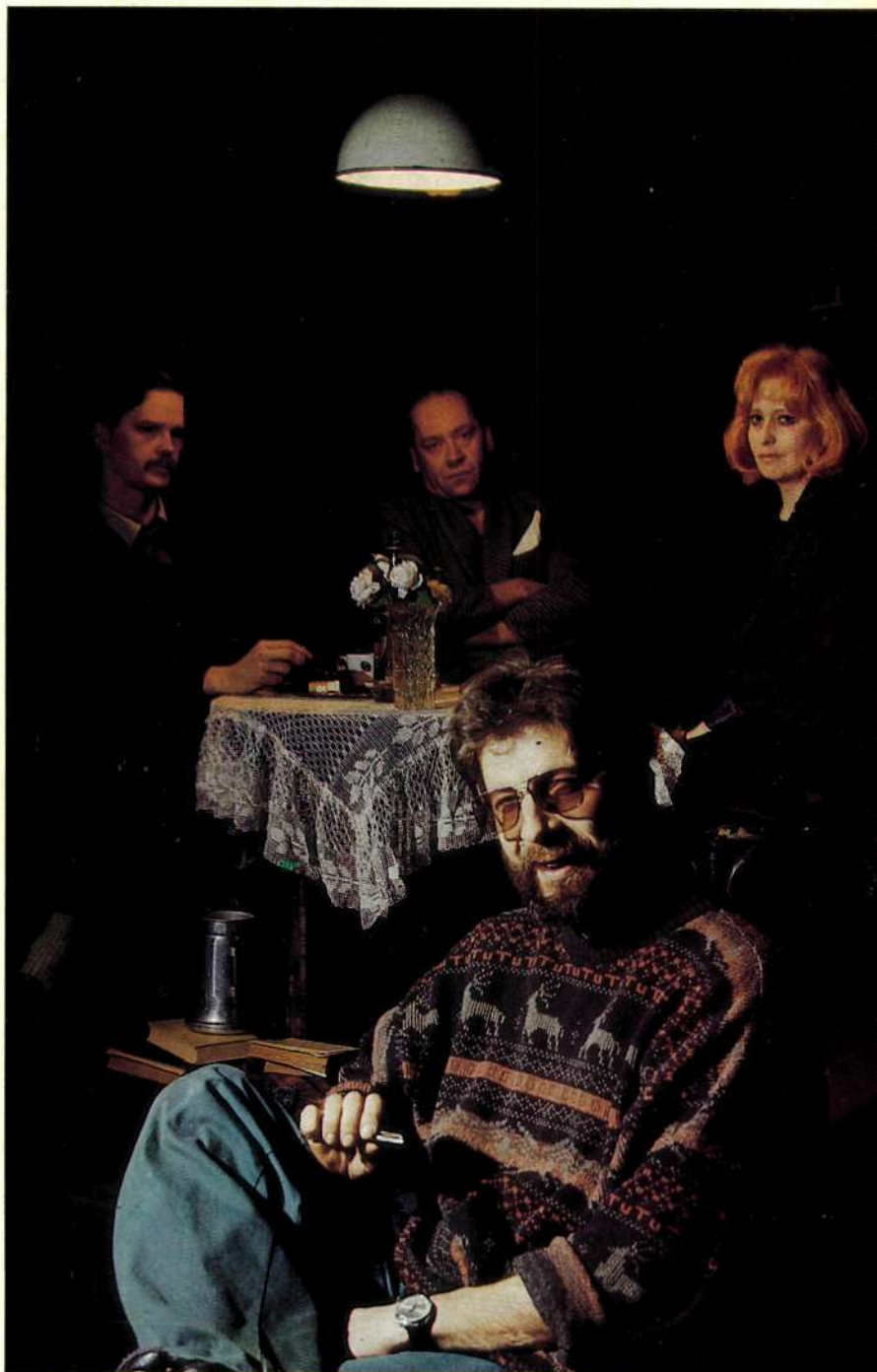


EESTI KULTUURI-  
MINISTEERIUMI  
EESTI HELILOOJATE  
LIIDU  
EESTI KINOLIIDU  
EESTI TEATRILIIDU  
AJAKIRI

# TMK-10

4

/1992



# 4 / 1992

APRILL

XI AASTAKÄIK

Esikaanel: B. Frieli "Imearsti" proov Noorsooteatri väikesel laval; veebruar 1992. Vasakult Tõnu Oja, Tõnu Kark ja Ene Järvis. Ees lavastaja Priit Pedajas.

T. Huigi foto

Tagakaanel: Kaader Sulev Keeduse filmist "Vaarao lapsed" (A/s "Olav Neuland FRP", 1991). Teose peategelane mustlane Medni Pilve.



## TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

PEATOIMETAJA k/t PEETER TOOMA,  
tel 44 04 72, 66 61 62

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5  
postiaadress EE0090, postkast 3200

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Nele Araste, Immo Mihkelson

ja Edith Kuusk, tel 44 31 09

Filmiosakond

Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

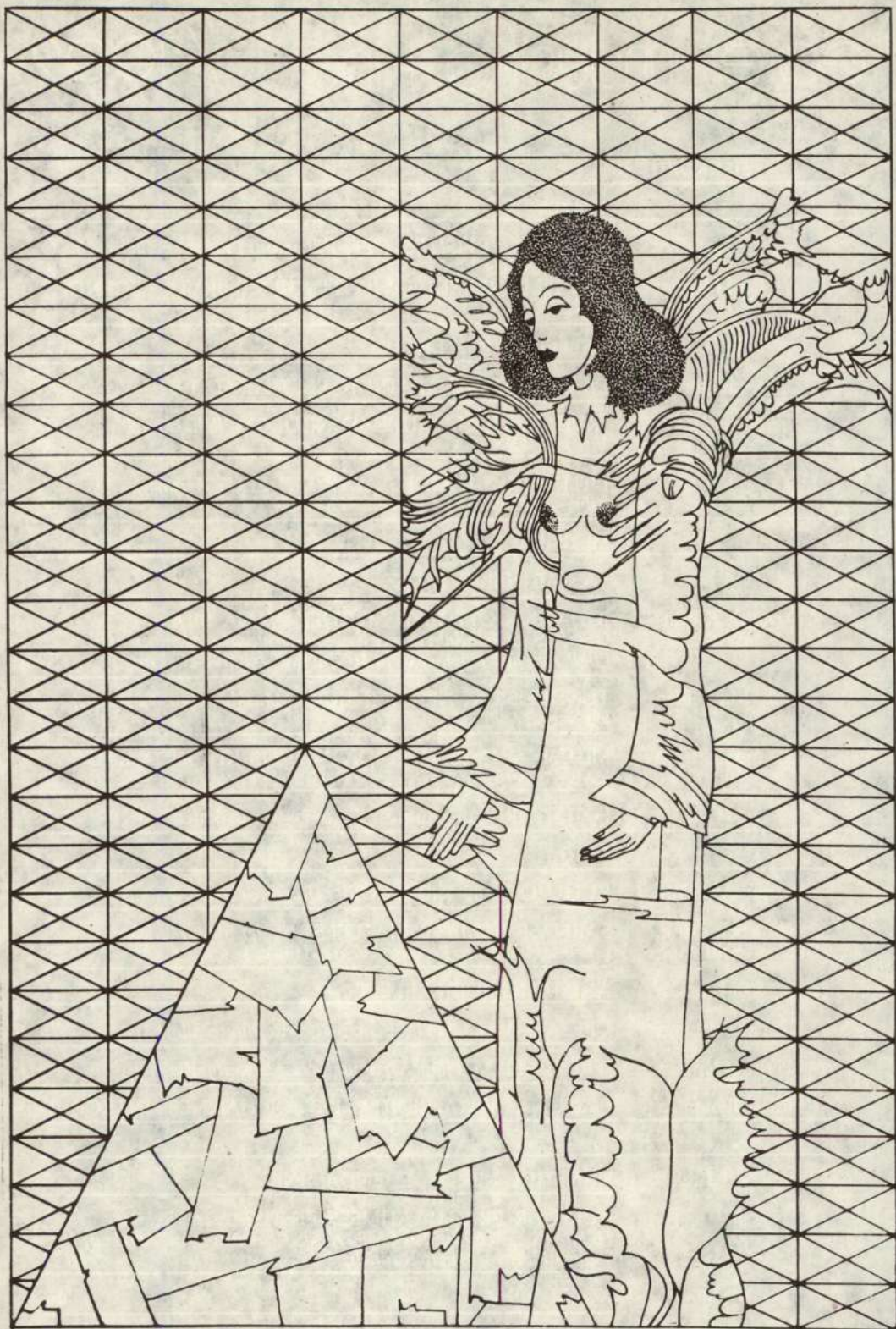
Fotokorrespondent

Tomas Huik, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

## SISUKORD

TEATER	
Mati Unt	PUNJABA REVISITED ("Epp Pillarpardi Punjaba potitehas" Pärnu "Endlas") 23
Reet Neimar	EPP PILLARPARDI SAVIPOTT KUI RELIIVIA. LEGENDI JÄRG 28
Priit Pedajas	VELLO TAMME LUGU 33
Kadi Herkül	PILK "ESTONIA" TEATRI BALLETILE AD 1991 47
Ene Paaver	"ROHUKANDLE" NUKRAD NOODID ("Rohukannel" Viljandi "Ugalas") 80
Tõnu Oja	LIHTNE KUI LOODUS, AVAR KUI ELU ("Armastus kolme Apelsini vastu" Viljandi "Ugalas") 83
MUUSIKA	
	VASTAB HELJU TAUK 5
Arnolds Klotinš	JOHANN GOTTFRIED MÜTHEL - VANA RIIA GENIUS LOCI (Rahvusvahelisel muusikateadlaste konverentsil "Baltimeremaade muusikaolu 16.-18. saj." esitatud ettekanne) 37
Immo Mikkelson	TUNDELISE KÕNE OTSINGUIL (Mõtisklus muusika seostest loodusega) 62
George Crumb	MUUSIKA SAAB SÜNDIDA VAID SIIS, KUI SÜDA LAULAB (Ameerika nüüdishelilooja G. Crumbi mõtteteri muusikast) 70
	FOTO "PARIKAS". Inimesi "Estonia" muusikateatrist 89
KINO	
Sergei Anaškin	KUHU JOOKSIS KIRJU KOER? (Karen Gevorgjani filmist) 41
Riina Schutting, German Schutting	SARNASE SAMASTAMATUSEST (Peeter Simmi "Meie venelased" ja Sulev Keeduse "Vaarao lapsed") 58
Juri Lotman	ANIMAFILMIDE KEELEST 72
Linnar Priimägi	ÕPETAJA VISCONTI (Luchino Visconti filmimaailmast) 75
Hannes Rumm	"FREYJA FILM" (Tõnu Virve juhitud väikestuudiost) 88
Sulev Teinmaa	PERSONA GRATA. RENITA LINTROP, HANNES LINTROP 93
Friedebert Tuglas	KUNSTIDE RIIKLIK EDENDAMINE 3
	KULTUUR PRAGMAATILISES EESTIS? (Astrid Reinla, Hillar Aben, Rein Ruutsoo, Mihkel Tiks, Jaak Allik, Aili Aarelaid, Toomas H. Ilves, Hando Runnel) 13
Ain Kaalep	KOLM SÕNA 46
Boris Bernstein	KAS KUNSTITEOS JÄÄB ALLES? 53, 96



Tõnis Vint. "Püramiidi kohal". Tušš, 1982.

# KUNSTIDE RIIKLIK EDENDAMINE

Kui riik tahab olla rahvas peituvate aineliste ja vaimliste jõudude organiseeritud avaldus, siis peab ta muude kultuuriliste ülesannete keskel ka kunstielu võimalikult elavat edenemist tahtma. See on ta enese olemasolule ja rahvusvahelisele seisukohale niisama tähtis kui ta edenenuud põllumajandus, elav kaubandus ja hää sõjavägi... On tähtis, et riik peale põllutöö instruktorite saadaks väljamaale oma haridust täiendada ka kirjanikke, maalijaid, arhitekte, helikunstnikke, näitlejaid. Ja on tähtis, et riik heade seemnesortide ja tõukarja eest hoolitsedes ei unustaks uute ideede sissevedu ning esteetiliste väärtuste kasvatamist...

Käesolevaid ettepanekuid tehes ei ole ma silmapilgukski unustanud Eesti riigi praegust seisukorda ja lähema tuleviku edenemistingimusi. Loomulik, et praegusel võitluse silmapilgul, mil riigi enese olemasolu on kaalul, pole aeg suuri eeltöid nõudvate kavatsuste läbiviimiseks... Kuid sellest hoolimata on tarvis nüüd, kus valitsuse masinavärk on kujunemas, kus on idus kogu meie tuleviku võimalused, et ka kunstide edendamise kohta kindel ja selge kava loodaks.

Oma üleüldise hariduse ja majandusliku elu vormid oleme võõrsilt laenanud, iseseisev poliitika on puudunud ja Eesti teadust ei ole seni olemas. Üksi luules ja kunstikäsitöös on Eesti rahvas oma loovat andi aastasadade jooksul võinud avaldada ja üksi nende järele on meid kaua aega tuntud... Rahva väiksuse ja kultuuri nooruse tõttu ei või Eesti kunstielu iial saavutada sarnast kõrgust nagu suuremate ning vanemate rahvaste juures, kui riik siin sihikindlat kaugeleulatavat toetust ei anna. Väike tarvitajate hulk mõjub takistavalt kunstiteoste sündimisse, samuti kui tõstab nende teoste hinnad nii kõrgele, et neid vaesemad kihid isegi jäljendustena kätte ei või saada... Sellepärast peab riik oma toetust kahel sihil andma: hoolitsema ühelt poolt kunstteose loomise ja teiselt poolt nende laialilaotamise eest...

On tarvis, et kunstide toetamise vajadus riigitarkuse üheks ilmtimingimatuks osaks muutuks. Selle ülesande jaoks olevad asutused peavad olema püsivad, see tegevus jätkuv ja neil väljaminekuil kindel koht riigi kuluarves.

Selle juures on tarvis enam kui allakriipsutada üht põhimõtet: toetades kunsti ei pea riik kunstilt nõudma vastutoetust. Vabastades kunsti ainelisest orjusest ei pea ta seda tegema poliitiliselt orjaks. Saades metseeniks ei pea ta oma heategu metseeni kombel toore meelituse ja alandlikkusega laskma tasuda... Nii vähe kui ka loov isik väljaspool oma aega ja olusid võib tegutseda, kuid vähemalt teoreetiliselt peab ta olema vaba, iseseisev, rippumatu...

Eesti kunstielus võivad mitmesugused lahkuminekid valitseda, võib valitseda võistlus üksikute kunstiharude ja üksikute voolude vahel, kuid ühes asjas on kõigil kunstiharrastajail tarvis kokku hoida: nimelt ühise väeliini loomises selles sõjas, mida peame oma vaimlise ja aineline orjapõlve vastu.

FRIEDEBERT TUGLAS, 1920



J. Becker

Elu ja Taus 20. veebruaril 1992.

T. Huigi foto

# VASTAB HELJU TAUK

Oled pidanud tosinat muusikuametit: olnud muusikakooli, ooperi- ja balleti-kontsertmeister, mänginud mitmesugustes ansamblites, õpetanud muusikaajalugu, kammeransamblit ja saatmist, teinud raadio- ja telesaadeteid, kirjutanud muusikast ja muusikuist ajakirjanduses ja rääkinud nii lastele kui täiskasvanutele üle Eesti. Mitut tööd teed praegugi. Kas on neil tegevustel telge?

Koosmäng, ansamblis olemine on kogu elu telg. Mulle pole kunagi maitsetud soolomäng, kui, siis ehk tutvumiseks, isu tekitamiseks. Kuulan muidugi, aga ise ette mängida - lihtsalt ei paku huvi, ja pole ka võimetekohane. Hoopis teine asi on muusitseerida kahekesi või mitmekesi, mõelda, kuulata, hingata ansamblis. Seepärast on mind aina tõsisemalt ning rõõmustavamalt köitnud õpetajaamet kui vastastikku rikastav ansamblimäng. Ja see kehtib minu puhul tööpoolest ka väljaspool muusikat, elus üldse. Partnerid ei pruugi sugugi valitud, kõige meeldivamad inimesed olla. Huvitavad on nad siiski. Ansambel sütitab nendegagi, kes teistmoodi või koguni vastuhakule õhutatav. Võõras ei lammuta, pigem tugevdab inimeses teda ennast. Piiirjuhtumina olen seda tajunud omaaegsetel istumistel Julgeolekukomitees - ise valitud "rollis esinendes" on "vestlus" läinud kohe lähedamaks, "mängulisemaks". Koosmängutunnetus on miski, mis elus pinnale aitab ja pinnal hoiab.

Kellega oled koos mänginud?

Koosmänguhuvilisel pole tööpuudust karta. Tore oli töötada, veel sama kooli õpilasena, Tartu Muusikakooli kõigis erialaklassides: puhkpillide ja keelpillide, lauljate ja koorijuhtidega. Nagu vaataks avarat maastikku õige mitmest küljest. Lisaks enamiku Tartu taidluskooride saatmine.

"Estonia" kontserdilavale jõudsin esimest korda tenor Johannes Lükkiga, kes muide kinkis mulle kustumatu vapustuse - kavas oli E. Oja "Ei näe enam". Hiljem, saates Teo Maistet Mussorgski "Surma hällilaulus", olin lavalgi hirmusegasest kaastundest haaratud. Need laulud said aluseks edasisele Oja ja Mussorgski vaimustusele.

Esimene solist, kellega pidevamalt koos mängisime, oli professor August Karjus. Tšello on ilus pill, mul on eluaeg nõrkus ta vastu. Proovides võis Karjus olla küllaltki närviline, enne esimest kontserti olin päris hirmul. Aga juba lava taga - milline šarmantne partner, naeratav, lahke. Pimestav!

Püsivamad koostööd on alanud kogemata, juhuse läbi: kellegi partner on ära sõitnud, haigestunud ja mind kutsutakse asendama. Nii tulid ja jäid aastateks Ines Rannap, Mare Tecaru, metsasarvetrio. Ansamblimäng on mulle nii kalduvus kui kirg.

Olid muusikakeskkooli, selle Eesti muusikute teeneka taimelava sünni juures...

Ega sündimise ja algusaja romantikat enam ei elusta, ei restaureeri. Muusika-õpetajale jäävad elu üheks suuremaks väärtuseks kunagised õpilased, tänased sõbrad. Üldkoolist lähevad nad laiali mitmele elualale, meie saame ametikaaslaseks, juba alates juhuslikust koosmängimisest algajaga. Mäletan hästi, kuidas seisin konservatooriumi linnamaja tollases 8. klassis silmitsi kooli tulevase esimese lennuga, mu ainukese klassiga, nemed õpilase uudishimulikul ja natuke hukkamõistval pilgul, mina ükskõikset lõvinägu tehes, tegelikult üsna kõhevil. Just muusikakeskkoolist on jäänud mitmeid läbi-elu-sõpru.

On ju muusikas koos olemine heaks aluseks ka üksteise kui inimese heale mõistmisele.

Ega muusikas suurt varja, kõik tugineb usaldusele nagu sõpruseski. Sõpruses on juba ammu minu osaks *secondo*, see on toetav bassipartii. Mõnigi kord usaldusalune, südamest kaasa elav, suudad teise elu ülevaatlikumalt näha ja selle tihnikus vabastavat rada leida. Paraku ei kehti see enda elu kohta. Parimad ajad ongi need, mis elatub väljaspool isiklikku elu.

Mis on sulle huvitavam või olulisem muusikast rääkides?

Mida enam elan, seda selgemalt näen seoseid muusika ja elu vahel, seda, kuidas nad tegelikult ongi üks, vahetus paralleelis kulgev otsatu rikas protsess. Mis maksab muusikas, maksab ju ka elus, alates rütmimpulssidest, südame-tuksumisest, ka liikumisrõõmust. Millest koosneb argielu - puha muusikalised

komponendid, keeruliselt seostuvate detailide võrk mitmel tasandil. Tasub oma muusikatundmist rakendada eluski. Ühelt poolt vajame püsivust ja kordumist. Meid võlub ja toetab rühikas barokimotoorika. Samas ei taha korduvat kuigi pikalt välja kannatada. Nagu muusikateos, vajab ka elu kulgemine varieerimist, uusi episoode, vastandavat töötlemist, enne kui telgmaterjali juurde tagasi pöörduda. Mis küll ei tähenda, et peaksime joonelt hakkama kaaslast vahetama või kaasasid petma. Hea komponist on hea dramaturg hea proportsioonitundega, ta tabab õige hetke, et tuua sisse pöördelist, üllatavat. Aina ootuspärane käitumine kisub tüütaks. Konsipõlves tööstas meid Anti Marguste: "Mängi sada korda järjest *sol-nooti*, ja siis võta *fa-diees* - pagana värskelt mõjub!" Kui kordamine, varieerimine, kontrast ja üllatus on targas tasakaalus, saab sellest nii elus kui ka muusikas aina rõõmu. "Aga rõõmsus on õnne sularaha, mitte pangatäht nagu kõik muu," on müllu sööbinud Schopenhaueri "Elutarkusest".

