid kui ka lavastuse stseenide rütmivaheldus oli selles esimeses instseneeringus ideaalne. Kust see tuli? Kas sa muusikat oled õppinud?

Natukene ikka olen. Kitarri ja basskitarri. Mingi ettekujutus helistikest ja noodijoonestikust mul on. Lavastuslikult tajun ma rütmi paremini kui kirjutades. Palju olin võtnud teksti sisse toredaid stseene, millega tegime ju isegi proove, aga mis ei jäänud lavastuse lõppversiooni alles. Nagu tervik hakkas valmima, sain aru, et need ja need asjad on liigsed. Siit tuleb võtta see teema ja tõsta teise stseeni. Aga enne oli mul selle teema kohta terve kahekümneminutine stseen. Iseenesest võis lahendus olla väga tore ja vaimukas, näitlejatel kenasti tehtud, aga tervikusse ei sobinud. Ja need asjad said kõik välja visatud. Nii et kirjutades ma veel tervikut ja rütme ei tajunud. Aga üks asi, mida ma intuiitiivselt tegin, oli see, et enne, kui ma võtsin kätte Dumas' raamatu, et hakata instseneerima, oli mul juba valmis sündmuste jada. Panin selle paika mälu järgi, sest ma olin seda raamatut lapsepõlves lugenud korda kümme ja näinud muidugi mitmeid "Musketäride" filme. Ja ma sain aru, et kui hakkas kõigepealt uuesti raamatut lugema, võin ma takerduda pisiasjadesse. Kartsin, et siis võib tunduda kõik väga oluline ja tähtis. Valisin mälu järgi välja peamised stseenid, suured



"Hamlet'i"
proov, 1999.
Aarne Üksküla
ja Elmo Nüganen.

sünnimused, panin ritta. Pärast seda võtsin raamatu ja hakkasin kontrollima, kas see peab paika. Ja see pidas paika. Iseasi on see, et vahel ei oska kärpida, nagu ei märka, ei taju seda kohe, mis liigne. Või ei oska niimoodi välja visata, et auku ei jääks. Kui sa lavastusest midagi välja viskad, siis see koht tuleb ju nii ära lappida, et pärast kärbet näha ei oleks, et ta läheb ludinal edasi ilma probleemideta.

Kas mõni asi on sul aia taha ka läinud?

"Elizabeth – naine juhuse tahtel". Seda lugu me ei mänginud eriti kaua. Ma arvan, et ma ise olin teinud kusagil vea. Kodune töö oli jäänud tegmata. See ei tähenda antud juhul mitte midagi muud, kui et ma ise ei olnud ilmselt nii vaimustunud sellest materjalist või prooviprotsessist, ma ei olnud vist nii energiat ja vaimustust täis – et ainult see lugu ja oh, kui vahva! Seetõttu ma ei suutnud seda edasi anda ka näitlejatele. Ma olen seda meelt, et kui orkester korralikult ei häälestu, kui orkester ei viitsi või ei suuda ühte teost korralikult esitada ja publik ei võta teda seepärast nii vastu, nagu teos vääriks, siis viga ei ole mitte tšellistis ega timpanimängijas. Isegi mitte esimeses viiulis. Ja mitte ka autoris. Mitte Mozart, Beethoven või Schnittke ei ole sel juhul süüdi, viga tuleb otsida ikkagi dirigendis. Kui sa pole valmis, siis võta teine materjal, mine teise orkestri juurde või ütle välja, et sina ei saa hakkama, ja las tuleb teine dirigent. Ega professionaalsus ei ole ainult see, et inimene oskab oma tööd hästi teha. Ka häälestumine, vaimustumine oma tööst tähendab oskust teha oma tööd hästi. Ja vaimustuse edasiandmine, nakatamine! See on üks osa kunstniku kutseoskusest.

Ja siis tuli sul lavastamises pikem paus – "Elizabeth" 1996 ja "Kuritöö ja karistus" 1999.

On see mõeldav? Oota, vahepeal mängisin "Ainsas ja igaveses elus", "Kolmekrossiooperis", Draamateatri "Peer Gyntis", lavastasin "Arkaadia" Peterburis, suvel seal vahel oli Melihhovo *workshop*'i "Kajakas"... Nojah, ju see oligi nii. Pikem vahe lavastajatöös oligi sellest tingitud, et energiliste, sütitavate ideede aeg sai ümber, mul endal said ilmselt ideed otsa. Ja siis olidki näitlejatööd, üks lavastus võõras teatris ja üks *workshop*'i laadi asi. Mis puudutab Peterburi aegu, siis mul on hea meel, et ma sinna sattusin. Ja seda võin päris kindlalt väita, et kui poleks seda

"Tšehhov ja show-bisnis", 20. lennu diplomilavastuse esietenduse eel lava taga. Vahetult enne publiku ette minekut "õnnistab" lavastaja ja õpetaja Nüganen iga noort näitlejat põlvemüksuga, nagu traditsioon nõuab. Vasakult

Laura Nõlvaak, Hele Kõre, Elmo Nüganen ja Karin Lätsim. 17. november 2001.



Peterburis veedetud aega olnud, poleks ma tihanud "Kuritööd ja karistus" tegema hakata. Seletus ei peitu mitte niivõrd "Kuritöös" kuivõrd üldse Dostojevski maailmas. Nüüd ma olen selle maigu suhu saanud ja tahaksin veel kord sellesse maailma sukelduda. Aga mitte praegu. Ma ei ole nii suur ja terve inimene, et suudaksin kogu aeg Dostojevski maailmas elada. Kogesin, et see on maailm, mis võtab su ära, imeb enda sisse. Sopa sees püherdamise maailm, lootuses jõuda välja täielikku puhastumisse. Ma ei kannataks seda praegu ära. Aga tean, et kunagi kisub veel kord sinna, kas siis "Karamazovite" või "Idioodi" maailma... Ja isegi ei oska täpselt öelda, kas rohkem lavastajana või näitlejana. Ja on siin üldse vahet? Sest tegelikult... ma tajun seda, kuidas ma lavastajana mängin ära rollid, mis mul reaalselt jäävad mängimata. Ja saan sellest ka oma nauding. Kuigi kahjuks ei ole see füüsiline, vaid ainult vaimne nauding. See-eest on lavastajal võimalus saada üht eriskummalist platoonilist naudingut, kui ta elab mõttes kaasa mitmete tegelaste elu, kaasa arvatud vastassoolised rollid, kelle mängimiseks puudub ju muidu igasugune võimalus. Mängida näiteks ematundeid Pulheeria Raskolnikova rolli kaudu.

Emotsionaalsuse ja intellektuaalsuse vahekord su lavastustes?

Nekrošiu "Hamlet" jättis mulle tugeva elamuse. Ma olin tol ajal väga aldis kujunditele, millega ta žongleeris. See nauding oli intellektuaalset laadi: mulle pakkus huvi joosta tema kujunditega kaasa ja rõõmustada, et saan kõigest aru. Lavastaja kujundikeel oli väga rikas. Aga üsna väike osa neist kujundeist mõjusid ka emotsionaalselt. Mind nii väga ei paelu niisugune töö- ja mõtteviis nagu Nekrošiusel. Ma võin huviga vaadata, aga töötada ma nii ei oska ega taha ka. Mind huvitab teist laadi teater – Pjotr Fomenko näiteks, tema stuudio lavastused on sellised, mille maailmas tahaksin näitlejana ise viibida. Näitleja ei ole Fomenko jaoks vähem oluline kui mingi mänguline kujund, metafoor. Kõige tähtsam on ikkagi näitleja, kuid samas ei ole Fomenko teatrikeel sugugi kujunditevaene. Aga nii palju, kui on erinevaid lavastajaid, on ka teatrilaaide ja arusaamu. Kes teab, kuidas on õige? Mis on nüüdisteater? Tulevikuteater? Ainult üks trend? Üks retsept? Kes ütleb, kui palju peab olema heas muusikas noote? Vaatajana mulle meeldib, kui mind puudutatakse emotsionaalselt ja ka intellektuaalselt, teisisõnu – et ma saaksin nii nutta kui naerda ja ka elu üle järele mõelda. Ilmselt ma siis samasugustele inimestele teengi teatrit. Minu meelest ei ole midagi hirmsamat ja igavamamat kui eilne avangard või veidi hiljaks jäänud eksperiment. Või eksperiment eksperimenti pärast. See on tüütu. Ka kõige alalhõlplikum loomeinimene ju eksperimenteerib, sest loominguline moment proovis on alati ühtlasi ka mingi idee või vahendi katsetus. Aga kuivõrd see paistab teistele silma?

Räägime koolist. "Nukkude akadeemia" oli su esimene töö õppejõuna? Lavakunsti-kateedri diplomilavastus?

Jah, see oli Ingo Normeti 16. lennuga. Lavastus, mille aluseks polnud mingi näidend ega ka dramatisering. Me jätsime seal improvisatsiooni jaoks ruumi. Esimene sõna öeldi vist etenduse 35. minutil. "Nukkude akadeemias" oli nagu mitu tasandit sees. Inimese areng ja inimkonna ajalugu, nii kõrgeid kategoriaid püüdsime haarata. Ja samas nukk lastetoas, kes tahab õõsel elustuda, tahab saada inimesetaoliseks. Niisugune lugu, mis võis sobida üsna väikesele lapsele, aga ka suurele inimesele, nii sellele, kes on esimest-teist korda teatris kui ka teatrispetsile. Festivalilavastuste spetsiifilisse teatriliki oleks ta ka mahtunud – verbaalne keel, keelekasutus ei olnud "Nukkude akadeemias" primaarne, vaid abivahend. Kehakeel oma arusaadavuses on teatavasti rahvusvahelisel turul eelistatuim.

Mis vahe on tööõ tudengitega ja näitlejatega?

Seletus on ju väga lihtne – see mis on elementaarne ja mõistetav näitleja jaoks, kes iga päev teatris töötab, ei ole nii loomulik ja käepärane teatriüliõpilase jaoks. Ja vastupidi täpselt samuti! Tudengi jaoks on täiesti tavaline ülesanne – etüüdid. Hakata mitte millestki midagi tegema – normaalne, ei saagi teisiti olla, mõtleb tudeng. Näitleja jaoks, kes juba ammu teatris töötab, on see sageli raskem. Ta peab ennast ületama, et millegi niisugusega tegelema hakata. Ma ei taha sugugi väita, et näitleja, kes ei ole võimeline improvisatsioonilist prooviprotsessi läbima ja etüüde tegema, oleks millegi poolest vähem näitleja kui teine, kes seda suudab. Need on teatritöös kaks täitsa erinevat asja. Teatud lavastused lihtsalt eeldavad improvisatsiooni, nad võivad sündida ainult läbi niisuguste proovide. Ent teatud lavastused ei vajagi seda.

Kas sul on kooliga seoses mingeid veendumusi või printsiipe?

Mina olen seda meelt, et baasharidus peaks olema klassikaline. Kunstnik peaks õppima kõigepealt joonistama ja muusik-interpret instrumenti käsitsema. Näitleja peaks õppima siis vastavalt oma instrumenti valitsema — iseenast; tuleb hakata kõigepealt mängima ja seda mõistma-mõtestama. Alles selle pealt võib tulla kõik muu, erinevad vormid, stiilid, teatrimudelid. Arvata seda, et Malevitš ei osanud midagi muud kui joonistada musta ruutu, on naiivsus. On selge, et selle musta ruuduni tuleb pikk tee läbi käia. Küll aga teab hea kool väga hästi, et kui tegemist on Picasso või Malevitšiga, teisisõnu inimestega, kellel on väga tugev oma nägemus või ere isikupära, siis need loovinimesed hakkavadki varsti väga isemoodi, omapäraselt kirjutama, joonistama, mängima, lavastama jne. Ega baasharidus talenti riku, klassikaline baas annab talle tehnika ja avardab silmaringi. Sellega ei pane kool ühtki tulevast Hamletit kinni. Ka Grotovskil või Nekrošiusel on olnud klassikaline põhi.

Kooli kursusejuhendajaks tulles ma loomulikult kahtlesin. Ja kahtlused olid seda sorti, et ma olen liiga noor, ma ise peaksin veel õppima, ma ei valda midagi niisugust, mida võiks edasi anda. Minu ettekujutus õpetajast, mentorist, professorist on ikka olnud niisugune, et tal on hall habe, ta suitsetab sigarit või piipu, räägib vaikse häälega ja on maailmas juba väga palju ära teinud. Oleks tore, kui niisugused oleksidki tõelised õpetajad. Mina ei vastanud ei tol hetkel ega vasta ka nüüd säärasele ettekujutusele. Ja üks asi veel, mida ma kartsin — ma olen loomu poolest vist püsimatü. Ja ma kartsin, kas mul jätkub järjekindlust tegelda ühe ja sama asjaga neli aastat, ja kogu aeg ühteda ja samade inimestega. Kas ei või juhtuda niimoodi, et ma aasta pärast kaotan juba nende inimeste vastu huvi? Aga siis ütles mulle Annē Reemann: "Sa ei arvesta ühte asja. Kui sa oled nad ise valinud ja vastu võtnud, siis võib juhtuda vastupidi: nad saavad nii lähedaseks, et sa võtad nad liigagi omaks." Ja ma arvan, et tal oli õigus. See on ikka väga suur vahe, kas õpetaja annab teatrikoolis tunde või on ta ise selle kursuse vastu võtnud, need on oma lapsed. Üks asi on minna noorte inimeste juurde ja töötada nendega koolis mõni kuu, pool aastat, aga kui see kursus on su oma valitud, käivituvad hoopis muud mured ja huvid. Arvan, et seal on pisut ka seda aspekti, et õpetaja ei taha endale tunnistada, et ta on kellegi vastuvõtmisel vea teinud; ta püüab tõestada, et see ei olnud viga, et see noor inimene on vaja avada, ja selle nimel ta tegeleb mõne murelapsega vahel palju põhjalikumalt ja järjekindlamalt. Kool nõuab küllaltki palju jõudu ja energiat. Näiteks uue kursuse võtmiseks poleks ma praegu emotsionaalselt valmis. Need nooredki, kes praegu lõpetasid... juba aasta otsa nüsin nende nabanööri endast lahti, aga päris läbi lõigata pole ikka suutnud. Kas ongi vaja? Aga koolist veel niipalju, et see on ikka väga hea kool: ta annab küllalt lahtise, võimalusterohke ettevalmistuse. Ja inimesed, kes seal järjest iga kursusega tegelevad, või siis teised, kes on otseselt seotud just ühe kursusega — need inimesed ikka annavad väga palju endast ära selle kooli heaks, õpilaste heaks. Kursusejuhendaja üksinda ei tee mitte kui midagi. Koolis on hulk õpetajaid, kellest sõltub väga palju. Imestan, et seda kiputakse vahel unustama.

Mis sind kadedaks teeb? Kas või heas mõttes?

Ka halvas mõttes. Kuidas see vene keeles on — *tsornaja i belaja zavist* — nii must kui ka valge kadedus, ma arvan, et kumbki pole mulle võõras. Ennasthävitavast, destruktiiivsest kadedusest olen püüdnud ikka hoiduda, sellega kuidagi toime tulla, aga positiivset kadedust tahaks nagu utsitada. Kuni sinnani välja, et kui keegi midagi hästi teeb, siis minna ja öelda seda talle. Kadedus, et keegi elab paremini materiaalses, majanduslikus mõttes — see ei vii kuskile... Ma ei taha rääkida teiste eest, aga ma ise olen kogunud: mida vähem ma materiaalsetele asjadele olen mõelnud, seda paremini on mul läinud.

Aga mis on inimest käivitav jõud?

Seda ei oska ma öelda. Võimalik, et erinevatel eluetappidel on need erinevad asjad. Mis paneb tegelema loominguaga? Eneseteostus? Nojah, muidugi. Kui ma elu esimest lavastust tegin, siis külastas mind küll niisugune mõte Viljandi linnas afišsidest möödudes, et mõtle kui uhke tunne oleks, kui seal varsti on minu nimi ka. Aga mis oli tulemus? Kui see afišš sinna ükskord tõesti üles pandi ja ma sealt mööda läksin, kas ma sain mingisuguse elamuse? Mitte midagi! Sest selleks ajaks ma teadsin juba palju rohkem, mis seal taga on. Teatrikooli ukse taha lähevad paljud, ka need, kes

sisse saavad – mille pärast? Edevus on võib-olla liiga kitsas sõna, aga rahuldust otsima või rahuldust saada eneseväljendamise võimalusest teiste inimeste silme all. Midagi niisugust võib see olla küll. Kuid hiljem suhtumine muutub. Kohe kindlalt, mõõdapääsmatult muutub.

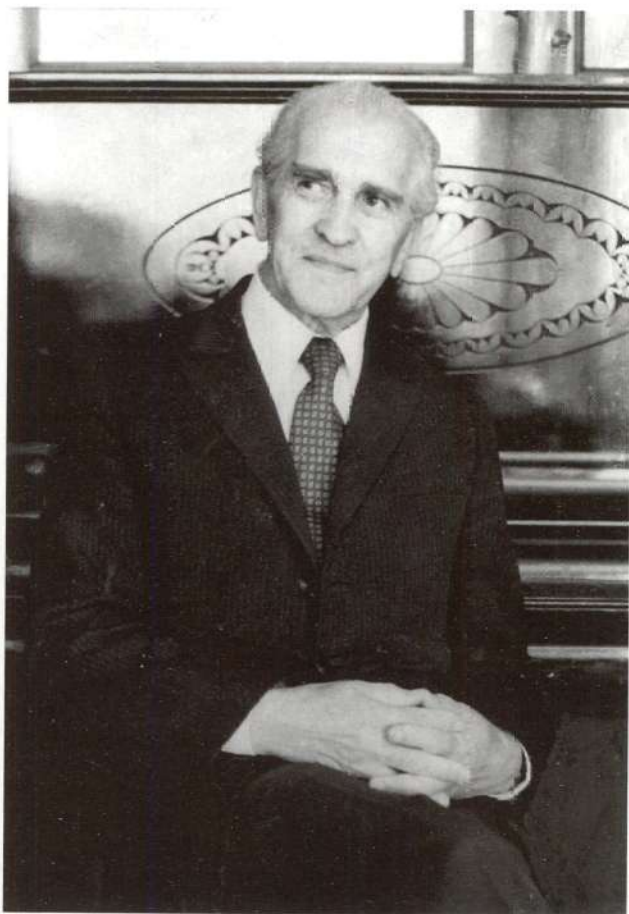
Kas sa tahaksid, et su tütre hakkaksid ka kunagi teatriga tegelema?

Ega ma vist päriselt ei tahaks, aga kätt ette panna ju ka ei saa. Sellepärast ei tahaks, et see ala pole eriti kerge. Mulle muidugi meeldiks, kui oma laps oleks arst. Aga kas see ala on kergem? Tegelikult tahaks, et lapsed saaksid hea hariduse, et nad lõpetaksid kõrgkooli, õpiksid näiteks Tartu Ülikoolis. Et nad leiaksid oma tee, selle elukutse, mis neid huvitab. Käia tööl, tegelda asjaga, mis sind tegelikult ei huvita, kaheksa tundi, viis korda nädalas – niisugust asja ma küll oma lastele ei sooviks. Aga teatris on ka raske. Ja alati, igas variandis! Raske on sellel, kelle loominguline tee ei ole läinud nii, nagu ta nooruses unistanud, ta on jäänud pikaks ajaks pingile istuma, mängima vaid abistavaid, väheloomingulisi rolle aastast aastasse. Ja raske on sellelgi, kes teiste arvates on tippu roninud – mis temal viga, ta on ju kõik saanud! – , temal pole ka kerge vormis püsida, tõeliselt loominguliste probleemidega maadelda. Need on erinevad raskused. Aga raske on kõigil. Kui roll ebaõnnestub, on vilets tunne, ja kui ühel inimesel järjestikku rollid õnnestuvad, siis ei tähenda see ju sugugi seda, et tal kerge on olnud, et tal pole probleeme, et ta ei tunne väsimust ja kahtlusevaevu. Niisugust teatris olemise viisi, mis oleks mõnus ja lahe, mina ei oskagi ette kujutada. Kas niisugune asi on üldse võimalik? Rõõmud on hetkiti. Muidugi, kui rõõmu ei oleks, siis keegi ei peakski seda ametit.

Vastuseid nurus KALJU ORRO
Arhiivifoto



KARL LEICHTERI KIRJUTISED XIX SAJANDI EESTI MUUSIKALOOST



Karl Leichter 1972. aastal.

Karl Leichter (13. X 1902–7. III 1987) sajanda sünniaastapäeva tähistamine annab hea ettekäände teha inventuuri, mida ta ühes või teises vallas on teinud. Leichter tegevusvaldkond on olnud lai, ta on tegutsenud kriitikuna, esteetika ja muusikaloo õpetajana, eesti muusika uurijana ja nõukogude aja alguses ka muusikateaduse institutsionaalse elu korraldajana. Kuigi Karl Leichter tembeldati 1949. aastal kodanlikuks natsionalistiks ja vallandati Tallinna Konservatooriumist, jõudis ta

enne seda sõjajärgsetel aastatel, kui konservatooriumi rektor oli Vladimir Alumäe, olla mõned aastad muusikateooria ja kompositsiooni teaduskonna dekaan (1944–1947) ning muusikateaduse kateedri juhataja (1946–1949). Just siis asutati Tallinna Konservatooriumis muusikateaduse eriala, millest Leichter oli unistanud juba 1930. aastate lõpul. Ta kutsus konservatooriumi õpetama rahvaluuleteadlase Herbert Tampere, samuti mõtles ta ilmselt potentsiaalsete üliõpilaste peale –

näiteks mäletab minu isa Endel Lippus, et pärast edukat muusikaajaloo eksamit oli Leichter kutsunud ka teda muusikateadust õppima, kuid viiulimängijana pelgas ta raskemat harmooniakursust. Neisse aastaisse jääb ka Eesti NSV Teaduste Akadeemia asutamine. 1946. aastast on säilinud Karl Leichter kiriri Hans Kruusile,¹ projektiga muusikaajaloo ja folkloori sektorist loodavas Eesti NSV TA Ajaloo Instituudis. Selle rajamisega oleks eesti muusikaloo uurimine vaatamata rangele poliitilisele kontrollile siiski mingid jalad alla saanud. Leidus ju tolle aja oludes siiski suhteliselt "vabamaid" teemasid, mille uurimisele ka Leichter ise varsti asus – "Kreutzwald ja muusika", "Koidula ja muusika", "varasem kooriliikumine".

Karl Leichterit töö eesti varasema muusikaloo uurimisel langebki sõjajärgsesse aega. Stiimuliks võis siin olla eesti muusikaajaloo koostamise kava suure kollektiivse väljaandena, mis algas juba enne 1950. aastat, s.o enne suuri represseerimisi, ja ilmus lõpuks küllaltki kõhnukesena 1968. aastal.² Karl Leichter kirjutatud on kogu selle algusosa XIII sajandist kuni 1860. aastateni. Kõik see mahub umbes 50 leheküljele. Need napid leheküljed sisaldavad kohati väga tihedat materjali, kuid jätavad õhku hulga küsimusi. See raamat, ainus nõukogudeaegne eesti muusikalugu, anti välja rahvaraamatuna ilma mingite allikaviideteta ja nii peab lugeja väga täpselt teadma samal teemal varem avaldatut, et hoomata arhiivivõtte hulka Leichterit kokkusurutud tekstide taga. Tänapäeval näib see kummaline, kuid tollase eesti muusikaloo uurimise seisukohalt on iseloomulik, et Leichterit tegelikud uurimused esitati omal ajal põhiliselt vaid suuliste ettekannetena ja mõned avaldati ajalehes "Sirp ja Vasar".³ 1950. aastate kes-

kel ilmusid Leichterilt esimesed artiklid, mis toetuvad põhjalikule tööle eesti muusikaloo allikatega: "Akadeemik F. J. Wiedemann – suur muusikaharrastaja" ("Sirp ja Vasar" 15. IV 1955; F. J. Wiedemanni 150. sünniaasta puhul), "Robert Schumann ja Eesti" (1956, ilmselt Schumanni 100. surma-aastapäeva puhul), "Lehekülgi eesti muusikaajaloo" ("Sirp ja Vasar" 22. VI 1956). Kõik need kolm artiklit, mis muuhulgas reedavad XIX sajandi esimese poole ja keskpaiga ajakirjanduse ning muude allikate süstemaatilist läbitöötamist, kujutavad endast nagu mingi tegeliku uurimistöö kõrvalprodukti. Näiteks artiklike Schumannist on ainult 2,5 lk pikk, kuid selles viidatakse mitmetele XIX sajandi lehtedele ning dr Schultz-Bertrami kirjadele. See materjal pidi Leichterile tuttav olema, et tähtpäeva puhuks kõik need haejäljed teated kokku panna, sest raske on ette kujutada pikki tunde vanade lehtede lappamist ainult ühe (avaldamata jäänud) nupukese kirjutamiseks. Artikkel Wiedemannist on veidi pikem ja toetub üsna laiale allikate ringile (ajalehetekstis küll enamikus viitamata): Wiedemanni käsikirjalised mälestused Kirjandusmuuseumis, välja kirjutused Tallinna ja Tartu ajalehtedest, Wiedemanni trükised. Ilmselt oli Leichter juba 1955. aastaks arvestatava hulga siinse kultuuriloo allikaid läbi töötanud, tehes väljakirjutusi üldse muusikaelu kohta. Tema fondis on lisaks konkreetsete artiklite materjalidele veel hulk kaustu lihtsalt märkmetega, süstematiseeritud lehtede kaup – "Provinzialblatt"; "Ostsee-Provinzen-Blatt"; Johann Heinrich Rosenplänteri "Beiträge..."; "Reval(i)sche Wöchentliche Nachrichten"; "Revalsche Zeitung"; "Das Inland"; "Neue Dörptsche Zeitung"; "Baltische Monatschrift" jne.⁴ See on aastaid kestnud töö, mis ilmselt algas enne 1955. aastat. Pärast vallandamist 1949. aasta kevadel ning Heliloojate Liidust väljaarvamist 1950. aastal oli Karl Leichter järgneva suve Tallinna Teede ja Sildade Trusti teetööline, seejärel 1951. aasta oktoobrini artelli "Metallprodukt" autolukksepp. Leichter lahkus sealt omal soovil ja tervislikel põhjustel. Edasi tuli ametliku tööeluse üle kolme aasta pausi, on vaid üksikud lühikesed lepingud Fr. R. Kreutzwaldi nim Raamatukoguga (ENSV Riiklik Avalik Raamatukogu) – "abitööjõud bibliograafiliste ja raamatukogunduslike tööde teostamiseks tükitöö alusel"; "nootide kataloogimine ja kaartide korrektuur"⁵. Vägisi läheb mõte sellele, et abitööjõud töötas tegelikult uurijana või muu hulgas ka uurijana.

¹ Teatri- ja Muusikamuuseum, Karl Leichterit fond, M 159.

² *Eesti muusika* I–II. Koost. Artur Vahter, "Eesti Raamat", Tallinn, 1968 ja 1975 (239 lk ja 531 lk). Peale algusosa on selles muusikaloo Leichterilt veel lõik "Sümfoonilise ja kammermuusika areng" esimeses köites (lk 173–191) ning lõigud "Sümfooniline muusika. Kontserdielu" (lk 166–180) ja "Instrumentaalne kammermuusika" (lk 306–334) teises köites.

³ Ilmunud hiljem kogumikes: *Keset muusikat*. Koost. Maris Kirme, "Ilmamaa", Tartu, 1997 ("Akadeemik F. J. Wiedemann – suur muusikaharrastaja", lk 366–370; "Lehekülgi eesti muusikaajaloo", lk 461–465; "Märkmeid eesti koorilaulu arenguteelt", lk 466–475) ja *Valik artikleid*. Koost. Johannes Jürisson, "Eesti Raamat", Tallinn, 1982 ("Robert Schumann ja Eesti", lk 97–99; "Kreutzwald ja muusika", lk 100–124; "Torupill – eestlaste lemmikpill", lk 125–140; "Koidula ja kunst", lk 142–156; "Tallinna muusikaelu XIX sajandil", lk 157–199; "Beethoven ja muusikaelu Eestis", lk 88–96).

⁴ TMM, Karl Leichterit fond, M 159, sü 733–747.

⁵ TMM, Karl Leichterit fond, M 159, sü 6, lk 25–27.

Sama allikate ringi põhjal on hiljem kirjutatud mõnevõrra ulatuslikumad tööd "Tallinna muusikaelu XIX sajandil" (ettekanne 1968), "Beethoven ja muusikaelu Eestis" ("Sirp ja Vasar" 29. I ja 5. II 1971), "Tartu muusikaelu ja ülikool enne XX sajandit" ("Teater. Muusika. Kino" 1982, nr 6, lk 57–62). Neistki kaks viimast olid ilmselt tähtpäevaartiklid, mis on avaldamiseks kokku pandud vanade väljakirjutuste põhjal – 1970/71 kestis veel Beethoveni aasta ja 1982 tähistati Tartu Ülikooli 350. aastapäeva. Korralikult läbi kirjutatud päris uurimust XIX sajandi muusikakultuurist Eestis, mis kogu selle arhiivitöö tegemisel ilmselt sihiks oli, Leichterit sulest ei ilmunudki.

1950. aastate teise poolde jäid tööd otsesemalt eesti kultuuriloo vallast: "Kreutzwald ja muusika" (ettekanne, 1959), "Torupill – eestlaste lemmikpill" (uurimus, 1960) ja "Koidula ja kunst" (ettekanne, 1962). Juba tuntud allikate ringi liitus Kreutzwaldi- ja Koidula-käsitlustes nende kirjalik pärand, kust otsitakse muusikat puudutavaid killukesi. Miks valis Leichter läbikirjutamiseks just Kreutzwaldi teema? "Kreutzwald ja muusika" ilmus trükist 1982. aastal, artikli juhatab sisse lause: "Sajanda sünniaasta tähistamisega algas Kreutzwaldi kultuuripärandi uus avastamine ja hindamine."⁶ Kreutzwaldi sajas sünniaasta möödus aastal 1903, Leichterit käsikirjad ja materjalid selleks tööks, väljakirjutused ajalehest "Das Inland" ja Kreutzwaldi kirjavahetusest, on dateeritud aastatega 1957–1959.⁷ s.o aega, mil täitis sajand "Kalevipoja" ilmumisest (1857–1861). See tõi kaasa hulgaliselt filoloogide uurimusi, samuti ilmusid Kreutzwaldi kirjavahetuse esimesed köited. Ilmselt pidas Leichter silmas sajandi möödumist "Kalevipoja" esmatrüki ilmumisest, paariaastase uurimistöõ fokuseerimine Kreutzwaldile oli tollal igati aktuaalne. Ettekande sissejuhatuses annab autor ülevaate musitseerimisharrastustest Eestis XIX sajandi algul ja ka eestlaste lauluharrastuse olukorrast – Leichterit taust Kreutzwaldi käsitlemiseks oli üsna ilmselt eesti muusikaloo kirjutamine. Juba siin kasutab Leichter ka Koidula kirju ja jutustusi, kuigi hilisema Koidula-töö materjalid ja käsikirjad on dateeritud aastatega 1959–1972.⁸

1968. aastal ilmunud "Eesti muusika I" lugemisel peame meeles pidama, et suuremad periodiseeringud (näiteks kohe algus "Muusika-

sikakultuur Eestis varase feodalismi ja feodaalse killustumise ajast kuni Eesti liitmiseni Venemaaga") on pärit ametlikust nõukogude ajalookäsitlusest, kohati on sõnastust mõjutanud raskesti analüüsiv ametliku tseensuuri ja enesetsensuuri segu. Otseseid tabuteemasid, keelatud nimesid ja muud sellist on I köites vähe. Kuna viiteid pole, kaovad ka seda laadi küsimused, et miks näiteks linna muusikutest rääkides pole mainitud Elmar Arro või Otto Greiffenhageni uurimusi, kust vastavad andmed pärit. Ilmselgelt oli Leichter tähelepanelikult lugenud kõike, mis enne teda eesti muusikaloost kirjutatud, ja lisaks uurinud ise põhjalikult allikaid alates XVIII sajandi lõpust, aga eriti XIX sajandi esimese poole kohta. Kahju, et Leichterit ainus põhjalikum eesti muusika käsitlus tuli esitada "nudituna", kaduma läks ajaloo teadusliku uurimistöõ üks põnevam osa – uue kirjutaja dialoog varasemate tekstidega. Ka neis lõikudes, mille allikaid Leichter oli ise uurinud, on tekstis kohati tunda Elmar Arro muusikaloo "Geschichte der estnischen Musik I" (Tartu, 1933) kasutamist, näiteks jutus Martin Wilbergist või Emil Hörshelmannist. Samas on ka andmeid, mis Arro raamatus puuduvad ning lugemisel tekib vastupandamatu soov sõnastada mõnigi lause ümber nii: "Arro kirjutab..., kuid täpsemal uurimisel..." jne. Teame, et Elmar Arro raamat ärritas 1930. aastatel eestlasi, kuna mitmed meile olulised isikud ja laulud on selles püüdliku stiilialaloo meetodi rakendamise tõttu sattunud naljakasse valgusse, Arro hoiakut peeti vähemalt tollal saksameelseks. Karl Leichter oli kirjutajana eelkõige rahvuslane ja tema hoiak eesti muusikaloo suhtes kompromissitu võitlus oma (eesti) muusika eest. Mõnedki tema hinnangud muusikaloo arengu kohta kõlavad tänapäeval veidralt ja on kange tahtmine panna seda püüdliku nõukogude retoorika järgimise süüks. Huvitav oleks olnud Leichterit analüüs Arro muusikaloo käsitlusest, kuid nõukogude ajal oleksid tema kriitilised seisukohad võimendunud vales võtmes.

