



VASTAB MAI MERING
NUKUTEATRIST EESTIS JA MUJAL
KUIDAS PORTEETEERIDA LAULUPIDU
BOULEZI STAMBIVABU MÖTTEAVALDUSI
CLINT EASTWOOD — KÄTTEMAKSUINGEL?
MAIMIKU JA TUISU LÜHIMÄNGUFILMID

Vastutav väljaandja Marika Rohde
tel 6 46 47 44
marika@perioodika.ee

Peatoimetaja Madis Kolk
tel 6 44 02 52
madis@perioodika.ee

Teater Madis Kolk
tel 6 44 02 52

Muusika Tiina Õun
tel 6 46 47 43
tiina@perioodika.ee

Kino Sulev Teinemiaa
tel 6 46 47 45
sulev@perioodika.ee

Kujundus Jüri Kass
tel 6 46 40 88
jyri@perioodika.ee

Keeletoimetaja Kulla Sisask
tel 6 46 47 40

Korrektor Solveig Kriggulson
tel 6 46 47 40

Tekstitöötlus Pille-Triin Kareda
tel 6 46 47 42

Fotokorrespondent Harri Rospu
tel 052 06 312

Toimetus 10146 Tallinn,
Voorimehe 9
tmk@perioodika.ee
faks 6 46 47 42

Väljaandja Kirjastus „Perioodika“
10146 Tallinn,
Voorimehe 9

Trükk „Printall“
10134 Tallinn, Tatari 64

Praakesemplari vahetamine trükikoja müügiosa-
konnas Tatari 64, tel 6 69 84 63

AJAKIRI „TEATER. MUUSIKA. KINO“ ILMUB
EESTI VABARIIGI KULTUURIMINISTEERIUMI JA
EESTI KULTUURKAPITALI TOEL

Toimetuse kolleegium:
Jaak Allik, Mait Laas, Reet Neimar, Margus Pärtlas,
Olev Remsu, Riina Sildos, Helena Tulve

Kodulehekülg www.temuki.ee

Tellimine www.tellimine.ee
6 66 25 35

Nüüd on võimalik tellida kõiki „Perioodika“ välja-
andeid otsekorralduslepinguga.

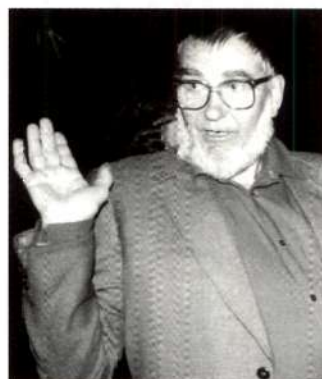


Harri Rospu foto

Esikaanel
„Ugala“ teatri
näitleja
Hilje Murel.
Vt lk 113, 127.



Eesti Nukuteatri
hetkeseis.
Vt lk 26 ja 34.



Harri Rospu foto

Veljo Tormis
vene ajal Kölni
Raadios.
Vt lk 54.



„Kellele kuuluvad
dokfilmi
tegelased?“
küsiivad kriitikud.
Urmas E. Liivi
ajastuportree
„Palju õnne!“ ei
anna sellele ühest
vastust.
Vt lk 104.

Mark Soosaar	Avaveerg Teel Euroopasse	3
	Vastab Mai Mering	5
<hr/>		
teater		
Liivi Künnapu	Draamateater, see kaunis maja <i>Restaureeritud Eesti Draamateatri hoone</i>	20
Rait Avestik	Lavakunstikooli magistriteatri õnnatud nukud <i>EMA Kõrgema Lavakunstikooli magistritööd nukuteatri erialal</i>	26
	Kui teater on kollektiivne kunst, siis nukuteater on kõige kollektiivsem kunst <i>Vestlusring nukunäitlejate ja -lavastajatega</i>	34
<hr/>		
muusika		
Gerhard Lock	Pidulik kontsert taasühinevale Euroopale <i>Baieri Ringhäälingu Sümfooniaorkestri kontserdist</i>	46
	Kuidas portreerida laulupidu <i>Vestlusring</i>	48
Priit Kuusk	Tormis nõukogude ajal Kölni raadios <i>Eesti muusika jõudmine Lääne-Euroopasse kaheksakümnendatel aastatel</i>	54
Terje Lõbu	Mõnda Tartu Ülikooli muusikaõpetajatest	60
	Ekstreemsus on korrigeeritav, ideelagedus aga mitte! <i>Uue muusika guru Pierre Boulezi mõtteavaldusi</i>	71
Kaire Maimets	Tasakaal su ümber ja su sees: „Ukuaru“ <i>Leida Laiuse ja Arvo Pärdi koostööst filmis</i>	77
Anneli Remme	Muusika, elu ja anekdoot	86

kino

D. N. Rodowick	Doktor Kummaline Meedia ehk Kuidas ma lõpetasin muretsemise ja õppisin armastama filmitooriat V	88
Peeter Torop	D. N. Rodowick ja kummaline meedia	91
Richard Combs	Clint Eastwood <i>Loomingu ülevaade filmi „Täiuslik maailm“</i>	93
James Thurlow	Clint Eastwood – kättemaksuingel või seadusemees?	99
Jaak Kilmi	Asjade seisust euroreferendumi paiku <i>Urmas E. Liivi dokumentaalfilm „Palju õnne!“</i>	104
Peeter Sauter	Andrus Tuisk pikaks filmiks valmis <i>Andrus Tuisu lühimängufilmid „Perebisnes“ ja „Ring“</i>	108
Ilvese Aapo	Saadan tull sanna <i>Andres Maimiku lühimängufilm „Kurat tuleb sauna“</i>	113
Laura Kuusk	Stseene Cannes'ist <i>Noore eurooplasena 57. Cannes'i rahvusvahelisel filmifestivalil</i>	116
Olev Remsu	Filmidraamatehnika II	121
	Persona grata Hilje Murel	127



TEEL EUROOPASSE

Mu kolleegid Lääne-Euroopast pärivad sageli – mis tunne on olla Euroopa Liidus? Vastan, et hea tunne. Ja ma ei luiska.

Näiteks maikuu Kreekast Michalis Manoussakise maale Eestisse vedades ületasime kümneid riigipiire ning keegi ei tuhninud enam meie autos ega alandanud seepärast, et pärineme endisest kommunistlikust riigist.

Kui sügisel „Mehe ja naise“ näituse kokku pakime ja tagasi Ateena poole veereme, siis peatume paar päeva ka Veneetsias. Parajasti lehviivad lipud kuuekümnese esimese Veneetsia filmifestivali kohal – ikkagi maailma vanim filmipidu! – ning mul on põhjust seal vähemalt kord elu jooksul ära käia. Nimelt 1976. aastal, kui „Kihnu naine“ uppuva linna ekräänidel mängis, ei saanud ma oma punasesse passi Itaalia viisat...

Aga on veel üks põhjus, miks tahan Veneetsias peatuda. Saare hommikupoelses otsas asub La Gardini. See on varjuline park täis tsikaadide siristamist, kus juba enam kui saja aasta jooksul on korraldatud maailmakuulsat La Biennale't. Enamikul Euroopa riikidel on seal oma paviljonid, Eesti ja teised Balti riigid on kui vaesed sugulased pidanud oma kunstnike teoseid siiani näitama üürikorterites või kaldapealsetel. Meie oma rahvuslikust paviljonist on küll räägitud, mõtteid on mõlgutatud ka võimalikust ühispaviljonist Läti ja Leeduga (Soomes – Rootsis – Norras ning Tšehhis – Slovakkias on nii oma probleemi Veneetsias lahendanud), konkreetsete tegudeni pole aga keegi jõudnud. Maksimuse võimalikke suurusjärke ei tea keegi hoolimata sellest, et Tallinn on vist isegi Veneetsia sõpruslinn...

Jah, olen uudishimulik inimene ning tahaksin teada – on see üldse võimalik? Pariisi puhul on info olemas – ca 100 ruutmeetrise esimesel korrusel asuva galerii ostmise Pompidou Keskuse kultuuripiirkonnas Marais maksaks umbes 4–5 miljonit Eesti krooni. Sellises galeriis saaks korraldada lisaks Eesti kunstinäitustele ka meie filmide, muusikateoste, minilavastuste, raamatute jne esitlusi. Ühe sõnaga, see oleks väike kultuuriinstituut tillukeselt riigilt ja rahvalt. Saaksime niimoodi oma kultuurilist olemasolu paremini kuulutada, meie loojatele arvestatava toetuspinna ühes maailma olulises kultuuri- ja turismipealinnas tekitada.

Ja kui see projekt peaks ebaõnnestuma, saab riik galeriipinna edasimüügist oma raha tagasi. Risk on väike ning raha tuudeminekut pole karta. Õnnestumise korral aga tasuks edasi mõelda Moskva, Pekingi, New Yorgi peale...

Olla Euroopa Liidus ei tähenda üksnes paremaid võimalusi ennast eksponeerida. Teame ju omast käest, et pole ilus külla minnes ainult endast ja oma soovidest pajatada. Oskus teisi kuulata, võõrustajate soove ära tunda on kultuurse inimese üks tunnuseid.

Teistel rahvastel on meile samuti palju näidata, palju on meil võimalik naabritelt ja üleaedsetelt õppida. Et Euroopa kunstivõrgustikus võrdväärseks kaasa rääkida, peame ka meie looma külaliskunstnike vastuvõtmiseks residentsateljeed. Aeg on taastada Eestis kinovõrk, olgu ta siis kas riiklik või munitsipaalne, kuid kindla eelarvelise toetusega. Teisiti ei suuda me Euroopa väärtfilme Maarjamaa rahvani tuua.

Muusikavahetus toimib juba päris hästi tänu uutele kontserdimajadele Pärnus, Tartus ning peagi ka Jõhvis, teatrivahetus aga tundub olevat enam kui tagasihoidlik.

Omas mahlas elamine-olemine võib ju tunduda mõnus kui pärikarva silitamine, kuid ühel päeval seisab siis ees valus ehmatatus – me polegi üle-küla-poisid, nagu olime endale siiani sisendanud.



Mis on teater?

Teatrikunst ei kannata didaktikat, see on mõtete, tunnete, kujude, tegevuse, naeru ja nutu stiihia, mille töötulemus on tegijate taotlusi realiseeriv etendus. Professionaalses teatris peab see olema teostatud professionaalsete näitlejate poolt, professionaalse näitejuhi käe all. Professionaalne kunstnik on inimene, kes tunneb oma töö võtteid, oskab realiseerida nende kaudu oma mõtteid. Väljapaistvaid, tõelisi elamusetendusi sünnib harva; aga et nad üldse sünniks, peab olema pinnas ja see on tegijate professionaalse taseme kõrgus. Paljude suurte töökogemustega teatriinimeste arvamus on: kui vaataja unustab saalis kas või kümneks minutiks, et ta on teatris, on sündinud kunst.

Teater ei püsi koos, etenduste kvaliteet, kunstiline tase langeb, kui teatris pole distsipliini: hilinetakse, ei tulda ettevalmistatult proovi, etendused jäetakse kergekäeliselt ära jne. Teatrit tehakse presidentaalse demokraatia, mitte parlamentaarse demokraatia alusel.

Mida arvata „repertuaariteatri“ või „projektiteatri“ arengust tänases Eesti kultuuriruumis?

Toetan ja pean õigeks „repertuaariteatrit“, see tähendab teatrit, millel on oma kindel koosseisuliste näitlejatega trupp ja koosseisulised lavastajad. Näitlejatele sobivat, vaheldusrikast, head repertuaari valides näitleja areneb, saab ka ise teada, mida suudab, mida mitte. Repertuaar ja tema kandjad, näitlejad ja lavastajad, annavad teatritele tema näo, kujundavad oma sõnumi, mille nad vaatajale esitavad. Ka teatrikülastaja teab, kuhu ta läheb ja mis teda ees võib oodata. Kõik see ei välista kasutamast külalisesinejaid, kuid nad jäävad ikka külalisteks. „Projektiteatri“ lavastaja on huvitatud talle antud võimalusest lavastada üks konkreetne dramaturgiline materjal ja teda huvitab saavutada maksimaalne heatasemeline lavastus. Ta ei kannata vastutust näitleja edasise arengu eest. Näitleja võib sattuda projektist projekti ühelaadseid osi mängima ja see on loominguilise arengu seisak. „Projekt“ lavastaja ei vastuta teatri kui terviku eest. On selliseid lavastajaid, kes käivad riigist riiki või suurriikides linnast linna ja toovad lavale ikka ja jälle sama asja. Nad võivad olla tipplavastajad, aga nad ei ole teatrikunsti alustalade loojad. Minu õpetaja Juri Zavadski nimetas neid ühepäevaliblikateks. Tõeline lavastaja on inimene, kes koos oma kollektiiviga töötab ja areneb.

Kes on lavastaja?

Näitejuht — ta on näidendi lavastamist juhtiv isik, loominguiline organiseerija ja üldjuht. Lavastus on nagu kunstiteos, mille on loonud terve lavastuse kollektiiv ning mille alustaladeks on dramaturgiline materjal ja näitleja. Lavastajaid on tänasel päeval palju ja üks igal ole oma mõte ja tahe vaatajale midagi öelda. Ma ei võta endale õigust teisi õpetada, sest teatrit võib teha igasugust, igas võtmes ja vormis, kuid etendus ei tohi olla vastik ega igav. Tooksin siin esile vaid mõned põhimõtted, millest olen oma näitejuhitöös lähtuda püüdnud.

1. Näitejuhil peab olema oma kindel maailmavaade, tahe, mida ta soovib oma



Mai Mering
isa Alfredi ja
ema Metaga
15. IV 1938
Tartus.

vaatajale ütelda, ja seda teeb ta repertuaari valiku kaudu, siis kujuneb välja ka näitejuhi käekiri.

2. Teatris tuleb püüda luua ühtne näitlejate ansambel. Kui pole näitlejat ja ühtset ansamblit, jäävad näitejuhi taotlused olematuks. Mõned näitejuhid kasutavad n-ö oma näitlejaid, kindlaid persoone. Ei pea seda õigeks. Töötama peab kõigiga, eriti on see peanäitejuhi kohus. Töö kõigiga, kui sa ta oled juba teatrisse kutsunud.

3. Lavastus peab olema näitejuhi poolt kindla käega raami pandud. Ta ei tohi „laguneda“. Mängitagu teda või aastaid. Etenduse tempo, rütm, misanstseenid, näitlejate täidetud ülesanded peavad jääma paika. Iga kord ei saa näitleja loomulikult mängida ühe ja sama emotsionaalse laenguga, kuid tema ülesanded, suhted partneritega, ei tohi paigast nihkuda. Mulle on arusaamatu, kui loen vahel ajakirjandusest, et üks etendus oli väga hea, aga teine langes ära, „venis“. See on näitejuhi praak. Igav hakkab siis, kui näitleja oma ülesannet selgelt välja ei mängi, kui tegelevahelised suhted pole konkreetset ja arusaadavat, kui näitleja ei oska partnerit kuulata. Kui „kuulaja“ on osavõtmatu ja ootab vaid oma repliiki, siis tegevusliin

katkeb. „Kuulaja“ suhe peab olema nähtav. Vastus peab valmima partneri antud teksti ajal, samuti pausi ajal. Selle vastu eksitakse teatris sageli. Siis mängib igaüks isegi mitte halvasti, aga omaette.

4. Lavastaja ei peaks tihti ainuisikuliselt olema nii näitejuht, dekoraator kui ka muusikaline kujundaja. Teater on meeskonnatöö ja mida enam näitejuht koondab enda ümber andekaid inimesi, kes rikastavad lavastust, seda parem on lõpptulemus. Nende kohta, kes kõike ise tahavad teha, võiks Goethe „Faustist“ väikekodanlase Wagneri sõnadega ütelda: „Ehk küll palju tean, kuid tahan kõike teada.“

5. Oluline on märkuste tegemine. Kui ei oska märkust teha, ole vait. Märkus peab olema tehtud selgelt, konkreetselt, kõige parem tegusõnaga: käsi, palu, ironiseeri jne. Tegusõnaga tehtud märkust saab täita. Üldsõnalised literatuursed märkused ei aita „täiskäigul“ läbivat proovi, vaid segavad. Näiteks: „Ole poeetiline!“ Kes? Miks? Kelle suhtes?

6. Näitejuhtimise juures on väga oluline viimastel proovidel näitlejat mitte segada. Vajalik on läbimängimine. Ükskõik kui pikk oli prooviperiood, läbi mängida tuleks tulevast etendust nn peaproovides vähemalt viis korda. Näitleja peab tunnetama oma osa ja lavastuse arengut kui tervikut. Märkused tehakse pärast läbimängimist.

Need mõtted on vaid killuke näitejuhi tööst.

Kuidas leidsid ja valisid materjali oma lavastajatöös? Mis oli otsustav valiku tegemisel?

Tuli kursis olla ilmuva ja kättesaadava dramaturgilise materjaliga. Pidi lugema, raamatukogudes käima ja pidevalt suhtlema NL Kultuuriministeeriumi repertuaariosakonna töötajatega, kes olid hästi informeeritud nii Liidus kui väljaspool Liitu ilmunud dramaturgiaga. Sain neilt kärmesti kätte uut materjali. Näiteks lavastati New Yorgis 1954. aastal Arthur Milleri „Vaade sillalt“, minul õnnestus see näidend 1958. aastal Draamateatris lavale tuua. Tõin tookord kaasa ka Bertolt Brechti „Härä Punttila“, aga Draamateater valis „Vaade sillalt“. Esmakordselt tutvus Eesti teatrikülastaja ka Milan Kunderaga, kui lavastasin „Need, kelle käes on võtmed“. Samuti Tennessee Williamsi „Klaasist loomaaed“, Brechti „Hea inimene Sezuanist“, Max Frischi „Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu“, Friedrich Dürrenmatti „Vana daami visiit“ jne. Eestis aitas mind üks meie parimaid kultuurierudiite Aleksander Kurtna, kes võis lugeda materjale kahekümnes keeles, kuna ta oli Eesti Vabariigi ajal õppinud Roomas Jesuiitide koolis. Ta mainis, et tõeline misjonär peab orienteeruma neljakümnes keeles. Meil maitsed ühtisid ja kuna ta teadis, et mulle meeldivad komöödiad ja satiir, siis laabus koostöö ladusalt. Kui vaadata üle minu viiekümne lavastuse nimetused, siis valdavalt ongi nad mainitud žanritest.

Draamateater võttis alati minu pakutud materjali vastu. Kui olin aga üheksa aastat Rakvere Teatri peanäitejuht, siis kujundasin teatri repertuaari ise, koos oma abimehe, kirjandusala juhataja Enn Kabritsaga, kelle leidsin 1964. aasta kevadel Tartu Ülikoolist. Võib leida väga hea dramaturgilise materjali, aga tuleb arvestada, milline on teatri näitlejate koosseis. Vabakutselisi näitlejaid siis ju polnud. Samuti eksisteerisid teatrid kindla koosseisuga. Draamateatris polnud näitlejate valikuga probleeme. Rakvere Teatris aeg-ajalt küll. Tol ajal ei jõudnud lavakunstikateeder nii palju näitlejaid ette valmistada, kui suur oli teatrite nõudmine. Seepärast tuli appi Eesti Teatriühing. Teatrite juurde loodi oma õpestuudiod. Olulisemad olid Tallinna Draamateatri ja „Vanemuise“ teatri stuudio. Sain Draamateatri draama-



GITISE II kursus.

Keskel Juri Zavadski, Mai Mering vasakul tema kõrval.

stuudiost nii Feliks kui Tõnu Kargi, Anne Margiste, Piret Sikkeli. Repertuaari valisin ikka kindlaid näitlejaid silmas pidades. Repertuaari tuleb valida selle järgi, mille lavastamisel fantaasia saab tuule tiibadesse ja te naudite proovi. Mulle on alati meeldinud lavastada ja ka vaadata heade autorite, paljude tegelaste ja oluliste sündmustega näidendeid. Nõrk dramaturgiline materjal, esiteks, ei arenda näitlejat, teiseks, hea materjal mängib ise. Lõpptulemus võib olla selline, et vilets algmaterjal tugevamate näitlejatega annab halvema etenduse kui tugev materjal nõrgemate näitlejatega. Teiseks arvestavaks teguriks on vaatajaskond. Rakveres olles püüdsin kõndida keskteed. Näiteks Brechti „Hea inimene Sezuanist“, mille peamine mõte on, et tühjad taldrikud toovad tüli majja; kes ei soovinud sellesse mõttesse süüvida, see vaatas lugu ehk stoorit. Näidend pidi olema valitud nii, et seda võtab vastu enamik vaatajaist, selles peitub ka tänapäeval repertuaarivaliku põhiprintsiip. Liigne ropendamise, trikitamise, ülemängimine, klassika pea peale pööramine võib küll tegijatele meeldida, aga saalid võivad mõne etenduse järel tühjaks jääda.

Millest oled saanud inspiratsiooni ja mõjutusi?

Sellele küsimusele ühest vastust ei ole. Mõjutusi võib saada kõikjalt, ümbritsevast elust, inimestest, muusikast jne. Üks on aga kindel: kui leiad näidendi, mille mõte sind erutab, tekib tavaliselt juba pilt vaimusilma ette ja mõte hakkab tööle, mõtled näidendi pealisülesandele, tegelastevahelistele suhetele, vormilisele küljele. Teisiti öeldes, mõte küpseb ja siis võib tõesti juhtuda, et sind tabab inspiratsioon, leiadki lahenduse, võtme, mis avab dramaturgilise materjali, sisu ja ka vormilise sõmlahenduse. Näiteks Nazõm Hikmethi „Damoklese mõök“ (Damoklese mõök sümboliseerib aatomipommi).

Iga näitejuht töötab talle omasel viisil, mida peab õigeks, ja läheneb tihti ka iga näidendi puhul oma tööle erinevalt. Minu puhul on see küll nii olnud.

Kui leiad näidendi, mis sind erutab ja üldisesse aastarepertuaari sobib (juhul kui oled ise peanäitejuht ja ise koostad aastarepertuaari), siis algab üks pidev mõtlemine. Loed palju, niipalju kui on võimalik, autori ajastu kohta. Kujutluspildid kulgeva tegevuse kohta võivad tekkida juba teksti lugemise ajal. Siis kujutled, kes sellesse või teise osasse trupist (nüüd ka vabakutselistest) kõige enam sobib. Kuidas tekib inspiratsioon? Eks ikka nii nagu Isaac Newtonil, kellele kukkus õun pähe ja ta avastas Maa külgetõmbejõu. Aga ega see arvatavasti tühjale kohale kukkunud, sellele eelnes kindlasti tohutu pidev mõtlemisprotsess, töö.

Kuidas valmistusid proovideks ja milline näitlejatüüp sind enim rahuldab?

Proovi tuleb näitejuhil minna ettevalmistunult. Ei saa minna proovi ja öelda: „Hakkame nüüd improviseerima. Mida me siis täna teeme?“ Lavastama asudes peab teadma, mitu proovi mul on, palju teen lugemis-, proovisaali-, lava-, monteerimis- ja peaproove. Loomulikult polnud see puhas „plaanimajandus“. Tegelik tööprotsess muutis nii mõndagi, aga kui pole eeltöö tehtud, tekib anarhia ja „jututuba“. Igaks prooviks mõtlesin valmis, palju ma täna läbi võtan, kavandasin ka misanstseneid. Ideaaliks on näitejuhi ja näitleja koostöö. Üks inspireerib teist. Hea näitleja paneb näitejuhi fantaasia „lendama“. Kodus ette mõeldud misanstseneid jne muutuvad, kuid ettevalmistus peab olema. Kui näitlejale antud ülesanded on konkreetsed ja selged, siis on vähem juttu ja rohkem tegu. „Teatris aru saada tähendab teha,“ ütles Zavadski. Mida parem näitleja, seda kergem on temaga töötada. Hea näitleja ei protesteerii, ta püüab anda oma maksimumi ja kui talle tõesti mõni pakutud ülesanne on vastukarva, siis esitab ta argumenteeritult oma arvamuse ja pakub omapoolse variandi. Protesteerijad, vaidlejad on tavaliselt need, kelle vaim on valmis, aga tegu ei tule. Siis võib näitleja kurjaks minna. Esineb muidugi ka jonnimist, vahel ka näitejuhi kiusamist, eriti kui näitejuht on noor ja näitlejal kogemuste pagas suur. Kuid see tuleb välja kannatada ja omapoolne tahe ja ülesanne ellu viia.

Mida näitejuht teha ei tohi?

Vigu tehakse palju. Hull on see, kui näitejuht läheb närvi, kui hakkab näitlejale etenduse ajal märkusi tegema, tüütab oma „targa“ jutuga või segab näitlejal proovis katsetada ja stseeni lõpuni mängida. Kõige hullem on, kui ta on loll, sest lollus on sama mitmetahuline kui talentki.

Mis on lavastaja jaoks kõige olulisem?

Anne, eeldused arenemiseks, elu pulsi tunnetamine, üldistusvõime, enesedistsipliin, organiseerimisvõime, töökus. Need omadused käivad koos ande suurusega. Olulisim on õppida tundma iseennast, et tead, mida suudad, mida ei suuda. Minu arvates võib tõeliste suudramaturgiate ja klassika oma näo järgi ümber tege mine toimuda vaid juhul, kui „segi ajaja“ on vähemalt sama tugev kui algmaterjali kirja panija. Olen olnud alati arvamusel, et teater on noorte inimeste kunst. Pärast kuuekümnendat eluaastat on hea, kui suudad saavutatud taset säilitada. Tase sõltubki sellest, palju on annet, mõistust, lõõgijõudu ja arukust ka õigel ajal areenilt lahkuda.



Mai Meringu „Vaade sillalt“ (A. Miller). Rodolpho – Heino Mandri, Marco – Olev Tinn, Catherine – Ita Ever, Alfieri – Ants Eskola.
Esietendus 13. XII 1958 TRA Draamateatris.

Milline on olnud sinu koostöö teatrikunstnikega?

Kui mul üldse on töö sujunud „libedalt“, siis kunstnikega. Sama võib öelda ka muusikaliste kujundajate ja liikumisjuhtide kohta. Vastastikune arusaam tuli kergelt. Tõsiseid vaidlusi ei mäletagi. Mul on olnud õnn töötada selliste kunstnikega nagu Uno Uibo, Kustav-Agu Pütümann, Jaak Vaus (väga paljude lavastustega Rakveres), Helge Uuetoa, Lembit Roosa, Voldemar Peil. Mida sa hing veel ihkad! Ainus, kes jättis oma töö viimasele minutile, oli Heiki Halla Rakvere Teatris. Aga tema töö tegi siis ära tema abikaasa, samuti kunstnik. Alatiseks jääb meelde, kui järgmisel päeval pidi toimuma kontrolltendus Tennessee Williamsi „Klaasist loomaaiaga“ ja dekoratsioone polnud. Suur oli minu üllatus, kui hommikul teatrisse läksin ja dekoratsioonid olid olemas, märjad küll, aga laval. Aarne Üksküla, Feliks Kark ja Andres Pärn, meesosatäitjad nimetatud lavastuses, olid öösel dekoratsioonid olemasolevate eskiiside alusel valmis teinud. Selline suurepärase atmosfäär valitses Rakvere Teatris, kui olin seal esimesed neli aastat.

Mis on tööd seganud?

Ebaprofessionaalsus, mõtlen eelkõige selle all teatrit mitte tundvat tehnilist kaadrit, tehnilisi töötajaid oli Rakveres üldse ääretult raske leida. Näiteks valgustaja, keda tuli „tänavalt“ otsida ja teda ise välja õpetama hakata. Rakvere puhul segas ka väike palk, mida oli ette nähtud 70 rubla. Sama kehtib ka helitehnika kohta: lähed nii närvi, kui ta valel kohal, vale tugevusega heli saali saadab. Kadestan praeguseid näitejuhte. Millised suurepäraseid tehnilised võimalused neil kasutada on. Sotsialistlik realism taunis „formalismi“. Tänapäeval uskumatu, aga aastal 1960 heitis kriitik Karin Kask mulle ette formalismi, kuna kasutasin Hikmeti ja Tuljakova näidendis „Kaks kangekaelset“ Draamateatris punktvalgust. Seda võis



Mai Meringu „Damoklese mõõga“ (N. Hikmet) proov.
Mai Mering, Roland Engman (A. B.) ja Eduard Ralja (Poksija).
Esietus 19. II 1961 Pärnu Draamateatris.

lugeda ajakirjast „Eesti Kommunist“.

Samuti segas tugev tsensuur. Pidi oskama laveerida, et saada kätte hea repertuaar, täita nõutavad ideoloogilised tingimused, ja samas nõnda, et endal ei läheks süda pahaks. Ma ei oska seda seletada, aga mul läks see läbi. Mitmes teatris olid direktorid, kes ei teadnud teatrist midagi, aga kuna direktor pidi olema parteilane, siis ta ka ametit pidas. Targemad olid vait, aktiivsemad ikka segasid küll.

Rakvere Teatri periood?

Töötasin Rakvere Teatri peanäitejuhina ühtekokku üheksa aastat. 1964 – 1968 ja 1971 – 1977. See on suhteliselt pikk aeg, piirdus vaid mõne faktiga.

Lavastamise põhiprintsiibid olid mul ikka samad, ainult selle vahega, et Rakveres tuli mul vastutada kogu teatris toimuva eest. Esimesel perioodil leidsin eest üksmeelse ja meeldiva kollektiivi. Peale „vana“ põhikoosseisu (Fausti Turban, Eva Novek, Aleksander Viilma, Sulev Saarup jt) olid 1961. aastal teatrisse tulnud Panso kooli esimese lennu lõpetajad, Siina ja Aarne Üksküla, Olev Eek; isetegevusest Viive Aamisepp ja Eldor Valter. 1960. aastate algul oli teater kosunud ja repertuaar paranenud. Ei taha nõustuda Karin Kase raamatus „Eesti teater 1940 – 1965“ lk 460 toodud väitega: „...kuuekümnendate aastate algus osutus ebasoodsaks jätkuvale [Rakvere teatri – M. M.] arengule. Režissööri/pedagoogi probleem jäi edaspidigi lahendamatuks.“ Minu meelet kole kuri ja ebaõige ka veel.

Tol korral oli Rakvere Teatris ette nähtud kakskümmend neli näitleja kohta. Palgafond oli rangelt limiteeritud ja see polnud suur. Aastas pidi andma 365 etendust ja välja tooma kaheksa lavastust. Lavastuskulud olid 8000 rubla aasta kohta. Külalislavastajate ja eriti näitlejate kutsumine oli kulukas ja harv nähtus. Töötama pidi mitme lavastusega samal ajal ja kuna olin ainus lavastaja, siis aitas mind esi-



Mai Meringu
 „Vale pikkadel
 jalgadel“
 (E. de Filippo).
 Olga –
 Mai Mering,
 Benedetto –
 Lembit Mägedi.
 Esietendus
 2. II 1962
 Pärnu
 Draamateatris.

mesel perioodil Aarne Üksküla, kes lavastas minuga paralleelselt ja sai sellega suurepäraselt hakkama. Ega noortest andekatest inimestest ka tol ajal puudust olnud, aga väiketeatritesse eriti ei tahtud minna, pealegi ei jätkunud lavakunsti-
kateedri lõpetajaid igasse teatrisse. Siis tulid appi Eesti Teatriühingu organiseeritud õppestuudiod. Eriti edukad olid nad Draamateatri ja „Vanemuise“ juures. Draama-
teatri õppestuudiot juhatas Ilmar Tammur ja minagi olin seal õppejõuks. Koos Feliks Kargi, Andres Pärna, Piret Sikkeli ja Anne Margistega läksime kui üks mees Rakverre. Kuid siis algas uus häda. Ei olnud kortereid, **kus** elada. Käisime siis Feliks Kargi ja Andres Pärnaga vist üle kuu aja igal hommikul parteikomitee esimehe kabinetis kortereid nõutamas. Ei tea, mis mõjus, aga korterid saime.

Teatri direktor pidi olema parteilane ja seetõttu sattus sellele kohale tihti juhuslikke, teatrikunstist mitte midagi teadvaid inimesi. Meie teatri direktor oli Erni Pass. Tema vooruseks oli, et ta ei seganud. Käis paar korda nädalas teatrist läbi, riidles raamatupidajaga ja läks ära. Tegelikult juhtisime teatrit peanäitejuhina mina ja sisulise direktorina teatri pead administraator Kitty Eller, väga energiline ja suure



Mai Meringu „Mikumärdi“ (H. Raudsepp). Jaak Jooram – Ilmar Tammur, Maret – Mai Mering. Esietendus 20. V 1975 Rakvere Teatris.

töövõimega inimene. Kolmandaks „juhtivaks jõuks“ oli Enn Kabrits (keda käisin TRÜs otsimas), kirjandusala juhataja, kes vajaduse korral tegi kaasa ka näitlejana. Näitlejate otsingud käisid pidevalt. Nii jäi mulle silma ja sattus teatrisse Volli Käro, kes ilusa kõnnakuga kõndis üle õue kultuurimajja, mis asub teatrimaja teises tiivas. Meie trupiga liitus ka väga mitmekülgne, suure andega noor näitleja Ines Parker (praegu Aru), kelle osatäitmine pr Wingfieldina Tennessee Williamsi „Klaasist loomaaias“ oli rikkam, kui „vana kaardiväelase“ Aino Talvi samal ajal tel lavastuses mängitu.

Kollektiiv elas tol korral tõesti põhimõtte järgi: „Üks kõigi, kõik ühe eest.“ Sel perioodil andsime külalisetendusi Leedumaa Kaunases, kaasas Brechti „Hea inimene Sezuanist“ ja Koidula „Säärane mulk...“. Käisime ka Pihkvas, kus mängisime Boriss Lavrenjovi „Viimast lasku“ ja Arx Minskovski „Ärge kaotage vihmavarje“.

Näitlejad said preemiaid ja aukirju. Ühe lavastuse mängimine sada ja enam korda polnud haruldus ja see oli nii kõigis Eesti teatrites.

1971. aastal oli Rakvere Teater taas peanäitejuhita. Teatril oli uus direktor ja mind kutsuti tagasi. Läksin. Täiendasin kaadrit: Tõnu Kark, Villem Indrikson, Peeter Jakobi, Helgi Annast ja veel teisi, kes püsisid teatris lühemat aega. Kuna olin jälle ainuke lavastaja ja Ükskülad olid siirdunud Pärnu teatrisse, siis kutsusin lavastama tugevaid näitejuhte, et teatri taset hoida ja tõsta. Rakveres lavastas Udo Väljaots „Estonia“ teatrist. Rein Agur oli tubli abimees Nukuteatrist, samuti Ilmar Tammur.

Lastetükkidele kirjutas originaalmuusikat Hans Hindpere, tantsud seadis Anna Ekston. Lavastasin sel perioodil kuusteist lavastust. Eriti rõõmustas mind üleliiduline tunnustus Gerhard Hauptmanni komöödia „Kopranahkne kasukas“ eest.



Mai Meringu „Klaasist loomaaia“ (T. Williams) peaproov. Mai Mering, Amanda Wingfield – Ines Parker (Aru), Laura – Siina Üksküla. Esietendus 8. V 1966 Rakvere Teatris.

Kui on head kavatsused ja vähemalt endale tundub, et neid õnnestub ka realiseerida, siis mõjub mõni kriitiku hinnang kui külm dušš, mis viib tükiks ajaks rivist välja. Nii juhtus minuga, kui lavastas in Alfred Meringu lastetükki „Tuutu-Luutu linna moosekandid“. Hans Hindpere kirjutas hea muusika, Anna Ekston seadis tantsud, Feliks Kark sai Eesli osa eest preemia – aga kriitik Oskar Kruus heitis mulle ette traditsioonilist lavastuslahendust ja tõi eeskujuks Evald Hermaküla „Üks ullike läks rändama“, mis olevat uudne ja eksperimentaalne. Tõsi, „Ullike...“ oli uudne, kõik rääkisid kole kõvasti ja lõpuks visati, ei mäleta, kas luud või heinatuust publikusse niuhti! Praegu ajaks see kriitika mind naerma, tookord nutma. Ei suutnud üle olla omatehtust.

Ei saa kõnelemata jätta Tõnu Kargist, kes oli juba algajana suure fantaasia, improvisatsioonivõimega, nakatav ja sarmikas näitlejaisiksus. Tõnul on võime balansseerida realismi ja groteski piiril, laskumata labasusse, ja olla igas situatsioonis usutav. Näiteks tooksin bulgaarlase Stanislav Stratijevi komöödia „Rooma saun“, Tõnu Kark mängis vetelpäästja Georgijevit. 1975. aasta kevadel korraldati Tallinnas üks üleliiduline kriitikute seminar. Osavõtjaid oli 24. Mängisime Draamateatris. Publik rõkkas, kriitikud kaasa arvatud. „Teadjad inimesed“ teadsid rääkida, et isegi teatrikriitik ja ajakirjanik Endel Link olevat muianud.

Rakverre minnes mõtlesin, et kujundan teatrile komöödia- ja satiiriteatri näo, kus ei puuduks ka tugeva psühholoogilise põhja ja arenguga draamateosed. Ametlikult sellest ei kõneldud, kuid sisuliselt nii ta kipus olema, kui heita pilk meie kujundatud repertuaarile. Valdav osa minu viiekümnest lavastusest on komöödiad. Pogodini „Aristokraadid“ ja Dürrenmatti „Vana daami visiit“ on ju ka komöödiad. Mulle meeldivad paljude tegelastega suured näidendid ja lavastused. Püüdsin ka Rakveres vähemalt ühe terve trupi näidendi lavastada, et trupp ei kil-



Mai Meringu „Vana daami visiit“ (Fr. Dürrenmatt). III – Olev Tinn, Claire Zachanassian – Aino Talvi. Esietendus 31. 12. 1968 TRA Draamateatris.

lustuks ja rõõmu oleks nii vaatajail kui tegijail.

Teatrikunst on hetkekunst. Tänapäeval on võimalus teatritel kas või ise teha oma parematest lavastustest videofilm. Meil neid võimalusi polnud, aga nutikust jätkus nii mõnelgi mehel. Draamateatris hankis Tõnu Aav Teatriühingust 16 mm kitsasfilmilindi ja kaamera ning jäädvustas nii mõnestki lavastusest lõigukesi. Mäletan, et August Kitzbergi „Kosjasõidust“ Draamateatris, mida mängiti elava väikese orkestri saatel suure lustiga, kuigi siis kriitik Elem Treier ütles, paha, pole traditsiooniline eesti klassika, tegi Tõnu Aav toredaid tummfilmi lõike. Rakverre minnes võtsin kaasa tema idee ja „tööle hakkas“ meie (samuti tumm) „Kabritsfilm“. Kabrits tegi filmilõike ja korrastas eeskujulikult Rakvere Teatri arhiivi, mis aga pärast meie lahkumist teatrist on praeguseks täielikult hävinud. On säilinud võib-olla fotonegatiivid ja ehk muudki Rakvere Koduloomuuseumis ning Teatri- ja Muusikamuuseumis Tallinnas. Ka „Kabritsfilm“ on kohal.

Kuidas tekib konfliktsituatsioon?

Konflikte tekib igal pool ja väga erinevatel põhjustel ka teatris, erinevate arusaamade puhul teatri ette püstitatud ülesannetest. Tegijatevahelisest kadedusest, mõnikord ka võimetusest end elus ja kunstis realiseerida. Vahel sandist iseloomust, intriigerimislustist jne. Minu arvamus on, et üldreeglina peab juht olema võimeline konfliktsituatsioone likvideerima, kui see just mõne grupi poolt pahatahtlikult üle piiri minnes inetult väljasõõmise eesmärgil pole organiseeritud. Juht peab tunnetama, kas ta saab ja tahab tekkinud olukorda normaliseerida või ei. Pahatahtlikkusel pole piire. Näide Moskvast Efrosegaga – lõigati ta kasukal, kui ma ei eksi, nõõbid eest ära. Meil aetakse Jaan Toomingat teatrist ära. Üks või kaks pahan- dusetegijat võivad kollektiivis hea atmosfääri ära rikkuda. Mulle heideti ette juhti-



Mai Meringu
 „Aristokraadid“
 (N. Pogodin).
 Ninka –
 Tiina Kukli,
 Tätoveeritu –
 Mai Mering.
 Esietendus
 29. XII 1973
 Rakvere Teatris.

misvigu, nüüd tegutseb iga juht vastavalt oma tõekspidamistele. Kes võitleb „võiduka lõpuni“, kellele hakkab tekkinud olukord lihtsalt vastu ja ta astub kõrvale, ilma kärata. Mina pooldan viimast varianti. Kunsti tehakse entusiasmi ja rõõmu, mitte viha ja võitlusega.

Kellelt ja mida oled õppinud?

Elust enesest, ümbritsevast ajast ja inimestelt; teatrist, oma isalt Alfred Meringult, oma õpetajatelt-juhendajatelt Juri Aleksandrovitš Zavadskilt ja tema kaasõppejõult näitlejameisterlikkuse alal Irina Sergejevna Vulfilt Moskva GITISes (mõlemad töötasid teatris „Mossovet“; Zavadski oli peanäitejuht ja ühtlasi ka GITISE kunstiline juht). Meie kursusel oli võimalus viibida ka Vladimir Majakovski (nn Ohlopkovi) teatris ja näha Ohlopkovi proove Arbusovi näidendiga „Irkutski lugu“. Mind võlus selles teatris nii näitlejate seesmine kui ka kogu teatris valitsev organiseeritus ja tugev distsipliin. Kõik oma teoreetilised, esteetikaalased teadmised, samuti enesekindluse olen saanud oma juhendajatelt. Palju ma kõigest sellest ellu suutsin viia, näitasid mu lavastused. GITISes alustavad vist kõik õppejõud mõttega: „Näitejuhiks-näitlejaks ei õpetata, selleks õpitakse ise.“ Mind on väga mõjuta-

nud ja arendanud teater ise. Esmakordselt viis isa mu teatrisse, kui olin kolmeaastane. Viieaastaselt tegin oma esimese, Gea rolli eesti operetis „Igavene legend“. Teatris käisin ma pidevalt. Toon paar „rekordit“ oma teismeliseea teatrikülastustest. Neliteist korda Leo Kalmeti lavastatud Kivi „Seitse venda“, paremat „Seitset venda“ ma pole hiljem näinud, ooper „Carmen“ kaheksateist korda jne. Sisuliselt etendusi vaatama õppisin GITISes. Näiteks küsis Zavadski: „Käisid Kunstiteatris Gogoli „Surnud hingi“ vaatamas?“ – „Jaa, väga meeldis,“ vastasin. Kuid Zavadski juhtis tähelepanu: „Mis tähendab meeldis? Tuleb põhjendada, kes või mis, miks meeldis.“ See polnudki alguses väga lihtne, kui tahtsid olla täpne ja korrektne. Ei saa mööda ka meie lõpututest aruteludest isaga teatri teemadel meie Süda tänava köögis, mida võiks kokku võtta isa sõnadega: „Nemad, st kriitikud ja „muud targad“ võiksid tulla meie Süda tänava kööki, siis saaksid paljud asjad selgeks.“ Tütar Mall reageeris neid vestlusi kuulates: „Vanaema, juba jälle räägivad seda ühte juttu.“ Kui mu isa suri, siis tundus mulle, et mu „pea jäi seisma“.

Pole kunagi osanud ega oska ja ei tahagi öelda, kes on kõige parem lavastaja, näitleja, kellel kõige parem osatäitmine. Kõigil meil on midagi õnnestunud, midagi mitte. Kuid üks kõigil ole sööbinud mällu mõni osatäitmine, stseen lavastusest, etendus tervikuna. Minul on neid palju, seepärast ei nimeta ühtegi, sest ei saa võrrelda võrreldamatut.

Milline on sinu suhe teatrikriitikaga?

See oli üldjoontes mitmepalgeline. Kriitik annab nähtu kohta oma subjektiivse kaemuse. Keskpärane kriitik lähtub vahel omapoolsest lähtekontseptsioonist, aga mitte sellest, mida laval näha on. Mind ajas see ülearu närvi ja ma läksin nendega tülli. Kriitikuga tülli ei tohi minna, sest siis sinu käsi hästi ei käi. Loomulikult ei konflikteerunud ma kõigiga. Oli väga põhjendatud arvustusi ja häid kriitikuid. Kui lugesin aga väga ebaprofessionaalset arvustust või näiteks, kui üks kriitik, vaadates Boriss Lavrenjovi draamat „Viimane lask (41)“ ütles, et Aarne Üksküla pole aristokraatlik, või kui Ilmar Tammur mängis Hugo Raudsepa „Mikumärdis“ Jooramit (minu arvates paremat Jooramit kui Tammur mängis, on raske leida), et see on Tammurile näitlejana hea õppetöö, siis lõi mul silme ees mustaks. Lõppkokkuvõttes kirjutasin Teatriühingule avalduse, kus palusin enda lavastusi mitte kritiseerida. Isa ütles: „Mis sa möllad, vaata kuidas Voldemar Panso oskab nendega ideaalselt suhelda.“ See kriitikutega vägikaika vedamine oli üks minu suurematest vigadest, mis sest, et ta sul kontrolletendusel ütleb: „Ma ei saa aru, miks sa ei ütle, kui mina ütlen, kohe tehakse?“ Või: „Ma ei saa aru, mida nad seal kaks kuud proovi teevad, väga nüri töö.“

Milles võiks seisneda teatri tulevikuperspektiiv?

Eks ikka andekate inimeste tegemistes ja repertuaariteatri ning kindla põhikoosseisuga teatri viljelemises. Projektiteatris võib küll sündida mõni hea lavastus, aga teatri arengu paneb ta seisma. Külaline on külaline, hea on, kui tuleb, veel parem, kui õigel ajal lahkub. Kui tahame olla kursis maailmas toimuvaga, siis soovitsin kogemusi hankida ja võtta eeskujuna oma lähinaabritelt, vene ja saksa teatritelt, kelle traditsioonid tuginevad repertuaariteatrile. Koolitusest: Eesti Muusikaakadeemia lavakunstikool on pisanud teatrimaailma palju perspektiivikaid noori inimesi. Jätuks neile vaid tööd. Tartu Ülikoolis õpetatakse praegu teatrikunsti aluseid. Oleks õige võtta sinna juhendajateks inimesi, kes on teatris töota-

nud, praktikuid, kes tunnevad teatrit, mitte ainult dramaturgilise materjali teoreetilisi aluseid. Tihti loed väga põhjalikku, keerulist, võõrsõnu täis põimlausetega artiklit autorist ja tema teostest (vajalik võõrsõnastiku kasutamine), kuid „asjast“, see tähendab lavastusest ja lavastajast loed vilksamisi, aga päris tegija, „näitleja“, on pahatihti täiesti ära unustatud. Sellist kirjateost lugedes tikuvad vägisi meelde Ivan Krõlovi valmiread: „Kui kingsepp kringlisaiu küpsetama tõttab ja pagar saapaid teha võtab, eks siis see asi äpardu.“

Mida pead enda loodud lavastustest parimateks?

Valin printsiibi, mille alusel julgen neid nimetada; need on kõik suured, paljude tegelastega, teravate ühiskondlike probleemidega, ka tänapäeval kõlapinda oma-vaad head dramaturgilised materjalid.

1. Nazõm Hikmeti „Damoklese mõõk“ Pärnu L. Koidula nim. Draamateatris, pealisülesanne: „aatomipomm on meie aja Damoklese mõõk, kõik oleneb sellest, kelle valduses ja käsutuses ta on“. Kaasa tegi kogu trupp. Peaosalised: Roland Engemann, Ellen Alaküla, Uuno Loit, Eduard Ralja ja kogu kollektiiv.

2. Bertolt Brechti „Hea inimene Sezuanist“ Rakvere Teatris, pealisülesanne: „tühjad taldrikud toovad tüli majja“, terve trupi lavastus. Peosas kaksikrolli „head inimest“ mängis suurepäraselt Siina Üksküla. Teised tähtsamad osatäitjad: Feliks Kark, Ines Parker (Aru), Aarne Üksküla, Eldor Valter.

3. Vladimir Majakovski „Lutikas“ TRA Draamateatris. See lavastus tugines tõeliselt improvisatsioonile. Futuristlikule Majakovskile omasel viisil oli teksti äärmiselt napilt. Näiteks pulmapildis: „kibe-kibe“, „kahvel peas“, „tulekahju“ jne. Andsin igale näitlejale konkreetse ülesande ja läks lahti improvisatsiooniks. Tegime nendest valiku, mis jäi püsivaks. Improvisatsioon on proovis. Etendus on täpne ja kindlas raamis. Kriitik Sergei Levin kirjutas üldiselt positiivse arvustuse, kuid leidis, et lavastuses puudus sild tänapäevaga. Ei tea, kuidas nepi-aja ja XX sajandi 60. aastatega seda silda luua oleks saanud, aga täna, aastal 2004, oleks sild olemas. Ei tea, miks seda keegi ei lavasta. Lõbu oleks laialt.

4. Friedrich Dürrenmatti komöödia „Vana daami visiit“ Draamateatris. Pealisülesanne: „raha otsustab kõik, kõik on ostetav ja müüdav“. Selle lavastusega tähistas Aino Talvi oma juubelit. Meespeaosalist Illi mängis põhikoosseisus Olev Tinn. Proovide aegu tegin ühe olulise tähelepaneku. Oli esimesi proove. Aino Talvi oli leidmas väga huvitavat koomilist lähenemist osale, kuid siis lubas Tammur ühele algusperioodi proovile kirjandusteadlase-kriitiku Leenu Siimiskeri (Tammur tegi üldse vahel imelikke asju). Pärast proovi ajasid Siimisker ja Talvi kahekesi juttu vana daami osa „sügavuse“ teemal ja järgmisel proovil oli Aino Talvi suurepärase improvisatsioonileid osa lahendamiseks kadunud ja kadunuks see jäigi. Järeldus: esimestel proovidel, kui näitleja otsib ja improviseerib, ei tohi teda segada ja veel vähem ligi lasta õpetajaid, kes ei tea näitleja loomeprotsessist midagi. Nägin seda lavastust 1965. aastal Ida-Berliini „Volksbühnel“, proovidest oli osa võtnud ka Dürrenmatt ise. Mul polnud aimugi, et mul avaneb võimalus seda komöödiat lavastada, kuid mulle jäi meelde etenduse atmosfäär ja koloriit. Püüdsin tabada seda hõngu, mis oli mulle meelde jäänud. Suures osas tabasin. Kui meespeategelane saadetakse rahva poolt surma ja publik kihistas naerda, oli eesmärk saavutatud.

5. Nikolai Pogodini „Aristokraadid“ Rakvere Teatris. Teemaks Valge mere – Volga kanali ehitamine (ajaloost tuntud kanal, mis on kaevatud inimluudele). Pogodin nimetab seda kõike aga komöödiaks. Miks? Arvan, sellepärast, et näiden-

dil on kaks lõppu. Algvariandi järgi ei olnud võimalik paadunud retsivist ümber kasvatada, ta põgeneb. Tolleaegne tsensuur aga nõudis näidendi lõpu ümber tege- mist nõukogude võimule positiivses valguses. Nii jooksebki peategelane Kostja tagasi ja palub andeks. „Kasvas ümber.“ Seega pealisülesanne Pogodini „Aristok- raatides“ oli: „nõukogude võim annab eksinule alati kätte redeli alumise pulga ja siis sõltub juba inimesest, kui kõrgele ta redelil edasi ronib“. Peategelasteks Eldor Valter ja Viive Aamisepp. Kaasa tegi terve teatri kollektiiv. Minu arvates ületas Rakvere Teater tol korral koos minuga iseenda.

Kas oled töötanud ka õppejõuna?

1966. aastal loodi Tallinna Pedagoogilise Instituudi muusikakateedri juurde kultuurhariduse osakond, 1967. selle juurde näitejuhtimise lisaeriala. Õppejõudu- deks näitejuhtimise alal kutsuti Ilmar Tammurit ja mind. Töötasin instituudis pa- ralleelselt teatriga vanemõppejõuna 1972. aastani. 1962 – 1964 olin näitlejameister- likkuse õppejõud ETÜ Draamateatri studios.

Kui otsast algaksid, siis kust ja millest?

Püüaksin vältida tehtud vigu, kuid teeksin kindlasti uusi, sest vigadeta inimesi ei ole olemas.

Kellena läksid pensionile?

Juristina.

Küsinud KALJU HAAN

MAI MERING on sündinud 13. juulil 1929. aastal Tallinnas. Ta on lõpetanud 1953 TRÜ õigusteaduskonna ja 1961 Mosk- va A. V. Lunatšarski nim. Riikliku Teatri- kunsti Instituudi (GITIS) draamalavastaja erialal, õppides ühel kursusel mh ka Jerzi Grotowskiga. Töötanud „Ugala“ näitlejana (1952 – 1953), Eesti Raadio lastesaadete toi- metajana, L. Koidula nim. Pärnu Draama- teatri lavastajana (1960 – 1962), TRA Draamateatri näitejuht-assistendina ning ETÜ õppestuudio õppejõuna (1962 – 1964), Rakvere Teatri peanäitejuhina (1964 – 1968), TPEDi näitejuhtimise eriala õppe- jõuna (1967 – 1972), TRA Draamateatri lavastajana (1968 – 1970), Rakvere Teatri peanäitejuhina (1971 – 1977) ning juristina (1978 – 1994).



DRAAMATEATER, SEE KAUNIS MAJA

LIIVI KÜNNAPU

*Ma töotan majas, kus ei tunta argust,
Seal majas petta pole võimalik.
See maja täis on isemoodi kargust
Ja kunstigi – kus kõik on võimalik.*

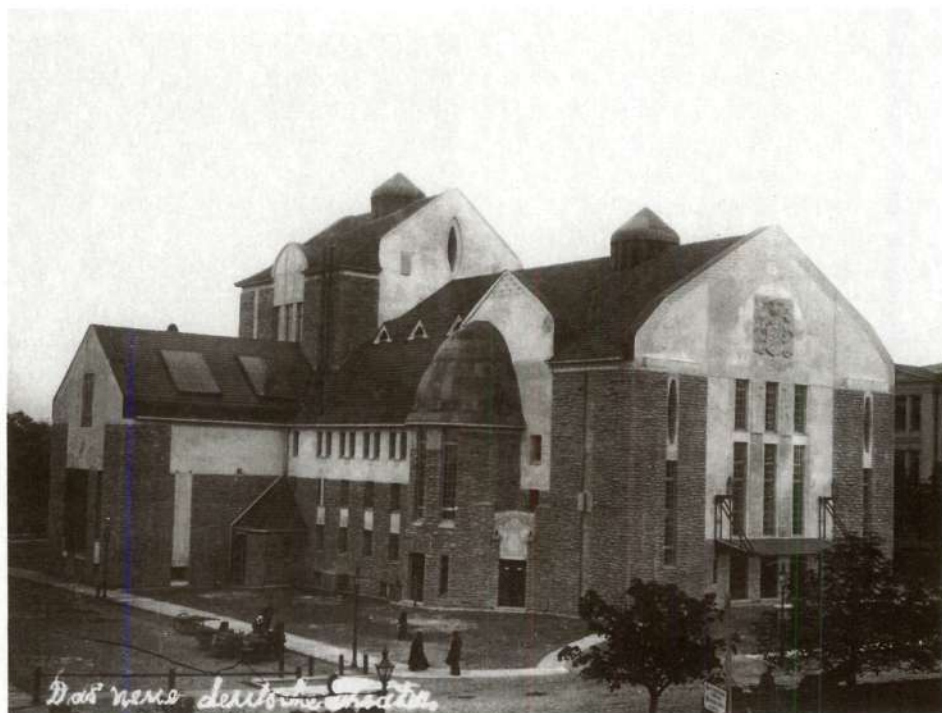
*Kui jõuad sinna, kohe palju muutud;
Sa muutud nii, et sind ei muudeta.
Nii oma hinge kui ka teisi puutud,
Kuid hinge võtta sult ei suudeta.*

*See maja seisab keset Südalinna –
Ei kaitse ingel teda, vaid kultuur!
Vassiljev ja Bubõr ta tegid sinna.
Kõik, mis ta sees, on kordumatult suur.*

(Jüri Üdi. See kaunis maja. –
Armastuskirjad, 1975)

Draamateater muutus sellel aastal pärast restaureerimist kindlasti kaunimaks, kui ta oli 1970. aastatel, millest räägib Jüri Üdi nostalgiline luuletus. Kuid kahtlemata oli hoone kõige stiilsem ja terviklikum just valmimise ajal, kui „Vassiljev ja Bubõr ta tegid sinna”. Maja algsest sisekujundusest on kahjuks üsna vähe säilinud, kuid väliselt on teater üldjoontes endine.