#### Muusika juurde tulid siiski klaverimängu õppides?

Endal mul küll erilist klaveriõppimise soovi polnud, ei ole ka järjekindlalt tõsiselt harjutanud, ikka ainult hädavajadusel. Poolkogemata määras minu elu edasipüüdliku eestlase soov pääseda peenemate inimeste sekka, anda lapsele, mis endal saamata. Ema, pottsepast rentniku üheksast lapsest esimene oli väga tugev natuur, kuid naisterahvas sajandi alguses - heast välimusest ja võimekusest hoolimata ei jõudnud ta kaugemale kui mehele, tõsi, jõukale. Talu müüdüd, asuti Karulast Tartusse, ja kuulus asja juurde, et laps peab mängima klaverit. Pealegi jätsin muusikaandelise ja "artistliku" mulje: heast suhtlejust (ühe konvendi asutaja!) ristiisa lubas mind mõnigi kord külaliste ringi, kus ma olevat olnud õige seltskondlik sülest sülle rändaja ja tudengilaulude kaasalõõritaja.

Esimeseks õpetajaks sai "Lishti õpilase õpilane" Kaarel Valdas, aga tema oli kuri, lõi lohakat joonlauaga, sealt päästeti mind kiirelt. Peterburi konservatooriumi kasvandik, kogukas preili Mürk oli päris hea õpetaja, nõudis, et mängides peab 5-sendine randmel püsima ja et selg oleks nagu pulk (fotodelt näen ennast praegugi vist liigagi sirgelt klaveri taga istumas). 1939 viidi mind muusikakooli katsetele, see oli esimene kord, kus ema mu pabina mahavõtmiseks kohvikusse viis ja koguni kohvi tellis. Õhkkond koolis oli päris lõbus: lastekoole tollal ei olnud, täiskasvanud ja lapsed olid rühmades läbisegi. Klaveriõpetaja, tunnustatud ansamblianist Leonid Milk luges ehmatavalt vabalt nooti, mängis iga uue loo ette - see meeldis! Õppimise isu sellest küll ei kasvanud.

Midagi muutus, kui kohalikud sakslased isamaale kutsuti ja meie pianino hea

#### *Puhkehetk mägi matkal.*





"Beckeri" tiibklaveriga asendati, suur kast noote pealekauba. Neid hakkasin selgest uudishimust mängima, peenikese häälega kaasa lauldes vaatasin läbi kõik Schuberti laulukogud (koduse õpetuse juurde oli kuulunud ka saksa keel). Sõja ajal pandi meie majja elama rühmakaupa saksa sõjaväelasi, kes eriti esialgu osutasid abivalmiteks ja laulurõõmsaiks meesteks. Paljudest me nendega kokku puutusime, aga kuulnud ülevalt klaverimängu, tulid kaks härraslikumat sõdurit mänguluba paluma, üks neist viiuldaja, teine täiesti korralik salongipianist. Nad hakkisid järjest uusi noote ja seadeid, viiulit saatma kutsuti mindki. Mismoodi hakkama sain, pole aimugi, aga see oli ülimalt põnev. Nii tutvusin esmakordselt näiteks Mozarti "Väikese oõmuusikaga". Koolis hakkasin saatma alatiseks sõbraks jäänud Virve Väarit. Kui läksime tema õpetaja, viiuldaja Evald Turgani juurde tundi, võttis Turgan, range ja väga tore õpetaja, Virve asemel hoopis minu käsile ja kantseldaski saatjaks. Märkamatu kogunevad tühised sündmused, mis kasvavad olulisteks elu pikal teekonnal.

**Tartus sündinud ja õppinud, oled ometi Valga keskkooli vilistlane?**

Sakslaste taandumise ajal muudeti järjest uusi koole hospitalideks ja lõpuks käisid Tartu keskkoolid Treffneris koos. Klassi noorimana olin küll häbelik, aga tundus õige äge teise vahetuse poistele sahtlisse kirju jätta või endale leida... Kui 1944 koolid suleti ja elanikud evakueeriti, viisime klaveri Pukka ristiisa juurde. Kodu põles koos Tartuga, meie emaga jäime neljaks aastaks Valka tädi juurde. Sõjapaos surnud ristiisa majast viidi klaver kultuurimajja. Tagasi nõudma läinud emale kosteti, et tohoh, kapitalistiproua tahab pilli oma ainukese võsukese jaoks, meil kasutavad seda noortemassid. Siis küll tundsin, et ei saa elada ilma klaverita. Aitas Venemaalt naasnud kunagine naabritüdruk, kohalik tähtis komsomolitegelane. Tema kaudu see klaver tagasi tuli ja on minu kõrval siiani.

**Valga elu võis üsna sumbunud olla, kultuuriliselt eriti?**

Keskkooli kogu isetegevus oli ühe klaverimängija peal, sealhulgas ka paar mõnusat teatrilavastust, nagu Simmi "Kosjasõit", millega sai ohtrasti lusti. Aga ka klaverimäng tõi värskendavaid sündmusi. Harjutan kord helirdeleid, ajalooraamat

*Ansambel nü elus kui muusikas.*

*Kunagiste õpilaste, praeguste sõpradega.*



noodipildil, koputatakse. Siseneb soliidne, täiesti võõras noorhärja ja tahab vene keeles teada, kes see siin Valgas klaverit mängib. Hüppab ise pilli taha ja mängib nii, et mul kukub suu lahti. Peagi selgub, et akordioni veelgi paremini. Ise vaimustavalt jutukas, näitleb Moskva ülikut - tekitas huvi ja umbusku. Peagi tuli välja, et tegelikult Gennadi Podelski Tallinnast.

Ega ei olnud mõtetki muusika juurde jääda. Plaanitsesime klassis geoloogiasse minna, kus stipp poole suurem, mitmed läksidki. Aga raha oli vaja ja Valga teatrisse otsiti klaverimängijat. Nii sain oma esimese töökohta ja teatrisolemise mõnu, mis püsib tänini.

Kannatasin, et ei kuulu enam muusikakooli, mitte ainult muusika pärast, vaid kuna tahtsin tagasi Tartusse, omade keskele, harjunud keskkonda.

Alles aasta pärast kooli lõpetamist, 1948, läksin Tartusse, sain tööle Pioneeride Paleesse. Mängisin rahvatantsijatele ja lugesin B. Polevoi "Jutustust tõelisest inimesest". "Lõpeta ometi," karjusid tantsijad, "lõppes juba!" Raamat fiskus kaasa.

Opetaja Milk oli oma abikaasaga, rootslasest lauljatariga, raja taga, mind oli määratud Aleksandra Sarve klassi. Elada polnud kuskil, nii ta võttis mind lihtsalt enda juurde. Sašat, õpetajat ja inimest, on õigusega vaimustunult ülistatud. Olin ju enda arust päris kraps mängija, näpud jooksid ladusalt, pealegi viisin esimesse tundi hoollega õpitud sonaadiosa. Ta tegi mind tühaks kolme esimese minutiga ja töötas siis mõne leheküljega paar tundi. Tegi lahti silmad ja südame, küllap vormiski minust mingil määral muusikainimese.

Paneme oma elu nagu mosaiiki kokku kildudest, mis meid erutavad, mida kogume teistelt inimeselt. Mida põnevamad inimesed, seda valulisemad ja ilusamad killud.

#### Mis köitis Sarve tundide kõrval kõige rohkem?

Imelik, et just muusikaajalugu, õpetas seda kas Juhan Simm, Aare Allikvee või tollal kuulus ja väga armastatud Arthur Robert Hone. Simm pani minu ja Valdeko Viru kui teada noodist lugejad klassile neljal käel sümfoonilist muusikat mängima, plaate ju polnud. Simm ise läks sedamaid muusikasse sisse, kukkus dirigeerima, hoolimata, kuidas meie järele jõuame. Kiiretes osades kihutasime küll taktide kohal, aga püsisime koos. Igavene hea praktika! Hiljem samu teoseid orkestriga kuuldes tundsin nad isegi ära.

Kui Allikvee ajal illustraator olin, nõuti eksamil igalt kursuselt oma 160 lugu, kuulamistel tuli mängida päevade kaupa. Tappis ära, aga vahva ka, minule meeldis väga.

Kuigi kõige rohkem töötanud praktilise klaverimängijana, lõpetasid konservatooriumi hoopis teisel erialal, muusikateadlasena?

Jällegi poolkogemata. Tudengipõlves juhtus midagi kesknärvisüsteemiga, muidu terve parem käsi hakkas mängides krampi kiskuma. Prorektor Paul Karp vormistas mind vastutulelikult kohemaid muusikateadlaseks, küllap lootes, et teise erialaga maadeldes lõdvenevad närvihirmud klaveri ees. Enam-vähem nii läkski, kuigi suurema tehnikaga olen siiani hädas.

Heliloojate Liidus alustasid tegutsemist eesti muusikale õige pöördelisel ajal. Jõuliselt kerkisid esile su põlvkonnakaaslased Veljo Tormis, Eino Tamberg, Anti Marguste.

Ja nooremad Arvo Pärt ja Kuldar Sink. Pärdist sai kõikide suur vaimustus võimega leida igale järgmisele loole uus dramaturgia, kergesti pärale jõude ja veenev. Praegu, kui teispäevased uudisloomingu kuulamised on peaaegu välja surnud, on imelik meenutada töökoosolekuid, mis otse põrutasid. Meenuvad Pärdi "Pro et contra" liigutatud tervitus Karl Leichterilt või Gustav Ernesaksa tunnus-tõlled, kui mängisime Tormisega neljal käel "Eesti kalendri-laule". Kui hardalt kuulasid kuulasi!

Moodne helikeel tekitas ka ulgumist ja hammaste kiristamist.

Meie põlvkonnast sai kõige kõrgemast kõnetoolist kõige kõmavamalt pähe Jaan Rääts üleliidulisel kongressil oma urbanistlike sümfooniade eest. Küllap see jälle jättis. Agedaid vaidlusi ja kurjüstamist juhtus ka kohapeal ja siingi ideoloogilistest kitsaskohtadest lähtudes. Uue muusika suur ning ründav kaitsja oli Ofelia Tuisk, arvatavasti üks eesti parema sule ja vahedama mõtlemisega muusikast kirjutaja.

Kas käisite ka läbi kolleegidega kaugemalt?

Meie, mitteheliloojate elu läks erutavamaks, just nagu veidi lõdvenes sunnitud kohustus ühe või teise autori hääletoru, st ülistaja olla, kui algasid iga-aastased balti muusikateadlaste konverentsid. Unustamatuks kujunesid need criti Vilniuses. Avastasime üksteist ja naabrite nüüdismuusikat, vaimustusime ühistest mõtte-

käikudest, leidsime ühise keele ka vene keeles. Eesti tollaegset muusikat hinnati soojalt, ka teiste vabariikide muusikalistel üritustel käies võis noorte meeste silmadest lugeda: oi, olete sellelt maalt, kus on Arvo Pärt!

Kahtlemata oli konverentsidel meie jaoks suur rahvuspoliitiline tähendus. Jutuajamised, nii tõsised kui ka lõbusad, alati usalduslikud, kestsid tihti hommikuni.

**Kelle esinemised on eradamatena meelde jäänud?**

Tihedasse kontakti Eestiga on jäänud Riia korüfee Arnolds Klotinš, kes nüüdki veebruaris osales põhjamaade endisaegade muusikaelu konverentsil. Kõrgesti hindasime Ciurlionise uurijat Vytautas Landsbergist, vaimukat ja humoorikat kaaslast. Kuidas ta oma objekti kaksikkunsti mõistis, tema maalide ja muusika pinnalt filosoofiliste üldistusteni jõudis, ise hästi klaverit mängis ja millise võluvalt magusiroonilise alatooniga rääkis, oli suurepärane! Ta oli üks aktiivsemaid korraldajaid, tema poliitilisest perekonnatraditsioonist me tollal ei teadnud, aga muusika kaudu rahvusliku ja demokraatliku tegevuse missioon tundus meil sõnadetagi ühine olevat.

Äkiline vallandamine Konservatooriumist 1975 seoses eesti demokraatide liikumisega ja mõneaegne esinemis- ja avaldamiskeeld pidid olema ränk katsumus?

Muidugi alandav lugu, pealegi 28. tööaastal ja päevapealt. Vallandamist määranud õiend mu meelsuse kohta oli Julgeolekukomitee otsene sekkumine õppeasutuse töökorraldusse. Et ametiühingukomitee vallandamiskoosolekul just lõpetav laulutudeng julges vastu hääletada ja tollal uus sekretär erapooletuks jääda, selle eest olen alati seisnud imetlust ja tänu võlgu praegusele Elleri kooli lauluõpetajale Aino Kõivule ja konservatooriumi õppeosakonnas töötavale Anne Truumsale. Minule sai sellest rikas elamuste sari ja pealegi suur vedamine, sest vallandamata poleks ma sattunud tööle "Estoniasse", kuhu mind kohe kutsuti. Armastan ooperimuusikat, "Boriss Godunovi" või "Rigolettot", "Salomé" või "Wozzeckit" elan meelsasti aina uuesti läbi ega väsi neid arutamast.

Ooper laval jääb kahjuks alla ideaalkõlale, mida nooti lehitsedes seesmiselt ette kujutate. Aga proovid on lausa kütkestavad. Missugune koosmängimiste hulk! Kui töö omajagu edasi jõudnud, eksitakse proovil palju vähem kui laval, muusikaline mõju on aga ise mängides, asja sees olles võrratult tugevam. "Boheemi" kolmandat

*Loojaga.*

*Lavatee algus.*



vaatust läbi töötades pidime Mare Jõgevaga laulmise katki jätma, sest Mimile kaasa elades kukkusime mõlemad pisaraid valama. Ilus ja täpne muusika! Tuli ette vokaalselt vapustavaid proove, kui solistide kvartett vormis ja hoos oli. Laulavad su peaaegu kurdiks ja teevad kõri haigeks, sest mängija kohmakad häälepaelad püüavad kaasa teha.

Jevgeni Nesterenkoga, teatri tookord äärmiselt tunnustatud sõbraga töötasime läbi "Godunovi" algvariandi. Teadagi tark laulja, aga eriliselt rabav oli tema töövoime ja -tahe, treenitus ja väsimatus. Ei unune, kuidas Nesterenko laulis Mart Saare juubelil 1982. aastal Mati Palmi soovitatud laule, kuidas ta tegi tööd eesti keelega. Ta võinuks välja tulla palju umbsema häälusega ja oleks ikkagi olnud hinnatav, aga ta töötas välja nii selge ja puhta diktsiooni, et annab järele teha. Suure heameelega võtsin omaks tempopoolse tunnustuse Saare laulude euroopalikule tasemele. Selle kauni laulukolmikuga möödus mu elu õnnelikum esinemine - pilgeni täis "Estonia" kontserdisaalis, vaimustatud publikule.

#### Mäletatavasti ei piirdunud teatritöö ooperipoolega.

Tegelikult saingi ooperipianistina töötada vaid paar kevadkuud. Tekla Koha, keda haiguse aegu asendasin, tuli tagasi, mind suunati balletti. (Tantsuga oli muide alanud minu "lavakarjäär", eu esimesed esinemised Toatüdrukuna Tartus Tiina Kapperi studios.) Kui puuduvad kogemused, on balletitreeningul mängimine täiesti kohutav. Ballettmeisterid muudkui loobivad oma kerge vene varjundiga prantsuseelseid käsklusi, aga sina, justkui kogunud saatja, näost punane ja higine, sured piinlikkusest. Kuni läbi häda harjud ja pakub mõnugi mängida üks *fondue* või *adagio*, kui nad oma imeliselt kuulekate käte ja jalgadega joonistavad muusikat, aja rahulikku kulgu, ja täidavad elumahlaga (tavaliselt kõhna) helirea. Solisti-prooivd hakkasid lausa kaasa kiskuma. Kui Helmi Puur täiustas Tiit Randviiru Luike, küll nautisin, mismoodi liigutusi jookseb läbi keha sõrmeotsani.

Ballettipianisti töö kipub olema mehaaniline, tihti raskesti väsitav. Näiteks, kui meesrühm koguneb saalinurka, trenn on lõppemas, kõik higised ja tolm laeni, ja siis tulevad nad võimsate hüpetega, milleks ju klaverdajana pead nad muusikaga maast lahti rebima.

Hästi vahva oli aga uue balleti seadmine, koreograafia viimine tantsijatesse. Tuleb meelde, kui ballettmeister Tšernõšovi karmi puuriva pilgu all tööime välja "Antoniuse ja Kleopatra". Muidugi ei saanud ma balletitööd aastaga kätte, pealegi olen Jäär, kelle sarvekused tahavad alati sekkuda; vaev on teha tööd, milles ei orienteeru. Pigem minna tööle tehasesse, käisin "Eesti Kaablis" vaatamaski, kuidas suures saalis naised värvilistest juhtmejäakidest kõiksugu peenikesi asju vormivad. Õnneks tehti mille järele hooajal ihaldatud ooperikoht.

Sinu põlvkond on kogunud liigagi palju vägivald, ülekoht... ja mis kõige hullem, vaimu vägistamist. Võib-olla on sellest vaimuse kujundamisel tulnud, aga siiski, praegu 1992 tagasi vaadates - kas vihata, kas andestada?

Andeksandmise umbsõlme lahtiharutamine iseeneses on möödapääsematu, kui tahta kommunistlikust soost välja ronida. Nii isiklikus, töö- ning pereelus kui ka ühiskondlikus olemises. Kuid kas õnnestub ühiskonda veenda, et andeksandmisele peaks paratamatult eelnema soov andeks saada ja kahetsus? Kostab kategoorilisi häali, nagu oleks kahetsus alandav, et süü tunnistamisele viitaminegi on vägivald inimese vastu.

Agas kas saab alandada kõige kaunim ja puhastavam, mis eksinud inimese võimuses! Kahetsus tähendab silmade avanemist, aga ka südame vabanemist ebateadlikustki koormast ja valmisolekut korvata (seda ei saa niikuinii võrrelda tehtuga). Naljakas, kui astud tänavarüüsinas kellelegi varbale, libiseb paevata üle huultele "andke andeks!". Kui aga oled lõhkunud võõraid südameid, purustanud lootuse, alt vedanud ja oma kasuks reetnud?

Andeks anda võib olla samuti väga raske, isegi palumise peale. Kuid nõnda oled juba ise vastutusest keelduja. Vihata on mõttetu, vihkamine sööb vihkajat. Nuhkide tagaotsimine oleks kahtlane ettevõtmine. Kui palju siis müüdi end teadlikult valides, pigem sunnitud või ähvardusealusena. Astusid nagu paariks sammuks liikuvale kõnniteele, aga ei pääsenud enam tagasi. Pealegi, samas talume ja, ime küll, austame omaaegseid kõrgohvitseri ja ässülemusi, pidades nende sissekoolitatud väärmõtteviisi vajalikuks kogemuseks.

Päris kurvaks teeb, et süü painab pigem neid, kes kannatanud, kui neid, kes olid tegjad. Alandamine ja andlikkus? Võib-olla on eestlase vaat et rahvusomane suutmatus alandada, hetkekski end millegi endast suurema ees väiksema või õndsalikult nõrgana tunda vormitud välistest alandustest. Alandamine on hirmus. Midagi täiesti vastupidist on andlikkus, mis valdab meid armastatu ette

põlvitades, suure kunsti, kas või päikeseloojangu ees - enese väiksuse ja kogu loodu imeteldava suuruse õnnestav äratundmine. Miks siis mitte tunda alandlikkust Kõiksuse - Looja - Harmoonia - Jumala ees, mis nime keegi ka ei ütleks!

Kahtlemata on meid lisaks otsesele hävitamisele ja hirmutamisele märkamatu, niisiis eriti ohtlikult rikutud. Kuid võib arvata, et traagiline võimetus kõrgusse vaadata pärineb varasemast. Võib-olla hilise ja rutakalt omandatud hariduse ja sajandite kasvatatud alaväärsusekompleksi pärast ning eneseusalduses veendumise vajadusest on meie intelligentsi tipud ennast Vabariigi algaastaist peale kristliku ideaali tervikust välja mõelnud.

Kas ei ole sulle omasel vabas vormis muusika selgitamisel heliteosed vaid ettekäändeks, et jutustada suurtest heliloojatest, huvitavatest inimestest, nende elukäigust ja iseloomust, või - viimastel aastatel - lähtudes muusikast, arutleda kaasaja elu üle rahvuspoliitikani välja?

Muidugi on mindki köitnud võimsad isiksused, nende armastus, valu ja vaprus, meenutagem kas või Beethoveni Heiligenstadi testamenti, pöördumist, mis peaks puudutama ka iga tänapäevast inimest. Kuigi üldse kergesti vaimustuja, on mul ka elupõliseid lemmikuid, nagu Debussy, Skrjabin, Mussorgski. Kuid rohkem tõmbab mind see juba mainitud muusika ja elu ühteminek, inimlikkus muusikas eneses. Vähem - teoreetiline analüüs kui puhtmuusikalise sündmustiku lahtirääkimine, teisten viimine. Sest elu on jagamine.

Vastupandamatu sund kisub jõudu vastu astuma eetilisele allakäigule, võiks öelda, lagunemisele meis. Muusika kaudu on seda hea teha. Bach on loonud inimese kahetsusest hingevaevavalt kauneid aariaid, nagu pühimat salanud Peetruse kurbusest kantud aldiaaria Matteuse passioonis. Ooperižanri läbinisti eetiline alusprobleemistik keerleb kättemaksu mõttetuse ümber. Silmade ette kerkib "Aida" viimase vaatuse Amneris, kes, saavutanud Radamese hukkamise, paraku Aida kõrval ning helges õnnetundes, seisab kättemaksjana, aga üksinduse ja kahetsuse ahistuses.

Vastupidi, kui omane ja vajalik on kannatavale inimesele Beethoveni mõnegi *Andante* või *Adagio* mehine ja lootustsisendav soojus, otskui sõbrakäsi longu vajunud õlal - meie üksildase aja vastastikuse hoolimatuse külmuses, kinnitades, et kahekesi tuleme toime.

Miks sa päevast-päeva muusikast rääkides, kord muusikalise kogemusega koolilapsele, kord noorele professionaalile, peaaegu ei kirjuta kriitikat? Miks sa üldse nii vähe kirja paned?