Päris elu lõpul pani Karl Leichter kokku raamatu XIX sajandi eesti muusikaloo "Seitse sajandit eestlaste lauluteel"⁹, mis sisaldab põhiliselt varasematest töödest kokku pandud materjali, kuid esmakordselt korralike viidetega. Põhjalikumaks uueks läbikirjutamiseks ei jätkunud autoril ilmselt enam jõudu, nii puuduvad selles dialoog ja allikakrii-

⁶ Valik artikleid, lk 100.

⁷ TMM, Karl Leichterit fond, M 159, sü 134–142.

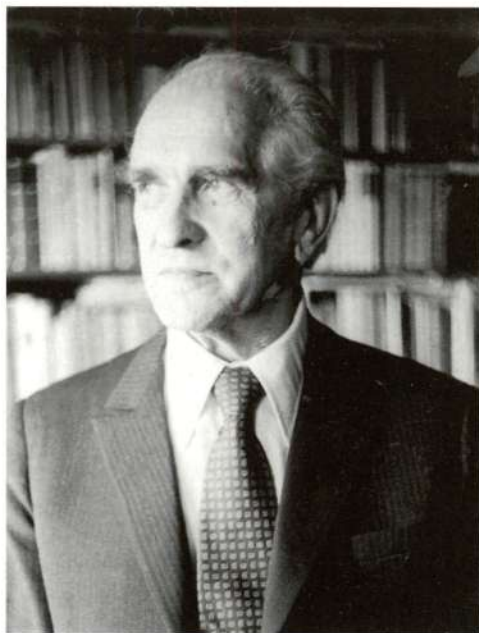
⁸ Samas, sü 143–148.

⁹ "Eesti Raamat", Tallinn, 1991, 140 lk.

tika. Raamatu tagasihoidlikke ambitsioone rõhutab alapealkirigi – “Kultuuriloolisi andmeid aastaist 1172–1871”. Nõukogude ajal juhtus sageli, et käsikirjad seisid kirjustuses enne ilmumist aastaid. Selle raamatu väljaandmist viis aastat hiljem pean aga skandaalseks lohakuseks ja karuteeneks autorile. Käsikirja erinevad versioonid on arhiivis dateeritud 1986. aastaga. Leichterit töövõime nii kõrges eas oli küll kadestusväärne, kuid isegi nõukogude korra suletuses olid muusikaloost ja rahvamuusikast mõtlemise viisid selleks ajaks juba palju muutunud ning raamatule oleks juba koostamisajal ära kulunud kriitiline saatesõna viidetega materjali tegelikule kirjutamisajale (seal on löike artiklist “Kreutzwald ja muusika”, “Eesti muusika I” alguspeatükkidest ja mujalt). Ilmutada see tekst aga aastal 1991, pärast 1988. aastal alanud tormilist ajalookirjanduse ümberhindamise lainet, ilma mingite kommentaarideta ja isegi märkimata käsikirja koostamise aega või autori surma-aastat, tekitab ainult küsimuse, kas tollane “Eesti Raamatu” muusikatoimetaja tahtis Leichterit meelega kompromiteerida? Tähelepanelikule otsijale selguvad autori eluaastad (ainult) venekeelsest resümeest, kuid toimetaja nimi jääbki saladuseks.

Jagaksin selle, mida Karl Leichter on XIX sajandi eesti muusikaloole kohta uut kirjutanud kaheks: (1) keegi polnud varem nii järjekindlalt dokumenteerinud saksa seltskonna muusikaelu Eestis, peamiselt muidugi Tallinas ja Tartus, ja (2) ta toob eesti seltskonna muusikaelu kirjeldusse hulgaliselt uusi andmeid lisaks sellele, mis Arro raamatust oli teada, ja tema kriitiline interpretatsioon muusikaga näiliselt vähem seotud allikate põhjal (näiteks Kreutzwaldi ja Koidulaga seotud materjal) lisab otsesele muusikaloole põnevat ruumilisust. Tema muusikaloolisi töid tuleb aga väga tähelepanelikult lugeda, sest sageli puudub neis jutustuse keskne telg või on see telg nagu hoopis vastuolus jutustatavaga – näiteks on telg pikki sajandeid oma muusika ehk siis rahvamuusika väljatõrjumine, samas oleks euroopaliku muusikakultuuri areng siin justkui siiski positiivne. Ligi viiekümneleheküljeline uurimus Tallinna muusikaelust, milles sisalduva uue allikmaterjali poolest oleks võinud julgesti välja arendada täiemõtmelise mitme peatükiga monograafia, algab XVIII sajandi lõppu käsitlevatest teadetest ja kulgeb teade-teatelt läbi sajandi ilma ühegi alapealkirja või muu liigendava vahendita. Aeg-ajalt põimitakse siin ja seal sisse eestlasi puudutavaid teateid, kuuleme teatrist, kontsertidest,

muusikaseltsidest, kooridest, tähtsatest inimestest jne. Puudub aga igasugune taustamaterjal, rekonstruktsioonid või lihtsalt lahedaks lugemiseks sageli vahelepistetavad arutlused, isegi tsitaate võiks rohkem olla. Esimest korda on seda väga raske lugeda, aga kui erinevates seostes selle materjali juurde ikka ja jälle tagasi pöörduda, moodustub väga rikkalik



Kalju Suure fotol

pilt. Eestlaste muusikaelu käsitlemisel on telg tugevam – see on eestlaste muusikategemise järkjärguline keerukamaks muutumine, ilmaliku repertuaari tekkimine (see on positiivne, kuna see on eeldus kõigepealt oma muusika tekkeks ja edasi ka üldse puhta muusika harrastamiseks), võitlus võõra ja oma muusika vahel (sellest seisukohast hinnatakse Kreutzwaldi, kes vana rahvalaulu väärtustest aru sai, ja kritiseeritakse Jannsenit). Ettekujutus rahvuslikust muusikaloost, mis tekkis Saksamaal XIX sajandil ja on meil rakendatav XX sajandi esimese poole muusika suhtes, muutub varasemate perioodide käsitlemisel kohati segavaks. Just sellega seoses tekib aeg-ajalt hinnanguid, mis nõukogudeaegses tekstis kõlavad nagu allumine propagandale, aga on pigem seletatavad üdini rahvusliku vaatepunktiga. Näiteks pealkirju “Võõra kultuslik-kirikliku muusika levitamine” ja “Võõra ilma-

TARTU KONTSERDIELU KORRALDUS XIX SAJANDI ESIMESEL VEERANDIL

liku muusika levitamise" ("Eesti muusika I", lk 5 ja 7, tegemist on küll varasemate sajandi- tega — XIII—XVII) tuleks kindlasti mõista saksa vallutajate manamisena, mis oli väga omane eesti ajalookirjutusele 1930. aastatel, ja umbes sama on suhtumine kristlikku kiriku- muusikasse ka Anton Kasemetsa 1937. aastal trükitud eesti muusikaloos.¹⁰

Arvan, et Leichteri suurim probleem laiahaardelise eesti muusikaloo käsitluse kir- jutamisel (muidugi lisaks nõukogudeaegsele üldisele ajaloomõtte ahistatusele) oli see, et muusikaloo mall tema jaoks nagu ka Elmar Arrole tähendas eelkõige muusikateoste lugu. See oli XX sajandi keskpaiku üldvalitsev stiil- iajaloo printsiip, mille keskseks teljeks oli kompositsioonitehnika areng läbi aegade. Juba 1885. aastal kirjutas Elmar Arro õpetaja ja Leichteri suur autoriteet muusikateaduse vallas Guido Adler: "Moodne kunstiteadus võtab ennekõike oma uurimise aluseks kunstiteose."¹¹ Hiljem arendas ta välja uue teoste- keskse stiiliajaloo meetodi, mis vastandus XIX sajandi romantilisele kangelasekeskele muu- sikaajaloole (ehk siis kuulsate heliloojate elu- lugudest koosnevale ajaloole). Leichteri vaa- teid üldisele muusikaloole olen hiljuti pike- malt käsitlenud.¹² Kogu see põnev muusika- elu materjal, mis tal alates 1950. aastatest märkmetesse kogunes, ei olnud sellest aspek- tist üldse muusikaajalugu. Samas ei olnud Leichter nii naiivne kui Arro (ma ei süüdis- taks teda arrogantsuses), et kirjutada XIX sa- jandi eesti muusikalugu teoste loona ehk siis stiiliajaloonä — neil laulukestel puudus ju pretensiooni olla kunstiteos. Kuidas kirjuta- da kultuurilooline materjal muusikalooks — või algabki eesti muusika ajalugu Tobiasest? Leichter nii otse ei küsinud, kuid seeb jääb õhku. 1970. aastate lõpust alates läänese muu- sikaloo kirjutamise üle toimunud mõttevahe- tused ei jõudnud siia enne kui alles 1990. aas- tadel. Mida me aga Leichterilt kindlasti saa- nud oleme, on oma varasema muusikaloo al- likate põhjalik inventuur ja võimalus tema kirjutistega dialoogi astuda.

Tartu varasemast muusikaloo- st on seni kirjutatud põhiliselt Elmar Arro (1899 – 1985) ja Karl Leichter (1902 – 1987), nende huviringis oli see üks paljudest teemadest. Esimene on uurinud linnamuusikute ajalugu¹, teine avaldas artikli „Tartu muusikaelu ja ülikool enne XX sajandit“ ajakirjas „Teater. Muusika. Kino“ kakskümmend aastat tagasi, mil Tartu Ülikool tähistas 350. aas- tapäeva.² Aastal 2002 on ülikooli asutamise kõr- val oluline meenutada selle taasavamist 1802. aas- tal ning panna samasse tähis saja aasta möödumi- sest Leichter (üsnä hiljuti ka Arro) sünnist.

Avalikud kontserdid said alguse Euroopa suuremates linnades XVIII sajandil ühiskonna keskklassi (haritlased, ametnikud, kaupmehed, käsitöölised) kultuurihuvide mitmekesistumise tulemusel, nii ka Tartus. Eriti Saksa linnades asutati sajandi teisel pool- lel vaba aja veetmiseks rohkelt klubisid ja selt- se, mida nimetati *Bürgerliche Klub, Musse, Bürgermusse* [saksa *k der Bürger* – kodanik; *Musse (Musse)* – meelelahutus, jõudeolemine; otsetõlkes: "linnakodanike jõudeaeg"]. Linna- kodanike seltsitegevuse üks osa oli musitseerimine, neil olid orkestrid ja nad korraldasid kontserte. Seltsielu raames arenesid paiguti välja kitsama suunitlusega muusikaseltsid, kolleegiumid, akadeemiad, filharmooniad – organisatsioonid, mille üks või isegi tähtsaim ülesanne oli muusikaürituste korraldamine.

¹⁰ Anton Kasemets, Eesti muusika arenemislugu. ELLi kirjastus, Tallinn, 1937, vt lk 44–60.

¹¹ Guido Adler. Umgang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Die Vierteljahrsschrift für Musik- wissenschaft*, 1885, 1. Jg, nr 1, lk 4–20.

¹² Urve Lippus. Omakultuur ja muusika: muusika rahvuslikkuse idee Eestis I. *Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel*. Eesti Muusikaloo Toimetised 6. EMA, Tallinn, 2002, vt lõik "Karl Leichter pilt muusikaloo- st läbi kaasäegse muu- sika käsitluse", lk 46–56.

¹ Elmar Arro. *Die Dorpater Stadt-Musici 1587–1809*. Sonderabdruck aus den Sitzungsberichte der Gelehrten Estnischen Gesellschaft 1931. Tartu, 1932.

² Karl Leichter. Tartu muusikaelu ja ülikool enne XX [pro XIX] sajandit. – "Teater. Muusika. Kino" 1982, nr 6, lk 57–62.

Vaade Tartu
Ülikooli peahoonetele. Georg
Friedrich Schlateri
lito.

Tartu Ülikooli
Raamatukogu KHO
kogudest



Neil kõigil võisid olla oma orkestrid. Orkester oli tavaliselt ka teatril, kuid (püsi)teatrit kõikides linnades ei olnud. Mitmel pool eksisteerinud linnamuusikute ansamblid (meister koos sellide ja õpipoistega) kasvasid XIX sajandi algul juba sageli üle kapelliks, mis võis olla linnas tegutseva orkestri tuumik. Niisugused orkestrid täitsid saateansambli funktsiooni ka neil puhkudel, kui linna saabus mõni rändav solist. Üpris tavaline oli ka, et kutselised muusikud ja muusikasõbrad mängisid koos.

XVIII–XIX sajandi vahetuse Tartu muusikaelu sarnanes üldjoontes Saksamaa väikelinnade muusikaeluga. XIX sajandi algul (täpsemalt ülikooli taasavamise aastal, 1802) oli Tartus elanikke 3534, aastal 1826 loeti neid 8594.³ Sel ajal olid ka Tartus välja kujunenud kontserdihoojad, mis algasid sügisel tavaliselt septembris-oktoobris, pärast vaiksemat suvitushooaega, ning lõppesid aprillis-mais. Kõige tihedam kontsertide aeg oli talvel kolmekuningapäevast paastuaja alguseni. Sellesse aega langes pärast kolmekuningapäeva ala-

nud ja kolm nädalat kestnud aastalaat, mis tõi Tartusse rohkesti külalisi. Külalismuusikud planeerisid oma peatuse Tartus tihti just sellele ajale.⁴

Korraldus

Tartu kontserdid toimusid juba suhteliselt regulaarselt oletatavasti 1780. aastate lõpul. Nimelt andnud aastail 1787–1789 seal kontserte väike linnakodanike orkester või ansambel Carl Heinrich Feige (1757–1818) juhatusel.⁵ Tartlastest muusikud ei grupeerunud siiski XVIII sajandi lõpul ametlikult mõnda muusikaseltsi. XIX sajandi hakul ning järgnevatel aastakümnetel mainitakse kohalikus lehes seoses vaimulike suurvormide ettekannetega erinevaid nimetusi kandvaid muusikaseltse, mille puhul ei tea, kas mõeldud on lihtsalt seltskonda või mingeid ametlikumaid seltsivorme.⁶

Regulaarne kontserdielu kujunes kindlasti välja XIX sajandi alguse Tartus tänu aja- viiteklubidele ehk *Musse'* dele. Neis musitseeriti ise ja korraldati kontserte, samuti balle ja maskeraade; oli võimalik lugeda ajalehti, ajakirju ning harrastada mängu; veel vesteldi erinevate teadusharude, kirjanduse ja kunsti teemadel. Sajandi teiseks kümnendiks oli Tartus *Musse'*sid kolm. Esiteks, 17. novembril

³ Karl Siilivask. *Majanduslik olukord ja materiaalne baas*. – Tartu Ülikooli ajalugu II. Koost. K. Siilivask. Tallinn, 1982, lk 51. Enamik linnaelanikke olid sakslased (aadel, ametnikud, haritlased, kaupmehed, käsitöölised) ja eestlased (liihtrahvas).

⁴ Tartu kontserdielu uurimisel on toetunud käsikirjalistele ja trükitud allikatele Eesti Ajalooarhiivis ja Tartu Ülikooli Raamatukogus, samuti 1789. aastast ilmuma hakanud ajalehe „Dörptsche Zeitung“ andmetele. Kuna arhiivides ei ole seni teada olevalt säilinud tolleaegseid kontserdikuulutusi, on tuginetud ka Tartuga tihedates muusikalistes sidemetes olnud Riia linna kontserdikuulutustele Läti Akadeemilises Raamatukogus.

⁵ „Dörptsche Zeitung“, „Probe-Blatt“ 14. VI 1789.

⁶ *Musik-Liebhaber-Gesellschaft* (1803); *musikalische Gesellschaft* (1820); *musikalischer Verein* (1826); *Freunden und Freundinnen der Tonkunst und des religiösen Gesanges* (1818); *Verein menschenfreundlicher und kunstliebender Damen u. Herren* (1819); *Adel.[ische] Musikalische Gesellschaft* (1807).



Vaade vanale *Musse*-aiale (hilisem *Ressource*'i aed) Tartus. Georg Friedrich Schlateri lito.

Tartu Ülikooli Raamatukogu KHO kogudest.

(v k j) 1791. aastal loodi *Gesellschaft der Musse*, mida XIX sajandi algul hakati nimetama *alte Musse*'ks (vanaks *Musse*'ks). Nende maja asus raekoja taga.⁷ Teiseks, sama 1791. aasta 23. novembril asutati *Dörptsche Bürgermusse*, mis asus algul teise *Musse* kõrval (mõlemad majad on praeguseks hävinud).⁸ Kolmandaks, 1814. aastal asutati *Akademische Musse* (Akadeemiline Klubi), mis üüris ruume endises riiginõuniku Magnus Johann von Bocki majas (praegu Ülikooli 16).⁹

Nimetatud ajaviiteklubide liikmeskonnad erinesid mõneti üksteisest. Kõige kirevam oli nähtavasti *Bürgermusse* seltskond. Esialgu kuulusid sinna vaid linna käsitöölised, 1801. aasta sügisest ka muud linnakodanikud, pärast ülikooli taasavamist õppejõud ja üliõpilased ning kõigi jõukamate kihtide esindajad. Vana *Musse* seltskonnas oli rohkem aadliseisuse esindajaid, ohvitseri, ametnikke, haritlasi ja kaupmehi. Õppejõud-üliõpilased löid 1814. aastal oma, *Akademische Musse*.

Peale *Musse*'de (klubide) toimus kontserte ülikooli peahoone saalis ehk ülikooli

aulas.¹⁰ Andmeid on ka ühe nn teatrimajas toimunud kontserdi kohta.¹¹ Aadlikud korraldasid kontserte ka Eestimaa maanõuniku Klaus Gustav von Baranoffi majas (asukoht pole autoril teada). Vaimulikke suurvorme kanti ette lisaks ülikooli aulale Jaani kirikus. Ajal, kui suuremate ruumidega oli kitsikust, toimus üks kontsert (1807) Toomemäel asuva ülikooli raamatukogu esimesel korrusel (valmis 1806, toomkiriku kooriosast taastati teine ja kolmas korrus aastatel 1807–1809).

Kontsertidest teavitati publikut ajalehe kaudu. Ajalehes viidati sellele, et afišš kontserdi täpsema kavaga tuleb alles kontserdipäeval. Pileti hankimisel kehtisid klubide liikmetele ja mitteliikmetele erinevad reeglid ja hinnad (väljastpoolt tulijaile polnud kontserdi külastus keelatud, aga neil oli piletit keerulisem saada – seega olid vähemalt klubidesisesed kontserdid siiski vaid poolavalikud). Ajaleheteadetest selgub, et kui tegemist polnud just klubikontserdiga, müüs sageli pileteid esineja ise oma kodus või peatuspaigas. Vahel olid piletid müügil muudes avalikes kohtades, mõnes poes, näiteks veini- ja riidekaupmees Peter Martin Thuni juures. Enamasti müüdi pileteid ka samal päeval kontserdipaigas. Külaliskontserdi piletid olid kohalikust kallimad.

Külalisesinejate kontsertide korraldamise puhul mängisid olulist rolli tartlaste laiemad suhted. Ülikooli professorid on pidanud kaugemat kirjavahetust näiteks Braunschweigi muusiku Carl Mühlenfeldti (sünd. 1797) kontserdi asjus 1812.–1814. aastal. 1812. aastal soovitasid Mühlenfeldti Tartu professoritele Gustav Ewersile ja Carl Morgensternile professor Karl von Raumer Breslaust (Wroclav) ning keegi Friedrich Nicolovius Königsbergist (Kaliningrad). Muusikut mainitakse kirjades kui noort andekat viiuli- ja klaverimängijat, kes soovib anda reisil Peter-

⁷ 1826. aastal osteti endale päriseks aed Peterburi maanteel koos selles asuvate hoonetega. 1835. aastal asutati *Musse* asemele *Die Gesellschaft der Ressource in Dorpat* või *Die Ressource*, mis tegutses 1940. aastani. *Ressource*'i aias Peetri kiriku lähedal toimus 1869. aastal I üldlaulupidu.

⁸ 1813. aastal ostis *Bürgermusse* selts (*Die Bürgermusse, Die Dorpater Bürgermusse, Die Dörptsche Bürgermusse, die gesellige Verein „Bürgermusse“ in der Stadt Dorpat*) ruumikitsikuse tõttu maja Vene turul (hilisem Uueturu tn.). Nende teine maja umbes praeguse "Toidutorni"-kompleksi kohal Emajõe lähedal hävis 1944. aasta pommitamisel. Selts tegutses 1940. aastani.

⁹ *Akademische Musse* või *Akademische Musse zu Dorpat* tegutses vaheajaga aastatel 1892–1919 kuni 1934. aastani.

¹⁰ Tollal nimetati aulat kas *Saal des Universitätsgebäudes, akademischer Saal, akademischer Hörsaal* või *grosser Hörsaal*. Peahoone valmis 1809. aastal.

¹¹ „Dörptsche Zeitung“ 10. VIII 1804. Teatrimajaks (*Schauspielhaus*) nimetati ilmselt nn Bäuerle maja, nagu viidatud kontserditeates – Tartu ehitusmeister Johann Jakob Bäuerle oli endise vasksepa Brackmanni töökoja ja vaseveski Aleksandri-Lao tänava nurgal olnud 1781. aastal Raadi mõisaomanikult Karl von Liphardtilt ning ehitanud selle ümber teatrienduste jaoks. Ei ole teada, kuidas kahekoruselisel puidust hoonel kasutatud teatrikeelul ajal (1812–1867), kuid linnarahva suus jäi ta teatrimajaks 1840. aastani, mil ta tulekahjus hävis (Evald Kampus. Tartu saksa teatri ajaloo. – *Tartu, baltisakslased ja Saksamaa*. Koost. H. Piirimäe, C. Sommerhage. Tartu, 1998, lk 178).

huri Tartus avalikku kontserti. Aasta jagu hiljem pöördus arvatavasti jällegi Morgensterni poole Tallinna Gümnaasiumi õpetaja Philipp Willigerod(e). Morgenstern esitas ülikooli rektorile palve, et Carl Mühlenfeldt saaks esineda ülikooli aulas.¹² Muusik esines Tartus 17. jaanuaril 1813. aastal ja see on hetkel esimene teada olev ülikooli aulas toimunud kontsert. Tartust viis noore muusiku tee Peterburi. Venemaalt naasnud, andis ta Tartus jälle kontserdi 1814. aasta 5. aprillil.¹³ Mõni päev hiljem pani talle soovituskirja kaasa professor Ewers. Mühlenfeldt pidi Riias sellega pöörduma Liivimaa kindralsuperintendandi Karl Gottlob Sonntagi poole.¹⁴ Kavalehelt võib lugeda, et paari nädala pärast esitas Mühlenfeldt Riias juba ühe Ludwig van Beethoveni klaverikontserdi, omaloodud klaverifantaasia variatsioonidega vene laulu teemale ning viiulil Louis Maureri variatsioonid vene laulu teemale.¹⁵ Carl Mühlenfeldt reisis koos isaga ning toetas kontsertidega oma haiget ema. Tema teekond sihiga Venemaale ning Tartu ja Riia kaudu tagasisõit Lääne-Euroopasse on üsna tüüpiline tolleaegsele kontserdireisil viibivale muusikule.

Kui külalismsuusik andis Tartus viibides järjest kaks või rohkem kontserti, oli tüüpiline, et üks oli näiteks reedel või laupäeval ja teine järgmise nädala keskel. Enamasti toimusid need aga nädalavahetuse paiku. *Musse'* des toimusid kontserdid või muusikaõhtud umbes paarinädalaste vahedega tavaliselt laupäeviti. Sinna juurde kuulus mõnus vestlus ja teejoomine. Kontserdid algasid õhtul kell kuus, mõnikord kell seitse. Teada on ka, kui vanalt kontserti kuulama pääses: Akadeemilises Klubis võisid tütarlapsed kontserdile minna alates kuuendast, poisid kaheksandast eluaastast (ballile vastavalt kaheteistkümnene ja kuueteistkümnene aastaselt). Kontserte toimus ilmselt rohkem, kui allikates seisab, vahel räägitakse juba äraolnud muusikaõhtust seoses kadumaläinud eseme või äravahetatud mantliga.

Kontserdi ülesehitus

XIX sajandi alguse kontserdipraktikas oli täiesti tavaline, et mängiti üks või paar ter-



Christian Friedrich Segelbach. V. Steinbachi lito F. Chevalier' järgi.

viklikku teost ja ülejäänud kava koosnes suuremate teoste üksikosadest, samuti ka, et instrumentaalteosed vaheldusid laulude või ooperiaariate ja -ansamblitega. Teoste "osadeks lammutamisel" ja erinevate žanrite vaheldumisel oli oma tagamõte, sest kontserdil oli eelkõige meelelahutuslik funktsioon, kava killustamisega anti võimalus seltskondlikuks vestluseks. XIX sajandi algul, kui muusikaliselt haritumad inimesed hakkasid tähelepanu pöörama ka teose mõistmisele, mitte ainult muusika nautimisele, tekkis tasapisi siiski ka vaikse kuulamise harjumus. Sellega kaasnes tervikteoste esitamise ja kontserdikava žanrilise ühtsuse taotlus.

Kui näiteks ajalehes räägiti ainult ühe muusiku kontserdist, ei tähendanud see "sooloõhtut". Ka paljudest tolleaegsetest Riia kontserdikuulutustest selgub, et (külalis)virtuoosid esinesid sageli koos kohaliku muusikaseltiga ja isegi kui seda märkust ei ole, on kavalt näha, et pillilood vahelduvad lauludega ja aariatega, mida esitasid kohalikud muusikajõud. Samuti ei peetud alati vajalikuks kavas teose heliloojat märkida, kirjas oli lihtsalt "aaria", "sümfoonia" või "avamäng". Helilooja nimi oli olulisem peaesineja esitatud teoste puhul. Sel juhul jäi tihti aga täpsustamata teose helistik, number, oopus või vaatus — see,

¹² Kirjad Braunschweigi muusiku Carl Mühlenfeldti kontserdi asjus: Eesti Ajalooarhiiv, f 402, n 4, s 289.

¹³ "Dörptsche Zeitung" 12. I 1813; 5. IV 1814.

¹⁴ Lea Leppik. Ewersi kirjad K. G. Sonntagile. – Rektor Ewers. Tartu, 2001, lk 245–246; tlg lk 274.

¹⁵ Läti Akadeemiline Raamatukogu, Concerte. Theater Zettel 1814 (R 6745), lk 117.

millise konkreetse teosega on tegemist. Kontserdid koosnesid enamasti kahest poolest. Kummagi poole algul mängiti mõni avamäng – *Ouverture*, päris kontserdi algul ka *Große Ouverture* (ehk “suur avamäng”). Kontserdi esimene pool võis lõppeda ükskõik millises žanris looga, teise osa lõpus oli peaaegu alati (“lõpu”) sümfoonia või instrumentaalteos (*Schlusß-Sinfonie, Finale*).

Kontserdirepertuaar koosnes XIX sajandi algul põhiliselt kaasaegset või lähiminevikus loodud muusikast. Riias ja tõenäoliselt ka Tartus mängiti ja lauldi näiteks Joseph Haydni sümfooniaid, kvartette, aariaid oratooriumidest, Wolfgang Amadeus Mozarti ooperite aariaid ja ansambleid, (ooperi)avamänge, ka klaverikontserte ja kammermuusikat ning tõenäoliselt vähem (kuna oli näiteks asjaarmastajate jaoks raskem) Ludwig van Beethoveni teoseid. Ooperiklassikasse kuuluvatest heliloojatest olid esindatud näiteks Luigi Cherubini, Nicolas Marie Dalayrac (Dallayrac), Giovanni Paisiello.

Suur osa esitatud teostest on praegu meile siiski tundmatud. Esiteks mängiti palju omal ajal küll kuulsate ja (teatud piirkonna) kontserdielus aktiivselt osalevate muusikute teoseid, kes praeguseks on aga unustatud. Nende hulgast võiks nimetada mitmes Euroopa linnas õuekapellmeistrina tegutsenud Ferdinando Paeri (Paër; 1771–1839) või tolal Saksa- ja Venemaal viuldaja ning dirigendina tuntud Louis Maurerit (1789–1878; andis ka Tartus kontserte 1818. ja 1821. aastal). Teiseks oli levinud tava, et külalisvirtuoos mängis kontserdil oma teoseid, esitati meelasti ka asjaarmastajate kirjutatud lugusid.

Kontserdiliigid

Ülikoolilinnas võiks kõigepealt mõelda üliõpilaskontsertide peale. Õppeprogrammis olid soovijatele ette nähtud individuaalsed muusikatunnid. Oma koor ja väike orkester oli Tartu Ülikoolis pidulike akadeemiliste sündmuste puhuks juba selle taasavamisest saadik. Eraldi üliõpilaskontsertidest ajaleht tavaliselt siiski ei informeerinud, seetõttu on neist olemas vaid juhuslikke andmeid. Näiteks, 1809. aastal andsid koos linna muusikasõpradega kontserdi kaks üliõpilast, keegi Nicolai ja keegi Otto.¹⁶ 27. septembril 1819. aastal toimunud Akadeemilise Klubi juhtkonna koosoleku ühest päevakorrapunktist sel-

gub, et kirikuloo professori Christian Friedrich Segelbachi eestkostel arutati üliõpilaskontserte, täpsemalt nende ettevalmistamist ja proove Akadeemilise Klubi ruumides. Juhtkond oli nõus, et üliõpilased võivad segamatult nende ruumides proove teha, ühtlasi lubati neile koetud ja valgustatud saal. Üliõpilased pidid aga garanteerima, et nad annavad neli kontserti.¹⁷

Puhtalt seltsielu vormi kujutasid endast **klubikontserdid** ehk *Musse*-kontserdid. Siia alla kuuluvad sügisest kevadeni suhteliselt korrapäraselt toimunud kontserdid. Neid nimetati ka talvekontsertideks, kontserdi- või muusikaõhtuteks. Seltsi liikmeil oli võimalik ette tellida (ühe nn sarja) kõigi kontsertide piletid ja sel puhul õeldi abonement- või subskriptsioonikontserdid. Sellistele kontsertidele järgnes mõnikord ball (või tants). Näiteks 1806. aastal oli vanas *Musse's* toimunud kontsert ja seejärel ball, mis lõppes pahandusega. Juhatuse nimel kirjutas Daniel George Balk “Dörptsche Zeitungis”:

20. [oktoobri] õhtul *Musse* saalis antud kontserdil, millele järgnes väike ball, tekkis ilmselt arusaamatuse tõttu vahejuhtum, mida ei saa teatud astme hea harituse mõistega hästi seostada: balli viimase tantsu lõpus, daamide juuresolekul, arvatavasti meelepahast, v i l i s t a t i muusika katkemise pärast. Selliste tüliasjade vältimiseks tulevikus peab juhatus põhjendatult selgitada, e t n ü ü d s e s t p e a l e e i p e e t a p ä r a s t k o n t s e r t i e n a m k u n a g i b a l l i .¹⁸

Kinnitati, et niisugune käitumine on lubamatu ka tavalistel ballidel ja korrarikkujaid edaspidi saali ei lasta. Tegelikult tantsiti ka hiljem pärast kontserti. Suureks probleemiks kujunes tants pärast ühte kontserti ka Akadeemilises Klubis 1816. aastal, kuna tegemist oli paastuajaga. Klubikontsertide alla mahuvad veel suvised aiaõhtud, kus mängiti muusikat. 1819. aasta suvehooajal oli näiteks vanal *Musse*'l kavas hakata makuuast septembrini korraldama aias regulaarseid seltskonnaõhtuid kontsertide ja ballidega, millest võisid osa võtta ka soovijad väljastpoolt liikmeskonda.