Kahekümnenda sajandi algusaastad olid kogu Euroopas, sealhulgas ka Eestis, erakordselt aktiivne teatrite (ja seltsimajade) ehitamise aeg. Draamateatri hoone, endine Tallinna Saksa teater, rajati rahvusvahelise konkursi võitnud Peterburi arhitektide Nikolai Vassiljevi ja Aleksei Bubõri projekti järgi aastatel



1909–1910. Detsembris 1906 lõppenud arhitektuurivõistlusele laekus kuuskümmend üks tööd Saksamaalt, Soomest, Austriast ja Venemaalt. Rohke osavõtu eelduseks peeti väga konkreetset, saksa täpsusega koostatud võistlustingimusi. Tingimused nägid ette maja ehitamist kohalikust paest, saali mahutavuseks pidi olema vähemalt kuussada kohta; saal pidi koosnema parterist ning kahest rõdust, millest esimene pidi jagunema loožideks. Saali ümber pidid paiknema garderoobid kahekümne neljale näitlejale ja kooriliikmele, mis ühtlasi oleksid täitnud ka jalutusruumide ülesannet. Veel sooviti proovisaali (45 m²), dekoratsiooniladu (40 m²), dekoratsioonide maalisaali, rekvisiidiladu jm abiruume.

Žürii andis esikoha Peterburi arhitektidele, kelle töö esindas põhjamaist rahvusromantismi. Hindajate otsus oli vägagi edumeelne, sest teise ja kolmanda koha võitnud Riia arhitektide H. Hartmanni ja A. Reinbergi projektid olid traditsiooniliselt historitsistlikud. Aleksei Bubõr (1876–1919) ja Nikolai Vassiljev (1875–1941) olid inspireeritud soome rahvusromantismist ning kujunesid Peterburi põhjamaise modernismi tunnustatud meistriteks. Žürii otsusele vaatamata puudus Saksa Teatriühingu liikmetel üksmeel kavandi valiku suhtes ning välja kuulutati võistluse teine voor. Laekus kuus projekti, mis saadeti lõpliku otsuse tegemiseks Saksamaale teatriekspert H. Seelingule. Temagi soovitas Bubõri ja Vassiljevi projekti, milles tõstis esile just head ruumiplaneeringut.

Hoone valmimise tähtajaks määrati 1. oktoober 1910. Tööd võttis teha ehitustettevõtja F. Hübbe 110 000 rubla eest. Ta kohustus hoone katuse alla viima 1. augustiks 1909 ning valmis hoone üle andma 15. juulil 1910. aastal. 1909. aasta sügisel olid müürid karniisini üles laotud, betoonitööd alustatud ning septembris hoone katuse alla viidud. Ava-

mispidustused toimusid järgmisel sügisel, 4. septembril 1910.

Vassiljevi ja Bubõri lõplikus lahenduses on teatri kompositsioon, sealhulgas välisarhitektuur selgem, rõhutatakse vertikaalsust. Teostatud projektis on arhitektid arvestanud konkreetse kinistu eripäraga, selle paigutusega kahe tänava ning turuplatsi ääres, ning sellest tingituna hoone arhitektuuri veidi muutnud. Teatri kõik fassaadid on juugendile omaselt eriilmelised ja väljendusrikkalt plastilised. Aktiivne liigendus demonstreerib „seest väljapoole“ projekteerimise printsiipi. Hoonele annab monumentaalse üldilme paerustika, millega kontrasteeruvad siledad krohvipinnad. Hoone muudavad elegantsemaks kõrged kitsad väikeseruudulised aknad, venitatud ovaalid, siledad vertikaalsiilud klomprustika vahel. Külgfassaade ilmestavad sujuvavormilise kupliga kaetud trepikojaeendid. Krohvitud katusefrontoon eärastab diskreetne ornament, esifassaadi kolmikakna kompositsiooni täiendavad figuraalreljeefid (skulptor August Volz Riist). Frontooni keskele jääb lopsaka lahendusega Tallinna vapp. Elegantselt oli lahendatud kogu peasissepääsu osa – „riputatud“ varikatus, selle kinnitused ja valgustid ning madala paemüüri-ga tänavast eraldatud peausteni juhtiv pandus.

Hoone tähtsaim ruum, teatrisaal, jagunes 374-kohaliseks parteriks, esimeseks rõduks ja loožideks, mis mahutasid 110 inimest, 142-kohaliseks teiseks rõduks ja saali tagaosas kolmandal korrusel paiknevaks 114-kohaliseks kolmandaks rõduks. Teine ja kolmas rõdu olid mõeldud lihtrahvale, nähtavus nendelt oli kehvem.

Saali üldtonaalsuse määrasid valged seinad, mille taustal tõusid esile värvipunktidega rõhutatud stiliseeritud juugendreljeefid – laine-, kuuse-, ringi- ja spiraalimotiiv, värvilistest ruudukestest komponeeritud mustrid ja joonorna-

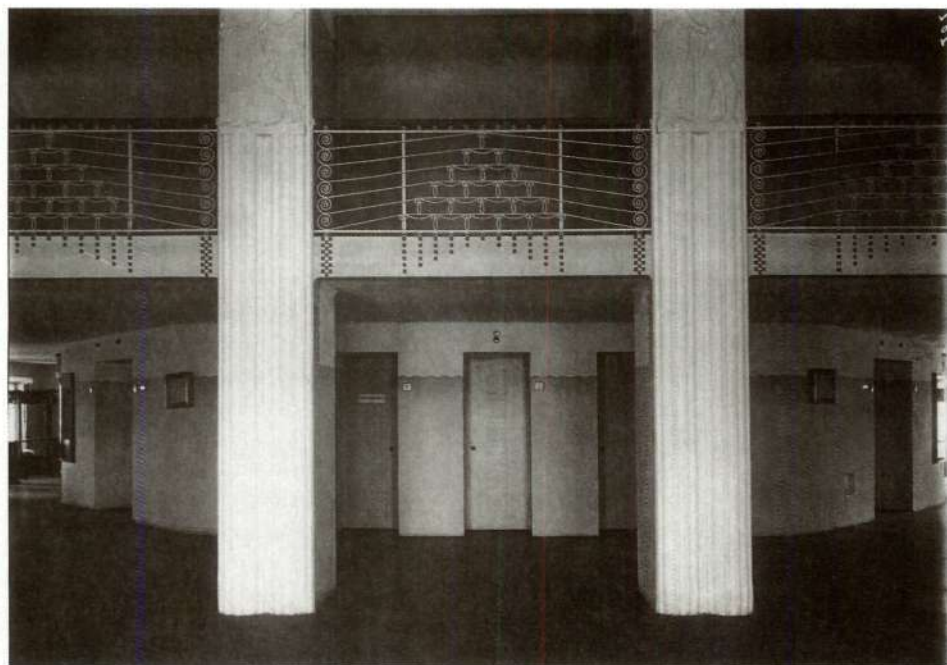
ment. Väikeste variatsioonidega on arhitektid nimetatud dekoorielemente kasutanud ka teiste publikuruumide, eelkõige fuajee-galerii kujunduses, aga samuti fassaadide kaunistamisel. Mööbel, ka ülalt trapetsikujulise seljatoega punase sametiga kaetud saalitoolid, olid Bubbõri jooniste järgi valmistatud Lutheri vabrikus. Loožidel, rõdu- ja orkestriruumi äärtel olid rohekad sametist katted. Rõdudele ja saali viisid pikad kitsad kassettuksed. Nii saali kui ka publikuruumide valgustus hajutati erineva suuruse, disaini ja paigutusega valgustitega, mille kujunduse märksõnaks oli „rippuvad kristallid“.

Väheste säilinud fotode järgi otsustades oli Saksa teatri algne sisekujundus üldjoontes väga sarnane soome juugendiga, mille ideeks oli tervikliku kunsti teose, *Gesamtkunstwerk*'i loomine. Teatri interjäär oli delikaatne, dekoor ei olnud ülepaaisutatud, kuid samas oli selles nii kunstilist pinget kui ka teatrile omast

pidulikkust. Tervikliku kunsti teose loomise soovile viitavad stiilsed kujunduselemendid – nii trepivõred, jalutuskoridori-galerii metallbarjäär, dekoratiivsed madalreljeefid galerii-postide ülasosas (skulptor A. Volz) kui ka kardinad – nendele kui terviku osadele pöörasid arhitektid võrdset tähelepanu.

Juba ehitamise ajal äratas uudse lahendusega hoone üldsuse laialdast tähelepanu. Kaks aastat hiljem valmis teatri vastas Eliel Saarineni projekteeritud Krediitpanga hoone, mida nimetati eesti pangaks ning 1913. aastal avati „Estonia“ teater (arhitektid Wivi Lönn ja Armas Lindgren). Seega kerkis linna uude tsentrumisse mitmeid kõrgetasemelise arhitektuuriga juugendhooneid, mis koos moodustasid moodsa ansambli.

Juugendstiil sattus 1920. – 1930. aastail funktsionalismi levides põlu alla. 1939 omandas Draamastudio Ühing teatrimaja koos inventari ja vallasvaraga 300 000 krooni eest. Ostu toetasid Kre-

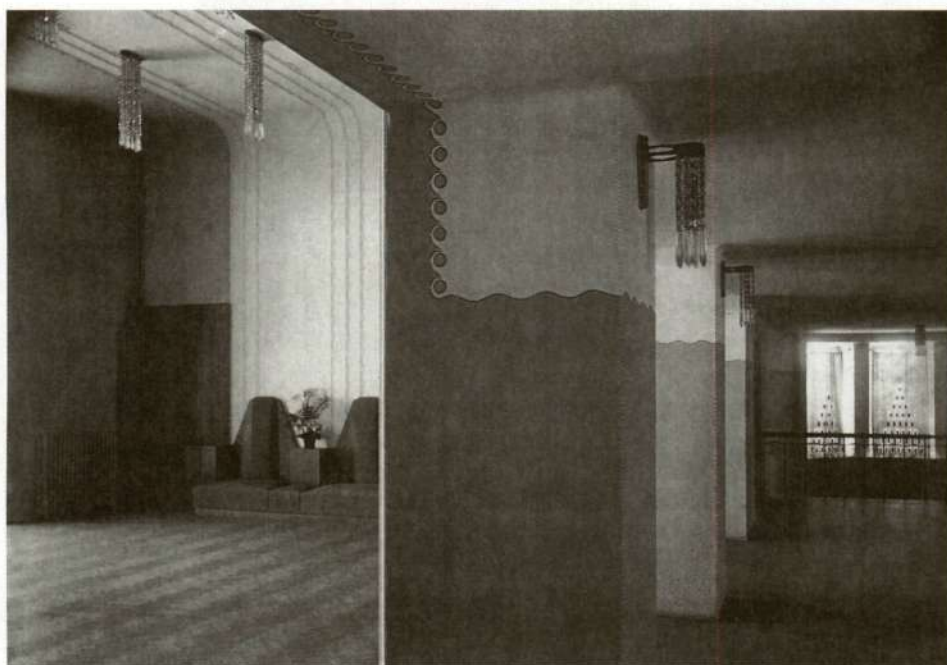


diitpank ja Eesti riik. Plaaniti hoone ulatuslikku ümberehitust, uusklassistsistliku eskiisprojekti koostasid Teedeministeriumi arhitektid Ernst Kesa ja Arthur Jürvetson. Õnneks jäi see teostamata.

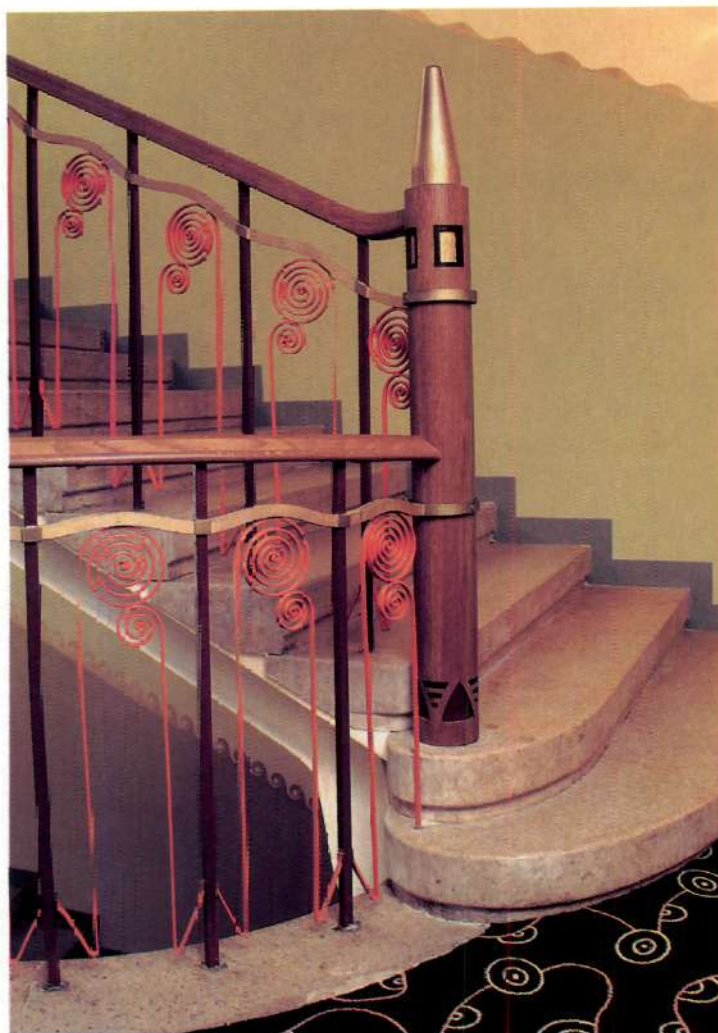
Teatrihoonet täiendati 1955. aastal arhitekt August Taugi projektiga, mil praeguse Georg Otsa tänava poole ehitati madal rõduga eendosa ning näitlejate garderoobide kohale neljas korrus. „Estonia“-poolses idanurgas ja külgfassaadil aga laiendati tehnilisi ruume. Juurdeehitused teostati delikaatselt olemasolevat arhitektuuri aktsepteerides. 1966. aastal, kui jõuti kapitaalremondini, oli juugend täiesti *out*. Remondi ajal eemaldati algne juugendmööbel ning neutraliseeriti kus võimalik dekoratiivsuse mõju – vestibüülide seintel kadusid maalitud mustrid, kuid treppe ja trepivõresid siiski ümber ei ehitatud. Teatri sise- ja välisarhitektuuri ühtsus kadus suures osas. 1968 valmis uus 130 kohaga saal katusekorral.

Põhjalik uuenduskuur, õieti küll enistamine, leidis aset 1983. aastal postmodernismi tuules, mil ruumikujundajate Sirje Uusbeki ja Heli Eensalu kavandite järgi taastati ning osaliselt loodi uued juugendist inspireeritud interjöörid. Kuna dokumentaalmaterjali originaalkujunduse kohta oli vähe, kasutasid kujundajad hea ajalootunnetusega ära kõik vihjed algsele. Saalis rõhutati taas juugendlikku dekoori. Taastati fuajee-galerii, kuigi lihtsustatud ornamentikaga. Mööblile, ka saalitoolidele, anti trapetsikujulised seljatoed ja juugendlik vorm. Ka tänaseni säilinud valgustid on originaalide eeskujul 1980. aastatel teostatud. Keldrikorral taastati baar.

Rääkides äsja lõppenud renoveerimisest Draamateatris, tuleks alustada tehnilistest ja ehituslikest muudatustest, mille arhitektid Peep Jänes ja Indrek Sui-gusaar oma projektiga ette nägid. Liftile, mis teenindab nii publikut kui ka dekoratsioonide transporti, leiti sobiv koht



Arhiivifotod



vanas lavatrepikojas. Neljanda korruse ajalooline maalisaal rekonstrueeriti tänapäevaseks proovisaaliks, mis eeldas keerulist läbimurret vanadest müüridest. Tehniliselt rekonstrueeriti lavakarp ja orkestriauk, parandati avariiohtlikud katusekonstruktsioonid. Äärmiselt oluline oli ka ventilatsioonisüsteemi uuendamine vanas majas. Täna on Draamateater vabariikliku tähtsusega arhitektuurimälestis ning renoveerimisprojekt koostati arhitektide ja arhitektuuriajaloolase (allakirjutanu) koostöös.

Sisekujundaja Mari Kurismaa, kelle loomingule on omane tundlik värvi- ja

maitsemeel, oli autorina Vassiljevile ja Bubõrile võrdne partner. Ta pani oma andeka lahendusega teatri interjöörid taas särama, lisas värviaktsentidega pidulikkust ja saalis ka müstikat. Kurismaa säilitas Draamateatris 1983. aastal taastatud juugendlikud elemendid (mööbel, valgustid), täiendas neid Vassiljevi ja Bubõri algsest kujundusest inspireeritud dekooriga, nagu näiteks kuldrõnged ja „jooksev koer“, ning kujundas uue mööbli keldrikorruse garderooibi ja kassavestibüüli. Kohalikest paeplaatidest põrand garderooibis ja vestibüülis on hea leid.



Harri Rospu fotod

Draamateater moodustab taas kunstilise terviku – hoone välisele jõulisele ja selgele vormile sekundeerib interjöörides täpselt timmitud peen värvigamma ja subtiilne dekoor. Sisekujundus mõjub loomulikult ja kergelt; kullatis, kristall ja samet tagavad teatrile vajaliku pidulikkuse. Draamateatrit tervikuna iseloomustab eriline kunstiline soojus, aura, millest kirjutas Jüri Üdi.

Kasutatud kirjandus:

1. Leo Gens. Tallinna Saksa teatri konkurssist ja arhitektuurivõistlustest sajandivahe-
tusel. – „Kunstiteadus kunstikriitika“ nr 4.
Artiklite kogumik. Tallinn, 1981.
2. Karin Hallas. Eesti Draamateater. Ehitus-
lugu ja arhitektuur. Tallinn, 1995.
3. Eesti Draamateatrile oma kodu. „Posti-
mees“ 7. III 1939.
4. Draamateater ostab Saksa teatri maja.
„Uus Eesti“ 4. III 1939.
5. Wettbewerb zur Erlangung von Entwür-
fen für ein deutsches Theater in Reval. Referat
von W. v. S. (Wilhelm von Stryck) –
Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostsee-
provinzen. Riga, 1907.
6. Eesti Ajaloomuuseum, fotoarhiiv.
7. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, foto-
arhiiv.
8. Eesti Arhitektuurimuuseum (EAM), f 1,
2 ja 4.

LAVAKUNSTIKOOLI MAGISTRITEATRI ÕNNETUD NUKUD

RAIT AVESTIK

Eessõna

Kaks aastat tagasi võis Eesti kultuuriajakirjanduses lugeda umbes sellist teadet, et Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstkool võttis magistriõppesse vastu kümme erineva loomingu- lise kõrgharidusega inimest, kes spetsialiseeruvad konkreetsetel nukuteatril. Ning et see olevat esmakordne eesti nukuteatri ajaloos, kui on algatatud riiklik nukuteatrilane kõrghariduslik koolitus, mille käigus saab süvendatud nukuteatriõpet terve spetsialistide rühm (näitlejad, lavastajad, heliloojad, dramaturgid).

Kuna siinkirjutajal oli siis ja on ka praegu ettekujutus ideaalsest nukkudega tehtavast teatrist, siis ühelt poolt tegi selline uudis head meelt, et äkki tõesti hakkab nüüd midagi eesti nukuteatris kardinaalselt paremuse poole pöörduma. Teiselt poolt süvenes aga skepsis veelgi — pole meil (olen eranditest teadlik) isegi algharidusega nukuteatrilavastajaid-näitlejaid, ja nüüd siis äkki magistrid?! Huvi see siiski tekitas ja olgu täpsust silmas pidades mainitud, et käisin isegi kooli juhi Ingo Normetiga õpingutest rääkimas. Kuna aga hakati koolitama ikkagi nukuteatri tegejad, kellele k ä s i t ö ö oskus juba olemas, siis sain üsna pea oma mõttevääratusest aru ja olin Normeti põhjendustega täitsa nõus.

Sissejuhatus

Käesoleva aasta juunis lõpetasid oma õpingud kümnest magistrandist kuus (ülejäanud neli teevad seda väidetavalt sügisel) ning neile anti magistri-

kraad. Magistritööd koosnevad teoreetilistest ja praktilistest töödest ning kuna koolitati ikkagi praktikuid, siis on järgnevat kirjutatud peamiselt praktiliste tööde põhjal. Ehk nende tööde põhjal, mida magistrandid ise on esitanud magistritöödeks ja mida siinkirjutajal on õnnestunud näha; ehk — teoreetiliselt oleksin pidanud nägema huvitavat, katsetavat, riskeerivat ja vahest isegi tudenglikult geniaalset nukuteatrit. Kuna sattusin ka kirjalike magistritööde tutvustamisele ja hindamisele (kaitsmine see ei olnud, mida ka kooli juht rõhutas) ning samuti õnnestus neid lugeda, siis ei saa ka nende kommenteerimisest loobuda. Üldiselt lähtun sellest, et magister on oma ala spetsialist ja Lavakunstkool koolide seas kõva tegija. Kas nendel väidetel käesolevas kontekstis ka mingi tõepõhi on, selgub edaspidi ja otsustagu siis juba igaüks ise... Lisan ka lühidalt üldtunnustatud arusaamad kraadiõppest ja nukuteatrist, mis oleksid mingisuguseks fooniks magistritööde vaatlusel. Laused magistriõppest on ammutatud seadustest, laused nukuteatrist selle ala asjatundjatelt ja teistelt, põimituna siinkirjutaja arusaamadest.

Magistriõpe

EMAs on magistriõpe võimalik kolmes harus: loominguiline — muusikavõi teatrimagistri kutsekraadi taotlemiseks; pedagoogiline — pedagoogikamagistri kutsekraadi taotlemiseks; teaduslik — *magister artium*'i (muusikateadus, muusikapedagoogika) teaduskraadi taotlemiseks.

Jaan Urveti
 „Toatüdrukud“.
 Külli Palmsaar ja
 Tiina Vilu-
 Demjanov.



Jaan Urveti foto

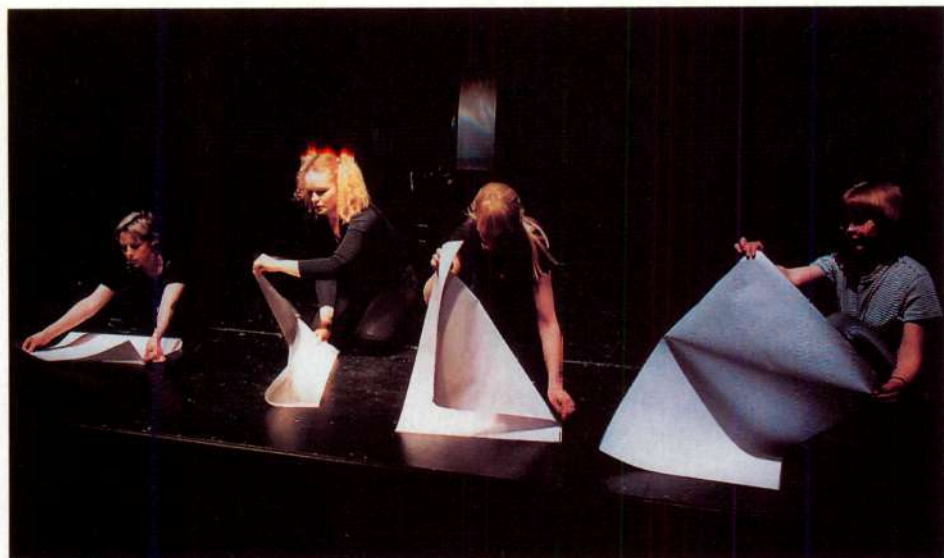
Magistriõpe on bakalaureuseõppele järgnev akadeemilise koolituse teine aste, mille eesmärgiks on anda magistrandile süvendatud erialaseid ja üldteoreetilisi teadmisi ning arendada temas iseisva loome- ja/või teadus- ning kutsealase töö oskusi. Olenevalt õppekava tüübist ja suunitlusest jaguneb magistriõpe kutse- ja teaduslikuks magistriõppeks. **Kutsemagistri õpe peab sisaldama praktilise loometegevuse oskuste süvendamisele suunatud osa, mis viib mingi loomingulise probleemi uudse lahenduse leidmisele.**

Magistriõppesse astumiseks sooritatakse erialaeksam. Lisaks erialaosakonna kehtestatud eksaminõuetele põhjendab iga kandidaat eksamikomisjonile oma eelseisvat perspektiivset magistriõpingute kava. Kui magistriõppesse astuja on lõpetanud kõrgkooli teisel erialal, võib osakond kehtestada vastuvõtueksamiks lisanõudeid. Lähtudes magistrandi soovist, määrab erialaosakond magistrandile juhendaja. Juhendajatena aktsepteeritakse eelkõige akadeemilise kraadiga või professori või dotsendi ametikohal töötavaid õppejõude. Erandina võib juhendaja määrata ka väljastpoolt EMA-d.

Nukuteatrist

Et sünniks nukuteater, on esiteks vaja inspiratsiooni materias. Nukuteatrit tuleb mõista eri teatriliigina sellepärast, et see on väga tehniline teater, samuti ka selle pärast, et sellel on olemas oma spetsiifiline keel. Nukk on sümbol, kahe nuku suhtlemine on sümbolite ja semiootika sümbioos. Et aduda „nuku saladust“, on hädavajalik eristada lähtekujutlus „nukk kui mänguasi“ kujutlusest „nukk kui mudel“. Kuju tuleb vaadata, nukku on vaja katsuda, nukk vajab mängu. Seetõttu kahjustavad nukku liigne sarnasus, naturaalsus, fantaasiat halvav põhjalikkus. Kuju on vahendaja, mis annab meile edasi võõrast loomingut, nukk on stimulaator, mis kutsub meid looma.

Nuku kui kunstiteose spetsiifika (meile harjumuslikus kultuurisüsteemis) seisneb selles, et nukku tajutakse seoses elava inimesega, nukuteatrit aga elavate näitlejatega teatri taustal. Nii et kui elav näitleja mängib inimest, siis nukk laval mängib näitlejat. (Seetõttu pole tõeline nukuteater mitte teater, vaid teatri mängimine.) Sel põhjusel mõjub nukk lavalt ühelt poolt iroonilise ja paroodilisena, teiselt poolt aga muu-



Vahur Kelleri „Paber“.

Tiina Vilu-Demjanov, Külli Palmsaar, Mari Amor ja Maria Usk.

tub ta kergesti stilisatsiooniks ning on aldis eksperimendile. Nukuteater paljastab teatris teatraalsuse.

Nukuteatris on liigutus sündmus. Iga liigutus peab välja kasvama liikumatuses, mis on foon, millele liigutus joonistatakse. Kuna nukul ei ole tundeid, mõtteid ja hingeelu, peab ta olema pidevas liikumises, väljenduma läbi liikumise. Seepärast muutub nukuloos tähtsaimaks sisu, sündmuste ahel, väline tegevus. Nukunäitleja ei kopeeri oma objekti, vaid annab edasi selle hetkelist olemust, väljendab eelkõige nuku/ese-meelolu.

Nukuteatri tegijal on vahendite valik suur; lisaks piiramatule dramaturgiale on mitmekesine ka „näitlejate“ rivi – kolmemõõtmelised nukud: käsi- või käpiknukk (ka kindanukk), varrasnukk (ka jawa-nukk, ritv-nukk), marionett, miim-nukk, sõrmenukk (ka näpunukk), flanellograaf, vertepp-nukk; ühetasapinnalised ehk kahemõõtmelised nukud: varjunukk, plakatnukk. Peale selle kõikvõimalikud esemed ja materjalid, mis õppinud näitleja käes elustuvad ning loovad oma maailma. Olgu aga nukk milline tahes või olgu tegemist tel-

liskivi või varjuga – oluline on siiski see, kas ja kuidas näitleja materjali elama paneb, kas suudetakse luua nukudega ja nukkudele oma aegruum; kas ja kuidas suudetakse toimima panna semiootiline ahel nukkude vahel ning nuku ja näitleja vahel nii, et tekiks midagi katarsisetaolist. (Kas nukuteatris üldse on võimalik katarsis?!)

Põhimõtteliselt on nukuteatri tinglikkuse loomiseks kaks teed. Esimese tee puhul me peaaegu lakkame tajumast nukku nukuna; niipea kui me mängureeglid omaks võtame, saab nukk enda kanda kõik näitleja funktsioonid (ka näitleja hääl kuulub siis nukule) ning loob ise karakteri – füüsiline näitleja on etenduse jaoks ebaoluline. Teise tee puhul on näitleja iseseisvam, ta on näha ning tal on oma funktsioonid. Ta võib ühineda nukust tuleneva karakteriga, aga võib sellega ka konflikti astuda. Kummalgi juhul ei lange tegelaskuju piirid enam ühte nuku piiridega, nukk tegutseb oma, näitleja oma sisemise loogika järgi. Tegelaskuju osana võib näitleja tegutseda ka ilma nukuta ja moodustada oma tinglikkuse, samuti võib ta oma nukust eemaldudes väljuda oma



„Paber“.

tegelaskuju piiridest ja siseneda mõnda teise karakterisse, või koguni irduda kogu etenduse ruumist ja asuda nuku suhtes pealtvaataja positsioonile. Jne.

Nukuteatrimagistrandid

Minu loogika ütleb, et kui õpitakse nukuteatrimagistrantuuris, siis peaksid ka magistritööd, nii teoreetilised kui ka praktilised, selleteemalised olema. Seesama loogika arvab veel seda, et kas mitte ei peaks magistritöö eelkõige näitama seda, mida õppur on õpingute ajal omandanud, ning kinnitama seda, et õppur on võimeline õpitud iseseisvalt rakendada, isegi edasi arendama?! Järgnevalt siis magistrandid ning nende praktilised tööd – ehk siis „kõrgemate teadmistega tehtud nukuteater“. Nagu näha, on peetud kvantiteeti kvaliteedist märksa olulisemaks. Näitlejate puhul kahjuks ei saa eristada tööd nukuga, sestap tuleb rääkida lavastustest, milles nad mänginud on. Paistab ka välja, et Eesti Nukuteatris töötavad õppurid ei ole suutnud luua midagi, mis oleks tehtud spetsiaalselt magistritööna. Esitatud on ikka niikuinii mängukavas olevaid lavastusi ja osatäitmisi. Ehk tüüpiliselt – midagi ei tehta muul eesmärgil, kui ainult müümiseks. **Et mitte tühja juttu**

ajada ja hoida ruumi kokku, kommenteerin ainult neid töid, mida saan ja mida on mõtet kommenteerida. Kõik andmed magistrantide kohta on saadud Lavakunstikoolist.

Laura Nõlvak – mängimine Eesti Nukuteatri lavastustes: A. Byström, „Suur ime“ (lavastaja Finn Poulsen (Rootsi), kunstnik Liina Unt, esietendus 19. X 2002); Judy Upton, „Ashes and sand“ (lavastaja Annabelle Comyn, kunstnik Kalju Kivi, esietendus 21. II 2003); Gianni Rodari, „Cipollino“ (lavastaja Eero Spriit, kunstnik Mari Ann Ahas, esietendus 13. IV 2003); Aino Pervik/Andres Dvinjaninov, „Kunskmoor“ (lavastaja Andres Dvinjaninov, kunstnik Riina Degtjarenko, esietendus 27. IX 2003).

Osalemine korralikus lavastuses „Suur ime“ on näitlejale iseenesest väärt kogemus. Paraku valmis see peaaegu enne õpinguid, nii et magistrantuuri kontekstis on Nõlvakut siin raske vaadelda. Lavastus „Ashes and sand“ ei ole lähedalt ega kaugelt seotud nukuteatriga. Kahjuks on „Cipollino“ nägemata, aga ajalehekriitika andis teada, et väliselt on „Cipollino“ väga efektne. Mitmel tasandil asuva lava ja külglava kasutamine leevendab tublisti etenduse dra-



„Paber“.

maturgilist venivust, tehakse vägevat pauku ja lastakse rohkelt tossu, kostütümid helendavad pimeduses, maskid ja nukud on isikupärased ja põnevad. Kasutatakse erilisi peanukke, mis olevat eesti publikule peaaegu tundmatud. Sellise nuku pea on maskina näitleja peas ja nuku keha kinnitatakse näitleja ülakeha ette. Kunstnikutöö on selle lavastuse vaieldamatuks trumbiks. Lavastuse probleem on kindlasti dramatiseeringus, mille põhjal on sündmuste ja da mõnevõrra keeruline jälgida. Osalemine lavastuses „Kunskmoor“ – vt Dvinjaninovi juures.

Liivika Hanstin – mängimine Eesti Nukuteatri lavastustes: Andrus Kivirähk, „Vapper keefir“ (lavastaja Vahur Keller, kunstnik Rosita Raud, esietendus 5. IX 2003); „Cipollino“, „Ashes and sand“, „Sinine unistus“, Elar Kuus, „Memme musi“ (lavastaja Reeda Toots, kunstnikud Rosita Raud, Kalju Kivi, esietendus 8. IV 2004).

„Vapper keefir“ on nüüdisaegne lastelavastus kaasaegsele urbaniseerunud lapsel. Nagu mitmete teistegi lavastuste puhul, mis seotud kuidagi nukuteatrimagistrantuuriga, paistab silma see, et teatrinukkude asemel üritatakse ekspuuteerida esemeid – vorst, keefiripakk

jne. Väga tore, aga niisama pole ju mõtet nendega tegevuse illustreerimiseks lehitada, materjal on vaja elama panna. Lavastajal on mitmed head ideed, nukuteatri kontekstis jäävad need aga teostamata. Hanstin sulandus truppi. „Memme musi“ on heas mõttes üsna klassikaline, mõningate uuendustega nukulavastus. Veel kord tõestus sellest, et nukuteatris on kunstnik lavastajaga samaväärne. Mudilastele mõeldud lavastuses paistis kõik justkui paigas olevat. Küllap on Hanstinilgi oma osa terviku suhtelises õnnestumises. Kuigi Liivika Hanstini puhul on tegemist noore inimesega, võib teda hetkel nimetada mõnede teiste kõrval Nukuteatri raudvaks. Loodetavasti leiab ta tulevikus tõelise kõrgharitud nukuteatrilavastaja.

Andres Roosileht – mängimine Eesti Nukuteatri lavastustes: „Vapper keefir“, „Cipollino“, „Ashes and sand“, „Sinine unistus“.

Andres Dvinjaninov – lavastused Eesti Nukuteatris: Andres Dvinjaninov, „Päkapikutajad“ (kunstnik Hardi Volmer, esietendus 10. XII 2002); „Kunskmoor“; mängimine Eesti Nukuteatri lavastuses: Henno Käo/Peeter Sauter, „Vares Villem. Reis maailma otsa ja tagasi“ (lavastaja Reeda Toots, kunstnik

Rosita Raud, esietendus 30. IX 2000); mängimine Emajõe Suveteatri lavastuses: August Gailit, „Nipernaadi(mäng)“ (lavastaja Priit Pedajas, kunstnik Riina Degtjarenko, esietendus juulis 2003).

On mõistmatu ja kummaline, mida teevad selles nimekirjas juba 2000. aastal esietendunud „Vares Villem“ ja Emajõe Suveteatri lavastus „Nipernaadi(mäng)“!? Lavastus „Kunksmoor“ on aga meie lasteteatri kontekstis päris arvestatav. Jällegi tuleb esile tõsta kunstnikutööd, mitmed lavastuslikud ideed olid vaimukad ja värsked. Kui nüüd nukuteatri poole pealt vaadelda (nukulavastuseks seda siiski nimetada ei saa), siis oli märgata, et lavastajal on selles vallas mingid teadmised ja oskused, aga nuku ja näitleja vahelist keemiat veel ei tekkinud. Et asjad ja iseenesest põnevad puujuurikatetaolised nukud elama panna, on nukunäitlejat vaja. Neid aga ei olnud. Ja paraku on jällegi dramatisering see, mis allpool arvestust. Siiski prognoosin Dvinjaninovilt tulevikus arvestatavaid nukuteatrilavastusi.

Tiit Palu – lavastused Pärnu „Endlas“: Tiit Palu/August Gailit, „Ekke Moor“ (kunstnik Kristiina Münd, esietendus 9. XI 2002); Tiit Palu, „Raimund“ (kunstnik Silver Vahtre, esietendus 15. XI 2003).

Palu tundub sellest seltskonnast tugevaima lavastajana. Paraku ei tahtnud või ei saanud ta oma võimekust tõestada nukuteatri alal. Tema praktilised nukuteatri-magistritööd kommentaari ei vaja ning tegemist on tegelikult päris teravmeelse huumoriga.

Jaan Urvet – lavastused: Jean Genet, „Toatüdrukud“ (kunstnik Mihkel Ehala, esietendus veebruaris 2004 Eesti Nukuteatris); Mats Traat, „Harala elulood“ (esietendus 2002, teatriharrastajatega), „Kas jumal või nukk?“ (esietendus 2003), „Istungite palavik“ (esietendus 2002, kaks viimast Kärdla Nukuteatris).



Külli Palmsaar „Paberis“.

„Harala elulood“ ei ole lähedalt ega kaugelt seotud nukuteatriga. Kärdla Nukuteatris tehtud lavastused puutuvad küll nukuteatrisse, on aga tehtud sisuliselt kooliteatris ning magistriõpingutes ei peaks nendega küll midagi teha olema. „Toatüdrukud“ on aga lavastus, mis on tehtud magistritöök ja tundub, et sellega on vaeva nähtud. Lavastaja oli püüdnud oma tööga näidata kõike seda, mida ta õpingute jooksul oli arvatavasti omandanud. Rakendatud olid näitlejad, näitlejad maskidega, esemed, millega mängiti ja tohutult palju märgilisust, mis lõppkokkuvõttes suutis loo arusaamatuks muuta. Arvestades aga kunstnikutööd, lavastaja ponnistusi ning näitlejatöid, on tegemist siiski tugeva harrastusteatritükiga. Näitlejate kõrgemaid teadmisi nukunäitlemisest ei tuvasta-



Andres Dvinjaninovi „Kunksmoor“.
Pildil Laura Nõlvak.

nud. Samuti nagu Dvinjaninovi puhul, võib mõnede asjade paika loksumisel oodata Urvetilt sisukat (nuku)teatrit.

Külli Palmsaar – mängimine lavastustes: „Päkapikutajad“, „Head isu!“, „Toatüdrukud“, „Paber“ (juhendaja Vahur Keller, esietendus 24. V 2004).

Kelleri juhendusel tekkinud improvisatsiooniline „Paber“ on midagi eksperimentaalteatri laadset. Kuidas ja kas hakkab paber näitleja käes ja/või video vahendusel elama. Iseenesest on sellised eksperimendid nukuteatris väga tervitatavad, kus on näha lavastaja taotlus üritada elutut materjali koos elava materjaliga ühes rütmis hingama panna. Nelja näitleja-magistrandi lavalisest tegevusest paistis rohkem siiski silma lavastuse kontseptsioon kui teostus. Pigem väärib „Paberi“ puhul märkimist just juhendaja järjekindel multimeedia juurutamine nukuteatri žanris kui nelja „paberielustaja“ efektiivsus. Seekord jäi paber veel eluta. „Toatüdrukud“ – vt Urveti juures.

Tiina Vilu – mängimine lavastustes: „Päkapikutajad“, „Head isu!“, „Toatüdrukud“, „Paber“.

„Toatüdrukud“ – vt Urveti juures; „Paber“ – vt Palmsaare juures.

Mari Amor – muusikaline kujundus lavastusele „Toatüdrukud“, „Paber“.

„Toatüdrukud“ – vt Urveti juures; „Paber“ – vt Palmsaare juures.

Maria Usk – jõululavastus „Suur vanker“, „Paber“.

„Paber“ – vt Palmsaare juures.

Kirjalikud tööd

Magistritööde pealkirjad on iseenesest paljulubavad ja põnevad, lausa õpikute pealkirjad: Liivika Hanstin, „Nukunäitleja – kunstnik, käsitöölaine või instrumentalist“ (juhendajad Ingo Normet ja Rosita Raud), Laura Nõlvak, „Sissejuhatus nukuteatrisse algajale nukunäitlejale“ (juh Ingo Normet), Külli Palmsaar, „Inimhäääl nukuteatris“ (juh Ingo Normet), Tiit Palu, „Kaks katset kaotada tähendus“ (juh Ingo Normet), Jaan Urvet, „Nukuteatri elementide rakenduskeskkond lavastustes“ (juh Rosita Raud), Tiina Vilu-Demjanov, „Kuidas elustada elutut“ (juh Anne Türrpu).

Paraku on pretensioonikad pealkirjad üsna suures kontrastis tööde endiga. Sisuliselt on tegemist referaatidega, kus ohtralt tsitaate. Paaris töös moodustavad põhiosa intervjuud ning õpingute ajal üles kirjutatud teadmised ja harjutused. Peale Palu töö on kõik teised siiski nukuteatrilased, kust jääb kõlama, et tänu õpingutele on kõiki nukuteater väga huvitama hakanud. Näitlejate tööd püüavad vaadelda ja vist ka mõtestada oma eelnevat tegevust. Siiski oli neis ka huvitavat teoreetilist materjali, praktike töö jäädvustamisel ja kirjeldamisel on need aga lausa vajalikud kirjutised. Olen sellega täiesti nõus (nagu ka kooli juht pidevalt rõhutas), et praktikud ei peagi kirjutama mingit süvateoreetilist



Priit Grepi fotod

Laura Nõlvak „Kunksmooris“.

teost. Aga kas keskmiselt 25–30-leheküljelised viletsalt struktureeritud, hõredad ja üsna familiaarse alatooniga muljed ikka sobivad magistritööks? Pisut mahukam ja sisukam oli küll Urveti töö, aga lõputu tsitaatide kuhjamine ei tee sellelegi au. Head meelt teeb see, et näiteks praegused Nukuteatri näitlejad Hanstin ja Nõlvak tunduvad intensiivselt huvitavat nukuteatrist – ehk siis loodetavasti on praktiseerivatele näitlejatele õpingutest kasu olnud. Ühesõnaga – huvi on äratatud, nüüd võiks alustada õpetamisega.

Kokkuvõte

Midagi on ikka mäda. Enne kirjalike tööde lugemist sundisin ennast praktiliste tööde põhjal arvama, et koolitati siiski teoreetikuid või oskuslikke vaatajaid. Aga nüüd ei saagi aru – keda ja milleks õpetati?! Ega saagi süüdistada õppureid, kes heas usus, ma loodan, asusid kõrgendatud huviga õppima nukuteatrikunsti. Samas on ka selge, et

meelitas muugi. Ja ega ole õppurid ka selles süüdi, kui kool ennast ja magistritõpet ning -mõistet väe ja võimuga devalveerib.

Huvitav, mida rääkisid või tegid magistrandid kooli sisse saamiseks? Kus ja kes olid (praktiliste tööde) juhendajad? Kuidas laseb Lavakunstikool magistritöödena esitada üldse selliseid asju? Miks ei toimunud nukuteatrilast õpet? Millele kulutati magistritõpinguteks mõeldud riigi raha? Kas hindav komisjon tegi oma tööd ikka täie tõsidusega? Kui tegemist oleks lauljate või draamanäitlejate või kunstnike äpardunud õppega, ega siis vist selliste valdkondade puhul väga kriitilisi nooli ei lendaks, sest üldiselt on tegemist siiski Eestis tunnustatud ja tugevate distsipliinidega. Nõrgemaid tuleb aga kaitsta. Niisiis, miks toimus (ja toimub pidevalt) sellise teatrižanri nagu nukuteater avalik ja kõrgemalt poolt korraldatud ruineerimine ning repressioon?

KUI TEATER ON KOLLEKTIIVNE KUNST, SIIS NUKUTEATER ON KÕIGE KOLLEKTIIVSEM KUNST

Eesti Riiklik Nukuteater on tänavu olnud esindatud kahel rahvusvahelisel nukuteatrite festivalil. Lavastus „Kunskmoor“ osales XIII Läänemere maade nukuteatrite festivalil Tamperes 10. – 15. mail. Vaatlejatenas osaleti UNIMA XIX ülemaailmsel kongressil Horvaatias, Rijekas 6. – 12. juunini, kus ametlikuks saadikuks UNIMA Eesti keskuse asepresident Harry Gustavson. Eesti nukukunsti hetkeseisu välissuundumuste ja festivalimuljete taustal võtavad kokku Eesti Riikliku Nukuteatri kunstiline juht ja UNIMA Eesti keskuse president Andres Dvinjaninov (A. D.), lavastaja ja dramaturg Vahur Keller (V. K.) ning näitlejad Leino Rei (L. R.) ja Andres Roosileht (A. R.).

Kas need festivalid koonduvad ka mingi temaatilise ühisnimetaja alla?

A. D.: Läänemere maade festivalil üldjuhul teemat ei ole, küll aga toimuvad seal sageli (enamasti rahapuuduse tõttu) n-ö väikevormide festivalid. Nii olid ka sel aastal Tamperes valdavalt monotendused, Eesti Nukuteatri „Kunskmoor“ ja Stockholmi *Dramatiska Institutet*'i „Kong“ olidki ainsad mastaapsemad lavastused.

Horvaatia festivali teema oli „vesi“ ja sellest oli väga kahju, sest selle temaatilisuse tõttu sattus sinna asju, mis olid vanad, üles soojendatud või tehtudki ainult sellepärast, et selle „veega“ festivalil esindatud olla. Resultaat oli seetõttu nõrgem. Iseenesest oleks see, kuidas moduleerida vett, nukukunstis äärmiselt intrigeeriv teema.

A. R.: Teema ei tähendanud ilmtingimata vee kasutamist. Näiteks oli seal vä-



Tabola Rassa „Ihnur“ (Molière).

ga huvitav Molière'i „Ihnuri“ lavastus Hispaania *Tabola Rassa* esituses, mis mängiti maha veekraanidega. Samas oli tõesti palju just väikelastele mõeldud lavastusi, mis olid ilmselgelt tehtud just sellepärast, et teema on vesi, ning selleks otsitud välja mõni näidend, kus tegevus toimub näiteks vee all.

V. K.: Festivali teisel tipplavastusel, milleks oli hollandlaste Neville Tranteri ja *Stuffed Puppet Theatre*'i „SCHICKLGRUBER alias Adolf Hitler“, ei olnud samuti veega mingit pistmist.

Millised suundumused iseloomustavad seda ülemist latti?

A. D.: „Ihnur“ oli vaieldamatult festivali tipp. Teemaks „vee puudumine“ – mitte raha ei ole otsa saanud, vaid vesi. Ülima lihtsusega loodud ülitäpne töö, mis baseerub heal ideel: vesi on otsa lõppenud, mees kogub vett, olles ise kraan –

Neville Tranteri ja
Stuffed Puppets
Theatre'i
„SCHICKLGRUBER
alias Adolf
Hitler“.



tõlge nukukunsti väga õnnestunud. Laval vaid laud, kraanid, nende küljes kalgitud. Rääkides sellest Rein Aguriga, arvas ta, et nukuteatris on Molière'i tema sõnarohkuse tõttu praktiliselt võimatu teha. Aga nagu draamažanris on võimalik lavastada telefoniraamatut, on ka nukukunsti võimalik Molière'i teha selliselt, et see ei ole paljusõnaline. Hollandi „SCHICKLGRUBERIT“ iseloomustab taas ülim täpsus, samas julgus ja nahaalus n-ö mitte midagi teha. Mind hämmastabki kõige rohkem see selgus, konkreetlus ja täpsus – ei mingit vigurdamist ja efektitsemist. Just selle viimasega võib nukukunsti väga kergelt alt minna. Laval oli näitleja Neville Tranter ja kaks nukku: Hitler ja Eva Braun, ning ise mängis ta veel ka Hitleri adjutanti. Neville Tranter on oma „Salomega“ ka Eestis „Baltoscandalil“ käinud. Meil on plaanis teda veelgi siia kutsuda propagandimaks täiskasvanutele suunatud nukukunsti.

Üks eksperimenteerimise suundi tänases nukuteatris ongi see, millest asju valmistatakse. Oleme näinud ukraina teatrit, kus tegelased on padjad, näiteks sketšid sumomaadlejatega. Võrratu. Hispaanias on väga moes metall kui nukumaterjal. Samuti puutükid ja lauad, nagu Meshke teatris Rootsis.

A. R.: Kui draamalavastuse puhul on peamine küsimus „miks?“, siis nukuteatris formeeruvad „miks?“ ja „kuidas?“ üheks küsimuseks. „Miks“ tekib koos selle visuaalse väljendusega.

L. R.: See haakub ka dramaturgia küsimusega. Väga palju head dramaturgiat loovad ju lavastajad ise, sa pead nägema seda visuaalselt.

A. R.: Lavastajaks ja idee autoriks ongi sageli seesama näitleja, ka tekst sünnib tihti lavastaja ja näitlejate koostöös.

A. D.: Tegelikult võibki väita, et nukuteatriga on mõtet tegelda siis, kui sa tahad millelegi anda teistsuguse vormi. Me mitte ei räägi Hamleti lugu, vaid peame teadma, kuidas me seda tõlgendame, kas tegelased on kraanid või kas Polonius on äkki hoopis elavhõbedast. See on üks osa teksti interpretatsioonist. Alles siis, kui on vajadus väljendada midagi materjalide või nende erinevuse kaudu, tasub nukukunsti poole pöörduda.

Lisaksin Andresele, et nukuteatris ongi ideaalne, kui lavastaja, kunstnik ja näitleja on üks. Kui näitlejale tuuakse nukk töökojast proovisaali ja öeldakse, et nüüd on ta valmis, siis on see katastroof. Kui tahame seda nukku alles ise leiutada ja ehitada, peab meie tööprotsess algama kuu või kaks varem, selle nuku välja mõtlemisega. Teisisõnu, kui

meil on nukuteatri monoetendus, peaks lavastusgrupp koosnema neljast inimesest – näitleja, lavastaja, kunstnik ja teostaja – juba kavandite loomisel, kui nad ei ole just ühes isikus. Neville Tranteri ja mitmete teiste puhul just see töötabki, et idee ja üldine teostus on väga tihedalt seotud selle näitlejaga, kes lõpuks laval on. Milliste nukkudega, millise lavakujundusega, kuidas nad liiguvad, missugune on nukumehaanika jne, – seda ei tooda näitlejale ette *à la* „need olid kavandid, kahe nädala pärast saate nukud, siia maani loeme“. Võiks öelda: „Kui teater on kollektiivne kunst, siis nukuteater on kõige kollektiivsem kunst.“

Kas kohtasite ka mingeid negatiivseid tendentse või anakronismi?

A. D.: Üks üldistus on paraku see, et lastele tehtav nukuteater ei ole nii intrigeeriv ja huvitav kui täiskasvanutele suunatud nukuteater.

L. R.: Võrreldes täiskasvanutele pakutavate lavastustega, mis on stilistiliselt puhtad, pakutakse lastele ikkagi mingisuguseid kirjute nukkudega paksult täis topitud lavapilte. Kahe aasta eest käisime Poolas, Białystokis ülemaailmsel nukukunsti koolide festivalil, kus nägime paarikümnet tudengite koolitööd, millest ükski ei olnud lastele suunatud. Meil seondub nukuteater justkui ainult lastega, kuid täiskasvanutele mõeldud nukuteater puudub sootuks. Selles, mida täiskasvanutele tehakse, näeb üsna huvitavaid asju, lastele tehtav peaks ju olema veel klass kõrgem – kuidas teha sellist lasteteatrit, et see pakuks ka näitlejale midagi, et see ei alavääristaks ega alahindaks näitlejat kui loojat, et see oleks tõsiselt võetav. Miskipärast kipub lastele tehtav teater olema ikka selline „papist“ ja „täispuhutud“.

A. D.: See „trend“ kipub olema küll ühine, sõltumata riigist. Paljukiidetud Skandinaavia, eriti rootsi lasteteater on siin ehk teatud mõttes lipukandja. Kui me

vaatame aga endise Jugoslaavia ala seisust, siis tuleb tunnistada, et sellel festivalil oleks võinud osaleda kõik Eesti Riikliku Nukuteatri lavastused kui festivalilavastused, sest just nimelt realavastusi seal festivalilavastuste pähe pakuti. Selles piirkonnas polegi kunagi olnud väga hiilgavat nukuteatrit, erinevalt näiteks Bulgaariast või Rumeeniast, rääkimata Poolast ja Tšehhist.

V. K.: Mina tahaksin seda endise Jugoslaavia teatrit siiski natuke kaitsta. See ei olnud oma temaatikalt teab mis paeluv, aga kohati siiski üsna innovatiivne. Näiteks sloveenlaste „Pöial-Liisi“, mis oli üles ehitatud arvutimänguna, millega publik vahetult suhtles. Üks näitleja istus puldis, kõrvaklapid peas, ja mängis kõiki tegelasi, kes omakorda ootasid juhtnööre ja valikuvariante publikult. Vastavalt nende reaktsioonile improviseeris ta teksti. Kvaliteedi tõttu jäi asi poolele teele, aga idee oli minu arvates hea ja ma usun, et lasteteatrina oli see täiesti tõsiselt võetav.

A. D.: Minule meeldib elus teater. Selles mõttes võiks ju otsinguliseks pidada ka Serbia ja Montenegro lavastust „Varjud öös“, mis oli peaaegu täielikult varjuteatri peale üles ehitatud. Tegelikult aga oli see surnud teater, sest taga näitasid projektorid lihtsalt pilte. Elus teater on see, mis sünnib laval, surnud on see, mis on kokku miksitud kellegi stuudios. Oluline on loomulikult tulemus. Võiks muidugi kasutada ka liigitust aus ja ebaaus teater.

V. K.: Mina nimetaksin seda serbia tüki pigem kopeeritud trendiks, sest seal ma sisulisi otsinguid ei näinud. Sloveenia lavastus oli kahvatuma teostusega, aga ilmselgelt oli püütud leida mingit töötavat vormi. Siin ongi oluline vahe, et kui üks võinuks eksisteerida puhtalt kinona, siis teine lähtus otse publikust, haarates vaataja endasse. Muidugi võib küsida, kas see on teater, kino, arvutimäng või midagi muud.

Kui novaatorlik on üldse nukuteatris arvuti kasutamine? Ka Eestis?