Ühe vägevama partneri Jevgeni Nesterenkoga.

Pojaga



Olen ju küll tuntud kirjapanija - kontserdimuljete vahetult üles kriipseldaja ja jutluste talletaja (algul kiputi mind kirikus nuhiks pidama). Pole midagi vahvamat kui vastu kajada, edasi mõelda. Materjali kogumine ei väsita ja mustandi lehekülgi ei loe. Valmis kirjutamine kahjuks paelub hoopis vähem, kuidagi ei suuda keskenduda ja lubatud tähtjad vajuvad liiva.

Arvustavaid märkusi võib arvustatavaga arutada, kui see teda üldse huvitab, aga seda avalikkusele teada anda hakkab veidi vastu. Pigem ülistaksin kiitust. Alati tasub leida võimalust kiitmiseks, muidugi ainult õigustatuks ja põhjendatuks, nähes ja tõstes esile seda, olgu kui vähest, mis tõesti hästi õnnestunud. Miski ei soojenda meid rohkem kui kaaslase heasoovlik tähelepanu.

Oled kirikuinimene. Ja oled muusikainimene, ning elu maitset ja värvid on sind ligi tõmmanud ja sulle põnevust pakkunud. Kas võiks öelda, et sind tõmbab nii munga kui elupõletaja elulaadi poole?

Arglik elupõletaja oleks ehk päris sobilik. Elu väikesed mõõduvad rõõmud pakuvad tõesti palju. Hea on olla seni kui suudad imetleda, tahtmata omastada. Elu on olnud suhteliselt kerge: ei ole tulnud nõukogude võimu all füüsiliselt kannatada, lähedasi ei ole ahistatud (onu siiski kadus Venemaa laagresse), majanduslikud hädad pole oluliselt häirinud. Ja olen saanud kogu aeg teha aina meeldivat - ikka vähemalt kahe koormusega, väga mitmel alal ja vaheldusrikast tööd. "Julgeolekulised" sekeldused olid hirmudest, ootamise pingest ja haiget saamisest hoolimata seiklus, milleta elu olnuks tunduvalt väesem. Praeguses vabaduse ning vale sudus tundub piinavamgi orienteeruda, oma teel püsida.

Ilma muusikata ei oska elu ette kujutada. Muusika on vaheaste inimese ja tema maise tasandi ning millegi või kellegi vahel, keda ei näe, kes on mõistetamatu ja kujuteldamatu (kui hästi seda kirjeldab aastate eest lausa ehmatanud Schönbergi "Mooses ja Aaron"), aga ligi... Muusika on piisavalt ebamaine ja piisavalt maine, ise mängitav ja haaratav, ikkagi tabamatu. "Wozzecki" nimitegelane mõistab ühel nägemushetkel õudusega, kuidas inimene on põhjatu sügavik, kuhu vaadates pea hakkab ringi käima. Aga ometi just inimliku abituse taju on paljude mõjusate heliteoste aluseks - *De profundis*, "... sügavusest hüüan Sinu poole..."

Kas ei ole tegelikult väga palju suurt muusikast vaimulik, ilma et pealkiri või žanr sellele osutaks? Kui seda äratundvale vastusele jõuad, märkad, et oled küpsenud usklikumaks kui oskad endale aru anda. See on tulnud sinu sisse muusikaga koos.

Kes sügavikust ülespoole hüüab, võib loota usalduse tiivul lendu pääseda.

Ise kardab paaniliselt iga lennurcisi! Muidugi, võib ka ülespoole rühkida, seljakott seljas, mõõda mäekülge.

Omaval ajal käisin tõesti korduvalt suure mõnuga mägitmatkadel. Hirmus eneseületamine esimestel päevadel, lõputud nõlvad, tinaraske koorem, nina vastu maad. Kui umbes kolmandal öhtul laager liustiku alla üles löödud, unustad ennast lõkke ääres mäekülgi vaatama; kuuled oreilit, kuuled igaviku kõla. Vaikivad puud, ülevalt tuleb jõgi, kõrgeseinalise mägederingi kohale tõuseb hõbedane kuu. Tundub, et oled päralt jõudnud. Ometi, hommikueelsest külmast lõdisedes hakkad astuma, aeglase sammude kaupa ja kannatlikult. Ja ühel hetkel kaob kõik vaev ja väsimus, sa oled kural ja kaugel all avaneb imeline vaade lõunapoolsesse viljakasse orgu - mahedates värvides paradiisi. Täiesti muusikaline elamus. See ei kaugenda tasasest koduloodusest, mis on veelgi kaunim, kui tuled lennukil üle isamaa ja ta ootab su ees mere ja järvede sinas. Üks roheline peotäis ilu ja lootust.

Vahendanud eksõpilased  
NELE ARASTE, TIINA MATTISEN,  
MARE PÖLDMAE ja MADIS KOLK.

# KULTUUR PRAGMAATILISES EESTIS?

Kümme aastat tagasi, aprillis 1982, üllatas eesti kultuurihuvilisi uus ajakiri - "Teater. Muusika. Kino".

Tollest kaugest kevadest tänaseni pole ühtki kuud vahele jäetud, ritta seadmisel kannaks praegu loetav juba numbrit 121.

Üllitis reetis otsekohe toonase partokraatia totaalset ajupehmenemist, ohutunde minetamist. Ridade tagant ja vahelt lugema harjunud eestilasele peegeldus aeg siit selgemini kui suuraukõlinaga poliitilisest ajakirjandusest. Nüüd, mil uueks tasalülitajaks ihkab rahakott, on ehk taas käes hetk üldistusteks, keskendumiseks. Kas äri kodumaatusest võlutud internatsionalistid suudavad tükeldada rahvuskultuuri, nivelleerida maailma müügitallidega Maarjamaa?

## KULTUUR PRAGMAATILISES EESTIS?



### ASTRID REINLA:

Mis on kultuur, seda teab või vähemasti arvab teadvat igaüks, definitsioonegi on varuks mitukümmend, ent mis asi on "pragmaatiline Eesti"? Üks pragmaatilise vasteid on asjalik; julgeb keegi väita, et sõnaga asjalik saaks praegust Eesti Vabariiki iseloomustada? Palju parem pole lugu sõnaühendiga "ainuüksi praktilist tulemust silmas pidav"; see eeldaks ratsionaalset arvestust ja kas või väikesi tulemusi, aga neid pole esialgu märgata. Kas saab pragmaatiliseks nimetada peata kana, kes

hoovil ringiratast lippab, lootes leida lume all asfaldil rohtu kasvamas?

Tahtmata Eestit otseselt peata kanaga võrrelda, arvan siiski, et "pragmaatilise Eesti" võib kõnelda ehk kaugemas tulevikus, umbes nõnda nagu "Eesti heaoluriigistki". Missugune saab siis olema kultuuri positsioon, seda võib arenenud riikide kogemuste najal ekstrapoleerida.

Aga praegu ei puutu see meisse.

Kui tahame siiski mängida kreeka sõnaga *pragma*, siis tohiks tänast Eestit ehk nimetada prepragmaatiliseks - me ei suuda veel "ainuüksi praktilist tulemust silmas pidada", ent arvame, et seda peaks tegema. Küllap peakski, oleme ju nõnda kaua elanud ühiskonnas, kus kausaalseid seoseid nii teoorias kui praktikas eirata püüti, et mõnda aega oleks ehk huvitavgi midagi tulemuslikku jahtida. Igatahes ei saa pragmaatiline ühiskond olla halvem kui see ühiskond, kust me tuleme või kus oleme, sest halvemat suudab ette kujutada ainult äärmiselt rikutud fantaasia.

Aga juba siin, prepragmaatilises Eestis, oleme üllatusega avastanud, et kultuur maksab raha, nagu ka bensiiniliiter või leivatükk või söekott. Oma suureks paha-meeleks märkame, et kultuur maksab koguni palju raha. Ja et meil niigi näpud põhjas, siis ei jää muud üle, kui selle vähe-segi pärast tülitsema hakata - öeldakse ju, et tühi toob tüli majja. Kirjanikud ründavad kirjastajaid, kes ei taha nende raamatuid trükkida, teatrijuhid tagandavad kultuuri-

ministrit, kes ei suuda kümnet teatrit korraga doteerida, veteranide laulukoor nõuab riigilt palka oma dirigendile. Et kõik oleks nagu enne, ainult et veel pisut paremini, sest nüüd on ju vabadus käes. Paraku kipume kalduma ikka ühest äärmusest teise. Kui ENSV ajal kordasime rituaalteksti "kultuuri enneolematust õitsengust", siis nüüd on vähimagi piirangu puhul käibevormeliks saanud kultuuri ähvardav väljasuremine. Iga teine aktivist kipub meid sellega hirmutama. Ent on's mõne elu jõe liise rahva kultuur hääbunud? Kes doteeris Väägvere pasunakoori? Kes maksis talupoegadele selle eest, et nad jaanitule ümber oma rahvatantsu tantsisid? Tõsi, näiteks ERSO orkestrandid ei jõua tõesti mitte endale ise pille osta. Ent kui mitu ERSOt meil Eestis on?

Kunstiloomes saab üksnes harva olla profession, enamasti on ta isetegemise rõõm. Kas Karl Ristikivi oli professionaalne kirjanik? Ei, ta oli Rootsi riigi väike ametnik, kes kirjutas pärast tööd ja oli õnnelik, kui sai mõnikord töö ajal kirjutamisele mõelda. Kui paljud Eesti vabakutselistest kirjanikest on suutnud kirjutada nõnda mõjukaid teoseid nagu Karl Ristikivi?

Jah, muidugi, filmi või ooperit pärast tööd ega põlve otsas ei tee. On žanreid, millele tuleb paratamatult peale maksta, kui juba kord on nõuks võetud neid teiste rahvaste eeskujul harrastada. Samuti on hädavajalik doteerida tippkunsti. Ent keskpärasus võib oma lõbud ka ise kinni maksta või lahkeid annetajaid otsida. Mõnusat keskpärasust kultiveeriv ENSV-periood on loodetavasti jäädavalt mööda saanud.

Võib tunduda, et range vahetegemine tippude ja keskpärasuse vahel on pisut julm. Aga kunst on üldse julm ja kunstielu nõnda halastamatu, et arukas inimene hoiab sellest eemale.

Väikese riigi tark valitsus peaks raskel ajal investeerima eelkõige haridusse ja teadusse, sest haridus loob võimalused, teadus pakub perspektiivi ummikust väljapääsuks. Kunst peab ehk kõige enam püksirihma pingutama - kui ta just päriselt turukunstiks ei taha muutuda. Aga ajaloo lohutav kogemus näitab, et alati jääb üle midagi, mida keegi ei suuda päriselt kinni maksta.



## HILLAR ABEN:

Tunnistagem kõigepealt ausalt, et möödunud aastakümnete jooksul kuulus kultuur privilegeeritud eluvaldkondade hulka. Kuigi ideoloogilised raamid kultuuri vabadust oluliselt ahendasid, andis allesjäänud mänguruum siiski võimalusi otseselt või kaudselt protestida meid ümbritsenud absurdi vastu. Tänu sellele töötas ja töötab kultuuri valdkonnas palju tõeliselt andekaid ja patriootlikult häälestatud inimesi. Ideoloogilisi piiranguid kompenseeris mingil määral üleforsseeritud majanduslik toetus riigilt (kõrge dotatsioonid, põhjendamatu madalad teatri- ja kontserdipiletite ning raamatute hinnad jne). Selle tulemusena osutub eesti kultuuri olukord taasiseseisumise järel ootamatult heaks. Meie aktiivne muusika-elu, teatrite rohkus ja kunstielu aktiivsus ei anna põhjust häbeneda meie kõrvutamisel mis tahes Lääne-Euroopa riigiga. Kui võtta aluseks prantsuse kultuurisotsioloogi Abraham Moles'i definitsioon, mille kohaselt kultuur on inimkonna poolt tema sotsiaalses elus loodava tehiskeskkonna intellektuaalne aspekt, siis kuulub kultuuri hulka ka teadus. Ka teadus oli sotsialismiperioodil privilegeeritud tegevusvaldkond. Tänu sellele on aga eesti teadus praegu oma tasemelt täiesti võrreldav näiteks meist neli korda suurema Soome teadusega.



Traagiline on vaid see, et eelnenud aastakümnete jooksul juhtis meie majandust põhimõtteliselt vale mudeli järgi, mistõttu selle kokkuvarisemine oli paratamatu. Nüüd siis olemegi lõhkise küna ees. Ühelt poolt suhteliselt hästi välja arendatud kultuuriasutuste süsteem, aktiivne teatri- ja muusikaelu, täiesti korralik uurimis- asutuste võrk nii rahvusteaduste kui ka loodus- ja tehnikateaduste viljelemiseks. Teiselt poolt väga kokku kuivanud riigi rahakott. Meie kultuur on osutunud liiga suureks vaese riigi jaoks.

Mingit imelahendust sellele situatsioonile ei ole. Ühelt poolt tuleb mingeid tegevusi piirata, kulutusi vähendada, koosseise koondada. Lootkem, et seda saab teha ilma väga valuliste kaotusteta.

Teiselt poolt, pragmaatilises Eestis peab ka kultuur muutuma vähemalt mõningal määral pragmaatiliseks. Siin tuleb õppida läänest. Inflatsiooni tingimustes ei tule häbeneda tõsta teatripiletite hindu ja muuseumide külastamise tasu, raamatute hinnad on juba lähenemas maailmatasemele, täiesti loomulik on kehtestada tele- ja raadiomaks. Pariisi Ooperi esietenduste pileti hind ulatub professori päevapalgani. "Estonia" teatri (tõstetud) pileti-hinnad on sellest veel kaugel. On muidugi hea, kui leitakse võimalus säilitada mõnele piletiklassile madal hind väikesepalgaliste külastajate jaoks. Kuuldavasti midagi sellist taotleb "Estonia". See oli, vähemalt mõni aeg tagasi, ka Londonis *Royal Albert Hall*'i nn promenaadikontsertide põhimõte, kus üldiselt kõrgete piletihindade juures võis vähesel rahaga pääseda ülemistele rōdudele.

Juba on ka eesti kultuuris tekkimas sponsorlus, mis on kogu maailmas üks oluline kultuuri finantseerimise vorm. Loodetavasti võtab see üha enam hoogu. Teaduses ei ole lahenduseks teaduse muutmine ülikoolikeskseks, st Eesti Teaduste Akadeemia likvideerimine, nagu soovitab Tartu Ülikooli lugupeetud rektor. Alates XX sajandi keskpaigast on teadus muutunud puhtprofessionaalseks tegevuseks ning kõigis arenenud maades on ülikoolide kõrval olemas uurimis- asutuste võrk, kus saadakse rõhuv osa fundamentaalseid ja rakenduslikke tulemusi. Ärge tehkem sammu tagasi.

Küll aga tuleb ka meie teadlastel leida võimalusi muutuda praktilisemaks. Meenutagem, et Newton töötas aastaid Inglise Riigirahapaja juhatajana, mõeldes sel ajal välja teravmeelse meetodi valeraha

avastamiseks suure hulga müntide hulga. Teaduslike artiklite kirjutamise kõrval või asemel tuleks otsida võimalusi oma ideede realiseerimiseks uudes tehnilises lahenduses või tootes. Teatud ulatuses see protsess juba toimubki. Mitmete täppis- ja tehnika- teadustega tegelevate instituutide ümber on tekkinud väikefirmade võrk, mille edukus sageli baseerub emainstituudi teaduslikul potentsiaalil ning *know-how* varul. Sellel tendentsil on aga ka omad ohud. Rein Veidemann on öelnud, et kui puudub akadeemiline kirjandusteaduslik taust, siis muutub kirjanduskriitika kommertslikuks. Midagi analoogilist kehtib ka rakendus- teadustes - ilma fundamentaaluringuteta ei teki uusi ideid uute tehniliste lahenduste saamiseks. Viimaseid vajab aga Eesti hädasti ekspordikõlbliku toodangu laiendamiseks ja üldse majanduse arendamiseks. Lühidalt ajude äravoolust. Seda esineb mingil määral, eelkõige muusikute ja teadlaste seas, kuid vähemalt mitte ohtlikult palju. Lisaks pole see midagi põhimõtteliselt uut - külalisprofessori statuut tekkis Euroopa ülikoolides juba XVII sajandil. Pealegi võib välismaal töötav eesti teadlane mõnikord tuua eesti teadusele rohkem kasu kui kodumaal (kolleegide varustamine uuema teadusliku informatsiooniga, uute teadussidemete sõlmimine, töö meile mittekättesaadaval aparatuuril jne). Kokku mõttes arvan, et vaatamata raskustele ei ole mõtet hakata professionaalseks pessimistiks. Pragmaatilises Eestis peab ka kultuur muutuma mingil määral pragmaatiliseks. Maailmas ta seda üldjuhul on. Selle juures tahaksin loota, et Eesti valitsusel piisab tarkust ja ressursse mitte lasta oluliselt kahjustada seda meie eluvaldkonda, mille üle meil on põhjust uhkust tunda ning mis muide mängis olulist rolli ka Eesti teel iseseisvuse taastamisele.



## REIN RUUTSOO:

Kuigi ka väljend "pragmaatiline" iseloomustab meie kultuurielu rõhuasetuste muutumist, oleks võib-olla olemuslikum rääkida "postmetafüüsilisest" või "postideoloogilisest" perioodist eesti kultuuris. Mõnevõrra haakub see ka "postmodernismiga" (kuigi Eestis toimuv on selgelt erilaadne), sest loobutakse või ollakse loobumas kujutlusest, et kultuuril on mingi kõrgem eesmärk või ülevam siht kogu ühiskonna seisukohalt, olgu selleks siis "sotsialismi" või "rahvusriigi" ehitamine. Kultuurilooja ei kannan enam kollektiivset vastutust, tal pole enam seda missiooni, kui oli "rahvuslike salakeelte loojana", mis kõiki asjasse pühendatuid liitis vandenõulasteks ja selle loojad muutis sümboliteks, "rahvuslikuks varaks". Laulev revolutsioon, mis avalikustas kultuuri-tegelaste tegeliku rolli, viis sellega ka midagi otsustavalt lõpule. "Metafüüsiline periood" eesti kultuuris on jäädavalt möödas, isegi sellele vaatamata, et väike-rahvastele jääb kultuur alati etendama teistsugust rolli kui impeeriume loonutel. Epiteedis "pragmaatiline" kostab veel nõukogulike kõrvade jaoks läbi nagu etteheide, kuid see on kultuuri normaalse eksisteerimise viisi iseloomustus. Kõik ühiskonnad, mis on üles ehitatud indiviidi vabadusele, selle õiguste ja vajaduste primaadile tunnustavad tema õigust

käituda endale kasulikult. Ka looja, kes lähtub eelkõige enda andest, kellel pole enam "vastutust" mingi kollektiivsuse ees või kes ütleb sellest lahti, toimib avaras mõttes pragmaatiliselt. Kitsamas mõttes "pragmaatiliselt" all tuleb nähtavasti mõelda kultuuriloomet, mille allutab endale vaimumaailma igavesti varitsev "matereria needus".

Avatud, turumajandusele ülesehitatud ühiskondadele on kogu aeg olnud iseloomulik esimese ja teise ehk pragmatistliku ja liberaal-humanistliku kultuuri-paradigma konkurents. Kuid mitte niivõrd alles sündiv turumajandus, kui võrd äärmine vaesus on arutult teravdanud vastasseisu kollektivistliku ja individuaalistliku, metafüüsilise ja pragmaatilise tegevusstrateegia vahel.

Elu isekorraldusel kas siis "kasu seaduste" või "ilu seaduste" järgi on mõlemal oma loogika. Kui üks neist toitub peamiselt turumehhanismist, siis teine väärtuste maailmast, mida kannab iga kultuuri-traditsioon ja mis on kaugelt vanem kui turg.

Turumajandusega kohanedu suutev liberaal-humanistlik kultuuritraditsioon ei ole eesti kultuuris pikk ega katkematu. Kuid meil on korralik "metafüüsilise" maailma kogemus, millises vormis ta ka ei esineks. Ka ilma Euroopa humanitaar-filosoofilise süvapõhjata, millest meid viiskümmend aastat võõrutati, toodab see loojaid, kes küsivad tõe, õigluse, ilu jne järele. Vabadus, mille poole oleme pürginud, ei saa olla ka iga inimese suhtes midagi muud kui õigus vabalt valida vastus pragmaatilise maailma väljakutsele.



## MIHKEL TIKS:

Kirvega võib inimesed jaotada kahte sorti. Ühed on esteetilise, teised pragmaatilise hingelaadiga. Muidugi ei esine puhtaid tüüpe kuigi arvukalt, enamasti on tegemist mingis vahekorras seguga mõlemast hoiakust. Etteantud teema tugineb aksioomile, et praegune Eesti kaldub pragmatismi, ning kätkeb endas varjatud väidet, et selline olukord sisaldab ohtu esteetiliselle. Kõige taga kumab lootus, et kunagi hakkab pragmaatilise-esteetilise pendel jälle vastassuunas liikuma. Pealkirja küsimus oleks öieti: millal lakkavad inimesed Eestis peamiselt omakasu nimel tegutsemast ja valdavaks saab esteetiline suhtumine ellu?