Seoses XVIII–XIX sajandi vahetusel levinud heategevusüritustega (mille kaudu toetati vaeseid, orbe ja invaliide), olid tavapä-

¹⁷ *Akademische Musse* protokolliraamat 1819: Eesti Ajalooarhiiv, f 2669, n 1, s 27, l 26.

¹⁸ „Dörptsche Zeitung“ 31. X 1806.

¹⁶ “Dörptsche Zeitung” 10. X 1809.

rased ka heategevuskontserdid. Avaliku elu tegelaste eestvedamisel toimus Tartus rohkesti kontserte, balle, maskeraade, mitmesuguste esemete loosimisi, oksjone näiteks selleks, et koguda raha vaestemaja rajamiseks.

Tolleaegse Tartu ainsas luteri kirikus, Jaani kirikus, toimusid kontserdid suuremate pühade puhul – palmipuudepühal, ülestõusmispühal, eriti aga suurel reedel. Tinglikult võiks selliseid kontserte nimetada kiriku- või pühadekontsertideks, kuigi nad võisid toimuda vahel ka mõnes linna kontserdisaalis ja mitte alati pühade ajal. Neil kanti ette vaimulikke suurvorme, mis olid tollasel muusikamaastikul üldse palju mängitud teosed: näiteks Carl Heinrich Grauni passioon-kantaat “Der Tod Jesu” – ettekanded Jaani kirikus 1803. ja 1804. aastal ning ülikooli aulas 1819. ja 1820. aastal; või Giovanni Battista Pergolesi “Stabat mater” – 1807. aastal ülikooli raamatukogus Toomemäel ning 1818. aastal Jaani kirikus koos Giovanni Pierluigi da Palestrina “Stabat materiga”. 1821. aastaks olid muusikasõbrad ette valmistanud ülikooli aulas esitamiseks Wolfgang Amadeus Mozarti Reekviemi, mida korralti samas 1826. aastal. Viimati nimetatud aastal toodi ülikoolis ettekandele veel Georg Friedrich Händeli oratoorium “Messias”. Vahel esitati suurvormidest ka üksikuid osi, näiteks “Messias” kõlas Tartus osaliselt juba 1821. aastal. Publikule jagati sageli esitatava teose tekst. Sellest räägivad ajaleheteated ning Tartu Ülikooli Raamatukogus hoitav 1807. aasta kontserdil kõlanud Pergolesi “Stabat materi” saksakeelne versioon.¹⁹

Suurvormide proovid toimusid XIX sajandi teisest kümnendist sageli Akadeemilises Klubis. Näiteks 1819. aastal hakati muusikaseltskonnaga seal kokku tulema umbes kuu enne kontserti – esialgu igal laupäeval ja pühapäeval, siis ainult pühapäeval ka hommikuse jumalateenistuse ajal. Vahetult enne esinemist pakkus proovi juhataja professor Christian Friedrich Segelbach välja neile, kes soovisid eraldi koore ja koraale harjutada, laupäeva hommikut kell kümme oma kodus. Seejuures ootas ta esinejailt täpsust ja rõhutat:

Nimetatud ajad märgivad proovi täpselt algust; sest on väga soovitatav, et austatud



Vaade Tartu toomkiriku varemetele ühes Tartu Ülikooli raamatukoguga XIX sajandi algul. Vasegravüür.

Tartu Ülikooli Raamatukogu KHO kogudest

osavõtjad vaid mõne minuti kogunevad, mitte ei pea tundide kaupa proovi algust ootama: vana kurb kogemus!²⁰

Nimetatud kontsertide kõrval oli palju külaliskontserte, kus kohalikud muusikasõbrad esinesid koos mõne reisiva muusikuga. XIX sajandi algul Tartus käinud ja kontserte andnud esinejate seas oli muusikuid Liivi- ja Eestimaalt, Peterburist ja Lääne-Euroopast. Kõigil muusikutel võib-olla polnudki kavatsust esineda, aga kui nende tulek või linnas viibimine teatavaks sai, võidi kontserti paluda. Kahtlemata olid muusikud ka ise kontserdi andmisest huvitatud, sest see oli võimalus raha teenida ja pika postitõllas sõitmise vahel musitseerida. Mõnikord veedeti Tartus paar kuud, enne kui reis jätkus – põhiliselt Peterburi või Riia suunas.

Esinejad

Pilli ja laulu valdavaid haritud muusikuid oli Tartu aadliperele vend Krüdeneri, Vietinghoffi, Grünewaldi, Maydelli, Liphardti ja Lilienfeldi seas, kes ei hoidnud oma annet vaid aadlipalee seinte vahel, vaid võtsid osa ka avalikest kontsertidest. Ülikooli professoritest olid muusikaelu seisukohalt väljapaistvaimad eespool mainitud Christian Friedrich Segelbach (1763–1842, usuteaduskond) ja Johann Christian Moier (1786–1858, arstiteaduskond). Musikaalsetest üliõpilastest on teada mitu, aga ainult nende ees- või perekonnanime pidi. Rohkem on andmeid tolleaegse

¹⁹ Tartu Ülikooli Raamatukogu, R Mrg. 11627 J. B. Pergolesi Stabat Mater, mit der deutschen Parodie von Klopstock. Dorpat, 1807. Gedruckt bey M. G. Grenzius, Universitätsbuchdrucker.

²⁰ Akademische Musse protokolliraamat 1819: Eesti Ajaloarhiiv, f 2669, n 1, s 28, l 14.

meditsiinitudengi Karl Johann von Seidlitzi (1798–1885) kohta, kes astus ülikooli 1815. aastal pärast Tallinna Gümnaasiumi lõpetamist. Lihtsalt linnakodanikke-muusikasõpru me nimepidi ei tea. Võib muidugi teha oletuse, et näiteks need kaupmehed, kelle poodides müüdi kontserdipileteid, olid ka ise kuidagi muusikamehed.

Kohalike kutseliste muusikute hulgas oli ametinõuetest sõltuvalt erinevate oskustega muusikuid. Linnamuusiku traditsiooniliste oskuste näiteks on veel Schultz vanema²¹ õpilane Stefan Dietrich Bader (sünd. 1778 v 1780). Juba uuemat muusikutüüpi esindab Heinrich Wilhelm Fricke (1763 – 1839). Mõlemad pretendeerisid ka taasloodavale ülikooli muusikaõpetaja kohale, mis oli kuni 1807. aastani vakantne. Tartu Ülikooli usuteaduskonna professor Wilhelm Friedrich Hezel (1754 – 1824), kes oli valikut otsustava ülikooli nõukogu liige, on oma kirjalikus arvamuses (1806) võrrelnud nende võimeid järgmiselt:

Frick[e] ala on klaver ja laul. Ta mängib ka vioolal. [- -] Bader on tugev viiuldaja, mängib vioolal, tšellot ja natuke klaverit, puhub flööti, sarve, klarnetit, oboed ja trompetit, ta mängib meisterlikult timpaneid [- -].²²

Vana linnamuusiku amet eeldas paljude pillide valdamist, sest sajanditega välja kujunenud tavade kohaselt oli linnamuusik ühtaegu nii rae, kiriku kui ka linnakodanike teenistuses. Ta mängis pilli ja muusikat, mida olukord parasjagu nõudis. XIX sajandi alguses oli tema kõrvale tekkinud juba ka vaba muusiku amet, mis lähtus oma kaasaja uusimatest nõuetest, enam ei olnud vajalik osata mängida erinevaid pille, piisas ka moepilli klaveri valdamisest ja keelpillimängust orkestris; tähtsam oli aga valmisolek orkestri ees dirigeerida. Kuigi nimetatud Tartu muusikud olid tegelikult mõlemad esinenud avalikel kontsertidel ning näidanud end võimekate dirigentidena, lisaks ka heade muusikaõpetajatena, valis ülikool Fricke. Just tema käe all kanti sajandi algul ette vaimulikke suur-

vorme. Hiljem sai tavaks, et pühadekontserti juhatas mõni professor, kui kutseline muusik ise oli proovidel abiks olnud ja mängis orkestris silmapaistval kohal. Fricke mantlipärija Nikolai Thomsoni ajal (oli ülikooli muusikaõpetaja 1815–1839) seisis dirigendikohal tihti näiteks kõne all olnud Christian Friedrich Segelbach.

Lääne-Euroopa ja Venemaa muusikuid sattus Tartusse päris tihti, nende hulgas oli arvatavasti väga erineva tasemega lauljaid ja pillimängijaid: õuemuusikuid, kontserdivirtuoose, ooperilauljaid-näitlejaid, mitut pilli, sealhulgas vahel ka üsna eksootilisi omaaegseid pille mängivaid muusikuid, ja muusikute peresid koos lastega. Omal ajal laiemalt tuntud muusikuist on nimetamist väärt eespool mainitud viiulimängija Louis Maurer või Brünni (Brno) õuemuusikadirektor ja esimese viiuli mängija Joseph Gehring. Ajalukku läinud maailmakuulsate lauljate hulgast viibis 1826. aastal Tartus väga hinnatud ja silmapaistev lauljatar Gertrud Elisabeth Mara (1749–1833), kes (elades juba Tallinnas) kutsuti nõuandjaks Händeli "Messiase" ettekandel ning laulis ka kontserdil. Lähemalt tuligi külalismuusikuid Tallinnast, Pärnust, Riiasst ja Peterburist: 1808. aastal näiteks Pärnu muusik hr Lehmann koos tütre Catharinega, 1820. aastal Tallinna muusikajuht Heinrich Gottfried Gödicke koos pianistist tütre Agathega. Vahel on muusiku isikut ka raske kindlaks teha – 1809. aastal oli Tartusse saabunud "keegi härra Londoni lähistelt", kes kavatses siin viibida pikemalt ja anda flöödimuusika kontserte.

Pärast kontserdi toimumist kirjutati sellest ajalehes väga harva ja need ei olnud päris arvustused. Kirjutistes mainiti vahel näiteks esineja (head) mängutehnikat, kuid pigem märgiti sellega ära mõni seltsielu seisukohalt tähtis sündmus, samuti tehti kokkuvõtteid mingist kontsertide poolest erilisest perioodist, nagu näiteks järgnev ülevaade 1820. aasta jaanuaris toimunud:

Tartu, 31. jaanuar. Mõõdunud kohaliku aastalaa-da ajal oli meil rõõmu mitmest silmapaistoast kontserdist. Preisimaa kuninglik õuemuusik hr Bärmann laskis meid suure menuga läbisõidul Peterburi kuulata oma fagotimängu. Tema vilumus sel pillil ja tema suurepärase esitus tekitasid inel-lust kõigis asjatundjates. Peterburi muusiku hr Philipp Dall' Occa kolmeteistkümnendaastane tütar demoiselle Sophie Dall' Occa näitas kahel kont-

²¹ Otto Johann Schultzi (surn. 1801) ja tema 1809. aastal ametist lahkunud poega Johann Ludwig Schultzi († 1831) peab Elmar Arro viimasteks Tartu linnamuusikuteks. Elmar Arro. *Op. cit.*, lk 153–156.

²² Fricke toimik: Eesti Ajalooarhiiv, f 402, n 3, s 1786, 10 p.

serdil, et ta võib tulevikus laulmises väga kaugele jõuda. Ta hääli on tugev, puhas, hääleulatus kaks-pool oktaavit, tal on seda muidu vaid küpsete lauljataride juures imetletud veetlust ja hingepuudust. [- -] Tema ja härra Bärmann võtsid osa sünnest kontserdist vaeste heaks, kus ka mõned meie muusikasõbrad oma tuntud virtuoossusega viiuli- ja klaverimängus silma paistsid. Seejärel toimus Tallinna muusikadirektori hr Gödicke kahe-teistkümnendaastase tütre demoiselle Agathe Gödicke kontsert, kus ta mängis klaverit. Tema sörmelöök, taktitunnetus ning esituse maitsekas väljenduslikkus õigustavad suurimaidki ootusi. Viimase kontserdi andis sinse keiserliku ülikooli muusikaõpetaja hr Thomson. Ise mängis ta viiulil üpris vahvalt ühe kontserdi. Tema juhatusel all mängisid paljud sünnest üliõpilased viiulit ja puhk-pille, teised ühinesid laulukooriks ning iseäranis paistsid välja härrad Port ja Scidlitz, üks klaveril, teine klarnetil. [- -]²³

Pärast XIX sajandi esimest veerandit algas Tartus aeg, mis paljude teadvuses on La Trobe'i ajastu,²⁴ rohkem teatakse ka Raadi mõisniku Karl Gotthard von Liphardti toetatud keelpillikvartetti. Nn Liphardti kvarteti esimene viiul oli tollase Euroopa tunnustatud muusiku Ferdinand Davidi käes, selle kõla said tartlased 1830-ndate algul korduvalt kuulda ka avalike kontsertidel. Mõni aeg hiljem hakkas publiku südant võitma noor Friedrich Brenner, kelle muusikaõpetaja-ameti algul ülikoolis esinesid seal ka kuulsuse tipul olevad Franz Liszt (1842) ja Clara Schumann (1844). Suurema hoo sai Tartu kontserdielul just kõigi nende ja paljude teiste inimeste armastusest muusika vastu. Tingimused selleks olid loodud aga kohe sajandi algul.

²³ „Dörptsche Zeitung“ 4. II 1820.

²⁴ Johann Friedrich Bonneval de la Trob (1769 – 1845) asus Tartusse elama 1829. aastal.

RAHVUSOOPERI 96. HOOAEG – NII MÕNESKI MÕTTES

ERILINE II

Kevadhooaeg 2002

I osa vt TMK 2002, nr 7

“ERNANI”

Giuseppe Verdi ooper; muusikaline juht ja dirigent Paul Mägi; lavastaja Arne Mikk; kunstnik Liina Keevallik; kostüümikunstnik Reili Evert; valguskunstnik Airi Eras; esietendus 27. jaanuaril 2002.

Ka sellel hooajal ei saanud Rahvus-ooper läbi Verdita, seekord nägi rambivalgust maestro suhteliselt vähem tuntud ooper “Ernani”. Eestimaa pinnal on teost siiski kord lavastatud – 1860. aastal Tallinna saksa linna-teatris.

Anneli Remme annab lavastusele üldiselt kiitva hinnangu: “Verdi ooper “Ernani” (1844) Estonia laval on täismööduline muusikaelamus publikule, kes tahab nautida klassikalist ooperidramatismi ja romantikaküllust [- -] Arne Miku lavastus ei paku välja ekstreemantsusi ega aktiivset liikumist, pigem on see mõõdukalt paigalseisev. [- -] Eelkõige väärib pühapäevane etendus tähelepanu erakordselt heade välissolistide ning orkestritöö pärast [- -]. Solistide ansambli kuulamise tegi eriti huvitavaks erinevate häälestiilide põkkumine. Laval kohtusid Leedu karismaatiline kõrgvormis primadonna Asta Krikščiunaite; klassikaline “esimene armastaja”, murduv-kirglik ja aeg-ajalt veidi üle pingutav Vello Jürna; 29-aastane Lõuna-Koreas sündinud ja nüüd Itaalia laulu-uhkust esindav Hyoung-Kyoo Kang – milline plastika, nüansid, isiksuse kiirgus! – ning üks Estonia esilauljaid Leonid Savitski, kes hääle ja lavaoleku poolest oleks justkui astunud “Ernani” otse Tšaikovski! “Jevgeni Oneginist”. Mõned solistide ansamblid olid lausa hiilgavad, “Ernani” vokaalpartiid olid lauljatele kõike muud kui kerge ülesanne.” (“Eesti Ekspress” 7. I 2002.)

Virve Nõrmet tunnustab suurima töö tegijaid: “Lavastaja Arne Mikk, muusikaline juht Paul Mägi ja koormeister Elmo Tiisvald on monumentaalse tööga toime tulnud.” (“Eesti Päevaleht” 29. I 2002.)

"COPPELIA"

Léo Delibes'i ballett; koreograaf Mauro Bigonzetti (Itaalia); koreograafi assistent Karl Burnett (Suurbritannia); muusikaline juht ja dirigent Aivo Välja; lavakujundus Maurizio Varamo (Itaalia); kostüümikunstnikud Kristopher Millar ja Lois Swandale (Suurbritannia); valguskunstnik Carlo Cerri (Itaalia); esietendus 7. märtsil 2002.

Kevade hakul jõudis lavale esimene balleti uuslavastus. Léo Delibes'i "Coppélia" polnud aga see Arthur Saint-Léoni ja Charles Nuitter' libretol põhinev "Coppélia", mida publik on näinud kas "Estonia" või mõnel muul balletilaval. Itaalia koreograaf-lavastaja, trupi *Aterballetto* kunstiline juht Mauro Bigonzetti lõi "Coppélias" uue versiooni, mis põhines Ernst Theodor Amadeus Hoffmanni jutustusel "Uneliivamees" ning mis viib vaataja müstilisse teadvustamata emotsioonide maailma. Balletiaustajatel oli võimalus nautida Bigonzetti väga omanäolist plastikat.

Ago Herkül: " "Coppélias" allus klassikalise tantsu keel paindlikult tänase päeva ballettmeisteri kunstilisele nägemusele. Oskuslikult on välditud tantsumodernismi äärmusi. Lavastus on tervik, milles tantsu kaasaegne leksika õnnelikult põimub tehnilis-virtuosoos klassikalise tantsuga." ("Sirp" 22. III 2002.)

Kõrge hinnangu sai lavakujundus.

Tiit Tuumalu: "Maurizio Varamo kongeniaalne lavakujundus, mis on inspireeritud madalmaade kunstniku Maurits Cornelis

Escheri absurdini jõudvast graafikast, kus ühte pilti on koondatud mitu erinevat perspektiivi, ning saksa tummfilmiklassiku Fritz Langi tulevikulinna kujutavast "Metropolisest", võimendab kõige suhtelisust, vaatepunktide paljusust, inimhinge skisofreenilisust." ("Postimees" 11. III 2002.)

Kristiina Garancis: "Lavastuse koreograafiline joonis kattus ideaalselt dekoratsioonide stiiliga. Kõrghüpped, tõsted, pöörded ja liikumisfraasid olid kui välja astunud mõnelt ofordilt või litograafiliselt lehelt. Koreograafiline vorm tabas graafilist stilistikat tundlikult. Vastavus oli isegi üksühene." ("Eesti Päevaleht" 12. III 2002.)

Kriitikud hindasid üksmeelselt panust noortele tantsijatele ning polnud kiidusõnadega kitsid.

Kristiina Garancis: "Psühholoogiliselt väljamängitud pinge lõi laval imeilusaid hetki – mõjusad olid duetid Nathanaeli (Vladimir Arhangelski) ja Klara (Eve Andre) ning Coppeliuse (Ervin Green) ja Olimpia (Eve Mutso) vahel. [- - -] Balletitrupp on suuremateks väljakutseteks valmis, värske koreograafilise tekstiga avaneb tantsijates uusi nurki ja andeid." (Samas.)

"LÖBUS LESK"

Franz Lehári operett; lavastaja Monika Wiesler (Austria); muusikaline juht ja dirigent Paul Mägi; lavakujundus Liina Keevallik; kostüümikunstnik Kustav-Agu Püüman; valguskunstnik Airi Eras; esietendus 11. aprillil 2002.

Verdi "Ernani". Pille Lill (Elvira) ja Oleg Orlov (Läti, Ernani).



Aprillis võisid rõõmustada operetisõbrad – üks muusikaajaloo kõigi aegade kuulsaim operett “Lõbus lesk” jõudis üle pika aja “Estonia” lavale.

Kersti Inno arvas, et viinlanna Monika Wiesler on viini klassikalise opereti pärlilavastanud tõeliselt stiilitundlikult koostöös muusikalise juhi ja dirigendi Paul Mägiga, “kelle peen muusikataju, tempo ja lauljate tunnetus tagas ladusa ansamblimängu ja muusikaliselt nauditava tulemuse. [- - -] Lavalt õhkus saali tõelist Viini operetihõngu, heas mõttes vanamoodsat, pikituna siiski ka vihjetega praegustele Eesti oludele: kodutütardele, haigekassa rahaga saadud klaasideta prillidele, Isamaa mõõdukatele istumistele? nagu operetile kohane. Olustiku tunnetamisele aitavad kaasa Kustav-Agu Püümani stiilsed kostüümid ja Liina Keevalliku lavakujundus. [- - -] Esimese vaatuse kahvatuse korvavad särava orkestrivahemänguga kokku liidetud teise ja kolmanda vaatuse hingekriipivalt kaunid laulud ja ansamblid, lustlik Balkani rahvapidu ja melu Pariisi kabaree-restoraniks muudetud Hanna Glawari palee keldris. Haaravad fantaasiarikkad tantsunumbrid nii balletisolistidelt (...) balletitrupilt, tantsijaist-lauljaist grissetidelt kui ka solistidelt ja kooriartistidelt.” (“Eesti Päevaleht” 22. IV 2002.)

“CASSANDRA”

Luciano Cannito ballett; muusika Marco Schiavoni (Itaalia); koreograaf-lavastaja Luciano Cannito (Itaalia); koreograafi assistent Luigi Neri (Itaalia); lavakujundus Nicola Rubertelli (Itaalia); kostüümikunstnik Elena Cicorella (Itaalia); valguskunstnik Carlo Cerri (Itaalia); esietendus 10. mail 2002.

Ka teine balleti uuslavastus, nii publiku kui kriitikute arvates äärmiselt nauditava tantsukeelega Luciano Cannito “Cassandra” võeti väga hästi vastu. Retsensioonides võis leida põnevaid arvamusi selle kohta, milles peitub balleti eriline võlu.

Tiit Tuumalu: ““Cassandra” hiilgus peitub tema režiiis. [- - -] Cannito läheneb oma balletile nagu filmile. [- - -] Kiiresti ja sujuvalt vahetuvad, nähtavate liitekohtadeta stseenid viitavad oskuslikule montaažile, pinget kandvates kohtades tegelastele suunatud punktvalgus suurtele plaanidele, muusika kõlab kui *soundtrack*...” (“Postimees” 13. V 2002.)

Ago Herkül näeb “Cassandra” võlu selle poeesias: “Nähtud etenduse põhjal on Cannito üks poeetilisemaid autoreid kaasaegsete koreograafide seas. Poeesia on ta omapärane, lavastamismaneer. [- - -] Helisema jääb utilitaarse, individuaalsuse kaotanud, nivelleeritud mõtlemisviisiga ühiskonna vastu suunatud üksikindiviidi “Cassandra” mässu poeetiline üldistus.” (“Eesti Päevaleht” 14. V 2002.)

Jällegi sai kinnitust meeldiv tõsiasi, et balletitrupi on suurepäraselt vormis: “Järjekordsed kiidusõnad kuuluvad ka Estonia balletitrupile, kes tantsib Cannito akrobaatilist,



Léo Delibes'i – Mauro Bigonzetti “Coppélia”. Ervin Green (Coppélius) ja Ève Mutso (Olimpia).

head füüsiselt nõudvat koreograafiat, kus itaalia rahvatantsude stiliseeringud vahelduvad skulpturaalsete võimlemisnubritega, suure pühendumusega ja tehniliselt perfektselt. Väga tugevad karakterrollid teevad Vitali Nikolajev (Priamo Mancuso), Kaire Kasetalu (Ecuba), Ève Mutso (Hellen), Sergei Upkin (Paride) ja Sergei Bassalajev (Ulysses), ent enim tõusevad esile Vladimir Arhangelski (Enea) ja Cassandrat tantsiv Marina Chirkova.” (Tiit Tuumalu, “Postimees” 13. V 2002.)

Heili Einasto: “Ühinen teiste arvustajate (...) kõrge hinnanguga kogu trupi tööle ja Marina Chirkova Cassandrale, kuid tahaksin esile tõsta ka Kaie Kõrbi nimitegelast. Mõlema baleriini esituses on tegemist väga tundelise, sooja ja kirgliku naturiga, kuid kui Chirkova Cassandras on tegemist väga noore inimese maailmavalu ja avalis hingega, johtub Kõrbi Cassandra peaaegu meeletult ägedus Helleni ja televiisori tulekul tema pigem varasemast, õnnetust ära hoida püüdva ennustuse luhtunud kogemusest.” (“Sirp” 24. V 2002.)

Kaks suurt juubilari

Kahel talvekuupäeval oli teater pidulikumas meeleolus kui tavaliselt. Õnnitleti teatri kauaaegseid soliste Mati Palmi ja Teo Maistet nende juubelite puhul.

13. jaanuaril täitus Mati Palmil 60 eluaastat ning bassbaritoni auks korraldas Rahvusooper Mati Palmi juubelinädala, kus ettekan- dele tulid ooperid "Ernani", "Don Carlo" ja "Boriss Godunov", peaosades juubilar. 28. veebruaril võttis Teo Maiste oma 70. aas- ta juubeli vastu tsaar Borissina "Boriss Godunovis".

Eesti uue lavamuusika õhtud

26. ja 27. aprillil võis Rahvusooperis tutvuda eesti kõige värskema lavamuusikaga, sest maailmaesietekandele tulid kolme eesti heli- looja uued lavateosed.

"PEEGELDUSED"

I "CRUZ"

Toivo Tulevi lühiballett; libreto Toivo Tulev; koreog- raafia ja kujundus Vladimir Arhangeliski; dirigent Erki Pehk; valguskunstnik Maldar-Mikk Kuusk.

II "PEEGLIMÄNGUD"

Eino Tambergi kaheosaline lavateos.

Lühiooper "INIMESEKS TAHAKS SAADA"

Libreto Eino Tamberg; dirigent Aivo Välja; lavas- taja Neeme Kuningas; kunstnik Liina Keevallik; valguskunstnik Maldar-Mikk Kuusk.

Lühiballett "ELUTANTS"

Koreograaf Anu Ruusmaa; lavastaja Neeme Ku- ningas; kunstnik Liina Keevallik;

III "GURMAANID"

René Eespere lühiooper; libreto Ervin Õunapuu; dirigent Paul Mägi; lavastaja ja kunstnik Ervin Õunapuu; valguskunstnik Maldar-Mikk Kuusk.

Evi Arujärv võtab nähtud kolme teose põhjal kokku eesti lavamuusika olemuse: "Vaimupilk fikseeris lavateoste kujundikee- les otsekohe kaks elutunnet, kaks tungi, mis on mujalgi nüüdiskultuuris märgatavad: üks on Püha otsimine, olemise pealispiinalt me- tafüüsikasse sukeldumise tung (Tulev); teine, vastupidi, sellesama olemise pealispinna — sotsiaalse tõeluse hüperboliseeritud, grotesk- ne, sürrealistlikus kujundikeeles peegeldami- ne (Eespere). Eino Tambergi sünteetiline la- vateos oli omamoodi vahevariant: selle alle- gooriad püüavad kuidagi suhestada juhtumisi neid kahte — loomise, kujutluse metafüüsi- kat ja inimese argitõelust. Selline abstraktn- e, kuid väga elus seos tekkis kolme uudisteose vahel, hoolimata autoristiilide ja lavastusliku arsenalite erinevusest." ("Sirp" 3. V 2002.)

Naine festivali fookuses

Mai lõpul, kui terve Euroopa pööras oma pilgu Eestile ja "Eurovisiooni" lauluvõist- lusele, toimus Rahvusooperis ooperi- ja bal- letifestival "Prima la Donna". Idee autori, pea- lavastaja Neeme Kuninga mõte oli koon- dada repertuaaris olevad naisteteemalised etendused ühte nädalasse. Muusikateatris on

Luciano Cannito "Cassandra". Televiisor kui "Trooja hobune" ameerikaliku kultuuri pealetungi sümbolina.

Harri Rospu fotod



sadu nimetusi, kus pea- või nimeitegelasteks on naised, olgu nad siis saatuslikud, nõiduslikud ja jõulised või hoopis allaheitlikud, lihtsameelsed või kavalad. 20. – 26. maini anti üheksa etendust seitsme lavastusega: "Löbus lesk", "Lühike elu", "Salome", "Cassandra", "Tark naine", "Anna Karenina" ja "Carmen".

Lapsed teatrisse!

Juba kolmandat hooaega jätkus Rahvusoperis koolitusprojekt "Teatrimaagia", mis tutvustab lastele teatri töid ja tegemisi sooviga lapsi rohkem teatrisse meelitada ja neile teatrikunst hingelähedaseks muuta. Sellel hooajal osalesid projektis 12 Tallinna ja Harjumaa kooli kuueand klassid, kes läbisid edukalt projekti kolm etappi. Esimeses etapis käis Tõnu Tamm koolis teatrit tutvustamas, teises etapis tulid lapsed "Estonia" majja ekskursioonile, kolmandas etapis oli lastel võimalus vaadata mõnda etendust. Kuuldunähtu-õpitu põhjal kirjutasid õpilased kirjanikke, luuletusi ja meisterdasid isegi väikseid kunstiteoseid. Teatriinimestest koosnevale žüriile jäid kõige enam silma Kadrioru Saksa Gümnaasiumi, Ardu ja Aruküla koolide õpilaste tööd.

Kõrvuti "Teatrimaagiaga" toimus veel teinegi põnev projekt – "Balletimaailm", mis loodi põhikooli ja gümnaasiumi õpilastele tantsukunsti tutvustamiseks ning mille läbiviijaiks olid Tatjana Järvi ja Lemme Järvi. Balletikoolitus koosnes kahest etapist, millest esimeses tutvustati lastele lavapealset ja lavatagust elu, räägiti balleti ajaloo, kostüümide, balletiartisti argielust jne, demonstreeriti parukaid, varvaskingi, kostüüme ja rekvisiite. Samuti tutvustati lähemalt balletti, mida õpilased teises etapis vaatama tulid. Vastavalt vanusele vaadati ka **Tubina – Murdmaa "Kratti"**, **Adami "Giselle'i"**, **Štšedrini "Anna Kareninat"** või **Adamsoni džässballetti "In the Mood"**. Kolmas etapp oli vabatahtlik – projekti tegijad said väikese vastukaja õpilaste kirjanike kaudu.

Kontserdihoogaeg

Lisaks teatriorkestri tööle elas Rahvusoperi sümfooniaorkester ka iseseisvat kontserdielul, pääsedes hooaja jooksul orkestri-august kontserdilavale tervelt kolmeteistkümnel korral. Kontserdipaikadeks olid "Estonia" kontserdisaal ja "Vanemuise" kontserdimaja. Paul Mägi juhatusel valmistati ette seitse erinevat kava, millest ulatuslikum oli 4-osaline kontserdisari "Rahvusoper "Estonia" sümfooniaorkester Euroopa tippsoolistidega" koostöös "Eesti Kontserdiga". Orkestriga solesid **Ab Koster** (metsasarv), **Christian Altenburger** (viiul), **Maria Kliegel** (tsello) ja **Lars Anders Tomter** (vioola).

Evil Arujärv retsenseeris 26. oktoobril toimunud kontserti, millel tuli ettekanadele Maurice Raveli "Hispaania rapsodia",

"Pavaan kadunud printsessi mälestuseks" ja "Vals" ning W. A. Mozarti kaks metsasarvekontserti (KV 417, KV 44, solist Ab Koster): "Estoonlaste Raveli tervikuna oli dünaamiline ja värvirikas. [- -] Tähtsaim: orkester ei kõla igavalt. Ju vist vajadus ilmetada dramaatilist tegevust ja inimhinge siseliikumisi ergastab kõlameelt. Euroopa tippsoolistidega kontserdisarjal tasub silma peal hoida." ("Sirp" 9. XI 2001.)

Orkester esines uue muusika festivali "NYD '01" lõppkontserdil nõudliku kaasaegse kavaga: kolasis **Giacinto Scelsi "Pffat"** ja **"Konx-Om-Pax"** ning **Eino Tambergi Tšellokontsert** (dir Paul Mägi). Anti ka mitu galakontserti koos ooperikoori, solistide ja balletitrupiga. Rahvusoperi koor tõestas oma head taset kontsertkoorina, kandes **Elmo Tiisvaldi** juhatusel kolmel kontserdil ette **Sergei Rahmaninovi "Vesprimissa"**.