A. D.: Nii „Tulipunases lillekeses“ kui ka „Vapras keefiris“ oleme ju seda kasutanud. Maailma kontekstis on aga nii, et kes esimesena teeb, see on võidumees, teised teevad lihtsalt „ka“.

V. K.: Mina niimoodi ei ütleks. Arvuti-graafikas iseenesest ei ole mitte midagi novaatorlikku. Novaatorlik on ikka see, mis eesmärgil seda kasutatakse, ja see on saalist vaadates tajutav, kas see on maha viksitud, et olla „uus“, või on midagi jäänud puudu ja sellepärast kasutusele võetud. Teater läheb paratamatult sinnapoole, et haarata see orgaaniliselt endasse. Nii nagu traditsioonilises teatris kasutatakse prožektoreid ja helitehnikat, on ka arvuti lihtsalt üks tehnikavorm, mis võib pakkuda uusi võimalusi. Milliste muude vahenditega oleks kas või „Tulipunases lillekeses“ olnud võimalik saavutada perspektiivid ja keskkonnad, mis saanuks nii kiiresti muutuda.

A. D.: Üldiselt näib see olevat siiski läbitud etapp. Minu meelet toimub liikumine ikkagi tagasi võimalikult alguse juurde, elutu materjali elustamiseni. Sellest nukuteatris kõik algab ja sinna ka lõpeb. Kui materjal ei elustu, võime juurde näidata ükskõik milliseid pilte, ja kui ta elustub, võime hakata mõtlema, kas on midagi juurde vaja.

Millised vormid veel üllatusi pakuvad?

A. D.: Dresdeni nukuteater näitas Tampere nukuteatri vormivõtmesse viidud Hitchcocki „Psychot“. Idee oli hea, kuid teostus jäi paraku lohakaks. Aga poolakad näitasid minu jaoks esmakordselt Petruška-teatri žanrit haaravalt, nii et see ei piirdunud ainult kaigastega tagumise ja karjumisega. Stockholm *Dramatiska Institutet* esitas kooli lõputöö King Kongi ainetel. Seal nägime *bunraku* stiilis nukukäsitlemist, kus ühte nukku juhtis

mitu musta riietatud näitlejat, olles niimoodi mänguruumist eraldatud. Nende perfektsus oli meeletu ja nad petsid mu oma naturalismiga ära, aga mõte oli null. Milleks selline filmirealism teatrilaval, jäi arusaamatuks paljudele saalisviibijatele. Koolitööna oligi see muidugi tehniline harjutus. Skandinaavia teatritele ongi omane ülim lihtsus, selgus ja täpsus.

Rijekas nägi laiemalt erinevaid teatrilaaide: hiidnukkudega tänavateater Kanadast, ungarlaste „Maailma loomine kaheksa päevaga“, kus erinevaid nukke ja situatsioone kujutati autokummide abil. Vormiotsing oli huvitav, kuid kahjuks veensid vaid üksikud näitlejad. Oli varjuteatrit, lihtsalt toredat lasteteatrit, videoteatrit. Prantsuse lastele, kes arvavad, et piim tuleb poest, oli tehtud karkudel tänavateatri võtmes lavastus „Lehm“ näitamaks, kust piim tegelikult tuleb. Mehaaniliselt juhitav lehm tegi rodeotrikke, teda lüpsiti, igati hoogne tänavateater. Jällegi asi, mida Eestis on küll natuke proovitud, kuid ilmselgelt ebapiisavalt.

Palju nägi seda nukuteatris sageli valitsevat ohtu, et kuna kõik on võimalik, kantakse kõik ideed ka lavale. Lavastamine kui valikute kunst, töötas väga hästi vaid jaapanlaste ja hispaanlaste puhul.

Imetlusväärne on näitlejakesksus. Kõik algab sellest, et laval näeme tippnäitlejat ja pole oluline, kas ta on nuku- või ilma.

Kas nukuteater eeldab ka spetsiifilist nukudramaturgiat?

A. D.: Nukudramaturgia on täiesti olemas. Tekst peaks olema kujundlikum. Argisust on raskem nukuteatri-päraseks teha. Kui kasutada Eugenio Barba terminoloogiat, siis nukuteatri tekst peaks olema see „extra-daily“.

V. K.: Nukuteatritele sobib paremini poeetiline tekst, kus pole ainult mõte läbi töötatud, vaid ka selle mõtte vorm.



*Dresdner
Figurentheater'i
„Psycho“.*

Alati on muidugi erandeid, nagu see eelnevalt toodud Molière'i näide. Molière on üsna paljusõnaline, Shakespeare on kujundlikum. Ka sõna ise võib omandada kujundi väärtuse. Samuti on nukuteater nagu lakmuspaber improvisatsioonile. Seal tunneb ilmeksimatult ära, kui tekst läheb lobaks.

Mis tekitab ikkagi selle krambi, et lastele tehtavasse nukuteatrisse ei suhtuta kui tõsiselt võetavasse? Didaktiline sisu või ühekülgus väljendusvahendites?

L. R.: Need asjad on vist proosalisemad. Võib-olla on tegemist hoopis majanduslike küsimustega. Kui mina siia teatrisse tuln, rääkisid vanemad näitlejad sellest, kui raske on kunstnikuna vee peale jääda, kuna kogu aeg pead tegema tükke, mis on allapoole sinu latti ega paku sulle kui näitlejale suurt midagi. Et pole uusi väljakutseid, kogu aeg üks käpik teises kinni. Piir peab jooksuma kusagil enese sees, et kas suudad enda jaoks motiveerida lastelavastust nii, et see ei oleks ainult mingi ära tehtud asi, mida müügiosakond on tellinud, vaid et see pakuks tegijaile samasugust avastamisrõõmu ja teha tahtmist.

A. R.: See ei tähenda, et materjal on banaalne või lava üleüllastatud. Näiteks Rijeka festivalil nägime jaapanlaste lavastust „Triangel – neli aastaaga“, kus täiesti ilma tekstita mängiti ära viiskümmend minutit lugu, mis näis saalis viibivatele lastele olevat väga nauditav. Samuti täiskasvanutele. Lihtne esteetika, kaks näitlejat, mees ja naine, laval suured kolmnurgad, mida näitlejad ümber tõstsid, mängides niimoodi erinevate tegelaste kaudu ära neli aastaaga. See oli küll pretensioonitu, ent puhtalt ja armsalt välja mängitud teater, mis pakkus ka näitlejatele huvi ja improviseerimislusti.

Milles seisneb Skandinaavia maa-de lasteteatri eripära ja teedrajav roll?

L. R.: Töötasime lavastusega „Suur ime“ kolm nädalat Rootsis Finn Poulseini juures ning nägime seal mitmesugust lastele tehtavat teatrit. Üks üldistus võiks olla see, et põhjamaalastele on väga südamelähedane sotsiaalne teater. Küsisin isegi ühe sealse dramaturgi käest, millest lähtuvalt nad võtavad ühe või teise tüki repertuaari, et kas see peab ilmtinimata sotsiaalne olema. Ta vastas, et ei pea, et näidend peaks ikkagi minema korda näitlejale ja lavastajale. Aga mulle

tundus, et see, mis nende näitlejale ja lavastajale korda läheb, ongi sotsiaalne. Võib-olla sellepärast köidab see ka meid, et siin ei ole seda nii palju pakutud. Kõike seda, mis puudutab täiskasvanut, ei varjata ka lapse eest.

A. D.: Eesti nukukunsti ajaloos on seda joont ülimalt aktiivselt ajanud Rein Agur, alates juba kuuekümnendatest aastatest. Seesama vaidlus, kas näidata lastele elu nii, nagu see on, või peita see ilusa katte varju, on kestnud aastakümneid. Skandinaavlaste, kas või Finn Poulseni teatriruumi suhtumine lastesse on väga läbi mõeldud, põhjalikult ette valmistatud. Isegi Soomes on palju teatricalast kirjandust, mille sisuks ongi „kuidas mängida lastele“. Selle koha peal on meil väga suur tühik. Eestis on tegelikult üks teater, võib-olla isegi kaks teatrit puudu. Täna täidavad seda lünka Nukuteater ja VAT Teater. Need oleksid väikelaste teater eelkooliealistele suunatud repertuaariga, ja noorsooteater, mis mängiks alati ja ainult noortele.

Mille taha Eestis täiskasvanute nukuteater vahepeal jäänud on?

A. D.: Alustame ikkagi kultuuriruumist endast. Nukukunst kui selline pole siin luterlikus regioonis mitte kunagi olnud populaarne, erinevalt katoliiklikest maadest. Eestlane läheb üheksal juhul kümnest vaatama ikkagi pigem draamaetendust kui nukuetendust, mis assotsieerub automaatselt lasteteatriga. See on meist sõltumatu paratamatus, millele lisandub kohe ka teine põhjus – harjumuse puudumine, mis iseenesest ei tähenda, et see midagi ilmvõimatut oleks.

L. R.: Žanri tagasi toomine võtab aastaid aega. Kõigepealt on aga vaja seda põhimõttelist otsust, et me lähemegi selle peale. Siiaamaani on ka rahastamissüsteem olnud selline, mille puhul tuleb arvestada, et meie publik on lapsed. Nemad käivad teatris pidevalt, aga teatrid ei saa nii suuri riske võtta, et hakata

uuesti kasvatama ka teistsugust publikut. Selles ongi suurim vastuolu.

A. D.: Siin vaidleksin vastu. Mina väidan, et asi ei ole rahas või selles, et meil ei lastaks teha. Asi on ikka ideedes. Ma olen nõus, et see on risk, aga mitte sellega, et me ei saa seda riski võtta. Pigem ütleksin, et asjal ei ole hetkel usaldusväärset ideelist katet. Ei saa lihtsalt niisama otsast tegema hakata.

Eestis kulmineerus selle žanri kõrgaeg kaheksakümnendate lõpul isegi teatava mulli lõhkemisega, mil Rein Aguri juhtimisel läks asi juba nõnda sügavale, et tekkis teine äärmus. Üks tipp hetk oli kindlasti kaheksakümnendate keskpaik, mil tulid „Romeo ja Julia“ ning „Suveöö unenägu“. Isegi üheksakümnendate algul jätkus veel ka „Vanameestele seitsmendalt“ palju publikut.

Kuhu võiks paigutada eesti nukuteatri sellel skandinaavia – balkani skaalal?

A. D.: Vastukaja põhjal otsustades oli „Kunksmoor“ Tampere festivali kontekstis väga tugev. Võrdluses Horvaatia festivali lastelavastustega olu pilt sama. Ma arvan, et ma olen suhteliselt objektiivne. Suundumuse mõttes ei ole Skandinaavia nukuteater Euroopa tugevaim. Segi ei tohi ajada nukuteatrit ja lasteteatrit. Nukuteatri puhul vaatame ennemini Saksamaale, Hollandisse, ka Poolasse, Tšehhi ja Venemaale. Lasteteatrist rääkides tahaks küll vaadata Rootsi ja Taani poole.

A. R.: Sellel skaalal ei paigutu eesti nukuteatri esteetika minu meelest mitte kuskile. See on kaunis eklektiline, me pole veel oma rida leidnud. Skandinaavia asjade puhul võib juba kaugelt öelda, mis maal see on tehtud.

Kas eklektika tähendab antud juhul pinnatust või avatust?

A. R.: Ma arvan, et see on järjekordse otsingu staadiumis.

A. D.: Jah, see on positiivse märgiga. Vestlesin sel teemal äsja Rein Aguriga, kes nukuteatrit teinud juba kolmkümmend aastat, ning ka tema oli seisukohal, et murrang ei saa toimuda isegi mitte viie aastaga. Täna, mil kriitikatuuli meie ümber on tugev, võin öelda vaid seda, et ilma koolita saab sündida ainult imesid. Vahur on nukuteatris teist aastat, Andres ja Leino kolmandat, mina ise neljandat. Kõik me oleme draamakoolitusega. Mina hindan seda kui riikliku kultuurihariduspoliitika täielikku puudujääki. Teisisõnu, olgu see lavakas, Viljandi Kultuuriakadeemias või kusagil mujal, kuid Eestis peaks nukukunsti olema võimalik õppida, nii nagu balletti, ooperit või draamat, millele vastavad teatrid on meil ju olemas. Nukuteater on hariduslikus mõttes jäetud justkui iseenda hooleks, peame ise leiutama jalgrattaid. Sel põhjusel loodi kaks aastat tagasi ka magistriõpe, et midagigi muuta. Mäletame, et kuuekümnendatel lõpetas kaks kursust stuudiolasi Nukuteatri enda juures, võib-olla tuleb seda korrata.

Õpetajadki on tegelikult maailmas olemas. Soomes, Turu Kunstiakadeemias on nukukunsti osakond, kuhu kutsutakse nukuteatri õpetajaid üle maailma. Näiteks Rene Baker Hispaaniast, kes ka meil on käinud *workshop*'i teemas, samuti ameeriklasi. Teine võimalus oleks ühendada Turu Kunstiakadeemia nukukunsti osakonna ja Eesti mingi haridusasutuse õppekavad, sest ilmselt on odavam Soome sõita kui õpetajaid üle maailma Tallinna kutsuda.

L. R.: UNIMA raames on käivitatud ka täienduskoolitus nii nukunäitlejatele, -kunstnikele, -lavastajatele kui ka -meistritele. Põhjamaade toetusel on see juba kaks aastat toiminud ja ühed *workshop*'id on läbitud, esialgu küll ainult näitlejatele. Järgmiseks kaheks aastaks on aga plaanis projekt, kus kõik neli valdkonda on kaetud. Sest just kõikide

osapoolte koostöös ja koos arenemises on hetkel kõige suuremad puudujäägid. UNIMA koolituse eesmärk ongi see, et leida Läänemere maadest üles parimad oma ala meistrid, kellele oleks terviklik žanritaju ja kes suudaks samas läbi viia *workshop*'e ühes kindlas valdkonnas.

A. D.: Tampere festivali ajal loodi UNIMA Läänemere maade hariduskomisjon, kuhu kuulub Saksa, Taani, Soome ja Eesti esindaja, Eestist Leino Rei. Eelmisel koolitusel osalesid Laura Nõlvak, Tiina Vilu ja Külli Palmsaar. Koolitus toimus üks nädal Viljandis ja teine nädal Taanis, kus õpetas Berliini Ernst Buschi nimelise Teatriakadeemia nukukunsti osakonna õppejõud Constanza Lorenz-Kawrakova. On olemas metoodikad ja harjutused, mida draamanäitlejad teevad lavakoolis teatavasti neli aastat ja iga päev. Nukunäitlejatele selline riiklik tellimus puudub.

L. R.: Kuna ma pole ka ise spetsiifilist nukuteatri haridust saanud, võin vaid teoretiseerida ideaalse nukunäitleja olemuse ja ettevalmistuse üle, kuid kas või Białystoki festivalil ja ka mujal nähtu põhjal võin öelda, et need nukunäitlejad, kes sealt on esile tõusnud, on väga tugevad ka draamažanris.

A. D.: Hea draamanäitleja pluss oskus iseennast ära kaotada ning kanda see üle mujale. Sama küsimuse – kas halb draamanäitleja saab olla hea nukunäitleja? – olen esitanud oma magistritööd ette valmistades ka paljudele maailma tipppegijatele ja vastus on alati sama – hea näitleja on hea näitleja ja halb näitleja on halb näitleja. Lihtsalt väljendusvahendite eripära tingib selle, kas „nukk istub kätte hästi“. Heino Seljamaa või Väino Luup või Ferdinand Veike – nendele lihtsalt istub ta hästi kätte, nad oskavad end sinna üle kanda. Kas või seesama Neville Tranter ja paljud teised festivalidel nähtud on tegelikult tippnäitlejad, kes võiksid sama hästi olla draamalaval, lihtsalt selle vahega, et va-

Stockholmi
Dramatiska
Institutel'i
„Kong“.



Arhitektifotod

hepeal suhtlevad nad ka nuku kui partneriga või kaotavad ennast täiesti ära.

Kas eesti nukukunsti vahepeelses tühikus on keegi konkreetselt ka süüdi?

A. D.: Mingil hetkel tekkis Nukuteatris minnalaskmismeeleolu, lasti minna nii inimestel kui ka kõigel muul, tekkis täielik auk järjepidevuses ja traditsioonis. Miks on Stockholmis Meshke teatris nukumuuseum ja raamatukogu ja miks meil ei ole, kuigi oleme mõlemad viiskümmend aastat tegutsenud? Kus on see ajalugu ja kas või kirjandus, mis võiks olla siia aastakümnete jooksul kogutud? Üks kunagine nukuteatri juht vastas, et see tassiti laiali. Üheksakümnendate algul tassiti laiali kolhoosid ja sigalad, siin oleks justkui sama asi juhtunud, kirjandus ja nukud kõndisid minema ja selle tõttu on valitsenud kaos ja peataolek.

Üheksakümnendatel vahetus siin lühikese aja jooksul üks juht teise järel. Isegi kui nad püüdsid selles olukorras midagi koondada ja koos hoida, jõuti paratamatult sellisesse olukorda, nagu siin valitses aastal 2000. Sellist tühjust ja masendust polnud mina varem mitte kusagil kohanud.

Nukuteater, nagu muugi teater, samuti publiku huvi teatri vastu, kuivas koos iseseisvumisega kokku. Ka teatri tegijail tekkis peataolek, et millest siis nüüd rääkida, kui sini-must-valge juba lehvib. Niimoodi kukkusid auku ka Noorsooteater, „Vanemuine“ jpt. Ülestulek on aga Nukuteatris võtnud kauem aega. Ühtpidi on meil nüüd küll publik olemas, kuid nukukunsti seisukohast võib meie teatris ühe käe sõrmedel üles lugeda nukuga sina peal olevad inimesed, kes on asjaga tegelnud rohkem kui kümme aastat: vanemast põlvkonnast Helle Laas, Hendrik Toompere, vahepealsest põlvkonnast Riho Rosberg, Liivika Hanstin, Tiina Tõnis. See on tegelikult katastroof. Kus teised on? Ülejäänud oleme siin kõik kas lavaka, Viljandi või EHI haridusega.

A. R.: Üheksakümnendatel tekkis ka see probleem, et lati võis lasta ükskõik kui madalale, ikkagi oldi „vabariigi parim punt“, sest konkurentsi polnud.

Kust veel elustavaid impulsse oodata?

A. D.: Praegu on peamised elustavad laengud ikkagi festivalid, kus oleme käinud: Oulus 1999 ja 2003, Białystokis

2002, Badenis 2002, Prahast 2003, Kaunas 2003, Tampere 2004, Rijekas 2004, samuti Hiinas ja Hollandis – kõigil puhkudel on Eesti Kultuurkapital meid väga mõistvalt toetanud. Nendest festivalidest on olnud väga palju kasu. Tegelikult on need elustavad impulsid eesti nukukunstile alati selliste kontaktide kaudu tulnud. Kui ajaloos tagasi vaadata, siis 1936. aastal muutis Josef Skupa Eestis käik täielikult arusaamist nukukunstist. Samamoodi Sergei Obraztsovi esimene külaskäik Tallinna 1947, mida inimesed on kirjeldanud kui täiesti uute maailmade avanemist. Samamoodi oli Eesti Riiklikul Nukuteatril palju kasu nõukogudeaegsetest välisreisidest, kui kuuekümnendatel aastatel hakati käima festivalidel.

Arvestades eelmainitud luterlikku pärandit, milline võiks rahvuslikult orgaaniline eesti nukuteater välja näha?

A. D.: Ajaloos tagasi vaadates on eesti nukuteatril olnud aastakümneid kaks nägu, mis pole olnud seotud ei rahvuslikkuse ega ka millegi abstraktsemaga, vaid konkreetsete inimestega: Ferdinand Veike ja Rein Agur. Seegi oli eklektika. Võiks öelda, et sõltuvalt sellest, kumma lavastus festivalile sõitis, lõi ka eesti nukuteater endast pildi.

Ma ei julge öelda, et meie nukuteatril oleks mingi ühtne nägu, nagu näiteks leedu teatril, millesarnast ei tehta kusagil mujal. Ka projekt, mis nüüd UNIMA raames on toimumas, käsitlebki just sedasama teemat: projekti sisu on kolm naisnäitlejat – Taanist, Soomest ja Eestist; igäüks toob kaasa ühe omamaise materjali, siis lavastab kõigi nende kolme näitlejaga selle soome lavastaja, nii nagu seda Soomes tehtaks, seejärel Taani ja Eesti, nagu siin seda tehtaks. Sealt tekibki võrdlus, milline oleks taanilik, soomelik või eestilik nukuteater.

Rääkisime enne sotsiaalsest laste-

teatrist. Kas nukuteatri vallas saab veel välja tuua mingeid temaatilisi huviseid, mida viljeldakse?

L. R.: Muinasjutud. Kui teater ei ole teravalt sotsiaalne või ei kaldu väga religioossesse maailma, on ta peamine intentsioon ikkagi toetada põhiväärtusi andmaks kinnitust hea ja kurja olemuse kohta. Minu, senini ainsa lavastuse „Aknalaua Juss“ autor Paul-Eerik Rummo on ju teatavasti vägagi sotsiaalne ning mõtlesin ka siis, et kas peaksin sellest tekstist sotsiaalset sõnumit otsima. Sõandasin seda isegi tema enda käest küsida, mille peale ta vastas, et siin ei ole sellega midagi pistmist. Tekst ei pea istuma tingimata oma ajas.

A. D.: Laps peab saama teatrist elamuse, tal peab tekkima kirg. Loomulikult on olemas mõtestatud ja mõtestamata kire tekitamine. Sõnum võib olla nii sotsiaalne kui ka asotsiaalne. Nukud ei pea olema alati näiteks Ilves ja Kass.

Teatavasti on olemas festivali- ja realavastused. Minu arust tuleks aga suuta realavastuses võimalikult palju neid kahte poolust ühildada. Suhtuda igasse siin tehtavasse asjasse mitte vähem nõudlikumalt kui mujal pakutavasse. Mitte mingil juhul ei tohi reapublikut alahinnata. Küll aga tuleb väga selgelt aru anda sihtgrupi vanusest. Siin võime näiteks vaielda Finn Poulseniga, kelle seisukoht on, et ei ole olemas sihtgrupe, on olemas head lavastused. Kui lavastus on hea, läheb ta kõigile. Ma ei ole sellega sada protsenti nõus, kuigi tahaksin. Vaadates kas või Stockholmi väikelasteteatri etendusi, on selgelt näha, et nii kujundus, muusika, tempo jms on loodud siiski lastepsühholoogiale tuginedes.

Kas Eesti mitteriiklikud nukuteatrid on rohkem selleks, et viia koolidesse-lasteaedadesse etendusi, või esindavad nad nukukultuuris ka mingit *underground*'i või vastuvoolu?

A. D.: Oleks tore, kui esindaksid, aga paraku nad minu arusaamist mööda ikkagi alternatiivset tähendust ei oma. Kuidas nad on tekkinud? Vaadates ajaloos tagasi, näeme, et Viljandis „Ugala” juures oligi olemas ka riiklik nukuteater. Riiklik nukuteater oli ka Kuressaares. Täna on meil Kärldra Nukuteater, Kehra „Käpik”, Viljandi Nukuteater, Ida-Virumaal on „Lepatriinu” ja „Tuuleveski”, Gustavsoni pereteater, Teater Kohvris, Salme Kultuurikeskuses on „Marionett”, mis jätkab Harri Vasara tegevust jne. Nende juures näeme põhiliselt ikkagi seda traditsioonilist sirmiteatrit, lastele suunatud teatrit. Ma võin eksida, aga suures osas on see just nii. Need on peamiselt siiski harrastusteatrid või poolprofessionaalsed teatrid.

V. K.: Ilmselt selleks, et saaks tekkida tõsiselt võetav *underground* peab olema ka tõsiselt võetav *mainstream*, mida, nagu ennegi rääkisime, Eestis tegelikult eriti ei ole.

A. D.: Omal ajal võis ehk Ferdinand Veike tehtavat teatrit nimetada peavooluks ja Aguri tehtavat vastuvooluks, suurt vastasseisu pole aga tükk aega olnud, kuigi tegelikult oleks seda vaja.

Kas Eesti Riikliku Nukuteatri missioon on siiski kõike olemasolevat ja välismõjudest saadut integreerida ja seda lavale tuua, nii palju kui hooaja maht võimaldab, või pigem ehitada üles tugev ja alalhoidlik *mainstream*, millele teised saaksid vastanduma hakata?

A. D.: Meie ei näe kindlasti enda missiooni *mainstream*’i tekitamises, millele keegi teine saaks vastanduda, vaid vastupidi, nagu enne rääkisime, see mis meid innustab, on ikkagi see uus, leidlikult tehtu. Igapäevane paneb meid ka festivalidel saalist lahkuma, kuna me ei näe põhjust, miks peaks seda uuesti ja uuesti tegema. Me ei taha olla vabrik ega käsitöölise selts.

Meie praegune olukord on pigem selline, nagu 1996. aastal Tartus, kui sai loodud Suveteater, millist enne polnud olnud, – lihtsalt tegime sellise asja ära. Tollal öeldi ka, et te olete natuke hullud, kuna Tartus ei olevat suvel publikut. Sama asi on ka praegu nukukunstis. Tegemata asju on palju. Kui tulime aastal 2000 Nukuteatrisse, siis enam-vähem iga teise idee kohta vastati, kas: „seda oleme juba kümme aastat isegi mõelnud”, või: „seda ei saa, sest niimoodi ei ole kunagi olnud”. Selle stagnaatilise seisundi murdmisega, mis aastaks 2000 oli kätte jõudnud, oleme praegu juba tegelnud, aga Eestis ei ole veel paljusid asju. Kas või päris oma Petruška-teatrit. Rein Agur on pakkunud, et võiks olla Juku-teater. See oleks siis sotsiaalselt ja poliitiliselt aktuaalne, satiiriline ja irooniline.

Puudu on ka kvaliteetne marionett-teater, milleks oleks vaja ühte väga head marionetinäitlejat, kes on pühendunud ainult sellele. Kui Obratsov näitas 1947. aastal siin oma käpikuid, muutus sirmimindus sedavõrd domineerivaks, et tegelikult alles Agur tõestas jõuliselt ära sirmi ette toodud nukukunsti, millega omakorda jäi sirmitagune unarusse. Lõpuks oli see kadumas. Alender, Seljamaa, Kõrvits, Ruubel, Presjärv, Raadik ja teised näitlejad, kes tegid suurepäraseid lavastusi, nagu „Hiir, Hiir” või „Suveöö unenägu”, on tunnistanud, et kuna kogu aeg oldi sirmi ees, hakkas sirmitagustest oskustest puudu jääma.

V. K.: Enne sai ühe käe sõrmedel loetled nud nukuga sina peal olevaid inimesi. Ka kõigi nende erinevate puuduolevate suundade juurutamiseks on vaja laiendada kultuurilist pinda, leida kirgliku huviga inimesi, kes just neile spetsialiseerusid. Kas või selle Juku-teatri kunstlikult sisse toomine või üle võtmine, kuna see on meil puudu, ei kuku lihtsalt välja.

A. D.: Hooaja repertuaari koostades

oleme pigem ikkagi silmitsi mitte isegi ideede, kui just jõu ja võimsuse puudusega. Küsimus ei ole ka mitte rahas, vaid sageli selles, et kuna töökojas töötab kolm-neli inimest, lisaks paar butafoori ja üks õmbleja, siis nad suudavadki aastat neli kuni kuus nukulavastust ette valmistada. Võimsus on väga väike.

Kas kriitilisi noote eesti nukuteatri hetkeseisu kohta tajute kriitikana enda pihta või pigem vahepeal tekkinud stagnatsiooni pihta?

A. D.: Nii ja naa. Konkreetse lavastuse retseptiooni või üldise nukukunsti hindamist tulebki võtta nii, nagu need on esitatud. Kriitika sappi ja kibestumust hinnates tuleb siiski silmas pidada fakti, et paari aastaga ei saa muuta olukorda, mis on tekkinud aastakümnetega. Aasta-aastalt ja lavastus-lavastuselt võiks hakata realiseeruma see, kuidas meie muutume ja kas publik järele tuleb. Mina ei näe samuti põhjust, miks nukukunst Eestis ei võiks olla maailma tasemel. Kuid me ei ole imerelvad, kes, astudes ühest žanrist teise, suudaksime kohe maailma tasemel kaasa rääkida. See on protsess. Ma ei tea, kas me räägime täpselt samast seisust ka viie aasta pärast või kümne aasta pärast, kuid ma väidan, et need muutused toimuvad ja see mure, südamevalu, probleemide tõstatamine ja asjadele tähelepanu juhtimine on alati igatpidi teretulnud, kui see on objektiivne. Kriitikud, tere tulemast nukuteatrisse! Meie probleem on pigem selles, et meil neid saalis ei ole. Alati on lihtne vastata, et tehke midagi, et oleks põhjust tulla, aga paraku kaob nukuteater, kus võrdusmärk lasteteatriga on vahel, alati ära kõikvõimalikest ankeetidest, hooaja ülevaadetest ja küsitlustest justkui iseenesest mõistetavalt mitte täisväärtusliku teatrina. See on teistpidi valus.

Kuidas hinnata aga esimest katset

nukuteatri magistriõppes?

A. D.: Ootused võivad olla erinevad, aga kui need ei täitu, siis võib muidugi lapse kraaniveega alla lasta, unustada kogu asja ära ja väita, et Eestis ei saagi kunagi midagi sel alal õnnestuda. Destruktiivne kriitika ei anna meile kellelegi ilmselt õiget suunda, kuhu liikuda, vaid tõmbab lihtsalt piduri peale asjadele, mis Eesti haridus- ja kultuuripoliitikas on niigi olematud. Loomulikult ei saa me eeldada, et Külli Palmsaar, Tiina Vilu, Liivika Hanstin või Jaan Urvet, kes on nukuteatris töötanud, käies nüüd kaks aastat koolis, saavad kohe geniaalseteks nukunäitlejateks ja -lavastajateks. Või et Laura Nõlvakust, Andres Roosilehest või Andres Dvinjaninovist, kes ei ole enne nukuteatriga kokku puutunud, saavad kohe nukumeistrid. See oleks ülimalt naiivne ootus.

Mina pean siin palju olulisemaks seda, et meist on üldse saanud nukuteatri edendajad. See ülesanne on täidetud ja see on väga suur asi. Loomulikult võib analüüsida, mis sellest koosseisust nüüd edasi saama hakkab ja kuhu nad oma tegevuses suunduvad. See oli eksperiment ja kõik need, kes eksperimenteerivad, on alati teadmatutes. Miks ei oska keegi ka Eestis hetkel nukukunsti õpetada? Sest mitte kellelgi ei ole metoodikat. Kui me räägime, kuidas keegi kunagi midagi on teinud, ei tähenda veel, et see on koolitus. Toon positiivseks näiteks kõrvale sellesama Bakeri *workshop*'id, mis olid ülimalt arendavad ja rikastavad. Mina nimetaksin seda nukuteatri maailma avamiseks, aga selleks, et saada pooltki sellist koormust, nagu draamanäitlejad lavakoolis, on vaja teha iga päev, kaks aastat järjest a kolm tundi tööd. Magistrantuuris toimub teatavasti töö kord nädalas, põhitöö kõrvalt. Võrdlust on vara tekitada.

Mina lõpetasin lavakooli 1988. Ja ma ei mäleta, et ükski kriitik oleks meid seltsamal kevadel analüüsinud eesti teatri-

pildis. Mina poleks seda kuidagi soovinud. Mul läks oma viis aastat aega enne, kui lavaga sõbraks sain, metsiku tööga, läbi nelja peaosaa aastas. See tuleb praktikaga. Isegi oma nelja siin oldud aasta jooksul pole ma veel jõudnud teha ühtki sirmilavastust, ega ka väikelaste lavastust. Nukuteatris jõudsin alles eelmisel aastal kuskile sinnamaale, et julgen täna väita end teadvat, kuhu ma lähen. Ma leian, et see on parem kui mitte midagi. Meie endi jaoks oli seda väga vaja. Sai me tutvuda paljude erinevate nägemustega ja arusaamadega, mida jagasid Rosita Raud, Rein Raud, Priit Pärn jt. Ka õppejõud olid selles rollis esimest korda elus. See oli kõigi poolt esimene samm, mis võiks muidugi mõne aasta pärast viia selleni, et tänased lõpetajad juba ka õpetavad.

V. K.: Eks eelootused löö kõrgeks ka magistri nimetus, mis eeldaks ju, et sellele eelneb bakalaureuseõpe.

A. D.: Jah, kuid selle nimetuse pärast ei olnud seal küll kedagi. Ajendas ikkagi sisuline huvi. Eestis puuduvad nukubakalaureused. Pärnis koole pole isegi Skandinaavia maades. On küll Venemaal, kuid ka Turu kunstiakadeemias on vaid kursus. Eestis võiks see olla, vastasel korral on nukukunstis kõik juhuslik. Nukunäitleja on ju nagu tantsija, tema asend, hääle liikumine ja soojendus on midagi hoopis erinevat draamanäitleja omast ning see nõuab süsteemset igapäevast harjutamist. Enne rääkisime minnalaskmismeeleolust, kus nukunäitlejasse on suhtutud nagu paranäitlejasse ja nukuteatrisse kui parateatrisse, seega, tööpõld on lai. See ei puuduta ainult Skandinaavia maid, vaid isegi Saksamaal selgus vestluses, et suhtumine nukuteatrisse on inimteadvuses kinnistunud millegi teisejärgulisena.

Küsinud MADIS KOLK



IN MEMORIAM

OTT ARDER

26. II 1950 – 27. VI 2004

*On vahel tuttav tunne hoopis vööras paigas
ja vööras puhuti näib tuttav paik.*

*On peidus kõigis meis üks salajane laegas,
ei teagi, mis seal sees on peidus kõik.*

*Juuspeened keeled, mis ei katke,
mis ei lähe iial häälest,
neid tahaks kuulda, nendel mängiks,
aga viis on võetud meelest.*

*Kui vahel kummaline tühjus täidab hinge,
siis tühjusel on rusuv-raske kaal.
Kust leida sädet nüüd, et lahendada pinget,
nii kerge kaduma on tasakaal.*

*Juuspeened keeled, mis ei katke,
mis ei lähe iial häälest.
Neid tahaks kuulda, nendel mängiks,
aga viis on võetud meelest –
ehk antakse see ükskord tagasi...*

*Kui lõhn või hää, mis näis, et ununenud ammu,
mind vahel hetkeks enesega viib,
sean keset valgusi ja värve vaikselt sammu
ja usun – pole murtud veel mu tiib.*

PIDULIK KONTSERT TAASÜHINEVALE EUROOPALE

Maagiline jõud ühendas orkestri ja dirigendi

GERHARD LOCK

Euroopa Liiduga ühinemise eelõhtul 30. aprillil 2004 kõlas „Estonia“ kontserdisaalis **Baieri Ringhäälingu Sümfooniaorkestri** esituses ning taanlasest dirigendi **Thomas Dausgaardi** juhatusel peamiselt saksa (hilis)romantiline muusika – **Richard Straussi** (1864–1949) sümfoonilised poemid „**Don Juan**“ *op* 20 (1888) ja „**Till Eulenspiegel**“ *op* 28 („Till Eulenspiegels lustige Streiche“, 1895) ning **Johannes Brahmsi** (1833–1897) **Teine sümfoonia D-duur** *op* 73 (1877). Kavas oli ka **Veljo Tormise** (1930) „**Avamäng nr 2**“ (1959), millest

kujunes õhtu esimene kõrgpunkt. Muusika on Eesti visiitkaart mitte ainult Euroopas, seda on rõhutatud kõikjal. Just Tormise avamäng osutus sillaks Euroopa muusika erinevate aegade ja stiilide vahel, tekitades kuulamisel mitmesuguseid assotsiatsioone. Külalisorkestri vapustavas esituses jäi positiivselt tagaplaanile eesti muusikaga pärast Teist maailmasõda paljuski seonduv nn neoklassitsismi pitser. Esile toodi Tormise muusikas leiduvaid põhjamaiseid jooni, meenutades ühelt poolt Sibeliusse, teisalt aga ka Tubina sümfoonilist muu-

Thomas Dausgaard on nõutud külalisdirigent, kes on juhatanud mitmeid Saksamaa tunnustatud orkestreid.



sikat. Kolmandaks aga tõi interpretatsioon välja just teose tormiselikud küljed, nt avamängu sümfoonilised ja efektsed kontrastid ning šamaanlikud kordused. Avamängu meisterlik instrumentatsioon ja põhjamaine kõla pääses mõjule just Baieri Ringhäälingu Sümfooniaorkestri esituses perfektse intonatsiooni ning värske, kaasakiskuva ja innuka interpretatsiooni tõttu. Lisaks sellele kuuleb harva niivõrd täpset orkestri-*pizzicato*'t ja imelist *pianissimo*'t, nagu demonstreeris külalisorkester. Orkestrit ja dirigenti Thomas Dausgaardi näis ühendavat justkui salapärane, maagiline jõud.

Richard Strauss lõi läbi eelkõige „võõrsil“ (nt Meiningenis, Weimaris, Berliinis), eriti aga on teda austatud sünnilinnas Münchenis. Baieri Ringhäälingu Sümfooniaorkestri jaoks tundub Richard Straussi teoste interpretatsioon olevat „kohustuslik“ maiuspala ehk *Spezialität des Hauses* („firma roog“). Kontsert tõi kuulajateni kaks tuntumat sümfoonilist poemi, millest esimene

(„Don Juan“) on virtuooslik-briljantne, teine („Till Eulenspiegel“) aga ironilis-dramaatilise huumoriga võrtsitatud. Ka Johannes Brahmsi Teine sümfoonia, mida peetakse väga omapäraseks ja helilooja õnnelikul eluperioodil kirjutatud teoseks, kõlas sama perfektselt nagu muud teosed. Dausgaardi interpretatsioonis kõlas Tormise, Straussi ja Brahmsi muusika vapustavalt distsiplineeritult, kergekäeliselt ehk tehniliselt vabalt – see oli muusika hingamiseks, unistamiseks, kaasaelamiseks...

Kui üldse niivõrd ühtselt orkestrikoosseisust kedagi esile tõsta, siis pälvivad seda eriti viiulid oma võrratult täpse intonatsiooni ja koosmänguga. Puhkpillid (nii puu- kui ka vaskpillid) mängisid nagu iseenesest mõistetavalt esmaklassiliselt, iga soolopartii andis sellest tunnistust. Baieri Ringhäälingu Sümfooniaorkestri kvaliteedimärgiks ongi kahtlemata perfektsus, samas aga ka hästi doseeritud kirglikkus ja haarav interpretatsioon.

Baieri Ringhäälingu Sümfooniaorkester on maailmas üks tunnustatumaid.



KUIDAS PORTRETEERIDA LAULUPIDU

Miks iga peo eel jälle laulupidude tähendusest räägitakse? huvi on üks eluaegne koorijuht. Nagu kellavärk – probleemartiklid iga viie aasta tagant.

Ilmselt vajab laulupidu analüüsimist... (Mida muud ma oskasin vastata.)

Mhh, mulle tundub hoopis, et hakkame jälle tegude asemel rääkima, arvas tema.

Paratamatult tuleb kokku leppida, mida me laulupeos eelkõige näeme ja mida me teeme. Kas kontserti, rahvaliku massiüritust, eesti keele ja rahvariide väärtustamise kohta, oma patriotismi väljendamise võimalust, turisimiatraktsiooni või veel midagi kuuendat?

Oma mõtteid väljendasid vestlusringis psühholoog **Peeter Tulviste**, dirigent **Tõnu Kaljuste**, Eesti Muusikaakadeemia õppejõud ja Eesti Rahvusmeeskoori peadirigent **Ants Soots** ning laulupidu korraldava Laulu- ja Tantsupeo Sihtasutuse juhataja **Aet Maatee**.

Koht: Eesti Kooriühingu nõupidamiste ruum.

Aeg: pooleteisetunnine tükk 13. juunist.

Mis on laulupidu?

Kaljuste: See, milleks teda peetakse. Selline, milliseks me ta teeme.

Tulviste: Mis on elu mõte? Mõte saabki olla see, mille ise annad.

Elu mõte pole õnneks meie korraldada, erinevalt laulupeost...

Soots: Eelkõige on laulupidu rahva väljendusvõimalus, kokku tullakse kooslaulmise pärast. Nii on see olnud esimesest laulupeost alates.

Tulviste: Esimene laulupidu kuulub

umbes samasse aega kui Hurda „Pildid isamaa sündinud asjust“ või Jakobsoni „Kolm isamaakõnet“. Nende tööde tähtsus on nende esmakordsuses: Eesti ajalugu oli uuritud ka enne nende meeste tööd, aga mitte eestlaste endi poolt. Nagu Jakobsoni ja Hurda näite juures polnud kõige olulisem ajalooteadus, pole laulupeo juures kõige olulisem muusikakultuur. Kvaliteet on tingimus, aga mitte omaette eesmärk.

Maatee: Eestlane on muidu väga individualistlik tüüp, kes ehitab isegi oma maja niimoodi, et paistab ainult naabri suits, kuid kord viie aasta jooksul tahab ta saada oma individualismile lunastust ning tuleb kokku, et laulda ja end ühtse rahvana tunda. Nii et laulupidu ongi rahva kohtumispaik – aga ühtlasi žanr või formaat, milletaolist ühelgi teisel üritusel ei ole.

Kas laulupeo 135 aastat suhteliselt muutumatuna püsinud formaat jääb selliseks ka järgmisel sajandil?

Kaljuste: Mulle meeldiks siin väga võrdlus „Estonia“ klaverivabrikuga. Kui Indrek Laul tegi seal ettepaneku moderniseerida eesti klaveri rattaid, sest igal pool mujal maailmas piisab klaveri nihutamiseks ühe mehe ühest näpuliigutusest, siis ütlesid vanad spetsialistid: no kuulge, see ongi „Estonia“ klaveri eripära, et seda peab neli inimest tõukama. Samasugune ortodokslik lähenemine laulupeole pole minu meelest põhjendatud: inimesed tunnevad kooslaulmisest igal juhul rõõmu, aga pidu vajab ikkagi otsinguid ja muutusi. Minu jaoks on peo praegune formaat väga aeglaselt jälgitav ja ei tekita head kontserti.

Tulviste: Uuenemine ongi laulupidude kestmise pant. Tõmbaksin paralleeli ülikooliga – see on üks maailma vanimaid asutusi ning läbi aegade püsima jäänud tänu sellele, et on alati otsinud vana ja uue tasakaalu. Arvutiajastu tules tekkis küsimus, et milleks peaks kuulama kohaliku professori keskpärast loengut, kui videost või netist võib saada maailma parima. Aga see maailma parim ei asenda elavat kontakti teaduse tegijaga. Samuti võiks laulupidu olla ühendav lüli eri aegade ja põlvkondade vahel.

Maatee: Mulle kirjutas pärast eelmist laulupidu üks Pärnu kalkar väga vahvalt, millise eelarvamusega ta laulupeole läks ja kui toreda kogemusega sealt tuli. Järelikult on vaja, et inimene laulupeole satuks, siis kõnetab see teda juba ise.

Soots: Igal juhul ei tohi me hakata kopeerima suuri muusikafestivale või galakontserte, muidu muutub laulupidu üheks järjekordseks festivaliks teiste samasuguste pikas reas.

Maatee: Järelikult on kunstilise juhi ja kunstilise toimkonna roll ääretult tähtis. Kui kultuur ja muusika laiemas mõttes on ühiskonna väärtushinnangute kujundamine, siis konkreetse peoga tuleb neid väärtusi rõhutada ning omavahel tasakaalustada.

Kaljuste: See ongi suur vastutus. Mõnikord peab laulupeol tegema heas mõttes šokke, millegagi üllatama. Kui peod millegagi ei üllata, vaid annavad ainult hea positiivse äratundmisrõõmu, siis kaob lõpuks kunstiline erksus. Ega sellepärast keegi formaadile vastu räägi, aga formaadile tuleb luua lisaväärtus. Kui me tahame vaimsust hinnata, siis peame sellele ka oma panuse lisama: uued ideed, uued tekstid, uued sõnumid, uued laulud. Laulupeol on see, mida sa laulad oma kodust ja isamaast, alati vana ja mõnikord ka väga uus. Uue ja vana vahekord ongi põnev.

Hää küll, laulupidu peab muutuma. Aga kuidas ja kui palju? Kas eesti

Tänapäeva laulupidu portreeterimas:

(vasakult) Ants Soots, Tõnu Kaljuste, Kaie Tanner, Peeter Tulviste ja Aet Maatee.



Harri Rospu foto

muusika ja eesti keel peavad jääma? Esimene laulupidu täitis lõppude lõpuks oma rolli hoolimata sellest, et esitati vaid kaks eesti laulu.

Kaljuste: Kõige loomulikum on inime- ne, kui räägib oma emakeeles. Ja kõige ilusam, kui ta laulab emakeeles. Oleme kõik näinud ümberringi naljakaid näiteid sellest, kuidas Karel Gott laulab tšehhi keeles Tom Jonesi laule või jaapanlased kopeerivad Lääne kultuurist kõike, mida kätte saavad. Selliste maneeridega muutume ise ka naljakaks. Muidugi ei saa iga asja tõlkida ja osa repertuaari võib võõrkeeles laulda, aga tegelikult on laulupidu emakeele pidu.

Maatee: Meie laulupeo teise päeva kontserdi ainus ingliskeelne laul oli „Can you hear me?“, kuid selle teksti saadab viipekeel ja sõnum on sügavam kui paljudel teistel lauludel. Kas sa kuuled mind, kas sa ka kuulad, kas sa näed, kas sa märkad – selles laulus korduvat küsimust tuleks sagedamini küsida. Sõnum on nii selge, et selle võõrkeelsus ei sega.

Laulupidu on nimetatud ka suurimaks rahvaharidusprojektiks.

Kaljuste: Inimeste pidutsemise varjus on alati hea haridust arendada, aga siiski pole laulupidu mingi pedagoogiline kokkusaamine, kus me oma tehtud tööd aru anname. Et eelmisel laulupeol laulsime nii raskeid laule, aga sel aastal on palju raskemad – sellist raportit pole tarvis.

Peaks olema hoopis eesmärk: panna lapsed lugema nooti ehk muusika rahvusvahelist keelt samamoodi, nagu nad loevad oma emakeelt. See protsess oleks küll tohutult aeglane, aga peab kusagil kuklas toimuma, siis pole edaspidi ka suurte laulupidudega nii palju vaeva. Selge see, et noorte laulupeod suunavad muusikalist haridust.

Soots: Oleme realistid! Peame arvestama sellega, milline on kooride suutlikkus, vanus, omandamis- ja mõistmisvõi-

me. See seab igal juhul repertuaari raskusastmele piiri.

Kaljuste: Aga võib-olla oleme selliste piiridega oma erialal liiga palju tegelnud? Mina pole ka professionaalse koori dirigendiks sündinud, kümme aastat tegin taidlust ja osa koorist ei tundnud üldse nooti. Tänapäeval on igasuguste meetodiliste nippide mitmekesisus suurem kui kunagi varem, inimestele tehakse imeasju selgeks ja see meeldib neile. Mulle meeldis näiteks tohutult, kuidas Paul Keres malepartiid analüüsis: ma ei teadnud malest midagi, aga ma n ä g i n, kuidas ta mõtleb ja see avaldas muljet. Samuti avaldab dirigendi juures muljet, kui ma n ä e n, kuidas ta mingi teose lauljale selgeks teeb. Igas eas inimest on võimalik õpetada, aga ta peab ennast õppides hästi tundma.

Maatee: On üllatav, kuidas laulupeo dirigendid suudavad laialivajuva ja mitteoskava koori kokku saada ja laulma panna. Ühes Kihnu ühendproovis ajasid lauljad tõesti erinevat joru ja üldjuht hakkas järjest õpetama: pane sina nüüd oma hääle teise hääle kõrvale. Niikaua panid hääli kõrvuti, kuni lugu hakkas välja tulema.

Kaljuste: Minu jaoks on laulupidu m i n u žanri pidu. Võin seal tunda piinlikkust või uhkust, aga ametiau arendamise moment peab olema. Kui erialalist latti kõrgemale ei sea, siis võib jäädagi rääkima isamaalistest tunnetest ja suurtest aadetest ja ilusatest emotsioonidest, aga dirigent ega koorilaulja ei arene.

Soots: Paljude kooride püsirepertuaaris on hulk kahehäälse saattega estraadilaulu – kättesaadav ja pingutust mitte vajav kava, mis ei tohiks sellegipoolest laulväljakule jõuda. Laulupeo ülesanne on ka lauljate ja kuulajate maitset suunata.

Kaljuste: Absoluutset maitset on raske defineerida. Minul on muidugi fantastiline maitse – tean täpselt, kuidas peab olema ja mismoodi peaks tegema... (Üldine,

aga sõbralik naer.)... Ja leian, et põhiline väärtus lauluklassikas on head tekstid.

Muusika on alati sõna võimendaja funktsioonis. Hall koorimuusika moonutab teksti ebaloomulikuks ning siis ei tunne inimene ennast selle sees hästi. Suured heliloojad (näiteks Ernesaks) oskasid luulet ja melodikat homogeeniselt siduda. Praeguse aja massilaulude traditsioon ja muusikaline keel on hoopis muutunud, see, mis varem tundus loomulik, ei ole seda enam. Laulupidu on nagu roheline tsoon enne suurt tööstuspiirkonda, mis peab tootma osooni ja taastama loodust. Niipea, kui laulupeole tuleb mikker ja tümps, kaotame selle tsooni. Inimese loomulik hääl peab laulupeol peamiseks jääma.

Läbi aja on laulupidu väljendanud protesti – oma iseseisvuse eest, võõrvõimude vastu.

Soots: Praegu pole protesti külge minu meelest mõtet võimendada, sest viiskümmend aastat vastupanuvajadust ja -väljendust on seda teemat üle eksploateerinud. Ma ei taha alahinnata laulva revolutsiooni tähtsust või seda, et kohustuslike punaste laulude vahel ainult seda üht isamaalist oodatigi, aga sel teemal on liiga palju räägitud. Tänapäeval peaks rõhuasetus olema sellel, kuidas inimeseks saada ja jääda, et idiootlikust tarbijalikkusest ja ainult äraelamisele mõtlemisest mitte hulluks minna. Laulupidu kui võimas üritus peaks näitama rahva vaimsemat poolt.

Kaljuste: Vaimne pool väljendub paljuski kunsti kvaliteedis – kui palju ja missuguseid tekste jõuad luua. Loovus paneb inimesed liikuma. Pidev ühtede ja samade laulude produtseerimine ei avarda inimese piire ning ei saa loovust pühitseda. Siis tarbime toodet, mis on pakis ärkamisajast saadik, millele on antud hind, mis läheb peale, – ja me toodame seda, ehkki võime sellesama tootmise vastu olla.

Tulviste: Laulupeo mõned funktsioonid on ehk nõukogude ajaga võrreldes kadunud, osa alles jäänud ja mõned juurde tulnud. Esimeste hulka kuulub kindlasti vastupanu demonstreerimine, teiste sekka kokkukuuluvustunde rõhutamine ja muusikakultuuri edendamine. Juurde on võib-olla tulnud riikliku identiteedi tunnetus. Meie rahvuslik identiteet on tänu ajaloo üle mõistuse tugev, aga riiklik jätab riigi enda noore ea tõttu soovida. Ja kui on kuidagi võimalik leevendada maainimeste võõrandumist riigist ja ühiskonnast, siis ka selles on laulupeol suur roll.

Kas laulupidu on ka praegu patriotismi väljendus? Või on „patriotism“ vale ja moest läinud sõna?

Soots: Vastupidi, väga vajalik sõna, aga me oleme selle ära lõrtsinud ja ei julge seetõttu enam kasutada.

Kaljuste: Patriotlik, isamaaline – neid sõnu võib ka mitut meeleolul tõlgendada. Huvitav on see, et eesti rahvalaul on ju oma olemuselt individualistlik, igas külanurgas erinev ja erinevas dialektis, ning see küll rahvast kokku ei toonud. Rahva tõi kokku ja pani koos laulma saksa laul.

Maatee: Laulupidu on ühe rahva peegelpilt, mis näitab läbi muusika, laulu ja tantsu selle rahva meeoleolu. Kas rahval on siis vastupanuliikumise vajadus, või – nagu praegu tantsupeol – metsasäilitamise vajadus või... Aga kui keegi ütleb, et laulupidude aeg on läbi, siis ka see ütlemine peegeldab rahva väärtushinnanguid.

Laulupidu kui turismiatraktsioon ja müügiartikkel?

Kaljuste: Lätlased on juba oma laulupeo turismiobjektiks muutnud, tutvustavad ennast selle kaudu...

Maatee: ...Ja isegi nende Euroopa Liiduga liitumise teleklipp oli laulupeoteemaline.

Tulviste: Igal asjal on oht muutuda turismiattraksiooniks. On suur vahe, kas kreeka pulma korraldatakse fiktiivselt, populaarses restoranis turistide jaoks, või abiellub keegi tõeliselt. Kõik, kes tahavad laulupeole tulla, saavad seda teha, aga võltsreklaami nimel rabelda pole vaja. Eelkõige on laulupidu siiski meile endale vajalik.

Maatee: Tõeliselt muusikahuviline ja elamust otsiv turist tuleb laulupeole igal juhul, aga paljud reisifirmad tahaksid pidu müüa 20-minutiste tükkidena. Küsitakse: kas teil sellist paketti polegi, me näitaksime klientidele laulupeo ära, nad rohkem ei jakska vaadata. Muidugi on neljatunnine laulupeokontsert pikk, aga see on ka ainulaadne elamus.

Soots: Sama hästi võib kunstinäitusele mineku asemel kiirelt kataloogi läbi lehitseda ja öelda – nüüd ma tean, nüüd on mulje olemas.

Tulviste: Viis aastat tagasi käisin Jaapanis kabuki-teatris. Kui ma õigesti mäletan, algas etendus hommikul kell kümme ja kestis kella kolmeni, seega viis tundi. Ma ei kujuta ette, kuidas olnuks võimalik sealt ära tulla, või et keegi võiks sinna paarikümneks minutiks sisse põigata...

Kaljuste: Ainsad selgelt toimivad asjad siin maailmas on müügiformaadid. Laulupidu jääb neist raudselt välja – seda ei saa telekast vaadata, reklaami pole kuhugi panna. Kui jaapanlased tulevad kahekümneks minutiks laulupeole pildistama, siis on see nende asi, aga laulupeost saab õige mulje, kui seal olla.

Soots: Mis omakorda tähendab, et meie reklaam ei peakski püüdma laulupeole rohkem paarikümne-minuti-külastajaid saada.

Maatee: On paratamatu, et osa turiste tuleb siia maailma suurimat ühendkoori vaatama, ning nad ei pea pettuma. Hulk välismaalasi on teinud sõbraliku märkuse, et kuulge, teil on seal internetile-

heküljel üks null üle. Et 20 000 laulja asemel peab ju kindlasti 2000 olema. Keegi ei kujuta ette, et 20 000 inimest laulab ühes kooris ja teeb seda veel mitmehäälselt.

Milline märk on Eesti laulupidu eesti rahva jaoks?

Kaljuste: Võib-olla nagu „Püha öö“ jõuluajal – et peab ikka kirikust läbi astuma ja seda kuulama, olgu siis seade sel aastal pisut erinev või mitte...