Oskan sellele vastata ainult iseenda hinge sisse piiludes. Vastus on järgmine: esteetiline suhtumine võidab, kui üksnes pragmaatilisest saab kõrini. See juhtub alles siis, kui ümberringi on piisavalt rikas elukeskkond, mis muudab palja kasu tagaajamise tobedaks. Nii kaua kui ainult üksikisiku pragmaatiline suhtumine ehk kasuahne pingutamine suudab talle kindlustada enam-vähem normaalse elu, püsib esteetiline suhtumine varjusurmas. Senikaua üllitab kirjanike kirjastus seksiraamatuid ja heliloojad parseldavad endid Fazerile, ajakirjanikud pilluvad üksteist poriga RFE markade pärast ja kunstnikud üritavad pilte üle lahe ujuma õpetada. Siit tuleneb kurb vastus

küsimusele. Kultuur Eestis on määratud kiratsemisele, nii kaua kui inimesed pole piisavalt rikkad esteetiliselt ellusuhtumiseks. See on vist küll vulgaarmaterialistlik seisukoht, aga teist ei ole.

Ma tunnen, kuidas mu sees pragmaatiline ja esteetiline omavahel maid jagavad. Argipäevadel peremehetseb pragmaatiline, aga pärast "Ilvese tundi" või "Väljakäiku" lööb esteetiline korraks pragmaatilise nurka. Kahjuks on Eestis praegu kõle ja kõle elada. Esteetiliselle on vähe toitu ning pragmaatilisel jääb õigust ülegi.

1991 oli Savonlinna ooperifestivali külaliseks Praha ooper "Don Giovanniga". Pilet maksis 400-600 marka, aga Olavinlinna kindluse õue tehtud teatrisaal oli rahvast puupüsti täis. Õue kohale veetud hiigeltorus kaitstes vihmasegaga vastu. Etendus oli hea, lava ja saali vahel valitses kõrgepinge. Stseenis, kus tütar Donna Anna ja tema peigmees Don Ottavio leinavad Don Giovanni mõõga ohvrisk langenuid komtuuri, läks vihmasegaga ägedaks. Krabin katusel kõvenes, kuid orkester ja näitlejad jätkasid vapralt. Vihm kasvas üle rängaks padukaks, trummipöörin katusel mattis täielikult kõik muud helid. Dirigent Zdenek Kosler vehkles ennastsalgavalt, orkester mängis hääletult, leinav Donna Anna maigutas tummalt koos peigmehega isa surnukeha kohal, olukord muutus tragikoomiliseks. Lauljad ei kuulnud orkestrit, orkestrandid soliste ja publik mitte midagi. Tekkis hirm, et nii hea etendus lähebki untsu. Siis saabus keegi korraldajatest ja koputas dirigendile õlale. See taipas lõpuks ja katkestas etenduse. Näitlejad kadusid lava taha. Umbes veerand tunni pärast andis sadu järele. Donna Anna ja peigmees võtsid uuesti kohad sisse, komtuuri laip heitis uuesti pikali ja dirigent langetas taktikepi. Etendus jätkus sama paeluvalt ja kulges võiduka lõpuni. Finaali eel, kus komtuuri sünge kivikuju Don Giovanniga arved õendab, kasutas teater ohtralt efekte. Ausamba jalamilt tõusid pahaendelised suitsupilved ning mähkisid komtuuri ja kuulsa võrgutaja endasse. Just samal hetkel, nagu looduse ja teatri kokkumänguna, puhkes paduvihm uuesti. Lõi valku ja müristas ning selles looduse stiihias saatis sünge vaim oma marmorkäe puudutusega suure patustaja Don Giovanni põrguleekidesse. Korraga tuli tunne, et kunst seisab elule hoopis lähemal, kui päevalgel paistab. Olavinlinna majesteetlike

müüride vahelt lahkus mitmetuhandepealine publik äraseletatud nägudega. Savonlinna ooperipidustused on raskustes nagu Soome majanduski. Kostis ettepanekuid, et festival võiks finantshädade tõttu aasta vahele jätta, kuid ettevõtte uus kunstiline juht Jorma Hynninen teatas, et "kunst ei ole mingi selline triviaalsus, mida võib rahakitsikuse tõttu kõrvale lükata". Tuhanded esteedid ja miljonid pragmaatikud tegutsevad käsikäes edasi. Kultuuri heaks pragmaatilises Soomes, kumbki pool omal kombel. Mis Eestilgi muud üle jääb? Minu lootus on rajatud pragmaatikute rabelemisele. Riik peab õppima neid kultuuri heaks lüpsma. Pangaasjandus ja maksuamet on eesti kultuuri päästjate nimed.



## JAAK ALLIK:

Pragmaatilises ühiskonnas on kultuuril päris hea. Seal on pragmaatilised inimesed, kes on pragmaatiliselt aru saanud kultuuri kasulikkusest ning suudavad ka kultuuri täiesti pragmaatiliselt toetada. Pragmaatiline ühiskond on tänapäeva Ameerika Ühendriigid. Eesti ei kujune mitte pragmaatiliseks ühiskonnaks, vaid väga vaeseks

ühiskonnaks. Me oleme muutunud maailma kõigi aegade ühe potentsiaalselt rikkaima ja pillavaima (ka kultuurile pillavaima) ühiskonna, Nõukogude Liidu kolooniast Euroopa üheks kõige vaesemaks iseseisvaks riigiks. Kõlav loosung, et me oleme vabaduse nimel valmis sööma ka kartulikoori, oli omal ajal mõeldud ilmselt protestiks kartuse vastu, "kui meil kõik kraanid kinni keeratakse". Nüüd selgub arukatele inimestele alati teada olnud tõsiasi, et kraanid on küll lahti, kuid kõik, mis sealt tilgub, maksab dollareid, mida meil lihtsalt ei ole. 1,2 miljardit dollarit negatiivset kauba vahetusbilanssi tähendab tegelikkuses kerjuslikkust. Eestis puudub sellistes tingimustes elamiseks ideoloogia ning puudub ka arusaam oma tegelikust vaesusest, nagu muide ka rikkusest. Sellises segaduses ilmneki tendents, et me oleme valmis ise hävitama ka oma tõelise rikkuse, sest "selle ülalpidamine läheb liiga palju maksma". Eesti sisuliselt ainsaks rikkuseks on meie sotsiaal-kultuurilise sfääri väljaarendatus kaugelt üle meie majanduslike võimaluste. Esimesel pilgul tundub see olevat liigne luksus, ent tegelikult just sellepärast me olemegi maailmale huvi pakkunud, maailmale huvi pakkuda on aga tänapäeva ühiskonnas üks olulisemaid kapitale. Sotsiaalmaksu ja ravikindlustuse abil suudame sotsiaalabi ja tervishoiu ilmselt vee peal hoida. Jäävad veel haridus, teadus ja kultuur. Tasulist haridust koos õppe- laenude süsteemiga on aegapidi võimalik juurutada. Kultuuris ja fundamentaalteaduses aga midagi "aita end ise"-taolist ilmselt välja mõelda pole võimalik. Seega on kõik riigi tulud vaja kulutada põllumajandustoodete dotatsioonile, et inimesed lausa nälga ei sureks, ning kultuuri ja teaduse elushoidmiseks vähemalt tänasel tasemel. Kui me seda ei tee, tabab eesti rahvust ja kultuuri katastroof, mis on täiesti võrreldamatu mineviku hädadega. Meenutagem aga, et liikumine Eesti iseseisvuse poole algas just sellest, et kindlustada meie rahvusele ja kultuurile ellujäämise võimalused. Just täna aga kuulsin televisiorist teadaannet, et pered, kes oma vastsündinuid ülal pidada ei jõua, võivad need müüa Läände lastetutele perekondadele; Eesti Entsüklopeedia toimetuse ei näe aga võimalust oma tegevuse jätkamiseks.

Jutud kultuuri riiklike toetussummade kärpimisest lootuses metseenide ning sponsorite abile ei arvesta asjaolu, et need lootused vajaksid kasumit andvat tugevat tootmistugevust. Selleni kuulub veel hulk aega. Iga kultuurikolde "ajutine" sulgemine tähendaks aga masenduse ja lootusetuse kasvu rahva teadvuses ning vaimujõu lätete kärbumist. Kui selle juurde käivad veel püüded eraldada 10% riigieelarvest kaitsejõudude loomisele, tähendab see teadlikku enesetappu. 6 helikopteri, 100 soomustransportööri ja 800 palgalise ohvitseriga Eesti kujutab endast Euroopa mastaabis sellist kurioosumit, mis meie naabreid vaid kaastundlikult õlgu kehitama paneb. Kümne riikliku teatriga Eesti on aga maailmale ime, mis äratab kadedust, aukartust ja mis peamine - huvi. Ärgem siis lammutagem oma Tadž Mahali või püramiide, vaid kasutagem neid uue Eesti ühiskonna nurgakividena. See oleks kõige pragmaatilisem lähenemine asjale. Niisugune otsus vajab aga lisaks pragmaatilistele juhtidele ka väga kultuurseid rahvajuhte. Kust neid võtta?



## AILI AARELAID:

Ka nõukogude-aegse kultuurielu kohta sobib hinnang "pragmaatiline". Siis oli meil oma eesti asi ja võõra poliitilise režiimiga pimesikku mängides kasutasime selle ajamiseks Moskva raha. Niisugust odava raamatu, teatri, kino ja ajakirjanduse vohamist vähemalt lähikümneis tagasi ei tule. Eestimaal saavutati eelmise pragmaatika arvelt peadpöörivad kultuuri-tarbimise näidud. Turumajanduse tingimustes peavadki need langema hakkama. Ei maksa unustada, et üks osa

eestlaste statistiliselt kõrgest kultuurihuvist oli kunstlikult kaela määritud. Meenu-tagem vaid mõningaid kurioosumeid. Nii tuli populaarse "Edasi" tellimiskviitungi saamiseks lunastada ka "Pravda" või "Eesti Kommunisti" oma. Paljudesse kodudesse osteti raamatuid meetriga, sest kogu ilmuva kirjanduse (!) ostmise oli ainuke võimalus raamatulevitaja kaudu saada kätte ka ihaldatud teosed. Meeletu kinokülastatavus (isegi kuni 19 korda aastas iga elaniku kohta, Soomes on sama arv 2!) saavutati sellega, et nii noortele mõeldud kultuuri-keskused linnades kui ka lõögastupaigad maal lihtsalt puudusid ning kinno ei mindud sugugi alati filmi vaatama. Ühtmoodi üherublaste piletiga võis pääseda nii maailmakuulsa solisti kui ka kolkakäpardi kontserdile ja eks seegi oli nonsens. Demokraatiale ja turumajandusele üleminekut oleme ise soovunud ja seega peame arvestama, et pealemakstud "üldrahvaliku" kultuuri aeg on täis. Paraku pole esimesed vabaduse viljad kultuuri vallaski magusad ning tsentraal-riiklik dotatsioon ei taha meelest minna - nii kultuuriloojal kui -tarbijal. Hädaldame põhiliselt kahe asja üle: Lääne tippkultuuri suhtes oleme maksujõuetud (autorikaitse, gastrollitasud jms) ning kohinal sisse voolav kitskultuur teeb meid närviliseks. Aga see on ju hea virisemine! On ju täiesti seaduspärane, et ühe ideoloogilise süsteemi kultuuri (sovetliku massikultuuri) kokkuvarisemise järel püüab tema varemeile tõusta teine samaväärne (ameerikalik massikultuur). Aga meie kaitsetundlad on juba püsti! Teame, et kriminullid, preeriakõrtsid, kaubofilmid jms pole halvemad ega paremad nõukogude sõjafilmidest, patriootilistest lauludest ja pioneeri-tubadest-punanurkadest. Majanduskriisi tingimustes on selline läänes ammu moest läinud pornofilmi, thrillerite jms sisseost meile taskukohane, kuid vaevalt me sellest kaua rahuldust tunneme. Ka teemad "Ajalehepoisist miljonäriks", "Tee oma elust meistriteos" jms ei saa XX saj lõpul enam pikalt kesta. Nõukogude aeg treenis rahva erksamat osa üpriski hästi hea ja halva kunsti vahel vahet tegema. Seepärast usungi, et majandusolude leevenedes kasvab taas nende inimeste hulk, kes nõuavad kunstiturul ainult kvaliteetses kaupa ja on nõus selle eest ka maksma. *Last not least*, õige paljud eesti intelligendid on enesele juba teadvustanud, kui narri rolli on

soomlased oma ameerika-alpusega teiste Põhjala rahvaste seas jäänud. Suutsime toime tulla nõukoguliku pragmatismiga, ehk saame hakkama ka ameerika omaga. Siis peaks eesti kultuur ellu jääma.



## TOOMAS HENRIK ILVES:

Eesti riik muutub paratamatult pragmaatilisemaks, majandus mängib oma osa ja erinevad kultuuriliigid kannatavad rohkem või vähem. Dotatsioonidele üles ehitatud süsteem peab muutuma, mõnes valdkonnas vähem, mõnes rohkem. Orkestrid, ooperid, koorid ei tule muidugi toime ilma toetuseta. Kuigi Münchenis maksab keskmine ooperipilet 200 Saksa marka, ei saa ainult piletirahast ooperit ülal pidada, teater saab kooperatiivset ja arvatavasti ka riiklikku toetust. Vaevalt hakkab "Estonia" ooper elama vaid piletimüügist laekuvast rahast. Ei saa "Estonia" hindasid tõsta ka 200 Saksa margani.

Näib, et kirjanike olukord muutub tõsiseks. Enamikus riikides on peaaegu kõigil kirjanikel selline omadus nagu elukutse. Selle sajandi suurim ingliskeelne luuletaja oli pangaametnik, üks ameerika luuletaja kindlustusseltsi viitsepresident. Ameerikas on asjaolu, et kirjanikud on professorid ülikoolides ja toimetajad kirjandusosakondades, hakanud isegi kirjandust rikkuma.

On vähe häid kirjanikke, kes oma raamatutest elatuvad, ikka peavad nad ka muud ametit pidama. Eriti toimib see luuletajate puhul. Isegi siis, kui kirjanikud saavad kuulsaks, ei saa nad elada ainult oma raamatutest saadud sissetulekust. Sopakirjandusest, bestselleritest, neist küll. Mäletan, lugesin paar aastat tagasi head poola-ameerika kirjanikku xx-i. Tema raamatud olid kohustuslikuks lektüüriks ülikoolides, neid filmiti. Kuulsa kirjanikuna teenis ta tavalise keskklassi sissetuleku. Ent tõsisemaid kirjanikke näed kõige sagedamini ülikoolides kirjandust õpetamas.

Kui Hollywoodi löökfilmid maksavad arvestatava osa Eesti Vabariigi rahvuslikust koguproduktist, siis vaevalt suudab Eesti film konkureerida 50-100 miljonit dollarit maksuma läinud ekraanitöödega. Aga kui märgata, et Berliini selle aasta filmifestivalil võitis "Höbekaru" ungarlase Isztván Szabó lihtne teos "Kena Emma, armas Böbe", mille väliseks probleematikaks oli, et kaks vene keele õpetajat peavad nüüd ümber profi-leeruma inglise keele õpetajaiks, siis on peamine filmikvaliteet ja pole sugugi alati vaja kümneid miljoneid dollareid.

Need inimlikud probleemid, mida praegu eesti luules, romaanis, filmis, draamakunstis käsitletakse, on huvitavad. Nagu tolles Ungari filmis. See on problemaatika, mis stabiilses ühiskonnas ei kerki üles. See, mis toimub Eestis, toimub samuti Lätis, Leedus, Poolas, Ungaris, Tšehhoslovakkias ning äraunustatud Rumeenias ja Bulgaarias. Lääne-Euroopas tuntakse selle vastu väga suurt huvi. Euroopa kultuuriajakirjandus on pühendanud Ida-Euroopas toimuvale palju ruumi. Jaan Krossi problemaatika, kui kaugele saab kaasa minna võimudega, on mõistetav nii eestlasele kui lääneeurooplasele. Põimub see veel poliitilise problemaatikaga, näiteks sellega, kui paljud kultuuritegelased on teinud kaastööd KGB-ga... See, mis toimub Eestis ja mis toimub Ida-Euroopas, on äärmiselt huvitav kõikjal.

Pärast sõda oli Saksamaa täielikult purustatud. Lokkas kuritegevus, majanduslikult valitses dollar. Võrreldes olukorraga Saksamaal 1946-1947. aastal on Eestis praegu lausa paradiis. Kuid purustatud Euroopas muutus olukord kiiresti, ja mitte ainult tänu Marshalli plaanile. Praegu on muutuvat Eestit Lääne-

Euroopaga võrdsustada väga raske, ent võrrelda praegust Eestit sõjajärgse Saksamaaga täiesti reaalne. Ja Eesti saab abi Euroopast, põhiliselt küll Põhjala riikide käest.

Näib siiski, et Eestis avaldatakse vähe materjale, mis on kõneaineks n-ö globaal-kultuuris. Saatsin ise ühe niisuguse artikli "Loomingule", et nad selle tõlgiks (Francis Fukuyama "Ajaloos lõpp", ilmus märtsis 1990. Toim.) Tolle ameerika politoloogi kirjutis tõlgiti kohe pärast ilmumist enamikusse keeltesse ja kõikjal arutati seda. Kuulasin äsja x x x, kes on avaldanud filosoofilise analüüsi Ida-Euroopas toimunud. Paar nädalat tagasi ilmus raamat Ameerikas ja nüüd on Saksamaal ning mujal kättesaadav raamatu tõlge. Usun, et kui eestlased oleksid juba kursis maailma põletavate päevaprobleemidega intellektuaalses valdkonnas ja nad saaksid enam tutvuda sellega, mis on põhiliseks kõneaineks Lääne kultuuriajakirjanduses, tunneksid nad end märksa paremini ja ei esitaks selliseid haletsevaid lugusid, et, ah, oleme nii vaesed, me ei tea midagi ja meil on olnud nii vilets haridus. Mõnes valdkonnas jah, kus on olnud liiga palju teaduslikku marksismi, aga enamikus mitte.

Sama nähtuse teine pool, upsakus, mõjub sama tobedalt. Ei tasu hoobelda, kui sa ei oska ennast millegagi võrrelda. Luule ja kirjandus üldse on muidugi keeles kinni, kuid romaane saab ka tõlkida ja siis neid omavahel võrrelda.

Liialt palju näib virisemist oma kultuuriküsimuste ümber. Rohkem stoilisust.



## HANDO RUNNEL:

Katsudes niisuguse pealkirja all oma mõtteid korraldada, on vist asjakohane öelda, et päris viimane praktiline kultuuri-kogemus on minul seotud mõnekuise tööga põhiseaduse kallal Eesti riigi ja rahva jaoks. Neid kolme sõna - kultuuri, *pragmatelios*'t ja Eestitki - võib käsitleda mitmel ja mitmekümnel moel. See tuli ilmsiks ka selles valitud ja seatud kogus - põhiseaduse assamblees. Selle kogemuse põhjal võiks nüüd ehk kõige lühemalt öelda nii: kultuur on vabaduse korraldamine - vabaduse korrastamise viis ja määr; pragmaatiline on eesti keeli kas tegelik või asjalik - tähendab seega siis asjade ning asjasuhte korraldamist, nendegi korrastatuse viisi ja määra; Eesti tähendab aga ühe rahva riiklikku korraldamist - korrastatuse määra ja viisi teiste riikide ja rahvaste hulgas riigina, tähendades seega mitmesuguseid asjasuhteid, õigussuhteid ning vaimseid suhteid. Nagu näeme, sisaldavad kõik kolm mõistet ühte ja sama olulist tunnust - korraldust ehk korrastust, ning nende vahel polegi tüli. Võiksime julgesti öelda: kultuur pragmaatilises Eestis oleks tõepoolest elav ja olev! Oleks - kui Eesti oleks tõepoolest juba Eesti riik, kui vabaduses oleks juba tõepoolest olemas korrastus, ning kui pragmaatiliseks peetav poleks veel -

utoopiline. Ent just need eeldused on praegu (27. II 92) veel puudu. Kultuuri saatuse üle juureldes mõeldakse kultuuri all tavaliselt mitte seda vabadust, millest siin kõneldud, vaid seda erilist ja kitsamat eluvalda, mis mahub teaduse ja kunsti tunnetuse ning väljenduse alla. Isegi sellise kitsendatud käsitluse korral pole "kultuurilise" ja "pragmaatilise" vahel vastuolu. Kunsti ja teaduse toodete ilu ja võlu taandub enamasti ikka nende sisemisele täiusele: tihendatusele, otstarbekohasusele, ökonoomsusele, kompaktsusele. Ka elu esemeline, asjalik, pragmaatiline poolus püüdleb tiheduse, korrastuse, ökonoomsuse, kompaktsuse poole. Ning lõpuks, iga riik - ka Eesti - peab püüdlema ning püüdlebki inimese suurima, õilsama ühisloomingu - õigusriigi poole. Õigusriik tähendab aga ühiskonda, kus valitseb "õiglus, õigus ja seadus" - see tähendab kõiksugu suhete kõrget, peenetundelist, ent ka asjalikku, ökonoomset ja kompaktselt korrastusastet. Meie hinnang meie praegusele olule ning eesmärgile on ilmselt veel vildakas ja koguni puudulik. Me tuleme ühiskonnast, kus valitses totaalne mobilisatsioon igi-sõjalise impeeriumi (maailmavallutuslike) eesmärkide huvides. Seepärast nüüd, vabanemisel, kuulutame vabaduseks totaalse demobilisatsiooni, kardame või järeleostame mõistlikkugi organisatsiooni - ent see ongi kultuuritus! Me tuleme ühiskonnast, kus inimest lähendati loomale sel moel, et temalt võeti inimlik atribuut - omand. Nüüd, inimesele omandiõigust tagasi andes, kuulutame ent selle atribuudi, omandi, inimesest endastki "pühamaks", sunnime iseennast ja igaüht seda "pühadust" teenima, küsimata teenimise otstarbe, eesmärgi või ökonoomsuse järgi, ja arvates, et see ongi pragmaatiline eluviis, ent see on - eeskätt kõlvatus, eeskätt talitsemata himu ülistamine. Sama õnnetus olekus on Eesti. Eesti kui Riik. Tal pole toimivat põhiseadust, pole korda, pole kohut, paljudel poliitikutelgi puudub kujutus riigist, iseseisvast Eestist; nad askeldavad, teenivad ehk oma suuremaid ja väiksemaid himusid, kuid neil puudub usk. Usk sellesse, mida nad teevad või on sattunud tegema. Paljud poliitilised said tähtsateks meesteks teiste ideede vargusega, kohanemise ja mugaanemisega, ent usku, seda kategoorilist imperatiivi -

kuidas seda varastada?! Me peame saama veel enam eetiliseks, veel enam pragmaatiliseks, siis jääme ja saame veel enam ka kultuuriliseks. Ma usun seda. Kultuur on vabadus korraldatud ehk korrastatud kujul.