Kristel Pappel tunnustab orkestri arengut: "Kõige üksmeelsema kiituse kogu 2000. aasta jooksul on pälvinud Rahvusoperi kunstiline juht ja peadirigent Paul Mägi ning Rahvusoperi sümfooniaorkester. Seda täie õigusega, sest orkestri areng on olnud väga suur, nüüdseks on jõutud arvestatava rahvusvahelise tasemeni. Orkester kõlab – olenevalt teosest – massiivselt ja samas filigraanse täpsusega." ("Teatrielu" 2000.)

Menüüvad võõrusetendused

9.–17. augustini 2001 toimus Rootsis, looduskaunis paigas Dalhalla vabaõhulaval, **Giuseppe Verdile** pühendatud ooperifestival. Esimest korda osalesid festivalil meie solistid, koor ja sümfooniaorkester. Kahel õhtul esitati suure publikumenuga "La traviata" Paul Mägi juhatusel ja Neeme Kuninga lavastuses. Violetta osa laulis külalisenä Moskva "Helikoni" solist **Elena Voznessenskaja**, Alfredo osas oli **Mati Kõrts** ja Georges Germont'i rollis Soome Rahvusoperi esibariton **Sauli Tiilikainen**.

Balletitruup viibis 13.–16. detsembrini külalisesinemisel Rootsis, Malmös. Ühe Põhja-Euroopa suurima lavaga teatris, Malmö Muusikateatris anti viis üledukat "Pähklipureja" etendust, mida vaatas üle 6000 inimese. Koos balletitrupiga viibis Malmös koreograaf-lavastaja **Mai Murdmaa**, Malmö Ooperiorkestri juhataja balleti muusikaline juht **Jüri Alperen**. Marie osas tantsisid **Eve Andre** või **Marina Chirkova**, Pähklipureja-Printsi osas **Sergei Upkin** või **Vladimir Arhangelski**, Drosselmeierina astusid üles **Sergei Bassalajev** või **Ervin Green**. Jõulumuinasjuttu meie tantsijate esituses jättis rootslastele nii sügava mulje, et "Estonia" balletitruupi oodatakse "Pähklipurejaga" Malmösse ka järgmise hooaja detsembris.

Aprillis osales balletitruup juba neljandat korda Riias toimunud laia kõlapinnaga rahvusvahelisel Baltimaade balletifestivalil. **Russell Adamsoni jazz-balletti "In the Mood"**

"Estonia" tantsijate ja jazz-ansambli esituses oli sarnaselt eelmise aastaga ääretult menukas.

Noorte lauljate ettelaulmine

4. mail toimus Rahvusoooperis juba kuuentat korda igakevadine noorte ooperilauljate avatud rollikonkurss. Idee algatajaks oli kuus aastat tagasi Neeme Kuningas. Sellel korral polnud konkurss nii laialtuluslik kui eelmistel aastatel, kuid üles astusid tüheksa-teist noort solisti, lisaks eestlastele tuli lauljaid ka Soomest. Konkureeriti rollidele ooperites "La traviata", "Faust", "Ratsumies", "Hoffmanni lood" ja operetis "Õõ Veneetsias". Ekspertide gruppi, mille eesotsas oli "Estonia" loominguuline juht Paul Mägi, kuulusid dirigendid, lavastajad ooperisolistid ja lauluproffessorid peale meie Rahvusoooperi ka Vaasa Ooperist.

Talveaia 11. hooaeg

Talveaia direktress Viktoria Jagomägi: "Kümne aasta jooksul on juba välja kujunenud teadmine, millised üritused ja mis laadi kontserdid meile sobivad. Olen alati soosinud suhtlevat, heas mõttes klubilist vormi, sest saal oma rohelusega loob sundimatu õhkkonna. Seetõttu on kontserdid nüü üles ehitatud, et publiku ja interpreedi või õhtujuhi vahel tekiks kontakt, millel on publikut ja esinejat lähendav ja soojust tekitav aura. See lubab ka muusikat paremini mõista."

Talveaia toimus väga palju eripalgelisi kammerkontserte, sealhulgas mitmete muusikaõppeasutuste (Tallinna Muusikakeskkooli, Nõmme Muusikakooli ja Eesti Muusikaakadeemia) õpilaste ja üliõpilaste kontserdid. Koostöös Eesti Heliloojate Liiduga toimusid mälestuskontserdid (näiteks Tarmo Lepiku, Harri Vasara, Lembit Veevo meenuetuseks), autorikontserdid (Hans Hindpere, Gennadi Taniel) ja juubelikontserdid (Ester Mägi). Juba üle kolme aasta on läbi viidud kontsertvestlusi "Koorijuhhi kolmapäev", kus räägitakse koorijuhist ja tema ajast muusikaliste näidete ja kommentaaridega. Sellel hooajal toimusid Uuno Tarema, Alo Ritsingu, Ants Üleoja jt koorijuhtide kolmapäevad.

"Estonia" solistid Mati Palm ja Teo Maiste tähistasid oma juubeleidi ka kontsertidega Talveaia, aset leidsid uute laserplaati-de esitlused (näiteks Ludmilla Dombrovska CD, Paula Padriku CD, Villu Valdmaa ja Martti Raide CD "Eesti 20. sajandi muusika").

Talveaia on suurepärane paik noorte lavajõudude esitlemiseks, hooaja jooksul esinesid siin korduvalt näiteks Heli Veskus ja Rauno Elp. Põneva melodeklamatsiooni kavaga astus üles Teele Jõks. Meeleolukate muusikali- ja operetikavadega on publiku seas suure populaarsuse võitnud vokaalansambel *Operetta-Scretta*.

Esinesid noored interpreetid Ann Õun, Leena Laas. Väga huvitava, XX sajandi flöödisonaatide kavaga tuli välja Tarmo Johannes, tšellokavaga Aare Tammesalu. Pianistidest esines palju nii solisti kui ka ansamblistina Ralf Taal. Duo Eda ja Raivo Peäske tähistas oma kauaaegset koosmuusitseerimist juubelikontserdiga "20 aastat hiljem". Menukaks kujunesid hispaanlaste *flamenco-etendus* "Mu kätes on tuli". Juba teist hooaega kestis Marju Riisikampi algatatud klahvpillide ajaloo sari.

Võib julgelt öelda, et Talveaia on traditsiooniks saamas laste jõululavastuste väljatoomine. Detsembrikuus lavastas Tõnu Tamm seal muusikalise jõulunäidendi "Nuki esimesed jõulud" väikesest Antsust, kes läheb jõuluõhtul külla Metsamoorile ja metsakollidele. Lavastuse teksti autor oli Leelo Tungal, muusika komponeeris Villu Valdmaa, muusikalise kujunduse lõi Tiit Saluveer, kunstnik oli Jane Kaas. Juunis toimusid traditsiooniliselt menukad "Valgete ööde kontserdid".

Teatri loominguuline juht ja peadirigent alanud hooajani Paul Mägi: "Tahaksin loota, et kunstiline tase, mis saavutati 96. hooajal, püsib ka edaspidi ja tõuseb veelgi. Tänu ja kummardus kõikidele headele eestoonlastele. Soovin, et täituksid kõik plaanid, mis on tehtud järgmiseks hooajaks, ja et see tuleks sama edukas. "Estonia 100" on käivitatud – Rahvusoooper elab. Loodan, et teatris jätkub piisavalt külastajaid ja et kõigi nende eestoonlaste inimesed, kes on rõõmu ja suure tahtmisega teinud oma tööd, ei raue."

Rahvusoooperi loominguuline juht uuel hooajal ARNE MIKK, algavat 97. hooaega võib jällegi pidada eriliseks. Kuidas?

Jah, kahjuks on meil veel mitu erilist hooaega, sest paari eeloleva aasta jooksul on teater peaaegu pool aastat remondi tõttu kinni. See tekitab väga palju komplikatsioone, sest meil lihtsalt pole võimalik piisavalt uuslavastusi välja tuua ja etendusid anda. Seetõttu peame praegu pingsalt otsima võimalusi küllalisedusteks nüü Eestis kui ka väljaspool Eestit. Kuna meie töökojad võivad remondi ajal normaalselt töötada, peame intensiivsemalt ette valmistama oma uuslavastusi, et sügiseti, kui jõuame kodulavale tagasi, võiksime igal kuul mõne lavastuse välja tuua, sest repertuaar vananeb ju kiiresti ja näitlejad on huvitatud sellest, et neil oleks piisavalt tegemist.

Algava hooaja uuslavastused?

Pjotr Tšaikovski "Luikede järv" on "Estonia" repertuaaris läbi aegade olnud kõi-

ge populaarsem ballett ja ma loodan, et ka see lavastus publikut huvitab. Omamoodi põnev fakt on see, et kakskümmend aastat tagasi tantsisid peaosi Kaie Kõrb ja Tiit Härm, nüüd on Tiit Härm lavastaja ja Kaie Kõrb ikka veel suurepärase vormis. See on publikule kindlasti üks meeldiv taaskohtumine, kuid loomulikult on uues lavastuses palju uusi tantsijaid.

Muusikal "Vargamäe tööde ja õigus" Anton Hansen Tammsaare romaani "Tööde ja õigus" I osa järgi esietendub novembris?

Tõnu Raadiku – Ago-Endrik Kerge "Vargamäe tööde ja õigus" on üks suur küsimärk, sest siiani pole Eestis veel juletud tuua Tammsaaret muusikateatri lavale. Kõik tsiteerivad peast tuntud lauseid "Töest ja õigusest", ent kas seda tööd tehes tuleb armastus publiku ja teatri vahel või mitte, näitab aeg. Ma arvan, et seal on palju põnevaid rolle ja hulk meie noori inimesi saab seal rakenduse.

Carl Maria von Weberi "Nõidküti" esietendus on planeeritud 17. aprillile 2003?

Aprillikuusse oli kiiresti vaja leida koht ooperile – selleks sai "Nõidküti", mida Neeme Kuningas on varem Leedus lavastanud. Hardi Volmer tegi Leedus kujunduse ja kostüümid, need kasutame samuti ära, et sellega oma töökodade pinget vähendada.

Milliseid põnevaid projektlavastusi on oodata?

Kuna 11. mail on siin majas viimane etendus, siis kõige suurem probleem on see, millega täita kuu aega hooaja lõpul. Kindlasti tahame teha ühe opereti, millega saaksime mõõda Eesti teatreid sõita, kavatseme sellega minna külalisetendustele Tartusse ja arvata-vasti ka Pärnusse.

30. aprillil ja 1. mail toimuvad põneva kavaga kontserdid "Ooper ja jazz", kus "Estonia" solistid ja orkester Eri Klasi juhatusel esitavad mõne tuntud ooperipala ning *Estonian Dream Big Band* soomlasest klarnetisti Antti Sarpila dirigeerimisel esitavad selle numbril džässvariandi, nii et need võiksid olla omamoodi "võlbriöö variatsioonid".

Üritame suurema panuse teha noorema põlvkonna lauljatele. Juba praegu käib töö, et koos Sibeluse Akadeemia ja Eesti Muusikaakadeemia ooperistuudiote ning Soome Rahvusoperiga tuua Soomes 6. novembril Joensuu *Carelia Halli's* välja Tšaikovski "Jevgeni Onegin" ja mai algul kolmel korral näidata seda ka "Estonia" laval, kus nii eesti kui soome noored lauljad saavad ennast proovile panna.

10. mail on plaanis galakontsert, kus Eesti Muusikaakadeemia magistrandid ja välismaal õppivad eesti lauljad saavad meie laval näidata, kuidas nad meie orkestri ja saali akustikaga toime tulevad. Nii et järgmisel sügishooajal saaks neid lavastuste väljatoomisel juba silmas pidada. Nende projektide sis-

se tahame kindlasti haarata ka nooremaid dirigente, et kõik eesti dirigendid saaksid ennast sellel hooajal näidata.

Koos ERSOga teeme Schönbergi "Gurrelaule", mis on ERSO plaanis paika pandud 23. maiks. Ja kui fantastikasse kalduv projekt koos Maria teatriga teoks saab – Beethoveni Üheksas sümfoonia (dirigent Valeri Gergijev) ja galakontsert (dirigent Eri Klas) 24. ja 25. juunil Narvas –, siis oleks sellele hooajale punkt pandud. Kuid üleminek järgmisele hooajale ning selle ettevalmistamine on isegi olulisem kui käesoleva hooaja "lukkulöömine", sest arvestades töökodade tööplaanide, on neile vaja materjalid piisava ajavaruaga kätte anda, et õigeaks ajaks valmis jõuda.

Keda on noortest lauljatest oodata meie etendustesse?

Jaanuaris tuleb Dessaust Taimo Toomast laulma don Giovanni. Minu üllatuseks polegi ta seda varem teinud. Sinna juurde peame leidma veel noore Leporello, läbirääkimised on pooleli Kristjan Mõisnikuga Sibeluse Akadeemiast. Juhan Tralla, Viini *Volksooperi* i solist, debüteerib veebruaris Alfredona, EMA lõpetajale Aleksander Mihhailovile anname võimaluse proovida Varlaami rolli Mussorgski "Boriss Godunovis".

Hooaeg algab "Nabuccoga", külalisolistideks Mihhail Agafonov (Saksamaa) ja Jekaterina Melnikova (Venemaa), dirigent Carlos Spierer (Saksamaa). Hooaja teisel poolel esineb Vladimir Chernov (Austria) "Ernanis" don Carlo rollis ja Cynthia Makris leedi Macbethina, ta on seda rolli laulnud *La Scalas*. Tahaksime, et iga kuu oleks publiku jaoks üks lisaahvatlus, et repertuaar ei korduks rutiinselt.

Kuhu viivad meid külalisetendused?

Detsembri algul sõidab balletitrupp "Pähklipurejaga" Malmösse. Balletil käivad läbirääkimised ka Hiina ja Egiptusega, aga lepingud pole veel allkirjastatud.

Kas tahaksite teatri juhina midagi soovida "Estonia" kollektiivile?

Tahaksin, et kogu meie energia läheks muusikateatri tegemise peale ja et seda tööd tehtaks rõõmu ja südamesoojusega, sest publik saalis tajub kliimat, mis lavalt nendeni ulatub. "Estonia" teater saab juba paari aasta pärast saja-aastaseks, aeg kulub kiiremini, kui oskame arvata. Soovin, et iga uuslavastus ja uus osatäitmine oleks sellele põlvkonnale üks tõsine stiimul ja soov endast maksimum anda.

Vahendas KARIN KOPRA

POOLIKULT KUULATUD KEHA HÄÄL

“INTIIMSUS” (*Intimacy*). Režissöör Patrice Chéreau, stsenaaristid Anne-Louise Trividic ja Patrice Chéreau (Hanif Kureishi romaani “Lähe-
dus” ja lühijutu *Nightlight* järgi), operaator Eric Gautier, monteeri ja François Gedigier, heli: Guillaume Sciama ja Jean-Pierre Laforce, muusika: Eric Neveux, kunstnik Hayden Griffin, produtsendid Charles Gassot, Patrick Cassavetti ja Jacques Histin. Osades: Mark Rylance (Jay), Kerry Fox (Claire), Timothy Spall (Andy), Alastair Galbraith (Victor), Philippe Calvario (Ian), Marianne Faithfull (Betty), Susannah Harker (Jay naine), Frazer Ayres (Dave) jt. 35 mm, 119 min, värviline. © WDR/Arte, Strasbourg ja Mikado Film, Milano, Prantsusmaa – Itaalia, 2001.

Kriitikale esitatakse tihti nõue, et kunstiteose hindamisel tuleb lähtuda sellest, kuidas tegijatel on õnnestunud oma taotlused realiseerida. Seda isegi meie ajal, mil loomingu-
aluseks rõhutatakse nii sageli just “va-

lesti” lugemist ja mõistmist. Autori taotlustest lähtumise nõudel on siiski oma asjakohasus, sest sageli on “valesti” mõistmise viljad intri-
geerivamad just seal, kus “mittemõistja” pu-
hul on tegemist nn läbinägeliku, eelkäija poolt
jäetud aukudest või mittemõteldust lähtuva
lugejaga. Valesti mõistjaga, kes küll suudab
kaasa minna alustekstis välja pakutud mõtte-
maailmaga, kuid tuua seda esile autorile var-
jatuks või ebaoluliseks jäänud külgedest. Ka
suvalisuse ja ignorantsusega võib tõlgendus-
protsessis teinekord jõuda veetlevate tulemus-
teni, kuid enamasti viib selline distsiplineeri-
matus siiski akommunikatiivsuseni, mis pi-
gem reedab tõlgendaja laiskust ja suutmatust
väljuda kätteõpitud mõistmispraktikatest kui
osundab tähelepanuväärivale omanäolisusele.
“Intiimsuse” (*Intimacy*, 2001) puhul on aga
autorid ise, eeskätt just filmi lavastaja Patrice

“Intiimsus”, 2001. Režissöör Patrice Chéreau,
Mark Rylance (Jay) ja Kerry Fox (Claire).



Chéreau oma positsiooni suhteliselt suvaliselt võtnud.

Stsenarist, lavastaja ja kirjanik Hanif Kureishi segab ja assimileerib pidevalt mitte ainult erinevaid kultuure, vaid näitab omavahel suhtlemas ka üsnagi lahknevate hoiakute, maailmapildi ja väärtushinnangutega inimesi. Selles ürituses näib Kureishi esindavate veendumuste, et ka omavahel ühildamatute fruktide ristsugutisest võib võrsuda midagi huvitavat ja inimlikult väärtuslikku. Kui Kureishi üldse midagi usub, siis on see "elu ise", mida ei tohi mingitest väärtustest ja kontseptsioonidest segada lasta. See pole niivõrd Kureishi kangelaste, kui autoripositsioon ja just selles on ta "Intiimsuse" filmiprojekti puhul eriti kaugele läinud.

Kureishi mitte ainult ei tunnista markantse pealkirjaga (*The Two Of Us*¹) tagasisivaates "Intiimsuse" filmi sünniloole, et ta hindab kõrgelt kõikvõimalikest koostöödest ja ühendustest sündivaid projekte ja väärtustab siin katset laiendada "mina" piire, ulatust ja võimalusi (milline vastand kirjanike tüüpilisele, teinekord solipsismini ulatuva individualismile), vaid tõestab seda ka praktikas täiesti äärmuslikul kujul. Sest kuidas teisiti tõlgendada koostööd režissöör Chéreau'ga, Kureishist kümme aastat vanema homoseksuaaliga, kellega nad teineteisele pärast arvukaid koosistutud päevi ometi mõistatuseks jäid, saamata lõpuni aru, mida teine tegelikult tahtis. Chéreau ei osanud praktiliselt inglise keelt (oma prantsuse keele üle Kureishi olevat lootusetu). Ometi otsustasid Chéreau ja Kureishi oma koostöös läbi ajada tõlgita ja film sündis Londonis inglise näitlejatega ja inglise keeles.

Selline koostööviis tundub pisut kummastav isegi siis, kui teame, et "Intiimsus" on film inimestest, kes küll kohtuvad, kuid omavahel praktiliselt ei räägi. Chéreau'd näis paeluvat impersonaalse, emotsioonide, tunnete ja suhtluseta seksuaalsuse jõud – huvid, mis vaid üksikutes punktides kattusid Kureishi omadega. Nii polegi midagi imestada, kui Kureishi tagantjärele meenutab, et kui film lõpuks valmis sai, nägi ta seal paljutki, mida ei mõistnud ning mis jäi ebaselgeks.

Tegelikult on ainus selge äratundmine, mille Kureishi oma "Intiimsuse" vaatamise kogemusest välja tuua mõistab, kaamera kiirest liikumisest ja valjust muusikast tingitud tänapäeva Londoni kiiruse ja impersonaalsuse ning peategelase Jay sisemuses toi-

muva mõllu tajutavus. Kureishit on selles filmis, nagu ta tunnistas, vaid osaliselt, ning "autori taotlusi" me siit päriselt ei leia.

Siiski arvan, et selle näilise suvalisuse taga ei tuleks näha Kureishi-poolset lubatähte lugeda tema romaanist ja kirjanikukreedost välja kõikvõimalikke tähendusi, käsitleda intiimsust, armastust, seksi ja lähedust, millises võtmes soovitakse. Väärtushinnangute ja veendumuste ning kontseptuaalse distsiplineerituse puudumine esineb Kureishi puhul ise omaette veendumusena. Hoiaku puudumises seisneb juba iseenesest küllalt selge hoiak, mille omamiseks ei peagi olema teab mis teoreetik või filosoof.

Ongi kummaline, et Kureishist on räägitud ka kui intellektuaalsest kirjanikust. Teooriatest mürgitatud romaanide kohta ütleb "Intiimsuse" aluseks olnud romaani "Lähedus" – nagu see eesti keeles pealkirjastatud on – peategelane Jay, et "need on nagu toit, mida teised inimesed on juba närinud"² ja küllalt on see ka Jaya sarnasel filosoofiat õppinud Kureishi autorihoiak, otsime me romaanist siis muidu autobiograafilisi paralleele või mitte. Kureishi tegelaste sagedastest intellektuaalsetest repliikidest hoolimata tuleb tunnistada, et mitmete teiste tänapäeva linnaelu ja sellega kaasnevaid suvalisi suhteid ja seksi kujutavate autorite, olgu B. E. Ellise või Martin Amise teosed on oma tegelaste ja atmosfääri rohmakusele vaatamata sisemiselt koelt palju intellektuaalsemad, lubades endast märksa enam mõnd kontseptsiooni välja lugeda kui Kureishi tööd.

Ometi esineb ka Kureishi loomingu alltekstina, nagu öeldud, üks teatav selge hoiak, mis sunnib meid tema tekste vastu võttes kindlatesse piiridesse jääma, mida ei oleks vahest mõistlik eirata. Nimelt ei ole Kureishi mitte moralist, kes on hädas segadusega, milleni tänapäeva kiire, impersonaalne ja pinnaline linnaelu inimesed on viinud. Ta ei taha vähemasti kurta selle üle, et inimesed on kaotanud suhetes ja seksis alust rajava ja teed näitava pinna jalge alt. Kui ta ka räägib oma kaasaegsete teatavatest kommunikatsiooniraskustest ja närvilisusest, siis mitte selleks, et kuulutada mingit ühiselu kriisi. Fukuyama-suguste jaoks, kelle arvates elustiilide ja hedonismiga eksperimenteerimisega on mindud liiale ja ühiskonna huvides oleks hädavajalik hakata taas juurutama mingeid siduvaid ja universaalseid moraalseid aluseid, on Kureishi pätt, kes ei püüa moraali paranda-

¹ Hanif Kureishi. *The Two Of Us*. Us. www.HanifKureishi.com/twoofus.html

² Hanif Kureishi. "Lähedus". "Huma", Tallinn, 2002, lk 37.



"Intiimsus".
Mark Rylance (Jay)
ja Kerry Fox
(Claire).

da, vaid pigem ihkab siin igasuguseid uusi ja huvitavaid väljakutseid.

Kui Kureishi üldse milleski kindel näib olevat, siis selles, et seksis ja suhetes ei ole inimesele kaasa antud mingit olemuslikku äärmääratust. Pigem asub Kureishi meelest tänapäeva inimese ees lõpmatute võimalustega peibutatav ja infoajastu piirideta kommunikatsiooni mõjul pidevalt teisenev mängumaa, millel igäüks, sõltuvalt oma taustast ja kokupuutes endast erineva taustaga inimestega, ikka ja uuesti koha peab leidma. Just selles komplitseeritud, aga paratamatus ürituses näib Kureishi meid oma "Intiimsuse" perioodi töödes (lisaks veel jutukogu *Love in a Blue Time*) aidata tahtvat, jagades meiega oma eraelulist, intiimset kogemust. Vaevalt et Kureishit rõõmustavad arvustused, milles Jayd nähakse kui moodsa maailma antikangelast või kogu romaanis mingit isikliku patoloogia avaldust³. Romaanides on Kureishi rõhuasetus vaatamata kõigele ikkagi mitte niivõrd probleemide piiritlemise, kui just võimaluste väljatoomise ja avardamise poole kaldunud. Just siin tuleks Kureishi puhul kinni pidada nn autori taotlustest või positsioonist.

Viimane moment ongi ka vahest olulisim, mis seob "Lähedust" Kureishi varasema loominguga. Ühisjooni on muidugi teisi-

gi, alates viidetest raamatutele ja popmuusikale kuni mahedalt küinilis-sarkastilise, rõhutatult realistliku stiilini välja. Kureishi ise on selle kohta öelnud, eristades end maagilise realismi kalduvast Salman Rushdie'st, et "Londonis, kus ma üles kasvasin, ei olnud mingit maagiat, vaid üksainus *fucking realism*".⁴ Kuigi "Intiimsuse" ainestiku suhtes pahatahtlikult häälestunud arvustajad, kes ei suuda leppida eraelulise ainese sellises vormis turule toomisega⁵, on näinud "Läheduses" ka loomingulisest lodevusest sündinud Kureishi viletsaimat raamatut, mis kordab vaid vanu teemasid — poleemikat Thatcheri ja televisiooni üle ning katalooge keppimisest ja droogidest —, on "Lähedus" Kureishi loomingus ikkagi märgatav pööre. Multikultuurilise keskkonna probleemidest ja kohati lausa Leigh' ja Loachi radikaalsuseni ulatuvast ühiskonnakriitilisusest [varasemad stsenaariumid ja sageli Leigh' filmiga "Alasti" (*Naked*, 1993) kõrvutatud "London tapab mind" (*London Kills Me*, 1991) — Kureishi seni ainus lavastajatöö, millest talle enda sõnul ka piisas⁶] eemaldumine on selle välisteks märkideks.

Kureishi ise on aga pööret seletanud meie ajastu mitteideoloogilisusega — eriti kõrvutuses 1960. ja 80. aastate keskpäigaga, nähes üheksakümnendate Inglismaad hedo-

³ Hanif Kureishi's Latest Novel ... www.speakasy.org/~nthorn/hanif%20kureishi.html ja Laura Cumming, Chariti Ends at Home. wysiwyg://133/http://books.guardian.co....ews/generalfiction/0,6121,99001,00.html

⁴ Don Larsson. Kureishi in Dialogue. www.cinescene.com/Don/kureishi.html

⁵ Vt viide 3 ja tutvustus Hanif Kureishi raamatule "Intiimsus". "Looming" 2000, nr 1.

⁶ Vt viide 1.

nistlikuna ja poliitiliselt loiu. Olukorras, kus ühiskond näib kontrollimatu, on poliitika liikunud eraeluliste suhete ja privaatsete vajaduste sfääri, puudutades soo, abielu, seksuaalsuse, lastega lävimise jms küsimusi – mõtte-suund, millega oma hilistes visandites juba 1980. aastate koidikul tuli välja Michel Foucault. See on kõige üldisemalt kontekst, millest on võrsunud “Läheduse” atmosfäär ja temaatika, mida näib jagavat ka “Intiimsuse” režissöör Chéreau.

Vähemasti siin kirjutaja jaoks oli “Lähedus” Kureishi esimene raamat, mis suuremat huvi tekitas. “Äärelinna Buddha” oli muidugi väljapaistvalt naljakas teos, kuid eriti palju huvitavaid mõtteid ta minus ei äratanud (mis ei tähenda, et ta kelleski teises või ka siin kirjutajas mõnel teisel ajahetkel seda teha ei võiks). Filme “Poiste pesula” (*My Beautiful Laundrette*, 1985) ja “London tapab mind” vaatasin heatahtliku kõrvaltvaatajana. Olen kuulnud, et paljudele on varase Kureishi leivanumbriid – noorukite identiteedi ja eneseleidmise probleemid ning viited popkultuurile – mõjunud nii-öelda kultusmeeleolusid tekitavalt. Seda ma Kureishi puhul ei tundnud.

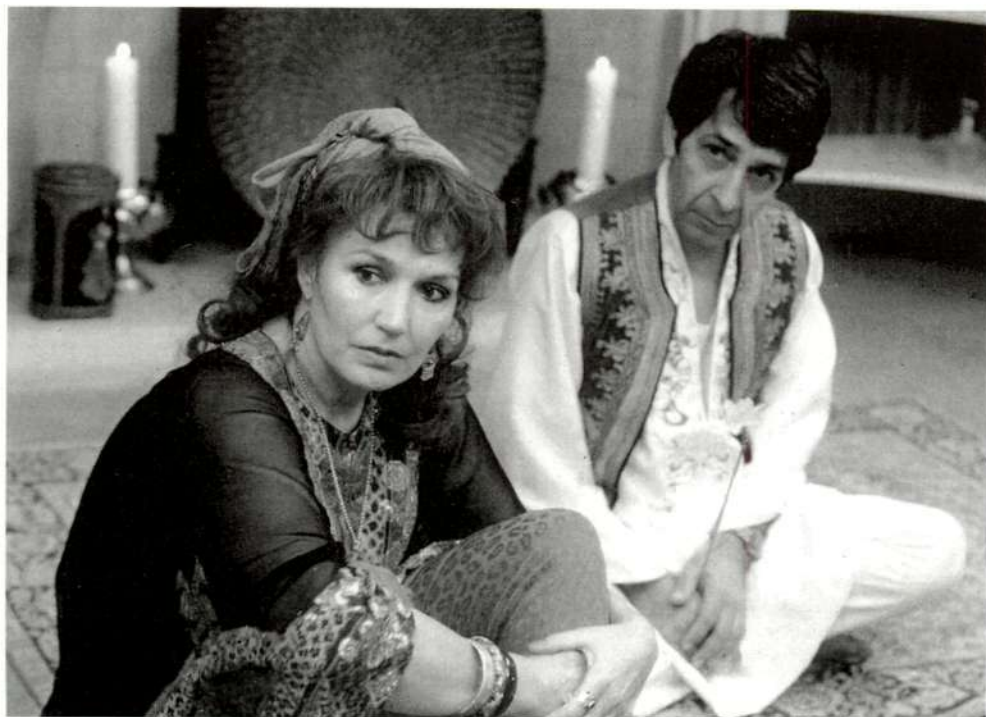
Paljudest kirjanikest ja bändidest, kellele Kureishi “Buddhas” viitab, ei olnud ma kuulnud ja suur hulk neid, kellest olin kuul-

nud, mõjusid liiga kaugelt, igavalt või *mainstream'* likult – Lennon, “Cream”, Bolan, “The Who”, Rotten (kummaline, et filmis “Intiimsus” tekitasid “The Clash” ja Bowie just äratundmisrõõmu). Samuti nimetasid, lugesid, kuulasid ja armastasid “Buddha” kangelased korraga justkui liiga palju sootuks erinevaid asju, et ma millegagi samastuda oleksin suutnud. Kuigi arvan oma huvi võõra kultuurikogemuse vastu olevat küllalt suure, et mitte tervitada “Lähedust” Kureishi loome- teel nii lahmivalt, nagu oma arvustuses tegi Voldemar Kolga – “lugejana otsin raamatut, kus tuleb juttu üldinimlikust probleemist, mitte mingitest kurdidest”⁷ –, tundsin minagi rõõmu Kureishi pöördumisest universaalsema temaatika poole.

Raamatu ridadest ja ridade vahelt jooksis läbi vähemasti hulk põnevaid küsimusi, kuigi romaani kontseptuaalne lodevus oli liiga paljulubav või liiga väheseks kohustav, et lugemisel põhjanevalt kaasa mõtlema

⁷ Voldemar Kolga. Hanif Kureishi kangelane valib abielu asemel vabaduse ja loovuse. “Eesti Päevaleht” 21. VI 2002.

“Äärelinna Buddha”, 1993. Režissöör Roger Michell. Roshan Seth (Haroon Amir) ja Susan Fleetwood (Eva Kay).





"Poiste pesula", 1985. Režissöör Stephen Frears. Daniel Day-Lewis (Johnny).

sunniks. Ka raamatu idealistlik lõpp mõjus infantiilselt kergekaalulisena, ajutise lahendusega leppimisena. Filmi kiituseks tuleb öelda, et vähemasti selliste lapsuste mõttes oli ta väljapeetud.