Soots: Meil püütakse vahel dubleerivaid üritusi teha, nagu saaks ka laulupidu jälgendades seda õiget tunnet luua. Vaatamata suurtele protestidele ei saa me lahti „Öllesummeri“ laulupeost, maakondlikke laulupidusid on väga palju... Nii võib juhtuda, et pudendame ühe suure asja väikesteks.

Kaljuste: Meil on vaba rahvas vabal maal, iga mees võib oma kodus ja külas laulupeo teha, kui tahab. Pigem on küsimus nimetuses. ÜLDlaulupidu kõlab nagu ÜLDklaver või ÜLDvõimlemine, pigem võiks rääkida EESTI laulupeost. Eesti laulupidu ja Eesti noorte laulupidu.

Maatee: UNESCO maailmapärandi nimekirja tarvis faili koostades otsisime ingliskeelset vastet sõnale laulupidu, kuna *festival* jätab asjast täiesti vale mulje... Leidsime päris hea variandi – *celebration. Estonian Song and Dance Celebration* ehk laulu ja tantsu tähistamine või pühitsemine.

Tulviste: Sotsioloogiline mõõde lisandub laulupeole kindlasti igal ajastul. Kui neljateist aasta tagune loosung oli „Hoidkem kokku, saagem vabaks!“, siis nüüd võiks selleks olla „Saime vabaks, hoidkem kokku!“

Küsinud ja kirjutanud KAIE TANNER

1. juuli
ESTER PAJUSOO
näitleja – 70

REIN RAIDME
joonisfilmide kunstnik – 70

MERLE KARUSOO
lavastaja – 60

2. juuli
ELO TUST
*mängu- ja dokumentaalfilmide
režissöör – 50*

3. juuli
VIJU HÄRM
näitleja ja luuletaja – 60

5. juuli
KADI VANAVESKI
teatriteadlane ja -kriitik – 60

7. juuli
HEINI DRUI
*dokumentaalfilmide stsenaarist ja
režissöör – 50*

9. juuli
UNO HEINAPUU
laulja ja „Tallinfilmi“ toimetaja – 70

10. juuli
JÄNIS GARANCIS
balletitantsija – 60

OIVA KAUPINEN
näitleja – 50

12. juuli
VANDA NEMILLO
balletiartist – 60

13. juuli
MAI MERING
lavastaja ja näitleja – 75

KAAREL KILVET
lavastaja ja näitleja – 60

JEVGENI NEFF
tantsija – 50

14. juuli
MEERI SÄRE
teatrikunstnik – 75

16. juuli
LIA LEETMAA
balletitantsija – 80

ÕIE ORAV
*filmiajaloolane, dokumentaalfilmide
stsenaarist ja režissöör – 70*

17. juuli
TÖNU TORMIS
laulja ja fotograaf – 50

19. juuli
HILJA VAREM
näitleja – 70

LARISSA SINTSOVA
balletitantsija – 50

22. juuli
JOHN TUNGAL
koorijuht ja pedagoog – 80

23. juuli
KUNO ARENG
koorijuht – 75

ELS ROODE
kandlemängija ja -pedagoog – 70

24. juuli
KARIN PEETRI
näitleja – 50

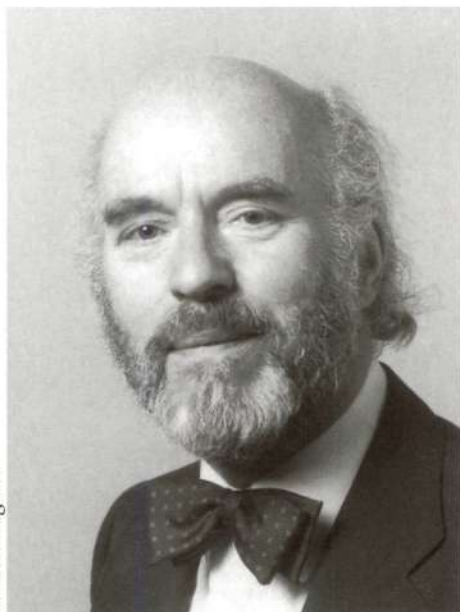
30. juuli
TÖNU REIN
pianist – 50

TORMIS NÕUKOGUDE AJAL KÖLNI RAADIOS

Eesti muusika uskumatult kiire ja ilus jõudmine Lääne-Euroopasse kaheksakümnendatel aastatel

PRIIT KUUSK

Foto erakogust



Wilfried Brennecke, Tormise muusika austaja ja jäädvustaja Saksamaal.

Hiljaaegu Eestit külastanud Kölni raadio koor (*WDR Rundfunkchor Köln*) esines meil küll esmakordselt, küll aga polnud Erkki-Sven Tüüri uus teos „Meditatio” ammuigi kuulsa koori esimene kokkupuude eesti muusikaga. Omal ajal kuulsime Eesti Filharmoonia Kammerkoori ja Eesti Rahvusmeeskoori tolle aja kohta harukordsetest laulmistest Kölni raadios (*Westdeutsche Rundfunk Köln*), ent Kölni raadio koor on ka ise korduvalt nii kodusaalides kui ka kaugemal esitanud Veljo Tormise teoseid

ning need ettekanded salvestanud. Ootamatult hea ettekujutuse sellest annab hr Wilfried Brennecke hiljutine kingitus Tormisele – vanahärra on kokku kogunud kõigepealt temaaegses Kölni raadios tehtud „oma” salvestised ning palunud seda nimekirja täiendada oma tookordsel kolleegil ja praeguselgi raadiotoimetajal Christoph Zimmermannil. Koos kena ja südamliku saatekirjaga hr Brenneckelt jõudis see üllatav materjal Tormiseni Tallinna 2003. aasta detsembris. Kirjas öeldakse muu hulgas:

„Kallis auväärne sõber!

Nüüd on mul veel vaid üks palve: rääkisite, et tuleval aastal toimub üleestiline muusikapidu. Kas võiksite mind sellest informeerida? Tuleksin meelsasti kord jälle Tallinna ja mitte ainult paariks tunniks, vaid veidi pikemaks ajaks, et ehk ka teie kaunist maad natuke rohkem näha. Ja kas heliloojate liit (või kes iganes) oleks nõus andma mulle priipääsmed kontsertidele (minu ammuste „teenete” eest)? Loodetavasti ei ole see minust liiga häbematu...

Ja veel küsimus praeguste tollieeskirjade kohta: kas on lubatud ja võimalik kinkida, st saata Teile paar pudelit veini? Või nõuab toll selle eest suurt lõivu? Kas te teate lugu Johann Sebastian Bachist ja tema Schweinfurtist pärit sugulasest Johan Elias Bachist ning toonasest kõrgest tollimaksust, mida *Thomas-kantor* vaadikese kingituseks saadetud

veini eest maksma pidi? Hindemith rääkis selle loo oma Bachi-ettekandes 1950. aastatel...”

Wilfried Brennecke nimekirjas on 30 (!) Veljo Tormise teost. Selle lähteallikas, Zimmermanni nimekirja sisaldab Tormise 38 teose raadiosalvestiste loetelu kõigi üksikasjade, kronometraaži, teksti algussõnade ja solistide nimedeni välja. Näiteks „Vepsa rajad“ oma üheksa solistiga, mida meilgi kontserdikavades harva näeb; peaaegu vigadeta on kirjas ka eestikeelsed pealkirjad. See on ülevaade salvestustest, mille korraldamisel oli kindlasti oluline Brennecke isiklik initsiatiiv. Helilooja Tormise kohta on kõikjal märgitud sünnidaatum ja siis „UdSSR, Estland”.

Meid huvitab enim ajavahemik 1980–1989, mis kuulub Wilfried Brennecke enda aktiivsesse toimetajaega (ka kammer- ja vokaalmuusika toimetuse juhatajana) Lääne-Saksa Raadios Kölnis (Brennecke töö seal näib algavat vähemasti 1960. aastatel). Millest sündis niisugune huvi Veljo Tormise loominguga vastu? Kuidas tulid Kölni plaadid, kust saadi noodid? Luba ettekandeiks? (Muidugi, autoriõigused olid meil tollal ju peaaegu olematud...) Niisugustel kinistel aegadel! Kas juba umbes siis (aastast 1980) ei tundu hakkavat mõranema isoleeritud kommunistlik impeerium? Kõigile küsimustele pole vastuseid, mõndagi jääb Tormise-uurijatele edaspidiseks.

Kuidas Brennecke avastab Tormise

Wilfried Brennecke on kuulnud RAMi esinemistest Saksamaal juba 1970. aastatel, tal on olnud võimalus Moskvas külas viibides lasta end Eestihuvilisena ka Tallinna üleliidulisele kammermuusika festivalile suunata. Siin on ta lähemalt tutvunud ka Eesti kooridega, ta on saanud Tallinnast kaasa ja hiljem tellinud noote ja plaate, ja nii ongi ta leidnud ka Tormise... Välja

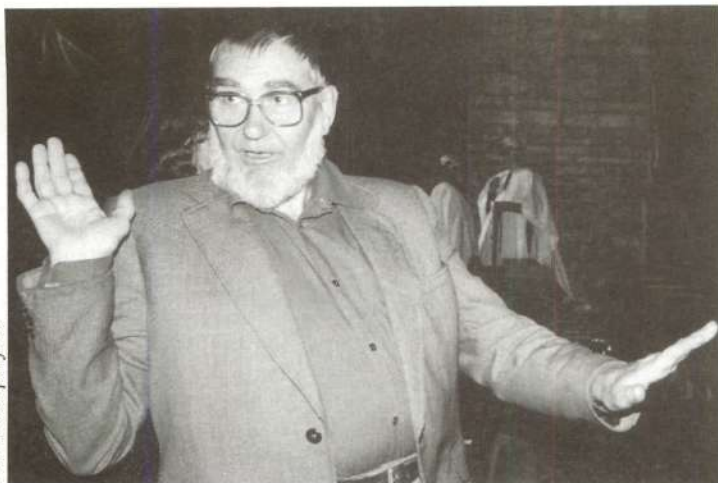
on selgitamata, kas Tormise kõrval veel kedagi eesti heliloojaist Kölnis lauldi.

Enne kui Kölni kanti jõuavad imekombel kaks Eesti kontsertkoori, on Tormis **Kölni raadio** enda koori kavades. Esmakordselt 6. juunil 1980 **Herbert Schernusi** juhatusel (WDR, saal 2), kavas „Raua needmine”, šamaanitrummil nimekas Christoph Caskel (kes on löökpillisolist ka mitmes järgmises Tormise teoste salvestuses). Tolle aja poliitilisi olusid silmas pidades on „Raua needmise” nii kiire jõudmine kapitalistliku Lääne ühte metropoli, Kölni, ja veel raadiosse, tõeliselt tähelepanuväärne.

Raadio segakoori tollane koosseis võimaldas välja panna ka eraldi mees- ja naiskoori. 22. septembril 1983 kõlab koori meesrühma esituses samas saalis koguni neli Tormise teost – „Katkuaja mälestus”, „Laulja”, „Pikse litaania” ja „Hääled Tammsaare karjapõlvest”. Salvestati üle 28 minuti eesti muusikat. 1984. aasta 26. aprillil on raadiokoori meesrühmaga sama dirigendi juhatusel Langenfeldi linnahallis jäädvustatud Tormise „Põhja-vene böliina”.

1984. aasta sügisel esinevad sealmail juba **Eesti Filharmonia Kammerkoor** ja **Tõnu Kaljuste**. Brennecke ütleb, et „tundis koori juba enne Saksamaale saabumist mõningate suurepärase heliplaatide kaudu”. Ilmselt toimus 25. septembril 1984 Remscheidi *Versöhnungskirche*'s Tormise loominguga salvestamine Kölni raadio jaoks just tema algatusel: kogu „Liivlaste pärandus”, „Jaanihobu” ja „Jaani laul” „Eesti kalendrilaulude” ning „Jaani lauludest” ning „Vepsa rajad” – kokku ligi 43 minutit muusikat.

Tõnu Kaljuste (21. III 2004): „Kölni sõiduga seoses on mulle meelde jäänud rida ebaolulisi asju, enamik muusikaväliseid... See oli meie esimene minek Lääne-Euroopasse. Saksamaale jõudes selgus, et keegi RAMi lauljatest oli teinud EFKle väga suurt antireklaami (sealne korraldaja oli sama, kes RAMi



Paljud üldse teavad, kuidas Tormise eestikeelsed laulud sakslaste suus kõlasid? Tormis mäletab, et vististi on Jaan Sarv siiski Kölni salvestusi Stereoraadios kasutanud.

Saksamaa sõitudegi puhul)... Õnneks vastuvõtjad rahunesid pärast meie esimest kontserti.

Vahetult enne sõitu said koori naised pärast pikki vaidlusi soovitud materjalist musta vormi. Kontserdi esimese loo ajal selgus, et must pluus paistab lava-prožektorite valguses väga hästi läbi — veendusin ise selles kohe kontserdi alguses, Victoria „Ave Mariat“ dirigeerides...

Lindistasime Kölni raadiotele hulgaliselt Tormise muusikat, peaaegu kõik linnid tegime ühe-kahe võttega. Härra Brennecke oli siiras vaimustuses. Ka Tormisele tundus, et tegime tõelist ajalugu...

Grupi juht oli Oleg Sapožnin ja tänu tema asjaajamisele me sinna sõitsimegi — ta suhtus meisse mingi erilise sümpaatiaga. Sapožnin nägi kõvasti vaeva, et meid välja saada. Jutud, mis ta mulle rääkis, viitasid sellele, et meil oli oma žanri piires kodumaal palju vaenlasi — Kultuuriministeerium polnud meie programmidega rahul, meie kavade peale kaevati palju. Aga Lääne-Saksamaal võeti meid vastu väga tormiliselt ja meie koori arengut väetati kiitvate arvustustega ajalehtedes.”

Tormis tegi kooriga kogu reisi kaasa, teele jäid veel Düsseldorf, Solingen,

Weinheim, Offenbach, Radevormwald, Kiel. Muuseas, reis vormistati „turismi-reisina“, ENSV Riikliku Filharmoonia direktor Sapožnin oli kontsertidel ka saksakeelne teadustaja. Kontserdireisi tegi omal käel huvilisena kaasa Tormise kooritegelasest sõber **Uolevi Lassander** Soomest. Eesti muusikast kõlasid ka Härma, Kunileiu, Ernesaksa ja Tarmo Lepiku laulud, kontserdi teine pool pühendati kõikjal Tormisele. Koor elas RAMi sõprusmeeskoori kodulinnas, Remscheidi lähedal Radevormwaldis.

Ühel vabal pühapäeval korraldas Brennecke Tormisele, Kaljustele ja Lassanderile lintide kuulamise Kölni raadios, kus sealne raadiokoor Kaljuste hinnangul „laulis Tormise teoseid eesti keeles ja väga heas esituses“. EFK kontsertide kaja jõudis Brennecke suu läbi ka Eesti ajakirjandusse („Sirp ja Vasar“ 26. X 1984): „Oma kontsertidega Reinimaa linnades jättis koor dirigent Tõnu Kaljuste juhatusel hiilgava mulje. Nad ei veennud mitte ainult erakordselt oskusliku kava-valikuga, vaid eelkõige oma laulmise suveräänse väljenduslaadiga... Enam kui kahekümne aasta jooksul olen tundma õppinud paljusid maailma koore ja võin kinnitada, et Eesti Filharmoonia Kammerkoor kuulub parimate hulka, keda ma eales kohanud olen.”

Tõnu Kaljuste:
 „Lindistasime
 Kölni raadiotele
 hulgaliselt
 Tormise
 muusikat.
 Brennecke oli
 vaimustuses ja
 ka Tormisele
 tundus, et tegime
 tõelist ajalugu...”



Kalju Suure foto

EFK kõigi kontsertide kohta ilmusid arvustused, toome siin ära katke **Norbert Lauferi** kirjutisest Düsseldorfis „Rheinische Postis”, mulje kavast, mille esimese osa lõpetas „Raua needmine” ja teine koosnes läänemeresoome hõimude lauludest, esitatud vastavates rahvariides: „Oli tunda, et koori elustavaks muusikallikaks on rahvalaulus peituv jõud, mis meil, keskeurooplastel, ikka enam ja enam kaotsi läheb.” Kahekümne aasta tagune, aga praegu aina aktuaalsem tähelepanek saksa kriitikult...

Tormis (2000): „Brennecke tundis minu vastu tookord elavat huvi, oleks peaaegu hakanud midagi tellima. Aga siis läks ta pensionile ja asi jäi sinnapaika.” Tormis (märts, 2004): „Brennecke saatis mulle Vene ajal suure saladuskatte all (ilma autori ja esitajate nimeta) kaks suurt ketast linti (kiirus 38), millel on 1983. ja 1984. aastal Kölni raadio koori ja 1984. aastal EFK poolt Kölni raadiotele lauldud teosed. Olin oma depressiooniaastatel need lindi enda kapi ülemisel riiulil täielikult ära unustanud, kuni mõõdnud aastal seal „tolmutama” hakkasin. Lasksin mõõdnud sügisel neist lintidest teha koopiad CDRile nii Eesti Raadio fonoteeki kui ka endale. Viisin koopia kui kurioosumi kaasa ka Ühendriikidesse Mimi Daitzi-

le. Suured lindikettad jätsin raadiomaja. Pakkusin neid ka Klassikaraadiotele tutvumiseks, aga nemad suhtusid asjasse põlglikult, vist heli kehva kvaliteedi ettekäändel.”

1985. aasta 16. augustil lindistab Kölni raadio koori naisrühm „Looduspiltide” kõik neli sarja – „Kevadkillud”, „Suvemotiivid”, „Sügismaastikud” ja „Talvemustrid”, dirigent taas Herbert Schernus ja esituspaigaks WDR, saal 2. Sama aasta 3. oktoobril on Brennecke initsiatiivil salvestatud Tormise „Hea ja halb ilm” („Modaalsete etüüdide” pealkiri venekeelses väljaandes) Plovdivi Üliõpilaskammerkoori kontserdilt Langenfeldi linnahallis Krikor Tšetinjani juhatusel.

5. II 1986 esitab ja salvestab Kölni raadio koori naisrühm Schernusi juhatusel (WDR, saal 2) „Eesti Kalendrilaulud” IV – „Kiigelaulud”.

1986. aasta mais jõuab Kölni tollane ENSV **Riiklik Akadeemiline Meeskoor**, dirigentideks **Olev Oja** ja **Kuno Areng**. Kölni raadio on koori lindistanud WDRi saalis 1 ning ka Gütersloh’ linnahallis (kus EFK 1996. aasta Euroopa koorifestivalil Kaljuste käe all tulise menuga taas Tormist laulis, siinkirjutaja tunnistajaks). 20. mail jäävad salve „Eesti kalendrilaulud” III („Vastlaulu-

de" 3 osa) ja „Laulja“, dirigent Olev Oja; 22. mail on samas Oja käe all lindistatud „Kolm mul oli kaunist sõna“, „Hamleti laul I“, „Muistse mere laulud“, vaid kaks aastat tagasi valminud „Kaitse, Jumal, sõja eest“ ja sama värske teos „Vepsa talv“. „Vastlaulud“ lindistatakse veel kord Gütersloh' 24. mai kontserdil Kuno Arengu käe all. Eesti meestelt langeb sakslaste „saagiks“ Kölni raadio jaoks seekord kokku 48 minutit (!) Tormise muusikat.

Olev Oja: „Lindistused olid spetsiaalsed, publikuta. Need olid meil enne väljasõitu teada, et vastav noodimaterjal ühes võtta. Kes oli lindistamiste initsiaator, ei oska ma öelda. Igal juhul olid need meie võõrustajate-kutsujate, Radevormwaldi meeskoori juhtkonna, ja Kölni raadio vastavate ametnike vahel kokku lepitud. Arvata võib, et aktiivsem pool võis olla härra Brennecke. Härra Brenneckega oli mul väga põgus kokkusaamine. Ta meenub kui väga sümpaatne härrasmees. Brennecke kinkis koorile hulga heliplaate klassikalise muusikaga, mis kahjuks segaduses bussi rentimisel kaduma läksid – buss lahkus meie käsutusest koos plaatidega. Lääne-Saksamaal käisin mina koos RAMiga neli korda – 1974 (RAMi esimene reis), 1977, 1980 ja 1986. Tormis oli RAMi kavades alati, esimestel reisidel ettevaatlikumalt, hiljem juba suurema arvu lauludega. Võin tuua võrdluseks aplauside pikkused (mõõdetud aastal 1977), et näidata, milline oli Saksa publiku suhtumine Tormisesse. Näiteks Braunschweigis, kus kontserdi palade keskmine aplaus oli 61,8 sekundit, kestis Tormise „Kutse“ aplaus 67 sekundit ja „Pikse litaania“ aplausi pikkus oli 62 sekundit.“

Nentigem, et enam kui minut keskmist aplausi lühiteostest koosneva täispika kava iga pala puhul on erakordne...

5 tundi ja 19 minutit Tormise salvestusi Saksamaal

1986. aastal tegi Tiia Järg enne jõule Tormisega intervjuu Lohusalus (eetris „Stereopühapäeval“ 28. XII), kus maestro selgitab: „Kölni raadio koor on ei-teakustkaudu alul saanud üksikuid minu noote, hiljem juba minuga kontakteerunud ja praeguseks saanud kogu minu looming. Ma olen neile suvest saadik võlgu oma teoste täieliku nimekirja. Tükk tegemist on selle koostamisega, sest varem pole seda niisugusel kujul vaja olnud... Noote said nad minu käest ka 1984. aastal minu seal olles, ja minu teada valmistavad nad ette „Eesti kalendrilaulude“ ettekannet, siis kogu tsükli „Looduspiltidest“ ja „Liivlaste pärandust“ ning samuti on neil juba töös „Modaalsed etütüdid“ ja veel üht-teist.“

1987. aastal on Kölni raadio koori ees Tormist juhatanud praegu kaua Stuttgardi Kammerkoori ja Barokkorkestriga tegutsenud ning nendega Andres Uibo kutsel meilgi Tallinna orelifestivalil üles astunud **Frieder Bernius**. Tema kontserdilt Kölni kooriga Münsteri ülikooli kirikus jäädvustatakse 13. veebruaril 1987 taas „Raua needmine“.

Aastal 1988 juhatab Kölni raadio koori ees Tormist juba uus mees, **Godfried Ritter**: 20. mail lindistatakse WDRi uues stuudios Stolbergerstrassel „Eesti kalendrilaulude“ I sari, „Mardilaulude“ 9 osa meeskoorile. Sama aasta 23. novembril laulab raadio koor taas Münsteri ülikooli kirikus, dirigeerib inglane **Robin Gritton**: „Sügismaastike“ sari

Poliitilisi olusid arvestades on „Raua needmise“ jõudmine kapitalistliku Lääne ühte metropoli juba aastal 1980 tõeliselt tähelepanuväärne. Kas juba siis ei tundu hakkavat mõranema isoleeritud kommunistlik impeerium?

„Looduspiltidest” naiskoorile, lindistus Kölni raadiole.

Wilfried Brennecke Tormise ja Eesti epopöa lõpuakordid toob Kölni raadiosse augusti lõpul 1989 taas EFK Tõnu Kaljustega, mil lindistatakse veel 47 minutit Tormist: 10-osaline „Isuri eepos” ning 7-osaline „Vadja pulmalaulud”, salvestus toimub nüüd WDRi stuudios Stolbergerstrassel.

Siin lisab Brennecke oma nimekirja veel kaks uut salvestist Kölni raadio koori kontserdilt WDRi saalis 1 1991. aastast (20. XII), jällegi Godfried Ritteri juhatusel: „Raua needmine” ja „Mardilaulud”. Ja siis fakt hoopiski 2001. aastast, kus koor nimega „Vokalkreis Bielefeld” (dirigent märkimata) on Recklingshauseni *Ruhrfestspielhaus*’is (see on ju kuulsal Ruhri triennaalil) esitanud laulu „Laine veereb”, ja ka see on Kölni raadios salves...

Mida Zimmermanni nimestik veel paljastas? Lisandused tulevad ansambliilt „**The King’s Singers**”. Esimene neist Detmoldis 27. aprillil 1994 tehtud salvestis, kus Tormiselt kõlavad „Tabutabu” („Pärismaalase lauluke”) ja „Ratas” „Bulgaaria triptühhonist”. Ja 17. mail 1996 on „The King’s Singers” laulnud neidsamu Tormise laule oma kontserdil Kölni Kõrgemas Muusikakoolis. Mõlemad kontserdiülesvõtted asuvad Kölni raadios.

Kummaski nimekirjas pole ühtki märget, millal ja kui palju on ühel või teisel aastal salvestatud lood hiljem Kölni raadio eetris kõlanud. Samuti selle kohta, mida on raadio koor laulnud lihtsalt kontserdi korras, lindistamata. Ent nimekirjade andmete põhjal kokku liidetud koondkronometraaž Kölni raadio oma stuudiotest-saalides ning lähikeskuste kontserdisaalides salvestatud Veljo Tormise muusikast on tõeliselt aukartust äratav: 5 tundi ja 19 minutit! Kuidas need Tormise lood algkeelsetena (eelkõige eesti keeles) sakslaste suus on kõ-

lanud, sellest on ettekujutus vaid paaril pühendunul. „Mäletan, justkui oleks Jaan Sarv neid saksa linte ikkagi meie Stereoraadios kasutanud, kui meil oli pikk saatesari, kus tema oli saatejuht, mina rääkija,” lõpetab Veljo Tormis.

Eesti klassikalisel muusikal, kuhu ka Tormis kuulub, pole praegu lihtne meie rahvusraadio kavadesse jõuda (ehk siis veel vaid värskemalt plaadilt), tundub, et nagu raskemgi kui Nõukogude okuatsioonil ajal (!?).

Viimastel aastatel on Tormisel hakanud toimima tõlkeväljaannete suund ning juba on rida teoseid uute ingliskeelsete tõlgetega ka ilmunud ja tundub, et varasemate eesti-, saksa- ja venekeelsete kõrval kooride hulgas kiiremini käiku läinud. Nüüd lauldakse Tormist festivalidel ja esitatakse raadios vähemasti välismaalgi. Kuigi CDde ajastul ringleb repertuaar ringhäälingutes hoopis teistel alustel – plaadid on kõikjal saadaval (siiski: küll New Yorgis, Bostonis või Seattle’is, aga mitte nii lihtsalt Tallinnas... Ka Tormise omad). Ei enam spetsiaalseid erilindistamisi kooridega maadelt, „kust välja ei lubatud, kuid siiski korraks välja rabeldi”. Meie muusikaelu korraldus on palju muutunud ka poliitilistest muutustest täiesti sõltumatult. Tegeldakse vaid salvestustega, mis perspektiivis plaadile peavad jõudma, ja sealtkaudu kiiresti edasi maailma. Nii on juhtunud ka meie maailmamehe Veljo Tormise kooriteostega.

P. S. Möödunud on kümme aastat maestro kahe olulise teose sünnist: „Kullervo sõnum” „The Hilliard Ensemble’ile”, kes Pärdi ja Bachi kavaga aprilli-mai vahetusel Londoni *Wigmore Hall*’is oma 30. aastapäeva tähistas, ja „Suomalais-ugrilaisia maisemia”, 15-osaline sari soome-ugri rahvaste laule lastekoorile, tellimus Soomest.

MÕNDA TARTU ÜLIKOOLI MUUSIKAÕPETAJATEST

TERJE LÖBU

Paljud ülikoolid on püüdnud anda oma üliõpilastele lisaks õpitavale erialale ka võimaluse tegelda muusikaga, nii ka Tartu Ülikool. Sellepärast on ülikooli juures olnud periooditi ka omaette ametikoht – muusikadirektor, muusikaõpetaja, vanemõpetaja või lihtsalt koorijuht.

Käesolev artikkel keskendub probleemidele muusikaõpetaja koha ümber Tartu Ülikoolis 1920. – 1930. aastail.

1928. aastaks, mil Tartu Ülikoolis taastati vahepeal kaotatud muusikaõpetaja (-direktori) ametikoht, oli musitseerimisel seal juba pikk eellugu. Muusikalist õpetust oli ülikoolis antud juba XVII sajandil. 1691. aastal loodud muusikadirektori ametikohale sai Tartu linnamuu-

sik **Walter Böckmann**. Tema ülesandeks oli usuteaduskonnas vaimuliku laulu arendamine.

Pärast Tartu Ülikooli taasavamist 1802. aastal elavnes seal tasa muusikaelu, 1807. aastal valiti muusikaõpetajaks **Heinrich Fricke**, kes töötas sel kohal kuni 1815. aastani.¹ Tema ajal sidus ülikooli ja linna muusikaelu akadeemiline *Musse* (e Akadeemiline Klubi, mille ülesandeks oli ülikooli liikmete ja linnakodanike vaba aja kultuurne sisustamine), kus korraldati kontserte, balle ja maskeraade. Kuna alates 1814. aastast olid Tartu linnas teatrietendused keelatud, võisid tudengid muusikalisi teatraliseeritud ettekandeid korraldada vaid akadeemilises *Musse*'s. Järgmiseks muu-

Ülikooli peahoone XIX–XX sajandi vahetusel.



sikaõpetajaks oli kuni 1839. aastani **Nicolaï Thomson**, kelle ajal õpiti professorite kaasatagemisel ka muusikalisi suurvorme, näiteks Mozarti Reekviemi ja Händeli oratooriumi „Messias“. Kõrvuti muusikadirektoriga musitseerisid kirurgiaprofessor Johann Christian Moier ja filosoofiaprofessor Gottlob Benjamin Jäsche (Jaesche). Tuntuim keiserliku ülikooli muusikadirektor oli aga **Friedrich Brenner** (ametis 1839–1878), kes oli seotud ka eestlaste laulupidudega ning kelle laule on tõlgitud eesti keelde. Brenneri aega iseloomustab Tartus tihe kontserdielu, nii oma linna kui kaugelt saabunud kuulsate muusikute osavõtul. Tema muusikaõpetusest said osa mitmedki tulevased eesti muusikapildi kujundajad – David Otto ja Joosep Heinrich Wirkhaus, Aleksander Läte jt. Brenneri järglane oli **Heinrich Zöllner** (ametis 1878–1885).

Ülikooli venestusreformide ajal keelati aastal 1893 (muusikaõpetaja oli siis **Hans Harthan**) kontsertide korraldamine aulas ning muusikaõpetaja koht likvideeriti. Tsaariaegse ülikooli muusikadirektorite panus Tartu muusikaellu oli üsna suur. Üliõpilaste ja õppejõudude esinemised ei jäänud mitte ainult ülikooli seinte vahele, vaid kujunesid ülelinnalisteks sündmusteks.

Eesti soost üliõpilaste varasem muusikaline tegevus seostub eelkõige Eesti Üliõpilaste Seltsiga. Oli ju seegi loodud esimese üldlaulupeo meeolus. Eesti tudengid võtsid eeskuju korporatsioonide ja seltside koosviibimistel harrastatud üliõpilas-*cantus'*est ehk tudengilaulust. Koos eestlaste rahvustunde kasvuga kujunes välja nende oma üliõpilaslaul, mida olid mõjutanud nii isamaalised laulud, kaasaegsed rahvalaulud, soomlaste tudengilaulud kui ka omaaegsed lööklaulud.² Kui *cantus'*e laulmine jäi konvendihoonete seinte vahele, siis koorilaul ja pillimäng leidsid kuulajaid laiemates ringides. Eesti üliõpilased



Friedrich Brenner (1815–1898),
Tartu Ülikooli muusikadirektor aastail
1839–1878.

löid kaasa erinevates koorides, mille juhtideks olid sageli EÜSi liikmed ise, näiteks Aleksander Läte 1900. aastal asutatud sümfooniaorkestris ja hilisemas mees- ja segakooris. Oodatud olid EÜSi kvarteti esinemised, mille koosseis aja jooksul küll muutus, kuid laulutase mitte. Samuel Lindpere juhatamisel laulsid seal mitmedki hilisemad tuntud mehed, sh Johan Köpp, Peeter Põld, Ants Simm, Jaan Lattik. Professionaalse akadeemilise koorilaulu alguseks võib pidada aga 1908. aastat, mil Juhan Simm asutas meeskoori, mille nimeks sai hiljem Tartu Akadeemiline Meeskoor. Selle nime all on koor jätkanud tänaseni.

Kahekümnenda sajandi algul laienes lauluharrastus *alma mater'*i juures üha enam, kuna nii keiserlikus kui hiljem ka rahvuslikus ülikoolis kiiresti kasvav üliõpilasühenduste arv tõi kaasa uusi koorikesi ja ansambleid. Muusikaõpetaja koht oli jäänud aga pikaks ajaks rahvusülikooli loomisest pakilisemate ülesannete varju. Kui asjaga tegelema hakati, ei läinud see kergelt, tekitas pingeid ja probleeme nii muusikute kui üliõpilastest lauljate hulgas.

Tartu Ülikooli juures olid 1928. aastal registreeritud sega-, nais- ja meeskoor. Muusikaõpetaja koha pärast käis mitu aastat rebimine kahe mehe, Alfred Karindi (aastani 1935 Karafin) ja Leonhard Neumani (pseud. Leenart Helisalu) vahel, teised kandidaadid ei tulnud tõsiselt arvesse. Olukord muutus rahulikumaks alles 1933. aastal, mil Karindi siirdus Tallinna ning Neuman sama aasta sügisel suri. Seejärel hakkas muusikaõpetust juhtima Enn Vörk.

Uue ametikoha loomine

Ettepanekut muusikaõpetaja koha taasloomiseks on omistatud professor Hugo Bernhard Rahamäele. Usuteadlasena tundis Rahamägi vajadust arendada tulevaste kirikuõpetajate muusikalaseid teadmisi ja lauluoskust. Tegelikult tõstis selle küsimuse siiski juba mõni aasta varem, 1924. aastal üles ülikooli segakoor, toonase nimega Tartu Ülikooli Üliõpilaskonna Muusika Sektsiooni

Segakoor. Koori dirigent Juhan Aavik kutsuti Tallinna Konservatooriumi pedagoogilisele tööle ning lauljad olid mures oma tuleviku pärast.³ Siin on tegemist mõningase segadusega. Johannes Jürissoni järgi on ülikooli juures muusikaõpetaja ametikoha loomise algatajaks just Juhan Aavik, kes oleks siis ehk ise ka sellele kohale kandideerinud.⁴ Ehk seisiski koori nõudmise taga Aavik ise? Igatahes palusid koori liikmed ülikooli valitsust luua dotsendi õigustega muusikadirektori ametikoht, millele asuja juhataks segakoori ja juhendaks ülikooli muusikalisi organisatsioone.

Ülikooli valitsus andis küsimuse vastamiseks-lahendamiseks kuraator Peeter Põllule, kes põhimõtteliselt pidas kohta vajalikuks; esialgu oleks tulnud seda rahastada küll erisummade arvelt.⁵ Kuraator Põld arvas ka, et muusikaõpetuses oleks lisaks praktilisele küljele tarvis ka teoreetilist. Muusikadirektor peaks pidama loenguid nii muusika-

Eesti Üliõpilaste Selts 1884. aastal. II reas (vasakult):

1. L. Hesse, 2. E. Jansen, 3. K. A. Hermann, 4. H. Rosenthal, 6. H. Jansen, 8. R. Kallas; III reas: 6. V. Reimann, 7. M. J. Eisen.



teooriast kui -ajaloost, need on vanad põlised ülikoolide õppeained, mille jaoks oli Inglismaal lausa omaette teaduskond. Muusikadirektori ülesandeks oleks ka kooride juhtimine, mis on eelkõige praktiline tegevus. Põld arvas, et muusikadirektori koht võiks edaspidi kuuluda otse ülikooli valitsuse juhtimise alla, kuid jääks esialgu filosoofiateaduskonna juurde.

Muusikaõpetaja töölepanek lükkus siiski mõned aastad edasi. Segakoori dirigentideks said pärast Aaviku lahkumist 1925. aastal esialgu Paul Konsap ja Leonhard Neuman ning 1927. aastal Alfred Karindi.

1927. aasta aprillis tõstatasid küsimuse muusikaõpetajast dekaanid Hugo Rahamägi ja Konstantin Ramul, esitades muusikalise tegevuse kohta Tartu Ülikoolis usu- ja filosoofiateaduskonna ühise arengukava.⁶ Nende nägemuses oli muusikaõpetust ülikoolis vaja kui üldhariduslikku, filosoofilist ja esteetilist

ainet, mille raames tuleks korraldada loenguid (vähemalt kaks tundi nädalas) ja praktilist koorijuhtimist. Peeti tarvilikuks praktiliste tööde juures rõhku panna Eestis seni arendamata jäänud häälekultuurile. Nähti ette isegi kooride esinemissagedus – aastas kolm: üks akadeemiline kontsert *a cappella*, üks suurem teos saatega ja üks kevadkontsert. Plaanitu teostamiseks tulnuks ametisse sättida lektor ja lauluõpetaja, viimasena mainitu oleks pidanud olema hääleseade oskusega koorijuht. Dekaanid pidasid vajalikuks, et aasta jooksul pühendaks lauluõpetaja kaks kuud uute lauljate häälekultuuri arendamiseks, kooriharjutusi viiks läbi lektor. Toodi ära ka plaanitud loengute kava, mille teemad olid: „muusika inimkonna teenistuses“, „muusika teadusena“, „muusikaelementide mõju“, „muusika suurteoste vaim“, „rahvuslik muusika“.

Ülikooli nõukogu, tutvunud kahe dekaani ettepanekuga, otsustas 6. mail

1903. aastal Tartus toimunud Haydni oratooriumi „Loomine“ ettekandel osalejaid: ees (vasakult): 1. E. Sprenk, 2. A. Kare, 3. M. Sinkel, 4. G. Stahlberg, 5. A. Läte, 6. A. Schultzenberg; seisavad: 1. P. Rives, 2. H. Koppel, 3. J. Kubja, 4. M. Goltisson, 7. J. Luiga, 8. D. Schultzenberg.



1927 luua ülikooli juurde muusikadirektori ametikoha laulukooride ja orkestri juhatamiseks, palga suuruseks planeeriti eriainete õpetajate palk.⁷ Täpsemad juhendid muusikadirektori ameti kohta pidi koostama vastav komisjon, kuhu kuulusid filosoofiateaduskonna õppejõud Peeter Põld, Gustav Suits ja Konstantin Ramul. Edasine töö uue ametikoha loomisel jäigi filosoofiateaduskonnale, kes, kartes lisakoormust, püüdis selle vastu protestida, leides, et muusikaõpetaja, kelle põhitööks on ülikooli kooride juhtimine, võiks olla ametis sarnaselt raamatukogu juhataja või ülikooli arhitektiga, kes alluvad otse ülikooli juhtkonnale.

Kuna vahepeal jõudis kätte suvi ning loodav ametikoht oli akadeemilisest seisukohast mitte just põletav, lükkus asjaajamine sügisele ja muusikaõpetajate sooviavalduste esitamise tähtajaks sai alles 10. jaanuar 1928. Teade uuest ametikohast jõudis ka ajalehte, kusjuures „Postimees“ kiitis plaanitu heaks, leides, et kooride juht on ülikoolil nüüd omast käest võtta.⁸ See solvas nii seniseid koorijuhte kui neid valinud lauljaid – kas siis nemad polnud „omad“? Muu hulgas on lehes ilmunule reageerinud Richard Ritsing, kes on kirjutanud vastukirja, kus ta avaldab mõtteid ja hirme, mis liikusid seoses uue ametiga muusikainimeste hulgas. Arvatavasti pole Ritsingu arhiivis leiduv kiri ajakirjanduses avaldatud.⁹

Koorijuhina nägi Ritsing muusikaõpetaja koha loomisel ohtu üliõpilaskonnas hoogu võtnud koorilaulule, kuna üks dirigent poleks võimeline olnud seni edukalt tegutsenud kolme koori üksinda juhendama. Ta ei näinud uutest plaanides ka mingit kokkuhoidu, sest kavandatud muusikaõpetaja palk oleks olnud suurem summast, millega seni toetati kolme koori kokku. Ritsing ei näinud mingit vajadust ülikooli juures sügavama muusikalise hariduse andmi-

sel, kuna seda oli võimalik omandada muusikakoolides. Hoopis iseasi oleks olnud filosoofiateaduskonna juures deklamatsiooni, diktsiooni ja retoorika õpetaja koha sisseseadmise – seda õpetust oleks vajanud nii filoloogiatudengid kui õppejõud ise ning lausa möödapääsmatult vajalik oleks see olnud lauljatele. Ritsing nentis, et muusikaõpetaja koha sisseseadmise toob kaasa vaid lauljate pahameele, sest kooridega pole sel teemal mingeid läbirääkimisi peetud ning see lõhub ülikooli juures välja kujunenud koorilaulutraditsiooni.

Ülikoolis muusikaõpetuse sisseseadmise otsust tervitas ja toetas „Postimehes“ aga helilooja Aleksander Läte.¹⁰ Samas oli tal hulk ettepanekuid selles asjas, mis suuresti tühtisid ülikooli professorite arvamusega. Tähtsaimaks pidas Läte korralikku hääleseadet. Läte nõudis tulevaselt muusikaõpetajalt aga rohkem kui ühele inimesele jõukohane ning seetõttu pidas ta vajalikuks lausa kahe muusiku töölevõtmist.

Kandidaatide sõelumine

Sooviavalduse ülikooli muusikaelu juhtimiseks esitasid seitse muusikut – **Joosep Aavik, Hermann Andrae, Alfred Karindi, Evald Laanpere** (aastani 1936 Lanenbek), **Samuel Lindpere, Leonhard Neuman, August Nieländer**.¹¹ Tuntuim oli neist ülikooli õppejõududele Leonhard Neuman, kes juhatas Akadeemilist Meeskoori ning oli aastaid vedanud üliõpilaste segakoori. Komisjon tundis huvi veel paari kandidaadi tausta vastu. Alfred Karindi kohta esitas Konstantin Ramul näiteks kirjaliiku järelepärimise muusikakooli direktorile, tundes huvi kandidaadi andekuse ja praktilisuse vastu, iseäranis laulukooride juhatamise asjus. Joosep Aaviku kaitseks oli saatnud kirja staažikas lauluõpetaja Peeter Lüüde, kes iseloomustas saarlasest muusikameest kui lauljate vastu lahket ja taktitundelist



Alfred Karindi (1901 – 1969),
Tartu Ülikooli muusikaõpetaja aastail
1928 – 1932.



Leenart Neuman (1885 – 1933), Alfred
Karindi tugevamaid konkurente Tartu
Ülikooli muusikaõpetaja kohale.

koorijuhti.¹² Sel ajal Tartu koolides muusikaõpetajana töötanud Hermann Andrae, Samuel Lindpere, Evald Laanpere ja Aleksander Nieländeri vastu ei tundnud komisjon põhjalikumat huvi.

Sobivate kandidaatide väljasõelumiseks ja filosoofiateaduskonna nõukogule hääletamisele esitamiseks kutsuti appi eksperdid – muusikaõpetaja ametikoha algatajaid, usuteadlane Hugo Bernhard Rahamägi, Tartu Kõrgema Muusikakooli direktor Harald Laksberg ja tunnustatud koorijuht ning pedagoog Miina Härma.¹³ Ekspertide abil pani komisjon paika muusikaõpetaja kohused: akadeemiliste laulukooride juhatamine, tarbe korral akadeemilise muusikakoori (e orkestri) juhatamine ja õpetuse andmine muusikateoorias ja -ajaloos. Tundide arv nädalas pidi olema kaksteist. Komisjon ei pidanud vajalikuks erilist rõhku panna hääleseadele ja leidis, et sellega tegeldakse koorides nagoonii. Asjatundjad arvasid, et koha võiks jagada

kahe mehe vahel. Laulu- ja muusikakooride juhatajana tuleksid nimetatud isikute hulgast arvesse nende üldist muusikalist andekust, haridust, senist tegevust ja vilumust arvestades kolm kandidaati: Leonhard Neuman, Alfred Karindi ja Joosep Aavik. Muusikateooria õpetamisel tuleks aga pöörduda Tartu Kõrgema Muusikakooli direktori Harald Laksbergi poole.

Otsuse tegemine jäi filosoofiateaduskonna nõukogule, mille kümnest kohal olnud filoloogist-ajaloolasest liikme [Konstantin Ramul, Walter Anderson, W. Wiget, Ernst Kieckers, Aleksander Priidik, Pärtel Haliste (Bauman), H. Mutschmann, Adolf Stender-Petersen, Wilhelm Süss, Peeter Tarvel (Treiberg)] eelistused ei ühtinud muusikaekspertide pakutud pingereaga – koorijuhataja kohale valiti kümne poolthäälega Alfred Karindi.¹⁴ Vastu polnud keegi, loodetud favoriit Leenart Neuman ja Joosep Aavik said vaid kaks poolthäält. Sa-



Enn Võrk (1905–1962), Tartu Ülikooli muusikaõpetaja aastail 1932–1945.

mal istungil, 25. jaanuaril 1928. aastal, otsustati ka, et koht täidetakse esialgu ainult üheks semestriks.

Filosoofiateaduskonna vale protseduurilise vormistuse tõttu lükkus aga muusikaõpetaja ametisse asumine edasi, koht tuli kuulutada uuesti vabaks ja valimine venis kevadele. Aasta jooksul oli saanud muusikadirektorist muusikaõpetaja ametikoht.

Karindi või Neuman?

Kohale valitud Alfred Karindi sai Richard Ritsingu sõnul usuteaduskonna mõjutusel (kuna muusikaõpetaja koha algatajaid oli olnud dekaan Hugo Rahamägi) üsna suure töökoormuse. Tuli täita organisti kohustusi ülikooli kirikus, juhatada kirikukoori „Cantate Domino”, üliõpilassegakoori ja -meeskoori, organiseerida orkester ja pidada loenguid usuteaduskonna üliõpilastele.¹⁵ Tegelikult aga pudenes osa ülesandeid teistele või langes hoopis ära.

Kuna põhiaeg kulus Karindil kooride kontsertideks ettevalmistamisele, tu-

li ülikooli nõukogu vastu tema palvele jätta muusikaloengud esialgu pidamata.¹⁶ Muusikaõpetaja teoreetiline tööloik jäi ka edaspidi alla praktilisele ning selleks otsiti abi isegi väljastpoolt – näiteks 1929. aasta esimesel semestril pidas tulevastele teoloogidele kirikumuusikast loenguid Tallinna Konservatooriumi professor August Topman¹⁷ ning 1931. aasta teisel semestril soovis pida da tasuta loenguid eesti muusika ajaloost ja keskaegsest kirikumuusikast muusikateadlane Elmar Arro, seda eriti usuteaduskonna üliõpilastele.¹⁸ Praktikut Karindi põhitööks jäi segakoor, mille proovid hakkasid toimuma Aia tänava õppehoones, kuhu ajutiselt transporditi aula klaver.

Konkurents muusikaõpetaja koha pärast jätkus Karindi ja Neumani vahel, algul korraldati valimisi igal aastal, uusi kandideerijaid lisandus vähe (Peeter Laja, Viktor Krull, Herman Känd). Kindel tugi Karindile oli tema üliõpilassegakoor, kel ei olnud oma koorijuhile midagi ette heita. Senisele muusikaõpetajale sai plussiks Tartu Muusikakooli kompositsioonieriala diplomile 1931. aastal lisandunud Tallinna Konservatooriumi organisti tunnistus.

Miks tunnustatud ja hinnatud Neuman, muusikaringkondade soosik, kaotas valimistel Karindile? Tegemist oli erinevate arusaamadega muusikaõpetaja rollist. Valijameestest professorid nägid ülikooli huve kitsalt. Muusikaõpetaja oli nende jaoks lihtsalt oma eriala asjatundja, kelle ülesandeks oli õpetada üliõpilastele muusikat kui ülikooli jaoks mitte eriti tähtsat õppeainet. Neumani poolehoidjatele oli aga muusikaõpetus, ka koorilaul, midagi enam kui korralikult eksamiteks valmistumine ja lihtsalt äraõppimine. Muidugi võis Neumanile siin kätte maksta nii mõnigi terav muusikaarvustus, kus ta ei kartnud kritiseerida ei korüfeedest esinejaid ega snooblikku publikut.

Richard Ritsing
1935. aastal
pärast EÜSi
majas toimunud
autorikontserti.



Kui 1930. aastal oli Karindi veel kindel võitja, siis juba järgmisel aastal oli valijameeste seisukoht hakanud ses küsimuses muutuma.

1931. aasta valimiste eel oligi komisjon (Pärtel Haliste, Gustav Suits, Konstantin Ramul) põhjalikult vaaginud kandidaate. Üksmeelel oldi vaid ühes – muusikaõpetaja koht tuleb teha püsivaks. Kahe mehe, Suitsu ja Haliste poolehoid kaldus Neumani poole.¹⁹ Suits leidis, et akadeemiline laulukoor ei pea rahuldama mitte ainult muusikalise meelelahutuse tarbeid, vaid püüdma jõuda nõudlikuma esinduskoori tasemele. Tema arvates oli Karindi organist ja komponist, kuid vokaalmuusika õpetajana sobivam Neuman, kes vilunud ja põhjalikult koolitatud ning kel on teadmisi ka muusikateoorias ja -ajaloos. Kuid Haliste seisukoht oli kompromissialtim – kuna Karindi oli juba kolm aastat tegutsenud, siis võiks ta ühe semestri veel pidada muusikaõpetaja kohta. Eelduseks oli, et järgnevail valimistel ei saa Karindi enam valitava kohatäitjana arvesse tulla ja ta peaks kohalt lahkuma, vaatamata sellega kaasnevatele isiklikele raskustele.

Järgmisel, 1932. aastal võeti valimistel taas appi eksperdid. Filosoofiateaduskonna dekaan saatis kirja muusikule Juhan Aavikule, August Topmanile, Heino Ellerile, Harald Laksbergile ja Aleksander Lätele, et paluda võrdlevat hinnangut kolmele kandidaadile, kelleks olid Enn Võrk, Herman Känd ja Alfred Karindi. Nagu näha, oli Neuman loobunud. Seekord aga tuli Karindil kohast loobuda – Tartu professorite usalduse võitis Tallinnast tulnud **Enn Võrk**.

Millised olid aga olnud ekspertide muusikute seisukohad? Põhjalik, kuid kandidaate mitte võrdlev vastus tuli vanaimeister Lätelt, kes tegi ettepaneku kohale valida hoopis Neuman.²⁰ Läte tõi välja terve rea omadusi, mis peaksid muusikaõpetajal olema – anne, kogemused, hea lauluhääle ja kunstlaulu tundmine, oskus teha hääleseadet, head teadmised muusikaliteratuuris, palju „häid ettekandeid“ kuulnud inimese hea muusikaline kuulmine. Üldiselt peaks Läte nägemuses ülikooli muusikaõpetaja olema elukogenud isiksus, kellel on muusikas kindel väljakujunenud eriala, seisukohad ja maitse esinemiskavade koostamisel ning oskus tun-

gida esitatavates helitöödes sügavamale kui helilooja ise. Neuman, kelle muusikuelu algus jäi tsaariaega, oli oma konkurentidest viisteist kuni kakskümmend aastat vanem.

Koorijuht ja organist August Topmani poolehoid kaldus Enn Võrgu kasuks²¹, kellel suurimad kogemused ning kes olevat näidanud oskust ilma vähimagi karmuseta oma alluvaid täielikult valitseda ja kellel olevat sobivust kõikidega kaastööd teha.

Helilooja ja pedagoog Heino Eller pooldas muusikaõpetaja kohale oma õpilast Karindit.²² Elleri arvates oli Võrk rohkem sobiv rahvakoore kui akadeemilist noorsugu juhatama.

Gustav Suits ei salanud, et muusikaõpetaja koha ümber käivad kired on filosoofiateaduskonnale äärmiselt tülikad.²³ Tema arvates polnud ühtegi pretendent, kellel oluaks oskust ja vilumust kiiresti vahelduva koosseisuga esindusliku üliõpilaskoori juhtimiseks ning muusikateoorias puudusid neil veel vastavad uurimused. Suitsu arvates tulnuks koht jällegi vaid lühiajaliselt täita, kuni sobiva mehe leidmiseni Tallinna Konservatooriumi kompositsiooni

ja instrumentaalmuusika ala lõpetanute hulgast. Suits leidis, et kauaaegsemate ja nõudlike kogemustega paistab silma Võrk. Ühtlasi tegi ettepaneku piirata muusikaõpetaja tööülesandeid vaid kahele teooriatunnile nädalas ning määrata võrdne rahaline toetus nii mees- kui segakoorile. Koorijuhtide valik jäägu üliõpilaskonna muusikasektsioonile, kusjuures ülikooli valitsus andku selleks nõusolek ning valitsusel peaks olema õigus kontrollida kooride rahakulutuse otstarbekust.

Kooride reageeringud

Pöördugem tagasi 1928. aastasse. Kuna kavandatud muudatus puudutas eelkõige niigi kõhna rahakoti ümberjagamist, oli kooride reageering muusikaõpetaja ametisse seadmise asjus terav. Önne paistis kõige enam olevat segakooril, sest nende dirigendi Karindi ametisse saamine kindlustas lauljatele võimaluse oma kooris edasi laulda.

Akadeemiline Meeskoor, teadliku-na oma väärtusest, märkis pöördumises ülikooli valitsuse poole, et nad ei ole kunagi tahtnud olla ajaviitekoor; koor on kogunud tõsiseid lauljaid, kellest igatüks

Tartu Akadeemiline Meeskoor 1922. aastal. Keskel dirigent Juhan Simm.



on pidanud esimese semestri jooksul läbi tegema kooslaulu häälekooli.²⁴ Koori kiitvate ajaleheväljalõigetega täiendatud kirjas paluti rahalist toetust edaspidiseks tegevuseks. Osalise rahasüsti järel leppis koor kujuneva olukorraga kuni järgmise sügiseni, mil selgus, et nende koorijuht Neuman polnud saanud ülikooli muusikaõpetajaks.

Pöörduti taas ülikooli valitsuse poole nõudlikus toonis avaldusega;²⁵ keelduti laulmast ülikooli muusikaõpetaja taktikepi all ning sooviti Neumanit edasi oma juhatajaks. Samuti anti teada, et rahul ollakse vaid sellise koorijuhiga, kes ei ole mitte ainult tunnustatud dirigent, vaid kellel oleks ühtlasi ka laulja või laulupedagoogi eriharidus, et ta tunneks „hääleharvitamise“ kunsti. Tehti ettepanek, et ülikooli juures võiks töötada muusika alal kaks õpetajat, üks teoreetik ja koorijuht, teine aga eriharidusega laulja-laulupedagoog ning koorijuht.

Meeskooori probleemid anti lahendada filosoofiateaduskonnale, kelle ettepanekul suurendati ülikooli juures muusikaga seotud töötajate arvu. Nõnda seattigi muusikaõpetaja koha juurde ametisse ajutine hääleseade abiõppejõud.²⁶ Esimeseks hääleseadjaks ülikoolis sai **Ella Lipand**, hiljem olid selleks **Evald Laanpere** ja **Rudolf Jõks**.

Tänu meeste visadusele ja kindla-meelsusele jäi neid juhatama Leenart Neuman. Pinged ülikooli asjameeste ja koorilauljate vahel jäid siiski hõõguma kuni uue muusikaõpetaja Enn Võrgu ja uue koorijuhi Richard Ritsingu ametisse asumiseni.

Kui mehed elasid muusikaõpetaja koha loomisega seotud keerulised ajad üle ja on oma koori järjepidevuse säilitanud tänaseni, siis habrastel naishäältel läks märksa kehvemini.