## PUNJABA REVISITED

Tõesti, tõeline teatrimaagia võib olla vormistatud igat moodi: üks ja sama müüt võib erinevate tegijate käe all omandada üllatavalt erinevaid, aga võrdset kauneid kujusid. Muidugi peab see müüt ise olemas olema, ja Peet Vallaku "Epp Pillardi Punjaba potitehas" on piisavalt mitmetasemeline müüt. Ma ei räägi ainult süžest, kus toimib huvitav armukolmnurk mahlakate kujudega. Potitegemine ise on alltekstirikas. Lõppude lõpuks tehti ka inimene savist, ja tehti pottsepakedral, nii vanas Egiptuses, Mesopotaamias kui ka Piiblis. Ja pott on kah üks universaalsemaid vorme, rääkimata juba rattast, mis keerleb ja keerleb.

Novellile juhtis mu tähelepanu kunagi Alliksaar, kes väga kirglikult soovitas sellest teha värvifilmi. Just värvifilmi! Ma ei mäleta kõike, mis ta rääkis (Arturi jutte ei saagi täpselt mäletada), aga juttu oli ka õuntest. Koos Kaarin Raidi ja Vello Tamme ja vana vürst Volkonski muusikaga tõime selle Pärnus lavale 1974. aasta augustis. (Mäletan veel, et Hilja Varem keeldus esietendusepeost, väites, et roll ebaõnnestus - mis oli muidugi täiesti vale -, ja et ma sõitsin järgmisel päeval Pärnu teisele esietendusele tagasi - nüüd juba koos Juhan Viidingu, takso ja konjakiga - kaks viimast maksid nii vähe, et piisas juhuslikult kaasas olnud taskurahast.) Kaarin Raidi lavastus koosnes suurest metafooride ahelast. Üks kujund kasvas teisest välja. Ega tagantjärele oskagi öelda, kas see metafoorikett midagi "tähenas" või kas tal oli üldse mingit seost Vallakuga. Igal juhul oli ta haarav ja väga emotsionaalne.

Priit Pedajase lavastus on hoopis teistmoodi, kuid sama hea. Tegelikult polegi erinevus nii väga suur, sest pealispinna all töötab umbes samasugune mootor. Võiks ju öelda, et Raidi lavastus oli "kosmopoliitilisem" - kas või sellepärast, et vahele loeti keskaegset prantsuse luulet, nüüd aga kuuleme kohalikke rahvalikke laule.

On mõistetav, et nüüd ollakse eestipärasemad. Kahtlustamata Pedajast nationalismis, leian, et raskest olukorras on teatud enesestõtõmbumine hädavajalik. Tuleb ökonoomselt kasutada oma soomeugri ressursse. Talupoeglikkus on nüüd rasketel aegadel jälle kilbile tõusnud.

Mõistan väga hästi Runneli kultust ja matsivaimustust. Jagan neid vaateid täiesti (mis ei sega mind muidugi ka teistsuguseid vaateid jagamast, üks ei sega ju teist!). Euroopasse! Aga kas omasugusena või euroopalikuna? Ja mis on euroopalik - ühinenud, piirideta ja ühe keelega või hoopis rahvusriiklik (nagu granaatõun, mis koosneb väikestest õunakestest)? Seda ei tea keegi. Igaks juhuks on parem kindlustada oma identsust. On täiesti võimalik, et seda võib vaja minna. Ja on ka võimalik, et see on tõesti säilinud ja et seda saab ka edasi säilitada. On tähelepanuväärne, et Herma-küla tegelevat praegu paralleelselt Juhani Aho "Raudtee" ja Vilde "Mäeküla piimamehega". Isegi minusugune vurle pöördus Vargamäe poole. Ka Vallaku tegelased on metsavööndi asukad, individualistlikud ja introvertsed. Nad ei ole "head", s.o nad ei lobeise välja, mis nad tegelikult mõtleavad. Isegi kui Pedajase lavastuses kukuvad nad äkki jutustama lugusid, jääb mulje, et nad jutustavad neid sellepärast, et teisele "ära keerata" (väga hästi mängib Jaan Rekkori Niilas oma kõikvõimalikke kahtlustusi Heiko Söödi Tiiskäpa lugu kuulates). Naturaal- ja turumajanduse piiril elav, aga hingeliselt esimese suletusse tagasi-ihkav Punjaba on tegelikult nagu iseseisvuda tahtev Eesti, kes kolkas ajaks oma asja, lastes kaupmehe vahendusel oma toodangut siiski ka laias maailmas ärida. Tegelikult tahavad kõik tegelased ise olla omaette "talud", iseseisvad mikrokosmosed. Kokku Niilas ja Tiiskäpp ei klapi, ühe katuse alla ei mahu, ei taha jagada ei savi ega perenaist. Kuid olen kaugel pidamaks etendust mingisuguseks poliitiliseks allegooriaks. Eks ta ole ikka lugu inimestest.

Lavastuses on kaks head külge, mis moodustavad üldisest headusest ehk niisuguse proportsiooni: 50% - näitlejate hea mäng ja 40% - ehtne savi ja ehtne sellega manipuleerimine. On veel mingisugune hea külg, mis moodustab 10%, kuid sellele võib igasuguseid nimesid anda ja jätame ta parem nimetamata. Savi meenutab meile Aadama tegemist ja ka Jeremia raamatut ("Vaata, otsegu savi pottsepa käes, nõnda olete teie minu käes" - 18. 6). Libe savi mõjub ka crootiliselt. (Rekkor ei jäta muidugi võimalust kasutamata ja astub saviga

vahekorda.) Ratas on muidugi Athanasius Kircheri *rota divinatoria*. Kuid niisuguste spekulatsioonidega võiks veeta mitu lehekülge. Asi on lihtsam - iga väga hästi äraõpitud füüsiline tegevus mõjub laval tahes või tahtmata väga maagiliselt. Näitleja kontsentreerub ka siis, kui ta seda ise ehk parajasti ei tahagi. Ja nad ongi väga kontsentreerunud. Eks niisugustena on Vallak neid kirjeldanud: veider segu suurejoonelisusest ja küünilise- võitu groteskist. Vallak vaatab ju oma armastatud tegelastele kuidagi ülalt alla, seejuures seguneb imetlusse võõristust ja õudustki. Mehed on ju eestlased - kaunis hämarad kujud, ent ega Epul paremaid valida pole. Jaak Heina kaupmees tuleb välisilmast, ja olemata mingi vurle, pole teda ikkagi sünnitanud Punjaba savi- ja sooaurud. Mina igatahes ei pannud tähele, et Epp oleks teda kuidagi mehekandidaadina arvestanud, ehkki muidu on Epu taotlused küllalt merkantiilsed - teda ei valda niivõrd moodne euroopalik kirk kuivõrd soov Kõrboja Anna moodi peremeest kasvatada. Liina Tennosaar meeldis mulle väga. Lugesin kõik välja, mis ta meestest parajasti arvas, ehkki ta seda kuidagimoodi välja ei näidanud. Ka mehed olid väga head. Rekkor oli küpsem ja atraktiivsem, Sööt infantiilsem ja autistlikum - täpselt nii nagu Niilas ja Tiiskäpp.

Oli hea, et teatris ei olnud igav. Seda ei juhtu eriti tihti. Väike ruum, katkematu mäng! Mis sa, hing, veel tahad! Minule mõjus, et nad publikuga ei suhelnud. (Põhimõtteliselt on muidugi ükskõik kas suhelda või mitte suhelda. Mõlemad variandid võivad olla nii head kui ka halvad.) Mu pilk ei kohtunud kordagi näitleja pilguga, ehkki ta oli must meetri kaugusel. Ta pilk libises minust üle. Võiksin sel puhul kiita intensiivsust ja avaliku üksioleku tunnet, aga võiksin kiita ka mingit erilist rafineeritust. Pedajase enda kohalolek oli tähendusrikas. Temaga suheldi mõõdukalt ja taktitundeliselt. Laarmani tekstid sobisid. Kuigi ühes kohas, mida ma ei mäleta, mõjus ehk laulma kukkumine poeetilise ülepoetiseerimisena. Etenduse kõlapartituur on mul siamaani kõrvus. (See paneb meenutama kuskil loetud ebausutavat juttu, et Egiptuse vaasidelt püütakse leida neid voolinud pottseppade juttu - oletus, et keder toimis primitiivse fono- graafina.)

Meeldiv, lummav etendus. Istud "Endla" ärklitoas ja mõtled nagu Shakespeare: "Pottsepa kedrana käib möte ringi, / ei tea, kus olen ega mis ma teen." (Henry VII, 1,5).



P. Vallaku-P. Pedajase "Epp Pillarpardi Punjaba potitehas" Pärnu "Endlas". Esietendus 8. detsembril 1991. Epp Pillarpard - Liina Tennosaar.

"Epp Pillarpardi Punjaba potitehas". Meister Pillarpard - Prüt Pedajas, Epp - Liina Tennosaar."



"Epp Pillarpardi Punjaba potitehas". Epp - Liina Tennosaar, Jass Tiiskäpp - Heiko Sööt, Mihkel Niilas - Jaan Rekkor.



"Epp Pillarpardi Punjaba potitehas". Epp - Liina Tennosaar, Niilas - Jaan Rekkor.



"Epp Pillarpardi Punjaba potitehas". Jass Tiiskäpp - Heiko Sööt."

*Epp Pillarpardi Punjaba potitehas". Mihkel  
Niilas - Jaan Rekkor. J. Tensoni fotod*



# EPP PILLARPARDI SAVIPOTT KUI RELIIKVIA

## LEGENDI JÄRG

Olen lugenud, et iga näitlejanna (gastrolöörid kaasa arvatud), kes pärast Sarah Bernhardt'i asus Pariisis mängima mõnda näidendit, milles tema oli hiilunud, tegi mingi lugupidava žesti, saates kuulsale celkäijale oma visiitkaardi või pildi koos lillekorvi või eriti valitud buketiga, otsekui Sarah'lt õnnistust või luba küsides. Vene-maal on suur Jermolova kinkinud oma rollipärijatele lehvikuid, saksa teatris on rännanud Hamleti sörmus ja üks ole meie Liina Reimangi pärinud Žihharevalt-Orléans'i neitsilt Jeanne d'Arce kiivri. Teatriinimesed armastavad mõnikord rituaale, seda leidub loomuldasa juba nende töös eneses. Jah, aga ikka on see avaldunud rohkem sealkandis, kus teatrikuultuur on vana ja põlvkondade huumusekiht paks. Seal tajutakse järjepidevust paremini, seal hinnatakse seltskondlikku etiketti ja kolleegiasust.

Eesti teatris pole seni nii konventsionaalseid teatrepulga üleandmisi toime pandud. On küll Liina Reimani sörmus (Reiman-Talvi-Ever) ja Lisl Lindau pärandatud kõrvarõngad (Anna Tamm-Lindau-Kaie Mihkelson), kunagi ammu andis Rudolf Nuude ühes telesaates üle ka Albert Üksipi taskukella (Üksip-Nuude-Aksel Orav). Kuid need oma elutööle järglase määramised on midagi muud - sel puhul on isik(ud) tähtsam(ad) kui rolli või näitemängu otsene järjepidevus.

Ja nüüd äkki - 7. detsembril 1991 said kokku kaks "Epp Pillarpardi Punjaba potitehast": Priit Pedajase "Punjaba"-trupp kutsus külla eelmise, Kaarin Raidi legendaarse "Punjaba" - Kaarini enda ja ta näitlejad Hilja Varem, Aarne Üksküla, Ago Roo (puudus haiguse tõttu) ja Villem Indriksoni. Kahjuks ei olnud enam tulemas mullu manalasse varisenud Vello Tamme, 1974. aasta "Punjaba potitehase" kunstnikku. Eelmise dramatiseeringu autor Mati Unt oli tol hetkel ära Soomes.

Tol levelil eeslietendusel oli "Endla" ärklisaalis ka palju sõpru-tuttavaid. Kriitikuid-ajakirjanikke Tallinnast, kolleege Viljandi "Ugalast" ja Noorsooteatrist. Võiks

arvata, et etendus ise oli kindlasti väga pingul ja "vastutusrikas". Aga ei, otse vastupidi, see ja lahtine etendus oli - ruum äärest ääreni õnnelikke inimesi täis. Mingit halvavat närvi polnud igatahes tunda, see näiteeltskond teadis, et nad on jõudnud sihile, et neil tuleb see lugu päris hästi välja, tundsime nende kindlust ja tahet oma röömu jagada. Publiku poolel püüti ja lustiti igat pilku, peapööret, täpset žesti. Naerdi veerandnaljagi. Vahepeal jäidi ikka päris vaikseks ka. Reageeriti nüanssidele ja mänguvõtetele, mida normaalne publik tavaliselt ei märkagi. Saali vastuvõtt oli tormiline, saal vedas ehk näitlejategi hasardi kohati "üle ääre". Ja ometi oli 7. detsembril "Endla" ärklisaalis eeskätt esmaavastamise löbu ja näitemängu tegemise-nautimise ühist röömu. Uue "Punjaba" mõjuväli on suurem kui mänguväli: see on ühe ruumi tunne, suhtlemine, ligiolek. Teatrikunstiväline päristöö, tööprotsess ise, tegu, sooritamine, *action* - see naturaalne potitegemine on Pedajase lavastuse trump, tema siduv aines. Ei, see pole üldsegi naturalistlik foon, illustratsioon, vaid mängu hooratas, suhestatud, hingestatud tegevuslik stimulaator. Ehtne savi ja vesi on mängu-vahendid, potitegemine on p ä r i s ja m ä n g ühtaegu - nii tähtis on siin, millise enesetunde, alltekstiga, rütmiga ratas käima tõmmatakse, millise öeldud või kuulud sõna, koguni sisemonoloogi kuulmatugi sõna pealt pott valmib, nassu läheb või rattal seisma jääb. Ja laul võoritab. Laul loob üldistuse, distantsi, teise vaatepunkti.

Pedajase "Punjabas" on argiasjade lihtsust, kodukootud talupoeglikkust ja samas ka muiet selle talupoeglikkuse üle, ürgeestiliku kemlemise üle. Raidi "Punjaba"-mäng oli seevastu täiuslikult tinglik, suurejooneline elumudel. Endine "Punjaba" meenub, otsekui mänginuks ta tohutut kosmilises tühjuses. Tegelikult oli lava täis pikkadest puupinkidest ehitatud sildu ja kaldpindu, mille aktsendiks oli suur liikuv ratas. Aga nende pinkide ja purrete asetuse muutus pidevalt: näitlejad ise paigutasid asju mängu käigus, m ä n g i d e s aina ümber ja ümber.

Ja et dekoratsioon muutus tihti rekvisiidiks, mänguvahendiks, siis polegi mälestustes lavaruum mitte täidetud, vaid a v a r. Avar oli ka tegelaskujude tähendus ja eluring. Hilja Varemi Epp Pillarpart astus läbi elu, astudes ühtlasi taas ja taas välja järjekordsest kleidist, erivärvilistest kleitidest eluetapid jäid maha nagu määritud kestad, aga naine läks otsivi silmi üha edasi.

Raidi "Punjaba" oligi lugu NAISEST. Epp pidi valima kahe mehe vahel, kellest kumbki talle õieti ei sobinud, kuid paremaid polnud võtta. Ta kahtles, pani neid proovile, pettus, mõistis kohut, otsis tuge, innustus, laskis end kaasa tõmmata, kuid seal ilmus taas kaugusest Must Mees - vaikiv, salapärane, "mootorrattur" (autojuht? Uus tehnikasajand - auto, keda kardab Tiiskäpp?). See peaaegu müstiline Must Mees tähistas MUUD MAAILMA, ta oli keegi teine, õigem, keda Epp polnud seni kohanud, võib-olla soovunelm, ideaal, ja see segas leppimast kitsa eluringi ja ahta valiku, Niilase või Tiiskäpaga. Või miks ei pidanud Must Mees paistma võrdlusalusena, kui ta tähistas ühtlasi ka Epu kadunud meest, Punjaba pärisperemeest? Epp otsis taga armastust, leidis aga äri õitsemise Niilase näol ja kaastunde ning ematundeid Tiiskäpa vastu. Mehed võitlesid Epu pärast küll tõsimeeli ja kõigi vahenditega - sõnadest puupinkide ja -halgudeni -, aga kui võistlusvahendiks sai juba raevukas munakoksimine, vaatasid naised, lavastaja Kaarin Raid ja Hilja Varemi Epp, neid varjamatu muigega. Potiahi oli aga muidugi sünnitusahi ja potte sünnitas Epp ise, mehed ja puuhalud rajasid sinna vaid teed.

Siis, kui uues "Punjabas" hakkavad potid potiloojate kätes hasartselt lendama, meenub midagi õige sarnast vanast "Punjabast" - otseku tsiteeriks, parafraaseeriks Pedajas Raidi lavastuse sünnitusstseeni ettevalmistust. Kui lennukad olid siis puuhalud, kui hoogne ja täpne oli koostöö kolme punjabalase vahel, kui ilus oli tööhasart! Seal valmistati ette l o o m i n g u, rituaali, poti sündi, siin ja praegu - innustutakse, satutakse hasarti l o o m i n g u resultaadist, omaenese käe all sündinud potist.

Muidu aga on kõik teisiti. Vana "Punjaba" oli Naise tragöödia. Uus "Punjaba" on soe, kodulähedane komöödia, ta on karakterite ja pilguga üksteise saatmise tükk. Ja mis olulisim - ta on lugu KAHEST MEHEST. Kahest naljakast mehest, kes Eppu piidlevad. Muidugi tantsis Epp siin mõlema mehe kadedas kujutluses teise mehega, kuna aga vanasti tantsis Epp oma mehega (või unelmate kauguste Musta Mehega).

Nagu Varemi Epu kõrval ei saanud puududa ega nõrgemaks jääda Üksküla

Niilas ja Roo Tiiskäpp, nii ei saa Rekkori võimsalt mängitud Niilas ega Söödi kummaliselt mõjuv Tiiskäpp etenduses eksisteerida ilma Liina Tennosaare Eputa. Aga kindlasti on rõhuasetus muutunud. Epp Pillarpart on otsijast-igatsejast, subjektist taandatud meeste esiplaanile toodud rivaliteedi objektiks, kelle sfinksilik raha ja sissepoole pööratud pilk mulle iseenest väga meeldisid. See sfinksilik tõsidus andis ta praktilisele toimekusele ja kutsuvale luigekaelale mingi teise dimensiooni.

Üks asi on kahele "Punjabale" ka ühine: ei näidanud tookordne "Punjaba potitehas" kätte, on's seal keegi teistest tugevam või nõrgem näitleja, ei näita ka seekordne, nii Raidi kui ka Pedajase "Punjaba" on käivitud tervikansamblina, ühises vooluringis.

"Kuidas saab ühest asjast kaks korda teha nii erinevad, aga nii õnnestunud lavastused?!" ei väsinud Arne Üksküla tol "kohtumisõhtul" imestamast. "Kui palju on "Hamletit" tehtud! Kaks lavastust õnnestub, aga kaksteist on ju kevhad! Ja siin kaks kahest võimalikust!" Võiski siis uskuda savipoti reliikviaks. Tal on tegija hing sees. Uus Niilas kinkis tol õhtul omatehtud savinõu vanale Niilasele, Epp Epule jne. Minagi sain kingituse.

Teatrimälu on tore asi, kui ta on kord äratatud: just "Punjaba"-õhtul Pärnus tekkis neljal 7. lennu pirandelloolasel mõte minna tervitama praeguse 15. lennu "Kuut tegelast autorit otsimas", mis ka hiljem esietendusel sündis. Uue "Tabamata ime" (Draamateatris, lavastaja Pedajas, Saalepi rollis S. Luik) pühitsemine cesti teatrilukku jääb vist küll juba absoluutselt 7. lennu siseasjaks (eelmised lavastused: 1976 - M. Karusoo, Saalep - U. Kibuspuu; 1983 - A.-E. Kerge, Saalep - J. Krjukov), kuid rituaale välja mõtlema oli 7. lend vanasti mihkel küll...

Tõepoolest, rituaal kuulub hea teatri juurde. Iga "Punjaba potitehase" etenduse järel toimub nüüd tõeline oksjon. Savipoti hind on soolane, kuid ettevõtmine ise ei lõhna raha, vaid teatri- ja elurõõmu järele. Punjaba potitehase originaaltoode, näitleja meistrimärk põhja all, läheb laia ilma rändama, alustades eesti teatrimälu uut legendi.



P. Vallaku - M. Undi - K. Raidi "Epp Pillarpardi Punjaba potitehas". Pärnu Koidula nim Draamateater, 1974. Epp Pillarpart - Hilja Varem, Jass Tüskäpp - Ago Roo.