Ometi tuleb tunnistada, et režissöör Chéreau tõlgenduses "Lähedusest" puudus suurem osa detaile, mis romaani justkui muuseas, tõsiseltvõetava ja väljakandva sisulise tuuma puudumisele vaatamata nauditavaks tegid. Kui nimetada vaid mõningaid, siis eeskätt muidugi Kureishi huumor, mille puudumine filmi küllap vasemaks teeb. Inglisekeelne kriitika on Chéreau'd küll tunnustanud inglise filmikunsti karmi realismi (jällegi võrdlused Leigh' "Alastiga") traditsioonelementide kasutamise eest, mis peegeldavat hästi tänase Inglismaa alam-keskklassi hoiakuid, tundmuse ja atmosfääri. Kuid peale naispeategelase Claire'i (Kerry Fox) abikaasa, robustse-matsliku taksojuhi Andy (Timothy Spall) rolli, ei lisa need elemendid Leigh' ja Loachi

vaataja kogemusele just palju. Claire'i näiteringi õpilane Betty (Marianne Faithfull) on üsna tavaline ja Jay (Mark Rylance) sõber Victor (Alastair Galbraith) mõjub juba ebaõnnestumisena.

Teine silmatorkav puudus filmis on see, et Chéreau on lootnud, et pikantne situatsioon — sõnadeta seks ja selle emotsionaalne mõju tegelaste teistele suhetele kõnelevad justkui ise ja otse — kas annab siis pildistuse mingist tänapäeva linlase seisundist, kõneleb midagi seksi kui sellise kohta või veel midagi. Romaanis on vähemalt, tõsi küll spontaansed, viited tegelaste põlvkonnatunnetusele, lapsepõlvele, rääkimata mõtisklustest oma tegevuse tagamaade ja võimalike tagajärgede üle. Film esitab seksi aga justkui muutumatu konstandina, mis ei omandagi kuju seoses ja vastasmõjus tegelastega kui tervikkarakteritele ainuomaste tagamaadega.

Lugeja-vaataja peab endale muidugi aru andma, et filmi ja raamatu kattuvusala ja kokkupuutepunktid olid sisuliselt ehk veelgi väiksemad kui konkreetsete detailide poolest. Muudetud ei ole filmis ju mitte ainult kesk-konda (Kureishi intelligentidest on saanud alam-keskklass) ja lisatud pole pelgalt *story* (nn anonüümsed kolmapäevased keppimised lühiloost *Nightlight*) ning teine peategelane (Claire) oma mehe, tutvuste ja tegemistega, vaid muutunud on täiesti ka peategelase Jay olukord, huvid ja probleemid. Filmi ja romaani Jay ajavad ju tegelikult täiesti eri asja, millel ühist vaid nii palju, et kummagi Jay huvide ja tegemiste üle mõtisklemine võiks lisada valgust ka teise olukorrale ja probleemidele.

Mõjutab ju mälestus intiimsusest, lähedusest, kohustusest ja muust traditsiooniliselt suhete juurde kuuluvast pinnalisi pealiskaudseid kirgi samavõrd kui viimaste pealetung esimesi. Keppida mõõdamannes nagu koerad on tänapäevase emotsionaalse pagasiga subjektile küllap keerukamgi probleem kui üliseksualiseeritud popkultuuri ajastul traditsioonilise läheduse juurde jäämine. Igatahes võib arvata, et nende küsimuste seotus oli faktor, millele tuginedes Kureishi Chéreau'le oma romaani ümbertöötamisel rohelise tee andis.

Teemad, millest Chéreau ja Kureishi filmimisele eelnenud perioodil rääkisid, puudutasid keha ja tema vajaduste esiletõusu tänapäeva visuaalsetes kunstides, keha vastanduses mõistuse ja ideedega, keha iseeneses, suhtelises isoleerituses. Räägiti ka uue aastatuhande kultuurist, kus inimlik dimensioon on taandunud tähendusetu tühisuse ja edevuseni; suutmatusest kommunikeeruda tänapäeva pealiskaudses ja kiires ühiskonnas ning

ka läheduse ja emotsionaalsuseta suhete võimalustest ja võimalikest eelistest, sellest, mida "puhas" seks võimaldab ja kus ta muutub taktistuseks jne.⁸

Lõpuks tunnistab aga Kureishi, et seks filmituna on lugemiskogemusega võrreldes ikkagi toores ja kuigi Chéreau võitleb pärast filmi linastumist hüsteeriliselt ajakirjanikega, sest need näevad filmis ainult seksi, varjutab kõmu esimesest erakordselt avameelsest oraalset aktist ingliskeelses filmis sisulised tõlgendused. Film lastakse Inglismaal vastu mõningaid ootusi küll ekraanidele (ei sisalda vähimatki vägivalda) ja saab suurema tunnustuse osaliseks kui romaani (auhinnad Berliini filmifestivalil *contra* raamatu suuresti moraalselt hukkamõistev vastuvõtt inglise kriitikas), kuid vähemasti siin kirjutajat ei inspireerinud film ühegi otseselt paeluva interpretatsioonihelaga, ja ei leidnud neid ma ka internetis kättesaadavast rohkest ingliskeelsest kriitikast.

Filmi väärtustena rõhutatakse lisaks inglise alam-keskklassi eluatsmosfääri realistlikule pildistusele veel seksi loomulikkuse ja inimlike, mitteperfektsete kehade esitust vastandina Hollywoodi võltsile ja pinnapealsele glamuuritud seksikoreograafia, ning haroldpinterlikku barjääride esitust inimlikus läbikäimises, kuid see jääb toonide tabamiseks, üldsõnalisteks vihjeteks. Mainitakse ka, et film toob lähedalt võetud ja ilustamata kaadritega esile karmi tõe, et seks on oma olemuselt primitiivne, nilbe ja toores, kuid mida see ütleb? Teame ju kõik ammu, et inimese kõige erutavamad kehaosad ei kuulu iseeneest kõige ilusamate hulka.

Chéreau ise on vastanud kriitikale selle kohta, et ta tegelesed esinevad ilma igasuguste tagamaadeta justkui vaakumis, millega vaatatajal on raske kaasa minna, et see on ka tegeleste jaoks nii, kuna nemand samuti ei tea, kes nad on.⁹ Kureishi romaani väljakutse seisneb selles, et ta võtab teemaks õhtumaises kultuurikontekstis soovimatu – tühimuse inimlikust lähedusest (sellest ei räägita, need asjad lihtsalt tehakse ära ilma asjakohase teadmise ja kasvatusega). Täiesti muu hulgas ja mänglevalt ristab ta oma romaanis ka kardinaalselt erinevaid inimlikke arusaamu seksist.¹⁰ Chéreau jätab aga filmis pikantse situatsiooni esitamise kõrval lahti liiga palju vastuvõ-

tuvõimalusi ja võimalusi ise juurde mõelda; ning tuleb tunnistada, et mõnusa ambivalenti kõrval loob see siiski ka mulje suhteliselt lodevast ja läbimõtle mata pildistusest. Tahab ta meile öelda, et seks ja intiimsus ei saa lahus käia või seda, et me pole lihtsalt sellega harjunud? Süüdistab ta tänapäevast linnaelu inimlikkuse aluste deformeerimises? Kammitseb tegelasi sakraalsus või profaansus? Jne. Vahest saaksid need küsimused selgema vastuse Chéreau loominguga mõne pikaajalise jälgija ja sügavama tundja käsitluses.

Paraku on nii, et kuigi Eestis on üsna palju häid ja huvitavalt mõtlemaid filmist kirjutajaid, langeb ikkagi suur osa meil PÕFFil, aga ka kinodes linastuvaid intrigeerivaid filme kultuurilise mõttevahetuse seisukohalt tühja auku. Kuigi "Intiimsus" oli PÕFFil üks populaarsemaid filme, on ta meie kriitikalt saanud vaid Berliini edust tõukunud refereerivaid tutvustusi. Nendel aga, keda filmis tõstatatud teemad kuidagi painama jäid, on selgemate ja põhjapanevamate lähenemiste janus alati võimalus lugeda kas või mentaliteediajalugu, mis lähikümnenditel nendes küsimustes hulga käsitlusi on andnud (e k vt Theodore Zeldini "Inimsuhete ajalugu"). "Intiimsuse" enda puhul näisid tegijate taotlused olevat ambitsioonikamad kui saavutatud tulemused ja nii on konkreetselt filmist lähtudes üsna suvaline, aga ka igav mingit edasi- või vastumõtle mist arendada. Vaatajatesse on film aga loomulikult jätnud oma jälje, mida varem või hiljem eraelus saavad tunda nii need, kes filmi näinud, kui ka need, kes viimastega paratamatult kokku puutuvad. Selles mõttes on isepäised filmid nagu seitsmenda päeva laibad (Madis Kõivu iseloomustus filosoofia kohta), mis teadvusetagustest kord üles kerkides avaldavad oma ettearvamatuid tagajärgi. Ja seda nii probleemide kui ka võimalustena.

⁸ Vt viide 1.

⁹ Anthony Kaufman. Interview: Night Lights; Patrice Chéreau Probes "Intimacy". www.indiewire.com/film/interviews/int_Chéreau_Patrice_011016.html

¹⁰ Hanif Kureishi. "Lähedus", lk 16–17, 30–31.



Prantslane **PATRICE CHÉREAU** on sündinud 2. novembril 1944 Lézignéis maalikunstnike perekonnas. Tema lapsepõlveaastad möödusid Pariisis, kust on pärit ka varajane huvi teatri vastu. Draamalavastajana debüteeris ta 1964. aastal. 1966–1969 töötas Chéreau Pariisi lähedal *Theâtre de Sartrouville*'i kunstilise juhina. 1969–1973 jätkas teatritegemist Milanos (*Piccolo Teatro's*), kus lavastas 1969 oma esimese ooperi. 1973–1978 oli ta *Theâtre National Populaire*'i kunstiline juht ning 1982–1990 tegutses Nanterre'is paikneva *Theâtre des Armandières*'is lavastajana. Alates 1974. aastast on Patrice Chéreau elus oluline koht ka filmilavastamisel ja -näitlemisel.

Olulisemaid filmirolle: Camille Desmoulins (Andrzej Wajda "*Danton*", 1982), Napoléon Bonaparte (Youssef Chahine'i *Weda'an Bonapart*, 1985), kindral Montcalm (Michael Manni "*Viimane mohikaanlane*", 1992).

Filmilavastused: 1974 *La Chair de l'orchidée*; 1978 "*Judith Therpauve*"; 1983 "*Haavatud mees*" (*L'Homme blessé*); 1985 *La Fausse suivante* (TV); 1987 *Hôtel de France*; 1991 *Contre l'oubli* (filmil oli kokku 32 režissööri); 1992 *Le temps et la chambre* (TV); 1994 "*Kuninganna Margot*" (*La Reine Margot*); 1994 "*Wozzeck*" (TV); 1996 *Dans la solitude des champs de coton* (TV); 1999 "*Need, kes mind armastavad, sõidavad rongiga*" (*Ceux qui m'aiment prendront le train*); 2001 "*Intiimsus*" (*Intimité/Intimacy*).

Kuulsaim Suurbritannias elav pakistanlasest kirjanik **HANIF KUREISHI** on öelnud: "Iga kultuur vajab kunstiinimesi, kes suudavad öelda "ei". See on tõelise demokraatia eeltingimus." 5. detsembril 1954 Londonis sündinud Kureishit on mõte Londonist kui kultuuride paabelist paelunud juba rohkem kui viisteist aastat. Toona koostöös režissöör Stephen Frearsiga valminud ühiskonnakriitilised tragikomöödiad "*Poiste pesula*" (*My Beautiful Laundrette*, 1985) ja "*Sammy ja Rosie teevad seda*" (*Sammy and Rosie Get Laid*) näitasid Thatcheri ajastu Inglismaa teist palet. Samas vaimus jätkus ka Hanif Kureishi esimene ja seni ainus filmilavastus "*London tapab mu*" (*London Kills Me*, 1991). Debütromaani "*Äärelinna Buddha*" (*Buddha of Suburbia*) ja selle 210-minutine satiiriline telekraniseering (1993) said kiiresti ülipopulaarseks. "Buddhas" jälgiti Londoni äärelinna slummis elanud noore asiaadi Karimi elusaatust kümne aasta kaupa. Telesarja lavastanud Roger Michelli ("*Notting Hill*") ja Kureishi koostöö jätkus tänava draamafilmi "*Ema*" (*The Mother*). Enne "*Intiimsust*" osales Hanif Kureishi veel kahes märkimisväärses filmiprojekti. Komöödiad "*Minu fanaatikust poeg*" (*My Son the Fanatic*, 1998) laseb väikeses Põhja-Inglismaa tööstuslinnas elav eluröömsa pakistanlasest taksojuhi poeg ennast muhameed-laseks pöörata, mistõttu kodurahu on tublisti häiritud. Ka prantslase Michel Blanci psühholoogilise draama *Mauvaise passe* (1999) peategelane Pierre otsustab ühtäkki oma senist elu muuta.

AARE ERMEL



HEAD KÄED

Varjates ennast ühes Eesti väikelinnas, õpib veetlev Läti vargaplika, kel soontes voolab jää, enne järgmist pahandust hindama armastust ning olema armastatud kütkestavas filmis "HEAD KÄED". Ainulaadne koosproduktioon tekitab huvi festivalidel ning võib kõita *arthouse*-kino tähelepanu.

Vaskblond taskuvaras Margita (**Rezija Kalniņa**) põgeneb Eestisse pärast seda, kui tema õde Evija (**Leonarda Kļaviņa**) satub Läti kaabaka küünte vahele. Varjudes külasse nimega Vineeri, tõestab Margita oma inimlikkust, kui ta vanemaacalise supleja Adolfi (**Lembit Ulfsak**) auto varastamata jätab, arvates ekslikult, et too hakkab uppuma. Adolfi kaudu tutvub ta ka viimase semu Lepikuga (**Tõnu Kark**), kes iseloomustab ennast kui "parimat hambaarsti linnas, sest teisi lihtsalt pole".

Margita sisseelamine kohalikku keskkonda on lõplik, kui ta saab endale päranduseks armsa jõmpsika Pavo (**Atis Tenbergs**), kes on nii taibukas, et oskab ära arvata pangautomaatide PIN-koode, tunnetades nende eelmiste kasutajate sõrmede soojust. Teised koloriitsed kohalikud, kes luusivad talupoeglikus rahus Vineeri linna õhukese vineeri all, on baari omanik Indrek (**Gert Raudsep**) ja postiljon Peeter (**Lauri Nebel**).

Asjad hakkavad muutuma keeruliseks, kui Margita hakkab liini ajama linna politseiniku Arnoldiga (**Tiit Sukk**), kes juhtub olema Adolfi poeg. Kartes kinnijäämist, ühineb Margita üllatuslikult taas Evijaga, et pöörduda tagasi igatsetud vabadusse.

Eesti päritolu Peeter Simmi, 1989. aasta festivalide hiti "Inimene, keda polnud" autor, lähenemine on olnud kindlakäeline ning ta on loonud toimuvale mängule meeldiva tempo, ainus kõhklushetk tekib Margita ja poisi esimestel tutvumisminutitel. Läti ning eesti rahvusest näitlejate koosseis tegutseb ilmselgelt samal veidral lainepikkusel, nagu näiteks ka kumminäoline Kark, kes eraldub ekstsentrilise arstina ja on summitud ise oma hambaid parandama igasuguse konkurentsi puudumise tõttu.

Tehniline pool on teostatud oskuslikult, särades üllataval tasemel. "Head käed" jagas Berliinis koos Sloveenia – Saksamaa ühistööna valminud Maja Weissi filmiga "Piirivalour" (*Guardian of the Frontier*) Manfred Salzgeberi auhinda kui "novaatorlik Euroopa mängufilm". Lõputiitrid on nii eesti kui läti keeles.

EDDIE COCKRELL

Interneti väljaandest "Variety.com" tõlkinud
KRISTIINA DAVIDJANTS

EDDIE COCKRELL on Wheatonist, Marylandi osariigist, pärit filmikriitik ja -õppejõud. Ta teeb kaastööd mitmetele ajakirjandusväljaannetele, esineb raadios ja televisioonis, peab loenguid ülikoolides ja filmiklubides, koostab festivalide katalooge jne. Ameerika filmi kõrval huvitub ta eriti Kesk- ja Ida-Euroopa ning hispaania- ja portugali keelsest filmikunstist.

"HEAD KÄED". (*Labās rokās*). Režissöör Peeter Simm, stsenaaristid Toomas Raudam ja Peeter Simm (T. Raudami jutustuse "Arnold" järgi), süžee toimetaja Banuta Rubess, produtsendid Artur Talvik ja Gatis Upmalis, operaator Uldis Jancis, helirežissöör Ivo Felt, kunstnik-lavastaja Ronald Kolmann, monteeriija Sirje Haigel, kostüümikunstnik Ieva Kundziņa, soengu- ja grimmikunstnik Aimar Rolf, filmi direktor (Eesti) Endel Koplimets, filmi direktor (Läti) Alise Krilova, režissööri abi Marje Jurtšenko, režissööri assistendid Aina Järvile ja Terje Kessel. Osades: Rezija Kalniņa (Margita), Leonarda Kļaviņa (Evija), Tiit Sukk (Arnold), Maija Apine (Oksana), Atis Tenbergs (Pavo), Lembit Ulfsak (Adolf), Tõnu Kark (Lepik), Gert Raudsep (Indrek), Regnars Vaivars (Arturs), Lauri Nebel (Peeter), Elina Reinold (meditsiiniõde), Laine Mägi, Aleksander Okunev, Margus Prangel, Janek Joost, Kristel Elling, Arne Soro, Dainis Gadelis jt 35 mm, 90 min, värviline. © "Allfilm" (Eesti), Studio F. O. R. M. A. (Läti), 2001.

Esilinastus 6. aprillil 2001 Valga-Valka piiril Raja tänava külas.

Filmi on näidatud viieteistkümmel festivalil, viimati Riia "Arsenālsil" ja Šanghais. Auhinnad: Anapa festivali "Kinošokk" peaauhind ja FIPRESCI auhind, september 2001; Lätis – aasta parim käsikiri ja režii, 2001; 51. Berliini filmifestivalil Manfred Salzgeberi auhind, veebruar 2002; Lecce festivalil Itaalias *grand prix* ja auhind parima käsikirja eest, märts 2002.

OLGU PEALEGI SEE KÕIK MUINASJUTT

Seesama Eesti, seesama Tallinn, seesama Riia. Kohad, mida me kõik armastasime. Kohvikud, kus tollal istusid pruunide ja beežikate kübaratega proudad ning jõid tillukestest tassidest sama värvi kohvi. Vanalinna kivikatused. Nende kivikatuste all elavate inimeste saladused. Võimatus nende inimestega sõbruneda. Kuidas ma küll lootsin nende peale! Nemad mõistavad kõike, mõtlesin ma. Kuid nemad jäid kuhugi sinna kaugele, kuhugi iseenda isiklikku ellu, igaüks omaette. "Tere-tere!" hüüatasin mina. Nemad reageerisid ettevaatlikult. Nende hiigelsuurte kooride ime Lauluväljakul. Asi läks kuni selleni välja, et ma teadsin peast eesti keelatud vana hümnit ja läti rahvalaulukesi. Veidi jagasin ka leedu keelt. Meie Euroopa, vaat mis nad olid. Meie vaba, tark, imeliselt üles ehitatud maailm. Lootus, et midagi muutub. Minu tulevaste

tõlkijate-slavistide soojade käte prototüüp.

Paraku olid minu suhted Eestiga rohkem ühepoolsed. Täiesti keelu all ning ilma igasuguste lootusteta, sõitsin ma siiski kuulsas teatrilavastaja Kaarel Irdi juurde Tartusse, et viia talle oma näidend "Cinzano".

"Kto takaja," küsis ta minult, peatudes fuajees, "net, takih ne znaju! Kakuju pjesu? Net, nam nikakih pjes ne natto."

Pöörasin ümber, et kõndida minema sellest teatrivestibüülist, ja siis, pärast pikka (kuni usteni kestvat) pausi kraaksatas Ird melodramaatiliselt:

"Stoite! Horosso, ostavte pjesu. Mõii asistentõ prosstutt! I otvetjat vam v tessenie mesjatsa!"

Põhimõtteliselt vastas ta mulle kohe, sest mitte keegi ei kirjutanud mulle sealt kunagi.

Kuid aasta möödudes hakkasid eesti

"Head käed", 2001. Režissöör Peeter Simm. Tiit Sukk (Arnold) ja Rezija Kalniņa (Margita).





"Head käed". Režija Kalniņa (Margita) ja Atis Tenbergs (Pavo).

lavastajad Tallinnast mind millegipärast taga otsima ning nõudma näidendi teist osa, mis nende andmetel oli juba kirja pandud. Ja varsti ma sõitsingi Tallinna oma elu esimesele esietendusele päris teatris, Noorsooteatris. Nemad seal olid konspiratsiooni mõttes esitlenud mind kui eesti autorit, varjates Nõukogude Liidu Kultuuriministeeriumi eest vene originaalteksti, ning saanudki nii tensorsuurilt loa. Pärast esietendust, banketil, tõusin ma loomulikult püsti ning võtsin üles sõnad "Mu isamaa... on minu arm...", mille peale nemad tõusid tõsiselt oma kohtadelt. "Meil on üks veri — teil ja mul. Meid kiusatakse ühtemoodi taga." Aga seda teemat edasi arendama nad ei hakanud.

Ja nüüd siis, Anapa festivalil, nägin ma Eesti — Läti filmi "Head käed". Lätlannast vargaplika ilusa ja toreda eesti politseiniku kodus. Lõppude lõpuks nad muidugi armusid teineteisesse, kuid vargaplika jooksis politseiniku juurest ära, kui selgus, et viimane juba ammu kõike teab ning peidab madratsi all tagaotsimiskuulutust tüdrukuga ja tolle õe fotodega. Kogu film — see on aeglased jutuajamised, tagasihoidlik eluolu, puhkehetk ning tasane rühusadam vaese vargatüdrukuga jaoks, kusjuures keegi ei kipu teda kinni püüdma, paljastama või välja andma, kõik hoopiski

hoiavad suu kinni, aitavad ning päästavad. Mis armsad inimesed! Stomatoloog, kes puuriga omaenda suus hambaid puurib; geniaalse inseneritaibuga poisike — vargaplika andekas õpilane ja lõpuks vargast tütarlaps ise, kellesse on siin armunud kõik mehed, kõige enam poisike. Aga näe, kurikaelad põgenevad noore politseiniku juurest ning teevad visiidi hullarisse, kus nad kohtavad vargaplika õde, kes söötmise ajal suus alumiiniumlusikaid painutab ("Agressioonihoo," sosistab ärahirmutatud personal ning põgeneb paanikas.), kuid hoo ajal oma õde märgates juba kokkupainutatud lusika välja rögistab ning üürgab: "Sina!!! Kus sa olid? Mina pidin siin juurvilja mängima! Aga sina ei tule ega tule!"

Ja nende kolme jooks mööda Riia linna väerika ilmega tänavaid (vargaplika, õpilasest poisike ja haige, hullusärgi ripnevad varrukad lehvimas kui tiivad jumala-varga Hermese sandaalidel)...

Olgu pealegi see kõik muinasjutt, kuid see on õige muinasjutt — maa kohta, kus sind eriti ei taheta (ja ka üksteist suurt mitte), kuid kus sind mingil hetkel — arusaamatul moel — võetakse äkitselt oma peadesse kättesse, aidatakse hädast välja viisaka ning ükskõikse ilmega, päästetakse, söödetakse, pakutakse välja omade pähe... Ja kõike seda nii tüü-

pilise eesti huumoriga, rahulolevalt pomisedes midagi "kuumadest eesti meestest".

Ma naersin selle filmi ajal, nagu ma kunagi naersin, vaadates Buñueli "Kodanluse diskreetset võlu", tihtipeale ainukesena saalis.

Mulle öeldakse: sa oled erapoolik.

Jah.

Mind rõõmustab, kui keegi läbi ruumi ja aja, vaatamata keelebarjääridele, räägib targalt, tõgavalt ning õrnalt mulle (kusjuures vene keeles, eestlased lätlainaga sel moel suhtlesidki): "Etto prafilno, sto ttõ forofka, a ja politseiskii. Tõ puteš sidett, a ja putu sidett vmeste s topoi... Takaja puttet u nas semja... V odnoi kamere..."

*Käsikirjast tõlkinud
KRISTIINA DAVIDJANTS*

LUDMILLA PETRUŠEVSKAJA on sündinud 26. mail 1938. aastal Moskoas. Ta on lõpetanud Moskva ülikooli ajakirjanikuna, töötanud mitmes ajalehes ja kirjastuses ning Kesktelevisioonis. Tema esimene jutustus "Üle põldude" ilmus 1972 ajakirjas "Aurora" ja seejärel ei avaldatud teda üle kümne aasta. Petruševskaja esimesed näidendid lavastati isetegevusteatrikes. "Muusikatunniid" (1973) tõi 1979 lavale Roman Viktjuk ja see keelati ära õige varsti. Riigiteatrid hakkasid tema näidendeid mängima alles 1980. aastatel. Tänapäevaks on teda väga palju mängitud, näidenditele lisaks kirjutab ta endiselt proosat ning muinasjutte nii lastele kui ka täiskasvanutele. Noorsooteatris on mängitud Petruševskaja näidendit "Cinzano" Merle Karusoo tõlkes ja lavastuses (esietendus 12. septembril 1978).



"Head käed".
Lembit Ulfsak (Adolf),
Rezija Kalniņa (Margita)
ja Atis Tenbergs (Pavo).

SELLEST, MIS EI OLE KIRJA PANDUD

Jääb üle vaid oletada, kuidas tuli Anapa "Kinošoki" korraldajatele pähe mõte kutsuda ANDREI BITOV oma üritusele, kuid suurepäranane on see, et Bitov jäi nõusse ning oli valmis juhatama žürii tööd VII SRÜ ja Balti riikide "Kinošoki" filmifestiivalil. Ning selleks, et viibida "Kinošokil", lükkas ta edasi kõik oma tegemised, etteplaneeritud kohatumised ning sõidud.

Andrei Georgijevitš, jutustage oma "Kinošoki" muljetest, kas nägite siin enda jaoks midagi uut?

Üldiselt ma kinos ei käi, üht-teist näen televiisorist, sagedamini Läänes viibides, kui mul pole midagi teha, ja "Kinošokk" meeldiski mulle otsemaid selle poolest, et ma sain kohe lainele. Lõppude lõpuks on mul ju kinematograafiline kõrgharidus – see oli tõeline õnnistus, kui ma nägin Kõrgematel Steenaristide Kursustel aasta jooksul väga palju filme. Hiljem jätsin küll üht-teist ka vahele. See, mida ma senini siin näinud olen, on kehavõitu kino. Olles vähem provintslilik, kui vabariikides varem eksisteerinu, osutub see järsku aga provintslikumaks traditsioonidelt. Pärast iseseisvumist on vabariigid üritanud hoida ja edasi arendada seda, mis neil on. Neil on aga vene, täpsemalt VGIKi haridus pluss oma rahvuslik eripära. Ei ole mingit mõtet seda nüüd kaotada, võidakse küll loobuda vene keelest, kuid koolkonda on vaevalt et võimalik kaotada: on ju teadmised ja oskused alati seotud sellega, kuidas meid on õpetatud.

Vene kino kihutas kohe Hollywoodi ja tänapäeva, otsekuu algaks homsest päevast uus elu. Aga elu on ikka samasugune. Tegemist on lihtsalt lagunemisega. Ma ei mõtle moraalset langust, vaid seda, et impeeriumi lagunemine avaldas kinole täiesti tuntuvat mõju. Kunagi lämmatas kinematograafiat ideoloogia, filme luues mõjutas meid kujutelm vabadusest, mis oli sealjuures kõvasti liialdatud. Kaasautoriks oli kogu süsteem. Küll negatiivseks, kuid siiski kaasautoriks. Aga kui kõik lagunes ning tormati eriefekte otsima, neidsamu, mida oli salaja piilunud keelatud videotelt, kaotas inimene, kes oli teinud süsteemi kiuste mingeid omi, vaimseid, intellektuaalseid pingutusid, järsku kõnevõime. Ja välja ilmusid keeletud. See on ju tegelikult kuritegu – ei tohi realiseerida seda, mida oled juba

kunagi näinud. Isegi kui filmis on huvitav stseen, langeb ta tervikust välja. Ja nüüd näen ma, kui igav on kõik, sest kunst ei saa hakka-ma tegelikkuse peegeldamisega. Täielik vabadus rääkida meist, endast – ja täielik võime-tus seda teha. Enesest võib rääkida, keelud puuduvad – ning inimene unustab, kes ta on. Ilmneb segadus teemades.

Praegu tehakse kino halvemini, kui seda tehti kunagi varasematel aegadel direktiivide järgi. Ei ole võimalik pidada teatud kunstiliseks seisundiks tänapäeva detektiiv-filmi – s.o "ilma tsensuurita sotsrealismi". Kõik teemad on lubatud, aga kunst ei ole veel suuteline läbi töötama "uusvenelasi", poliitikat, bürokraatiat, kuritarvitusi – tegemist on hügelteemadega. See-eest võib muidugi näidata pildikesi, kuid see tuleb abitult välja. Märksa abitumalt kui sõna, kuigi ka sõna pole hea. Pealegi on kino kallis lõbu. Kuid nimetagem seda kasvuraskusteks. Ja siin pole kedagi süüdistada.

Miks on teie arvates nii harvad kirjanduse õnnestunud ekraniseeringud?

Sest see on teine energialiik. Kui tegemist on hea kirjandusega, siis on see teine energia. Kui inimesel õnnestub see energia kinno üle viia, siis on see täiesti teine kunst. Vajalik on vaid äratõuge. Muidu võib alati oodata halvemast tulemust. Katse teha lõputuid *remake*'e, mis on oma kümme korda halvemad originaalfilmidest, on ühest küljest viljatu tegevus, teisalt aga on see võib-olla tee ekraniseeringureeglite juurde. Kui režissöör teeb kolm korda *remake*'i ja viis korda retrot, jõuab ta lähedale ühe kunstiligi teiseks muutmise võimalusele. See on hea treening. Muide, konkursile esitatud Usbeki–Jaapani filmis "Ema" (žürii eriauhind – A. A.) nägin ma *remake*'i. Kolmkümmend kuus aastat tagasi kirjutasin ma stsenaariumi, ainult et seal oli poiss, aga siin on tüdruk. See pole *remake* otseses mõttes, "Ema" autorid võib-olla polnudki sellest teadlikud. Tol ajal me tegime esimest Nõukogude–Jaapani filmi. Koguperefilmina on see üsnagi õnnestunud töö. Aga meil tollal sellist žanrit nagu "koguperefilm" ei eksisteerinud. Kinoteos peab iga kord kuu-luma täpselt oma žanrisse. Ent see, mida sa endale lubad, ei tähenda veel, et sa selle ka

ära teed. Praegu võib näha tendentsi, kus kõik püütakse võtta ühtedesse kätte — ollakse üheaegselt produtsent ja stsenaarist ja ka režissöör...

... ja näitleja.

Jaa! See on väga näitlik mitte üksnes ambitsioonide vaatevinklist, vaid ka seetõttu, et nii on kergem saavutada terviklikkust. Terviklikkus aga kipub ära lagunema. Ja selleks, et ta ära ei laguneks, ongi vaja, et kõik koonduks ühtedesse kätte. Sellise orkestri ees, kus kõik ei valda oma ametit, on raske dirigeerida, kuna mingid pillid pole häälestatud, mingid pillid puuduvad — ja tulemus ongi käes. See, mis on tehtud kiuste, seda ei saa teostada vabaduses. Enne pidi geenius olema alternatiivne (*Nacrab.*), nüüd aga tuleb tal olla täpne.

Seega on pilt kurb? Kas siis tõesti mitte kusagilt ei paista valgust?