Aastail 1926–1928 tegutses Tartu Ülikooli juures **Akadeemiline Naiskoor**, mis on jäänud tänapäevase samanimelise koori varju.

Koor asutati 26. veebruaril 1926, mil Eesti Naisüliõpilaste Seltsi majja kogunenud lauluhimuline seltskond valis endale koorijuhiks naiskooori lauljannadega ühealalise Richard Ritsingu, tollal veel ülikooli filosoofiateaduskonna tudengi.²⁷ Vaatamata oma noorusele (kahekümne kolme aastane) oli Ritsing kindlakäeline ja nõudlik dirigent. Juba avakoosolekul andis ta lauljannadele juhised kätte – tingimata otsida hääleseadjaks naisõpetaja ning tulevane harjutusruum olgu piisavalt suur.

Milline oli naiskooori kunstiline tase? Ritsing tahtis luua tugevat, akadeemilist nime väärivat koori, mis oleks olnud meeskoorile võrdne „õde“. Lauljannad nägid aga kooskäämises eelkõige meeldivat ajaviidet noore meesdirigendi juhtimisel koorilaulu harrastada. Naised arvasid näiteks, et hääleseadet on tarvis vaid algajaile, kuid Ritsing nõudis oma hääle eest hoolekandmist ka kogemustega lauljailt.

Tegelikult kandsid proovid siiski vilja ilusate kontsertide näol. Lühikese aja jõuti 1927. aasta sügisel teha ka kontsertturnee – Valga-Antsla-Võru-Petseri –, mida saatsid kohalikes ajalehtedes kiitvad arvustused. 1928. aastal võttis koor ainukese naiskooarina osa üldlaulupeost Tallinnas.

Kindlasti oleks naiskoor Ritsingu juhtimisel üsna pea saanud eliitkooriks, kui muusikaõpetaja koha loomisega seoses poleks ette võetud reforme, mis pidasid paremaks jätta naiskoor toetuseta ja saata hoopis laiali.

Üks naiskooori loomise katse Tartu Ülikoolis võeti ette veel 1939. aastal. Seekord oli muusikaliseks eestvedajaks Enn Võrk.²⁸ Koor tahtis jätkata oma eelkäija traditsioone, ka põhikiri sarnanes eelnevaga, üksnes liikmeskonna valikupiire oli laiendatud. Nüüd sooviti oma ridades näha kõigi tollaegsete Eesti kõrgkoolide naisüliõpilasi ja -vilistlasi. Kahjuks jäi seegi kord naiskooori eluiga

lühikeseks, südlaseks riigikordade muutused. Kuid vähemalt paberite järgi eksisteeris Akadeemiline Naiskoor veel Saksa okupatsiooni ajalgi. Võib arvata, et naistel oleks laulusoovi ja püsivust jätkunud, sest mitmedki neist, kes laulsid juba eelmises naiskooris, ning need, keda sõda ja poliitiline elu Eestimaal säästsid, jätkasid laulmist ka 1945. aastal loodud naiskooris.

Kirgede vaibumine

1932. aasta jäi viimaseks, mil muusikaõpetaja koha täitmine tekitas elavat arutelu. Edasi, kuni EV Tartu Ülikooli lõpuni 1940. aastal juhtis ülikooli muusikaelu Enn Vörk. Siiski tuli tal veel üle elada kahed, suuresti küll formaalsed valimised. Korra valiti end igati õigustanud Vörk tagasi viieks aastaks ja 1939. aasta lõpul määramata ajaks.

Pärast paariaastast tööd ülikooli muusikaõpetajana tegi Enn Vörk mõningaid kokkuvõtteid tehtust ja töökavu edasiseks.²⁹ Mõne aastaga oli saadud mõõnast üle, segakoor jäi Vörgu vedada ja meeskoor jätkas Neumani traditsioonide Ritsingu käe all. Järjele saadi ka kirikumuusika loengutega usuteaduskonna üliõpilastele, neid luges Vörk, ning tulevaste pastorite hääleseadega, millega tegeles Jöks.

Hoolimata raskustest ja ehk „tõsiste“ teadlaste vastumeelsusestki muusikaõpetuse taaskäivitamisel jõudis muusikahariduse andmine peagi kõiki osapooli rahuldavale rajale ning muutus Tartu Ülikooli juures loomulikuks õppeaineks. „Eestiaegsete“ muusikaõpetajate töövõljalaks võib pidada 1956. aastal alguse saanud üliõpilaslaulupidude „Gaudemus“ tänini kestvat traditsiooni.

Viited:

¹ Ülevaade Tartu Ülikooli muusikaõpetajaist XIX sajandil: K. Leichter. Tartu muusikaelu ja ülikool enne XIX sajandit. TMK 1982, nr 6.

² Artur Grönberg. Eesti ÜS ajalugu II. Montreal, 1985, lk 445.

³ Eesti Ajalooarhiiv (EAA), 2100-19-382, lk 47.

⁴ Johannes Jürisson. Kõnelemata jäänud kõnelused Juhan Aavikuga. TMK 1999, nr 3.

⁵ EAA, 2100-19-382, lk 51–54.

⁶ EAA, 2100-4-263, lk 1.

⁷ Samas, lk 2.

⁸ „Postimees“ 13. XI (nr 309) 1927.

⁹ Richard Ritsingu kultuurilooline kogu (arhiiv, foto-, raamatu- ja noodikogu ning kollektsioonid) asub Tartu Ülikooli Ajaloo Muuseumis.

¹⁰ Aleksander Läte. Muusika meie ülikoolis. „Postimees“ 5. XII (nr 332) 1928.

¹¹ EAA, 2100-4-263, lk 12.

¹² EAA, 2100-5-303, lk 12.

¹³ EAA, 2100-4-263, lk 12–13.

¹⁴ EAA 2100-5-155, lk 46.

¹⁵ Richard Ritsingu arhiivkogu.

¹⁶ EAA, 2100-5-303, lk 23.

¹⁷ EAA, 2100-2-1246, lk 1.

¹⁸ EAA, 2100-5-324, lk 2.

¹⁹ Samas, lk 19–21.

²⁰ EAA, 2100-4-263, lk 34–37.

²¹ EAA, 2100-2-1387, lk 4.

²² Samas, lk 8.

²³ Samas, lk 6–7.

²⁴ EAA, 2100-19-65, lk 6.

²⁵ EAA, 2100-19-64, lk 48.

²⁶ Samas, lk 49.

²⁷ Richard Ritsingu arhiivkogus asuvad Akadeemilise Naiskoori kassa dokumendid ja üldkoosolekute protokollid.

²⁸ EAA, 2100-19-70, lk 1.

²⁹ EAA, 2100-2-1387 lk 25.

TERJE LÖBU on Tartu Ülikooli Ajaloo Muuseumi teadur.

EKSTREEMSUS ON KORRIGEERITAV, IDEELAGEDUS AGA MITTE!

Väsimatu uue muusika guru Boulezi stambivabu mõtteavaldusi

XX sajandi muusika palet jõuliselt vorminud helilooja ja dirigent Pierre Boulez kuulub nende suurvaimude hulka, kelle peale ajahammas ei näi hakkavat. Kui ei teaks, et meister läheneb kaheksakümnele, ei pakuks talle silmast silma kohtudes palju üle kuuekümne. Askeetlik elustiil ja erk vaim on nii tema dirigendi- kui heliloojategevuse kandetalad ning säravad vastu ka igast tema antud intervjuust.

Austria ajakirjanduses on sel kevadel ilmunud mitu intervjuid Bouleziga – ta oli nii helilooja kui dirigendina külaline „Viini pidunädalatel“ (Wiener Festwochen), samuti pakkus ettevaatavalt kõneainet Boulezi juhatatav Wagneri „Parsifal“ sellesuvisel Bayreuthi festivalil. Järgnevalt kommentaari-ridega pikitult markantsemaid löike värsketest intervjuudest.¹

¹ Intervjuukatked pärinevad nädalalehest „Falter“ (2004, nr 20), ajakirjadest „Profil“ (2004, nr 18) ja „Österreichische Musikzeitschrift“ (2004, nr 5).

Pierre Boulez külaskäigul kirjastusse Universal Edition.



© Universal Edition AG, Eric Marrinitsch'i foto

Härta Boulez, „Viini pidunädalatel“ remiksivad neli DJd teie kolleegide Iannis Xenakise ja Bernhard Langi teoseid. Lubaksite te midagi niisugust teha ka oma teostega?

Kuidas peaks poeet suhtuma sellesse, kui helilooja viisistab tema värse? Miks ka mitte?

Te ise töotate mõningaid oma teoseid ka pidevalt ümber.

Aga mitte nagu DJ. Sel juhul on tegemist muusikaliste ideedega, ükskõik kas nad siis toimisid või mitte, kas nad olid piisavalt arendatud. Helilooja jaoks pole raske leida mitte ideid – neid leitakse kergesti –, vaid neid loogiliselt ja huvitavalt arendada.

Kui kuulata näiteks teie teost „Répons“, hakkab pea sündmustihedusest huugama. Kui palju selles on inspiratsiooni, kui palju kompositsioonitehnilist peentööd?

Seda on väga raske öelda, kuna ideed tulevad ka töö käigus. Ja mõnikord ka juhuslikult. Näiteks kui satun nägema näitusel mõnd pilti, mille puhul mõtlen: vaat see oleks lahendus! Aga töö on väga oluline allikas.

Kas olete perfektsionist?

Üldiselt küll.

Juhtisite kord noore mehena isegi Stravinski tähelepanu ühele vaelele taktile.

Nii hirmus noor ma nüüd enam ka ei olnud, see oli 1965. Ma dirigerisin tema teost „Les noces“ („Pulm“) ja seal lõpus korduvad mõningad akordid teatud kindla perioodilisusega, ainult kord on üks takt üleliia – see häiris mind alati. Trükiviga, ei muud. Seda oleks võinud talle näidata igatüks.

Aga teil oli see julgus, suurt Stravinskit korrigeerida.

Mõnikord tuntakse teksti ees ülemäärast respekti: see on trükitud, see on kui piibel. Tänapäeval tuntakse piibli ees väiksemat respekti, niisiis on ka võimalik kergemini tuvastada, kui trükiviga osutub lihtsalt trükiveaks.

1925. aastal Montbrisonis Loire'i lähedal sündinud Oliver Messiaeni õpilane Pierre Boulez murdis end muusikaavalikusse mässajana ning pole oma teravat rutiinivastast hoiakut ja kriitilist meelt kaotanud tänini. Isegi uue muusika klassika graniitrahnudest rääkides ei suigu ta vaheanalüüsivõime. Tema kuulsaks saanud lause „Schönberg est mort“ hoiatab isikukultuse eest ning aktiveerib stambivaba mõtlemist.

Ma ei lepi Schönbergi teokraatiaga. Ta võttis endale ebajumala, prohveti rolli. Ja eriti oma elu teisel poolel püüdis ta varasema perioodi mudeliga kõike kontrollida. Pisut liialdatult formuleerides on ta neoklassitsist nagu Stravinski. Ainult selle vahega, et Stravinski tegi seda teadlikult, samal ajal kui Schönberg enesest järjest enam eemaldus, testides uusi võimalusi vanade muustritega. Seetõttu on Schönberg minu jaoks mõistatus; tema muusikalised ideed kannatasid selle all. Kui te vaatlete tema ideid „Kuu-Pierrot's“ või „Ootuses“ ning võrdlete neid „Moosese ja Aaroni“ või süidiga op 29, siis on ideed, eriti rütmi poolest, väga sarnased, ainult et mitte enam uudsed. Varane Schönberg oli suurepärase, hiline veel ainult ettevaatlik. Ja see ettevaatus ei ole väga veenev.

Oli Stravinski julgem?

Ei. Ta ei olnud lihtsalt ühegi traditsiooniga seotud, selles on vahe. Schönberg lähtus Wagneri ja Brahmsi traditsioonist, eriti Brahmsi omast. Stravinski oli nii-öelda autsaider, vaatamata oma suhtele Rimski-Korsakovi ja Debussyga. Ta ei ole osa germaani traditsioonist.

Minu arvates on Stravinski helilooja, kes läheb uudishimust ajendatuna antikvariaati, näeb seal vana trompetit, ostab selle ning teeb sellest lambi. Stravinski on sarkastiline.

Schönberg on väga hea, võtkem kas või ainult tema variatsioonid *op 31*; aga ta mõtleb sealjuures alati Brahmsi variatsioonidele. Ta loob endale mudeli abil turvatunde.

Kui me aga Varèse'i ja tema komponeerimisideed järgime, oleks Stravinski progressi mõttes olulisem kui Schönberg.

Jah, seda küll. Mis mind aga Stravinski neoklassitsismi juures ei veena — tema komponeerimislaad meenutab mulle pisut moeäri, kus ta visandab läbisegi erinevaid moode. Kahe maailmasõja vaheline prantsuse ühiskond oli tema jaoks surmav. Parimad teosed kirjutatakse ta isoleeritult Šveitsis elades, „Petruškast“ kuni „Pulmani“. Intellektuaalse Pariisi miljöö mõjus talle kontraproduktiivselt.

Milliste kolleegidega muusikaajaloost tunnete suurimat lähedust?

See oleneb olukorrast. Loomulikult on muusikaliteratuuri, mida ma ilmtin-gimata vajan. Näiteks Beethoveni viimased keelpillikvartetid või „Tristan“. Aga mõnikord ei vaja ma Wagnerit üldse, vaid selle asemel hoopis Stravinskit või Bartókit, mõnikord huvitab mind Alban Bergi labürintlik organiseeritus, siis jälle lähen tagasi *ars nova* juurde, et uurida XIV ja XV sajandi rütmilisi konstruktsioone.

Miks hakkasite üldse komponeerima, mis oli teie eesmärk?

Mul ei olnud eesmärki, vaid ma tundsin vajadust komponeerida. See ei ole ratsionaalne ja on alguses loomulikult väga naiivne. Gustave Moreau ütles kord: kunstnikuks ei saada seeläbi,

et nähakse maastikku, vaid seetõttu, et nähakse maastikumaali. Nii oli see ka minuga, ma avastasin enda jaoks muusika ning tahtsin täpselt sedasama teha.

Kas täpselt sedasama või hoopis teistmoodi?

Täpselt sedasama — esialgu. Ja hiljem arengu käigus tahetakse väljendada ka omaenda isikut. See on natuke nii nagu lapse puhul, kes näeb rongi ning tahab saada rongijuhiks — ent saab võibolla hoopis inseneriks.

Oli teile ehk keegi heliloojaist selleks rongiks?

Ei. Ma kasvasin üles päris väikeses linnas, kus puudus kontserdielu. Ma õppisin klaverit ning avastasin klaveriliteratuuri kaudu muusika. Alles seitsmeteistkümneaastaselt kuulsin esimest korda elusat orkestrit.

Kahekümne kuue aastaselt oli teil juba esimene hiigelskandaal „Polyphonie X“ esiettekandel Donaueschingenis.

Teate, mis on kõige lõbusam sealjuures? Ma ei viibinudki kohal. Et elatist teenida, tegin tookord näidendimuusikat ning olin parajasti kompanii Renaud/Barrault'ga turneel Londonis. Esiettekande lindistust kuulsin alles päev või paar hiljem.

Ühe radikaalseima muusikauuendajana tõmbas Boulez alates 1951. aastast Donaueschingeni ja Darmstadt festivalil endale tähelepanu rohkete skandaalidega ning protesteeris valjuhäälselt muusikatööstuse rutiini vastu. „Laske ooperimajad õhku!“ nõudis ta ühes 1968. aasta „Spiegeli“ intervjuus. Operidirigendina õnnestus tal aga aastal 1976 (kuni 1980) koos Patrice Chéreau'ga Bayreuthis luua „sajandi „Nibelungide sõrmus““, mis tol ajal loomulikult suure skandaali saatel lavale toodi.

Ma ei polemiseerinud kuuekümmendail aastail mitte ooperimajade, vaid neis valitseva kohutava rutiini üle. Olles noor, seistakse väljas ukse taga ja haugutakse. Protest on siis ainus kasutada olev vahend. Kuid mõne aja möödudes avanes ka mulle võimalus midagi muuta.

Teie „Parsifali“ Bayreuthis lavastab nüüd üks tänapäeva suurimaid teatriprovokaatoreid Christoph Schlingensief. Kas arvestate skandaaliga?

Kui Schlingensiefi ideed on head, ei lähe mulle skandaal korda. Siis tasub selle eest võitlemine end ära. Schlingensief on huvitava ja elava kujutlusvõime ning tugeva karakteriga isiksus. Mulle meeldivad ideedega inimesed, isegi kui need ideed osutuvad äärmuslikeks. Ekstreemsust saab korrigeerida, ideelagedust aga mitte. Ja millalgi on peaaegu iga teatriajaloo skandaal saanud klassikaks, nagu ka 1976. aasta Bayreuthi „Nibelungide sõrmus“.

Viimane kord dirigeerisite „Parsifali“ Bayreuthis 1966. aastal. Mille poolest erineb teie tänavune „Parsifal“ tollasest?

Minu žestid on täna mõjusamad, mistõttu suudan dirigeerides praegu oluliselt paremini vahendada oma muusikamõistmist. Niisiis kõlab ooper seekord kindlasti hoopis teisiti kui neljakümne aasta eest. Mis aga ei tulene mitte Wagnerist, vaid minust.

Autodidaktist dirigendi Boulezi karjäär sai alguse varastel kuuekümmendatel. Alates seitsmekümmendate algusest mängis Boulez BBC Sümfooniaorkestri peadirigendina ja Leonard Bernsteini järeltulijana New Yorgi Filharmoonikute peadirigendi kohal ning seejärel kõiki esmajärgulisi orkestreid dirigeerides keskset rolli Stravinski, Bartóki, Mahleri ja uusviini koolkonna heliloojate muusika interpreteerimisel ja kinnistamisel

sümfooniakontserdi repertuaari. Oma helisalvestiste eest on Boulez pälvinud 26 „Grammy“ auhinda.

Te dirigeerite peast. Kui palju teoseid teil peas on?

Ma praegu praktiliselt enam ei dirigeeri peast, kuna peaksin nüüdseks oma mälu sellega juba liiga palju koor-mama. Varem dirigeerisin ma peast, et end distsiplineerida. Täna annab mulle lahtilöödud partituur dirigendipuld- kindlustunnet, isegi kui ma ka üldse sinna sisse ei vaata.

Miks te olete dirigeerimisel loobunud autoriteedi sümbolist dirigendikepist? Kas puldisolek ei seostu mitte võimuga?

Dirigendisau pole mingi võimusem- bol. Ta on lihtsalt üleliigne. Kätega saab palju paremini töötada. Mu esimesed dirigeerimised olid väikeste ansamblite- ga, seal oleks dirigendikepp mõjunud täiesti naeruväärselt. Kui ma lõpuks suuremaid orkestreid juhatama hakka- sin, ei näinud ma põhjust, miks pida- nuksin ümber orienteeruma. Seda väi- kest asjakest ei vaja ju keegi.

Kas teid häirib, et olete dirigendina kuulsam kui heliloojana? Oma arvu- kate ülesvõtete eest olete pälvinud pal- ju „Grammysid“.

Jah, päris palju. Enamasti annan ma need edasi orkestritele, kellega olen CD- ülesvõtte teinud, kuna mulle isiklikult preemiad eriti palju ei tähenda. Aga au- hinnad aitavad muusikat. Sest ma ei diri- geeri ju mitte standardrepertuaari, vaid hoolitsen selle eest, et inimesed saaksid kuulda teoseid XX sajandi muusikast.

Boulezi enda teoste kataloog (kirjastajaks Universal Edition) on võrdlemisi õhuke, hõlmates ümmarguselt viitkümmet teost – perfektsionistist Boulez viimistleb mõnin-

gaid teoseid vahel aastkümnend. Alustanud range serialistina („Polyphonie X”, 1951), ületab ta totaalset detemineerimiskire üsna varsti. Teosed nagu „Le marteau sans maître” (1955), „Pli selon pli” (1957–1962) või „Répons” (1981) avaldavad muljet võimsa kõlalise väljendusjõu, struktuuralse veenvuse ja isikupäraga. Alates seitsmekümnendast saab Boulezist üks kompetentsemaid elektronmuusika vahendite kasutajaid.

Te olete üks radikaalsemaid muusika uuendajaid. Kust pärineb teie kõigutamatu usk muusikalisse progressi?

See pole minu usk, see on nagu üks jõud. Ma arvan, et ei saa lihtsalt minna tagasi. Võtke kahe ilmasõja vaheline muusika, seal oli üks niisugune liikumine. Ja me näeme tulemust: see on nii kunstlik. Mida peaks üldse tähendama see tänane igatsus romantismi järele? Siin valitseb üks täiesti vale ettekujutus: romantikud, eriti Wagner, tahtsid alati ainult tuleviku jaoks töötada. Romantism on avastamine.

Selles mõttes olete ju ka teie romantik?

Jah, nii vaadates küll. Jumal teab, et mul pole midagi barokkmuusika vastu, aga liikumist tagasi autentsuse juurde ei mõista ma ülepea mitte. End väga väiksesse ruumi sulgeda ning tänast maailma ignoreerida – selle leian ma olevat väga problemaatilise. Surevad kultuurid otsivad alati kuldset ajastut, millele tugineda. See kuldse ajastu müüt on surma märk.

Heliloojana te kasutate meelsasti uusimaid tehnoloogiaid.

Ma ei ole tehnoloogiast pimestatud, aga ma leian, et ei peaks seda ka vältima. Siin saab nähtavaks vahe popmuusika ja nn tõsise muusika vahel: tõsine muusika on alati seotud oma hiiglasliku pärandiga, popmuusikal seevastu pole üldse mingit pärandit...

Aga praegu rullub popmuusikas üks retrolaine teise järel ja see on siiski ju ka tegelemine pärandiga.

Siin on ju tegemist kolmekümne aasta, mitte aga nelja aastasajaga. See on väga kaduv pärand ja isegi mitte kirja pandud. Aga just seetõttu saab popmuusika kasutada uusi vahendeid probleemilt – ehkki ma ei taha väita, et sellega avastataks uut maailma. Meie seevastu, kui tahame liikuda edasi, oleme alati uskumatult tugevalt koormatud oma traditsioonist. Niisiis vajame me tehnoloogiaid, et teha oma maailma avatumaks ja rikkamaks. Teost nagu „Répons” ei oleks ma kindlasti saanud kirjutada klassikalise instrumentaariumiga.

Niisiis ei mingit muusikalist progressi ilma tehnika arenguta?

Need kuuluvad tõepoolest lahutamatu kokku. Modernne klaver arenes XIX sajandil – koos terasetööstusega. Varem ehitati klavereid puust, mis ei suutnud keelte suurt pinget välja kannatada. Alles terasraam tegi selle võimalikuks ja nii sai klaveri funktsioon teiseks. Liszti muusika olnuks mõeldamatu ilma terasetööstuseta. Aga mõnikord saab ka ilma tehnikata; näiteks kõik need löökpillid, vibrafon või ksülofon – neid kasutati viiekümnendail ülimalt värvilaikudena. Täna on need aga täielikult integreeritud ja see tuleneb teiste kultuuride mõjust, Aafrikast, Aasiast või Lõuna-Ameerikast ja loomulikult ka džässist.

Boulez, Stockhausen, Nono: viiekümnendate avangard kui teenäitaja maailmamuusikale?

See põlvkond avas palju uksi, loomulikult. See on seotud ka pärast sõja aegse olukorraga. Me lihtsalt täitsime oma funktsiooni.

Prantsusmaal on Boulezi mõju raske alahinnata – ükski teine helilooja ei ole lähiminevikus Pariisi muusikaelu kujundanud temaga ligilähedaseltki võrreldavalt. Boulez asutas Ensemble InterContemporain'i, rajas kontserdimaja Cité de la musique ja IRCAMi (Institut de Recherche et de Coördination Acoustique/Musique), mida ta 1976. aastast peale juhatab – ning lõi seega uuele muusikale kolm hästi funktsioneerivat ja rahastatavat tugipunkti.

Teil on kaugelt rohkem mõjuvõimu kui ühelgi teisel heliloojal: Pariisi Cité de la musique, Ensemble InterContemporain ning IRCAM võlgnevad tänu oma olemasolu eest teie poliitilisele osavusele.

Minu jaoks ei tähendanud see kunagi mingit võimu evimist. Võimul pole üldse mingit mõtet, kuna ta on enamasti lühiajalise kestusega. Kui ma kaalusin USAst jälle Pariisi tagasi pöörduda, siis need institutsioonid Pariisis lihtsalt puudusid. Polnud ei saali, kus oleks saanud adekvaatselt uut muusikat esitada ega ansambleid, kes oluksid võimalised seda muusikat kompetentselt ette kandma. Niisiis ütlesin ma president George Pompidou'le: „Kui te tahate, et ma tagasi tulen, siis peate te maksma.“ Ma tulin tagasi. Millalgi peab ju ometi nii kaugele jõudma, et Schönbergi kuulataks nagu Brahmsi sümfooniat. Ainuüksi hea tahtega seda ei saavuta. Selleks on vaja institutsioone.

Te tähistate tuleval aastal oma kaheksakümnendat sünnipäeva. Mida see vanus muudab?

Ma olen veel võitlejavaimuga, aga mitte enam sama terav, sest ma teen praegu rangemalt vahet tähtsate ja vähemtähtsate asjade vahel. Surmale ma veel ei mõtle. Ainult kui ma näen, et 1930 sündinud inimesed on juba lahkunud, siis mõtlen ma: nüüd tuleb siis varsti järg ka minu kätte. Kadumist tu-

leb aktsepteerida. Oleks liiga lihtne uskuda elusse pärast surma.

Te peaksite seda teadma: mis on muusika?

Mida vanemaks ma saan, seda vähem ma seda tean. Varem olid mul üsna täpsed ideed. Aga nüüd on mulle selgeks saanud, et täpsus on fiktsioon. Nüüd olen ma veel ainult ühes asjas kindel: helilooja peab end alati edasi arendama. Muusika on nagu arhitektuur, niisiis tark segu kunstist ja tehnoloogiast. Guggenheimi muuseum Bilbaos oleks olnud viiekümne aasta eest mõeldamatu, kuna sel ajal puudus vajalik tehnoloogia. Ilma arvutiteta poleks ka sündinud paljud minu teoseist. Tehnika areng ärgitab ka heliloojaid uutele ideedele.

Interjuukatkendid valinud, tõlkinud ja kommenteerinud

SAALE KAREDA,

ajakirja väliskorrespondent Viinis

TASAKAAL SU ÜMBER JA SU SEES: „UKUARU“

KAIRE MAIMETS

(*Algus* TMK 2004, nr 6)

Teekond „Ukuaru“ süvatasandini¹⁴

„Igasugune lugu on seotud sündmuste ja inimeste liikumisega (või seisundiga) ajas ja ruumis, õigemini isegi aegruumis, sest need mõisted on täiendussuhetes“ (Torop 1999: 135). Filmi „Ukuaru“ tegevus toimub Eestis 1930. aastatel ning lõpeb Teise maailmasõja algul, kuid filmis käsitletav teema ei sõltu konkreetsest ajast ja ruumist: on ju tegemist eepilise ja universaalse looga, mille pidepunktideks ürgsus, inimese side loodusega, töö kui vahend looduse omaksmuutmisel, Naise tähendustamine elu andja ja kandjana jne. Nii valitsebki loo jutustusviisi ajatuse ja universaalsuse idee ning seda kannab ka filmi muusika – nii kompositsioonitehnika kui instrumentatsiooni mõttes. Üldiselt on filmis üsna tavaline määratleda muusika abil loosisest aega/ajastut (nt stiilide imitatsioonide kaudu) või geograafilist ruumi ja rahvust (iseloomulike kõlavärvide, laadide, muusika-instrumentide kaudu). „Ukuarus“ seda ei tehta.¹⁵

Filmi tegevuspaikade kujutamist jälgides tajume, et Ukuaru – jõe ja allika lähedal asuv metsatalu – eristub teisest mingil esialgu tabamatu moel. Raudteeäärne propsiplats, aleviku tonidiloss, laenukassa, poe-esine on pigem taustad tegevustikule, sellal kui Ukuaru on tegevustikuga orgaaniliselt seotud, osaleb selles. Keskse tegevuspaigana luuakse seda kui müütilist aegruumi¹⁶ – sellisena on tal toetus juba romaanis (paralleel Ukuaru ja Eedeni aia vahel, Saar 1976: 81) –, olemiskõiksus-

likku „maagilist ringi“, suletud struktuuri, millest väljaspool või lahus ei eksisteeri midagi ja kõik mõtestub ringis endas. Nagu müüdi puhul ikka, on see maailm tasakaalus ning allutatud tsükli- lisele ajale: puid langetatakse ja istutatakse; laps sünnib, rauk sureb; aega mõõdetakse aastaegade vaheldumise- ga – ürgsus, iidsus, Loodus. Ja tegelikult ei suudagi „reaalses“ välisilmas toimuvad muutused (poliitilise korra kõikumata löömine) Ukuaru tasakaalu kõigutada – ilmekaim näide ja ühtlasi suurim proovilepanek, Aksli surm, ei leia aset sõjas. Füüsiliselt on selle müütilise aegruumi enda ning samuti hea ja kurja piiriks mets. Kuid samal ajal kehastub see järjepidevusele tuginev, loodusega kooskõlas olev maailm Minnas, mis teeb võimalikuks Ukuaru eksistent- si väljaspool oma füüsilisi piire. Minna on Ukuaruga olemuslikult seotud ja ka enamik filmikujundeist – allikas, puud (mets), rong, suits/tuli – on seotud mõ- lemaga; Minna saabumine Ukuarule loob mõlemas tasakaalu – viltu vajunud talu, käest lastud maa ja võssa kas- vanud mets ärkavad ellu ning täitub Minna unistus oma kodust, oma kohast. Ja selle kaudu suudavad nad ka väljapoole tasakaalu luua (pärast isa surma toob Minna oma ema Ukuarule ja ema saab terveks).

Vahetult väljaspool Ukuaru piire asub Keldriaugu, Ukuarule igas suhtes vastanduv maailm, mis vastavalt müto- logiseerub Ukuaru teisikuna. Eks kajastu see suhe ka nende nimedes, mis ka- hekordse rõhutusega paigutavad need

maailmad põhiteljele ülal – all: 'Uku' + 'aru', 'kelder' + 'auk'. Filmis aga avaneb nende vastandlike, st teineteisest sõltuvate ja samas teineteist välistavate maailmade vaheline pinge mõlema kehas-tuse ehk siis Minna ja Keldriaugu pere-mehe kaudu. Ja ehkki „Ukuaru” mitte-diegeetiline muusika pole komponeeritud traditsioonilises mõttes juhtmotiivi-tehnika põhimõttel, tuleb just siin ilmsiks printsiiip, mis autoriteksti tasandilt korrastab pildi ja muusika montaaži filmis. Nimelt pole erinevad kontekstid, kus ilmub üks ja sama muusikaline materjal, sugugi juhuslikud, vaid vastandlikud: üht ja sama muusikalist materjali seostatakse filmis süsteemselt nii Minna kui Keldriaugu peremehega ehk maailmadega, mida nad kehas-tavad, suunates neid mõtestama ühe ja sama nähtuse kahe lahutamatu poolena: [+ / –]. Üks mütologiseerub kui elu andev ja hoidev jõud, teine kui elu hävitav jõud – nende põhiliseks erinevuseks aukartus ja vastutus Elu ees.

Inimelude kaudu jutustatakse meile lugu, milles pörkuvad vägivallatus ja vägivaldsus ning milles jõhker halastamatus suudabki purustada järjepideva maailma tasakaalu. Kuid tegelikult tasakaal ei kao – tervikteksti tasandilt (st haarates filmi mitte ajalisel, vaid ruumilisel) näeme seda uuesti, ehkki varem öelduga võrreldes on sel teistsugune kvaliteet. Esiteks, kui enne oli tasakaal maailma enda sees (Ukuaru kui „maagiline ring”), siis nüüd on tegemist tasakaaluga, mis on kerkinud esile kahe vastandliku nähtuse pidevast kõrvutusest ja vastavalt sisaldab mõlemat. Teiseks sünnib siin tasakaal läbi inimese; täpsemalt sünnib (elus)püsimise idee, mis tugineb inimesevälise ja -sise tasakaalu lahutamatusel. Seesugune tasakaal saab tekkida vaid suhtest kahe vastandliku nähtuse vahel, seega peab Minna oma korrapärase maailmas selle korrapärasest äärmuslikult häl-

bima (kannatama), sest filmi keske te-gelasena on tema see ainus, kes jõuab oma seesmise tasakaaluni, mis on kooskõlas tema välise maailmaga, ja kes selle kaudu suudab püsima jääda. Siit ka filmi mõte: püsimajäämiseks peab igaüks otsima ja leidma ise oma Ukuaru. Laiuse sõnadega „Oma Ukuaru – see tähendab oma kohta elus, oma mõtte- ja kätetöö vaevaga loodud kohta. See tähendab tööd ja vaeva, pettumusi ja leidmisi, oma osa tunnetamist ja endast kaasinimestele andmist sessinatses maailmas” (Laius 1974).

Eks sõltu Aksli ja Loreida saatuski filmis oma koha puudumisest koos suutmatusega ette antud kohta (lõpuni) omaks võtta. Ruumilise kinnituse¹⁷ paigutuvad nad Ukuaru Minna ja Keldriaugu peremehe vahelisse tõuke- ja tõmbevälja, kahe neile mitteomase maailma piirile. Mõlemad jäävad Keldriaugu peremehele alla – kummagi (tahte)jõud pole piisavalt tugev, et vastu seista ja ise püsida –, aga samamoodi jäävad mõlemad alla Minnale ning nende viisid vastandlikest maailmadest tuge otsida ei kanna vilja... Tulles tagasi eespool puudutatud võlast teadasaamise stseeni juurde: selles tuuakse esimest korda filmis esile Minna ja Aksli maailmade erinevus, kuid alles nüüd mõistame erinevuse sügavamalt tähendus-

Tervikteksti tasandil avalduva 'tasakaalu'-kontseptsiooni (vastandite lahutamatus) struktuur [+ / –] toimib üht-aegu „Ukuaru” konstruktsiooniprintsiibina, korrastades samaaegselt nii filmi vertikaalset (sünkroonia) kui horisontaalset (diakroonia) telge ehk luues teksti tervikliikku sidusust ja struktuurset ühtsust. Kuna üks ajaliste (sealjures mitte ainult jutustavate) kunstide reegel seisneb selles, et tervikteose ühtsus on lahutamatu alguse ja lõpu kontseptuaalsest ühtsusest, annab konstruktsiooniprintsiibi vormist aimu juba

„Ukuaru” esimese ja viimase kaadri kõrvutamise. Märkame kaadrite sisulist ja kujutusviisilist seost – filmi alguskaadris näeme puid seisvas, järgneb kaamerapanoraam puudele alt üles, seejärel hakkavad puud langema; filmi viimases kaadris näeme Ukuaru korstnast tõusvat suitsu, järgneb panoraam sirgelt seisvatele puudele alt üles.¹⁸ Filmi alguse ja lõpu vaheline dünaamika mõtestub jutustatavas loos, samas piisab konstruktsiooniprintsiibi võimaliku tähenduse sõnastamiseks kujutusviisilt sarnaste süžee kontekstide jälgimisest.

Toome näiteks kolm stseeni: 1) filmi sissejuhatus, kus esiplaanil puude langemine; 2) „interluudium”¹⁹ filmi keskel, kus hetkeks peatub loo jutustamine (tegevustik) ning näidatakse pikema ajavahemiku möödumist ja muutusi (puud langevad ja sirguvad, lapsed sünnivad ja kasvavad, Ukuaru talu seisukord paraneb); 3) öine tulistamisstseen metsas. Filmis sissejuhatus ja tulistamisstseen on seotud täpselt sama muusikanumbriga (samuti kuuleme neis, erinevalt interluudiumist, puude langemishääli), sissejuhatus ja interluudium täpselt sama visuaalse motiivi kaudu (puud langevad) ja kõik kolm omakorda sama visuaalse ja muusikalise submotiivi variatsioonide kaudu. Visuaalsel tasandil on selleks ‘langemine’: puud langevad (sissejuhatus, interluudium), inimesed ja loomad langevad (tulistamisstseen); muusikatasandil A-teema keelpillide saatefiguur: minoorne ja ägedaloomuline sissejuhatuses ning tulistamisstseenis, mažoorne ja

tantsulise karakteriga ($6/8$ taktimõõt, *legato*) „interluudiumis”, sealjuures muutub saatefiguur viimasel juhul meloodiaks. (Vt näide 8) Autoriteksti tasandil muutub siin nähtavaks üks [+ / –]-printsiibi variatsioon, elu ja surma lahutamatu idee: sissejuhatus ja tulistamisstseeni seotus eksplitseerib surma idee ning seda tasakaalustab interluudium, kus puude langetamine on haaratud elu loomuliku ringi.

Võib vist juba aimata, et lõõtsavalsski mõtestub filmi „Ukuaru” enda tähendusloogika ehk [+ / –]-printsiibi alusel, avanedes filmi lõpus ühtlasi (Minna) tasakaalu ja püsimise kujundina. Selgituseks lahkume aga tervikteksti tasandilt ning vaatleme lähemalt süžee tasandi ülesehitus- ja kujutusviisi ning muusika toimimist selles protsessis.

„Ukuaru” süntaktilise ja semantilise struktuuri isomorfsusest

Laiusele omaselt on filmi „Ukuaru” keskmes naine. Nii on muusika ilmumine filmis (st muusika kõlama hakkamine) isegi ootuspäraselt seotud Minna tegelaskujuga: reeglina algab muusika Minna kaadris olles, reeglit rikutakse filmi viimases kolmandikus (vt edaspidi). Peale selle on Minna ainus tegelane, kelle kaadrisine liikumine on märkamatu, kuid järjekindlalt muusikasse monteeritud (või muusika teadlikult seesugust montaaži võimaldavaks loodud): Minna liigutused ja liikumine täidavad muusikalised pausid, muusika rütm ja tempo vastavad Minna liikumisrütmile ja tempole. Minna ümber

Näide 8.

koondub esmalt ka kogu meloodiline materjal. Seejuures rõhutatakse pildis, et Minna ei valitse mitte ainult mittediegeetilise, vaid ka diegeetilise muusika (lõõts) üle: ehkki süžees on lõõts lahutamatu Aksliga seotud, näeme ka pilli kõlades kaadris tavaliselt Minnat. Märkimisväärne on selline keskendatus just lõõtsavalsi puhul: pildi ja muusika seesugune kompositsioon iseenesest välis- tab võimaluse (anda) otsida muusikale tähendust süžetasandil – näiteks näha valsi kompositsioonilise ebakorrapärasuse, nii-öelda sisemise vastuolu paralleele Aksli („lükka-tõmba“) tegelaskujus, st võrdsustada muusikanumbri struktuur isiksuse struktuuriga.

Üldiselt on „Ukuarule“ iseloomulik järskude üleminekute vältimine stseenide vahel ning muusika osutub siin üheks peamiseks jätkuvusloome vahendiks.²⁰ Ainus üleminek, mis väärib määratlust „järsk“, leiab aset stseenide vahel, kus Minna jõuab hobust viimast tagasi Ukuarule ja kus Aksel ja Minna on esimest korda allikal, – jagades filmi kaheks osaks. Filmi süntaktilist struktuuri jälgides täheldame, et esimeses osas sätestatakse jutustusviisi (sh liigendusstruktuuri loogika, jutustamise tempo) ja teises hakatakse seda rikkuma. Reeglite rikkumise vajaduse filmi teises pooles tingib süžee; teisisõnu, muutused süžees (algul on need lihtsalt segadusttekitavad – võlaraha ei võeta vastu, Loreida külaskäik metsaistutusplatsile, Keldriaugu peremees üritab ära leppida –, hiljem aga väljuvad Minna kontrolli alt) tingivad muutused filmi süntaktilises struktuuris. „Ukuaru“ esimese osa süntaktiline struktuur on suhteliselt läbipaistev: filmi esimeses pooles esineb sagedamini kui teises pooles pikemaid ja selgelt lõpetatud stseene, muusikaline seos stseenide vahel on nõrgemat tüüpi (st seose loomiseks piisab vaid ühe muusikalise heli või selle kaja vaibumisest järgmisesse

stseeni). Teine osa sisaldab esimesega võrreldes palju rohkem ühendusviisilt tugevalt seotud stseenijärgnevusi, st selgelt tajutavaid katkestusi või lõpetusi on vähe. Kui filmi esimeses pooles kehtib reegel, et üks ja sama muusikanumber ei saa kõlada kahes järjestikusel stseenis, st järjestikuste stseenide muusikalise seose puhul ei saa muusika viimase stseeni osaks, siis filmi viimases kolmandikus hakkab muusika eirama stseenide piire ning saab järgneva stseeni osaks. Viisid, kuidas muusikaga stseene siduda, ulatuvad siin filmimuusika kontekstis küllalt komplitseeritud võtteni – muusikanumbrite esituseni ABA printsibiibi²¹. Katkestuste puudumine, nagu ka stseenikestuste märgatav lühenemine, aitab kiirendada jutustamistempot, mis on vajalik filmi lõpus asuva põhikulminatsiooni ettevalmistamiseks.

Filmi viimane kolmandik algab Teise maailmasõja puhkemisega. Minna kaotab „kontrolli“ muusika üle, nii nagu ta kaotab kontrolli toimuma hakkavate sündmuste üle: Aksel lahkub kodust, Keldriaugu peremees meelitab ta viinapudeliga metsavendadega liituma ja laseb ta maha, kui mees põgeneda püüab. Ühtlasi ilmuvad muutused muusikalises materjalis. Sellal, kui suur osa filmist põhineb A-, B-, C- ja D-tee- made materjalil, ilmub filmi viimases kolmandikus koos jutustatava 'sõja'- teemaga uus muusikaline teema (E) – mis aga tegelikult on olemas olnud filmi algushetkest alates (timpanimotiiv). Samal ajal „kaob“ muusikast C-teema. Kui muusika kaugeneb Minnast, läheb see loomulikult Keldriaugu peremehele ja temas kehastuvalle maailmale. Nii loob muusika ilmumine või lõppemine ning muusikaline materjal nende maailmade vahelisi üleminekuid: filmi algul viib muusika meid läbivalt Minna ja Ukuaru maailma, filmi lõpuosas Keldriaugu peremehe maailma.

Meenutagem stseeni, kus Aksel liitub metsavendadega. Ta sammub läbi metsa, jõuab teeristile ja peatub võpatades; kaamerapanoraam haarab kaadrisse Keldriaugu peremehe metsavendade keskel. Korraks tunnistab Aksel neid, seejärel astub teelt, teeb kaks sammu tõrksalt, ent muusika rütmile alludes — ning astub viimased sammud täpselt muusikasse (kahe viimase noodiga koos). Esimest korda ja rõhutatult näeme siin Akslit muusikasse liikumas — seda ei ole filmis kunagi varem juhtunud. Ja muidugi „kontrollib“ siin muusikat Keldriaugu peremees. Ja veel: ühelt poolt kuuleme siin stseenis muusikalist materjali, mis kultuurikoodist lähtuvalt kannab halvaendelist tähendust: timpani rütmimotiivil põhinevat E-teema tuuma, mille heliliseks analoogiks saavad peagi püssilasud, ning „saatefiguuri“ -laadset motiivi tšellodes iseloomustavad madal register, keelpillide tremolo, dissonantsed helikooslused, mis moodustuvad väikestest sekunditest ja tritoonidest. Teisalt tuleb rõhutada, et tegemist pole sugugi uue muusikalise materjaliga, vaid et samad faktuuriemendid ja intonatsioonid on varem juba kõlanud koos Minnaga — ja siis pole need olnud halvaendelised.

Nii nagu muusika, omandavad erinevates psühholoogilistes maailmades erinevad tähendused (ja loovad neid) ka visuaalsed kujundid, hakates filmi teises pooles mõjuma ennetena (uppunud puu, murdunud känd, liikumatu veesilm, suletud lõõts). Näiteks puud (mets) mõtestuvad elu sümbolina vaid Minna maailmas. Teisisõnu, Minna maailma silmas pidades on puude langetamine (kui Minna seda teeb), propsipalkide koorimine, halu poolitamine, puu vestmine (Minna isa valmistab hälli), puuriida ladumine, pliidi alla tule tegemine (korstnast tõusev suits), istikute istutamine, kõrgete puude sirgelt seismine seotud elutsükli kujutamise-

ga. Väljaspool seda maailma tajume metsa võõra ja ähvardavana (Minna õine ekslemine stseenis, kus ta peab hobuse Aksli vanematele ise tagasi viima; metsavennad Ukuarul; tulistamisstseen; stseenis, kus Minna ja Aksel langetavad metsas puud, saaks Aksel surma, kui Minna teda langeva puu alt ei päästaks). Seetõttu võtab filmi viimases kolmandikus, kus mets muutub välisilma sündmuste mõjul ohu kehastuseks, eraldava ja kaitsva piirifunktsiooni üle jõgi (Ukuaru maailma füüsilised mõõtmed tõmbuvad kokku). Üldisemas plaanis suureneb filmi lõpupoole vaikusest võimendatud, tumedate ja/või staatiliste kaadrite hulk, mis esimest korda kontsentreeritult ilmuvad Minna isa matusestseeni algul (omalaadne *pp* kulinatsioon) ning samuti muutub kujundite esitusviis.

Näiteks rongi esitatakse filmis alati koos ratastemüra ja vilega helis (vile võib kosta ka kaugustest ning ratastemüra olla vaevu kuuldav). Sealjuures on ratastemüra käsitletav muusikalise parameetrina (rütm) ja seotud Minna liikumisega. Ainus erand ilmnebki filmi lõpu eel: viimast korda näeme rongi stseenis, kus Minna on laenukassas võlaraha maksmas, kuid seekord ei võeta raha vastu — nüüd on see kaubarong, mis veab presentkatte all tanke. Visuaalse kujundiga varem läbivalt kaasnenud vile puudub, ratasterütmi üle domineerib aeglane „puhkimine“. Muusikas puudub meloodiline liikumine, selle asemel kõlab timpani tremolo saatel faggottide ja metsasarvede klaster, mida hetk hiljem dubleerivad keelpillid. Minna, kes rongi esmailmumisel filmis katkestas selle jälgimiseks töö, heidab nüüd rongile hajameelse pilgu, ei pane tähelegi (tema mõtted on veel laenukassas toimunu juures). „Puuduv“ vile aga kostab hiljem, siis on see tulistamisstseenis Aksli põgenemist märkava metsavenna vile.

„Ukuaru” põhikulminatsioon jääb päris filmi lõppu; kõigepealt kõlab selles sama muusikanumber, mis Minna ja Aksli kokkusaamisstseenis, ning seejärel lõotsavalss (nüüd mittediegeetilisena). See on ainus kord filmis, kus muusikaline materjal saab ka muusikalise lahenduse ja lõpetuse.²² Sisulisi kulminatsioone on filmis küll varemgi olnud – neist tähtsaim ehk stseenis, mis lõpetab filmi esimese poole (Minna jõuab hobust viimast tagasi Ukuarule). Sealset kulminatsiooni ja lahendust aga muusika lihtsalt „eirab”, lakates enne stseeni lõpuepisoodi – ja põhjusega: tõeline lahendus pole veel saabunud, Ukuarule jõudmine ei ole veel ‘Ukuarule’ jõudmine.

Põhikulminatsiooni ettevalmistus algab stseenis, kus Minna juurde, kes võtab kartuleid, tuleb Keldriaugu peremees ja pahvatab vihaga välja teate Aksli surmast. Viimane pingemoment enne „plahvatust” on visuaalsel tasandil antud kahe kõrvuti asetseva ülipika ja aeglase kaadriga, võte, mida filmis kuskil mujal ei kasutata. Kui pidada tavalisemaks kulminatsioonile minek tempo kiirenduse ja materjali tihendamisega, siis siin kohtame vastupidist juhtumit: pikad, aeglased kaadrid, vähe kaadrisisene liikumine, vaikus (dialoogki seisneb vaikusega pikitud repliikide vahetumises) seostuvad isamatuse stseeniga, valmistades siin ette teadet Aksli surmast. Minna šokk väljendub muusikas klatri ehitamise kaudu – ühelt poolt seostub see muusikaline võte Aksli jahmatusega esmakordselt Ukuaru talu seisukorda nähes, samas on klatri ehitamise protsess nüüd märksa intensiivsem. „Või sa ei teadnudki?...” on Keldriaugu viimased sõnad, mis Minnani jõuavad, siis katab muusika sõnatasandi (pildis näeme, et Keldriaugu peremees jätkab rääkimist). Muusika ja pealesõit ülisuurele plaanile Minna silmadest eraldavad Minna

ümbritsevast. Seejärel kõlab muusikas uuesti materjal, mis esmailmumisel kõlas koos Minna reaktsiooniga Aksli sõnadele „Kuule, Minna, mine sa... vii see hobune ise ära” (järsud akordid, seejärel B-teema keelpillides). Järgneb viirastuslik kaader jooksmisest (kaamera: käest võetud) valgeuduses soos surnud puude vahel. Sisseastuva flööditrilleri taustal kaob helitaustast klaster; flööt, kahe viiuli saatel, esitab kaks fraasi lõotsavalisist. Nähtavasti eelkõige pildi tõttu mõjub flöödi tämber kummastatult (häälest ära), peaaegu võikalt. Seejärel toimub pikk ülesulamine filmi viimasesse stseeni.

Pärast seda, kui ema häälel on kaadri taga Minnat hüüdnud ja pildis ülesulamine alanud, kordub muusikas klatri ehitamine; ema püüab end kuuldavaks teha, kuid Minna ei kuule; seekord lõpeb klaster samaaegselt kõrvakiiluga emalt, diegeetiliste helide taastumisega (imiku nutt) ja uue kaadri algusega. Minna ajab end voodist püsti, tema liikumisega ukse juurde algab uuesti muusika – algul vaevukuuldavalt, seejärel valjenedes, kui Minna ukse avab (kuid ikkagi „sordiini alla” jäädes). Imik hakkab piima imema, Minna „sulab lahti”: „Pisarad voolavad mööda ta põski, aga ta ei tee neist välja” (LP 1973: 233). Algselt kokkusaamisstseenis kõlanud muusikast kasvab välja lõotsavalss, olles ühtlasi eelneva muusikalise materjali lahenduseks toonikasse. Valsi esimene teema kõlab nüüd märgatavalt aeglasemalt, muutunud on nii selle pikus taktides kui meloodia intervalliline koosseis. Tegelikult oleme seda varianti esimesest teemast juba kahel korral filmis kuulnud, kuna aga mälu jätab meelde meloodiakontuuri, mitte täpsed helikõrgused, ei pruugita varasemat meloodiamuutust üldse tähele panna. Seevastu filmi lõpus saab muutus märgatavaks ning valsi seesugusel rõhutamisel on oma eesmärk. Visuaalsel tasandil

ilmuvad siin samaaegselt elujaatavad sümbolid: korstnast tõusev suits, keerlev vokiratas, sirgelt seisvad puud. Samaaegselt toimub helimanipulatsiooni abil valsi „ruumistamine“: valss valjeneb, kui algab filmi lõpukaader (võetud majast väljas), talle lisatakse kaja, kui kaadrisse ilmuvad sirgelt seisvate puude ladvad – seesugune heliga manipuleerimine loob mulje, et tuul haarab muusika kaasa nagu korstnast tõusva suitsu, viies sellegi kaasa üles, puulatvadest kõrgemale (ajatuse, igavikulisuse mõõde). Siin siis avaneb valsski viimaks kujundina – ‘Ukuaru’ kõrval filmi teise üliolulise kujundina. Nii on valsi sisemine „vastuolu“, tähenduselt erinevates kontekstides ilmumine ja sealjuures iseenda suhtes „vastuoluline“ ilmumine (ehkki muutustest hoolimata on valss tajutav samana ja muutusi ei pruugita märgatagi) tema täiuslikkuse ning filmiterviku süsteemi paigutumise seisukohast hädavajalik.

Lõpetuseks

Nagu öeldud, jõudsin „Ukuaru“ aluseks oleva ‘tasakaalu’-kontseptsioonini ühelt poolt muusikatasandi kompositsiooni ning teisalt pildi ja muusika montaaži uurides. Seega näitab analüüs, et muusika suudab tuua esile filmiteksti kompositsiooni terviklikkuse ja ühtsuse mõistmiseks olulised tähelepanu sõlmpunktid ning suunata tekstilise tähenduse mõtestamist. Või ehk hoopis kinnitab, et tervikteksti mõistmiseks olulised tähelepanu sõlmpunktid on alati liiasuserohked ning põhimõtteliselt võiks süvitsi analüüsida filmi ükskõik millist meediumi? Eks sõltu ju vaatajast, mida ta tähele panna oskab. On aga huvitav, et juhtimaks tähelepanu olulisele detailile pildis, mille tähenduslikkus võib esmapilgul märkamata jääda, kasutatakse „Ukuarus“ üldjuhul ka muusikat ning sealjuures üht spetsiifilist võtet, (film)muusikalist

kulminatsioon – kiiret, kestuselt lühikest pingetõusu, sageli timpani tremoleeriva *crescendo* ga. Näiteks stseenis, kus Minna ja Aksel on esimest korda allikal, liigub kaamera koos muusika kiire tõusuga kulminatsioonile veepinnale, mille põhjas paistab uppunud puu (seda näeb ainult filmivaataja, omandades positsiooni, kus teab rohkem kui tegelased loos). Samuti kasutatakse seda võtet järjestusmetafoori esiletõstmiseks: kuna kulminatsioon eeldab ühtse muusikalise mõtte kestust teatud aja vältel, on selle abil lihtne juhtida tähelepanu kaadrikõrvutusest tekkivale kujundlikule tähendusele, nii-öelda muusikaliselt „kinnitada“, et kõrvutatavad kaadrid kuuluvad tähenduselt kokku. Näiteks seob muusikalise kulminatsiooni ettevalmistus ja pärastine lahendus kaadrid sirgetest männitüvedest, oma sülle vaatavast naeratavast Minnast ja imikust, kes ema rinda imeb, mille tulemusel luuakse puud elu sümboliks. Kõik sel moel esile tõstetud süžee-elementid ulatuvad tähenduselt kõrgemale oma vahetust kontekstist ja muusikagi (üheks) ülesandeks on siin kindlustada, et vaataja seda tajuks.

Liialdamata võib aga öelda, et „Ukuarus“ ei taandu muusika mitte kunagi pelgalt vahetu süžee konteksti „illustreerijaks“. Teisisõnu, iga muusikaline heli on samaaegselt seotud autoriteksti tasandil avaneva tähendusega. Ja filmimuusikauurimise praegust seis silmas pidades on arusaam nendevahelisest sõltuvusseosest ehk siinse analüüsi tähtsaimgi tulemus.

Kommentaariid:

¹⁴ Järgnevast kumab läbi tuginemine Peeter Toropi kronotoobilise ehk aegruumilise analüüsi meetodile ja seda „akadeemilisel” põhjusel: minu teada pole (veel) olemas muusika kaudu filmiterviku analüüsimise meetodit. Ühtaegu andis see võimaluse testida oma tulemusi.

¹⁵ See, et vähegi kogenud vaatajal on filmi alguskaadritest ja -taktidest selge, et tegu on 1970. aastate eesti filmi ja eesti (filmi)-muusikaga, on teine küsimus.