Steen Kaarin Raidi lavastusest 1974. aastal. Puuhalud olid olulisteks rekvisiitideks. Nendega võideldi Epu pärast, nendega tehti tööd (ehitati teed potiahju-sünnitusahju juurde), nendega tehti äikest jne.



"Epp Pillarpardi Punjaba potitehas", 1974. Tüskäpp - Ago Roo.





Kaarin Raid ja Vello Tamm, "Punjabu" lavastaja ja kunstnik 1974. a proovil.

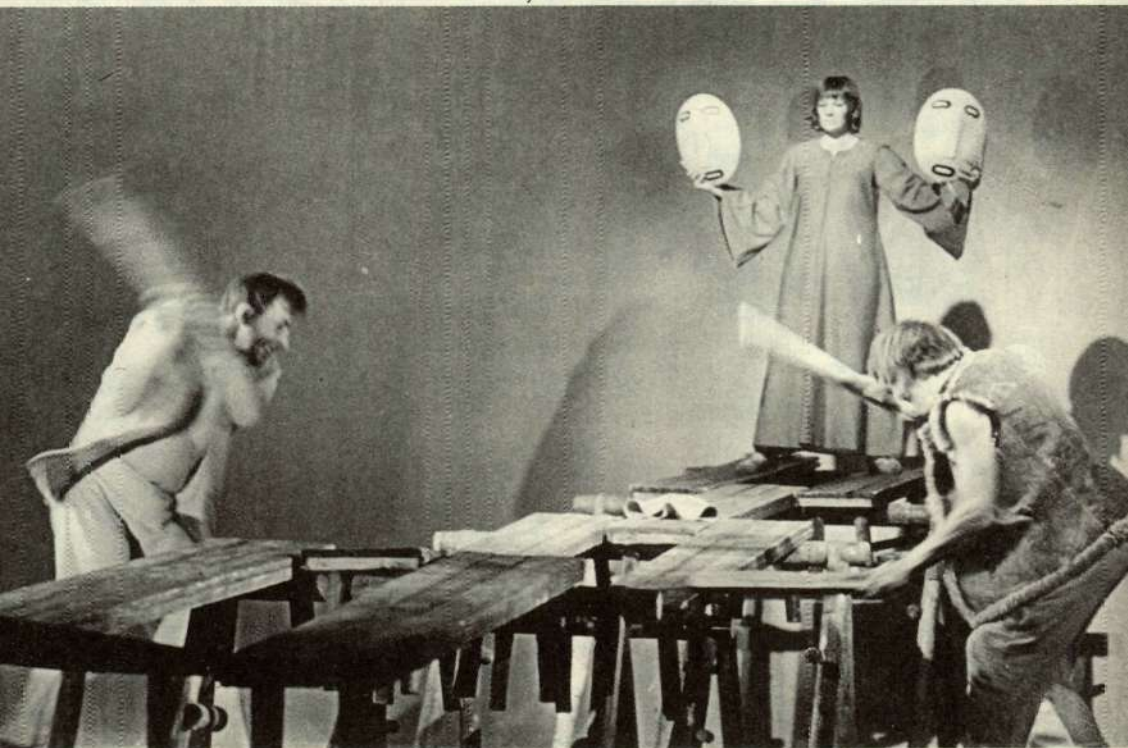


"Epp Pillarpardi Punjaba potitehas", 1974. Epp-Hilja Varem.

Stseen lavastusest. Võitlus naise ja potitehase pärast. Niilas - Aarne Üksküla, Epp Pillarpart - Hilja Varem, Tiiskäpp - Ago Roo.

J. Tensoni foto

G. Vaidla foto





7. detsember 1991. Kohtuvad "Punjaba" I ja "Punjaba" II. Kaks Mihkel Niilast - Aarne Üksküla ja Jaan Rekkor. Kohtuvad ka õpetaja ja õpilane.



Kaarin Raid ja Priit Pedajas. "Punjaba poti-tehase" elav legend ja legendi järg. Harmoonia režiit-atasandil.

K. Orro fotod

Epp Pillarpart - Liina Tennosaar kingib pärast etendust Epp Pillarpardile - Hilja Varemile omatehtud poti. Selle sümboolse hetke sõnatu tunnistaja on Eha Kard, mõlema kolleeg Pärnu teatrist.



## VELLO TAMME LUGU

Üks koht on Manijal, mis mulle väga meeldib. Üksik kõrge koht, mõned puud, meri sealsamas. Kunagi oli seal maja, aga seda pole enam. Selles kohas on tõesti midagi erilist, ütles Tamm, aga enam ta pole see. Mõni aeg tagasi toodi elekter mandriilt saarele ja liin algab just seal. "Need postid rikuvad selle ruumi," ütles Vello. Ta ei pidanud silmas mingit looduse puutumatuset rüvetamist. Ruumi eelkõige. Peale selle oli tema esimene õpitud amet elektrik. Elektrikuks olemisest ta rääkis. Ta oli olnud praktikal sadamas. Ta rääkis neist meestest, kes olid mingite pattude pärast maale tõstetud, aga tänu laevas oldud aastatele mõistsid lugu pidada teiste omaette olemise soovist. Ise ta seda oskas ja temaga olles õppisid teised selle ka ära. Aga võib-olla ta sundis teisi selleks ilma sunnita, nii nagu ta toimis toimimata.

Millal ma Vellot esimest korda nägin, ei mäleta enam. Kateedri ajal ilmselt. Olin Mustamäel suusatamas ja ütlesin talle tere, tema tõstis suuski autokatuselt alla, seljas oli tal sinine kampsun, peas villane müts. Ta mõjus villaselt. Küllap see oli siis, kui Raid tegi Draamateatris "Külalisi". Seal oli ratas. "Punjabas" oli ka ratas. Hiljem, kui tegime "Minekut" ja Tamm ratta lavale pani, tõgati teda, et "rataste veeresed möödub aeg". Tema istus mõnusalt ja ta silmad naersid. Ma ei oskagi teda muud moodi mäletada. Ikka mõnusalt toolis, käed kõhu peal risti, naeratavana ja vaikivana. See oli imelik, sest tegelikult rääkis ta palju. Aga ta mõjus, nagu oleks vaikunud.

1984. aastal kohtusime, et alustada "Tõlkijatega". Küllap ma rääkisin midagi lirimaast. Olin lavastanud "liri muinasjutud" ja Synge'i "Üle Lääne Kangemehe". Tamm otsis muuseumist vanu fotosid, sai kelleltki ühe albumi, Tõnis Vindilt ornamentid. Kiviaiad fotodel kõitsid teda. Ja inimesed. Siis otsis ta materjali. Kuskilt mere äärest saadi laudu - aastaid ilma käes seisnud ja lõpuks kokku kukkunud kүүn veeti ära teatrisse. Suur talliuks kivimүүris tehti sellest puust. Ja seinad. See oli oluline. Aga mitte kõige olulisem. Kõige tähtsam oli ruum - lavaruum. Mitte illusioon, kujutlus

mingist tegevuspaigast, vaid see lava siin ja praegu, see ruum siin ja praegu, mille me mängisime tõeliseks.

Ja veel. See oli asümmeetriline ruum. Sümmeetriat Tamm ei kannatanud. Laval oli neli lauda õpilastele ja tünn - see oli õpetaja koht. Tamm oli Otepääl oma pere ja loomade juures. Need laudad jõudsid lavale enne teda. Tegime proovi, aga nende asjade paigutus häiris mind. Kui ta lõpuks mitme päeva pärast tuli ja ma talle kaebasin, et siin on midagi viltu, aga ma ei oska asja parandada, vaatas ta neid laudu saalist, läks siis lavale ja nihutas nad paari liigutusega sümmeetriast välja. Sellest liigutusest sündis väga pingestatud ruum. Väga täpne. Hiljem, kui lavapoisid lava üles pannes veidi eksisid, nihutasid näitlejad nad ise paika - teisiti ei saanud, kuigi küsimus oli sentimeetrites. Mingis väga täpselt proportsioonis oli asi. Hilisemate tööde juures olen sama asja märganud. Ikka häirib näitlejaid selliselt kujunenud ruumis ka kõige pisem kõrvalekalle. See tünn, mis oli "Tõlkijate" laval, on nüüd "Punjabas". Ka pesunöör, mis jooksis "Tõlkijates" üle lava ja segas kõiki käike, on nüüd "Punjabas". Oli ka "Saatuse heidikutes".

Tamme lavaruumis oli veel olulisi asju. Ta pүүdis täita tühjust üleval, nii seda tühjust rõhutades. "Tõlkijates" oli sääil katuseviil ja korsten, "Soos" võrk taevaks, "Saatuse heidikutes" veetünn ja tuulegeneraator, "Erikus" vaba käega visatud kangad. See oli hea ja õige taotlus. See kõrgel üleval olev detail rõhutas lõpmatut ruumi, muutis selle tajutavaks, kui näitlejad kuulatasid kaugeid helisid või vihjasid žestiga teispoolsusele.

"Soos" alustasime teadlikku otsingut suhetes näitleja ja lavaruum, inimene ja ruum. Otsisime dūnaamilisi misanstsene, pidevat liikumist, et pääseda sellest meie teatris nii tavalisest staatikast, kus näitlejad asetuvad mängimiseks sirgjoonele kolm meetrit lavaservast tahapoole, umbes portaali alla. See on rumal instinkt - sind on justkui hästi näha ja kuulda, aga kui tekib tahtmine kuhugi minna, teha liigutus, selgub, et ei saa, sest partner on sel



Vello Tamm  
P. Pedajase foto

sirgjoonel ees. Aga tuli see kõik tänu nendele laudadele "Tõlkijates".

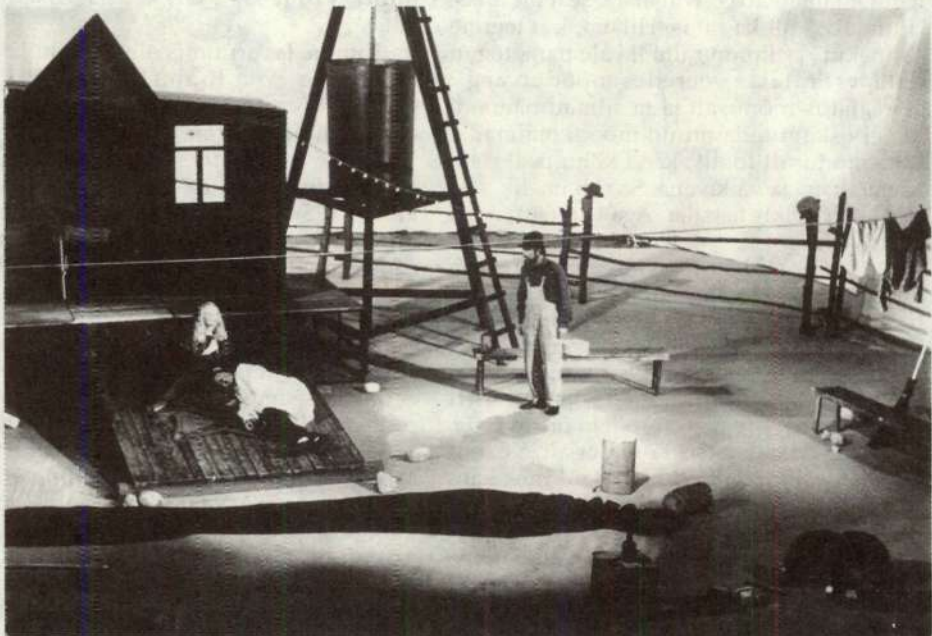
Vello mäletas kuskilt laudteid soos. "Soos" ei olnudki laval lõpuks muud kui need laudteed või purded, mille kattis madal taevas - võrk. Järv oli ka. Paat tõsteti paarkümmend sentimeetrit maast lahti. Ta kiikus kui pendel. Hiljem kordasime seda "Minekus". Seal oligi pendelratas, mis rippus ülevalt lavatornist. See andis talle suure amplituudi - pendel, mille hoob on kakkümmend meetrit.

"Soos" kujunes välja veel üks printsiip. Valgustasime lava üksikute vihkudega. Aga mitte näitlejate järgi, nagu see tavaliselt kombeks. Näitlejad pidid ennast ise valgusesse mängima kui vaja. Selgus, et näitleja ei pea sugugi kogu aeg nähtav olema, nagu kombeks arvata. See oli erakordselt kütkestav mäng, mäng pimeduse ja valgusega.

"Miks sa teatrikunstnike näitusel ei osale," küsisin Tammelt. Ta ütles, et tal ei ole vaja lavast näitusepilti joonistada. Et teatrikunst on ainult laval. Ütles, et ta joonistab selle asemel ja selle ajaga parem mõne pildi. Seda ta tegigi, olles omal viisil, selle peale mõtlemata, solidaarne näitlejatega, kelle looming elab vaid loomise

E. O'Neill "Saatuse heidikute kuu" Pärnu "Endlas". Lavastaja - P. Pedajas, kunstnik - Vello Tamm.

K. Pruuli foto

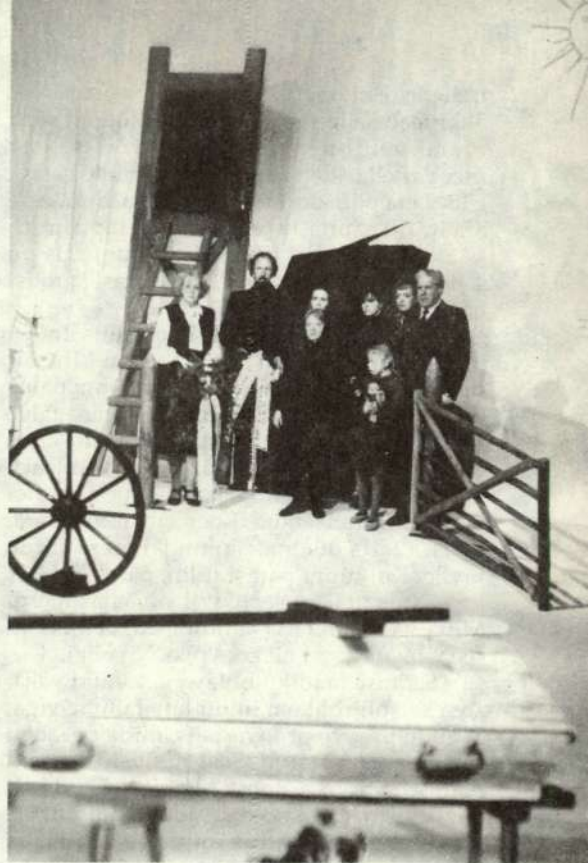


hetkel, muutudes hiljem lihtsalt häguseks mälestuseks.

Ma ei tea palju tema varasemast graafikast. Hilisemate tööde seas on palju huvitavaid, pingelisi pilte, aluseks kogetud seisundid. Sellest rääkis ta vahel.

Esimest korda purjekaga merel olin Velloga. Sõitsime Pärnust Manilaiule. Ta oli väga tõsine ja keskendunud, kui väljasõiduks valmistusime. Ilm oli karm. Rahulikult, aga kiirelt kontrollis ta otsi ja õppis taglastust. (Olime sellel jahil esimest korda.) Ise matkas ta svertpaadiga. Tavaliselt üksi. Kõige pikem aeg oli poolteist kuud. Matsirand. Väinamere laiud. Tookord Manijasse sõidul rääkis ta, et merel olemine on sarnane mägedes olemisega, kus ta varem ka oli sageli olnud. Kujutasin, kuidas ta pikutab mõnusalt oma "470"-nes, on rooli kinni sidunud, purjed välja timminud ja juhib paati, pikutusasendit muutes. (Nii ta täpselt tegigi.) Suurte jahtide kohta ütles ta, et need on igavad, liiga kindlad ja tuimad. Nagu spinninguga merest püük. Ta ise oli forelli püüdja. Rääkis varitsemisest ja täpsest viskest puude alt.

Paadimatkedel ta maalís. Randa ja merd. Andsin kord talle vana väikese pildiraami,



B. Frieli "Tõlkijad" Pärnu teatris. Lavastaja - P. Pedajas, kunstnik - Vello Tamm.

V. Menduneni foto

R. Saluri "Minek" "Endlas". Lavastaja - P. Pedajas, kunstnik - Vello Tamm.

J. Tensoni foto



mille leidsin ühest lagunenud maamajast, et äkki teed selle sisse ühe pildi. Rott oli seda raami veidi närinud. Aasta võis sellest möödada olla, kui ta andis raami mulle tagasi. Üks vana pilt, kusagilt nendest paadiretkede ajast, oli sinna täpselt sisse klappinud. Vaatan seda pilti tihti. Mingi lummus on selles sooja värvilaigus, vanas ajast ja rotist näritud raamis.

Aasta tagasi märtsis, esimene ilus ilm oli üle pika aja, sõitsin linnast välja. Lihtsalt niisama. Et linnast välja saada. Tamm palus ennast kaasa võtta. Sõitsime Tõstamaa taha. Kolasime päev otsa rannas. Tal oli kaks lõikust olnud ja varsti pidi järgmine tulema. Ta oli viiskümmend aastat vana. Lund ei olnud ja jää oli läinud. Koer kaotas meid ära. Läksin teda otsima, Tamm jäi mere äärde kivile. Kui tunni pärast tulin, päike kukkus just, istus ta ikka seal kivil ja vaatas merd. Mina vaatasin teda ja mõtlesin, et äkki on see viimane kord nii koos olla. Nii oligi.

"Saatuse heidikute" lava ei tulnud välja. Aga see oli rohkem minu kui Tamme viga. Tegime proove proovisaalis, mida peaaegu kunagi ei kasutatud. Seal rippusid stendid näitusega teatri ajaloost. Mingit tarbetut koli oli. Palusin Vellool need stendid kinni katta ja proovideks kujundus improviseerida. Ta kattis seinad vanade siniste aksidega (sinine oli üks ta lemmikvärv), koli paigutas kujunduseks - minu narrimiseks kujundas lavastaja koha - seal oli klaver, selle puldile pani Stanislavski raamatu. See ruum hakkas mulle nii meeldima, et tahtsin lavastuse seal teha. Kahjuks ei klappinud see teatri plaanidega. Siis mõtlesin, et kui saaks mängida laval, rahvas ümber. Aga ikka oleks liiga vähe inimesi seda vaatama mahtunud. Teatrile oli tähtis, et etendusel oleks võimalikult palju inimesi. Ja kui me olime sunnitud seda mängima, nagu etendust teatris mängitakse, kadus mul huvi. Liiga võimas oli ta seal üleval proovisaalis olnud, hästi lähedal inimestele, kes oleksid võinud seal istuda. Väga tõeline.

Tamme mõte oli hea. Jälle mingist juhuslikust fotost - pilt Ameerika keskläänest. Tühjal väljal maja ja torn tuulegeneraatoriga. Laval ei õnnestunud kahjuks see avarus. Siiski oli seal pesunõor "Tõlkijatest". Selle külge panime kellukesed, mida aeg-ajalt õrnalt puudutati. See nõor koos kellukestega on "Punjab" laval, lihtsalt niisama, funktsioonita, ripub seinal.

Tamme viimane kodu oli Manijal. Ta sobis sinna. Ja Manija sobis temale. Temast peeti seal lugu. Ja tema pidas lugu Manijast.

Kord läks ta sinna uudisega - Vaino võeti maha. Mehed olid tükk aega teda vaadanud ja siis küsinud, et kes see Vaino oli. Manija on omaette maailm.

Proovides ei olnud Vello tihti. Siiski oli ta üks nendest, keda kutsusin vaatama, kui juba midagi näha oli. Ta istus, mapp põlvedel, ja joonistas. Ma ei tea, mida. Ma ei tundnud huvi ja tema ei näidanud. Kui küsisin ta arvamust, rääkis ta vähe. Aga tema kohalolek oli oluline. Pärnu teater ilma Vellota on teine teater. Mitte halvem ega parem. Aga teine.

"Punjab" pühendasime Vellole. Kohe alguses. Ilma selles kokku leppimata, sellest rääkimata. See lepe tuli iseenesest, õhust. Tegime proove, Tamm istus nurgas ja joonistas. Me ei rääkinud sellest kordagi. Olime väga õnnelikud. Mida ta joonistas, ma ei tea. Ei tundnud huvi. Ja tema ei tükkinud näitama. Mängisime etendust proovisaalis, mida harva kasutati, kus me "Saatuse heidikute" proove tegime ja mis on nüüd Pärnu teatri kolmas saal, Ärkliisaal.

## JOHANN GOTTFRIED MÜTHEL - VANA RIIA GENIUS LOCI



*14.-16. veebruaril toimus Tallinnas rahvusvaheline muusikateaduslik konverents teemal "Läänemere- ja Balti muusika XVI-XVIII sajandil". See üritus kuulub samanimelise uurimisprogrammi raamidesse, kuhu on haaratud kõigi Balti mere äärsete riikide teadlased.*

*Esmakordselt leidis nende kokkusaamine aset Eestis.*

*Lõunanaabrite selleteemalist tööd valisime tutvustama A. Klotinši ettekande Lätimaal elanud vähe tuntud, kuid küllalt silmapaistvast heliloojast J. G. Mützelist, keda peetakse üheks tähtsamaks põhjasaksa klaverikontserdi koolkonna esindajaks.*

Riia helilooja Johann Gottfried Mützelit (1728 - 1788) ja tema muusikaajaloolist tähtsust on Walter Salmen, Erwin Kemmler, Heinrich Schwab jt oma töödes võrdlemisi põhjalikult käsitlenud.<sup>1</sup> Võiks arvata, et teame heliloojast Mützelist rohkem, kui tolleaegse Riia muusikaelust, kuna peaaegu kõik Mützeli teosed on meile kättesaadavad. Ja et Mützel elas 35 aastat Riias, siis võime helilooja omapärasest kujunemisteed vaadeldes üht-teist teada saada tema ümbrusest, niisiis ka Riia muusikalisest atmosfäärist. Käesoleva ettekande eesmärgiks ongi uurida Riia muusikaelu läbi helilooja saatuse prisma.