Loomulikult on see katastroof. Aga pole häda midagi. Katastroofist koorub välja vorm. Üheks kõige moodsamaks suundumuseks tänapäeva teaduses on kaos, mis püüdleb korra poole: plasma laguneb, tekib kaos, mis ise korrustub. Ja teda ei tohi segada, ta ajab ise oma asjad joonde. Ning sama moodi sünnib ka kunst — üks esimesi kaosest sündinud organisme. Praegu võib täheldada katset koguda praht ühte hunnikusse. Minu arvates pole "Kinošokk" mitte niivõrd sündmus kinematograafia kontekstis, kui võrd hoopis impeeriumijärgses ruumis. See on laguneva ruumi katse ühineda uuel tasandil. Minule on väga oluline inimtasand. Impeeriumi lagunemine kujutab endast poliitilist, geopolitilist ja ajaloolist sündmust, see aga, et eladis ja tegutsesid režiiimi ning ideede kiuste inimesed — see tähendab inimlikku suhtlust. Selles mõttes meeldis mulle väga Eesti–Läti film "Head käed" (*grand prix* — A. A.). See on küllaltki terviklik. Režissuur pole seal halb, kuigi mulle tundub, et režissööri jaoks oli see tähtsuselt kolmandal kohal. Ja kõige enam meeldis film mulle filoloogilises mõttes — ühes filmis funktsioneerivad koos kolm keelt: eesti, läti ning vene keel, milles tegelased omavahel räägivad. See on väga aus ning täpne kirjanduslik leid. Ma kahtlustan, et "Heade käte" autor, esinedes nii produtsendi, režissööri kui ka stsenaaristina, eksisteerib ennekõike kui kirjanik. Ainult kirjanik võis säärase võtte peale tulla! See on tõepoolest õnnestumine! Autor illustreerib, mis juhtub, kui üldse midagi juhtuma hakkab (*Nacrab.*). Vene keel töötab siin muidugi kui inglise keel. Ning impeeriumi lagunemise üsnagi tähtsaks tagajärjeks on vene keele oskus.

Praegu lähevad Balti riigid üle inglise keelele.

Oi! Oi-oi... Stalin võõrutas inimesed nii

hästi võõrkeeltest, et kergem oleks rääkida mõistetavas vene kui halvasti inglise keeles.

Ma pidasin siin silmas, et Balti riikides ei õpetata enam vene keelt, see on asendunud inglise keelega.

Järgmine põlvkond on järgmine põlvkond, kuid meie põlvkond peab veel oma elu lõpuni elama! Minust tunduvalt nooremad inimesed, 1960-ndate lapsed, elavad sellisel moel. Miks kaotada head, kui see on olemas? Vene keel pole milleski süüdi, iseenesest on ta vägagi rikas keel. Keele valdamises pole midagi halba. Rahvuskeeltes oli kaotusi, näiteks kui vene keel võidutses, domineeris. Eriti avaldus see lähedaste slaavi keelte puhul — ukraina ja valgevene keeles. Kuid miks peaksid näiteks valgevenelased hästi kirjutatud venekeelset raamatut lugema kehvas tõlkes? See on tragöödia! Inimesed hakkavad realiseerima enda õigust keelele, kuid see ei juhtu silmapilk. Ning ei tähenda, et vene keel on halb. Las temast saab võõrkeel. See mulle just filmis "Head käed" väga meeldiski. Mitte seepärast, et vene keelt seal kinnistatakse või peale sunnitakse, vaid seetõttu, et seal fikseeritakse tõde.

Meenus, kuidas ma kohtasin Norras suurepäraselt läti poetessi. Me sööstisime teineteise embusse, kuna ümberriigi kõlas norra keel. Aga kes olime siis need meie? Endised impeeriumi elanikud, endised nõukogude-lased või endised venelased? Me rääkisime keeleprobleemidest ning ta jutustas, kuidas ühe eestlannaga kohtudes hakkasid nad vestlema inglise keeles. Poetess ei pidanud vastu: "Kuule, ehk aitab eputamisest? Räägime parem vene keeles!" (*Nacrab.*) No on riik! Vägeva impeeriumi langemise tagajärjel troopib üle kogu maailma inglise keel. Keel on kõigi asjade alus. Ja muide, "Kinošokk" on üks endise "vankumatu liidu" avameelsetest ilmingutest ja seda mitte mingis labases, vaid just nimelt inimlikus mõttes. Igasugustel rahvusvahelistel olingutel, kus kohtab erinevaid rahvusi, väljendub kasutatavates keeltes ajalugu. Ühine ajalugu, nii nagu ta on. Me hakkame laste kohta rääkima: "Selge, neil ei olnud seda ajalugu!", kuid seni, kuni "too ajalugu" on põlvkonna jaoks elus, võib ta alles olla, hiljem võib selle ka unustada...

Mille kaotas Saksamaa oma impeeriumi kadumise tagajärjel? Juhtus midagi kole-tut! Ta kaotas saksa keele kui rahvusvahelise keele. Kultuuris oli saksa keele suundumus paralleelne prantsuse ja inglise keelega. Saksalased peavad end suurepäraselt ülal oma võlgade tasumise, patukahetsusega, mis kestab senini, sealjuures ka nende põlvkondade ajal, kel puudub side tolle ajaloo. Sellegipoolest tasuvad nad oma võlga, ning teevad seda vabatahtlikult. Patukahetsusest sündis uus Saksamaa, uue kvaliteediga rahvas. Ja saksa kee-

lele tema kunagiste funktsioonide tagasiandmine kestab tänase päevani. Inimeste poolt, kes andsid kergelt alla inglastele. Impeeriumi lagunemise ime seisneb sellest, et lagunemine on vältimatu ning kiire, selle tagajärjed kestavad aga kaua. Saksamaa teostatud vägivalda eest tuli hiljem maksta keelet. Meie lagunemine oli siiski üsnagi närviline. Ning vene keelel pole süüd, temast võib kasu olla. Kuid eksisteerib halvavõitu tendents – vaenlase kaotus, nostalgia vaenlase järele, vaenuliku sõna “nõukogude” asendamine sõnaga “vene”. Väga vastik tendents. Kuigi praegu peab maailm toime tulema teiste probleemidega, seda eriti pärast üleilset (11. september – A. A.)

Keel mängib alati rahu jaluleseadvat rolli. Keel ei aja kedagi tülli. Aga praegu kipuvad võimutsema inimesed, kes tunnevad halvasti keelt. Ilmselt on see kompleks. Nad ei oska rääkides oma mõtteid väljendada. Agressioon jätab inimese ilma kõnests.

Kuid Andrei Georgijevitš, selle aja jooksul, kui valitses Nõukogude Liit, vahetus rohkem kui üks põlvkond...

Kolm.

Ning kolme põlvkonna vältel rääkisid inimesed igal pool vene keeles. Traditsioon, mis selle tingis, laguneb praegu. Kas inglise keelt võib vaadelda kui uut Euraasias sündivat traditsiooni?

Inglise keel on suurepärane keel, seda tuleb õppida. Enne oskas intelligents kolme keelt. Sest sa pidid oskama keeli, mis aitasid suhelda teiste rahvastega. Põhiliselt näen ma seda Skandinaavia maades, kus võõrkeeli vallatakse paremini kui Prantsusmaal, Inglismaal või Saksamaal. Paremini selle tõttu, et nende vajadus maailmaga suhelda on suurem ning ambitsioonid omakorda väiksemad, viimastes ei nõuta, et keegi oskaks soome, norra või rootsi keelt. See on kultuurne suhtumine. Tõeline euroopa intelligent, eriti idaeurooplane, peab tundma piisavalt võõrkeeli. Ma olen kohanud tšehhi, kes lähevad hollandi keelelt vabalt üle saksa keelele või siis prantsuse keelele soome keelele. Arvan, et keelte tundmises peitub maailma pääsemine. Säärane utopia on minul. Aga inglise keel? Kogu maailm räägib inglise keelt, kedagi kinni ei püüa ega keelestki mööda ei kihuta. Aga vene keel varuks – see on juba *up – down* !

Näiteks prantslased kasutasid oma sügavalt ajaloolises filmis inglise keelt, eesmärgiga kindlustada rahvusvaheline levi. Kuidas vaatate teie sellisele olukorrale?

See on turu probleem. Ma ei tea, kas siin on tegemist keeltevahelise sõjaga. Ei tea. Omal ajal, kui Abhaasias olid probleemid, mis hiljem kasvasid üle sõjaks – oli 1978. aasta –, panin ma tähele, et abhaasidele (Abhaasi keel



“Head käed”. Režija Kalniņa (Margita) ja Tõnu Kark (Lepik).
Priit Grepil fotod

on väga huvitav arhailine keel, eriti lingvistide jaoks, unikaalne keel!) on omane suurepärane kuulmine ning nad haaravad võõraid keeli lennult. Need abhaasid, kes lapsest saadik rääkisid oma keelt, kuid lihtsama elu ot-singul lahkusid külast, suutsid end hiljem väga orgaaniliselt võõraste keelte keskel sisse seada. Selline hästi arenenud võime omandada paljusid keeli võib olla väikese riigi jaoks üsnagi kasulik.

Mis muuseas toimubki Ida-Euroopa, Lääne-Ukraina piiridel. Sealsed elanikud oskavad kas või kõnekeele tasemel viit-kuut keelt. Rumeenia, ukraina, poola, ungari, tšehhi. See annab inimesele juurde haaret, teeb ta rikkamaks, eriti kui võtta arvesse, et mitte ükski keel ei koosne puhtalt ühest keelest, igas keeles on võõrsõnu, võõrtüvesid. Vene keel koosneb ladina keelest, prantsuse keelest, aga nüüd juba ka inglise keelest. Ma ei pea siin silmas mitte sõnu-koloniste, ei. See on ümberõppimine, et muutuks mõistuse konstrukt-sioon. Kui sul tekib kas või veidikegi rohkem võimeid, et mõista ja üldistada. Selles mõttes on “Kinošokk” vastastikuse vahetuse kohaks: võib vaadata filme ning tutvuda teiste inimestega. Ka nemad surevad, armastavad ja kannatavad samamoodi. Kuid nad on teistsugu-

sed! See on üldinimliku ökoloogia küsimus: keel kas saavutab võidu kõige üle või rahu ei tule. Ja mida rohkem keeli, seda parem!

Andrei Georgijevitš, on teil olnud juhust ammutada mingeid ideid kinematograafiast, toituda sellest?

Ma arvan, et kui see isegi nii on, siis enam või vähem alateadlikul tasemel. Omal ajal ahvatles see mind väga, kuid ma ei olnud enam esimeses nooruses, nägin kõike ega suutnud, ei jätkunud julatumust seda teha. Mind huvitas alati, kuidas tsensuuri või siis reaalsuse mittetäieliku adumise tõttu kaob tohtu hulka meie elust, kui vaadelda proportsioone: poliitika, religioon, me kannatame, armume, suurem — see kõik on kootud ühte vaipa. Võtkem või praegune hetk. Ta koosneb mingitest omavahelistest suhetest — seda elementi on nii palju ja seda elementi jälle nii palju. Kuid see on üksnes tabel. Moodustub ahela üks osa, mis hakkab kunstnikku köitma kui veel väljakujunemata materjal. Näiteks teemana või millegi muuna. Kõik inimesed vaatavad televiisorit, eks ole? See on juba 60 protsenti meie elust. Kuid kusagil pole kirjas, kuidas inimesed televiisorit vaatavad. Kusagil pole kirjas, kuhu läheb pool inimkonna ajast! Ei, seda pole kirjas! Ei, seda pole kirjeldatud ning siin peitubki kunsti võlu! Midagi jääb alaliseks kirjeldamata. Krooniliselt. Paraku on edusammud selles suunas võimatud. Seega, kui kino on olemas, kuidas ta sai siis mitte oma mõju avaldada? Aga asi on selles, et kõik, mis kaasneb mingi tehnilise lahendusega kunstis, hakkab hiljem avaldama peas. Järelkult, kirjanduses oli algselt peidus kogu kinematograafia. Kunst hakkas mandudes sisaldama fotograafiat, aga fotograafia omakorda äratas taas ellu maalikunsti, suunates selle sinna, milleks ta ise polnud võimeline — tekisid impressionistid. Romaan, eriti Euroopas, sai seeriatooteks, "küpssetiseks". Sõna ei omanud enam tähtsust, seda asendas kinematograafia. Pärast ilmus televisioon. Kogu aeg on mingid tehnilised uuendused toonud kunsti tagasi tema juurte juurde. Igas žanris ja igas olekus. Sellest, mis tundub hukatuslik, saab mingil hetkel taassünd. Ma arvan, et tänapäeva kino on väga palju õppinud televisioonilt. Televisiooni kohta võib aga ilmselt öelda, et mida rohkem ta "õgib", seda rohkem avaldab ka mõju. Kuid kinematograafia pakub võimalust rääkida oma keeles, kusjuures on võimalik kasutada suurt vabaduse kogemust, uut tehnikat ja nii edasi. Midagi ähvardavat selles, et kino siseneb alateadvusse, ma ei näe. Kino oli olemas enne oma ilmumist. Nagu ütles Tarkovski: "Issand, mida küll teha? Kino oli olemas enne kõike, sest me nägime unenägusid!" Õige, me nägime unenägusid, aga pärast hakkasime neid vaatama kinos. Võib-olla on nendes unenägudes läinud midagi kaduma?

Aga kas te tunnete puudust sellest kinematograafiast, mis eksisteeris kuni Nõukogude Liidu lagunemiseni?

Ei, ma ei ole kinomaan. Niikuinii on Chaplin kõigest parem! (Naerab.)

Kui tähistati kinematograafia sajandat aastapäeva, siis ennustati tema lõppu, räägiti, et kõik on juba olnud ning hakkab nüüd korduma.

Sada on hea number. Mäletan, et kui ma sain kuuekümnendaastaseks, arvestasin ma äkitselt välja, et minu järglaste, laste ning lastelaste aastate summaks on sada. Pole paha, mis? Mina olen kuuskümmend ja nemad juba sada! Ning ma otsustasin, las igal pool olla kõike sada: sada raamatut, sada armumist, sada aastat minu lastele. Aga pärast mõtlesin, et mida veel võiks olla sada? Ütleme, sada linna, sada maad, aga veel? Sada hammast! Sõber küsis: "Aga kust võtta sada hammast?" Mina omakorda vastan: "Aga kui piima- ja jääv hambad kokku arvestada?" Kokku saab sada! (Naerab.) Ei, tõepoolest, suurepärane arv! See on ju suhteline! Me ise tükeldasime ja mõõtsime maailma. Nagu on öelnud François Rabelais: "Ma ei tea tobedamat ja mõttetumat ajaraiskamist kui kõige kokkuarvestamine." Selles peitub mingi katkematu enda õigustamine. Ja sellest hoolimata näeme ajaloos, et on olemas noorus ja on vanadus, mis üritavad avaldada mõju kõigele. Miski ei ole lõppenud ega miski ei ole alanud. Elu on katkematu.

Vestelnud ARINA ABROSSIMOVA
Nädalalehest "Ekran i stsena" 2001, nr
35 – 36 tõlkinud
KRISTIINA DAVIDJANTS

ANDREI BITOV on sündinud 27. mail 1937 Leningradis, Petrogradi poolal. 1962 lõpetas ta Leningradi maäinstituti geoloogina. Tema esimene teos avaldati 1960. aastal. Esimene proosakogumik ilmus 1963 ja kutsus esile poleemika, hiljem ilmusid tema teosed suurte vahepeadega, pikini paus oli ligemale kümme aastat. Taas hakati teda Venemaal avaldama 1986. aastal. Romaan "Puškini maja" (1971) ilmus USAs alles 1978. aastal. 1980. aastatel emigreeris Bitov Läände, õige tihti peab ta praegugi Ameerikas loenguid vene kirjandusest. Tema viimane teos on "Neljamõõtmeline impeerium", mille ta on ise kujundanud ja oma kulud välja andnud. Bitov on Venemaa PEN-klubi president.

Eesti keeles on "Loomingu Raamatukogu" avaldanud järgmised Andrei Bitovi teosed: "Kutsealune" (tõlkinud Aroo Valtou, 1965, nr 15/16), "Apteekrisaar" (tõlk Ita Saks, 1971, nr 50/51) ja "Lahkar Monahhov" (tõlk Jüri Aam, 1978, nr 48/49).

MIS TEHTUD, SEE TEHTUD



"Hing sees", 2002. Režissöör Riho Unt.

"HING SEES". Stsenarist, režissöör ja kunstnik Riho Unt (A. H. Tammsaare novelli "Elavad nukud" ainetel), operaatorid Indrek Volens ja Peeter Ülevain, valgustaja Roland Tiik, peadirektor Märt Kivi, animaatorid Andres Tenusaar ja Kertu Peet, nukud ja dekoratsioonid valmistasid Ilmar Ernits, Külli Jaama, Kaarel Kübarsepp, Einar Maarits, Ene Mellov ja Eduard Žukov, skulptor Taivo Mürsepp, helilooja Tiit Kikas, helikujundaja Avo Ulvik, monteerijad Urmas Jõemee, Kersti Miilen ja Riho Unt, tootmisjuht Maret Reismann, produtsent Arvo Nuut. Osades: Richard Osak (vend), Sara Nüganen (õde), Lembit Ulfak (isa). 35 mm, 18 min, värviline. © Nukufilm OÜ, 2002.

"Hing sees" ei ole Riho Undi loomingu esimene nukufilm, kus nukud peale "päris" tegelaste ka mänguasju, s.o siis nukke endid kujutavad. Koos Hardi Volmeriga

Hando Runneli stsenaariumi järgi valminud debüütfilmis "Imeline nääriöö" (1984) on ka tegelasteks nukud ise – riidest tüdruk ja üleskeeratav ripakil tiivaga hani. Kui too kahekümne aasta vanune teos, vaatamata oma muinasjutu-imelisusele, on hästi elulähedane ja meile suhteliselt tuttavat käega katsutavat ja silmaga nähtavat reaalsuse osa puudutab, siis "Hing sees" väljendab autori selget tungi metafüüsilise maailmatunnetuse suunas, sest hing on üheselt metafüüsiline nähtus. Muidugi ei puudu "hingelisus" ka "Nääriöös", aga see on seal sees hoopis teisel, maisemal tasandil kui A. H. Tammsaare "Elavate nukkude" põhjal tehtud linaloos. Kui veel seda Riho Undi viimast filmi esimesega võrrelda, siis äratav tähelepanu ka see, et mõlemas puudub kindel piir tegeliku ja kujutlusliku, tegeliku ja muinasjutulise, tegeliku ja unenäolise vahel. Nii nagu see meie hingelus tegelikult ongi.

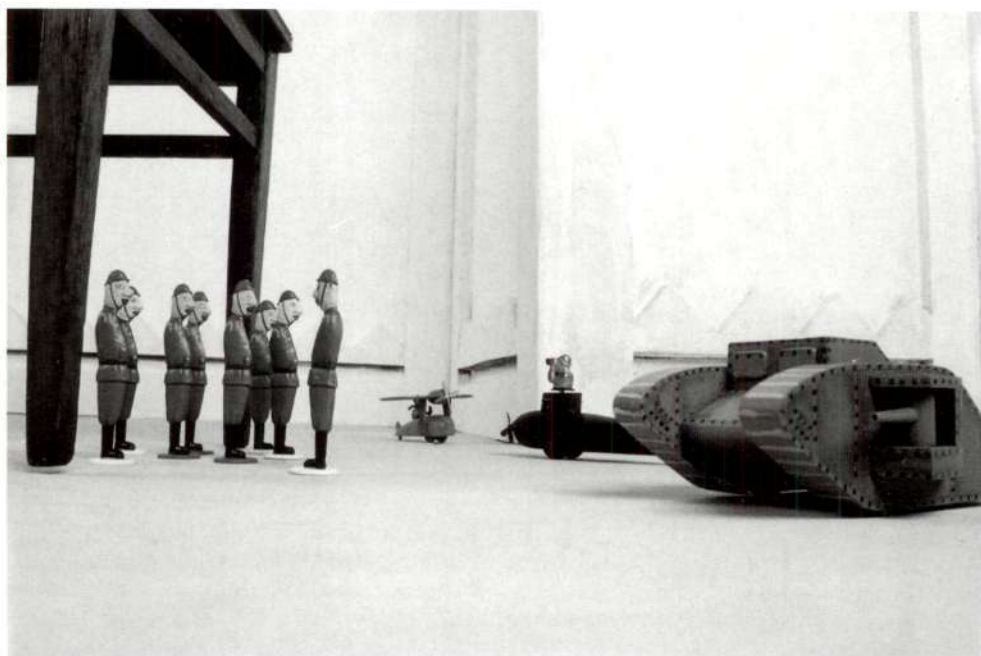
Riho Undi kui nukufilmitegija muutumist/moondumist ajas ei ole võimalik vaadelda ilma Hardi Volmerita, sest suur osa Undi loomingust on valminud koostöös temaga. Ühisdebütidile järgnesid kohe väga tinglik ja raskes kujundikeeles ning seetõttu üsna arusaamatu "Nõiutud saar" (1985), Tammsaareaineline ehe-filosoofiline "Kevadine kärbes" (1986) ning allegooriline hoiatusteos "Sõda" (1987). Kolm filmi kolme aasta jooksul, film aastast nagu konveierilt. Seejärel kolm aastat vahet, mil mõlemad mehed filmi-ilmas oma asju üksinda ajasid (Volmerilt tuli sel perioodil "Tööd ja tegemised", Undilt oma karikatuuridest lähtuv joonisfilm "Kultuurimaja", mõlemad 1988) ning siis saadi taas kokku. Valmisid sotsiaal-apokalüptilises otsejoonelisuses kriitik Kärt Hellermat lausa vihale ajav (TMK 1990, nr 12) "Jackpot" (1990), lustakas armastuslugu "Hilinenud romanss" (1994) ning ürgeksistentsialistlik "Primavera" (1998). Nii nagu Volmer ja Unt kahes viimases siin nimetatud filmis teisi paari panevad, nii on ka nende filmide arvustajad nad kauakestva koostöö põhjal omavahel paari pannud. Toomas Kall on neile isegi ühise nime Hardi-Riho Volmerunt (TMK 1995, nr 6) välja mõelnud ning Andrus Kivirähk leiab, et nende paarissuhte eeliseks on see, et erinevalt mõnest meie üksiklooja poolt tehtud animafilmist ei ole Undi – Volmeri "Primavera" jökker ega pessimistlik (TMK 1998, nr 8–9).

Olgu selle Kivirähi tõsiseltvõetavusega nagu ta on sarnaselt muugi tema kirjjutatuga, aga Kalli tasub arvestada. Nimelt fikseerib ta tabavalt ära, et "Hilinenud romanss" on Kägu (Volmer) teokam ja Kakaduu (Unt) mõtlikum. Intervjuus Sulev Teinemaale (TMK 1998, nr 11) ütleb Riho Unt, et Hardi Volmer on "rahutu hing" ja teeb palju muid töid ning seetõttu on ta oma pikemad ja töömahukamad filmid ilma Volmerita teinud, kuigi koostööklapp on suurepärane. "Kõige tähtsam minule on süvenemine, pead täielikult pühenduma ühele asjale, et film väga hea tuleks. (Samas, lk 5.)

"Hing sees" on Riho Undi seni viimane pühendumus. On see siis väga hea?

On küll. Aga kunstilis-tehniliselt tase-melt mitte parem kui enamik Volmeriga tehtud filme, sest ka need on väga head. Kui mingit vahet üldse täheldada, siis on see sisus ehk teemas. Tuttavaid võtteid, käike, momente, motiive, kujundeid jne – seega äratuntavat või ehk siis mitte-üllatuslikku on selles lina-loos küllaga, olgu selleks siis kas või tinasõdur "Jackpotist", lahingulöömine "Nõiutud saarest", sõjapidamine "Sõjast" või tegeliku ja kujutlusliku (unenäolise) segiajamine ja ühtesulatamine "Imelisest nääriööst". Samuti on autor oma viimases töös liikunud lihtsuse suuna, nagu juba Volmeriga koostöös tehtud "Nõiutud saarele" järgnenud "Prima-

"Hing sees".



vera" põhjal on tähele pandud (vt eelnevalt mainitud intervjuud, lk 5). Ta jutustab meile lugu, teeb seda lihtsate vahenditega, juba kätteõpitud heas tehnikas ja see on hea. See on parem kui igasugune nipitamine.

Erinevused ehk edasimineked, mis nii selgelt silma ei paistagi, algavad filmis "Hing sees" aga juba stsenaariumist. Nimelt on Unt Tammsaare novelli "Elavad nukud" lisaks filmipäraseks tegemisele omajagu ka kindlas suunas töödeldud ja muutnud, üht-teist vahele jätnud ja juurde kirjutanud. Kõige olulisem erinevus Tammsaare novelli ja Undi filmi vahel on see, et kui kirjandusteoses on olemas selge piir ärkvelolekus toimuva ja unenäos juhtuva vahel, siis filmis on see kaotatud. Pärast vestlust isaga ei näidata, et poiss (Uuno) enne une nägemist magama heidaks, vaid markeeritakse seda lumesajuse vahekaadriga, mille järel tulevad stseenid, mida Tammsaarel üldse pole – poisi öde (Maret) koerapeaga majatrepil ulumas: "Ega siis sõdur pole koer, et ta sureb lahtiste silmadega"; ning seejärel lumememmeks moondunud nukk Liisa (Tammsaarel Tiiu), kellel poiss kahurikuuliga pea kildudeks laseb. Seejärel poiss ärkab ning edasine tegevus, mis Tammsaarel Uuno unenäku kirjutatud, toimub filmis juba päriselt.

Kõige julgem juurdekirjutus on aga see, et Unt paneb nukk Liisa/Tiiu tegutsema. Nimelt on just tema see, kes peatab jõuluvana/isa hing-sees-sõdurite tegemise masina ning hüüdes poissi tulistavatele sõjameestele: "Pidage! Minul ei ole hinge sees", tõmbab tule enda peale ja päästab poisi surmast. Seejärel näidatakse küll poisi ärkamist, mis vihjaks nagu sellele, et ta nägi und, aga põrandal lamab päriselt äratapetud nukk. Osutatakse sellele, et unenäos ja mitte-unenäos juhtuv on üks ja seesama inimese hinges toimuv protsess ning seal ei tehta vahet, kus mõte sõnaks ja teoks saab. Iga halb mõte (siin tapmine) teeb oma töö, realiseerugu see siis päriselt, unenäos, kujutluses või mängus. See näibki olevat filmitegija peamine sõnum.

Ja nüüd tundub, et just nimelt mängutapmise mõtestamise ja ümberhindamisega see film tegelebki. Kui poiss oma toas mängukahuriga mängusõdureid maha laseb, ütleb ta oma paar aastat vanemale õele: "See pole ju sõda, see muidu niisama." Aga pole siin elus midagi "muidu niisama", meie hingelus ei ole mängu- ehk kujutluslikul tapmisel vahet, üks veretöö kõik. Filmis saabki asi alguse hingeta sõdurite mängutapmisest, võimendub unenäos hingete sõdurite massimõrvaks ja saab nuku surma läbi päristapmiseks.

Selle sõnumi sisse on pandud igasuguse halva mõtte, sõna ja teoga kaasaskäiv tagajärg – halb tuleb sedaviisi mõtlejale/sõnunjale/tegitajale alati bumerangina tagasi. Poiss tappis sõdureid ja sõdurid hakkasid teda ennast tulistama. Poisi päästab surmast nukk, kes ennast tema heaks ohverdab, aga see on lihtsalt üks *deus ex machina* võte, et lugu ära lõpetada, sest edasi pole enam vaja seda asja arutada. Edasine arutamine teeks asja segaseks, tuleks appi võtta inglid jne.



"Hing sees".
Iudrek Volensi fotod

Selles mõttes on Riho Undil õnnestunud Tammsaare poolt ülesvõetud teema ja käimapandud süžee tema enda ütelda tahtmisele vastavalt ning ka filmispetsiifikale kohaselt ära lõpetada. Novellis annab jõuluvana Uunole unenäos uue võimaluse järgmisel aastal tema juurde taas tulla ning valida, kas ta tahab endale hinge või hingega sõdureid, keda tappa. Unt on jõhkram: mängus ja unenäos sooritatud tapmist tagajärg on reaalne surm ja seda olematuks teha enam ei saa, uut võimalust ei anta. Mis tehtud, see tehtud.

Hingest veel nii palju, et vanasti kasutati sõnapaari "hing sees" lihtsalt elusolemise kohta: hing sees – elu sees. Tammsaare on siiski "hinge" teises mahus kasutanud, eristades hingeta elu hingelisest; hinge olemasolu avaldub tema kontekstis armastusvõimes. Erinevate hinge-käsitluste seisukohalt asubki sellise tundmise võime just hinges/südames. Undi käsitluses saab aga "hing" just selle kõik-üks-olemine aspekti esiletoomisega reljeefsema metafüüsilise sisu ja mõõtmega.

Arutada võib muidugi igatmoodi. Näiteks nii – *one thought-murder a day keeps a psychiatrist away* (üks mõttes tapmine päevas hoiab hullutohtri emale). See olevat Toomas Raudami sõnutsi ameerika psühhiaatrite üks

KERGLUSE
KIITUSEKS

käibetödesid ning Saul Bellow on selle mõttekäigu ka oma "Herzogi" motoks ülendanud. Seega võib nii mänguautomaatides sõjapidamine ja tapmine ning analoogilisele tegevusele kaasaelamine filmides olla üsna ambivalentse tähendusega. Võib olla. Me ei tea, kuidas see siiski tegelikult on ja toimib.

Ideaalne oleks muidugi, et inimesel ei tekiks üldse mõtetki ainumat elusolendit ilma eksistentsiaalse vajaduseta tappa ning ta tuneks aukartust elu ees nagu Albert Schweitzer sellest on kirjutanud. Aga kuivõrd meie ühiskonnakorraldus ei ole ideaalne, raha on jumalaks, kasumijaht käib üle kõige, ebavõrdsus on normiks, ametnikud terroriseerivad lihtkodanikke, inimsuhted on sageli sassis, üksteisele kärukeeramine üha enam moes jne, siis ei saagi sellises olemisviisis [mida Riho Unt oma "Kapsapea"-triloogias (1993, 1997, 2000) koomilises valguses on mitme kandi pealt näidanud] inimeselt ideaalset mõtlemist ja käitumist nõuda. Aga hea, kui ideaal silme ees püsib ja õige teets kätte näidatud.

Inimesed teevad üksteisele ülekohtu ja liiga ning teema, mis selles olukorras tõsiselt käsitlemist nõuab, on vastuhakk ja kättemaks. Kristlik lõõjale teise põse ettekeeramine on ilus küll, aga selge on ka see, et igasugune endale liiga teha laskmine jätab hinge sügava jälje, sügavamana paraku kui liigategijale. Kättemaks võib jällegi vabastada, ega see komme asjata paljude (lõuna)rahvaste (grusiinlaste, armeenlaste, itaallaste jt) seas püha ja suisa kohustuslik ole. Meil kardetakse sellest rääkidagi, sest tahetakse olla hirmus tolerantid. Üha rohkem tundub aga, et see ei ole õige tee. Igasugust jäledust ja sigatsemist ei saa ju õige inimene välja kannatada. Aga see on juba uue filmi teema.

"WEITZENBERGI TÄNAV". Stsenarist ja režissöör Kaspar Jancis, taustakunstnik Siren Halvorsen, karakterite kunstnik ja konsultant Priit Pärn, kaadri paigutus: Kaspar Jancis ja Ülo Pikkov, muusika: Kaspar Jancis, digitaalanimatsiooni operaator Marje-Ly Liiv, heli: Avo Ulvik, monteeri Kaspar Jancis, animaatorid Tarmo Vaarmets, Antanas Povilionis, Marje Ale ja Ülle Metsur, teostus: Sirje Aasrand, Sigrun Alaots, Eero Barndok, Eda Kurg, Eve Luup, Kristiina Martinson, Anneli Põldsaar, Katrin Vaher, Krista Vanamõlder ja Riina Kabrits, digitaalne teostus: Avo Lainesaar, Ell Mikk, Merle Rajandu ja Anu Unnuk, näitlejad: Kaspar Jancis, Margus Prangel ja Editha Zeno, muusikud: Kaspar Jancis, Kristiina Killo, Eno Kollom, Indrek Kruusmaa, Jaak Lutsoja, Mihkel Mälgand, Arle Soeson ja Avo Ulvik, režissööri assistendid: Rutt Unnuk, Linda Sade ja Peeter Tammisto, produtsent Kalev Tamm. 35 mm, 11 min, värviline. © "Eesti Joonisfilm", 2002.

Vaadates Kaspar Jancise uut joonisfilmi "Weitzenbergi tänav", võib vaatajat tabada hämmeldus, võib tekkida küllastamatus, harjumatu kerguse tunne. Minul sarnanes see tunne pooltühja kõhu tundega. Justkui sööks head rooga ning korraga, umbes pool on söödud – kaob taldrik sööja eest nagu tina tuhka.

Ma ei püüagi väita, et "Weitzenbergi tänavat" vaadates tabavad kõiki vaatajaid sarnased tundmused. Mainisin oma hämmeldust seetõttu, et see juhtis mind teatud mõistmisvõimaluseni nii filmist enesest kui kogu Jancise loomingulisest tegevusest. Samuti ei püüa ma väita, et see kataks kogu Jancise väljenduslikkust, selleks on ta liiga mitmetasandiline. Pigem valgustaksin ühte tahku, mida minu meelest esindab väga eredalt ja detailselt just "Weitzenbergi tänav".