¹⁶ Vt nt esimest kaadrit allikast, mis kompositsiooni kaudu rõhutab müütilise tõeallika motiivi: kaadris on palju õhku ja avarust ning muusikas kasutatav kajaefekt avardab kaadrit veelgi, udu katab allika kaldaid, peegelsiledal veel peegelduvad puuladvad, kusjuures peegelduse tekitajaid (puid) pole allikaserval näha.

¹⁷ Pole sugugi juhuslik, et Loreida poob enese üles ja Minna reaktsioonina teatele Aksli surmast näeme kiiret liikumist läbi õhu valgeuduse soo kohal.

¹⁸ Tegelikult sisaldub vastandite samaaegsus juba esimeses kaadris: puud seisavad ja langevad, ehkki esiplaanil on puu langemine.

¹⁹ Selle stseeni puhul on märgitud (Unt 1974), et tervikut arvestades langeb filmilõik stiilist välja – mis on teatud mõttes tõi, pidades silmas filmi üldist aeglast, rahuliku jutustamistempot ning kiirete, järskude ajalis-ruumiliste muutuste vältimist. Isiklikult näen antud stseeni aga pigem interluudiumina.

²⁰ Ka on muusika „Ukuarus” oluline stsenaariumi kujundamisel, liigendades süžee seisukohast ühtseid, tihti pikki stseene episoodideks (erinevalt stseenikompositsioonist on muusika liigendumine selge ja konkreetne, nt muusikanumber koosneb omavahel nõrgalt seotud erinevate temaatiliste „plokkide” järgnevusest) ja ühendades süžee seisukohast nõrgemalt seotud episoodid terviklikuks stseeniks (erinevalt stseenikompositsioonist pole muusika liigendumine selge ega konkreetne, nt muusikanumber seisneb pidevas, peaaegu tajumatute muutusteta muusikalises liikumises).

²¹ Sellise seose alusel muutub samuti nähtavaks elu ja surma ehk kahe vastandpooluse lahutamatu idee, mille tervikteksti tasandil olen üldistanud tasakaaluideeks. Kahe muusikanumbri (partituuris pealkirjastatud

„Ajaringi I pool”, „Ajaringi II pool”) ABA printsibiil esitamine seob kolm stseeni: interluudiumi, Minna isa matuse ja Ukuaru elanike kojujõudmise, mille viimane kaader taas käima hakkavast seinakellast (elu jätkub) lõpetab aja- ehk eluringi teema. Väärib märkimist, et muusika on teiste filmiliste väljendusvahenditega võrreldes ainus, millega on vajaduse korral võimalik siduda ükskõik kui erinevat pildi- või süžee materjali (ükskõik kui erineva sisuga stseene) rõhutamaks erineva materjali tähenduslikku kokkukuuluvust.

²² Üldse saab muusikalistest lõpukadentsidest „Ukuarus” rääkida vaid mõnel juhul, enamasti jäävad muusikaliste vormiüksuste või terviknumbrite lõpetused avatuks (kunstmuusika kriteeriumide järgi: puuduvad). Siinkohal võib juhtida tähelepanu muusikatasandi „tühikutele” (Cook 1998: 141). Nimelt osutub filmi kulgemises filmimuusika harmooniaparameetrist või lõpukadentsidest sageli määravamaks filmi visuaalne tasand. Ka „Ukuarus” puutume sageli kokku situatsioonidega, kus muusikalise vormiüksuse või ka terve muusikanumbri oodatav lõpukadents puudub, kuid lõpetus ilmneb visuaalsel tasandil – lõpetava funktsiooniga kaadri või kaadriosana. Seega võib filmi sünaktilise struktuuri üksuse lõpetust käsitleda intermedialise nähtusena.

Kasutatud kirjandus:

Arvo Pärt novembris 1978. „Teater. Muusika. Kino” 1988, nr 7, lk 48–55.

Cook, Nicholas (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.

Gorbman, Claudia (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: British Film Institute Publishing.

Hillier, Paul (1997). Arvo Pärt. (Oxford Studies of Composers). Oxford, New York: Oxford University Press.

Kangro, Raimo (1990). Eesti filmimuusika. „Teater. Muusika. Kino” nr 9, lk 33–34.

Laius, Leida (1974). Režissöör filmist. „Ekraan” nr 1, lk 3.

Lotman, Juri (1990). *Kultuurisemiootika*. Tallinn: „Olion”.

LP 1973 = „Ukuaru” lavastusprojekt. Veera Saare romaani „Ukuaru” ainetel. Stsenaarium: Mats Traat. 1973, „Tallinnfilm”.

Maimets, Kaire (2003). Muusikast filmis. „Muusika“ nr 7–8, lk 34–41.
Saar, Veera ([1969] 1976). Ukuaru. Tallinn: Kirjastus „Eesti Raamat“. Teine trükk.
Tamberg, Karl (1974). Sotsiaalselt kanded ekraaniteos. „Rahva Häääl“, 23. II.
Tobro, Valdeko (1974). Naise saatus. „Noorte Häääl“ nr 49 (9159), 27. II.
Torop, Peeter (1999). Kirjandus ja film. Rmt.: Kultuurimärgid. Lk 124–139. Tartu: Ilmamaa. [Orig. „Teater. Muusika. Kino“ 1987, nr 1, lk 16–25].
Treier, Elem (1974). Film igavestel teemadel. „Õhtuleht“ nr 44 (9003), 21. II.
Unt, Mati (1974). Ukuaru. „Sirp ja Vasar“ 15. II.

LISA

Arvo Pärdi originaalmuusika „Tallinnfilm“ ja „Eesti Telefilm“ linasteoste

Joonisfilmid

„Sellised lood“, 1973, Ants Kivirähk
„Värvipliiatsid“ (ka „Värvilised pliiatsid“), 1973, Avo Paistik
„Täheke“, 1974, Avo Paistik

Nukufilmid

„Operaator Kõps seeneriigis“ (Sari: „Operaator Kõpsi seiklused“), 1964, Heino Pars
„Operaator Kõps marjametsas“, 1965, Heino Pars
„Operaator Kõps üksikul saarel“, 1966, Heino Pars
„Operaator Kõps kiviriigis“, 1968, Heino Pars
„Hiirejaht“, 1965, Elbert Tuganov
„Mis? Kes? Kus?“ (ka „Kes? Kus? Mis?“), 1970, Heinz Valk
„Pallid“, 1973, Heino Pars
„Veealused“, 1973, Heino Pars
„Õed“, 1974, Elbert Tuganov
„Väike motoroller“, 1963, Heino Pars
„Viimane korstnapühkija“ (ka „Väike korstnapühkija“), 1964, Elbert Tuganov
„Just nii“, 1963, Elbert Tuganov
„Aatomik“, 1970, Elbert Tuganov
„Aatomik ja jõmmid“, 1970, Elbert Tuganov
„Kurepoeg“, 1967, Elbert Tuganov
„Putukate suvemängud“, 1971, Heino Pars

Mängufilmid

„Õhtust hommikuni“, 1962, Leida Laius
„Mäeküla piimamees“, 1965, Leida Laius
„Inspiratsioon“, 1971 (1972), Valdur Himbek, muusika: Arvo Pärt, Mati Kuulberg jt.
„Ukuaru“, 1973, Leida Laius
„Värvilised unenäod“, 1974, Virve Aruoja, Jaan Tooming
„Briljandid proletariaadi diktatuurile“, 1975, Grigori Kromanov
„Navigaator Pirx“, 1978 (1979), Marek Piestrak

Dokumentaal- ja populaarteaduslikud filmid

„Evald Okas“, 1964, Virve Aruoja
„Reportaaž telefoniraamatu järgi“, 1966, Virve Koppel, Mati Põldre
„Enderby – valge maa“, 1969, Andres Sööt, Mati Kask
„Helin“, 1972, Olav Neuland
„Inimeselt inimesele“, 1972, Rein Maran
„Otsin luiteid“, 1972, Hans Roosipuu
„Kolm portreed“, 1972, Olav Neuland
„Kaugsoit“, 1973, Andres Sööt
„Jääriik“, 1970, Andres Sööt, Mati Kask
„Jäljed lumel“, 1978, Leida Laius
„Looduse hääled“, 1975, Rein Maran

Allikad:

Eesti Filmiarhiivi, Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi, Eesti Televisiooni säilitusfondi, AS „Tallinnfilm“ andmed; *Filmograafia* 1968–1972. Eesti NSV Riiklik Kinokomitee. Filmistuudio „Tallinnfilm“. Tallinn, 1972; „Tallinnfilm“ filmifondis. Mängu-, multi-, dokumentaal-, populaarteaduslikud ja tellimusfilmid (seisuga 1. aprill 1980). Eesti NSV Riiklik Kinokomitee, Filmilaenutuse ja Reklaami Valitsus. Tallinn, 1980; Eesti Kinematograafistide Liidu IV kongress. „Ülevaade Eesti Kinematograafistide Liidu tegevusest (1971–1975)“. Tallinn, 1976.

Artikkel on valminud EMA muusikateaduse osakonnas kaitstud magistritöö „Visuaalse ja muusikalise tasandi suhtest Leida Laiuse filmis „Ukuaru““ (Tallinn, 2003) põhjal.

MUUSIKA, ELU JA ANEKDOOT

ANNELI REMME

„Mul on palju anekdoote Mozartist. Osta ära!“ ütleb J. S. Bach internetis. Tegelikult küll sellenimeline kommenteerija ETV koduleheküljel saate „Muusika ja elu“ toasopis.

„Muusika ja elu“ – saatejuht **Igor Garšnek**, režissöör **Jaanus Nõgisto**, toimetaja **Mariina Mälk**, produtsent **Heidi Pruuli**, helirežissöör **Aggo Preimann** – käis hooajal sügis-talv-kevad ETV eetris kaks korda kuus. Hilja õhtul neljapäeviti ja toakoristamislõunatel laupäeviti. „Eetris surnud ajal,“ ütleb üks teine netikommentaator, kelle arvates saade on muidu „täitsa vinge“. Tuletades sõnast „vinge“ sõna „vinguma“, ütlen esmalt, et Garšneki anekdoodirääkimine, mis justkui peaks nn tõsist muusikat kajastavat saadet mõnustama ja kobestama, on „M & E“ kõige nirumalt mõjuv tükike. Järgnevas vingumises ja sõbralikes heietustes toon konkreetseid näited saate hooaja kahest viimasest osast.

Sellist saadet ei ole kerge teha mitmel põhjusel. Jättes banaalse rahateema puudutamata ning tegijate sajas kohas hõivatuse ja mingit kõrgemate instantside suhtumist peegeldava eetriaaja pike-malt kommenteerimata, tooksin välja kaks raskendavat asjaolu. Esiteks, muusikud ei ole enamasti head muusikast rääkijad, kui vestlus väljub kitsast profiringist ja sellele omasest sõnavarast. Ei kohta sageli head üldistusvõimet, oma töö arusaadavaks vestlemise annet, probleemide lahkamise oskust. Viimasele ei ole „M & E“ keskendunudki, tegemist on eelkõige viisaka ülevaatesaatega.

Teine raskus – kellele saade adresseerida? Arvestades eesti muusika(elu) rahvusvaheliselt tunnustatud taset võiks ju muusikutel olla õigus nõuda oma nurka riigitelevisiooni programmis.

Samas on vaja kõrgkultuuri massidesse tilgutada, arusaadavaks, atraktiivseks ja armsaks teha; „kasvatada“ publikut nii kvaliteedis kui ka kvantiteedis. Ja nii ei olegi „M & E“ päriselt ei proffidele ega ka nn laiale publikule.

Muusikud kipuvad enamasti lahka-erialaseid nüansse, mille sees nad ise elavad (mõistjale muidugi väga huvitavad mõtted), või siis esitama loosungilauseid *à la* „ma püüan oma asja teha nii hästi kui suudan“ ja „tuleb palju tööd teha ja enda kallal vaeva näha“. Vahel, näiteks hooaja eelviimase saate puhul 29. aprillil, on muusikaelu saadet vaadates tekkinud ka küsimus, et kui vastaja vastab banaalse vastusega, äkki siis küsija küsis ka banaalse küsimuse? Samas võib tuua vastupidise näite 13. mai saatest, kus Baieri Raadio Sümfooniaorkestrit juhatanud Thomas Dausgaard iseloomustas asjalikult ja inimkeelselt Tormise muusikat ning andis sisukaid vihjeid Richard Straussi esitamiseks. Kuna tegemist oli Euroopasse astumise kontserdiga, ilmub ekraanile minister Urmas Paet, kes ütleb, et Dausgaard dirigeeris peast ning jättis seega kindla ja professionaalse mulje. Baieri orkester on tõesti väga tõsiselt võetav, sellest saab aru isegi tavalise telekaheli vahendusel.

Jälle ilmub Urmas Paet, kes seekord ütleb, et kontserdi poliitiline külg seab muusika nautimisele kammitsad. Tõepoolest seab, ja on ülimalt positiivne, kui kultuuriminister kunsti ja poliitika suhtest räägib. Aga see, et minister ühes saates mitmel teemal rääkima oli palutud – muustki kui Baieri orkestri kontserdist –, mõjus esiteks ministri raiskamisena, teiseks saate tegijate mugavusena ja kolmandaks, tekitas pianist Finghin Collinsiga sisustatud saatelõiku vaa-

dates küsimuse, miks siis nüüd äkki enam ei ilmu ekraanile Urmas Paet ega avalda oma mõtteid iiri klaverimuusika kohta? „Vingumist“, et samas saates räägib üks inimene mitmel teemal, on juba ammu enne seda kirjatükki kuulda olnud.

Arvestades tõsiasja, et saateaega on kuus kokku alla tunni, on minu isiklik arvamus, et seda aega ei ole alati otsustavalt kasutatud. Näiteks jäi mulle arusaamatuks, miks pühendati Eesti Muusika Päevadest kõnelevas saates nii palju aega Urmas Sisaskile ja mitte festivali suures mastaabis sisustanud Toivo Tulevile? Pealegi on Sisaski lendu lastud tekst aastaid ikka samasuunaline ja samasõnaline, nagu tema antipoodil Vardo Rumessenil. Südamlik Urmas edastab meile ju alati kosmoseuudiseid sellest, et „jumal on universumi katlakütja“, ning teavet seksist, energiast ja plahvatusel. Lõbus, aga üle eksploateeritud. Peeter Vähi (saates 13. mail) kammib vist päris palju aju, et leida uusi ja värskelt mõjuvaid mõtteid ida muusika ning muusikute kohta, mida ta maale toob. Intervjuu tiibeti nunnade teemal

(„See pole usupropaganda ja kui ka keegi sellesse usku pöörab, pole selles midagi halba,“ ütleb Vähi muu hulgas) oli üks „M & E“ sisutihedamaid.

Pildiliselt on saade, ütleme, tavaline. Garšnekit raamiv stuudiotaust (sinine ja nootidega) on normaalne. Saate uusbaroklik tunnusmuusika on kena, aga muusikasaate muusikat võiks produtsioneerida veidi „kallimalt“ mõjuvate saundidega. Ja sarja sisututvustus (kättesaadav ETV koduleheküljel) mõjub tegelikusega võrreldes liiga pretensioonikalt ning lubab midagi muud. Ei jõua hoida ja ei hoiagi saade „silma peal kõigel, mis Eesti muusikaelus olulist“ ja „teemade kallal urgitsemise“ asemel on siledad kirjeldused, kusjuures teema- ja persoonivaliku puhul ei saa aru, kas see näitab saate tegijate väärtushinnanguid, sümpaatiat või mugavust. Netikommentaarid nimedega Ants Schumann ja Sibelius ei lahmi lihtsalt õhku, lugege.

Saate sisu ja liigendusega kõlaks ilusasti kokku, kui lõpetada see lugu anekdoodiga Garšnekist, aga ei ole ühtegi sellist kuulnud ja ise leiutada tundus pisut küüniline.

Eesti muusika esiboheem, nagu saatesarja tutvustus Igor Garšnekit esitleb, ETV tõise telemeeskonna keskel.



Ülo Josingu foto / ETV fotoarhiiv

DOKTOR KUMMALINE MEEDIA

ehk Kuidas ma lõpetasin muretsemise ja õppisin armastama filmiteooriat V

D. N. RODOWICK

(Varasemad osad TMK 2004, nr 2, 3, 4 ja 6)

Vana ja uus

Selles suhtes näeme, kuidas filmiajalugu ja filmiteooria omavad laialdaseimat tähtsust visuaaluuringute seisukohalt. Ühest küljest on filmi- ja meediateadus ilmselgelt liitlased ning teisest küljest on samad lood kasvava „visuaaluuringute“ valdkonnaga. Kuid visuaaluuringute idee alla on peitunud kas filmiteaduse tagasipööramine kunstiajaloo juurde või selle ümberpaigutamine kui suurema (multi)meedia teaduse laiendus või osa. Siiski tahaksin ma pakuda veel radikaalsema idee.

Sellal kui kultuurikonservatiivid peavad filmi ja APK-d* devalveerunud loomingulisteks ettevõtmisteks, võib teisest seisukohast neid võtta kui kasvavaid põnevaid filosoofilisi probleeme, mis on vähem ilmsed ja vähem huvitavad võrreldes teiste arenenumate kunstidega. Veel enam, vaatamata nende nähtavatele erinevustele, on film ja APK-d seda sarnasel moel. Nagu ma oma hiljutises raamatus väitsin (*Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*), on filmikunstil „uue“ meediaga sama päritoluliin, mida iseloomustab nende jõud „kujutavana“. Sellepärast loen ma filmi „uue“ meedia hulka ja väidan, et filmiteooria kontseptsioonid on parimaks piiriks hindamaks uues meedias seda, mis on nii uus kui ka väga vana. Kujutavas meedias kukuvad ajalise ja ruumilise, visuaalse ja väljenduse,

autograafilisuse ja esitlusviisi eristused kokku või nad tehakse ümber viisil, mis nõuab nii eelnenud filosoofilise mõtte dekonstruktsiooni kui ka uute ideede loomist. Seetõttu olen küllaltki tõsine, kui ma arvan fotograafia ja filmi „uue meedia“ ajalukku, mis järgib sama genealoogilist paradigmat, olgu see nii keeruline kui tahes, ning see peaks olema selge minu virtuaalsuse-teemalisest arutlusest eespool. Sel põhjusel usun ma, et XX sajandi kultuur on oma alustelt „audiovisuaalne kultuur“, mille vormide ja ideede ajalugu järeldub filmiajaloo ja filmiteooriast. See mõte pigem suurendab kui vähendab minu huvi nii elektrooniliste kunstide kui ka uue digitaalse meedia ja kommunikatsiooni vastu. Näiteks väidab Gilles Deleuze oma raamatus Michel Foucault' st, et ajaloolist üleminekut suveräänsetest ühiskondadest distsipliiniühiskondadeks ja nüüd millekski, mida Deleuze kutsus meie „kontrolliühiskonnaks“, võib analüüsida kvalitatiivsete muutuste kaudu selles, kuidas võimu olemus väljendus selgesti „audiovisuaalsetes režiimides“. Deleuze tahab taastada ja rõhutada visuaalsuse staatust Foucault' filosoofias, väites, et diskursus ei ole ainus Foucault' analüüsiojekt ja tegelikult läbib diskursus alati visuaalset. See on loomulikult selge Foucault' analüüsist Panopticoni teemal, mille võimu organiseeritus suhtes nägemisega esindab XIX sajandi distsiplinaarseid ühiskondi. Seetõttu, muutes nähtava liigendust suhtes väljenda-

* APK – arvutipõhised kujutised

tavaga — muutused kujutlemises ja esindamises, vaatepunktides ja ütlusviisides — organiseeruvad teadmiste, võimu ja subjektiivsuse suhted erineval moel erinevates ajaloolistes ühiskondades. Võimu teostatakse nii nägemuse kui ka diskursuse kaudu ja viisid, mille kaudu seda võimu on XX sajandil nii väljendatud kui ka taandatud, on valdavalt paralleelsed, ma väidaksin, filmikunsti ajaloo ja tekkega. *Seetõttu jääb filmiteooria ajalugu elektroonilise ja digitaalsete meedia esteetilise ja ühiskondliku teooria tõstatatud probleemide mõistmise nurgakiviks.* Deleuze'i filmiraamatute üheks paeluvaks dimensiooniks nii ajalooliselt kui ka kontseptuaalselt on nende väide, et filmikunsti semiootiline ajalugu ise on juba olnud tunnistajaks väga suuremõõtmeliste muudatustele — liikumise-kujutisest aja-kujutiseks ja nüüd siis selleks, mida Deleuze nimetab „silikoonkujutiseks”¹.

Seega saavad filmikunsti ajalugu ja filmiteooria kontseptsioonid kõige produktiivsemaks kontekstiks, milles määratleda möödunud sajandite ja käesoleva audiovisuaalsust. Ja sel moel kinnitab filmiteadus igal juhul oma keskset rolli iga humanitaaraine õppekavas hetkest, mil me loobume oma aja ära elanud esteetilisest argumendist ja hakkame hindama kujutavat meediat uue mõtte eest, mida ta on tekitanud. Samal ajal kutsub uus meedia filmiteadust ja filmiteooriat välja end taasavastama läbi oma põhiideede ümberhindamise ja uuesti üles ehitamise. Filmiteaduse tegevusala ümberhindamine ja uuendamine tähendab ka selle kindlaksmääramist ja ümber defineerimist, mida tähistab „film”. Siit ka ilmne paradoks filmiteaduse järgnevuse ja uuenemise hindamisel selle kadumise palge ees, mis teda kõige enesestmõistetavamalt määratleb — tselluloid kui indeksikaalsete/analoogete kujutiste salvestamise ja projitseerimise vahend. Ma nõustun Anne

Friedbergiga selles, et filmiteadus leiab end nüüd üleminekufaasis, milles *ekraanid* saavad esitluse ja ülekande formaadiks, mille vormid ja dimensioonid varieeruvad (kinofilm, televisioon, arvuti), *film* pagendatakse arhiivikandjaks, mille varieeruvus sõltub tema meediumist (tselluloid, videolint, DVD, videoserverid jne) ja *vaatajad* muutuvad manipuleerimisliidest „kasutajateks”, milleks on midagi nii lihtsat kui televiisoripult või midagi nii rasket kui seda on andmekindad ja pähe kinnitatud monitorid. Digitaalsetes tehnoloogiates esinev meedia konvergens julgustab meid ka ulatuslikult laiendama filmikunsti genealoogiat lisamaks sinna ka telefoni, raadio, televisiooni ja arvuti kui osad laiemast audiovisuaalsest haldusalast². Friedbergi uurimus ei ole huvitav ainult sisutiheda toimuvate muutuste keerukuse ja mitmekesisuse analüüsi poolest, vaid ka mõningate mõistete (*ekraan, film, vaataja*) otsustavalt järjepidevuselt, millel on juba pikk ja keerukas ajalugu. Ühes parimas uurimuses digitaalkultuurist leiab lugeja filmiteooria võtme mõistete ja probleemide taaskasutuse ja ka ennistamise: kuidas tekivad uued kujutise vormid suhtes liikumise ja aja faktoritega; „„fotograafilise” realismi” kui kultuurilise konstruktsiooni muutuv staatus; kuidas muudab tähistamise küsimusi ajapõhise ruumilise meedia narratiivne ehitus; ning tehnoloogia küsimus suhtes kunstiga, mitte ainult kujutiste tootmise ja levitamise poolest, vaid ka vaatajakogemuse ja soovi ruumilisuse ja ajalise tehnoloogilise piiritlemise ja organiseerimise poolest.

Ekraan, film, vaataja; kujutis, liikumine ja aeg; esitus ja „realismi” probleem või kujutise suhe tähistatavaga; tähistamine ja narratiiv; tehnoloogia ja kunst — nende küsimuste esitamisevorm ja leksika on pidevalt muutunud filmiteooria ajaloos rea vaidluste näol. Siiski on põhimõisted jäänud tähelepanuväär-

selt püsivaks. Ma usun, et filmiteaduse kõige reaalsem ja märkimisväärsem saavutus on see, et ta on kujundanud rohkem kui ükski teine sellega seotud distsipliin visuaalkultuuri ja modernsuse kõige olulisemate ja huvitavamate, nii esteetiliste kui ka kultuuriliste küsimuste metodoloogilisi ja filosoofilisi aluseid. Ainult filmiteooria ajalugu annab meile aluse mõistmaks ja hindamiseks muudatuste ulatust ja loomust, mis toimuvad fotograafilises, kinematograafilises, elektroonilises ja interaktiivses digitaalses meedias. Korraga ei muutu mitte ainult filmi saja aasta, vaid ka filmiteooria saja aasta küsimused ja vaidlused selle mõistmise aluseks, mis on täiesti uus interaktiivse digitaalse meedia, arvuti vahendatud kommunikatsioonide tekkes ja selles, mis püsib narratiiv-representatiivse filmikogemuse tuumana. Film ei ole veel surnud, kuid see võib saada läbinisti „parandatuks“³. Sellest hoolimata säilivad filmiteooria peamised mõisted ja küsimused ning me peaksime tähelepanelikult jälgima, kuidas nad kindlat mõtte ajalugu kujundavad, kuidas neid saab kasutada selle ajaloo ülevaatamiseks ja kuidas nad kujundavad uue ja vana meedia kriitilise mõtestamise aluseid. Samal ajal muudetakse filmiteooria alusmõistete konteksti nii, et nende kriitiline jõud laieneb ja komplitseerub.

Ülikoolipõhise filmiteaduse akadeemiline ja kultuuriline staatus on ikka veel filmi ja kino ning nende tõsise akadeemilise uurimuse suhtes ajast maas. Nagu minu alguses toodud näites, tekis kogu uus tõstus ja kunst ilma sotsioloogilise ja filosoofilise kontekstita, mis oleks ette kujutanud selle ühiskondlikku mõju ja tagajärgi. Vaatamata selle rikkusele ja keerukusele, oli XX sajandi esimese poole filmiteooria valdavalt tagaajamismäng. Õnneks ei teki uus digitaalne kultuur samasuguses teoreetilises vaakumis. Sest seesama ajalugu või-

maldab meil paremini mõista keerukat genealoogiat, mis piiritleb nii arvuti-põhiste kujutiste tehnoloogilisi kui ka esteetilisi võimalusi, samuti nende komertsiaalset ja populaarset eksploatatsiooni. Seega muutub filmiajalugu ja filmiteooria ajalugu kõige produktiivsemaks kontseptuaalseks mõõdupuuks, mille järgi me saame hinnata seda, mis on uues meedias uut, kuid samas väga vana. Filmiteooria on meie parim võimalus mõistmiseks, kuidas digitaalsed tehnoloogiad teenivad, nagu televisioon ja video enne neid, filmikunsti põlistamise eesmärki kui XX sajandi küpset audiovisuaalset kultuuri ja kuidas nad samal ajal valmistavad ette uue audiovisuaalse kultuuri teket, mille laiad ja veel eristamatud piirjooned hakkavad nüüd välja kujunema.

Ma tahaksin tänada Dudley Andrew'd ja Michael Westlake'i nende kommentaaride eest selle essee eelmiste versioonide kohta. Tänu ka Barry Ife'le küsimuste küsimise eest, millele vastamine võttis mul ligi kolm aastat.

(Lõpp)

Autori koduleheküljelt tõlkinud
ELEN LOTMAN

Viited:

¹ Vt Deleuze esseed „Doubts About the Imaginary“ raamatus *Negotiations*, 67.

² Anne Friedberg. *The end of cinema: multimedia and technological change* („Filmikunsti lõpp: multimeedia ja tehnoloogiline muudatus“). Rmt: *Reinventing Film Studies*, 440. Sama huvitav on tema väide, et mida rohkem kaotab filmikunst oma identiteeti kui diskreetne objekt, seda enam on valdkond pöördunud filmiajaloo kui viisi poole oma identiteedi ja järjepidevuse taaskinnitamiseks. Kuid viis, kuidas see pööre ajaloo suunas on toimunud, võib mööda lasta filmi ajalikkuse radikaalsemad tagajärjed.

³ Uue meedia genealoogiast ja „parandamise“ ajaloost vt Jay David Bolteri ja Richard Grusini raamatut *Remediation: Understanding New Media*.

D. N. Rodowick ja kummaline meedia

PEETER TOROP

Kummalise meedia mõiste kasutamine seoses filmiteadusega on **David Norman Rodowicki** loomingus loomulik. Kui tavaliselt on kultuurievolutsiooni vaadeldud logotsentristlikult ehk läbi kirjanduse või laiemalt sõnakunsti, siis on kõrvuti sellega märkamatuks kasvanud ka audiovisuaalse meedia kasutamine 20. sajandi kultuuri arengudenaamika jälgimiseks. Mõne aasta eest sidus tuntud meediateoreetik Lev Manovich oma raamatus „Language of New Media“ uue meedia arengu just filmikunsti ajaloo ja leidis, et kinematograafia kõrval tuleb eristada ka kinegratograafiat, st kõrvuti liikuvatest piltidest koosnevate filmilugudega tuleb jälgida ka graafilist arengut ehk animatsiooni, sest uues meedias saavad need kaks tänu arvutianimatsioonile taas kokku. D. N. Rodowick aga väidab, et filmilugu ja filmiteoreetilised mõisted moodustavad produktiivseima konteksti, milles on võimalik mõista ja defineerida audiovisuaalsust nii 20. kui 21. sajandi fenomenina. Sellele loogikale vastavalt peaks filmiteadus omandama humanitaarteadustes palju suurema osatähtsuse.

Filmiteadus peaks hakkama ikka rohkem kaasa rääkima kultuuriteooria ja kultuurifilosoofia arengus. Filmiteadus ja selle ajalugu aitab kõige paremini mõista visuaalkultuuri arengut fotograafiast interaktiivse digitaalmeediani. Digitaalsete tehnoloogiate ja kogu kultuurikeskkonna tehnoloogilise arengu mõistmiseks on filmi ja filmiteaduse ajalugu kasulik metodoloogiline taust. Teisalt aga mõjutab uue meedia ja üldisemalt kultuuri tehnoloogiline areng filmiteaduse seisu ja enesemõistamise võimalusi. Filmiteadusega peaksid dia-

loogi looma kõik traditsioonilised kultuuri erinevaid valdkondi uurivad ja mõtestavad teadused, sest kultuuri artefaktid sõltuvad oma olemises kultuurikeskkonna tehnoloogilisest arengust. Kirjandust, teatrit, muusikat ja maalikunsti võib ja peabki käsitlema omaette valdkondadena, kuid samas on neis sündivad tekstid sõltuvad tehnoloogiast ning nende lugemine-kuulamine-vaatamine toimub teatud tehnoloogilistes tingimustes. Ka klassikalise kultuuri tänapäevane tarbimine, kaasa arvatud koolis ja ülikoolis õpetamine, ei saa enam toimuda tehnoloogilist arengut ignoreerides. Kultuuri sees peab leiduma dialoogivõimalus universaalsete vaimsete väärtuste ja nende tänapäevaste esitusviiside vahel.

D. N. Rodowick lõpetas 1976 humanitaarteaduste bakalaureusekraadiga Texase ülikooli Austinis. Seejärel tegeles ta magistritöö kirjutamisega Pariisi III ülikoolis ning sai 1979 Texase ülikoolis magistrikraadi kommunikatsiooni alal. Doktorikraadini jõudis ta Iowa ülikoolis kommunikatsiooni ja teatrikunsti alal. 1978–1983 tegutses ta ka aktiivse videofilmide režissöörina. Doktorikraad võimaldas tal saada Ameerika-uuringute ja võrdleva kirjandusteaduse profesuuri Yale'i ülikoolis (1983–1991). Sellesse aega jääb filmiuuringute programmi loomine 1986 ning selle juhatamine 1991. aastani. 1992–2000 oli D. N. Rodowick inglise ja visuaal/kultuuriuuringute professor Rochesteri ülikoolis, kus ta juhatas aastail 1993–1997 ka filmiuuringute programmi. 2000. aastast juhatab ta filmiuuringute õppetooli Londoni ülikooli Kings College'is.

D. N. Rodowicki tegevust iseloomustavateks võtmesõnadeks on ta ise

pakkunud filmiloo ja -teooria, psühhoanalüüsi ja soolised erinevused, meediafilosoofia ja kultuuriteooria, uute tehnoloogiate juurutamise tänapäeva kultuuris ja arvutikasutuse hariduses. Tema tavaõppes peetavate kursuste teemadeks on Aafrika film, sissejuhatus filmiuringutesse, filmiteooria ajalugu, tänapäeva filmiteooria, digitaalkultuur ja küborgifilosoofia. Kraadiõppes on ta pakkunud seminare oma meelisteemadel: Gilles Deleuze'i filmiteooria; kriitiline teooria: Foucault ja Deleuze; massikultuur ja argielu; esteetika alused – Lessingist Lyotard'ini; psühhoanalüüs ja identiteedikriitika.

Hea vastuvõtu on pälvinud kõik tema neli raamatut: *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* („University of Illinois Press“, 1989, teine trükk „University of California Press“, 1994), *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference, and Film Theory* („Routledge“, 1991), *Gilles Deleuze's Time Machine* („Duke University Press“, 1997), *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media* („Duke University Press“, 2001). Viimase raamatu pealkirja seletavat 1990 ilmunud artiklit on võimalik lugeda veebis (<http://www.rochester.edu/College/FS/Publications/Figural/1FiguralHome.html>). Artiklitest võiks käesoleva tõlke taustaks sobida veebis kättesaadav 1995. aasta artikkel *Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge* (<http://www.kcl.ac.uk/humanities/cch/filmstudies/Rodowick/Publications/AVCulture/1AVCHome.html>).



CLINT EASTWOOD

RICHARD COMBS

Clint Eastwoodi režissööriks küpsemine – rüütliks löömine kriitikute poolt ja „Oscarid“ parima filmi ning parima režissööritöö eest „Armutule“ – tuli kaua ja raskelt. Selle üheks peamiseks põhjuseks oli arvestatav takistus: läbi aegade tühe kõige edukama filmistaari staatus.

Asi pole lihtsalt selles, et enne „Armutu“ (*Unforgiven*, 1992) väntamist ei saanud Eastwood režissöörina üldse mingit tunnustust. Tema esimesed filmid, „Mängi midagi mahedalt“ (*Play Misty for Me*, 1971) ja „Rändaja“ (*High Plains Drifter*, 1972) võeti põhimõtteliselt vastu kui lootustandvad ning 1976. aasta „Lindprii Josey Wales“ (*The Outlaw Josey Wales*) oli kahtlemata omaette tähis selle kümnendi vesternide seas, tekitades žanri sees tugeva võistlusmomendi. Selle aja peale, kui ta jõudis filmide „Bird“ (*Bird*, 1988) ja „Valge küti must süda“ (*White Hunter, Black Heart*, 1990) väntamiseni – need kaks tundusid olevat adresseeritud iseäranis Euroopa vaatajatele, kelle ta enda poole oli võitnud –, oli Eastwood ennast juba täielikult tõestanud.

Probleemiks oli pigem see, et kaamera taga seisvat ja pidevalt arenevat filmiloojat Eastwoodi mõjutas, kontrollis ja neutraliseeris häirivalt näitleja Eastwoodi viibimine kaamera ees. Ehk oli ta liiga kergelt järele andnud nende filmide *macho*-imidžile, mille juures ta režissöörirühmaga endale tüli ei olnud teinud: lihtsakoelistele märulitele, mida hiljem ambitsioonikamate, isikupärasemate projektidega mitmekesisemaks püüdis muuta. Esimeste hulka kuulus paar kä-

rarikast rusikavõitlusemõllu, kus tema kaasstaariks oli olnud orangutan, ja neli seeriat „Räpase Harry“ (*Dirty Harry*, 1972) järged (1973, 1976, 1983 ja 1988). Seevastu iseenda režissöörina on ta andnud parima, et seda *macho*-meest, kelle sümbol tast on saanud, pilgata ja õõnestada kuni soovi väljendamiseni, et seda poleks olnudki – viimast esindab sellise tegelase varjukujuks muutmine.

Ent ka niisugusel kujul ei ole antud eristus päris õige. Eastwood ei olnud ise filmi „Kõis tõmbub pingule“ (*Tightrope*, 1984) režissöör – filmi, mis ründab kõige selgemalt Räpase Harry eetost (selle režissöörirühm tegi ära stsenaarist Richard Tuggle, kes kirjutas ka parima neist filmidest, milles Eastwood töötas edukalt koos Don Siegeliga – „Põgene mine Alcatrazist“ / *Escape from Alcatraz*, 1979). Samas oli Eastwood ometi tühe oma viimastest politseifilmidest, häbitult jõhkra „Otsustava löögi“ (*Sudden Impact*, 1983) režissöör, mis on „Räpase Harry“ järgede hulgas järjekorras kolmas. Ta oli režissöör ka „Kollanoka“ (*The Rookie*, 1990) filmimisel, mis jäljendab üsna pealiskaudselt Räpase Harry seeriaid.

Võib-olla oleks õigem öelda, et Eastwood on omaenda näitleja-*persona*le alati veidi viltu vaadanud. Selle kõige paelumaks omaduseks on negatiivsus, mis viitab, justkui oleks näitleja teda algusest peale sepistanud ambivalentsi ja eneseirooniaga, peaaegu jälestuse piiril balansseerides. Nagu oleks Eastwood omaenda kujutist ekraanil alati režissööri pilguga vaadanud – isegi siis, kui ta tegelikult režissöör ei olnud; veel enne, kui ta režissöörina kätt proovida jõudis.

◀ Clint Eastwood Cannes'is 2003. a.

See ambivalents on ilmne orangutani-filmides „**Mees San Fernandost**” (*Every Which Way but Loose*, 1978) ja „**Täie auruga San Fernandosse**” (*Any Which Way You Can*, 1980), ainult et mängitud pigem burleskselt, kui ühest taktist teise siirduva irooniaga, nagu Eastwood tegi oma märkimisväärases enesekriitilises seerias, mis koosnes filmidest alates „**Lindprii Josey Walesist**” (*The Outlaw Josey Wales*, 1976) ja lõpetades „**Kadalipu**” (*The Gauntlet*, 1977) ning „**Armutuga**” (*Unforgiven*, 1992). Eastwood on oma parimail hetkedel erakordne mitte selle poolest, kui negatiivselt ta iseenda tegelaskuju näeb, vaid kuidas selle kaudu tuleb esile positiivsus teistes rollides ja filmis tervikuna.

CLINTON EASTWOOD juunior sündis 31. mail 1930. aastal San Francisco ja ta lapsepõlv möödus majandusliku depressiooni varjus, mis sundis ta isa töökoha otsinguil mööda Californiat ringi sõitma. Selles võivad peituda Eastwoodi filmide ökonoomse ja kontrollitud stiili juured; samuti see, kuidas ta juhib endale kuuluvat tootmisfirmat „Malpaso”. Siit saabki alguse ta negatiivsus ja enesemääratlus selle kaudu, mida ta ei ole, ja kohe kindlasti ei ole ta

kaamera ees ega ka selle taga priiskav või nautlev. Firma nimi pühitseb seda negatiivsust: *malpaso* tähendab hispaania keeles „halba” või „vale” sammu. Sellisena iseloomustas Eastwoodi mänedžer tema otsust mängida 1964. aastal ühes itaalia versioonis jaapani filmist, mida tehti Hispaanias.

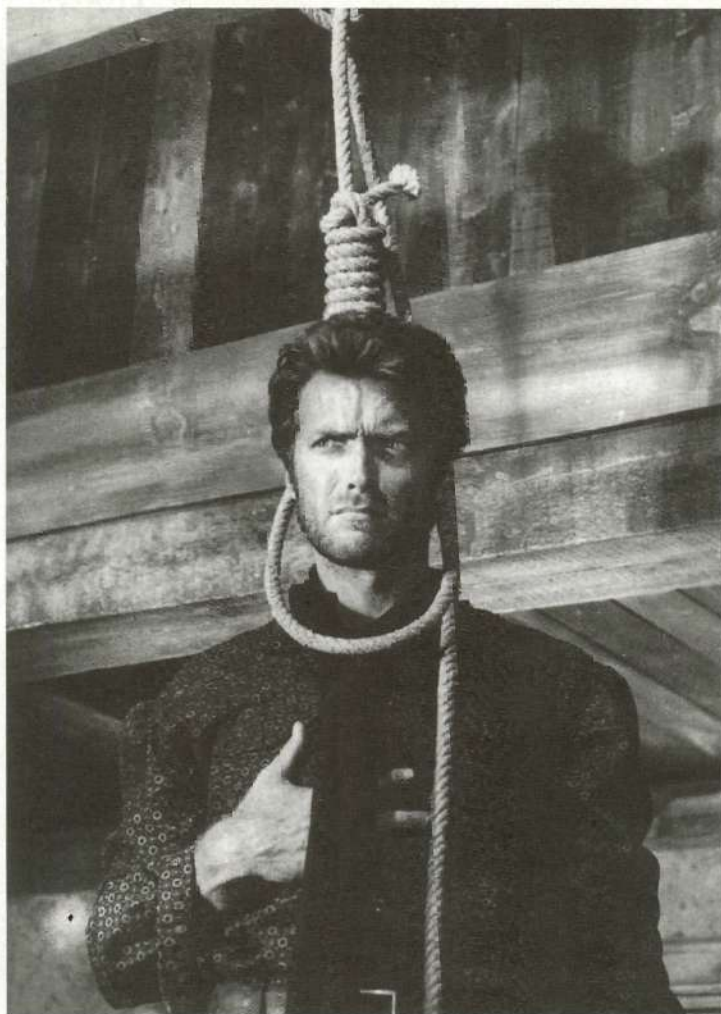
Raashaaval õpipoisiks

Enne **Sergio Leonet** ja nn Nimeta Mehe (*Man With No Name*) rollide kassaeedu käis Eastwood läbi tüüpilise, üsna heidutava õpipoisitee, mis koosnes raashaaval saadud väikestest osadest. Pärast armeeteenistust pidi ta minema Los Angelesse ärijuhtimist õppima, kuid keegi veenis teda tulema rollikatsetele stuudiosse „Universal”. Järgnevalt ilmus ta algajana välja sellistes filmides nagu „**Eluka kättemaks**” (*Revenge of the Creature*, 1955), „**Esimene naisproovireisija**” (*The First Travelling Saleslady*, 1955) ja „**Lafayette'i eskadrill**” (*Lafayette Escadrille*, 1958).

Populaarsust nautis ta esmakordselt teleseriaalis „**Rawhide**”, kus mängis karmi teejuhti Rowdy Yatesi 1959. kuni 1966. aastani. Kui töögraafikus lünk tekkis, võttis ta vastu Leone pakkumise



„Mangi midagi mahedalt”, 1971. Režissöör Clint Eastwood. Don Siegel (baaripidaja Murphy) ja Clint Eastwood (Dave Garland).



„Hea, paha ja inetu“, 1966.
Režissöör
Sergio Leone.
Clint Eastwood
(Joe).

mängida nimetut, praktiliselt ka häälletut, suunurgas rippuva sigarilloga kangelas „Peotäies dollarites“ (*A Fistful of Dollars*, 1964). Eastwoodi kolm *spaghetti*-vesterni, mis ta koos Leonega tegi, lõi ki tema kangelas tüübi; samas võiks neid võtta ka kui ta esimesi töid (peaaegu) režissöörina. Ta on väitnud oma autorisust Nimeta Mehe silmapaistvate kostümide juures, samuti aidanud käsikirju kärpida kuni miinimumini, mis andiski neile iseloomuliku väljendusrikkuse.

Kui Eastwood Ühendriikidesse naasis ja oma *spaghetti*-rolle ameerika ves-

ternides taskehastada üritas („**Lintsitud**“/*Hang 'em High*, 1968), mõlkus tal mõttes juba teistsugune karjäär: „Tundub, et töö Euroopas inspireeris mind tagasi režissuuri juurde tulema.“ Seljaga paar ebaõnnestunud katset teha režissööritööd „*Rawhide*’i“ seeriates, ostis ta õigused filmi „**Mängi midagi mahedalt**“ tekstile kolm aastat enne seda, kui sai filmi 1971. aastal tegema hakata. Vahepeal oli tal õnne mängida **Don Siegeli** filmis „**Coogani bluff**“ (*Coogan’s Bluff*, 1968), mille eesmärk oli teha temast ameerika filmitäht.

Siegeli režissööritöö stiil, mis on nii



„Räpane Harry“, 1971.
Režissöör Don Siegel.
Clint Eastwood (Harry Callahan).

karge ja ökonoomne, et muutub oma fragmentaarse realismiga kummaliselt elliptiliseks, poolsürrealistlikuks, klappis suurepäraselt Eastwoodi temperamendiga. Nii sobis ka Siegeli joon anti-kangelase loomisel Eastwoodi arengu ja sellega, kuidas ta kasvatas ning suunas oma anti-*persona*'t. Leone ja Siegel on Eastwoodile otseku salvitud mentorid – kuigi võib ehk ka öelda, et ta sulatas nende mõju oma ambivalentssesse-negatiivsesse mütidiloomisse.

Järgnevat kahte filmi mainitakse sageli kui Eastwoodi esimesi režissööritöid. „Mängi midagi mahedalt“ on psühholoogiline põnevik DJst (Eastwood), kelle juhuslik suhe ühe oma fänniga (Jessica Walter) areneb painavaks,

kuni mõrvamõteteeni viivaks armusuhteks. „Rändaja“ on barokne vestern, milles kogu linna pattude eest saabub kätte maksa keegi võõras (Eastwood), kes inimlikult võttes ei peaks seal tegelikult üldse olema. Eastwood on vastu vaielnud väitele, justkui oleks „Rändaja“ lihtsalt Leone filmide jälgendus: „Ma ei filminud nii, nagu tema teeb, mu stiil on hoopis teine.“ Hoolimata põrgulikest tule- ja hukatusekujundeist on ilmne, et see, mis Eastwoodil seoses öise kogukonnaga meeles mõlgub, on lunastus.

Röõmutusega ühte sulades

Tema järgmises vesternis „Lindprii Josey Wales“ hakkavad teemad veidi selginema. Kui Leone filmide tegevus toimub Läänes, mis on üksainus suur kõrb, ning käivitavaiks tegureiks on seal ahnus ja dünastilised ambitsioonid, siis „Lindprii Josey Wales“ püüab selle röõmutusega ühtaegu kokku sulada ja samal ajal seda edasi arendada. Filmis näidatakse, kuidas Nimeta Mehest sai see, kes ta on: Josey (Eastwood) oli kunagi farmer, kes muutus koduta hulkuriks kindla kavatsusega kätte maksta oma perekonna hukkamise eest ägedas tulevahetuses Kodusõja aegu piirialal. Tegelane saab tagasi inimlikkuse ja rahvas (samuti ka vestern) tulevikulootuse siis, kui Josey' st saab palverändurite kireva seltskonna tõrges hingekarjane.

„Kadalipp“ on paeluv katse teha linnamiljöö kontekstis – või siis Räpase Harryga – sedasama, mida Josey Wales tegi Nimeta Mehega. Sõltumatust *macho*-politseinikust on saanud joodik; ebakompetentne, lausa rumal tegelane, kelle eneseuhkus ja enesekaitse varisevad kokku tänu intelligentsele sõjakale naisvangile (Sondra Locke), keda ta eskordib; või tänu viimase vastutulelikkusele. Alles seejärel saab politseinik lunastuse finaalis, mille ekstravagantsele religioossele sümbolikalale viitab vai-

mukalt filmi pealkiri. Need mõlemad filmid kujunesid nii stilistilises kui sisulises mõttes Eastwoodi jaoks suureks sammuks edasi; näidates, milleks ta sellise karmusega iseenda vastu õieti võimeline oli.

Kaks järgmist filmi, „**Bronco Billy**” (1980) ja „**Joomaurgaste mees**” (*Honky-tonk Man*, 1982), näitavad selle dekonstruktsiooni jätkumist, lisades kõigele eelnevale enesepaljastuse. Kaks läbikukunud kangelast, Metsiku Lääne *show*-impessaario ja tulevane kantrilaulja, seostuvad Eastwoodi enda perekonnalooga ammusest, majanduslikult raskest aegadest. Mõlemad võeti, ja osaliselt just viimati nimetatud põhjusel, üldiselt hästi vastu ja üks kriitikuist, **Norman Mailer**, kuulutas „Joomaurgaste mehe” Eastwoodi meistriteoseks. Ometi on neis kahes teoses Eastwoodi kangelane omamoodi ummikusse aetud; need on sentimentaalsed „väikesed kangelased”, kelle lunastuski saab olla ainult sentimentaalne.

Pildid teisest

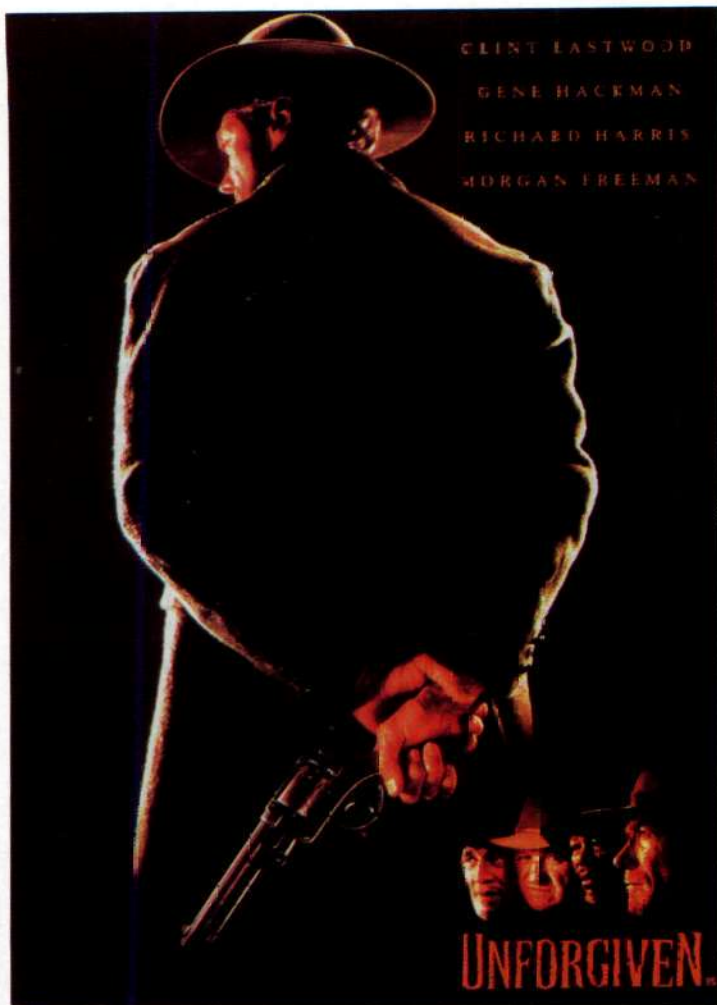
Tulemusrikkam on võib-olla olnud Eastwoodi põgenemine oma negatiivsesse isikusse kellegi teise kaju kaudu – mida võib pidada erilaadseks negatiivsuseks. Esimene selle seeria filmidest ei tundu paljutootav; see on ka esimene film, mille režissöörina ta ise samas ei näitle – „**Breezy**” (1973). See on seebioperlik lugu maist kuni detsembrini kestvast armuloost (mängivad **Kay Lenz** ja **William Holden**). Aga „**Bird**” (1988) on juba meistriteos ennasthävivatest džässitähetest **Charlie Parkerist** (**Forest Whitaker**). Selles filmis on kõik eri varjundites musta värvi; negatiivsest hoiakust on saanud anarhiline allikas, millest ammutatakse emotsionaalset segadust ning muusikalist inspiratsiooni. Seda võib võrrelda mingil määral sarnase, kuid mitte nii suurepärase ja kindlalt piiritletud tulemusega filmiga teistsu-

gusest filmitegijast **John Hustonist** – „**Valge küti musta südamega**” –, milles Eastwood on taas iseendale režissöör.

Oma viimastes filmides töötab Eastwood jälle enda kui äärmiselt eduka ekraanitähe isiksuse kallal; mõtiskledes ühelt poolt võimukuse ja teisalt mõistatuslikkuse vastuoluliste aspektide üle. „**Armutu**” on film surma ja vägivalda tsüklilisusest; ta ei jutlusta niivõrd seda, et vägivald on halb, kui näitab pigem, et sellist asja, nagu ühemõtteline vägivald, ei ole olemas; samuti ohjeldatavat valu. Sõnumi kandjaks on endine revolvrangelane William Munny (Eastwood), kes ei leia rahu ega lunastust; kelle olemasolu peab tõestama, et maailmas pole ühemõttelisi tõesid ega ka müüte, mille narratiivis puuduks viide mõnele tõelisele sündmusele.

Filmis põgenenud vangist (**Kevin Costner**) – „**Täiuslik maailm**” (*A Perfect World*, 1993) – arendab Eastwood oma põhiideed sellise intensiivsusega, et peategelane tundub frustratsioonist peaaegu lõhkevat. Režissöör on siin helledem kui kunagi varem, nõudes vaatajalt, et see ei näeks teda, vaid Costnerit, kes heastab oma kõike muud kui korralikku minevikku, hakates lapsevanemaks väikesele pantvangile. Või ehk ütleb Eastwood sellega hoopis endast selgemalt lahti kui kunagi varem, lastes Texase seadusemehel päris lõpus kolmekordse eitusega sajatada: „Ma ei tea midagi. Mitte kuraditki.” Ehk on mõlemad, nii ülevoolav heldus kui eitus kokkusurutult selles veidras, tunnetest ülevoolavas „väikeses filmis”, mis on korraga kibe ja sentimentaalne. Kui järele mõelda, siis võib-olla on see Eastwoodi sisukaim film.

Aastaraamatust „*Variety International Film Guide 1995*” tõlkinud
VAPPU THURLOW



„Armutu“, 1992.
Režissöör Clint
Eastwood.
Clint Eastwood
(William Munny).

CLINT EASTWOODI FILMILAVASTUSED

1971 „Mängi midagi mahedalt“ (*Play Misty for Me*); 1972 „Rändaja“ (*High Plains Drifter*); 1973 „Breezy“; 1975 „Eigeri mägi“ (*The Eiger Sanction*); 1976 „Lindprij Josey Wales“ (*The Outlaw Josey Wales*); 1977 „Kadalipp“ (*The Gauntlet*); 1980 „Bronco Billy“; 1982 „Joomaurgaste mees“ (*Honkytonk Man*); 1982 „Firefox“; 1983 „Otsustav löök“ (*Sudden Impact*); 1985 „Kahvatu ratsanik“ (*Pale Rider*); 1986 „Heartbreak Ridge“; 1988 „Bird“; 1990 „Valge küti must süda“ (*White Hunter, Black Heart*); 1990 „Kollanokk“ (*The Rookie*); 1992 „Armu-

tu“ (*Unforgiven*); 1993 „Täiuslik maailm“ (*A Perfect World*); 1995 „Madisoni maakonna sillad“ (*The Bridges of Madison County*); 1997 „Kesköö hea ja kurja tundmise aias“ (*Midnight in the Garden of Good and Evil*); 1997 „Absoluutne võim“ (*Absolute Power*); 1999 „Tõeline kuritegu“ (*True Crime*); 2000 „Kosmosekauboid“ (*Space Cowboys*); 2002 „Veritasu“ (*Blood Work*); 2003 „Saladuste jõgi“ (*Mystic River*); 2003 episood „Piano Blues“ doksarjast „The Blues“. Teised režissöörid: Charles Burnett, Mike Figgis, Marc Levin, Richard Pearce, Martin Scorsese ja Wim Wenders. Teoksil „Rope Burns“.