Tekib küsimus, kas Riia tingimused soodustasid või hoopis pidurdasid Mützeli omapärase muusikastiili kujunemist. Ja veel huvitavam oleks teada, kas seal valitsenud vaimsel atmosfääril oli oma osa Mützeli kujunemisel tema enese määratluse kohaselt sõltumatuks kunstnikuks - tõeliseks ühiskonna a u t s a i d e r i k s.

Selle kohta järgmine selgitus. Omaaegne tuntud teatrimees Johann Christian Brandes (1735 - 1799) mainib Mützeli "kummalisi tujuisid" ja meenutab: "Üks neist seisnes selles, et ta ennast ainult talvel, kui tänavaid kattis sügav lumi, kuulata laskis, et, nagu ta ise ütles, mööduvate vankrite müra ei saaks teda häirida. Sellised nõudmised ajal, mil õhtusöögi ja kaardimängu juurde enamasti ikka kuulusid kontserdid, tunnistavad, et muusika oli Mützeli jaoks sügavalt reflekteeriv kunst omaette väärtusega. Tolle aja kohta oli see küllalt haruldane suhtumine, mis sai "üldiseks alles hiljem."<sup>2</sup>

"Müthel komponeeris lõpmata aeglaselt, lausa maadles materjaliga, et oma sisemisi läbielamisi muusikasse vormida. Noorele generatsioonile oli iseloomulik püüd luua isiklikkuse pitsiriga muusikat," kirjutab Lothar Hoffmann-Erbrecht raamatus "Bachi-aegne saksa ja itaalia klaverimuusika" (I osa, Leipzig, 1954, lk 123). Mütheli puhul ei olnud komponeerimisel midagi ühist rutiinse tööga, nagu seda XVIII sajandil veel tihti ette tuli.

Kas Riia muusikaelu ja sealne muusikaline atmosfäär võisid kaasa aidata sellise isiksuse kujunemisele? Kõigepealt vaatleme lühidalt, milliseid muusikalisi mõjutusi oli Müthel saanud enne Riiga asumist. Tema esimene ametikoht oli Mecklenburg-Schwerini hertsogi õukonnas, ta töötas seal kammermuusiku ja õukonnaorganistina. Mecklenburg-Schwerinis domineerisid itaalia muusika ja sellest mõjutatud saksa moekomponistid. Müthel oli ka hertsogi täiskasvanud laste muusikaõpetaja. Õnnetu armastuse tõttu printsess Amalie vastu pidi ta läbi elama mitmeid alandusi, mida ta tänu seisuste vahele ka väga teravalt tunnetas.

1750 sai Müthel hertsogilt õppepuhkust ja külastas aasta jooksul Saksamaa suuremaid muusikakeskusi. Olulisem, mis talle mõju avaldas oli:

1. Leipzigi polüfooniline kunst ja J.S.Bach.

2. Dresden. Johann Adolf Hasse luksuslik ooperistiil, samuti sealne Euroopa parim sümfooniaorkester ("L'ensemble le plus parfait" - d'après: J.-J. Rousseau. D. Dictionaire de Musique. Paris, 1768). Pealegi elas kodanlik Dresden erinevalt õukondade juures asuvatest väikelinnadest tollal juba suurlinnaelu, mis jättis vaimuelule rohkem vabadust.

3. Potsdam ja Berliin, kus avanes võimalus võrrelda õukondlikku ja kodanlikku muusikaelu. Potsdami preisi õukond ja selle pea Friedrich II eelistasid itaalia muusikat. Vaid mõni helilooja (eelkõige C. Ph. E. Bach) oli sõltumatu ja jäi sellest mõjutamata. C. Ph. E. Bach võttis küll osa õukonna itaalia muusika kontsertidest, kuid oma muusikat ta seal ei esitanud. Tema klavessiinikontserdid kõlasid hoopis Berliinis, sealses kodanliku seltskonna ees. Müthelist sai C. Ph. E. Bachi sõber ja mõttekaaslane, nende kirjavahetus jätkus vähemalt 1773. aastani, mil Müthel elas juba ammugi Riias. Preisi õukonna suhtumine itaalia muusika stiili ei olnud C. Ph. E. Bachile vastuvõetav. "Selle stiili laululise meloodiakujunduse ja lüürilisuse pani C. Ph. E. Bach teenima oma varaklassitsistlikust ja baroksest vaimust välja kasvanud uut ekspressiivset stiili. [...] Saavutatud soodne süntees mõjustas otsustavalt Mütheli heliloomingut."<sup>3</sup> Charles Burney kirjutab, et Mütheli muusika sarnaneb stiililiselt kõige enam C. Ph. E. Bachi omaga.<sup>4</sup>

4. Hamburgis, kus Müthel oma õppereisi lõpetas, tutvus ta C.Ph. Telemanni klaverimuusikaga. Oma probleemituses erines see vaevalt dresdenilase Johann Adolf Hasse või potsdamilase Carl Heinrich Grauni muusikast, mida Müthel juba varem tundis.

Reisidel veedetud aasta (1750/51) oli erakordselt tähtis Mütheli arenemisloos. Ta õppis tundma kaasaegse muusika põhilisi ilminguid ja nägi neid suuri muudatusi, mis toimusid XVIII sajandi keskel Euroopa muusikaelus. Muusikaelu kandus kirikutest ja õukondadest ikka enam kontserdisaalidesse. Kujunes välja uus kontserdipublik. Just sellele publikule adresseeris oma uuelaadse muusikalise väljenduslikkuse C. Ph. E. Bach. Ja sellist publikut oli vaja ka Müthelile.

Müthel pöördus tagasi Schwerini õukonda ja tundis peagi, et teenimine seal teda ebaseadlikult koormab. Mecklenburg-Schwerin oli tollal umbes 4000 elanikuga provintsilinnake. Seal valitsev "silmatorkav seisuste eraldatus, mis tihti muutus koomiliseks ja absurdseks, takistas vajaliku, seisusevahedega mitte seotud huvide ühtsuse kujunemist."<sup>5</sup> Müthel mõistis, et Mecklenburgi väikekodanlus ei ole iial võimeline looma vaba kunstiloomingut soodustavat vaimset atmosfääri ja majanduslikku alust. Ometi tegutses ta seal veel kaks aastat.

1753. aastal asus Müthel venna kutsel elama Riiga - õukonnata ja umbes 20 000 elanikuga linna. Tema professionaalsetele huvidele olid sealseid olud soodsamad. Kaks aastat juhatas ta parun O.H. von Vietinghoffi rohkem kui kahekümnest muusikust koosnevat orkestrit. 1765. või 1767. aastal asutas Johann Friedrich Hartknoch (1740 - 1789) Riias kirjastuse raamatukaupluse (filiaal töötas juba aastast 1764). Selle muusikateoste nimekiri sisaldab Carl Philipp Emanuel ja Johann Christian Bachi tšembalokontserte, J.A. Veichteri teoseid, Mannheimi



heliloojate Cannabichi, Filtzi, Haydni, Galuppi, Gosseci jpt töid. Hartknoch väitis, et kirjastajana on ta "vahendaja lääne ja vaimselt ärkava ida vahel".<sup>6</sup> Raamatukaupmehe maja oli ka seltskondliku läbikäimise ja paljude meelietutavate kõneluste paik. Siin käis koos linna väike intelligentide rühm - kirjanikud ja filosoofid eesotsas J. G. Hamanniga (1730 - 1788). Oma Riia-aastail (1764 - 1769) astus siia sisse tema sõber J.G. Herder. Ülejäänud seltskonnaliikmed olid põhiliselt linna raehärrad. Hartknochi majas käis ka Mützel. Kuid lootusest laiemale kodanlikule publikule pidi ta loobuma. "Ilmalik seltskond, kes Saksamaal võrsus õukonnast, koosnes Riias suursugustest perekondadest. Nii oli siinsel kunstiharrastusel aristokraatia pitsers."<sup>7</sup>

Mützeli esimene Riias avaldatud teos oli "Kolm sonaati ja kaks ariosoos 12 variatsiooniga" tšembalole. Õigupoolest olid need juba Schwerinis komponeeritud süüdid "roosilise" pealkirjaga "Mõnus ja süütu ajaviide", milles ei puudunud ka populaarsed menuetid, poloneesid jms. Süüdid ei olnud mõeldud hertsogile ega tema õukonna väikesele asjatundjate ringile, vaid Schwerini muusikaarmastajatele. Nende eesmärgiks oli tuua laiem kuulajate ring problemaatilise sonaadi- ja variatsioonivormi juurde. Riias veedetud kolme aasta järel loobus helilooja sellest kavatsusest ja trükituna on teos adresseeritud juba kitsamalt asjatundjatele, kusjuures teose kergetaalulised osad on välja jäetud. On mitmeid tunnustusi, et ka Riias puudus Mützeli vaimne miljöö, kus tema püüdlusi ja ideid oleks mõistetud ja neid materiaalselt toetatud. Seepärast ja ka tänu oma kinnisele, häbelik-uhkele ja tundlikule loomule, pööras ta varsti Riia publikule skeptiliselt selja. Ta jagas oma loomingu selgelt kaheks, ühed teosed asjaarmastajatele, teised asjatundjatele. Esimeste hulka kuulusid mitmed triviaalsed menuetid, marsid ja poloneesid; rafineeritumad kontserdid ja sonaadid olid kirjutatud teisele publikule. Oma tegevust kirikumuusikuna vaates Mützel ainult kui leivateenimise võimalust. Seda tõendab ka asjaolu, et ta ei ole kirjutanud olulisi teoseid orelile ega ka muudes kirikumuusika žanrites. Kogu Mützeli elu täitsid harvad ülesastumised kontserditel (Riia patriitside külalisteraamatutes esineb Mützeli nimi imekspandavalt harva), eratunnid ja loometöö. Viimase tähtsus on küll pigem kvalitatiivne kui kvantitatiivne. Ch. Fr. D. Schubart kirjutab: "Mützel on muusikamaailmas teenimatult vähe tunnustust leidnud. Aga ta mähtub üksindusse ja annab meile vaid aeg-ajalt mõne kontserdi, sonaadi või klaveripala."<sup>8</sup>

Selline eraldumine välismaailmast mõjus küll hästi tema muusika originaalsusele, kuid viis selle teatavasse abstraktsiooni. Mida see tähendab? On teada, et ajal, mil tegutsesid Bach'i pojad, püüti tundeid muusikas väljendada spontaanselt, nagu baroki- ja rokokooaegses vanas kunstis. See tuleb üsna selgelt esile C. Ph. E. Bach'i sentimentaalses pateetikas ja elementaarses rütmis. Mützeli muusikas võime aga märgata konservatiivset ja äraootavat suhtumist. Pateetika ei esine kunagi ilma vaoshoitud peenuseta. Mützeli rütmika viitab samuti barokiaegsetele objektiveeritud vormidele. Ometi tunneb ta ka uusi väljendusvahendeid - erutatav kõnetaolist meloodikat ja sensuaalset rütmi. Muutes selle enda jaoks tavaks, rikastab ta polüfonia traditsioonilisi väljendusvahendeid. Nii tekib originaalne, kuigi tihti äärmuseni tihendatud, komplitseeritud ja raskepärane väljenduslaad. Tihendus Mützeli loomingus aja jooksul suureneb. Seda näeme, kui võrdleme tema esimest oopust - juba nimetatud kolme tšembalosonaati (1756) ja 1771. aastal loodud Duetti kahele klaverile.

Tõenäoliselt loobus Mützel laiemast kontserdipublikust liiga vara. Ta saavutas küll romantismiajale iseloomuliku vabakutselise kunstniku staatuse, kuid ei võidelnud publiku soosingu eest, vaid valis isolatsiooni. Nende kolmekümne viie aasta jooksul, mil Mützel elas Riias, elavnes sealne muusikaelu tunduvalt. Alates 1758. aastast sagesid külalisvirtuoside kontserdid, kuna maismaatee Lääne-Euroopast Peterburgi viis läbi Königsbergi, Jelgava (Mitau) ja Riia. 1760. aastal asutati Riias Muusikaühing, paljud muusikasündmused olid seotud Riia Linnateatri (1772) tegevusega. Mützeli panusest linna muusikaellu on aga nii vähe teateid, et jääb mulje, nagu polekski ta seal elanud mitmeid aastaid. Mützel aga pidas oma eraldatust väga mugavaks ja lükkas tagasi kõik konapakkumised mujal.<sup>9</sup>

Kas Mützel aimas, et XVIII sajandi 70. aastatel oli põhjaks klaverikontserdi ajalooline missioon juba täidetud? Sellel kontserditüübil olid ranged

ülesehitusprintsiihid, millele pikka aega truuks jäädi (selles seisneb võib-olla ka Müttheli tähtsus). Sel põhjusel jäi see kontserditüüp alla lõunasaksa (Wieni) kontserditüübile, mis arenes edasi ja saavutas oma kulminatsiooni Mozarti loomingus. Põhjasaksa klaverikontsert edendas Wiener klassikat vaid seni kaua, kuni see ei olnud veel oma küpsust saavutanud ja tugines väga rangetele vormidele. Alles hiljem rehabiliteeris Beethoven põhjasaksa kontserdi, sulandas selle Wiener kontserditüübiga ja rajas klaverikontserdi žanrile uue arengutee.

Müttheli isoleeritus tema viimastel eluaastatel oli nii suur, et tema surma aasta enne Bastille' vallutamist vaevalt teadvustati. Tema nimi kadus mõneks ajaks ka muusikaentsüklopeediatest.

Kui julgeme ajalugu selle eest vastutavaks pidada, siis peaks kaaluma, kui palju Riia muusikaelu ja Mütthel ise sellele kaasa aitasid. Teated XVIII sajandi Riia muusikaelust on väga vastuolulised, kuid päris kindlalt võib öelda: Müttheli-aegse Riia kultuurielu aendas tunduvalt XVIII sajandi provintsiaalsetele kaubalinnadele iseloomulik pedantne ja tseremoniaalne seisuste ja rahvuste vahede arvestamine. Seltskonnaelu ringles lugematutes väikestes kinnistes klubides ja ringides. Tõenäoliselt on üheks Riia muusikaelu vastuolulise kirjelduse põhjuseks just seltskonnaelu killustatus ning mitmekesisus. Ja sellest tulenes ka muusikaelu suhteline suletus.

Kõik see ei olnud soodus Mütthelile ja tema kinnisele iseloomule. Ta oleks vahest jäänud puutumata ülemäärasest kapseldumisest, kui teda oleks pääsenud mõjutama suurlinna mitmekülgsed vaimsed voolud. Ühesõnaga Mütthel ja Riia lihtsalt ei sobinud teineteisele.

Kuid milleks tagantjärele tarkus, Riia oli just selline, nagu üks Läänemere idakaldal asuv kaubalinn olla võis. Ja Erwin Kemmler väidab, et Mütthel oli põhjasaksa klaverikontserdi väljapaistvam esindaja kui selle koolkonna looja C. Ph. E. Bach ise. Säilis see põhjamine vaoshoitud dramatism, millele hiljem tugines Beethoven, kes lahendas kahe koolkonna vahelise võitluse ja jõudis uue sünteesini.

## VIITED

1. W. S a l m e n. Johann Gottfried Mütthel, der letzte Schüler Bachs. Festschrift für h. Bessler. Leipzig, 1961.
2. E. K e m m l e r. Johann Gottfried Mütthel (1728 - 1788) und das nordostdeutsche Musikleben seiner Zeit. Marburg/Lahn, 1970.
3. H. W. S c h w a b. Der Komponist Johann Gottfried Mütthel (1728 - 1788). Seine Tätigkeit in Riga und seine Bedeutung für die Musikkultur des Ostseeraumes. Balti uurimisprojekti VI konverents Skandinaavias.
4. J. Ch. B r a n d e s. Meine Lebensgeschichte. Berlin, 1807, III kd, lk 27.
5. Kemmler, lk 27.
6. Ch. B u r n e y. Tagebuch einer musikalischen Reise. Leipzig, 1975, lk 470.
7. Kemmler, lk 31.
8. K. S t a v e n h a g e n. Kant und Königsberg. Göttingen, 1949, lk 31.
9. Kemmler, lk 49 - 50.
10. Kemmler, lk 90.
11. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. IX kd, lk 914.

## KUHU JOOKSIS KIRJU KOER?



*"Kirju Koer, kes jookseb mere kaldal", 1990. Režissöör Karen Gevorkjan.*

**"KIRJU KOER, KES JOOKSEB MERE KALDAL".** Režissöör **Karen Gevorkjan**, stsenaaristid **Karen Gevorkjan** ja **Tolomuš Okejev** (Tšongõz Ajtmatovi samanimelise jutustuse järgi), operaatorid **Igor Beljakov**, **Rudolf Vatinjan** ja **Karen Gevorkjan**, kunstnikud **Jevgeni Striletski** ja **Georgi Ussenko**, helilooja **Sandor Kallos**. Osades: **Bajarto Dambajev**, **Aleksandr Sasõkov** jt. 3769 m (130 min), värviline. A. Dovženko nim filmistuudio (Ukraina) firmade "Alliant Filmproduktion", "Regina Ziegler Filmproduktion" (Lääne-Berliin) ja ZDF (Saksamaa LV) osavõtul, 1990.

"Amuuri alamjooksul ja Sahhalinil elavad muistsest ajast amuuri paleoasiaadid nivhid ehk giljakid. Keel, mida need põlised kalurid ning merekütid räägivad, ei sarnane ühegi teisega," kirjutas selle rahva hulgast pärit etnograaf Tšuner Taksami.

"Ma pole seal kunagi viibinud, ma ei tunne nivhe, kuid tean selle rahvakillu esimest kirjanikku Vladimir Sangit," tunnistas jutustuse "Kirju Koer, kes jookseb mere kaldal" (ek 1979) autor Tšongõz Ajtmatov. Sangi jutustas talle, kuidas ta oli läbipaist-

matus udus mereavarustesse eksinud paadis viibinud. "Kahe päeva pärast, kui olime igasuguse lootuse pääsemisele minetanud, silmasime üle pea lendavat lindu ning võtsime kursi tema lennu suunas."

A. Dovženko nim Kievi filmistuudios ekraaniseeris Karen Gevorkjan Ajtmatovi jutustuse, kutsudes muide nõuandjaks etnograaf Taksami. Film sai viimasel Moskva festivalil 1991. aastal peaaühinna ning põhjustas kriitikute aramusavalduste puhangu...

Tiitrites märgitakse, et film on kahejaoline, kuid tegelikult koosneb teos kahest omaette filmist. Üldiselt üksikule ülemineku põhimõtte järgi on üles ehitatud Shohei Imamura kuulus film "Legend Narayamast", mis kahtlemata on mõjutanud Gevorkjani tööd. Kuid jaapanlase teoses jääb selline üleminek igati loomulikuks, sest mõlemad jaod sidestatakse samade tegelastega, kuigi õpime neid tundma suuresti alles filmi teises pooles.

Filmi "Kirju Koer, kes jookseb mere kaldal" esimene jagu ei ole aga lihtsalt ekspositsioon või päisvinjett, vaid hoopis katse arhailise rahva elust panoraamset pilti luua. Endisaegne olme ning tavad, nivhide kultuuritraditsioon on tagasipõrdumatult mõõdaniku haihtunud. Selle kõik taastas üksnes režissöör. Ajatust tajume filmis. Kui Ajtmatovi jutustuse tegelased kasutavad tulirelvi, siis Gevorkjani töös kütitakse ammu ja nooltega.

Lavastaja jälgiks nagu kõrvalt piisikese nivhi küla elu. Sünd ja surm, armastus ja vaen, pühad ja tavad - kõik on kindlale korrale allutatud. Isegi juhiste eiramine, nagu näiteks abielurikkumine, ei lähe välja tavade raamest. Viga tehakse heaks ning, nagu öeldakse, sotsiaalne süsteem saavutab uuesti tasakaalu.

Meile, kes me oleme nihestatud tajumusega, on arhailise rahva elulaadi terviklikkus raskesti mõistetav. Olid nad ju ühtsesse kosmilisse ringi haaratud. Metsloomigi peeti inimesteks, ainult nende välimus oli teistsugune. Kõigest sellest tulenesid sügavalt eetilised suhted loodusega. Režissöör püüabki seda nivhide tundeilma kõige elava kaudu edasi anda. Nivhid matavad veevoogudest kaldale heidetud venna-valgevaala, samas õiendavad aga arveid karuga, kes oli venna-jahimehe tükkideks rebinud. Taastatud on kogunisti ohvritoomine, mis leidis aset "karupühad". Paraku tõi taastamine (rekonstrueerimine) kaasa lahendamatu (lahendamata jäänud?) vastuolu. Ekraanil näidatakse mitmete elusolendite - kaks karu, viigrid - sihiteadlikku tapmist. Ning valgevaalgi tuli tema elukeskkonnast välja rebida, enne kui teda sai kõigi auavalduste saatel maha matta. Kuid ürginimesele ei olnud jaht halastamatu tapmine, vaid hoopis oma vaprust näitamine. Suure ja tugeva ulukiga rinnutsimine oli kahe võrdse vastase taplus, kus võitjaks ei tulnud alati ilmingimata inimene. Sestap, olgugi et ürgmaailm oli omamoodi julm, lähtus too julmus tar-

kusest. Looduselt võeti üksnes hinge seeshoidmiseks hädavajalik ning säilitati koosolemiseks tasakaal. Ohvriks tõid nivhid selleks tarbeks üleskasvatatud uluki, keda oli parima söödaga toidetud ning seega tema elu õnnelikuks tehtud. Käibis veendumus, et loom sünnib taas, kui järgida vaid teatud tavadid. Gevorkjan tapab aga ulukeid sellepärast, et saaks seda kaameraga jäädvustada. (Olen veendunud, et lavastaja laskis neid tappa.) Ta mõistab ülihästi, et loom ei sünni uuesti. Tõestades endisaegse inimese õilsust, ei käitu režissöör ise õilsalt, ta lähtub nüüdse inimkeskse tsivilisatsiooni meetoditest. See on sama, kui püütaks tapmise lubamatust tõestada ise seda esile kutsudes.