Hämmeldus tabas mind kõigepealt filmi reklaamivat lauset ja filmi ennast võrreldes. Lause ütleb: "Armastuse nelinurk ja mõrv!" Nelinurka kuuluvad filmis mees, naine, kärbes ja kala. Esimesed kolm on aktiivsed, viimane passiivne. Kala langebki mõrva ohvriks, palgamõrvar neelab ta kurgust alla. (Kala toimib Jancise filmis nagu püss näiden- di esimeses vaatuses; püss peab pauku tege-

ma, kala peab ära söödud saama: see oli kogu filmi juures ka ainuke nüanss, mis oli etteaimatav.)

Liikumised mehe ja naise vahel on nii kummalised kui ka arusaadavad. Naine eelistab mehele filmi alguses kärbest, nii nagu hiljem eelistab mees naisele kala. Kuid siis sekskub mängu kala omanik, mees, kes püüab peita märgikombinatsiooni LRS153 ja kes tellib palgamõrvari, kelle tegevus viib lõpuks mehe ja naise teineteiseleidmiseni. Ja kõik see toimub millegipärast Weitzenbergi tänaval.

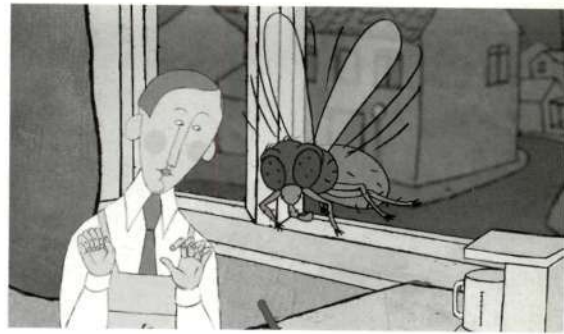
Hiljuti ilmunud E. M. Ciorani "Lagunemise lühikursuses" on peatükk "Kultuur ja kerglus", kus Cioran kirjutab: "Kergluse ei jõuta niisama lihtsalt. See on privileeg ja kunst, see on pealiskaudsusepüüd, milleni viib veendumuste põlgamine, kui ollakse kord taibanud mis tahes tõsiskindluse võimatust; see on põgenemine kuristike servalt, mis on loomu poolest põhjatud ega saa kuhugi välja viia."

Väidaksingi, et mõjuv osa Kaspar Jancise loomingust on kerglane, on rajatud kerglusele. Muidugi kõlab sõna "kerglus" või "pealiskaudsus" kohe eitavalt, negatiivselt. Siin kõlaga nad risti vastupidiselt. Kerglus tähendagu siin teadlikkust, pealiskaudsust kui valikut, kui teatud liiki möödapääsmatut väärtust. Ma ei tahaks väita, et "Weitzenbergi tänav" on puhtalt esteetiline, juba sellepärast, et väärtustest lahtiütlemine on ju kohe ka pa-

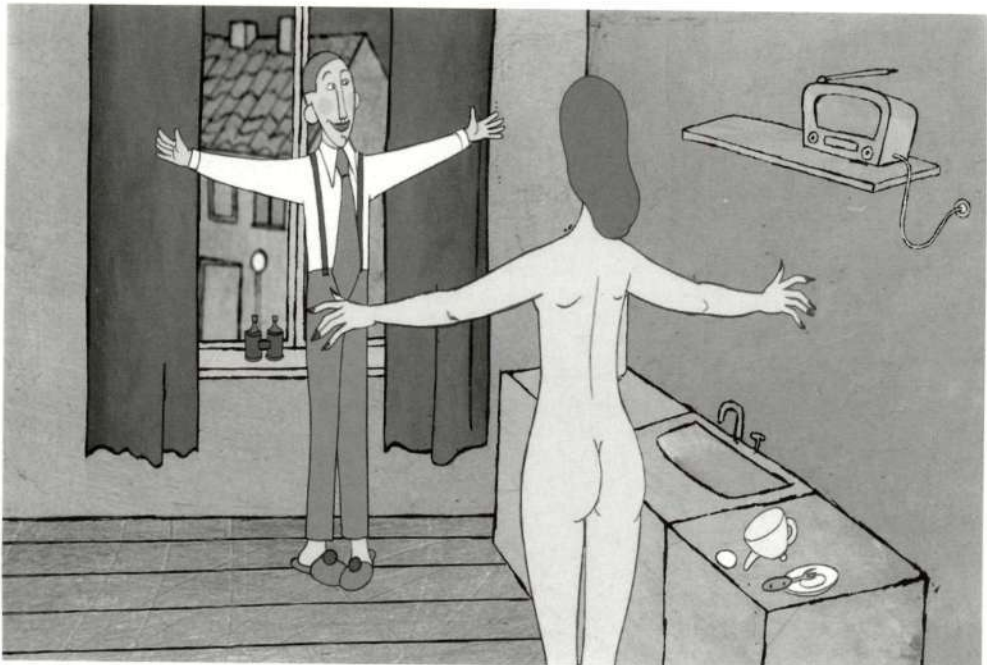
ratamatult teatud väärtuse sedastamine ja seega ka omandamine.

Tooksin esmase näite tegelikult Jancise muusikalisest tegevusest, kuna "Weitzenbergi tänav" puhul on kindlasti tegu tugeva autorifilmiga ja tõsiasi, et joonisfilm kui kerglust soosiv kunstiliik sobib ülihästi Jancise loomismeetodiga ja meelelaadiga, on siin enesestmõistetav.

Värsket pop- ja rockmuusikat edastavas ETV saates "Seitse vaprat" astus mõned aastad tagasi skandaalikeses saatel üles ka ansambel "Operatsioon O", kus Kaspar Jancis samuti tollal kaasa löi ja arvatavasti kogu an-



"Weitzenbergi tänav", 2002. Režissöör Kaspar Jancis.



sambli meelsust suunas. Skandaali tekitas lugu nimega "Viies ratas", või õieti selle loo esitamine. Bändis laulis sellal pensionär Maie Parrik, kelle esinemine kõige rohkem põlgust tekitas.

Pahameeletorm veeklaasis mõjus tõi kummaliselt. Keegi ei põlasta neid sadu ja sadu keskpäraseid bändikesi, kes aimavad oma välismaiseid eeskujusid järele ja annavad intervjuudes lärmakalt mõista, et nad on millegi täiesti enneolematuga välja tulnud. Reaktsioon Parrikule näitas tegelikult väga hästi, kui surmtõsiselt võetakse isegi sellist kerget kunstiliiki nagu popmuusika.

Nüüsi on iga loomisakt rohkem pühitus kui lõbustus. Ka kõige pealiskaudsemas, kõige otsesemalt majanduslikule kasumile suunatud popmuusikateoses domineerib tõsidus, peaaegu pühalik veendumus loomisakti sisulises väärtuses. Ka kõige kergem lauluke on kantud autori ja/või esitaja teadvuse pidulikkusest. Linnar Priimägi on kirjutanud, et kunst sündis pidustustest, "pidulikkus jääb kunsti sünnimärgiks". Argisus kunsti ei anna. Vastupidiselt Priimäele arvan, et pidulikkus ei lõppenu modernismiga. James Joyce'i argist registreeriv sisekõne, Marcel Duchampi "purskkaev" või Andres Serrano uriinis ja veres hulpiv krutsifiks pole traditsioonilises mõttes pidulikud, kuid nendes küdev sõnum on nii jõuline, nii tugev, et selle mõju pole kindlasti argine. Kui nad on suutnud hüljata pidulikkuse imperatiivi, siis pole nad kindlasti suutnud ega tahtnudki hüljata inetnsiivistunud sõnumi imperatiivi, loomisakti tõsidust.

Nii on ka iga popmuusikaakt teatud sorti pidustus, kuigi lahjendatud ja lühendatud kujul. Parriku akt mõjus selles kontekstis loomulikult pühaduseteotusena. Sel lihtsal põhjusel, et "Viies ratas" oli puhas lõbustus, puhas nali; mäng, milles mängiti mängu enda pärast. Nendele, kelles Parriku esinemine siiani judinaid tekitab, sobiks asja ambivalentsemaks muutmiseks ehk järgmised Ciorani sõnad: "Kuidas suudaksime taluda kogu vaimuloomingu raskust ja ränka sügavust, kui mõned võluvalt häbitud hinged poleks ääristanud tema kangast peene põlguse ja vaheda ironia narmastega?" Kui mõned meist poleks hüljanud pidulikkuse või vähemalt tõsikindluse?

"Võluv häbitus" domineerib ka "Weitzenbergi tänavas", kuigi filmi ümbritsevat kontekst on hoopis teine. Animatsiooni tajutakse ikkagi marginaalse kunstina, kuna tema mängulisus, "lapsikus", kerglus on võr-

reldes teiste kunstiliikidega rohkem esil. Siiski pole eesti animatsioon kunagi lihtsalt kerglane suutnud ega tahtnudki olla: ikka on väljenduse suunavaks jõuks olnud tõsimeelnegi sõnum. Sõnumit saab väljendusega muundada, panna lugematute rakursside all ja lugematuid kordi kõige koomilisema groteskiga peegelduma, kuid mitte kunagi ei ole sellest loobunud. Kas "Weitzenbergi tänav" on siiani edukaim katse saavutada nii puhast kerglust kui veel võimalik? Ehk tõi.

Vaadakem väheke filmi põhikujusid, teemat, sümboleid, detaile, liikumisi, jooni. Juba sai viidatud filmi justkui kandva tasandi, "armastuse nelinurga" absurdusele. Siin on kaks suunda: "armastuse nelinurk" tühistab kerglaselt peaaegu maagilise mõiste "armastuse kolmnurk", mis ühendab endas paljusid ohtumaiseid lugusid "Othellost" kuni seebiooperite lugematute variantideni välja. Kui on "nelinurk", siis võib-olla ka "viisnurk", "kuusnurk" jne. Teisalt aga flirdib naine kärbsuga ja mees tuima kalaga. Kas pole see traditsioonilise armastusloo blasfeemia?

Ning kui just otsida "Weitzenbergi tänavast" sõnumit, siis ei pruugi seda leida, sest seda lihtsalt ei pruugi olla. Olen püüdnud osutada, kuidas igale toimunud loomisaktile järgneb paratamatult mõistmisakt, tuues näiteks kirjanduslik-kunstilise rühmituse "14NÜ" (siia kuulub ka nukufilmilooja Mait Laas), mis toodab minu meelest tekste, mille tähendust ja sõnumit on püütud redutseerida sellise määrani, et on eriti raske, ehk isegi võimatu või veelgi enam – tarbetu tähendust/sõnumit otsida, kuid ometigi ei saa seda otsimata jätta – lihtsalt sel põhjusel, et tekst on olemas, tekst on lugejaga vastamisi; tekst pole tekst, kui temas pole sõnumit, st sõnumit ei nähta. Samasuunaline tunne valdab mind "Weitzenbergi tänav" puhul: on üks lugu, armastus- ja põnevuslugu. Kuid kui süveneda sellesse, kuidas Jancis vaatajale lugu jutustab, siis kas saab olla veendunud, et Jancisel on edastada mingi sõnum, ükskõik kui raske kood või šiffer? Äkki on ta lihtsalt joonistanud kimbu tegelaskujusid ja kimbu esemeid nende ümber ja pannud nad ilusasti liikuma? Võib alustada küsimusest: miks just selline pealkiri? Kas sellesse kerglasse armulookesse ja kõverpeegliisse mõrvamüsteeriumikesse on kuidagi segatud lugupeetud August Ludwig Weizenberg, eesti skulptuuri alusepanija? Miks on siis kadunud tema perekonnanimest "t"? Võib-olla peetakse silmas mõnda teist, Weitzenbergi-nimelist tegelast? Võib-olla on filmis selle kohta mõni viide, karta on, et seda tajuvad vähesed.

Pealkirjast sisu juurde. Miks meest ahvatleb kala ja naist kärbes, kes nii võluvalt naise meelastel huultel ja lopsakal keelel ringi laseb? Mida tähendab ja tähistab LRS153? Aga äkki ei omagi need küsimused mingit tähtsust? Äkki ei peaks vaataja sedakorda õngitsema sõnumit, vaid piirduma hoopis väljendusega? Kas see tähendab "pelka" väljendust? Selge, et Jancis mängib. Tema mängus pole pühitsust, tema mäng on üks suur lõbustus. Ometi ei ole tegu nn meelelahutusega. Jaan Kaplinski kirjutas kunagi hea eesõna Johan Huizinga "Mängivale inimesele", kus ta väidab: "Kui otsime "mängule" epiteeti, võime öelda, et mäng on loov (vastandiks rutiinsusele), lõbus (vastandina tõsisele), ebatavaline (vastandina tavalisele), kasutu (vastandina kasulikule)." Kindlasti loob Jancis ootamatuid seoseid, kindlasti on "Weitzenbergi tänav" lõbus, kindlasti on film sõnumi edastajana, tõsise loona null, st kasutu. Kuid minu meelest on "Weitzenbergi tänav" tulvil kummalist ilu. Pole teotust, pole väljakutset (sest sõnumist loobumist ei peaks siin nägema mitte niivõrd sihiliku, kui võrd paratamatu sõnumina), pole pühitsust, mõtlikku hetke, on pealiskaudsus, mida ometi kannab kangastuslik ilu.

Kuigi Jancis Priit Pärna õpilasena mängib oma õpetaja loominguga viidete ja huumori abil, ei tundu klammerdumine Pärna loomingusse minu jaoks "Weitzenbergi tänav" kaardistamiseks piisav. Jancise joonistus on liikunud Pärna joonistusele vastupidiselt: selguse, lihtsuse suunas. Jancise joon ei ole vähemalt kahe peategelase osas värelev, ta ei hargne, ei värise nagu Pärna käe all sündiv rägastik. Pärna joon meenutab välimuselt pisut tavalist risoomi (suurendusklaasi all). "Weitzenbergi tänav" Jancise joon on selge, ühene ja ühtlane. Samuti koosneb filmi pildiline külg selgetest pindadest, jooned hoiavad värve laiali valgumast, samas on värvid väga selged, rõõmsad ja üsna pastelsed, hoides sartsuvat tegevust ja kujundite ning metamorfooside pillerkaart koos. On ka mõningad ölekõrrena mõjuvad vastandused: näiteks naise punased juuksed ja sinine kostüüm ning kingad. See on foon, mis tagab filmile tema tervikliku ruumi, sellele "töötavad vastu" tegelased, esemed ja tegevus: need hüplevad, liuglevad, moonduvad, igaüks omamoodi ja omal hetkel. Naise ja mehe näojooned meenutavad vägagi Modigliani portreesid (meest vaadates tekkis mõte, et just sedasi oleks Modigliani portreeterinud Jorh Aadniel Kiirt); ainult pääniliselt müstilist (mõttetut) tähekombinatsiooni LRS153 kartva kurinaha nahk ja tegevus liigub pärnaliku kujutamistiili poole.

Samas figureerib "Weitzenbergi tänav" ka üks üsna koleeriline ja platnoi stiilis vilistav papagoi, kes oleks justkui välja astunud mõnest vanast heast "Sojuzmultfilmi" multikast. Papagoi pursib peaaegu et venekeelseid sõnu (kogu filmi lõpetab sõna "komedia") ning palgamõrvar pomiseb germaani keeltes ("Guten Abend", "okay"). Nii siis muudab eri meelelaadiga tegelaskujude kuhjamine filmi kuidagi lustakaks ning ajab vaatajat segadusse. Sellele lisab Jancis oltralt irdunut, iseeneslikku sürrealismi: mängu füüsikaliste reeglitega, mis on animatsiooni üks lemmikvõtteid, ootamatuid ja mõnusalts mõistetamatuid olukordi (lühis lambipirni paneb naise värisema, kalaomaniku lapsepõlve üleskeeratava kukekese ülesütlemine jne).

Ometi pole "Weitzenbergi tänav" järjekordne sürrealismi manifest: kärbes sõidab lambipirni katki ja kõik. See kõik lisab Jancise nägemusele "tühisuse võrtsi". Ma püüan erita praeguses semiosfääris vähkkasvajana leviivat esteetika võidukäiku eetika üle. Ometi püüdleb Jancise esteetika igasuguse sõnumi seljatamise poole. Aga see seljatamispuud on kahjutu, stiilselt, elegantselt kahjutu. Jancise kerglus ei tohikski kahjulik olla, sel juhul räägiks ta enesele vastu. Eriti sellepärast, et see on teadvustatud. See on positsioon.

Tundub, et Jancis ei püüa midagi tõestada, midagi sõnastada ja sedastada ning sedasi ta paratamatult ka sedastab (sest oleme ju olemas meie, tema filmi vaatajad), pannes peaaegu uskuma mõtet, et loomingul on nagu Ciorani meelest luulel ja ka elul "üks vabandus: ta ei tõesta midagi". Sellest määratlusest lähtunult on lõviosa loomingust ebaõnnestunud.

KASPAR JANCIS (sünd. 8. V 1975 Tallinnas) on õppinud TPÜs filmi ja video eriala, aastast 1997 õpib Turu Kunstiakademies Priit Pärna juhendamisel animatsiooni. Turus valminud "Romanss" (1999) on olnud mitme rahvusvahelise festivali kavas ja saanud auhiindu (Põhjamaade ja Baltikumi noorte videofilmide festivali "Visions of Light" žürii preemia, 1999; Põhjamaade ja Balti riikide animafilmide festivali "Animerte Dager" grand prix Fredrikstadi Norras, 2000; parima animafilmi preemia tudengifilmide festivalil "Sleepwalkers" Tallinnas, 2000). "Weitzenbergi tänav" on Jancise diplomitöö.

MEES, KES MÜÜTI EI MAHU

“MÜÜTIDE MÄSS”. Režissöör ja produtsent Peeter Brambat, käsikiri: Peeter Brambat ja Mariina Mälk, helilooja Tõnu Kõrvits, operaator Peep Laansalu, helirežissöör Mati Jaska, helioperaatorid Jüri Vaher ja Lembit Hõbemägi, AVID monteerija Tambet Tasuja, off-line monteerija Hermes Brambat, teksti loeb Jaanus Orgulas. *Beta SP*, 54 min ja 30 s, värviline. © “AD Oculus Film”, 2002.

FILM

Režissöör Peeter Brambati teos on heas mõttes erandlik. Portreefilmi kohta levib meil paraku arvamus, et see kuulub satiiri valda, et portreeteeritavat tuleb mõnitada, müüdi ei paista lavastaja ise küllalt silma. (Sääraste “kaameraga karikaturistide” killast ehmatas mind esimesena Peeter Tooming, nüüd paistavad silma Andres Maimik ning Urmas E. Liiv.) Peeter Brambati “Müütide mäss” järgib küll traditsioonilist portreefilmi välist reeglistikku – portreeteeritav kodus, kohvikus, kirikus, looduses; lapsepõlvemälestused, suhted naistega, maalimine – ega paku üllatusi (tühja neist paneelmaja koridori aknaavadesse asetatud maalidest, koguni kultuuriminister Signe Kivi panek juuda rolli tundub vaimukas, ent kõrvaline), aga sellest filmist kiirgab sügavat respekti portreeteeritava vastu. “Müütide mäss” on lugupidamisavalduus nii Lembit Sarapuule kui ka vaatajatele. Eetiline film.

Sama iseloomustab taustteksti, mille taga tunnen ära Mariina Mälgu erksa kunstitaju ning sõnatundlikkuse. Tal on jätkunud aega Lembit Sarapuu kujundistikku sisse elada. Niisugust hoolt kunstikriitilise teksti täpsuse eest kohtame viimasel ajal üha harvemini, aga kvaliteedistandard, mida vapralt hoiab Mai Levin, on selles filmis tunnustusväärset saavutatud. Tark film.

Jaanus Orgulas tekstilugejana annab juurde olulise värvi – soojema ning ümarama kui Lembit Sarapuu omavärv. Sellesarnast

rikastavat kooslust kogesin “Viimses reliikvias” Rolan Bõkovi linakuju ning Jüri Järveti hääle sünteesis.

Kõik need komponendid teenivad üht tulemust: “Müütide mäss” pakub palju vaatamist. Seda filmi ei anna “ära näha” ühe korraga, ei saa sellest küllalt ka pärast teist korda – ikka jääb midagi veel. Tugev film.

KUNST

Lembit Sarapuu kunstnikuks tunnistamine võttis kaksikümmend aastat aega. Pinnaline oleks selles süüdistada nõukogude võimu. Põhiküsimus polnud ju mitte poliitiline, vaid esteetiline, ja püsib muutumatul kujul: kas kunstniku ülesanne on ilmutada kunsti või kunstnikku.

Klassikaline esteetika püsib veendumusel, et kunstniku ülesanne on oma teostes



“Müütide mäss”, 2002. Režissöör Peeter Brambat. Lembit Sarapuu.



Lembit Sarapuu.
"Kalevipoeg
allmaailmas".
1988, 200x150, oli.
Harri Rospiu foto



Leonardo da Vinci. "Ristija Johannes". 1516, õli, Louvre.

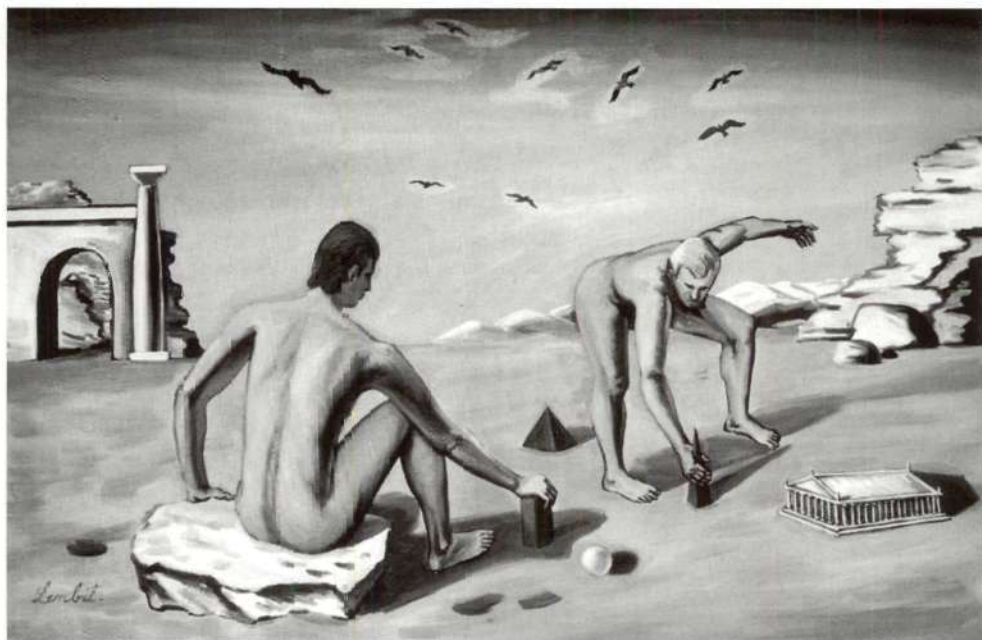
ilmutada kunsti olemust. Maali puhul tähendab see peamiselt: näidata, mida suudab värv. Loomad saavad hakkama suurejoonelise arhitektuuri ja keerulise koreograafiaga – aga värve panna oskab elusolendeist vaid inimene. See pealdab inimsoole kohuse esindada maailma maalikunsti valdkonnas, sest mitte keegi ei näe ega valitse universumi värvilisust nii nagu meie. Just sel põhjusel, tuleb nõustuda Olev Subbiga, ei lõpe maalikunst iial.

Teist meelt kannab väide, et kunstniku ülesanne on oma teostes ilmutada kunstniku olemust. Ma ei tea, kas igäihest võib kunstnik saada, aga üht ma tean: olla kunstnik ei või mitte igäiks. Kunstnikud on üks omaette tõug, kes suudavad midagi eriomast, nad esindavad inimest ainulaadsel moel, näitavad ja jäädvustavad inimese piire. "Kunst pole muud kui lakkamatu tormijooks oma piiridele," pihtis Franz Kafka. – Inimese piiridele, nõustume meie.

Kunstniku ilmutamise ülesannet täidabki Lembit Sarapuu looming. Tema tunnus on tuld koos eesti kunsti esteetilise tausta muutusega. Kui seisukoht "oled eripärane inimene – tohid lugeda end kunstnikuks" 1980/90. aastate vahetusel üldisemalt kehtestus (meenutan siin Ants Juske korraldatud

¹ Heie Treier. Kunsti demokratiseerumine. "Eesti Ekspress" 16.X 1998. = <http://www.ekspress.ee/Arhiiv/Vanad/1998/42/Areen/Rahvakunst1.html>

Lembit Sarapuu. "Arhitektid". 1995, 150x180, õli. Harri Rospu foto



näitust "Kunsti piirid", 1995), "julgesid seni-
sed mitte-kunstnikud hakata kunstnikeks"¹.
Ja mitte üksnes sellepärast, et "teoste ümbert
oli kadunud aukartustäratav "suure kunsti"
aura"², vaid ka seetõttu, et iseenda arvates on
igaüks eripärane. Toomas Vint püüdis seleta-
da, et mitte iga eripära pole kunstniku oma,
– aga tulutult. Nüüd on kõik kohad täis
rämps-kunsti (viimastine Rotermanni soolalao
näitus "X Mistakes Y for Z"), mida teevad
rämps-kunstnikud, kes on siis ju vist rämps-
inimesed...

Lembit Sarapuu sinna punkti ei kuulu,
ehkki käib nende paradigmasse. Ta on inimese-
sena võrratult suurem. Sellest räägibki "Müü-
tide mäss".

Filmis näidatavatest maalidest tunnus-
likemad on "Kalevipoeg allmaailmas" (1988)
ning "Arhitektid" (1995) Künnapu ja Padri-
ku büroos. Mõlemal kujutatakse inimkeha va-
lesti (proportsioonihädad, mis tulenevad *Kür-
zung*'i-vigadest). Aga nii, nagu Antonio Gaudí
"valesti" ehitatud hoone võib olla unikaalselt
stiilne tänu sellele, et see on rohkem "mõte"
kui "maja", osutab ka Lembit Sarapuu valesti
konstrueeritud inimkeha rohkem kunstniku-
le endale kui tegelikkusele. Seda "mittetege-



Michelangelo Buonarroti. Prohvet Jesaja
Vatikani Sixtuse kabeli laemaalilt. 1508–1512.

² Samas.

"Müütide mäss". Lembit Sarapuu.



likku tegelikkuse" esteetikat võib "müütli-
seks" pidada ehk sama hõlpsasti nagu kõiki
noid harpüiasid, soerdeid, lehmnaisi ja karu-
mehi kunstniku maalidel. Sealt siis ka filmi
pealkiri.

"Müütide mäss" algab tähendustiine
muusikaga ning osutusega uuestestamentliku-
le lunastusloole ja kunstnikule kui Kristuse-
le. Pärast vene kirikut tuleb värvikas pagan-
lik episood Kalevipoja põrguskäigust ja kunst-
nikust koopakurgus. Edasi näidatakse
Napoléoni kujukest ateljeelaulal, millel valit-
seb lahinguvälja segadus. Aga piibli juurde
naastakse ikka. Säärane tungivus hakkab pi-
kapeale vastugi. Tahaks sellest Lembit Sara-
puu külge kleepunud "müüdi"-jutust³ lahti
saada. Niisiis alustan otsast.

KUNSTNIK

Mida uurin inimesest kõigepealt, kui
temaga kohtun? Ja mida pärin iseenese kohta
viimaks, kui temast lahkun? – Nendele ka-
hele kõige olulisemale inimestevahelisele kü-
simusele peaks portreefilmist saama vastuse.
Niisiis, mida ma tahaksin ennekõike teada fil-

³ Vt Reet Varblane. Lembit Sarapuu. <http://www.oef.org.ee/scca/test/sarapuu/tekst.html>

mis "Müütide mäss" kaadrisse ilmuva Lembit Sarapuu (1930) kohta? Ja mida ma sain teada iseenda kohta pärast selle filmi kogemust?

Esimeseks uurisin, mismoodi Lembit Sarapuu kunstis käitub. Mitte kaamera ees – seal on ta mõnikord varjamatult lavastatud, näiteks mäeveerult libamisi laskudes, silmatorkav mikrofon nõõpaugus, või, pidulikult riides, kevadisel heinamaal aktimodelli maalimas. Just kunstis! Tal on formaati ja jõudu, piibellikku, vanatestamentlikku. Aga see on Michelangelo piibellikkus – siinpoolne, mitte müütiline.

On nimelt märgatud, et Michelangelo loominguks – erinevalt Leonardo da Vinci omast – pole kahemõttelisust ega kõrvaltähendusi.⁴ Michelangelo olevat salapäratu.

Salapära allikaks kõlbab religioosus, pühendumus teisepoolsusele. Sixtuse kabeli laemaalingute kohta võib öelda, et neis ei leidu mingit "monalisalikku salapära", mida näeme ka näiteks Leonardo "Ristija Johannesel". Michelangelo Jesaja ei osuta müstilisele-müütilisele transsendentsusele, vaid liigutab ennast maises maaliruumis.

Lembit Sarapuule jääb ristiusk kunsti äärealaks, aga tema pigem paganliku kujundimaailma kohta võib korjata, mida ütleb polühistor Aleksei Lossev ühest Michelangelo 1537. aasta luuletusest, kus tegutsevad kolektud hiiglased: "Need Michelangelo hirmsad kujundid ei osuta mitte millelegi muule, kui üksnes iseendale, neil on omaenda mõte ilma väljundita kuhugi mujale..."⁵

Ka armastuse ja surma salapära puudub Lembit Sarapuu maalidelt. Neid katab mingi aoseksuaalne energia. Reet Varblane registreerib selle salapäratuse, märkides, et kunstniku pildidel "puudub mehe ja naise vahel himurus, tõeline meeleline kirg, sest puudub sellele omane tung surmale, surmahalul".⁶

Jätkem jutud mütidist! Lembit Sarapuu maalid pole mitte jäämäe veepealsed osad, mis peidavad enese all tohutut tähenduskoormust. Ei – kõik, mis sisaldub pildis, leidubki pildi peal. Ei ole tagamaid. On võimsa, müüti mahutamatu ande kuulutus.

See ongi vastus esimesele küsimusele.

Jääb veel teine. Aga see artikkel on Lembit Sarapuust, mitte minust.



Peeter Brambat.

PEETER BRAMBAT on sündinud 31. detsembril 1954. aastal Tallinnas. Lõpetanud 1973 Tallinna Merekooli, 1980 Tallinna G. Otsa nimu Muusikakooli ja 1986 Tallinna Muusikaakadeemia, õppinud 1986–1988 Tartu Ülikoolis ajakirjandust. Töötanud 1973–1985 ETVs valgustajana ja režissööri assistendina, 1985–1997 muusika- ja kunstisaadete režissöörina. 1996. aastal asutas stuudio "AD Oculos Film". Filmid: 1987 "Ma valetsin džässis"; 1987 "Tšellosonaat"; 1987 "Karje ja vaikus"; 1988 "Surmatants"; 1988 "Kümme aastat Tallinna muusikapäevi"; 1989 "Jõulupildid" (koos Arvo Ihogiga); 1989 "Õõ Rock Hotellis"; 1990 Ratsaniku laul"; 1991 "Mare Vitreum"; 1992 "Ida ja lääts"; 1992 "Muusika aeg"; 1992 "Jõulukellad Balti mere rannal"; 1993 "Õnnelik nagu Subbi"; 1994 "Ühe maailma kunst. Õigus lootusele"; 1994 "Eesti funktsionalistlik arhitektuur"; 1994 "Muudatuste tuuled"; 1995 "Eesti sõjakool"; 1995 "Üle rahutu vee"; 1995 "Kuu pulss"; 1995 "Simson Seakülalast"; 1995 Suur Saagpakk"; 1996 "Mees, kes teadis saladust"; 1997 "Wõlla raba"; 1997 "Pilves"; 1998 "Rahusõdurid"; 1998 "Rännuak"; 1999 "Baltic Challenge"; 1999 "Elu lugu"; 2000 "Unustatud maailm, Alam-Pedja"; 2000 "Soomaa viis aastaega"; 2000 "Leili Kuldkepp"; 2001 "Meie sõdurid"; 2002 "Müütide mäss".