CLINT EASTWOOD — KÄTTEMAKSUINGEL VÕI SEADUSEMEES?

JAMES THURLOW

Prantsuse filmikriitik ja -teoreetik **André Bazin** kirjutab oma klassikaliseks saanud filmiraamatus „Mis on kino?": „Vestern on ainus žanr, mille lähetekohad on peaaegu identsed kino enda omadega, ja mis on täies hoos ka praegu, pärast peaaegu pool sajandit väldanud lakkamatut menu. Isegi kui panna küsimärgi alla need väärtused, mis teda kolmekümnendatest aastatest kuni tänaseni inspireerinud, ja ka ta stiil, hämmastab teda pidevalt saatnud kommertsiaalne edu meid ikkagi, ja see on juba iseenesest hea tervise mõõdupuu." Bazin võrdleb vesterni ameerika komöödia ja gangsterifilmiga, mis on tema arvates oma aja ära elanud, ning jõuab järeldusele: „Vestern ei vanane."

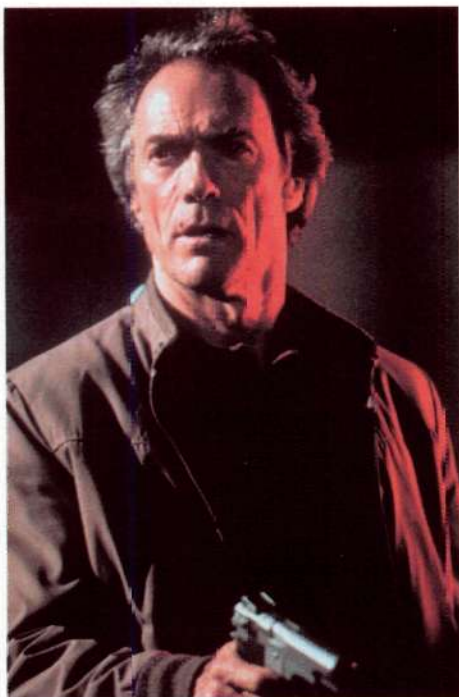
Tänapäeval mõjuvad need enesekindlad tähelepanekud filmi „tervise" kohta pigem ironilistena. Niivõrd, kui võrd vestern kui žanr on veel säilinud, võlgneb ta tänu omaenda müüdi kritiseerimisele sellistes filmides nagu „**Armutu**" (*Unforgiven*, 1992) ja „**Tantsib Koos Huntidega**" (*Dances With Wolves*, 1990). Nii mõnedki viimasel ajal tehtud vesternid on olnud pettumuseks kassale ja peagi unustatud.

Ameerika klassikalise vesternistiili rajamist võib eelkõige pidada režissöör **John Fordi** ja vesterninäitleja **John Wayne'i** koostöö tulemuseks ajavahemikus 1939. aastast („**Postitõld**" / *Stagecoach*) 1962. aastani („**Mees, kes tulistas Liberty Valance'i**" / *The Man Who Shot Liberty Valance*). Nende ühistöös, nii vesternižanris kui ka väljaspool seda, oli kesksel kohal Ameerika äärealade temaatika,

milles inivid, keda kehastas Wayne'i heroiline kangelane, tuli toime looduse ja ligimese põhjustatud ebaõnnega tänu oma visadusele ja vaprusele; see andis talle eluõiguse ja väärikuse. Nimetatud põhiteema kulgeb läbi kõigi vesternide kinematograafia koidikust kuni 1940. ja 1950. aastate klassikaliseks saanud ajastuni välja. Kuigi sotsiaalkriitilistes vesternides nagu **Fred Zinnemanni** „**Keskpäev**" (*High Noon*, 1952) ja **Nicholas Ray** „**Johnny Guitar**" (1954) on meeolelu pessimistlikum, saadab neidki eelkõige usk, et visa kinnihoidmine neistsamadest lihtsatest põhimõtetest viib inimese võidule.¹

1960. aastatel muutus aga vesternide temaatika dramaatilisel. Ka Fordi ja Wayne'i hilisemais töödes leiavad „Metsiku Lääne sangari" väidetavad vourused juba kriitikat. „**Otsijates**" (*The Searchers*, 1956) osutub Wayne'i loodud, küll julgust ja tugevust kehastav kangelane tegelikult mõrvarliku kättemaksuhimuga rassistik. Filmis „**Mees, kes tulistas Liberty Valance'i**", milles aimatakse ette üht „Armutu" teemadest, käsitletakse müüti Metsiku Lääne revolvräkangelasest kui kõmulist pettekujutelm.

1960. aastad nägid Haysi koodeksi (*Motion Picture Production Code; Hays Code*) valitsemisaja lõppu ja filmitähtede uue põlvkonna esiletõusu. Haysi koodeks oli filmide sisu reglementeeriv määrustik, mille filmitegijad olid 1930. aastatel vastu võtnud, sest neile avaldasid survet mõned publiku hulgast, kellega tegi muret filmide moraalne sisu ja võimalus, et meedium võiks ohustada



„Kollanokk“, 1990.
Režissöör Clint Eastwood.
Clint Eastwood (Nick Pulovski).

kehtivaid väärtusi. Haysi koodeks pii-ras oluliselt nende stseenide osa, milles oli seksi; vähemal määral ka vägivalda. Peale selle püüdis koodeks reguleerida filmide sisu moraalseski mõttes ja nõudis, et voores peab igal juhul saavutama võidu kurjuse üle. Kuna soov küpsema meelelahutuse järele tugevnes ja võõrfilmide import ning televisioon avaldasid majanduslikku survet, samal ajal kui ühiskonna moraalsed printsiibid ka mõnevõrra lõdvenesid ning vastav tensesuur vähenes, loobuti 1960. aastail Haysi koodeksist ja võeti kasutusele reitingustüsteem, mis keelas lastel täiskasvanute jaoks tehtud filme vaadata, andes samal ajal filmitegijatele veidi rohkem mõttevabadust valikuis, mis puudutasis sisu.

Selle uue süsteemi tulemusena suurenes vesternides dramaatilisel vägivaldastseenide osatähtsus ning romantiiline kujutelm Metsiku Lääne kangela-

sest asendus kütünilisega. Vanast vester-nistiilist ja vanadest teemadest loobus esimesena otsustavalt ameerika režis-söör **Sam Peckinpah**. Tema tehtud ves-ternid torkavad silma erakordselt suure vägivaldsuse ja rohkete seksistseenide-ga. Peckinpah' tüüpiliseks teemaks kuj-unes endise Metsiku Lääne peamiselt lindpriide asukate hättasattumine — maailmas, kus tsivilisatsioon peale tun-gis, ei olnud neile enam kohta.

Sergio Leone aga pühitses 1960. aas-tate kommertsiaalse kino taasleitnud va-badust hoopis teisiti. Koos **Clint East-woodiga** tegi ta seeria filme, millega lõi täiesti uue žanri, *spaghetti*-vesterni, mil-lest sai ameerika vesterni luigelaul („**Peotäis dollareid**“ / *Fistful of Dollars*, 1964; „**Ja mõni dollar veel**“ / *For a Few Dollars More*, 1966; ning „**Hea, paha ja inetu**“ / *The Good, the Bad, and the Ugly*, 1966). Kui kaks **John Wayne'i** filmi (esi-mese režissöör **John Ford**, teise režis-söör **Howard Hawks** ja kaaspeaosatäitja **Montgomery Clift**), „**Otsijad**“ (*The Searchers*, 1956) ning „**Punane jõgi**“ (*Red River*, 1948), näisid siiski lootust andvat, et Metsiku Lääne kangelaste noor põlv-kond elab Wayne'i generatsiooni puu-dused ja künismi veel kuidagi üle ning ehitab oma rikkumatuses ja idealismis üles parema tuleviku, siis Leone filmid paiskasid selle lootuse põrmu. Kui selles noores põlvkonnas üldse midagi oli, siis ainult veel rohkem julmust ning künis-mi kui eelmises.

Kui Peckinpah' filmid olid kantud **Jean-Paul Sartre'i** ideedest ja ta kange-lased püüdsid vaevaliselt leida midagi humaansusesarnast barbaarse reaalsuse taustal, siis Leone filmitriloogiat on mõ-jutanud **Friedrich Nietzsche**; tema pea-tegelane (Nimetu Mees/*Man With No Name*) muutub järk-järgult aina amo-raalsemaks.² Seeria finaalis „Hea, paha ja inetu“ (mille pealkirigi on nietzsche-lik) ei erista „head“ tegelast kahest üle-jäänust mitte see, et ta oleks neist eetili-

sem, vaid lihtsalt et ta on tasakaalukam. Kui ta ei anna järele nende kahe jõhkru-sele, siis ainult mingist aristokraatlikust ja esteetilisest halvakspanust julguse vastu, mitte moraalse printsipi järgimisest.

Eastwoodi vaikne, irooniline ja õel palgaline tapja on tugevaks kontrastiks Wayne'i ausale ning sugestiivselt moraalsele kauboile. Wayne'i kangelane oli üks kõigi seast, hooplev, keevaline ja muutlik, samas omamoodi võluv ning õiglane, imetlusväärsest terviklik ja kahtlemata üleelusuurune. Eastwoodi loodud karakter seevastu on, eriti Leone seerias, endast vägagi heal arvamusel olev ja omaette hoidev mees kahtlase plaaniga oma eesmärk maksu mis maksab saavutada. Kui Wayne'i tegelaste otsekohene maskuliinsus andis neile suhetes naissooga teatud kohmakuse, siis Eastwoodi avameelne seksuaalsus ja hukutav salapära annavad talle vastupandamatu võlu isegi siis, kui ta naisi väldib.

Eastwoodi hilisemad vesternid ei saavuta enam Peckinpah' ja Leone aegset selgejoonelist stiilsust või temaatilist jõudu. Nad mõjuvad pigem üleminekuna Eastwoodi isiklikus vaimses arengus. Teatud mõttes on vestern kandnud alati eksistentsiaalset sõnumit: inimene on vaba ja võib luua oma maailma, milles kehtivad väärtused tema enda jaoks. Eastwoodi näitlejakarjääri keskmise perioodi filmid oleks justkui järeldus sellest mõttest: indiviid peab võitlema korruptsiooni vastu selleks, et taastada (oma) moraalne kord.

Peter Fonda ja Dennis Hopper löid filmiga „Easy Rider“ (1969) 1960. aastate kontrakultuuri „vesterni“, milles kaks narkootikumidega äritsevat hipit rändavad mootorrattastel läbi Ameerika, otsides taga vabadust ja oma kaduma läinud rajajoont. Eastwood valis vastasuunalise väljenduse, kehastades talumatse esindavaid tegelasi, kelle ees-



„Pögenemine Alcatrazilt“, 1979.
Režissöör Don Siegel.
Clint Eastwood (Frank Morris).

märk on võidelda dekadentliku hipikultuuri vastu. „Coogani bluffis“ (*Coogan's Bluff*, 1968) mängis Eastwood näiteks äärealade šerifi, kes pidi minema suurlinna kuritegevuse vastu võitlema. Selle rolli teist varianti mängis ta „Armutus“.

Neist kõige tuntum on ehk politseinik „Räpases Harrys“ (*Dirty Harry*, 1972), kes võitleb kuritegevusega San Franciscos (1960. aastate kontrakultuuri pealinn). 1970. aastate linnatemaatika *exploitation*-filmide (*blaxploitation*, mürglifilmid) elluäratamise ja tagasitulekuga on „kodanikufilmid“ (näiteks „Äraostmatu šerif“ / *Walking Tall*, 1973; „Räpane Harry“ ja „Surmaiha“ / *Death Wish*, 1974) kahjuks kahe silma vahele jäänud.³ „Räpase Harry“ seeria tegi Eastwoodi politseirollides uuesti niisama tuntuks kui varem vesternid.

1970. aastateks näis Eastwood siiski oma traditsioonilistest *macho*-rollidest väsima hakkavat. Oma selle ajajärgu kõige edukamais filmides „Mees San Fernandost“ (*Every Which Way but Loose*, 1978) ja „Täie auruga San Fernandosse“ (*Any Which Way You Can*, 1980) hakkas ta oma kange mehe *persona*'t tapsipi parodeerima. Mängides küll endiselt *macho*'st *action*'ikangelast, ei kujuta ta endast siiski enam varasemate filmide jultunud külmaverelist tapjat, vaid alkohoolikust tänavavõitlejat, kes lööb kampa lemmiklooma – orangutaniga.

Samal ajal püüdis ta režissööritööga



„Täiuslik maailm“, 1993.
Režissöör Clint Eastwood.
Kevin Costner (Butch Haynes) ja
T. J. Lowther (Phillip Perry).

katsetades („Bronco Billy“, 1980; ja „Joomaugaste mees“ / *Honkytonk Man*, 1982) oma linakangelase kindlalt kahe jalaga maa peale asetada; luua realistlikum, inimlike vigadega kangelane. Kuigi need filmid leidsid kriitikuil mõningast toetust, kujunesid nad kassale pettumusteks. Vaatajaskond eelistas näha Eastwoodi pigem traditsioonilistes keskpärastes filmides *action*’ikangelase rollis, nagu „Firefox“ (1982) ja „Kahvatu ratsanik“ (*Pale Rider*, 1985).

Tema töö koos peategelast kehastava **Forest Whitakeriga** filmibiograafias „Bird“ (1988) **Charlie Parkerist**, mida küll esilinastuse järel nii väga ei märgatud, kujunes režissöör Eastwoodi jaoks suureks sammuks edasi. See oli esimene film, milles ta režissöörina ka ise staarina ei esinenud. Mõnes mõttes on peategelane küll väga sarnane Eastwoodi teiste filmide omaga, kujutades meest, kes läheb süsteemiga vastuollu. Ometigi kujutab see endast tugevat vastandit brutaalsetele ja rassistlikele „Räpase Harry“ filmidele. Mustanahaline muusik, heroiniisõitlane Parker mõjub ini-

mesena tunduvalt sümpaatsemalt kui seadusesilmad, kes teda kiusamas käivad.

Ka teistes Eastwoodi tehtud filmides, milles ta ise peaosa ei mängi („Täiuslik maailm“ / *A Perfect World*, 1993; „Kesköö hea ja kurja tundmise aias“ / *Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997; ja „Saladuste jõgi“ / *Mystic River*, 2003) on tunda sümpaatiat ühiskonna heidikute ja kriminaalide vastu. Need keerukate moraalsete dilemmade ja subtiilsete iseloomude filmid moodustavad veidra kontrasti kõigele sellele, mis Eastwoodist omal ajal staari tegi; mis meid ikka veel sunnib teda seostama kättemaksuingi ja *action*’ikangelasega (näiteks „Tulejoonel“ / *In the Line of Fire*, 1993; „Absoluutne võim“ / *Absolute Power*, 1997).

Need kaks erinevat hoiakut saavad omavahel kokku „Täiuslikus maailmas“, kus Eastwoodi kättemaksuline šerif jälitab kurjategijat, kelle rolli on sügava inimlikkusega loonud **Kevin Costner**. Filmi käigus saab meile selgeks, et kurjategija on mingil määral loodud selle õigussüsteemi poolt, mida šerif esindab. Filmis ei püüta lihtsal viisil mööda minna Ameerika kuritegevuse keerukaist dilemmadest, lastes kurjategijal paista äärmiselt ebasümpaatse või ka täiel määral süsteemi ohvrina. Samal ajal on Eastwoodi seadusetegija brutaalset lihtne moraal — kuigi omal kombel loogiline — ilmselt liiga karm ja hõrkab lõpuks iseenda vastu töötama.

„Armutus“, mis on ehk Eastwoodi kiidetum film, on taas kord teemaks seadus ja need, kes seisavad väljaspool seda. Puhkeb lahing kolme osapoole vahel: rühma kauboide, kes on kuidagi seotud ühe prostituudi vigastamisega; prostituutide, kes on välja pannud preemia nende tabamise eest, ja lõpuks kodanike, kes tulevad seda preemiat kätte saama, samal ajal kui seaduse esindajad koos abilistega meeleheitlikult linnas

korda püüavad säilitada. Keegi ei tule sellest loost päris puhtalt välja, ehk vaid paar kauboid, kelle ainsaks motiiviks on sõbra kaitsmine. Ja kuigi kodanikuõigus demüstifitseeritakse, peavad püssivõitlejad julguse kokku võtma ning süütundest üle saama sellega, et hakkavad jooma. Lõpuks käsitletakse isiklikku kättemaksu ikkagi kui kõrgemalseisvat moraalset kohust seaduskuulekuse ees.

Eastwoodi viimases filmis „**Saladuste jõgi**” on taas esil needsamad vägivalda, individualismi ja kättemaksu motiivid, mis iseloomustasid ta varasemaid töid; teema seevastu erineb täielikult ning kummutab veenvalt nende sõnumi. Taas portreteeritakse sümpaatiaga ühiskonnast välja tõugatud. Ühelt poolt näidatakse must valgel kuritegu ja karistust: alatur lasteahistamist ja politseiniku kangelaslikku tegelaskuju, keda kehastab **Kevin Bacon**. Teisalt tuuakse meieni vahepealse halli massi mitmeid eri varjundeid. **Sean Penn** mängib armastavat abikaasat ja isa, kes juhtub olema ka kuritegelik boss ja maksab julgalt ja ebaõiglaselt kätte oma sõbrale. **Laura Linney** mängib tema riikalikku naist; **Tim Robbins** ohvrit, kelle isiklik kättemaks segab teda teise mõrvaloosse, millega tal pole midagi pistmist. **Marcia Gay Harden** on abikaasa rollis, kes ebaõiglaselt oma meest mõrvas süüdistab. Tegelike mõrvarite vägivaldase motiiviks osutub ootamatult sõbrakiindumus.

Kui traditsioonilistes vesternides sümboliseerisid avarad maastikud vabadust, mis andis meestele jõudu oma saatust kujundada, siis „Saladuste jões” on loodus ja mahajäetud tühjad maad pigem hädaohu ja kurjuse elupaigaks, kus mehed viivad ellu oma järeldaid kavatsusi. Humaansus, kui seda filmis üldse on, peitub pigem vennalikus ühtekuuluvustundes kui individualismis. Kõige tähendusrikkam on Baconi loodud tegelaskuju; erinevalt kättemak-



„Saladuste jõgi”, 2003.
Režissöör Clint Eastwood.
Sean Penn (Jimmy Markum).

suhimulisest kurjategijast on ta oma eesmärgi teostamisel ühtaegu nii kaastundlik kui ka erapooletu, ja jõuab loogilise lõppjärelduseni tänu protseduurireeglite kannatlikule järgimisele. Kui otsida ühtainust niiti, mis seoks omavahel kõiki Eastwoodi filme, siis võiks selleks pidada vaprust ja õigluse teemat. „Saladuste jõgi” ei ole enam vastuhakust õigus- ja korrasüsteemile, vaid võtab viimase omaks ning näitab, et tee tõelise õigluse juurde viib läbi tähelepaneliku vaatluse, mõtiskluse, empaatia ning lugupidamise ühiskonnas kehtivate väärtuste vastu.

Käsikirjast tõlkinud VAPPU THURLOW

Kommentaariid:

¹ Selle üldise mõtteviisi märkimisväärseks erandiks on William A. Wellmani filmid, eriti Walter Van Tilburg Clarki romaani sünge tõlgendus „Ox-Bow juhtum” (*The Ox-Bow Incident*, 1943).

² Nii Sam Peckinpah’ „Metsik jõuk” (*The Wild Bunch*, 1969) kui ka Sergio Leone “Hea, paha ja inetu” (1966) tehti Vietnami sõja ning sõjavastase liikumise haripunktis olles ja nende tegevuse taustaks on mõttetu kodusõda, justkui rõhutamaks, et ükskõik, missuguseid kuritegusid peategelased ka ei sooritanuks – need jäävad tähtsusetuiks võrreldes institutsionaalse vägivaldaga, mida organiseerisid seaduslikult volitatud võimukandidad.

³ Olgu märgitud, et „Äraostmatust šerifist” on Ameerikas äsja uus versioon välja tulnud.

ASJADE SEISUST EUROREFERENDUMI PAIKU

JAAK KILMI

„PALJU ÕNNE!“ *Urmus E. Liivi vaatlus*. Vaatluse viisid läbi *Urmus E., Erik, Mait, Saša, Dima, Mikk, Katrin, Margus, Kaarel, Ann-Marie, Sten-Erik, Riivo, Feliks, Siret, Kristo, Jörgen, Memm, Mihkel, Marek, Tarvo ja Janar*, vaatlusele aitasid kaasa *Liina, Mati, Mart, Kaire, Fagira, Romet, Kersti, Inge, Kaido, Olle, Aivar, Ivo, Arbo, Kaarel ja Lauri*, produtsent *Anu Veermäe*. Video Betacam SP, 48 min, väriline ja mustvalge. © „Rudolf Koinimois Film“, 2004.

Pärast „Palju õnne!“ esilinastumist läks „Eesti Päevalehes“ lahti väga huvitav trall. Teemaks oli: „Kellele kuuluvad dokfilmi tegelased?“ Kriitik arvas, et kõik, kes ekraanilt läbi astuvad, on materjal avalikule arutelule. Et ühe filmi tegelase ema oli hirmutavalt stereotüüpne ja veel midagi. **Urmus E. Liiv** lajatas vastu, öeldes, et dokfilmi tegelasi ei saa käsitleda sarnaselt fiktiivsete karakteritega mängufilmis. Seetõttu peab kriitik arvestama, et arvustusobjektiks on filmi kontseptsioon ja teostus, mitte filmis üles astuvad reaalsed inimesed. Liiv ütles, et kui tema tegelane tundub teile naeruväärseks, siis heitke seda talle kui režissöörile ette, sest tema jäädvustas ja monteeris teda sellisena. Üle tüki aja oli puhkenud ajakirjanduses arutelu, mis puudutas ka mind kui dokumentalisti: küsimus dokumentalistika olemusest, tegelasekäsitlusest, elu ja fiktiivsuse suhetest ja mida sellest kõigest peab arvama üks arvustaja.

Aga millest siis kirjutada, kui inimestest ei ole enam „lubatud“? Mina kirjutaksin näiteks Liivi filmi tegelaste valikust. Filmi konstruktsioonist, režissööri

kontseptsioonist, arvatavatest taotlustest, sõnumist. Sellest maailmast, millega mina **Urmus E. Liivi** filmis kohtusin.

Valikust

Urmus E. Liivi tegelaste valik on tuntuvalt vulgaarsotsioloogiline. On selge, et režissööril oli kavas nende kolme tegelase valikuga luua Eesti ühiskonnast sotsiaalne läbilõige, koos kõikide populaarsete klassivastuoludega – venekeelne geto-Eesti Kopli liinidel *versus* korralik keskklassi-Eesti *versus* staatuse ja rahulolu saavutanud uusrikaste-Eesti. Kõik need klassid on meile tuttavad, samuti nende omavaheline rinnastus. Meile meeldib lugeda ülevaateid kenasti ja selgelt lahterdatud ühiskonnakihtidest. Kui laupäevalehes kirjeldatakse mõne puhtakujulise ühiskonnakihi esindaja mentaalseid ja staatuslikke parameetreid, on kõrval tavaliselt ajalehe karikaturisti illustratsioon. Me muigame, sest me tunneme selle tüübi ära. Nagu otse elust! Kuigi tavaliselt keegi meist ei tunne, et me vastaks üksüheselt neile liigitustele. Enda ümber aga tahame näha just neid puhtaid tüüpe puhtakujulistest ühiskonnakihtidest.

Saša – venelane – põhjakiht; liikumisvahend: kondimootor; jook: salaviin, lemmikloom: prussakas; lemmiklektüür: töökuulutused Kopli postide küljes *versus* **Kristo** – eestlane – kesk-klass; liikumisvahend: isa „Ford Scorpio“, jook: riigiviin; lemmikloom: tubli tõukoer; lemmiklektüür: „SL Õhtuleht“ *versus* **Mikk** – eestlane – jõukur; liikumisvahend: „Jeep Cherokee“; jook: calvados; lemmikloom: trendikoer; lemmiklektüür: raha. Ja nii edasi.

Tegelikult meie keegi ei tunne tühtegi sellist inimest. Ja ei tunne sellepärast, et nad kõik on üsna rämedakujulised destillatsioonid ühiskonnast. Liivi tegelased esindavad Liivi valikus oma ühiskonnakihti ja nende isikuomadused ja soovid on tingitud üksnes nende sotsiaalsest taustast.

Asjade seisust

Tiit Ojasoo lavastuses „Asjade seis“ astuvad meie ees laval üles väga selged tegelased meile selgetest ühiskonnakihtidest, kes esindavad laval ennekõike oma varanduslikku seisut. Kogu nende käitumine ja eneseväljendus tuleneb otsest nende varanduslikust olukorrast. Vaene saab seksioonkapi tükkideks ja valmistab saepurust pirukaid. Rikas kirikuõpetaja ei oska oma rikkasse ellu midagi rohkem soovida, kuni ta teele satub imetore uksekoputi, mille ta lihtsalt peab ära ostma. Rikka rahulolu rikastub uue rahuloluga. Elu muutub veel rikkamaks. Vaesel tekib lapse kümnekroonise nukuteatripileti pärast ületamatu eelarveauk. Vaene õnetu elu. Ja muutub veelgi vaesemaks ja õnnetumaks.

„Asjade seisu“ rõõmus ja mänguline sotsiaalporno (sotsiaalpornona välja mängitud) on väga õpetlik materjal dokumentalistile. Ojasoo „Asjade seis“ ki-sub armutult alasti igasuguste sotsiaalse üldistuste stigmatiseeriva olemuse. Ta räägib meie turvalisest distantsist meedia kujundatud muudeleluvormide suhtes. Ja mitte ainult meedia. „Asjade seis“ näitab, kui lihtne on ühiselt kujundada stereotüüpe ja neid muretult tarbida.

Liivi filmiga juhtub paraku niimoodi, et reaalsed inimesed kaotavad filmis õiguse iseenda isiksusele ja kingivad enast üsna lihtsakoeliseks sotsiaalseks üldistusmaterjaliks. Urmas E. Liivi tegelased on kunstliku loogika konstruktsioonid. Kuigi reaalsed isikud, on nad paljuski tinglikustatud. Tõnis Kahu (kes ise filmi nägemata seksus eespool maini-



Urmas E. Liivi dokumentaalfilmi „Palju õnne!“ peategelased.

tud huvitavas ajalehediskussiooni!) püüdis seda laiendada kõikide maailma dokfilmide tegelastele ja suurel määral

on tal ka õigus. Saša, Kristo ja Mikk on ühel hetkel fiktsioonid, kes on pandud filmi teenistusse. Mõni film lihtsalt paljastab rohkem, mõni vähem seda kunstivormi peidetud seost reaalse isiku ja puhastatud fiktsiooni vahel. Tegelase-vaataja suhtes halastamatut üleminekut teise vastuvõtutasandisse, küsimata selleks kellegi nõus- ja valmisolekut.

Konstruksioonist

Liivi filmis mängis tegelikult rolli ka meile tutvustatud poiste paigutatus ajaloolis-nostalgiis-poliitilisse konteksti. Kõik kolm poissi olid sündinud 1985. aastal, *perestroika* esimesel sügisel. Liivi kontseptsiooni kohaselt on need poisid viimane nõukogude võimu kogenud aastakäik. Filmis said kõik kolm poissi kaheksateist aastat vanaks millalgi umbes Euroliidu referendumi päeva paiku. Ka see näib kuidagi tähenduslik. Nad sündisid ajal, kui nende vanemad isegi ei uskunud muutustesse. Ei sotsiaalsesse ega poliitilistesse. Mingis mõttes alustasid nende vanemad *perestroika* stardipakkudelt võrdsetena. Ka poisid alustasid oma eluteed samast punktist samasugustena — kolm kena prisket põnni. Nüüd, kaheksateistaastastena, on nende elud saatuse ja vanemate ettevõtlikkuse mõjul siiski erinevad. Nüüd saavad poisid täisealiseks uue süsteemi lävel. Nüüd peavad nemad võtma sellelt, mis võtta annab.

Umbes selliseid mõttekäike võib Liivi filmist välja lugeda. Ainult et Liiv püüab seda kuidagi eriti tähenduslikuna välja mängida. *Perestroika*'st euroreferendumini. Tunnistan ausalt — mulle sellised konstruktsioonid ei istu. Mind isiklikult muudab pealesunnitud autorikontseptsioon kiuslikuks. Gorbatšov NLKP kongressil; koos Raissaga Tallinas; Rüütel, Saul, Vaino tal vastas. Mis aasta see oligi — 1987? Järgmisena kaadrid laulvast revolutsioonist, Balti ketist. Sel ajal olid poisid kolme-nelja-aastased.

Kas ka see on tähenduslik?

2001. aasta 11. septembril said poisid kuusteist. Kui Liiv oleks toonud sisse kaadrid 11. septembri terroripeost, oleks võinud ta viidata sellele, et Saša on justkui potentsiaalne terrorist enesega rahulolevate ja muretute eestlaste poolt ruulitavas ühiskonnas. Kas pole tähenduslik? Ma liialdan muidugi, aga ka selle käigu filmi konstruktsiooni piires oleks saanud kuidagi ära õigustada.

Konstruksiooni puhul on kerge tekkinga ülemõtlemise moment. Ma arvan, et seda võiks tema filmile ette heita küll. Samas on Liivi taotlused tegelikult väga selgelt välja loetavad — ta tahtis välja joonistada põlvkonna. Käis välja selle meeelahutusliku surimurina, kus on natuke Nõukogude hümni, natuke Gorbatšovi, Balti ketti, kaheksateistkümneseks saavaid poisse, vene pätte ja nabarõngastega tüdrukuid kooli koridoris. Nad ei tea Gorbatšovi. Ja siis? Ilmselt ei tea nad midagi ka Brežnevist, Tšernenkost ega Andropovist. Neile võiks ette kuhjata terve hunniku nõukogudeaegset kila-kola pioneerimärkidest „Koolijäätiseni“, ilma et see neis mingisugust äratundmist tekitaks. Meile, nõukaaegsetele, on selles siiras mõistmatusehetkes palju koomikat.

Kahtlemata aitab see meil kaardistada põlvkonna piire. Kõige olulisem märksõna — ajaloolise mälu puudumine kõige suhtes, mis puudutab Nõukogude Liitu, — jõudis kohale küll. Nad on poisid, keda nõuka nostalgiga ei osta ära ega peleta minema. Nende jaoks on see üks suur minevikumull, mis enam meisse ei puutu. Aga see tähelepanek oli niivõrd filmi kontseptsioonikeskne, et oleks võib-olla veel midagi tahtnud sellest põlvkonnast teada. Näiteks, et kui paljud soovivad oma õnne ühiskonnas toimuvate protsessidega. Mis on nende jaoks riik, või midagi sellist. Siis jälle oleks pidanud olema suurem valik tegelasi. Aga see oleks siis juba hoopis teine film olnud...

Elulisusest

Samas üks asi, mis teeb Liivi filmist tähelepanuväärse, on Liivi antropoloogipilk. Ma eriti ei mäleta, et oleksin ekraanil väga tihti kohanud päris elu, nii nagu see pulbitseb tänavatel, pubides, privaatsaunades, keldrites, läbudel. Selles mõttes on sünnipäevapidu tänuväärne võimalus heita pilk mõne grupi kommete, suhete ja käitumise valda. Asotsiaalsete kalduvustega Saša salaviinapeo jäädvustus, mis lõpeb kakluse ja noavälgutamisega, on dokumentalistikas saavutus. Samamoodi on huvitavad ka Miku jõmmipidu ja Kristo armsalt keskpärane pereklassiõhtu linnalähedases motellis.

Liivi film tuletas mulle meelde **Rein Kotka** kuriooset „**Eesti pulma**“, milles staažikas pulmavanem monteeris kokku ma-ei-tea-mitu pulmapidu alates registreerimisest ja lõpetades peojärgse mälukaga. Kotkas soovis jäädvustada eesti pulmakombeid, kukkus aga välja kõhedust tekitavalt põhjalik sissevaade eestlase peoharjumustesse, kus õllest higised härrad lipsu ja püksirihma lõdvaks saavad lasta ja kartmata oma renomee pärast prouade pepudele punetavaid näpistusjälgi jätavad. Rein Kotkas oli teinud muidugi tänuväärse eeltöö, avades oma frivoolsete tüüppulmamängudega pulmalistes peituvat looma.

„Eesti pulm“ ei koormanud meid suuremate üldistustega, vaid vohas nii, nagu üks mõtestamata materjal seda teeb, kui kaotada kriitikameel ja pikusepiirangud. Nähes filmis seda elulasu, on mul kahju, et monteerijaks ei olnud Urmas E. Liiv, kes oleks suutnud välja visata mitteolulise keskpärasuse ja paisanud meie ette need kõigemad hetked, mida me tegelikult kõhedusvärinaga rahvaantropoloogialt ootame. Liivi „Kanal 2“ tõi eluseriaal ansamblist „**Meie mees**“ on minu arvates uus samm meie rahvakillu kaamerakrambita mentaliteediuuringuil.

Igal juhul on mul tunne, et kui kellelgi on juurdepääs Eesti inimese kaameraga kaardistamata eluhetkedesse, siis on see Urmas E. Liiv, kes varsti avastab, et pole vaja endale üles seada konstruktioonilõksu ja formaadifiltrit, mis pärsiks sissevaadet vahetusse elukulgu. Antropoloogiliselt väärtuslik materjal võib täiesti julgelt ja häbenemata elada iseseisvat monteerimata elu. Ilma, et toimetaja peaks vaataja eest korrastama oma olemuselt struktureerimatut elujanu. Mida me ka avalikus ja perekonnaringis ei tunnista, me ootame igalt ekraanihetkelt kohtumisvõimalust oma varjatud ja peidetud minaga.

Urmas E. Liiv
(vasakul) oma
filmi tegelastega
Koplis.



ANDRUS TUISK PIKAKS FILMIKS VALMIS

PEETER SAUTER

„PEREBISNES“. Režissöör ja produtsent **Andrus Tuisk**, operaator ja kunstnik **Manfred Vainokivi**, stsenaarium: **Andrus Tuisk** ja **Kaur Kender**, muusika: **Tiit Kikas**, helirežissöör **Mati Schönberg**, kostüümikunstnik **Marit Ahven**, tegevprodutsent **Hiie Fluss**, režissööri assistent **Marju Lepp**, grimm: **Kairit Nieländer**, valgus: **Taivo Tenso** ja **Anno Proosvelt**, rekvisiit: **Jaagup Roomet**, pürotehnik **Armin Altorf**, montaaž: **Priit Põldma** („Joosti Stuudio“). Osades: **Lembit Ulfsak**, **Piret Laurimaa**, **Jan Uuspõld** ja **Stella-Triin Fluss**. 35 mm, 12 min, värviline. © „Tuisk Film Production“, 2003.

„RING“. Režissöör **Andrus Tuisk**, stsenaarium: **Andrus Tuisk**, **Urmas Lennuk** ja **Kaur Kender**, operaator ja kunstnik **Manfred Vainokivi**, muusika: **Tiit Kikas**, helirežissöör **Mati Schönberg**, kostüüm: **Anu Lensment**, produtsendid **Andrus Tuisk** ja **Manfred Vainokivi**, tegevprodutsent **Hiie Fluss**, režissööri assistent **Marju Lepp**, operaatori assistent **Taivo**

Tenso, grimm: **Kairit Nieländer**, valgus: **Taivo Tenso**, **Anno Proosvelt**, **Ken Vainokivi** ja **Jaak Riim**, kunstniku assistent **Jaagup Roomet**, dekoratsioon: **Andres Josing** ja **Raivo Aus**, montaaž: „Joosti Stuudio“. Osades: **Lembit Ulfsak** (mees), **Merle Palmiste** (naine), **Karl Annus** (poeg). 35 mm, 12 min, värviline. © „Tuisk Film Production“/„Parunid & Vovid“, 2004.

Kaks lühikest filmi.

Üks – liiga hea film (ülepingutatud vormiharjutus). Teine – hea film (välja-peatud ja puudutav ja kompaktne).

Köögitüdrukuga kombel paari lausega **Andrus Tuisu** esimeste lühikeste mängufilmide sisu.

„Perebisnes“

Teeäärses pentslas sihivad teineteist tukkidega röövel ja pentslapidaja. Röövli kaaslane beib tuleb ja ülbitseb pisut pentslapidaja lapselapsega. Müüjavanamees laseb röövelbeibe maha.



„Perebisnes“.
Jan Uuspõld ja
Piret Laurimaa.

1. pööre: röövelpoiss paneb oma tuki surnud beibe pihku – järelikult lasi müüja plika maha enesekaitseks. Nii teevad röövel ja müüja pilke vahetades diili. Röövlipoiss saabki kotitäie raha ja kihutab minema kollases sportautos.

2. pööre: surnud plika tõuseb surnust üles, kleit ketsupiga koos – nad on millegipärast pentslamüüjaga kokku mängind. Mina mõtlen, ahaa, nad tahavad kindlustuselt suuremat raha välja pressida ja plika leidis lolli poisi, keda röövliks tõmmata, ja lavastasid röövi. Ja lolli poiss jääb nüüd vahele ja tark plika ja pentslapidaja saavad kindlustuselt raha.

3. pööre: poiss kärutab oma autoga tagasi. Pentslapidaja käratab talle – mine pese mu auto puhtaks. Selgub, et ka röövlipoiss polegi röövlipoiss, aga on kõigi nendega mestis.

Lõpetuseks näeme veel perepilti, kus nii röövlid, pentslapidaja kui tema lapselaps mängukaruga koos armsasti poseerivad.

Tulemus. Ma ei saa enam loost aru. Vahepeal huvitavaks läinud lugu keeratakse arusaamatuks. Minu meelest tüüpiline esimese filmi ülepingutus. Mul on kahju, sest ülejäänud on kõik väga hea. Pinge hoitud, mäng väljapeetud, pilt ilus, heli toetav.

Kokkuvõtteks. Mitte vorm pole sisu teenistuses, vaid sisu kaob arusaamatu vormimängu taha ära.

Veel tulemusi:

Kulka filmidebüüdi auhind 2003.

Mannheim-Heidelberg International Film Festival 2003 – Best Short Film prize.

„Ring“

Isa-ema-poja oidipaalne armutrian-gel.

Paps näeb unes, et poiss jälgib toalake paigutatud veebikaamera abil, kuidas ta naisega seksides toime ei tule.

Pahur paps norib poisiga hommikusöögilauas, kuni poiss läheb endast välja.

1. pööre: poiss segab vanematele unerohu ja joodab teega sisse. Vanemad jookvad ennast unerohust voodisse läabakile. Poiss asub emaga seksima. Isa teine ärkamine. Ohoo, ohoo, seegi oli jälle uni. Poiss ja isa ja ema hommikusöögilauas.

2. pööre: reaalsus kordab enne isa unenäos läbimängitud motiivi: poiss avaldab isale oma ammuse soovi – ta tahaks osta veebikaamera. Isa algul nõus-tub, ent hakkab siis poisi kallal norima ja teatab lõpuks: „Seda veebikaamerat sa ei saa!“

3. pööre ja finaali: poiss jookseb oma tup-



„Perebisnes“.
Lembit Ulfsak.

pa ja asub unerohtu segama. Reaalsus kordab veel kord unes enne näidatud motiivi, aga ega me ei saa kindlad olla, et seegi pole uni, millest isa võiks taas ärgata, – film aga enne sellist võimalikku kordust lõpeb.

Tulemus. Kompaktne, tihe inimlik lugu. Head süžeepöörded annavad uue suuna (mõtestame eelnevat uues valguses), aga nad ei pööra tervet lugu segaseks ega pea peale. Viis pluss.

Kokkuvõtteks. Erinevalt „Perebisnesist“ on meil lugu, mis läheb südamesse. Ma ei hakka siinkohal arutlema, kas põhjus võib peituda selles, et Tuisk on keskealine mees ja kahe lapse isa, aga tõenäoliselt mitte pentsutanklaröüvel ja sestap on isa-ema-poja kired ja tülid talle lähedasemad.

Olen kuulnud kuluaaritagust juttu, et „Perebisnes“ oli parem. Jama jutt. „Ring“ on selgelt parem. Tuisk julgeb siin usaldada inimlikku lugu ja annab meile empaatiavõimaluse. Ma meenu-taksin korra „Lola jooksu“, kus on ka palju pööreid ja süžee mängitakse mitu korda erinevas võtmes läbi (aga pärast „Rashomoni“ on seda tehtud maailma kinos lugematu arv kordi). Hoolimata loo pööramisest on „Lola jooksus“ tegelaste identiteedi kontinuiteet (küll

mõtlesin alles lolli termini välja).

Lihtsamalt – me saame südamerahus Lolale kaasa elada, kartmata, et ta järgmisel hetkel meile näkku naerab ja ütleb, ma olen hoopis näitleja see ja see, sa loll vaataja, ja mingid Lolad ei koti mind. (Just eile Margus meenutas mulle inglise filmi, kus nii oli tehtud – aga alles päris lõpus – ja siis tohib, siis see on vaid väike rosin lõppu.) Sama asi toimib ka „Matrixis“. Kui me empaatia filmi peategelaste suhtes hävitataks, laguneks film koost.

„Perebisnes“ teebki selle vea, et lõpuks me ei tea enam, kes on kes ja mis on mis. Okei, see juhtub ka üsna lõpus ja kuni sinnani on asi hea. Aga ei pruugiks ka siis juhtuda. Lõika filmi lõpp ära ja film saab parem.

Mõlemas filmis, nagu öeldud, on hea pilt, kunstnikutöö, näitlejate töö. (**Lembit Ulfisak** mõlemas väga hea, aga kuidas ta meile „Ringis“ korda läheb oma potentsimurega ja kuidas me ei jõua hakata talle kaasa tundma „Perebisnesis“. Me hakkame talle kaasa tundma, kui ta oma tütre tüdrit kaitstes korraks endast välja läheb ja pooleldi tahtmatult röövlibeibe maha kõmmutab, aga meile öeldakse peagi – ha, ha, ha, see oli nali.)

Mõlemas filmis on väga tihe (loe hea) montaaž. Seda on Tuisule ka ette



„Ring“.
Karl Annus.

heidetud, et nojaa, Tuisk on reklaamikliippide väntaja ja teeb mängukat kah nagu reklaamikliippi, kus kõik peab olema pildiliselt ilus ja lapidaarsuseni selge, aga see on nõme jutt. Vaadake filme, need seisavad hästi püsti, ehkki tõesti – hingamisruumi neis pole. Aga need on lühimängufilmid. Tuisk kehitab ise ka kriitika peale õlgu, et kas peab siis olema igav ja arusaamatu nagu heas eesti filmis tavaliselt.

Miilide kaugusele paistab, et Tuisk on nüüd küps pikka filmi tegema. Ise ta ütleb, et esialgu ta ei tea, millest pikka filmi teha. Et kõigepealt peab tulema kõva lugu pähe ja kõva tunne ihusse. Olgu – loodetavasti ei oota ta ise ja ei oota EFSA ja teised rahajagajad Tuisu esimese pika filmiga kümme aastat, nagu nad ootasid Tuisu esimese lühimängufilmiga. Muidu juhtub see, mis juhtus eile. Tuisk pingutab esimest pikka filmi tehes üle ja ei istu oma südame ja hinge peale, aga hakkab demonstreerima oskusi, mida tal kahtlemata on, aga mille demomist mina kinno vaatama minna ei viitsiks.

Tuisu kinost võib tõmmata pika joonena paralleele mitme noorema või vanema kinomehe juurde. Näiteks Tykweri, Tarantino ja Aki Kaurismäki juurde

(ärgem kartkem ennast võrrelda tippudega).

Mis seal siis sarnast on?

Kerge teatraalsus. Väljamõeldud tegelaste kammerlik lugu (suletud süsteem), mis justkui poleks unustanud antiigist pärit aja, koha ja tegevusühtsuse nõuet, aga ei ripu ka selle nigu päästerõnga küljes.

Dramaatilised pöörded.

Ja eelkõige see, et väljamõeldud tegelastele – nojah, nendega on hea efektsete pööretega lugu teha, elulised tegelased (keda mina tegelikult pooldan) on amorfsed ja tabamatud –, et nendele väljamõeldud tegelastele suudetakse elu mekk sisse ajada. Need filmid ei lähtu elust (nagu varasem hea kinokunst). Need filmid tõukuvad ära kinost ja kinovaatamisest, aga suudavad ärgata elu. Kui Tarantinol poleks isikupärast tembutamist või kui Kaurismäki lihtsad tegelased ei läheks südamesse, kellele nende head filmid siis ikka peale läheks.

Seega, kui Tuisk pikka filmi tegema hakkab – mis ta ohud siis on? Pinget ta hoida oskab, nii kuulipilduja täristamise moel – aga õhku anda? Ilma et pinge kaoks. Teha Tarkovski moodi stseeni, kus minutite viisi üle basseini jalutatakse ja küünalt põlemas hoitakse



„Ring“.
Lembit Ulfsak,
Merle Palmiste ja
Karl Annus.

(nojah, ega seda ei ole ju mõtet ka teha selleks, et näh, ära tegin).

Ja eelkõige – kas ta leiab loo, mis talle endale ka korda läheb, või otsib midagi, millega kõik festivaliauhinnad ära võita – see oleks muidugi jama.

Paradoks on – et teise variandi peale on palju kindlam Tuisul raha saada. Aga muidugi mitte hiljem auhindu.

Ja postscriptumiks.

Gogolil on novell „Portree”. Portrees ärkab üks mees oma toas. Talle tuleb sinna keegi külla ja toob raha.

Peategelane ärkab üles ja saab aru, et eelnev oli uni, ja siis avastab ta, et raha, mis unes toodi, on ka tegelikult olemas. Ja ärkab uuesti üles. Ja nii edasi ja nii edasi.

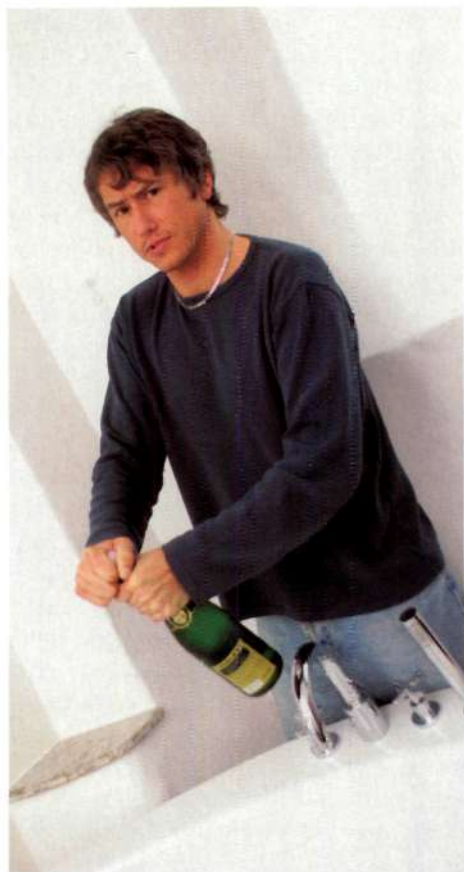
(Kui ma olin seda lugu lugend ja endast läbi lasknud – hakkasin kunagi nägema unenägusid, kus ma järjest ärkasin üles sellesamas toas, kus ma olin gi, – ja muidugi lõpuks ei olnud enam kindel, kas see siin praegu on uni või ärkvelolek. Täpselt nagu Gogoli tegelane ei saand enam millestki aru.)

Tuisu „Ringis“ on täpselt sama skeem. Mees näeb unes, et teda piilutakse, ja ärkab ja teeb seda ja teist ja jõuab sinnamaani, et teda hakatakse piiluma ja – ta ärkab ja teeb seda ja teist ja – sündmused arenevad jälle ringiratast piilumise paranoia suunas.

Mind üllatas tõsiselt – Tuisk pole Gogolit lugenud. Järjestikuste ärkamiste lugusid on muidugi palju – võta näiteks ulmenovell „Enese ees ja järel” (ma ei suuda öelda autorit, ilmus ta Ameerika ulmenovellikogumikus „Lilled Algeronile”).

Mida järeldame sest. Tuleb teha, mis torust tuleb. Ja mitte häirida lasta sest, kui keegi ütleb, ah, see on juba olnd või seda on juba tehtud nii ja nii ja nii. Selle üle arutlemisele pole üldse mõtet aega raisata.

Tuleb teha oma asja ja kogu moos.



Viktor Koskani fotod

Andrus Tuisk.

ANDRUS TUISK on sündinud 12. jaanuaril 1964. aastal Pärnus. Ta on lõpetanud 1988 Tallinna Pedagoogilise Instituudi tööõpetuse eriala. Filmid: 2003 „Perebisnes”; 2004 „Ring”. Ta oli mängufilmide „Äratust” (1989) ja „Noorelt õpitud” (1991) režissööri assistent, lühifilmi „Varas” (1992) ja telesarja „Loomakliinik” (1998 – 1999) produtsent ning on teinud aastatel 1992 – 2003 üle 280 telereklaami. Tema reklaamikliipid on saanud korduvalt auhindu.

SAADAN TULL SANNA

ILVESE AAPO

„KURAT TULEB SAUNA“. Stsenarist ja režissöör **Andres Maimik** (**Mati Undi** kuuldemängu „Saunalugu“ motiividel), operaator **Mait Mäekivi**, kunstnikud **Reet Ulfsak** ja **Rein Nettan**, kostüümikunstnik **Reet Ulfsak**, originaalmuusika: **Siiri Sissask**, grimeerija **Kersti Niglas**, helimees **Nils Johansson**, helimontaaž ja kokkusalvestus: **Ants Andreas**, monteerijad **Anri Rulkov** ja **Andres Maimik**, režissööri assistendid **Ralf Siig** ja **Elo Selirand**, tootmisjuht **Andres Arro**, II operaator **Urmas Sepp**, valgusmeister **Arvo Vilu**, valgustajad **Sten Oja** ja **Kristjan-Jaak Nuudi**, digitaalefektid: **Raivo Möllits**, produtsent **Peeter Urbla**. Osades: **Hilje Murel** (Elo), **Riho Kütsar** (Viktor), **Allan Noormets** (peatoimetaja); episoodides: **Ahto Raudoja**, **Aapo Ilves**, **Rain Tolk** ja **Arvo Vilu**; kuraadid: **Triin Lilleorg**, **Arbo Tammiksaar** ja **Taavi „Jimmy“ Tiko**; karu tants: **Evar Riitsaar** ja **Kalev Pärt**. Video Digital Beta, 15 min, värviline. © „Exitfilm“, 2004.



„Kurat tuleb sauna“.
Hilje Murel (Elo).

Maimiku Andrest, kiä saadana sanna pess, tiidäs ilma pääl inämb timä ummamuudu dokumentaale perrä. Timä kamba dokumentaali omma sihändösö, et na olõ-õi peris Marani muudu tettä – et kaamera tsirgupesä mano saisma ja aasta peräst omgi filmi jago materiaali olõman. Na Maimiku pande uma omma iks niimuudu tettä, et om esi kamandaga pääle linnätü, et miäkit olõma ja nätä saas; siistpuult kaemisega, ku sotsioloog perrä kõnõlda. Kiräkeeli kutstas tuud jandulit osalusvaatlusõs. Ja tuu saadana sannatulök nakas kah pääle elost hindäst – Obinitsast Seto Kuningriigi päävält, kuigi filmin om tuu är folkloorifestivalis mängitu. A Seto- vai Võromaal omgi hää filmi tetä, sääl inemese omma tuuga jo harinu ja kiäki naka-õi sarvi te-

gemä, ulli näko ette käänmä ja taha-õi imäle vai esäle vai pinilõ tõiste tarre terüsi saata. Lõunaeesti kiil ja miil nõsõs ja müü tävvegä ja lõunamaa inemisil tulõ kõgõ uma olõmisõga eksponaadis olla.

Maimik ja **Urbla** om kavala mehe ja naka-õi statistõ ala rahha pillma. Tuud umma kiilt kostus tuun filmin inne üts ütëlüs ja tuu om kah mino suust perü, ja tuu om tuuperäst niimuudu, et ma juhtusi hää aol kaamera iin saisma – ja tuuperäst ma võigi tuust saadana sannatulökust kõnõlda, et ma kõgõpäält näi veedükse, kuismuudu tuud kinotütüd tetti ja perän näi filmi hinnäst kah viil pääle. Ma saa kõnõlda, miä ma näi, mitte tuud, miä ma arva. Eesti meedian om jo perämitsel aol sääne muud, et kõgõ inne arvatas, a kiäki kõnõlõ-õi luust hin-



„Kurat tuleb sauna“.
Hilje Murel (Elo) ja Riho Kütsar (Viktor).

däst, tolle, et kiäki tiia-õi miäkit, a mulli vai haussi tahas aia. Kaeme sös edesi, kas tuul Maimiku-tsural oll iks hää märtogotus dokumentaale mant är kävvä.

Dokumentaalsõt viil niipallo, et ku täämbästel kolmekümne ümbre inemestel oll sääne eloaig, ku allapoolõ edimetse karva kasuma nakasiva, tull tuud filmi alosluus olõvat **Undi-Mati** kuuldomängo raadio siist iks egäl aastal üts kõrd vähämbält. Ja tuu ollgi vinne aigu kõgõ suurõmb erootika, tuuperäst, et inemese olliva jo sannan, ja säääl kõnõldi peräotsan vällä, et naanõ läts ilma rõividetä mõtsa. Vai jummal, tuu oll sääne piiripäälne kõdi kullõlda, et vinne riigin või inemene, võiva miis ja naanõ kõrraga palla olla ja tuul aol viil suhtit klaari! Egäl juhul jäi tuu mullõ (ja tundus, et Andresele kah) nuurõl aol miilde ja om viil prõllagi pää seen alalõ. Tuud inämb mälehtë-õi, midä vai mille pääle na säääl sannan rüüksivä, a nüüd om sös kinoträpkä päält är nättü ja vast tuu kuigi

nii oll kah, sest mille peäs Maimik võlssma nakkama.

Ja **Mureli Hilje** om illos latskõnõ ja või mängi, kuismuudu vaia. Niisamade **Kütsari Riho** – teatrist om na kasonu, a naadega või kinno tetä kül. Ja **Nuurmõtsa Allan** oll päätoimõndaja vai produtsendi rollin õkvalt nii jälle, kuis vaia oll. A vaia oll niimuudu, et ütškõik ku pallo duublit vai midä tetti, ekraani pääle saiva na inne umbõlõ lühkeses aos. Tiiä-õi, mille tuu asi niimuudu läts. Naade tsutsukõstõ aos oll **Mäekivi Maidu** kaamera iks oigõ kotussõ pääle vai nuka ala säetü, tuu vasta saa-õi kärki, tuu omgi kaemise kunst. A ku üts suur asi om nii tsillukõsõs tulnu kokko käksi, sös tulõ egäl sümbolil umakõrda mitot rolli hoita. Niimuudu pragisiva ja siibüvä hüdse Viktori ja latskõsõ läbisäämisõ pääle ja olliva ka vihjes tuule, mis edesi saa. Nigu oll umal aol tuul Stanislavskil püssägä.