⁴ Elbert Hubbard. Eminent Painters. "The Roycrofters", New York, 1928, lk 9.

⁵ A. F. Lossev. Estetika vozroždenija. "Mosl", Moskva, 1978, lk 444 – 445.

⁶ Reet Varblane. Lembit Sarapuu. <http://www.oef.org.ee/scca/test/sarapuu/tekst.html>

“VABA MEES OLIN ... KUNSTI TEGIN, HAUDU KAEVASIN”

Raul Rajangu

“RAUL RAJANGU FENOMEN”. Käsikiri ja režii: Liina Kuller, pilt: Arko Okk, heli: Mart Otsa, montaaž: Kersti Miilen, produtsent Maie Kerma. Betacam SP, 36 min, värviline. © Stúdio “OMA-film”, 2001.

Liina Kullese film Raul Rajangust sobis minu isikliku nägemusega sellest kunstnikust, seda küll, kuid vaevalt oskan ma midagi tarka siia otsa lisada. Ehk seda, et see film sobis ka minu nägemusega paljudest teistest kunstnikest, keda Kuller samuti on portretee-

rinud. Mudistist ja Kasemaast näiteks. Pais-
tab, et meie vahel on mingi vaikiv side, mis
ajendab kunstnikke ühtemoodi nägema. Äkki
mitte ainult meie kaks, vaid veel keegi eelis-
tab loojaid niiviisi näha? Äkki on looja port-
reeterimiseks mingi ainuõige arhetüüp ole-
mas? Kas Kuller on sellele lähedale jõudnud?

Üritagem visandada selle arhetüübi
süžee. Kindlasti on loojale omane oma teose
ainitine põrnitsemine ja mälestuste esilema-
namine ajast, mil sündisid teos ja seda ajen-
danud asjaolud. Nägime Rajangut seda tege-
mas, nägime teisigi. Kaamera jalutab looja
ümber ja tema nägu on piisavalt suures pla-

“Raul Rajangu fenomen”, 2001. Režissöör Liina Kuller. Raul Rajangu oma maaliga “Ömblusmasin ja
näärikuusk”. 1984, 120x140, segatehnika.





Raul Rajangu. "Lumemees anatoomikumi kohal". 1986, 200x150, segatehnika.

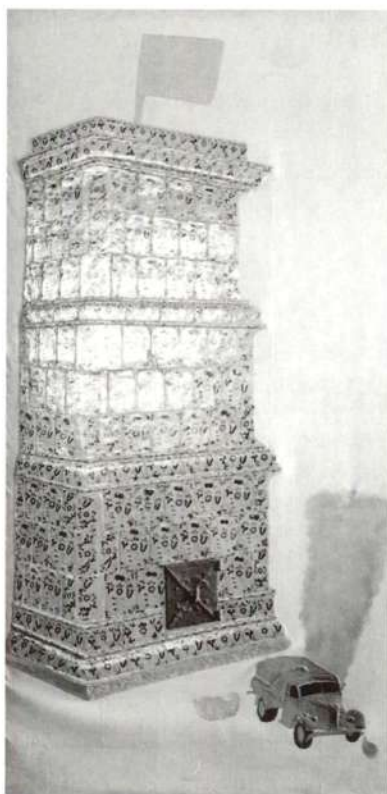
nis, et tema silmadest oleks näha, kui kaugel uitavad tegelikult ta mõtted. Looja räägib, vaatab alla kinganinadele, siis lõuendile ja siis maastikupanoraamile selle taga. Võrdleb nähtut omavahel ja seob selle mingiks poeetiliseks kassikangaks. Jutt on pikk ja aeglane, kaamera kallutab end aeglaselt vasakule-paremale nagu kuulaja pea, käsipõsakil. Looja on rituaalis sees, ta vestab vaatajale midagi, mis väärrib kuulamist.

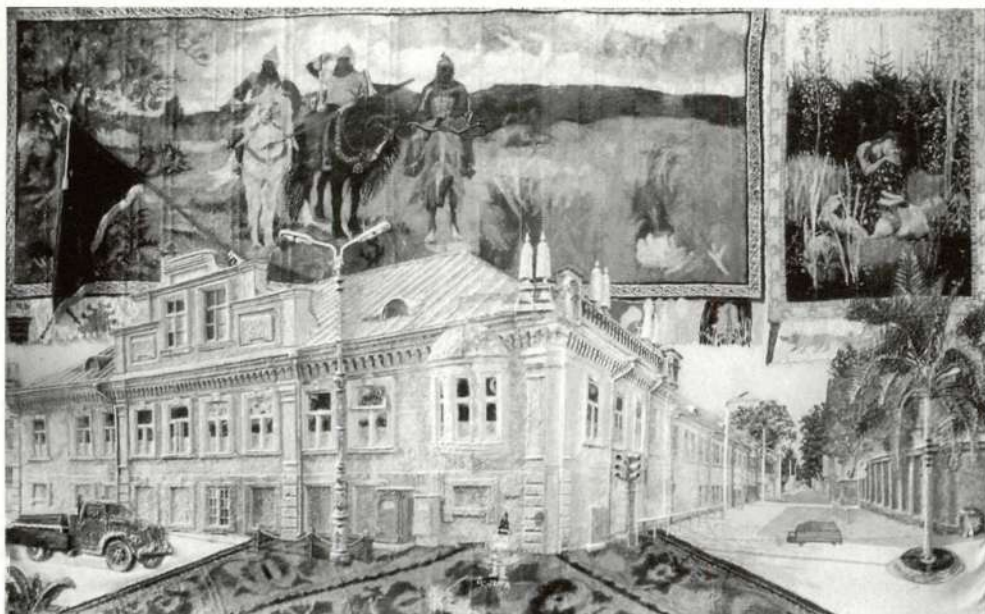
Lisaks teose nostalgilisele põrnitsemisele iseloomustab loojat sõidumotiiv, eriti mõödavilksava looduse põrnitsemine läbi sõiduriista akna. Jälle seesama aeglane jutt, jutu aeglus pigem. Nüüd on ta täisprofiilis. Tasapisi ujub pinnale looja elurütmi olulisim motiiv – isiklik aeg, kus puudub rutt. Kuid selleski ajas käib jutt peamiselt elust ja surmast, mitte niivõrd kunstist. See soojendab vaataja südant, sest armutu tööriigajana küsib ta ju õhtuti enne uinumist endalt alati: milleks see kõik? Nüüd näeb ta lähivaates kaaskannatajat ning sümpaatialaviin kohub ta keelele. Ta näeb iseenast mitte tormamas hommikuti tööle, vaid istumas kunstnikuna rahulikult lõuka ees, tuld kohendamas ja küsimas endalt filosoofilise rahuga: milleks see kõik? Tema

südame võidab lõplikult mõrkjas tõde, et ega need ajakülluses kunstnikudki sellele küsimusele vastust pole leidnud. Nad on inimesed nagu tema, selgub. See kosutab veelgi.

Usun, et selline inimesteülene empaatiline paatos on kõikides Kullese filmides. Hooliv paatos. Aga kas pole mitte ebaõiglane kõikidesse kunstnikesse ühesuguse hoolivusega suhtuda? Kas mitte nende eripära ei kipu kaduma režissööri kõikehõlmava armastuse varju? Kas tohib neid ühesuguse käekirjaga kirja panna? Kas mõtleja Mudist ja mõtiskleja Rajangu ei vääri siiski eri moodsi kõnetamist? Kas me mitte neid sama moodsi ateljeedesse, maalihoidlatesse ja kodupaikadesse konserveerides ei tee neile liiga? Rajangu film tuli viimase portreefilmina ning tema osaks on õnnetus kleepuda eelmiste taustale. Mis seal salata, ajuti sobituvad kaadrid üksteise peale nii hästi, et võiks arvata, tegu on ühe ja sama filmiga! Nii et ikkagi arhetüüp! Äkki ongi nii hea, ma ei tea; äkki selles on režissööri õigus

Raul Rajangu. "Valgel ööl Kadrioru lossis". 1987, 300x150, segatehnika.





Raul Rajangu. "Kunstnik Raul Rajangu ja abiliste saabumine Viljandisse". 1988, 180x280, segatehnika.
Arko Oki fotod

oma käekirjale. Kunstnikul ju on see, ning Kullas on kahtlemata kunstnik. Nii et vist on kõik korras.

Rajangu-filmi juurde tagasi tulles võib ette heita kõrvaltegelaste rohkust. Milleks varahoidjad, fotograafid ja kunstikriitikud? Õelda ju neil midagi pole. Liiati võib jääda mulje, et nad on Rajangu "endale saanud", omastanud, läbi närinud ta fenomeni, teinud selle selgeks endale ja rahvale ning paigutanud selle kunstiajaloo riulisse teiste vahele. See ju pole nii. Mees on ikka üks ja nii see vist ka jääb. Nii nagu tema suurimad teosed jäävad ärklituppa kinni, sest üks ja aken on väljapääsuks liiga väikesed, — nii jääb ka Rajangu fenomen Pilstvere pastoraati varjule. Ning sellegi pelgupaiga maskeerimiseks käibib kunstiajaloolaste hulgas kuulduste bukkett erakliku kunstniku elust Viljandis, linnas, mis imponeerib juba oma geograafilise kaugusega Tallinnast — tervelt 165 kilomeetrit! Selge, et nii kaugel pealinnast saavad elada ainult erakud ja marginaalid. Filmi tegijadki takerduvad hetkiti sellesse kunstiajaloo klišeesse.

Aga see selleks, meil on nüüd üsna veenev portree Raul Rajangust filmilindil ning lisaks veel hulk pildilist provintspoeesiat, mille mütologiseerimine ta kuulsaks tegi.

Äkki see ongi Liina Kullese ametisaladus — oskus noppida poeesiat igalt poolt? Või on see üldse tema saladus? Kaameramees Arko Oki töö tõmbas samuti pidevalt tähelepanu, tema viitsimine hiilida aegamisi asjadele ligi erinevate rakursside alt, jõuda neile vägagi lähedale, kaotamata ometi kunagi üldist orientatsiooni olukorras. Tulemuseks rikkalik visuaalne materjal, mille "filmilikkus" tuleneb ülesvõetust endast, mitte operaatori ja monteeriatrikitamisest. Müts maha!

LIINA KULLES on sündinud 25. mail 1947. aastal Tallinnas. Õppinud 1968 – 1971 Tallinna Konservatooriumi lavakunstkateedris režiini ja 1973 – 1979 Eesti Riiklikus Kunstiinstituudis graafikat. Töötanud 1971 – 1973 Ruhnu saarel õpetajana, 1979 – 1986 Tallinna Laste Kunstikoolis õpetajana, 1986 – 1995 Eesti Televisioonis kunstnik-lavastajana ja režissöörina. Teinud umbes viiskümmend autorisaadet, põhiliselt kunsti- ja portreesaated. 1993 rajas stuudio "OMAFilm", kus ta töötab režissööri ja produtsendina. Filmid: 1991 "Igaüks nagu saab"; 1992 "Eesti apokalüpsis"; 1994 "Seiklus Soosaarega"; 1995 "Minu naja"; 1996 "Maailm nagu muster"; 1997 "Hereditas"; 2001 "Raul Rajangu fenomen".



Tiit Sukk lõpetas lavakooli alles neli aastat tagasi, ometi on ta tänaseks mänginud nii teatris kui ka filmis, nii raadio- kui ka teleteatris. Tema rolliskaala on ulatuslik. Sinna mahub tegelasi eesti talusulasest iiri aristokraadivõsuni ja politseinikust presidendini.

Õpetaja Priit Pedajas on öelnud, et Tiidul on eriline sarm. "Ta on ise väga rõõmsameelne ja nakatab oma rõõmuga kõiki, kes ümber ringi on."

Küsi Suka kohta kellelt tahes, ikka saate samalaadse vastuse. Sukk on täpselt see, kelle kohta öeldakse — päikesepoiss. Ta naerab palju ja tema naeratus võlujõudu on targem mitte alahinnata. Väga tõsiselt on soovitatav võtta ka Tiidu lõõpi — muidu võib piinlikult alla jääda.

Lõõpimise kombe on Tiit pärinud isalt, emalt on oskamatus pealiskaudselt koristada. Kui Sukk juba koristama hakkab, võib vabalt juhtuda, et ta teeb üksiti ka remondi ära. "Ma vihkan koristamist sellepärast, et ma ei saa poolikult koristada."

Ühte järjekordsesse Tallinna üürikorterisse kolides koristas Tiit selle esimesel päeval nii ära, et pidi pärast, käed puusas, ukstel seistes tõdema: "Vastik, külm, kõle ja steriilne nagu hotellituba."

Oma sünnimisest (21. november 1974) teab Sukk ema jutu järgi, et arst pidanud lapsukesele ikka mitu korda käega vastu tagumikku laksama, sest tulija lihtsalt vaatas oma siniste silmadega maailma ja leppis kohe tõsiasjaga, et nüüdsest on ta selle kodanik. Lisaks sinistele silmadele on Suka ka blondid lokid. Tiidul on õde Tea, aasta ja viis päeva noorem. Ent Tiit pole pidanud vanema lapse rasket saatust kandma. Otse vastupidi: "Ma tunnen õele tagantjärele kaasa, mina olin ikka pere lemmiklaps."

Sukk on pärit Jõgeva lähedalt väikesest kohast nimega Siimusti. Metsade vahel kasvunud poisile oli viie kilomeetri kaugusel asuv Jõgeva oma kino, videoklubi ja koguni kolme kooliga lausa suurlinn.

Sukk ei tea tänini, kes või mis temast saanud oleks, kui ta tänu õpetaja Lianne Saage-Vahurile poleks sattunud Jõgeva Gümnaasiumi kooliteatrisse "Liblikapüüdja". Lianne oli

seegi inimene, kes soovitas Suka lavakasse proovima minna. Kuna seal olid sisseastumiskatsed teistest koolidest varem, sai teine eelistus — EPA metsandusteaduskond — Suka võrra vaesem.

Kui Sukk esimest korda Toompea kooli uksest sisse astus, oli tema ainukeseks mõtteks võimalikult kiiresti tagasi välja putkata ja esimese Jõgeva rongi peale minna. "Mida ma siin teen, maalt ja hobusega, hall tüüp?" mäletab ta end mõelnud olevat. Proosapalaks luges katkendi "Karupoeg Puhhist". Oli nii närvis, et Reet Neimar lõpus kommenteeris: "Mitte Christopher Robert, vaid Christopher Robin." Tiit Sukk ja Taavi Teplenkov ehk Sukk ja Saabas, nagu neid hellitavalt kutsutakse, sõbrunesid esimesel koolipäeval. Sukk nimelt polnud endale ühikasse kohta kinni pannud. "Ta arvas vist, et koos matrikliga ulatatakse talle ka ühika võti," ironiseerib Teplenkov. Sel ja nii mõnelgi teisel õhtul võttis ta Suka ja teise samasuguse "äpu" Andero Ermeli enda juurde koju õõbima.

Teatrikool oleks Suka aga pärast esimest semestrit äärepoolt pooleligi jäänud — ta sai kõige madalama erialahinde.

Õpetaja Priit Pedajas ütleb, et kooli ajal oli Sukk väga orgaaniline, kui vaikus või tegutses ja väga ebaorgaaniline, kui rääkis.

Mõlemad mäletavad siamaani "Peiarite õhtunäituse" tegemise valusid. "Tal oli seal üks suurepärase lugu rääkida," meenutab Pedajas. "Sellest, kuidas ta oma tädi ära tappis. Ja kuidas ta sellega sugugi hakkama ei saanud!" Suur murrang Suka näitlejateel tuli Kasimiri rolliga lavastuses "Aristokraadid".

"Kasimiriga oli ka midagi sarnast, mis "Peiarite" täditapmise looga. Kasimiril on kolmandas vaatuses oluline monoloog, ja see ei tulnud ega tulnud mul välja."

Siis ühel hommikul tegi Sukk midagi väga ebaeetilist — tuli proovi pohmellis peaga.

"Olek selline, et ma ei suutnud ühtegi üleliigset liigutust teha. Ja selles täielikus nullis, suremise seisundis, lajatas Pedajas: "Sukk, monoloog!" Loen ja loen ja mõtlen, et suren seal vahepeal ära, ja loen ja mõtlen, et Jeesus Kristus, ma ei tee seda enam kunagi, palun vabandust, ma ei tule enam kunagi sellises olekus proovi, ei, ei, ei! Ma ei jõudnud seda mõtet lõpuni mõelda, kui Pedajas ütles: "Õige! Väga hea!"

Kolleegide sõnul nakatab Sukk proovis kõiki oma hea tujuga ja ei väsi improviseerimast

Tiit Sukk septembris 2002.

Harri Rospu foto

ka etenduste ajal. Ta pole ainult nupumees, vaid ka füüsiliselt heas vormis. Seetõttu on tal tulnud laval kaskadööritrikke teha. Lavastuses "Kui me Moondsundi Vasseliga kreeka pähkleid kauplesime ja keegi ei tahtnud osta" oli selleks lõputu jalgrattaga kukkumine. Lavastuses "Popi ja Huhuu" kehasas Sukk aga ahv Huhuu ja sai hakkama lausa akrobaatiliste harjutustega. Taavi Teplenkov tunnistab ohates, et Popi ja Huhuu suhted kehtivad sõprade vahel ka elus – ikka Tiit teeb Taavile tuupi.

Suka esimene suur filmiroll tuli Peeter Simmi filmis "Head käed". Seal mängis Sukk põhimõttekindlat Eesti politseinikku Arnoldit, kes on oma isa paljaks trahvinud ja mui-gab kogu filmi jooksul ainult üks kord. Tiit arvab, et "Heade käte" Arnold on see Sukk, kes mitte midagi ei tee. "Isale ma vist ikka trahvi ei teeks. Ja nii lakutud soenguga ka kogu aeg ei käiks." Aga selles, et mõlemale meeldib väga töö, mida nad teevad, on Tiit ja Arnold küll ühtemoodi.

Eesti politseiniku roll hakkab Sukale juba ampluaaks kujunema, ka Vene filmis "Must veri" tuli mängida üht niisugust tegelast.

Sukk usub, et adub ekraani ja lava erinevust, suure- ja üldplaani vahet. Selle oskuse on ta kaasa võtnud kooliajast, mil armastas sageli pärast tunde ema-isa magamistoa peegli ees igasugu nägusid teha. "Ilmselt ma teadsin sellest, kuidas mu nägu mingites olukordades käitub."

Õpetaja Pedajase arvates laieneb Suka amp-luaa pidevalt. "Ta on väga teravmeelne, väga leidlik ja selles mõttes on tema rakendusvõimalused tõesti väga laiad. Seda, millega ta hakkama saab, on üha rohkem."

Sel suvel sai Sukk hakkama veel ühe vägitü-kiga – astus Saueaugu teatritalus publiku ette Jass Tiiskäpana "Epp Pillarpardi Punjaba potitehase" lavastuses. Tiit tunnistab, et tun-dis jätkuvalt enne iga etendust hirmu, kas ta suudab küündida latini, mille varalähkunud Heiko Sööt omal ajal ette mängis. Partner Jaan Rekkor tõdes aga pärast suviseid etendusi, et Tiit on sellesse rolli tõeline leid: "Ma nagu ei saagi aru, et see ei ole Heiko, need suhted kan-dusid hooilt üle. Tiit on ise samasugune kui Heiko. Tema naljad on samasugused ja kui ma talle vahel helistan ja ta lõpetab kõne oma okay'ga, siis on see täpselt nagu Heiko. Usku-matu sarnasus. Kuigi ta mängib nüüd juba natuke teistmoodi."

Tiit ise ütleb, et oleks ainult tööd, küll siis

oleks hea elada: "Kui ma teatrimaja uksest sisse saan, sinna palju räägitud paemüüride vahele, kui uks selja taga kinni vajub, tekib järsku niisugune turvatunne, – nüüd ma olen siin, kohe-kohe näen neid toredaid nägusid." Kui teatris ka on mingeid pingeid, siis Tiit neid ei näe ega tahagi näha. "Milleks? Kõik on ju nii toredad inimesed ja igatühega saab nalja visatud. Mulle tundub ka, et keegi mind konkreetselt ei vihka."

Sõber Teplenkov teab, et kõigile tuttava nae-ruse Tiidu kõrval on olemas ka kurb Tiit ja agressiivne Tiit. Seespidiselt õrn ja tundlik Sukk võib vahel vägagi haiget saada. Siis hak-kab ta otsima seltskonda, püüab ennast petta sellega, et kõik on ju nii tore. Aga vahel lööb talle suvalisel hetkel pähe: "Nüüd tahan olla päris üks." Siis meeldib talle *play-station*'il rallimängu mängida ja oma viha selle peale välja valada, kui sõidab autoga kraavi. "See kuidagi maandab, saan täiesti muust maail-mast lahti." *Play-station* on Sukal sõber Jan Uuspõlluga kahe peale.

Päris autodega on Tiidul samuti soojad suhted. Niipea kui kuusteist täis sai, hakkas isalt rooli lunima. Ja sealtmaalt hakkaski sõitma. Kui Tiit ühel lavakasuvel isa firmas autojuhi-na raha teenis, anti talle sõitmiseks vana "Vol-ga". Kui ta esimest korda rooli istus, silitas ta käega üle armatuurlaua ja ütles: "Noh, ole nüüd tubli!" Siis sõitis vanaema juurde ja pesi auto puhtaks. Kaevuveega.

Autosõit on Suka kirk, aga kihutaja ta ei ole ja riski piiri ei ületa. Muid hullumeelsusi samuti ei tee. "Ma vist kardan päris kreisisid asju. Lööksin põnnama, valiksin kindlama, mis sest et rutiinsema poole."

Tiit Suka võlu laval ja elus on tema siiruses ja heas mõttes naiivsuses. Nii on arvanud sõber Taavi Teplenkov. "Tiidul on julgust proovi-da, võõras kohas vette hüpata ja pea ees vas-tu seinaga joosta. See iseloomustab teda küll hästi. Ja kui ta hoos on, siis ei saa keegi ta kõr-vale. Kui keegi üritab, siis jääb kohe alla – Sukk tõstab lihtsalt häält ja hakkab ringi hüp-pama. Ja väga lõbus on, rahvale meeldib."

GERDA KORDEMETTS

THEATRE. MUSIC. CINEMA 2002

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA". EDITOR-IN-CHIEF: MADIS KOLK. EXECUTIVE PUBLISHER: MARIKA ROHDE. THEATRE EDITOR: MADIS KOLK. MUSIC EDITOR: TIINA ÕUN. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER. VOORIMEHE 9, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

JAN KAUS. Love as the Only Freedom/Excuse (15)

The author reviews Jaan Undusk's play "Goodbye, Vienna", staged by Tõnu Lensment in the Tartu Teatrilabor (Theatre Lab). He looks at the relation between the readers of the text and the viewers of the drama born on the basis of that text; also the mutual relation of Undusk's text and the way the director and his team have realised the text on stage. Kaus finds that the notion of "freedom" is a key one in the play and in the entire human symbolism, and that in the vision of Undusk-Lensment it equals with the notion of "love".

ANNELI SOVA. Scandalless at the Scandal (21)

An overview of the theatre festival "Baltoscandal" that took place in June in Rakvere. Sova regrets that there were few experimental and fascinating ideas around, and that the Estonian performers lacked them almost totally.

ÜLEV AALOE. "The Face of Eternal Beginning" (26)

Theatre meeting of the same title took place this year on the Faroe Islands. The overview describes the performances and workshops and analyses the institutional and financial side of Scandinavian theatre.

ELMO NÜGANEN Replies (33)

Theatre director and actor Elmo Nüganen continues his interview given to Kalju Orro in the previous issue of the magazine. The first part mostly tackled generally human and private topics, then here the focus lies on the philosophical interpretation of theatre work and cooperation partnership.

MUSIC

JAAN ROSS Replies (3)

Jaan Ross (born 1957) is a musicologist, graduated from the Tallinn State Conservatory in 1980 cum laude. Received his MA in 1988 at Lithuanian State Conservatory; PhD in psychology in 1992 at Åbo Academy. Worked in the Institute of the Estonian Language (between 1993 and 96) as deputy director; from 1993 in Tartu University; 1993-96 extraordinary professor of the psychology department. In 1996 professor of music at the faculty of philosophy; 1996-99 dean of the faculty of philosophy, at present professor of music of the faculty of philosophy at Tartu and professor at the Estonian Academy of Music (from 1995). Main areas of research - acoustics and music psychology.

URVE LIPPUS. Karl Leichter's Writings about the 19th Century Estonian Music (44)

On 13 October 2002 it will be one hundred years from the birth of Karl Leichter, the first professional Estonian musicologist (not counting the Baltic German Elmar Arro). It was a good excuse for a review about his activities. Leichter was busy in various fields - he was a music critic, lecturer of aesthetics and history of music, scholar of Estonian music and an organiser of the institutional music life in the early Soviet years. In the history of music, his contribution was particularly great in the early Estonian music (where a large part belonging to Baltic German history of music).

GEIJU ROHTLA. Tartu Concert Life in the First Quarter of the 19th Century (48)

The article is based on Geiju Rohtla's MPhil thesis (supervisor Prof Urve Lippus). It analyses the emergence of public concerts in Tartu in various citizens' clubs and societies, and the role of Tartu University in all that. Rohtla briefly tackles also the repertory, performances of vocal-symphonic forms in Tartu in the early 19th century.

96th Season of National Opera - Different in Many Ways, II (55)

An overview of the Estonia Theatre's 2002 spring season together with short interviews with the chief conductor (until summer 2002) Paul Mägi and director Arne Mikk (creative director starting from autumn 2002).

CINEMA

VALLE-STEN MAISTE. Half-listened Voice of a Body (62)

A longer overview of the script writer, film director and writer Hanif Kureishi's literary output and the films made on the basis of his books. The attention, however, focuses on Patrice Chéreau's film "Intimacy" (2001) that is showing in Estonian cinemas. The novel on which it is based was recently translated into Estonian.

EDDIE COCKRELL. Good Hands (69)

A short overview of Peeter Simm's (born 1953) "Good Hands" that has won awards at several festivals ("Allfilm" and "Studio F. O. R. M. A.", 2001), translated from the Internet publication "Variety.com".

LUDMILLA PETRUSHEVSKAYA. So What If It's All a Fairy Tale (70)

The impressions of a well-known playwright and prose writer about Peeter Simm's film "Good

Hands", and her recollections of contacts with Estonia. Her play "Cinzano" was staged in our Youth Theatre in 1978.

ANDREI BITOV. Of What Has Not Been Written Down (73)

The prominent writer chaired the jury at Anapa film festival last year. The main award went to Peeter Simm's "Good Hands". The writer talks about the tendencies at the festival and especially about the film "Good Hands", but also about knowing and using foreign languages and about language problems in general in the former Soviet republics, in Western and Northern Europe.

REIN TOOTMAA. What's Done Is Done (77)

A longer overview of Riho Unt's (1956) animated films, with attention focusing on his latest puppet film "Having A Soul" ("Nukufilm", 2002) made after A. H. Tammsaare's short story "Living Puppets". The critic finds that the film tells us a story, with simple means, in the usual good technique. He also appreciates the lack of too much trickery. At the same time Tootmaa points out the differences compared with Unt's previous films.

JAN KAUS. In Praise of Frivolity (80)

A review of Kaspar Jancis's (1975) animated film "Weitzenberg Street" ("Eesti Joonisfilm", 2002). The essayist and writer thinks very highly of the film: it is a jolly story without a message; there is no indignity, no challenge, consecration or a pensive moment, instead superficiality reigns, nevertheless bathed in a peculiar beauty.

LINNAR PRIIMÄGI. A Man Who Does Not Fit into a Myth (84)

A review of Peeter Brambat's (1954) portrait film "The Mutiny of Deities" ("AD Oculus Film", 2002) about the painter Lembit Sarapuu. The art historian claims that it is an ethical, wise and strong film, and convincingly proves his point.

TOIMETUSE KOLLEEGIUM:

JAAK ALLIK
MAIT LAAS
REET NEIMAR
MARGUS PÄRTLAS
RIINA SILDOS
HELENA TULVE

JOHANNES SAAR. "I was a free man... Made art, dug graves," Raul Rajangu (89)

A review of Liina Kulles's (1947) film "The Phenomenon of Raul Rajangu" ("PROfilm", 2001). The art critic admits that his own idea of artist Raul Rajangu coincides with that of Liina Kulles. Arvo Okk's camera work is constantly attracting attention as well. The result is a wealth of visual material, the "filminess" of which comes from what is being shown and not from the tricks of trade of the montage people.

Persona grata. TIIT SUKK (92)

A portrait story of the young actor Tiit Sukk (1974) who graduated from the drama school four years ago, and has by now been acting in theatre and film, in radio and television. One of his splendid roles was that of a policeman who considered himself a poet in Peeter Simm's film "Good Hands".

Ajakiri on pidevalt müügil järgmistes kohtades:

Tallinnas:

AS Rindor kiosk, Suur-Karja tn. 18
Kauplaus "Rahva Raamat", Pärnu mnt. 10
Kauplaus "Kupar", Harju tn. 1
Kauplaus "Ateena", Roosikrantsi 6
Eesti Akadeemilise Raamatukogu müügipunkt, Rävala pst. 10
AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tõnismägi 2
Perioodika müügiosakond, Voorimehe 9
AS Lehepunkt, (R-kioskid)
Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2
Eesti Draamateater
Tallinna Linnateater
Von Krahli Teater
Teater "Estonia"

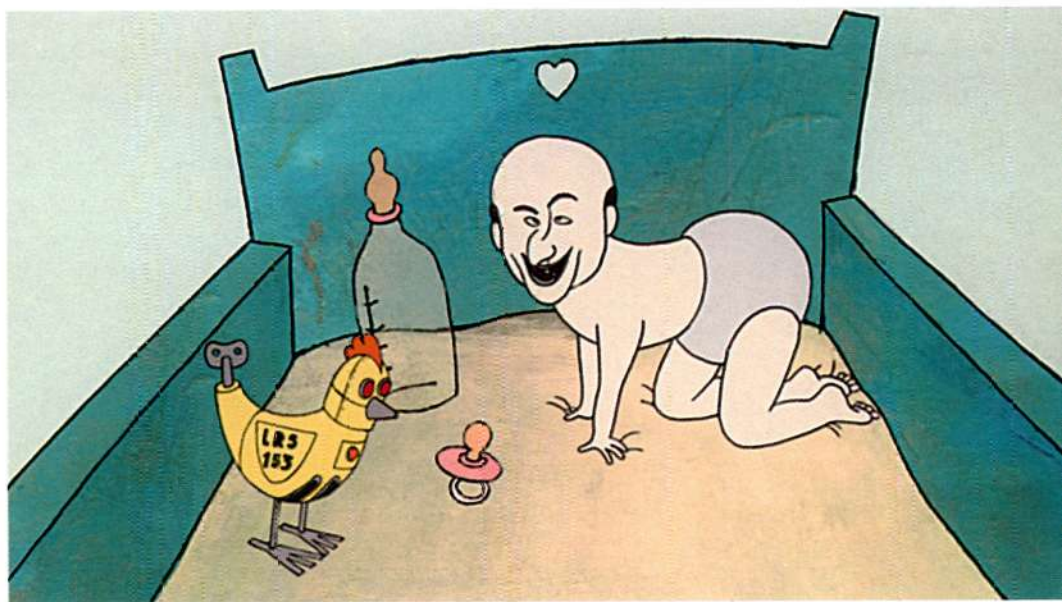
Tartus:

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

Toimetused ja kirjastused on veel saada selle ja möödunudki aastate üksikeseemlari. *Ars longa, vita brevis est.*

Hea Ingeja! 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" toimetused).

NB! Praukeksesemplarid vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkikoju poolse sissekäik), tel 6 200 489.



"Weitzenbergi tänav", 2002. Režissöör Kaspar Jancis. Vt lk 80.



Rahvusoper "Estonia" avas oma kontserdihooja 13. septembril 2002 Tallinna Kaarli kirikus Benjamin Britteni "Sõjareekviimiga". Kontsert oli pühendatud kõigi süütult hukkunud inimeste mälestusele.

Harri Rospu foto

Ettekandel osalesid solistid Sigutė Stonytė (sopran, Leedu), Paul Agnew (tenor, Suurbritannia) ja Garry Magee (bariton, Suurbritannia), dirigendid Vello Pähn (fotol), Aivo Välja ja Hirvo Surva, Rahvusoper "Estonia" sümfooniaorkester, ooperikoor ja poistekoor.