Ja tuu teletorniga kotus või näüdatä,

et telediktori (Murel) jaos es olõ edimette saadana jorj viil tuu kõgõ ilosam ja pikem asi, mille pääle joosta. A tuu või mullõ võlssi kah tundu, tuuperäst, et latskõnõ tuud saadanatürä esi joht es nää – timäl olliva tsilmä kinni ja pää kaksati kah õkvalt otsast är. Ku iks kaksati. Ja Viktori (Kütsar) jaos oll ju naid saadanit viil inämb, a timä mõistse naadega olla ja es pake kohegi. Ku iks mõistse, saa sõs arvo vai püvvä kinni, kumb naist päätelgelaisist uma vai tõesõ saadanidõ pääle kimmämbäs jäi. Säält and naid levelit egäsäändsit vällä käändä, ku mito kõrda kaia vai ilosahe perrä märgotada. Saadan sanna, rõiva ahjo, Maimiku-poiss tege kinno.

Nüüd olõs aig veedükse viriseda vai huumorist kõnõlda. Kogo tuu filmi man oll kõik aig – no mitte iks perüs kõgõl aol – sääne hädä, et kõik om tulnu umbõlõ lühkõsõs kokko aia. No vast lühimängofilmin tulõgi niimuudu tetä, a näütüsõs tuu kotussõ man, kon kahr latskõsõ är vei, saiva na kuigi umbõlõ kipeste võttõkamba mant sanna mano är. Tuu pakõmise aig olõs annu intriige manu ja naade vannu suhtit viil ilosampa vällä mängi, muido oll nii, et latskõnõ vitel kahrõ sälän nigu kott, ja inne sannataren tull tuu pääle, et kiäki om tal võttõpäivä är persehe käännu. Tuu aoni olnu-es hätä miäkit. Ma tiia iks, et tuud, ku mi nää-õi, mis vaihtõpääl oll, kutstas montaažis, a veedükse olõs võinu vai saanu pikembas aia kül, inne kats kaadritki. Ja juto perrä tull vällä, et na om hindi arost mõtsan, a sanna ussõ päält oll talomoro tävvega nätä ja hürrämine kostse tarrõgi är. A tuu või olla kül, et liinainemese jaos omgi kats puud ja kolm puhmu joba mõts, midä ma iks mõista kõnõlda.

Tuud tulõ nail viil oppi. Tuud tulõ kah vast oppi, et ku perrä mõtõlda, kohekotsilõ tuul latskõsõl tuu rasiirmisõ jupin käkitu oll, inne, ku ta sanna tuudi – ku tuu ainukõ kotus, mis mul päähä

tull, siia vällä kirotada, sõs TMK saa-õi luku trükki lasta, selle, et nail olõ-õi päätõimõndajas porutsik Rževski. A noh, hää iks, ku filmin nalla saa. Ilosat ihho ja kahrõ ja saadanit ja seto paabasit pääleki, perämitsest kaadrist kõnõlõmada.

Nüüd om üttepiti kitetu ja tõistpiti irisetu kül, nüüd tulõ positiivne programm kah vällä kävvä. Tuu pääle naka-õi jo kiäki vasta aama, ku ma üttele, et peris hääs läts kogo tuu asi perämitsen otsan – sõs, ku **Sisaski Siiri** hellü naas tegema. Ja omgi Andresele vällä pakku sääne idee, et ta võis tuust perräjäänü materiaalist, midä om jo umbõlõ pallo alalõ, Siirile üttele video tetä. Ku kuldakõri esi tulla saa-õi – no ta roit egäsäändsit riigikogosi ja muid ulluisi pite –, sõs lääväki kõik välläõigatu seto paaba ja Hiljekõnõ tävve ette. Vai sõs tulõs Maimikulõ rahha mano anda – tekku viil, tekku mano! Saadan tulõ jo iks vaihtõpääl sanna kah laskõ – mõskõ om jo vaia!

ILVESE AAPO (AAPPO ILVES) om kirämiis, muusik ja nii edasi. Sündünü 20. rehekuu (oktoober) pääval 1970 Rāpināh. Raamadu: 1996 „**No Vot!**“ (luulekogu); 1998 „**Üks pedajas**“ (luulekogu); 2001 „**Eman kajaka juures**“ (proosakogu); 2002 „**Ööpik Võhandu kaldalt**“ (näidend kommentaaridega, esietendunud juulis 2002); 2003 „**Wööbsu palas!**“ (näidend kommentaaridega, esietendunud juulis 2003); 2003 „**Tapu asemel sõime**“ (lühiproosa).

STSEENE CANNES'IST

LAURA KUUSK

Stseen tänaval

Maandun Cannes'is 16. mai õhtul. Saanud noori eurooplasi 57. festivalile toonud prantsuse ministereiumiametnikult kaelakaardi ja linnaplaani, kõnnime koos marokolasest filmiõpilase ja luksemburglasest teletöötajaga öötuledes linna poole. Viimastele, kella kümnele seanssidele on juba liiga hilja minna, ent me ei taha tundigi hotellis kaotada ning neelame käigu pealt ahnelt programmi ja saia. Me veel ei tea, et umbes nii veedamegi järgmised nädala jagu päevi. Igale filmiseansile pääsemiseks tuleb läbida ligi tunnine järjekord, mida täidab muljetamine juba nähtud filmide üle, saia söömine ja igapäevaste festivaliväljaannete lugemine ning ümbritsev melu.

Cannes'i peatänav *Boulevard de la Croisette* on rahvast ummistunud. Seal kulgevad kahe festivalinädala jooksul kõikvõimalikud audiovisuaalse valdkonnaga rohkem või vähem seotud isikud. Neile lisanduvad turvameeskonnad (tänaval on rohked politseinike hordid) ning Cannes'i festivalile saabunud professionaalsed fännid ja „asjapulgad“, kes veedavad päevi Lumière'i saali punaste treppidega sissekäigu ees saabuvaid staare oodates. Nii mõnigi tundub olevat peaaegu sama kogenud „cannes'ikas“ nagu **Angelo Maccario**, itaalia ajakirjanik, kes osales kõigil Cannes'i festivalidel alates esimesest 1946. aastal kuni 2003. aastani...

Festival ise oma võistlusprogrammi, väljaspool võistlust näidatavate filmidega ja kahe paralleelprogrammiga „Viisteist autorit“ ja „Rahvusvaheline kriitikutenädal“ (*Quinzaine des réalisateurs* ja *Semaine internationale de la critique*)¹ ajab



Carltoni hotelli peakuse ees Croisette'i bulvaril ootavad hetkeks vilksatavaid staare fännide kaamerad. Uhke fassaadi taga varjutas seekordset festivali hotellitöötajate streik.

suu vett jooksma ja samas juukseid katkuma – lootus kõigest osa saada haihtub teise päeva õhtuks...

Seekordse festivali toimumine oli küsimärgi all. Esiteks toimuvad tänavatel manifestatsioonid – tegemist sama probleemiga, mille tõttu jäi eelmisel aas-

tal ära prestiižne Avignoni teatrifestival: selle vahelejätmisega protestiti Prantsuse valitsuse otsuse vastu tõsta teatud loominguliste töötajate sotsiaalsabi saamiseks vajalikku töötundide arvu. Teiseks räägitakse meedias prantsuse filmi kriisist; küsimus pole toodetud filmide üha suurenevas arvus (mis 2003. aastal oli 212), vaid väikese ja keskmise eelarvega filmide levitamises. Nn multiplekskinode levikuga võrdeliselt muutub üha raskemaks väikeste, alternatiivset ja kunstilist programmi pakkuvate kinode (nn *salles d'art et essai*) käekäik. Ehkki meie kinoinstituutsioonil pole nii tugevaid traditsioone kui Prantsuse omal, seisavad ju praegusel hetkel Eesti väikesed kinod silmitsi sama probleemiga.

Stseen turult

Cannes'i festivali eesmärgiks on maailma kinokunsti ja -tööstuse arendamine. Tähelepanuväärne osa festivaliruumist on mõeldud filmide levitamisele – filmiturg (*Marché du film*) on koht, kus sõlmitakse kokkuleppeid edaspidisteks festivalideks ning otsitakse kontakte filmide ostjatega, kellele on spetsiaalsed esitlused. Turu, ent samuti ka esteetika otsingutel, on filmimaailma pilgud Aiasse suunatud. Festivali võistlusprogrammi üheks favoriidiks oli hiina režissööri **Wong Kar-wai** „2046“. Mitmeski eravestluses pakuti peapreemiat just sellele teosele. Film oli sõna otseses mõttes „ahjusoe“, valmides napilt õhtuseks linastuseks, hommikune linastus jäi ära. Aasia filme (sh Hiina, Jaapani, Korea, Tai filmid) oli peaprogrammi 32 filmi hulgas 7. Siinkirjutajal õnnestus neist näha hiina režissööri **Zhang Yimou** filmi „Lendavate pistodade maja“ (*Shi mian mai fu*) – väljaspool võistlust linastunud koreograafiliselt ja fotograafiliselt ülainauditav teos, mis kõnetab vaatajat nn tiiger-ja-draakon-pildikeeles.

Sel aastal oli filmiturul ka neli Eesti filmi. Eesti Filmi Sihtasutuse rahvusvaheliste suhete juhi **Karlo Funki** sõnul oli huvi Eesti filmide vastu suhteliselt suur ning võrreldes varasemate aastatega kasvanud – **Laila Pakalnina** „**Bussi**“ ja **Ilmar Taska** „**Täna öösel me ei maga**“ ajal oli 30 kohaga saalist üle poole täis, **Sulev Keeduse** „**Somnambuuli**“ vaatajaid oli vähem, kuna film on juba festivalidel käinud ja Cannes'is tuntakse huvi pigem uute teoste vastu. **Jaak Kilmi** ja **René Reinumäe** „**Sigade revolutsioon**“ linastus aga täissaalile.

Stseene saalist

Eespool kirjeldatud Yimou teosega teatud tunnetuslikus kontrastis (räägime siin ka ilmest kontrastist levis, mis need filmid saavad) oli siinkirjutaja jaoks portugali režissööri **João Canijo** „**Pime öö**“ (*Noite escura*), mis linastus programmis „Kindel pilk“ (*Um Certain regard*) ja erilist tähelepanu auhindade näol ei pälvinud. Canijo sõnul, kes ka ise linastusel viibis, on see tema nägemus tänapäeva Portugalist. Tegu on äärmiselt rusuva ja samas ilusa filmiga väikesest kontinendi ääremaast. Film algab stseeniga, kus naisterahvas koristab WCs teise naise laipa, paneb selle prügikotti ja koristab edasi. Kogu tegevus toimub äärelinna ööklubis-lõbumajas, hämaraid ruume valgustavad vaid värvilised lambid. Tegevus liigub majast välja öösel, nii et kogu filmi vältel on pime, kõikjal valitseb öö... Mõjuv ja kraapiv film, mille muusika kummitab siiani.

Üheks minu festivalikogemuse pärliks oli ka **Yervant Gianikiani** ja **Angela Ricci Lucchi**, Itaalias elavatest režissööridest abielupaari film „**Oh, inimene**“ (*Oh, uomo*), mis oli kolmas nende kineastide arhiivimaterjalide põhjal tehtud triloogias. Film koosnes Itaalia, Poola jmt maade arhiividest pärit dokumentaalkaadritest Esimese maailmasõja lahingutest, ka sõjajärgsetest haavatutest, vi-



Festivalipalee 17. mai hommikul kell 8. Oodatakse uste avamist, et sukelduda piletitäjäekordadesse, paviljonidesse, pressikonverentsidele, kinosaalidesse ja mujale.

gastest lastest, ühekäelistest käsitöolistest. Sugestiivne ja meditatiivne film, minimalistlik (ühegi sõnata 71 min kestev), mille ajal suur osa publikust saalist lahkus. Filosoofiline, staatiline, terviklik ja rütmiliselt tasakaalus teos, mis moodustas kontrasti väljapoole kinosaaali jääva, palmiranna ja butiikidega ääristatud festivalitänava Croisette'ga, kuhu suubuvale saalist väljuvale inimvoole need aastakümnetetagused kaadrid tummaks jäid – või siis keda tummaks võtsid, nagu näiteks siinkirjutajat ja sloveenlasest filmikriitikut.

Prantsuse kinomehe **Thomas Vincenti** „*Olen mõrvar*“ (*Je suis un assassin*) tundus sõžeeliselt etteaimatav, kuid spetsiifiline prantsuse kinole omane emotsioonide nüansseeritus oli siiski omas žanris välja peetud, pildikeel ja heli kõnekas, originaalne ning professionaalne, seda viimast ei saa kahjuks filmi demonstreerimise kohta öelda, kuna seanss jäi pooleli kümmekond minutit enne filmi lõppu. Ent olgu see lohutuseks meie festivalikorraldajatele – juh-

tub isegi Cannes'is ning see ei vähenda austust autori ega kinoseansi kui erilise individuaalse-kollektiivse osaduskogemuse vastu.

Cannes'i festivali peaauhind „Kuldne Palmioks“ pole mitte lihtsalt filmi sümboolse väärtuse tõstja, vaid teiseneb ka oluliseks turuväärtuseks.² Film on kunstiliik ja tööstusharu, mis alates vastavast haridusest kuni konkreetse filmi ni on äärmiselt kulukas. Ent nagu hinnalise kaubaga ja kunstiga ikka, on filmi hinna ja väärtuse suhe ajas muutuv suurus. Film, mis ühel hetkel satub rambivalgusse, on tolle hetke päevapoliitika ja vaimsuse vili ning ei pruugiks teatud aeg hiljem või varem linastatuna sellist tähelepanu pälvida. Kuivõrd dokumentaalfilmi žanripsetsiifika „lubab“ otsest seost sotsiaalpoliitilise kontekstiga, siis siit ka seekordne poleemika väidetavalt apoliitilise festivali võidufilmi üle. **Michael Moore'i** „*9/11 Fahrenheiti*“ (*Fahrenheit 9/11*) tõi kaasa lausa žürii harukordse pressikonverentsi valiku põhjendamiseks.



Pedro Almodóvar valvamas festivalilinna öörahu üle Félix Faure'i tänaval.

Stseen belglastega

Ööbisin ühes toas belglannast filmikriitikuga ning ehk ka seetõttu torkas Belgia kino festivalil silma. Ent ka objektiivselt vaadatuna oli Belgia sel aastal Cannes'is vägagi kohal: belglased pidasid vajalikuks ka igast kolmest piirkonnast ühe noore kinohuvilise eurooplase Cannes'i saata, samas kui teised piirdusid ühe kuni kahega („teised“ on siis Eesti, Tšehhi, Sloveenia, Portugal, Hispaania, Kreeka, Holland, Iirimaa ja Kanada prantsuse kogukond Quebecis³).

Niisiis, neist kahest seigast kantuna pühendagem veidi tähelepanu Belgia kinole, mis, sel ajal kui Prantsuse kinotööstus ja -institutsioone raputavad kriisid (ent millal neid poleks?), paistab öitsevat. Festivali erinevates programmides oli mitmeid belglaste töid. Lühifilmide kategoorias võitiski žürii auhinna **Jonas Geirnaerti** animatsioon „**Argipäev**“ (*Flatlife*).⁴ Siinkohal tooksin esile belgia režissööri **Fabrice du Welzi** mängufilmi „**Kalvaaria**“ (*Calvaire*), mis linastus „Kriitikutenädala“ programmis (kandideeri-

des ka „Kuldkaamerale“⁵). Olla valitud „Kriitikutenädala“ programmi annab filmiloojatele võimaluse n-ö olla avastatud. Belgia kinomeestest on **Benoit Poelvoorde**, seekordse festivali žürii liige, oma filmiga „**See juhtus teie kandis**“ (*C'est arrivé près de chez vous*) 1992. aastal Cannes'is sensatsiooni põhjustanud. „Kalvaaria“ järgib belgia mängufilmi spetsiifilist dokumentaal- või tõsielufilmi esteetikat. Otsekohene, kohati must huumor ühendab nii „Kalvaaria“ kui ka „Argipäeva“ käekirja ning seda võiks ehk nimetada üheks belgia mängufilmi näo- või iseloomujooneks.

Lõpustseen

Ent Belgiast tasub rääkida veel teiseski kontekstis – nimelt on päevakorral olnud Euroopa kinole pühendatud telekanali loomine Brüsselisse. Nagu ütleb Belgia kunsti- ja audiovisuaalminister **Olivier Chastel** Belgia kino festivali väljaandes, saab just sellest telekanalist järgmise Cannes'i festivali Euroopa kultuuriministrite kohtumise teema.

Seekordsel Cannes'i festivalil kohtusid Euroopa kultuuriministrid, et rääkida filmiharidusest. Eestis loodava filmikooli diskursuse raames oli kohtumine kahtlemata märkimisväärne. Ent sama tähtis kui kineastide „omas keeles rääkima õpetamine“, on ka publiku harimine. Siit tuleneb festivalide roll (pole kino ilma seda mõistva publikuta). Kandkem siis hoolt selle eest, millega oma pimedaid talve- ja sumeda suveõid sisustada, et Cannes'i 107. filmifestivalil tehtaks ehk kummardus eesti kinokeelele...

Kommentaariid:

¹ Lisagem siia veel klassikaprogramm, kus näidatakse restaureeritud filmiklassikat ning kus seekord tehti austusavaldus brasiilia kinole. Tänavuse Cannes Classics/Leçon eriprogrammi pärlitest võiks välja tuua näiteks Samuel Fulleri „Suur Punane“ (*The Big Red One*, 1980), Glauber Rocha „Must jumal ja valge saatan“ (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964), Carlos Dieguese „Bye Bye Brasil“ (1979) ja austusavalduse Michelangelo Antonioniile lühifilmiga „Michelangelo pilk“ (*Lo sguardo di Michelangelo*, 2004) ning „Blowup'iga“ (1966).

² Seda võib öelda teistegi A-kategooria festivalide auhindade kohta, nagu Veneetsia, Berliini jt filmifestivalid. Cannes'i mastaapides ja traditsiooniga festivalil on aga selles osas eriline müütiline positsioon. Cannes'i festivali valikukriteeriume, auhindade profiili jm vt www.festival-cannes.fr

³ Lisaks „Noortelee eurooplastele“ (*Jeunes européens à Cannes* on Prantsuse noorte-, spordi ja ühiskondliku tegevuse ministeeriumi poolt algatatud projekt) oli Cannes'is ka 40 prantsuse noort, nendest 6 kuulusid noortežüriisse, kes annab välja noorteauhinna. Seekord sai selle ungari autori **Nimród An-**

tali film „Kontroll“.

⁴ Lühifilmide „Kuldse Palmioksa“ võitis ruumeenia režissöör **Catalin Mitulescu** filmiga „Liiklus“ (*Traffic*).

⁵ „Kuldkaamera“ auhinnale (*Caméra d'or*) saab kandideerida autori esimene täispikk film.

57. Cannes'i filmifestivali auhindu

„Kuldne Palmioks“: „9/11 Fahrenheiti“ (*Fahrenheit 9/11*), USA, režissöör **Michael Moore**.

Žürii *grand prix*: „Vana poiss“ (*Old Boy*), Lõuna-Korea, **Park Chan-Wook**.

Parim režii: **Tony Gatlif** filmiga „Eksiidid“ (*Exils*), Prantsusmaa.

Parim stsenaarium: **Agnès Jaoui ja Jean-Pierre Bacri** filmiga „Vaata mind“ (*Comme une image*), Prantsusmaa.

Žürii auhind: stsenaarist ja režissöör **Apichatpong Weerasethakul** filmiga „Troopikahaigus“ (*Sud pralad*), Tai.

Žürii auhind: näitleja **Irma P. Hall** filmiga „Naistetapjad“ (*The Ladykillers*), režissöörid **Joel ja Ethan Coen**, USA.

Parim meesnäitleja: **Yagira Yuuya** filmiga „Üski ei tea“ (*Daremo shiranai*), režissöör **Kore-Eda Hirokazu**, Jaapan.

Parim naisnäitleja: **Maggie Cheung** filmiga „Puhas“ (*Clean*), režissöör **Olivier Assayas**, Prantsusmaa.

Rahvusvaheline filmiajakirjanike (FIPRESCI) auhind: võistlusprogrammist filmile „9/11 Fahrenheiti“; rahvusvahelise kriitikutenädala programmist filmile „Janu“ (*Atash*), režissöör **Tawfik Abu Wael**, Palestiina.

LAURA KUUSK (sünd. 19. aprillil 1982 Tartus) õpib Tartu Ülikoolis IV kursusel semiootikat.

Hotelli „Noga Hilton“ rõdul festivaliklubis kohtusid noortežürii liikmed ning „noored eurooplaste“ paralleelprogrammi „Viisteist autorit“ korraldajatega.



FILMIDRAAMATEHNIKA II

OLEV REMSU

(*Algus TMK 2004, nr 2*)

2. Enneolematu lugu

Kes ei suuda üllatada, see pangu pilid kotti ja mingu koju, nii kõlab kunsti karm seadus. Või teine võimalus, koju minekust veel hullem: hakaku seriaale tegema!

Kui järele mõelda, siis on just üllatusjõulisus kunstniku üheks kõrgemaks kvaliteediks, tema proovikiviks. Ole üllatav, ent ära liialda! (Liialdada tohib ainult Shakespeare, teie võite seda teha üksnes komöödiafilmis.) Ole üllatav, ent ära originaalitse! Ära püüagi kedagi pahviks lüüa!

Enesekordamine ja -plagieerimine on kunstniku hukk, sestap on seriaalide tootmine kojuminekust hirmsam. Seriaalide autorid tapavad kõigepealt iseenda, seejärel publiku, muudavad selle elavaks laibaks, kes on maetud oma teleka kõrvale.

Lugu, mida jutustama hakkate, olgu *enneolematu*, ent *usutav*. See hoiab elus teid ennast ja vaataja. Georges Polti 36 draamasituatsiooni peidavad endas lõpmatult kombinatsioone. Enneolematu tähendab, et lugu peab olema seninägematu ja varemkuulmatu ning usutav, et lugu jälgides hakkab vaataja enam-vähem kõike võimalikuks pidama, lõpu poole koguni puhta kullana võtma.

Kõige fantastilisemad ja hullupöörasemad lood muudetakse usutavaks tegelaste inimliku käitumisega, nende loogiliste ja karakteripäraste reaktsioonidega. Obi-Wan Kenobi, Yoda ja Qui-Gon Jinn on sõbrad, „**Tähtede sõda**“* on eelkõige lugu sõprusest, sarnaneb „Kolme musketäriga“. Athos, Porthos, Aramis ja d'Artagnan aitavad Prantsusmaa kuningannat, meie rüütlid Naboo

planeedi kuningannat. Enneolematu on tehnika, Naboo planeedi vallutamine, usutavaks teevad loo karakterid.

Kuidas tahaks praegune noor olla kosmoserüütli sarnane, nagu tema isa unistas kuuluda musketäride hulka!

Proovige seltskonnas rääkida mõnda juttu, jälgige, mille vastu jätkub inimestel huvi. Loo ootus ripub alati õhus. Hea anekdoodivestija on hinnatud inimene, isegi nüüd, vabaduse ajal. Kõik tahavad kuulda ja kuulata mingit uut lugu, inimesed kas teavad või aimavad hämaralt, et lõöv ja varem kuulmata lugu lisab neile energiat. Loos peituv energia läheb kuulajasse-vaatajasse-lugejasse ja tekitab hea tuju, kingib uut jõudu. (Mitta, lk 27) Mida üllatavam ja etteaimamatum lugu, seda enam on temas energiat.

Kui te hakkate jutustama sellest, kuidas teil jalgratas ära varastati, lüüakse käega, keegi ei viitsi teid lõpuni kuulata. Veel haledamini kukute sisse, kui püüate pajatada, kuidas te poes käisite. Keda see huvitab? Lool peab esmalt olema vähemalt mingi uudiseväärus; kas see kõlbal sõnumina lehte panna või mitte. See, et Väandras läks üle tee, ei ole mingi uudis.

Novella tähendabki itaalia keeles päevauudist, Boccacciost peale algas lugude euroopastumine. Kuidas see oligi? Uudis ei ole see, kui koer hammustab inimest, uudis on hoopis, kui inimene hammustab koera. Ja teie jutustage seltskonnale sellest, kuidas varas teile ratta tagasi tõi! Kohe pööratakse pilgud teie poole, seatakse end kuulama! Mida te tajute instinktiivselt? Vajadust jutustada nõnda, et teid usutaks. Te tunnete, et al-

gul ei usu teid suurt keegi, et teie veenmisosavusest sõltub kuulajate pööramine usule.

Millest jutustab **Vittorio De Sica** filmis „**Jalgrattavargad**“ (*Labri di biciclette*, 1948, sts **Cesare Zavattini**). Sellest, kuidas kuulutuste kleepimisega tööd saanult jalgratas ära varastati; sellest, kuidas too endale hädas uue jalgratta varastas ja sellega vahele jäi. Enneolematu lugu, on ju! Aga usutavaks jutustatud, sest reklaamikleepija ei saa hakkama ilma jalgrattata. Ja kellel ei ole varastamise kogemusi, see jääb otsijaile pihku. Lihtne ja loogiline!

Tapmine ei tõmba meie verises maailmas enam kedagi, ent pange tegelane oma vaenlasele püstolit ulatama palvega, et lasku too ta maha, kohe on pilgud ekraani külge naelutatud – nii algab pikk-pikk proloog **Sergio Leone** filmis „**Ükskord Ameerikas**“ (*Once Upon a Time in America*, 1984, sts **Leo Benvenuti**, **Piero De Bernardi**, **Enrico Medidi**, **Franco Arcalli**, **Franco Ferrini**, **Sergio Leone** ja **Stuart Kaminsky**), mille tegevus toimub kolmkümmend viis aastat põhitegevusest hiljem. Enneolematu on juba tolle filmi ajalooline taust – kuiv seadus Ameerikas. Enneolematud on ka sentimentaalsed gangsterid. Gangster on julm ja halastamatu, seda me teame. Ent tolles filmis tõusevad pättidel pisarad alatasa kurku, nõnda et anname neile mingil määral andeks nende mõrvad – aumeestel oli vaja end supist välja keerutada! Kas uskuda või mitte tunde- list gangsterit? Eestlastel on vanasõna: kui veerandi usud, saad poole petta; ja umbes nii see käibki. Ometi on Sergio Leone oma filmi teinud nõnda veenvalt, et me jääme uskuma. Ja hiljem tuleb juurde lisaargument – **Francis Ford Coppola** „**Ristiisa**“ (*The Godfather*, 1972, stsenaristid **Mario Puzo** ja **Francis Ford Coppola**) don Vito Corleonegi on halemeelne, tema poeg ja hiljem perekonnapärija Michael Corleone süütu kannata-

ja ja aus mõrtsukas.

Mõni ütleb, et vale kinnitab valet, meie ütleme, et kunstitöde on kunstitöde, et New Yorgi juudi ja itaalia enneolematutes gangsterisõdades on loodud enneolematud karakterid.

Süütud kannatajad, tundelised roimarid, kaunid hirmutised, omakasu- püüdlikud heategijad, ausad vargad, ateistidest papid, uskmatud usklikud, puutumatud prostituudid, reetureist patrioodid, truud abielurikkujad – need tegelased olgu lugude kandjad. Ärge nüüd arvake, et ärgitan teid üksnes kommertsfilme vorpima. Asjaolu, et Shakespeare'i näidendid ja kommertsfilmid on tehtud ühe ja sellesama draamatehnika järgi, ei tohiks olla põhjuseks visata Shakespeare üle parda. Mäletate, iga kujund peab korruga sisaldama eid ja jaad, alles siis on tal esteetilist mõju? Teinekord püütakse loo enneolematust forsseerida katastroofidega, kuid siin peaks olema äärmiselt ettevaatlik, õigupoolest võiks igasugu maavärinad, üleujutused, orkaanid-vesipüksid, laeva- ja lennuõnnetused jätta ainult seiklusfilmide tarvis. Seiklusfilm on aga lastefilm? Nagu „Kolm musketäri“ ja nagu „Tähtede sõda“.

Eestis me vulkaani purskama ei pane, ehkki tehniliselt ei oleks seda kuigi keerukas teha. See oleks liiga enneolematu ja keegi ei usuks seda. Ent isegi itaalia filmides ei purska vulkaanid, kuigi nii tulemäed kui ka filmid on seal kenasti olemas. Miks ei kasutata kavalat nippi publiku hõivamiseks? Asi on selles, et vulkaanipurse ei tulene kuidagi tegelase karakterist, kui just ei kujutata tegelast nimega Vulkaanipursataja. Vulkaanipurse on odav efektitsemine, inimese-tegelase tunded on kallid, ehkki filmi eelarve tõestab risti vastupidist.

Harukordne sündmus iseenesest ei ole enneolematu lugu. Harukordne tegevus aga võib selleks saada, kui sellele mõelda juurde eel- ja järellugu. Enneole-

matu lugu muudetakse usutavaks pika ettevalmistusega. Vaadake, kui kaua portreerivad Leone ja Coppola meile gangstereid perekonna rüpes, et meile sisendada — need inimesed võivad üheaegselt armastada ja tappa. Ja veenmise õnnestumise korral ongi löödud kaks kärbest korraga — lugu on nii uskumatu kui ka usutav, kusjuures viimane kvaliteet peab domineerima.

Publik tõrgub vaatamast filme, milles John Kennedy või Abraham Lincoln surevad kõrges vanuses loomulikku surma, ükskõik kui nutikalt me neid ka ei veenaks. Aga „Tähtede sõdu”, palun väga! Tulevikuga manipuleeri, nõnda et süda lustib, minevik hoia enam-vähem tõene! Vaataja on umbusklik, kipub kontrollima. Vaataja ihkab enneolematust, kuid ei luba ennast naljalt petta.

Vince DiPersio ja Bill Guttentag on teinud hiilgava filmi „**Kennedy ja Kingi viimased päevad**” (*The Last Days of Kennedy and King*, 1998, sts **Bill Guttentag**) sellest, kuidas Robert Kennedy saab presidendiks, tema asepresidendiks on Martin Luther King, kuidas Robert tapetakse (täpselt nii, nagu see reaalselt toimuski, ainult et loomulikult ei olnud Bobby siis president) ning kuidas pärast tema surma saab King esimeseks mustanahaliseks USA presidendiks ja kuidas siis tema omakorda tapetakse (nagu see tegelikult juhtuski, ent iseenesest mõista ei olnud King siis president).

Lugu pole üksnes enneolematu, vaid koguni olematu.

Filmis on täpselt kinni peetud „Discovery Civilizationi” normistikust, seal seda näidatigi; punktipealt on järgitud ajaloo õppefilmide eksponeerimisreegleid; ohtralt on kasutatud arhiivikaadreid; filmis ei ole mitte ühtegi näitlejatega lavastatud misanstseeni. Absoluutselt loomulikuna on esitatud kaadritagune tekst, sisselugejaks pealegi diktoriga, kelle häälega publik on harjunud; konstrueeritud on tekst nõnda, et tõde on sel-

les tunduvalt rohkem kui väljamõeldist. Kõik vastab tõele, ainult mõni üksik lause ke mitte. Aeg-ajalt näidatakse olematute artiklite suuri pealkirju hästi tuntud ajalehtedes-ajakirjades („New York Times” ja „Times”), samuti on välmingud ühiskonnateadlaste ja ajaloolaste kommentaarid arhiivikaadrite juurde. Ühesõnaga, veenmismehhanism töötab perfektselt, lugu petab ilusti ära inimese, kes ei ole kursis Ameerika ajalooga.

Mis tunded teil tekiksid, kui oleksite vahele jäänud, kui oleksite oma hariduse teiste inimeste ees täis teinud, pidades lugu tõeseks? Milline blamaaž! Ja ega enese ees häbi tundmine ole väiksem alandus. Igasugusest kirkastumisest ja katarsisest oleks asi kaugel, ent just need on kunsti eesmärk.

Autorid lähtusid heast kavatsusest võidelda rassismi vastu Ameerikas, näidata valgete ja mustade ühiseid demokraatiaideaale, kasvatada mustanahalisteski patriotismi Ameerika vastu, kuid saavutasid selle, et teadjamad irvitavad pihku — paras lollidele, mis nad siis on nii tubakad, et lasevad end haneks tõmmata!

Siit leiate ka põhjuse, miks Platon taunis kujutlusvõimet, tema arvates on poeetiline kujutlusvõime vaid valede ja illusoorsete kujutluste allikas, mis valandab meis üksnes kannatusi ja kirgi, need aga peaksid meile hoopiski alluma. Platoni järgi ei loo kujutlusvõime ka tõelist ilu, selleks on võimeline ainult varasemate hingeliste meeolude meenutamine. (Plato, lk 383—384)

Vähemalt tuhat aastat lasus Platoni vari kujutlusvõime hindamisel (eriti võimu- ja kirikuringkondades), alles hilisrenessansis jõuti veelgi ilusama väite ni — kuna poeet, luues ideaalset, väljamõeldud maailma (nn mimesist), midagi ei väida, siis järelikult ta ka ei valeta. Aga see võttis aega t u h a t aastat!

Milleni meid viiks meenutamine? Kui meil asjad täpselt meeles püsivad,

siis mehaanilise jäljendamiseni, seebikate ja seriaalide tegemiseni, mille vastu astus välja juba Aristoteles. (Aristoteles, lk 63)

Aga filmis „Kennedy ja Kingi viimased päevad” ju väidetakse, kinnitatakse, et Robert Kennedy ja Martin Luther King said USA presidentideks! Ja miski ei reetnud müstifikatsiooni, petukaup ei paistnud naljalt kuskilt kohalt välja. Kui president Martin Luther King asub kaitseministeeriumi eelarve kallale, et toita sõjapidamiseks määratud raha eest kerjuseid ja ehitada kodutuile sotsiaal maju, siis peaks vaatajal ju kahtlusi tekkima. Ent samas on just see Kingi samm tema tapmise põhjus, nõnda et loogika püsib koos.

Tavaline enneolematu lugu peab kujunema üha usutavamaks ja usutavamaks, et niisugune laiatarbemüstifikatsioon muutuks vaatamisel üha kahtlasemaks ja kahtlasemaks, viimaks lööks arusaaja endale peoga plaksti! vastu laupa ja puhkeks laginal naerma — peenelt tehtud, poisid, peaaegu oleksite mind ära petnud —, siis oleks asjal jumat.

„International Movie Database’i” leheküljel on vaatajad filmi hinnanud 3,3 palliga kümnest võimalikust. See näitab äärmiselt halba suhtumist, ka kõige närusemate filmide number on seal tavaliselt üle nelja. Aga kui arvukalt on seal neid, kes on andnud 10 palli! Möistate? Petetud ja õnnelikud! Muuseas, ka mina panin algul avastamisrõõmus suure hurraaga hindeks 10, hiljem küll kahetsesin.

Tegelikult on niisugustel filmidel piiratud leviareaal ja sihtgrupp, õigupoolest toodetaksegi neid ainult USA ajaloo õppurite tarvis.

Nõnda et kui näiteks sooviks teha enneolematu loo petudokumentaalfilmi vormis sellest, kuidas ENSV edasi kestab, kuidas EKP Keskkomitee esimene sekretär Karl Vaino ja ENSV Riikliku Julgeolekukomitee esimees Rein Sillar

endiselt võimul püsivad, siis arvestage sellega, et vaatajaid ja arusaajaid jääb kasinaks. Eesti, Soome, Läti ja Vene kanalitel võiks seda veel näidata, Prantsusmaal võtaksid seda kõik tõe pähe. Parem jääda kokkulepitud kaanonite juurde, austada tinglikkusereegleid ning mängu- ja dokumentaalfilmi mitte miksida.

Nikita Mihhalkovi filmi „Päikesest rammestunud” (*Utomljonnõje solntsem*, 1994, sts **Rustam Ibragimbekov** ja **Nikita Mihhalkov**) tegevus toimub 1937. aastal, loo enneolematu seisneb selles, et NKVD-lane Dmitri (Mitja) lõikab endal habemenoaga läbi veenid luksuskorteris Kremli lähedal pärast käsutäitmist, pärast *komdiv* (diviisikomandör) Kotovi arreteerimist. Aga kui kaua kaua võetakse hoogu, enne kui meile üldse antakse teada, et gaasimaskid ja pioneerifanfaari puhuva tolana *datša*’sse ilmunud Dmitri on NKVD-lane, kes on tulnud oma lapsepõlvekoju! Mängitakse lahti Dmitri karakter, tema ja Kotovi naise Marusja noorpõlvearmastus, Dmitril on olnud Kotovi leibkonnaga enne bolševistlikku revolutsiooni lausa perekondlikud suhted. Harilikult tegid roppu vahistamistööd sadistidest lihunikud, keda näeme Dmitri abimeestes. Enesetapp tehakse usutavaks Dmitri kultuursusega, tema armastusega Marusja vastu. Dmitri on vaimukas ja meeldiv, ta räägib koguni prantsuse keelt ja mängib hiilgavalt klaverit! Eks ole — täpisealt nagu sentimentaalne gangster! Ja me oleme enam-vähem kindlad, et nii see võiski olla, kuna kõik detailid on elutruud ja tunduvad tõesed; filmid on tehtud nõnda kavalasti, et meie kahtlusvaistul ei ole kuskilt kinni haarata.

Meie kahtlusvaist on eriti erk filmide puhul, mis pretendeerivad jäljendama elu tõe truudust. Müüdisarnaste lugude puhul laseme lati alla. Ka huumori puhul teeb vaataja allahindluse — mis sest, et jutt valetab, peaasi et nalja sai.

Charles Chaplin näiteks ei püüagi luua elu illusiooni, tema ehitab ainult müüte või sepitseb anekdoote. Elu ta parodeerib, kuid tundeid austab. Chaplin muudab oma enneolematud lood usutavaks esiteks nii-öelda religioosses mõttes ja teiseks paneb ta meid oma komöödiates laginal naerma, nõnda et meil ei olegi mahti urgitseda tõetruuduse kallal.

„Suurlinna tuledes“ (*City Lights*, 1931, sts Charles Chaplin) on kogu selle episoodide lõdva seotuse juures sees suur, müüti väärt, katkematu ja enneolematu lugu – nägemise tagasi saanud lilleneiu ei tunne ära oma heategijat, igihulkur Charlie-mehikest, sest pole teda kunagi näinud. Siin on üks oluline tingimus – lugu tuleb konstrueerida nõnda, et kellegi peale ei jääks pismatki süüd. Seda nimetamegi müüdi-likkuseks. Nagu keegi tegelastest on süüdi, nii lülitub sisse meie valvas tõekontrollimehhanism, nii võtab maad umbusk, sest tegemist on hoopis teiste tinglikkusereeglitega, nimelt realismiga. Lilleneiu ei saanudki pimedana ju Charlie't näha, järelikult on ta õige, kuigi põhjustab valu. Kas tõesti on hulkur Charlie heateo palgaks hülgamine? Kas tõesti tõmbas Charlie heategu tehes ise ennast õnnetusse? Ja kui lilleneiu viimaks Charlie ära tunneb, on lugematu hulk inimesi hingepõhjani liigutatud.

Guttentag ja DiPersio veensid meid oma Kennedy – Kingi lugu uskuma petudokumentalistikaga, Mihhalkov veenis meid oma ebausutavat lugu uskuma elutruuduse ja loogikaga ning tunnete üleskütmisega, ajaloolise tõe esitamisega ja kõigi poolt armastatud pisitütre Nadja mängutoomisega, Chaplin veenab meid ainult meie tunnete üleskütmisega. Guttentag ja DiPersio apelleerivad meie *ratio*'le, Mihhalkov apelleerib võrdselt *ratio*'le ja *emotio*'le, Chaplin ainult *emotio*'le.

Võin kihla vedada, et „Suurlinna

tulede“ finaalis on üle mitme miljardi inimese silmi pühkinud, ja siin ei ole enam ei tõde ega loogikat tarvis. Nutta tihkuja peletab endast eemale kritikaa- ni, kes filmi lõpus iriseb: see ei ole ju võimalik, see ei ole õige, vaata, siit ja sealt logiseb, otsad ei jookse kokku! Ekstsentriline miljonär, kes raha loobib, on puhta õhust võetud, absoluutselt uskumatu! Käi kus kurat, ära tule teise tundeid solvama, ütleb pisarapoetaja, ja see on väga suur asi. Täpselt samuti ei taha usklik kuulda ateisti urgitsemisi. Ja just siin on põhjus, miks „Suurlinna tuled“ ikka ja jälle valitakse kõigi aegade kümne parima filmi hulka, küll filmikriitikute, küll režissööride endi poolt.

Tehke järele! Ja ärge hakake millestki tühjemast jutustama, looge müüte! Vaadake, kui paljud inimesed usuvad neitsist sündimisse, hingede rändamisse, põrgusse ja paradiisi! Miks? Sellepärast, et need enneolematud lood on ümberlukkamatud, te ei suuda kuidagi tõestada, et teie hing pärast teie surma ei lähe mõne teise inimese või koguni looma sisse; näiteks, kui te oma praeguses elus olete palju sigadusi teinud, elate järgmise elu seana. Stsenaristi kohus on siit paista – ta peab usutamatu loo muutma ümberlukkamatuks, ta ei tohi ainuke-segi reetva detailiga vahele jääda.

(Järgneb)

* Viidatud on „Tähtede sõja“ neljandale seeriale „Star Wars: Osa I – Nähtamatu oht“ (*Star Wars: Episode I – Phantom Menace*, 1999; sts ja rež George Lucas). (Toim.)

Kasutatud kirjandus:

Aristoteles. Luulekunstist (Poeetika). Tõlkinud ja kommenteerinud Jaan Unt. „Keel ja Kirjandus“, Tallinn, 2003.
Aleksandr Mitta. Kino meždu adom i rajem. „EKSMO-PRESS“, Moskva, 2002.
Plato. The Republic. Translated with an Introduction by H. D. P. Lee. „Penguin Books“, London ja Tonbridge, 1955.



Hilje Murel juunis 2004.

HILJE MUREL

Rõuge – Võru – Tallinn – Rõuge jne.

Kui vähegi võimalust, pakkisin asjad ja sõitsin vanaisa ja vanaema juurde Rõugesse.

Midagi kirja panna ei ole lihtne. Ma ei tea, kus olen ma homme... Faktid on olemas. Kuid faktid ei loe. Ainult tunne loeb!

Näitleja **Hilje Murel**.

Sündinud 17. detsembril 1975. aastal. 1998 lõpetas EMA Kõrgema Lavakunsti kooli 18. lennu. Samast aastast töötab Viljandi teatris „Ugala“. No nii: Viljandist, vallaline, töönarkomaan, blondiin!

Nii võiks keegi lahterdada, omast kohast on tal ehk õiguski... aga tegelikult?

On üks vene multikas, ma ei mäleta nime. Selles multikas viivad jalad Maša jumal teab kuhu. Kusagile ära, sinna, kus on parem, sinna, kus on teistmoodi. Teised inimesed.

Olen mänginud „Endla“ lavastuses „**Linnumaja**“ (2001), Emajõe Suveteatri lavastuses „**Teisel pool**“ (2001), „Vanemuise“ lavastuses „**Pühak**“ (2001), Tartu Teatrilabori lavastuses „**Silmatera**“ (2000) ja telelavastuses „**Tuulearmuke**“ (1998).

Pärast tulen ise jälle tagasi. Näiteks „Ugalasse“: „**Naise võtmine**“ – Agafia Tiihonovna, „**Shopping & Fucking**“ – Lulu, „**Niskamäe kired**“ – Malviina, Ilona, „**Vagiina monoloogid**“, „**Toomas Nipernaadi**“ – Maarja Melts, „**Deameron**“ – nagu „Neifile“, „**Triumfikaar**“ – Eugenie, „**Noad kanade sees**“ – noor naine, „**Don Carlos**“ – Eboli, „**Lendsaurused**“ – Emma, „**Kärbes**“ – Tiksi, „**Harold ja Maude**“ – kolm kuulutuse peale tulijat neidu, „**Deemon ja ingel**“ – Hodes, „**Kevade**“ – Teele,

„**Elav laip**“, „**Tantsutund**“, „**Nukatuka metsarahvas**“, „**Scapini kelmused**“, „**Vabaduse rist**“, „**Don Juani öö**“, „**Alandatud ja solvatud**“, „**Tom Sawyeri seiklused**“, „**Minu pere ja muud loomad**“ – kitseke, Lillenaie.

Üks puhkepäev nädalas on minu jaoks ilmselgelt vähe (aga teatris nii on). Ma tahan ära käia, ringi vaadata, et siis paremana ja targemana jälle tagasi tulla. Teater on lasknud mul minna. Käisin Norras. Olin seal ja tundsin. Suurt jõudu, mida inimene kontrollida ei saa. See oli hea tunne, sain aru, et tegelikult ei kontrolli me keegi mitte midagi ega kedagi. Osa muidugi arvab, et kontrollivad. Arvaku pealegi.

Kino on mulle olnud puhkuseks. Olen mänginud filmides „**Libarebased ja kooljad**“ (1998), „**Sõdurid kuupais- tel**“ (Rootsi TV, 2001), „**Kurat tuleb sauna**“ (2004), seriaalides sutsud ja reklaamid. Öpin tundma inimesi väljaspool teatrit. Loomulikult ka ennast. Öpin. Kinoinimesed ütlevad, et teatrinäitlejad on aeglased. Tahan muutuda aina kiiremaks.

Õde sõitis jalgrattaga, mina jooksin kõrval, ema ütles, et sama kiiresti, kui õde sõitis. Ma arvan, et kiiremini. Õde! Mida tema ees tegi, seda proovisin mina kohe järele (muidugi omamoodi). Tal võis kaunis tüütu olla, kui ma (kolm ja pool aastat noorem) balleti-, disko-, peotantsu jne ringidesse kaasa sibasin. Me olime mõlemad punapäised. Ta pidi meid mõlemaid narrijate eest kaitsma ja ta kaitses täie jõuga.

Kui kellelgi on halb tuju, siis ma teen selle jälle korda. Vahel see ei õnnestu. Lapsena oli see ka nii. Meie õega tegime näitemängu. Õde kirjutas stsenaariumi ja mängis peaosi (kavalaid rebaseid ja emarolle). Mina panin puhast estraadi.



Täditütre tegin ilusaks ja endale toppisin tennisepallid sukkpükstesse ning esinesime balletitantsijatena. Vanaisa naeris nii, et pidi toolilt maha kukkuma. Vanaisa oli mu suurim fänn. Tema uskus minusse ja sai aru (ta oli ise nooruses näitemängu teinud). Tema tšekkas, kus kivi all need vähid on. Ta ütles, et ärge öiendage midagi, küll plika hakkama saab.

Ants Lauteri nimeline näitlejaauhind 2004.

Vanavanematega Värskas „LEE-LOL“!! Vanaisa ja vanaema ja neli lapse last sõidavad Värskasse suurt setu pidu vaatama. Vanaema (endine kooli kokk) on pirukaid kaasa võtnud, sest ta tunneb oma lastelapsi (õgardeid). Roheline „Moskvitš“ on odekolonna- ja seebilõhnaline. Kohe kui auto liikuma hakkab, võetakse esimesed pirukad. Kohale jõudes on pirukad otsas ja vanaisa seisab saiakeste ja limonaadi järjekorda. Vanaema valvab istekohti ja meie jookseme rahvamassi keskel ringi. Leelotajad juba

leelotavad, pirukad saavad otsa ja vanaisa seisab juba kolmandat korda järjekorda (vabatahtlikult)!

Emat saab saladusi ja hetki minu elust, mida keegi teine ei tea! Lapsepõlves tundsi õega, et päike tuli tuppa, kui ta töölt tulles uksele hõikas „kuku-ruku“ (erilise põriseva rrrr-ga)!! Emat on mul päike, energia, kindlus, armastus!!

Isaga kalal ja televiisori ees. Meile mõlemale meeldis poksi vaadata. Uhke tunne oli isaga kalale minna. Kõik see ettevalmistus: sööt, õnged, kummikud, nokats. Isa oli olnud meremees suurel kalalaeval... vana meremees ja mina kalal! „Ugala“ pansionaat. Esimene oma tuba. „Nagu“ kodu. Teistega õhtuti rääkides ja arutades ja mõeldes ja vaieldes, töötan seal oma rollidega. Ja teeme kõvasti nalja. Viljandi on imeilus linn.

Priit Pedajas – meie kursusejuhendaja – õpetaja! „**Peiarite õhtunäitus**“ – minu lemmik diplomilavastus. Kui oleks võimalik, siis võiksin kursusekaaslastega kokku tulla ja selle taastada.

Lavakasse minnes olin diskoinimene. Vaatasin teisi ja imetledes imestas, kuidas nad küll kõike teavad ja oskavad. Tahtsin ka mängu saada.

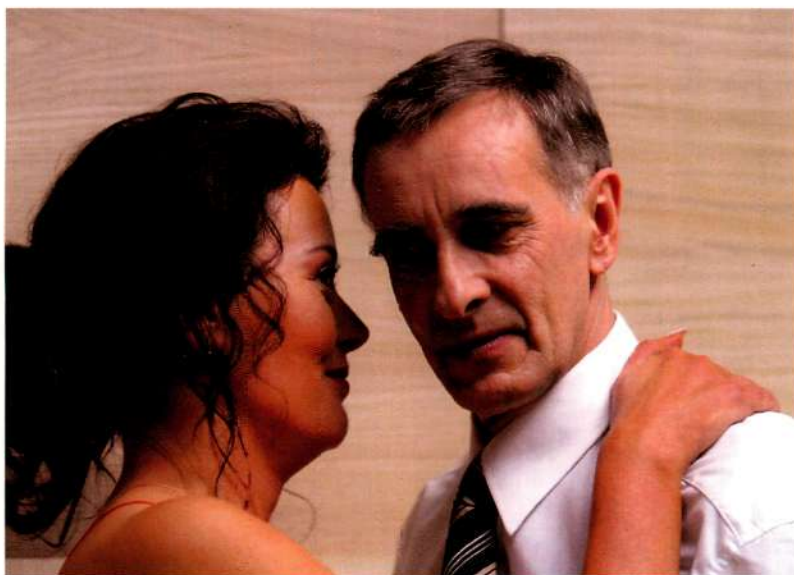
Lõpuks saingi. Mu kursusekaaslastel on mulle tähtsad. Tegime koolis detektiivietüüdi. Olin ukse taga (kolm erinevat versiooni peas), püüdsin mõelda, mida ma siis teen. Aga kui lavale jõudsin, kahmasin mingid kingad kaenlasse, vaatasin käekella ja jooksin välja. **Ain Lutsepp** ütles naerdes, et ma ei saanud ülesandest üldse aru, täitsa mööda. Ma püüdsin talle siis selgitada, et tegelikult oli kõik täiesti õige.

Sel suvel ostsin Rõugesse maja. Olen tagasi.

Kirja pannud INGOMAR VIHMAR



Andrus Tuisu
lühimängufilmid:
„Perebisnes” –
Piret Laurimaa ja
Stella-Triin Fluss;



„Ring” –
Lembit Ulfsak ja
Merle Palmiste.
Vt lk 108.

Viktor Koškini fotod

teatermuusikakino

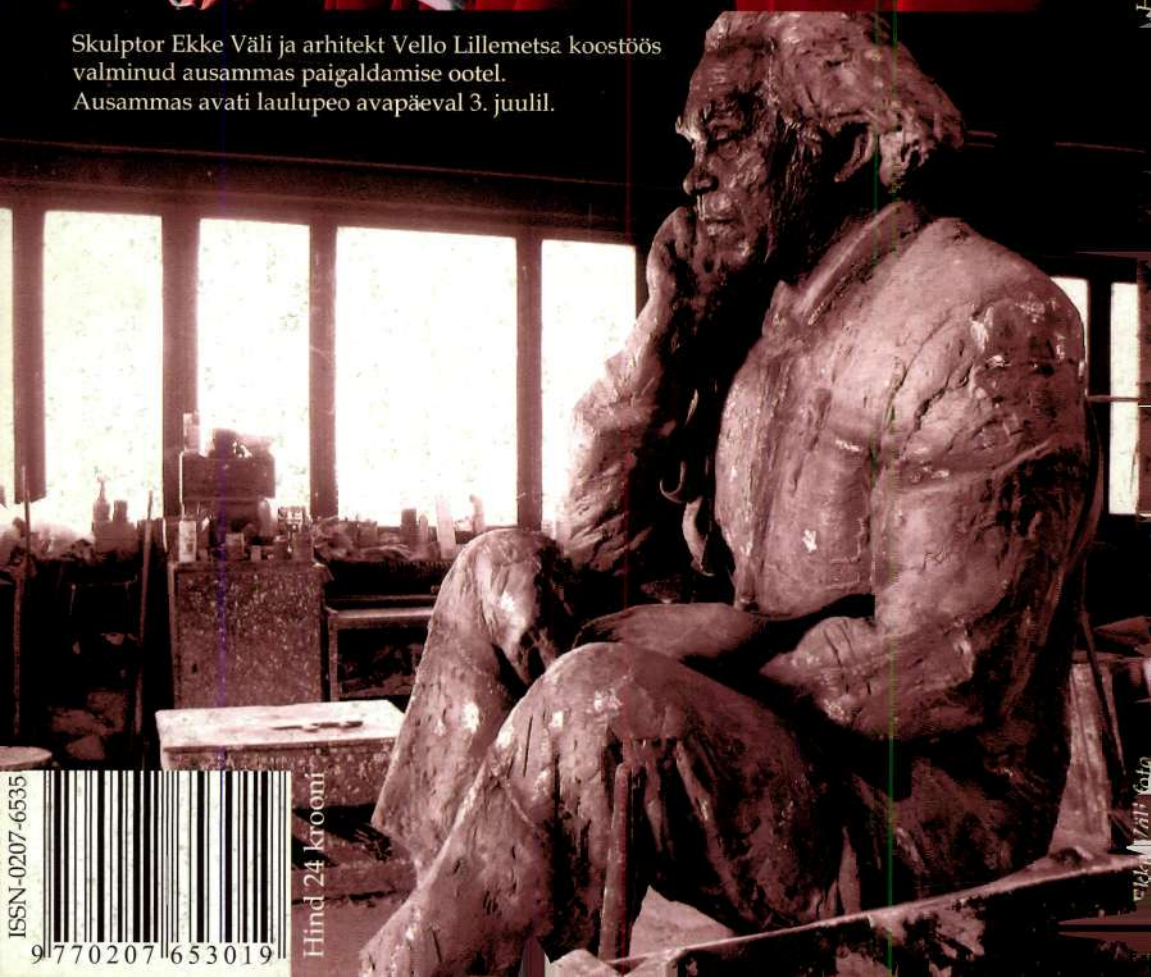
augusti-septembrinumbris:

- teater** Eesti teatrikorraldusest praktiku pilgu läbi.
Ühiskondlik paine ja põgenemised teatrilaval.
- muusika** Andrus Kallastu Pariisis etendunud François Sarhani ooperist „KYRIELLE du sentiment des choses”.
Erkki Luugi arvamus Tartus mängitud rockooperist „Jesus Christ Superstar”.
- kino** Umberto Eco Film ja nüüdisaegne maalikunst.
Rein Raamatu ja Ervin Õunapuu filmid usust ja ateismist.

Eesti Meestelaulu Seltsi eestvedamisel püstitati ausammas Gustav Ernesaksale. 10. juunil paigaldati RAMi laulu saatel Lauluväljaku Lasnamäe-poolsele nõlvale ausamba alus.



Skulptor Ekke Väli ja arhitekt Vello Lillemetsa koostöös valminud ausammas paigaldamise ootel. Ausammas avati laulupeo avapäeval 3. juulil.



Hind 24 krooni