Hinnates ürgkultuuri tänapäeva mõõdukust, on tulemuseks läbikukkumine. Teaduslikud, eriti just strukturalistlikud mõttemallid vaesustavad, lõhuvad pildi maailmast kui tervikust, lihtsustavad selle märkide ning reeglite süstemi. Põhimõtteliselt on need ebatäiuslikud, sest kõike ei saa sõnade, märkide ja rituaalidega seletada. Midagi ülimalt olulist jääb ähmaseks, see saab selgeks alles väljaspool märkide süsteemi.

Ürgilma taasloomine kunsti kaudu jääb kahjuks samuti ebatäiuslikuks. Gevorkjan ekraaniseerib üksikasjalikult "karupühade" valitud episoodid (õigemini vastavad lõigud J. Kreinovitši nivhi-raamatust). Paraku huvitab teda eelkõige pühade esteetiline külge. Taastades küll täpselt detailid, jätab režissöör vaataja ilma rituaali kontekstist. Nõnda me ei adugi, et "karupühad" viib läbi lapse kaotanud isa. Karu peeti "mäeinimeseks". Uluki rituaalne ohverdamine viis ta "mäeinimeste" hulka. Loom pidi liigikaaslastele rääkima, et talle tehti inimeste ilmas head, ning paluma uut last lohutamatule perele. Filmis kaotais rituaali efektsed fragmendid loogika ja emotsionaalse põhjenduse.

Gevorkjani eelmises töös, teleseriaalis "Ivan Pavlov", täiendati nimeka füsioloogi eluloo tühimikke samasuguse sotsiaalse päritoluga kaasaegsete abil. Autorid valisid välja tüüpilised isikulood ning nimetegelane ise muutus ülitüüpiliseks epohhi esindajaks. Samamoodi pannakse majamuuseumides paika ajastu dekoratsioonid sinna kuulunud esemetest, seejuures vähe hoolides seal elanu kiindumustest või varanduslikust seisukorrast, rääkimata temperamendist. Tegelikult on aga konkreetsetes esemetes nende omaniku hing, seda pole suvalises dekoratsioonis suutelised esile kutsuma. Isiku loogika võib seetõttu aja loogikaga vastuollu sattuda.

Gevorkjan tunneb muret ümbrise veenvuse pärast. Esmapiigul näib tema film igati püsiva ning iseseisva konstruktsioonina, kuid langeb kokku, kui paigutada ta teise koordinaatsüsteemi. Režissöör on teose välist korda pidanud tähtsamaks kui sisemist seost tegelikkusega. Loomulik, et tegelikkus on alati üle igast kunstnikust, aga ka meie ettekujutustest tegelikkusest kui niisugusest. Ent

kunstiteos saavutab iseseisvuse ning jääb sõltumatuks välisilma mõjust, kui õnnestub oma, teine reaalsus luua. Gevorkjan ei sünteesi aga tegelikust, vaid taasloob seda "näidiste" järgi, vaesestades sellesinatsega reaalsust, jättes ta ilma ainuomasest hingusest.

Mõtled ja kunstnikud võib ilmselt kahte rühma liigitada: ühed, kellele maailm jääb reeglite kogumiks, ning teised, kellele see on erandite süsteem. Esimesed peavad kõige tähtsamaks tüüpilisust, teised individuaalsust. Mulle on lähedasem teine poolus.

Peab siiski ütleva, et Kaug-Ida looduse ilu ja tundmatu tsivilisatsiooni hõrk eksootika päästavad filmi esimese jao.

Teine jagu kujutab endast Ajtmatovi jutustuse enam-vähem täpset ekraniseeringut, siit tuleb filmi pealkiri. (Vaataja, kes pole jutustust "Kirju Koer, kes jookseb mere kaldal" lugenud, saab vaevalt aimu, et Kirjuks Koeraks kutsutakse kaldaäärset sopkat.) Muide, Moskva festivali aegu ei suutnud üks välisajakirjanik, raamatu ja filmi entusiastlik austaja, varjata imestust, kui sai teada, et tegevustik toimub tegelikult Kõrgõzstanis. Õigupoolest polegi selles midagi tavatut.

Ajtmatov kirjutab üsna maitsetus, neutraalses stiilis vene keeles, mida on kerge tõlkida. (Selles, aga mitte rahvuslikus päritolus, peitub põhjus, miks

see vene keeles kirjutav prosaist ei saa kunagi vene kirjanikuks.) Sünnilt kirgiis, kasvas ta üles rahvusliku elulaadi hääbumise, iidse nomaadikultuuri allakäigu aastatel. Hiljem pöördus ta tagasi oma rahva vaimse järjepidevuse juurde. Paraku segasid tõelistele, mitte välilistele lätetele naasmist üsna tugevasti omandatud, keskmisele mõeldud "nõukogude tsivilisatsiooni" kogemused.

"Kirjus Koeras" huvitub Ajtmatov vähe Kaug-Ida põliselanikest. Teda tõmbab vaid seisakuaja nõukogude inimesele vastuvõetav religiooniväline kõlbuse põhjendamine. Selleks saab talle perekonna idee. Kaug-Ida rahvast põgusalt tundev autor põimis kirgiisi reaaliid jutustusse puhtalt didaktilistel eesmärkidel.

Varjamaks vältimatut ebaselgust, mõõdukaks võõra kultuuri karidest, vestab Ajtmatovil lugu, õigemini jutustab sündmusi ümber keegi nimetu rapsod. Jutustus aimab järele eepilist lugulaulu. Kuigi on olemas loo jutustaja, jääb esitatu objektiveerituks. Aeg-ajalt kohtame tekstis tõlkimatud sõnu ja väljendeid, mis täidavad lihtsalt dekoratiivset ülesannet. Paraku lõhub didaktilisus sisemiselt Ajtmatovi "eepose". Autor ju kavaldas! Rääkides jutustuse filosoofilistest tagamaadest, peab ütleva, et on lihtsalt antud valmisretsepti ja vastuseid, püstitamata küsimusi.

Gevorkjan, ekraniseerides "Kirju Koera", oli

*"Kirju Koer, kes jookseb mere kaldal".*



sunnitud "eepilisest pakendist" loobuma, sest see läinuks vastuollu esimese jao dokumentaalsusega. Jättes ära jutustaja, loobub ta ka süsteemikindlast lõpuni ütlematusest ning lihtsusest, mis on nii täp- selt Ajtmatovil välja peetud.

Eepiline lugulaul muundub hoopis psühholoo- giliseks novelliks. Uduookeani lõpututesse avarus- tesse haihtunud paat (muidugi toimusid võtted pa- vijonis) moondleb suletud ruumi täiuslikuks võrdku- juks. Loomulikult on ülekaalus suured plaanid ja "ilmekad näod". Heldima paneb aga autorite kinni- tus, et film on nivhi keeles üles võetud. Tegelikult tegi režissöör mitmest rahvusest näitlejatele ette- paneku nivhe mängida. Burjaat, kalmõkk, kirgiis - nad kõik erinevad nii kultuurilt kui ka olemiselt nivhidest. Nad jäävad väheveenvaks nii näokuju ja antropoloogilise eripära kui ka selle tõttu, et stepiala rändkarjaste järglastel on nivhidest sootuks teist- sugune siseelu. Nad tunnevad end ebamugavalt selles paadis, neile jääb võõraks küttide käitumine mereuluki jahil, nad on ju inimesed teistest paika- dest. Vaid äärmiselt pealiskaudsele jälgijale tundu- vad kõik asiadid ühte nägu olevat. (Muide, Tiibeti raskesti läbipääsetavate alade elanikud peavad kõiki eurooplasi masendavalt ühenäolisteks, nad kutsuvad neid "kollasilmadeks".)

Kui filmi esimene jagu ei torganud veel tänu konstruksiooni fragmentaarsusele ning autoriposit-

*"Kirju Koer, kes jookseb mere kaldal".*



siooni puudumisele ebameeldivalt silma, siis teine jagu kutsub oma kunstlikkuse tõttu esile lausa sisemise, alateadliku tõrke.

Nii nagu Ilja Glazunov kuulutas end modernis- tiks vältimaks süüdistusi kunstilises küündimatu- ses, said ka Ajtmatov ja Gevorkjan "teravatest nurkadest" mööda, kujutades nivhide asemel üleüldse mingisugust mereäärset rahvast. Tege- likult on ammu olemas eksootiliste rahvaste kuju- tamise pealiskaudne traditsioon. Võetakse üks- puha milline hõim, jäetakse arvestamata tema te- gelik kultuur, ning asendatakse see kohmakate ole- tustega. Isegi selline psühholoogilise proosa meister nagu Ivan Bunin kujutab Tseiloni elanikke üksnes tublide, kuid hingeliselt ning emotsionaalselt pinnapealsete metslastena. Mis siis veel rääkida Robert Flaherty imiteeritud russoolikust idüllist Polüneesia saartel.

Üldinimlikud probleemid ja väärtused ilmnevad aga üksnes kindlal rahvuslikul pinnal. Selge, et iga rahvus, iga inimkooslus ühendab väga erinevaid indiviide. Kuid loodus ning aja vool kujundavad iga rahvuse eripära, tuues välja isiksuse dominandi ja kinnistades käitumise iseärasusi (need ilmnevad ka kõnnakus ning žestides).

Valminuks selline film kümme aastat tagasi, oleks teda sotsialistliku internatsionalismi näidisena esile tõstetud. Armeenlane ekraniseeris Ukrainas vene keeles kirjutava kirgiisi jutustuse, mis räägib nivhidest, osalistena tegi kaasa palju eri rahvusest näitlejaid!

Ajtmatov üldistas, Gevorkjan konkretiseeris, kirgiisid, tuvalased, burjaadid, kalmõkid kujutasid jõudumööda nivhe.

Filmi mõte hajus kuhugi eri suundumustega püüdluste avarusse...



*"Kirju Koer, kes jookseb mere kaldal".*



# KOLM SÕNA

Ajakirja kümnendal sünnipäeval meenub muidugi kohe tema kolmeosaline nimi. See on ju eestikeelne - aga tegelikult on teda moodustavad kolm sõna kõik pärit vanast Kreekast, ja ega selles midagi paha olegi. Minule tuntud keeltest on ainult ungaris nende mõistete jaoks omad sõnad olemas; usun, et ka islandis, aga neid sõnu ma ei tea.

Igas keeles on kasulik ka võõrsõnade kasutamisel mingit korda pidada, arvestades omaenda rahvuslikku traditsiooni ja omaenda kultuurisuhteid. Seda märkinud, tahaksin järgnevas juhtida tähelepanu kolmele sõnale, mille kasutus minu arvates pole päris kooskõlaline olnud.

Neist esimene oleks jälle üks kreeka keelest pärinev, nimelt "dramaturg". Ilmselt vene mõjul on see Nõukogude okupatsiooni aastail omandanud tähenduse "näidendikirjutaja". Varem - nagu paljudes Euroopa maades ikka ečasi - on see tähendanud "teatri kirjandusala juhatajat", ja ma arvan, et tuleks traditsiooni austada. Kui meil on olemas sõnad "eepik" (ega mitte "epurg") ja "lüürik" (ega mitte "lürurg"), siis on loomulik ka d r a m a t i k. Vastav kirjanduse põhiliik oleks siis muidugi ka "dramaatika" (ega mitte "dramaturgia"), nagu see muide EE-ski fikseeritud, kuigi ajakirjanduses ja suulises kõnepruugis veel kahetsetavalt harv.

Teine sõna on Richard Wagneri aegadest pärinev "leitmotiiv". Esimene silp saksa, järgnevad ladina keelest. Vene (ja mõnes teises) keeles on see niisamuti, ja nende traditsioon kannatabki välja selliseid tsitaatsõnu, nagu näiteks vene *jagdaš*, inglise *the Weltanschauung* või prantsuse *les Lièder*. Eesti keelt kõnelev inimene arvab antud juhul aga, et vist on tegemist motiiviga, mis on leit(ud), ja mõtleb vahest sedagi, et see on muusikaline paralleel kujutava kunsti "leidobjektidele" (prantsuse *les objets trouvés*). Loodetavasti kasutame edaspidi taas esimese iseseisvuse aegset sõna j u h t m o t i i v.

Kolmas sõna on eriti groteskne. See on "gastroll" ja vastav verb "gastroleerima". Saksa sõna, mis vene keeles on tähenduselt veidi nihkunud ja edasi arenenud: verbi *gastrolieren* saksa keeles polegi. Nende vokaalide kaitseks võidakse ehk öelda, et eestikeelsed vasted "külalissetendus" või "võõrusetendus" (ja edasi: "külalissetendusi andma") on pikad ja kohmakad, mis on iseendast õige. Aga vene laenud on ometi lausa inetud. Assotsiatsioon "kastrulist" on vältimatu.

Soovitan tagasi tulla eesti keelekultuurile omaste sõnaloomevõimaluste juurde, antud juhul J. V. Veski eeskujul silmade ees. Tüvest "võõr-" me antud juhul küll midagi ei saa, see on isegi üle koormatud. Tüvi "küla-" on aga tuletamiseks päris lahke. Kuidas oleks, kui edaspidi "gastrolli" asemel ütleksime k ü l a l u s ? Vastav verb oleks siis "külalema". Kuidas oleks: "Estonia" külales Stockholmis, "Estonia" külalusest kirjutajad Rootsi ajalehed väga tunnustavalt?

Olen kõigest sellest korduvalt kõnelnud, viimati Estonia Seltsi asutamiskoosolekul. Kuid: *verba volant, scripta manent*. (Sõnad lenduvad, kirjutatu jääb.) Mul oleks hea meel, kui mu ettepanekute tõeline realiseerumine kokku langeks "Teater. Muusika. Kino" sünnipäevaga.

AIN KAALEP



## PILK

# "ESTONIA" TEATRI BALLETILE AD 1991

Tants imbus "Estoniasse" meie sajandi kahekümnendail aastail, ent tõsiselt võetava lavatantsu teke Eestis on siiski seostatav nõukogude võimu tulekuga. Muidugi ei saa olematuks tunnistada sajandi esimese poole eksperimente, püüet ja soovi tantsida, kuid rahvusliku balletiteatrini jõudmine eeldab professionaalset koolitust, mille tekkeajaks võib pidada Eesti Riikliku Koreograafilise Kooli I lennu lõpetamist aastal 1951. Siit sai alguse klassikalise balleti arvestatav lavastamine-esitamine.

Möödunud neljakümne aasta jooksul on "Estonia" ballett elanud üle raskemaid ja kergemaid aegu, küpsuse kuldajaks võiks vahepeel pida 70.-80. aastaid, mil "Estonia" laval eksisteerisid rahulikult koos klassikalise balleti suurteosed ja Mai Murdmaa, Igor Tšernõšovi jt uuema tantsukeele poole püüdleval lavastused.

AD 1991 on "Estonia" ballett jõudnud olulise teetähiseni - vajaduseni määratleda oma vastus igavesele küsimusele "olla või mitte olla". Näiliselt ja kõrvalt vaatajale võib praegune seis tunduda kaunis muretu ning rahulik: teatri repertuaaris on klassikalise balleti varamusse kuuluvad "Bajadeer", "Luikede järv", "Giselle", "Pähklipureja"; nende kõrval Mai Murdmaa seatud "Maarjamaa lunastus" ning "Kuritöö ja karistus"; balletiõhtu "Viimased laulud", "Variatsioonid", "Preili Julie". Publiku puuduski ei kummita balletti rohkem kui teatrit meie oludes üldse.

Ometi teeb rahvusballeti seis viimasel hooajal murelikuks. Teatriaastal 1990/91 jõudis vaataja ette kolm balletiõhtut, kõik külalislavastajate tööd... ja ei ühtki tõsist õnnestumist. Muidugi oli võluv vaadata "Preili Julie" 1951. aastal loodud lavastuse rekonstruktsiooni - klassikaline näide draamballeti võimalustest, üllatav täpsus süžee edasiandmisel tantsuliste vahenditega, võrratu osa teatri priimabaleriinile Kaie Kõrbile. Ja samas - paratamatu muuseumlikkus, taastamishõng.

Teine "Estonia" balletti kummitav

probleemide ring on seotud otseselt majandusega: mis suudaks hoida koos professionaale, kellele vankuva Vene rubla asemel pakutakse kõva raha ja ilusat elu ning seda kõike tollesama väsitava erialase töö eest? Eetilistesse imperatiividesse kaunis spekulatiivselt suhtudes tuleb tunnistada, et ega vist öieti miski. Rahvustunne ei anna ometi võimalust valida uus ja parem elu kunagi hiljem. Nii et ses mõttes võib "Estonia" solistidepoole tühjajooksmist hinnata kui paratamatut ja hetkel ka pöördumatut protsessi.

"Estonia" balletitrupi segase seisuga muutis keerukamaks seegi, et mais 1991 moodustati Saima Kranigu eestvõttel uus tantsuteater "Nordic Star". Ühelt poolt professionaalne konkurent, nii publiku kui ka tantsijate vaatevälja avardav nähtus, mida tantsuilm ammu vajas. Teisalt - kas mitte liigne luksus ebakindlates oludes ja kitsas huviliste ringis?

Balletiteatri lagunemise kaudseks põhjuseks on ka tantsimisväärse, põneva, arendava koreograafia vähesus. Külalislavastajate jätkuv juurdevool muutis 80-ndate lõpu "Estonia" balleti ülimalt kaootiliseks ja juhitamatuks. Siingi kipub ajalugu korduma: sellesarnses segaduses oli teater ka kolmkümmend aastat tagasi - külaliskoreograafide hetkelised siinkäigud ja igaühe erinev tööstiil ähmastasid "Estonia" balletiteatri taotlusi. Ballettmeisterite erinevad käekirjad ja erinev plastiline keel avardasid artistide väljendusvahendeid, samas kippus aga kaduma teatri oma nägu, oskus pakutava hulgast valida, luua kindlakujuline tervikrepertuaar.

Mõeldes viimaste hooegade balletirepertuaarist, kerkib rida põhimõttelisi küsimusi - mida võiks ja peaks mahutama kaasaegne rahvuslik balletiteater? Kuidas peaksid siin olema ühendatud akadeemiline ja uudne? Kuidas vältida traditsioonidesse kapseldumist ja olla samas traditsioone säilitav? Kuidas ühitada akadeemilisus ja loovus? Eriti keerukaks muutub vastamine



M. Murdmaa -  
A. Pärt, "Kuritöö  
ja karistus".  
Kunstnik Andris  
Freibergs.

H. Saarne foto

"Kuritöö ja  
karistus".  
Raskolinikov - Priit  
Kriipson.

G. Vaidla foto





just siin, Eestimaal. Suure rahva suur kultuur assimileerib kui tahes palju erisusi, neil võib olla sadu pisikesi, erinevaid stiile viljelevaid tantsurühmitusi. Meil siin pole see võimalik ja seepärast peab ka rahvusooper olema traditsioonivabam: suure riigi suur rahvusooper võib taandada oma tegemised sulaselge akadeemilise viljelemisele, sest teised trupid pakuvad muud. Nii ongi rahvuslike ooperiteatrite üheks peamiseks ülesandeks kujunenud esinduslik-rekonstruktiivne tegevus. Tehniline täiuslikkus on esmaoluline. Meie teater peab aga suutma ühtaegu pakkuda nii traditsiooni kui uudsust, nii viimistletud esteetilisust kui ka klassikalisest esteetikast loobumist.

"Estonia" balleti näo on viimase ligi kolmekümne aasta vältel kujundanud Mai Murdmaa. Tema tegemiste hulgas on olnud nii suuri õnnestumisi kui ka suuremaid ja väiksemaid fopaasid. Ometi on iga töö jätnud jälje eesti balletilukku kui samm ühes kindlas suunas, kui isikliku ja olulise teema arendus. AD 1991 tõi Murdmaa hooaja esimese poole ainsa balletilavastusena publiku ette Arvo Pärdi - Mai Murdmaa balleti "Kuritöö ja karistus".

## "KURITÖÖ JA KARISTUS"

... jätkab Mai Murdmaa igavest teemat: inimhinge harmoonia otsinguid. Läbi kolmekümne ballettmeistriaasta on Mai Murdmaa inimene olnud ikka toosama: võõras, keskkonda sobimatu, kivistunud seisukohti eirav. Murdmaa ballette käivitavaks vedruks on jäänud isiksuse mäss tegelikkuse vastu. Romeo ja Julia mäss sündis armastusest, see oli loodusliku stiihia mäss mõistetamatute ja vastuvõetamatute reeglite, surnud ja kalgi süsteemi vastu. "Joanna tentatas" lisandus armastusele mäss piiratud religioosse dogma vastu. "Anselmi lugu" juhatas sisse kunstniku teema, alandava, pürjelliku armastuse teema. Kunstnik, isiksus, kes ei suuda taluda kanoniseeritud armastuse kriteeriume ja käituda nendele vastavalt. Aastaid hiljem tuli "Meister ja Margarita" - otsene kunsti- ja elureaalsuse vastandus. Nende isiksusekesksete tööde vahele mahtus kantaatballett

---

"Kuritöö ja karistus". Sonja - Ljudmilla Semenjak ja Raskolnikov - Juri Jekimov.

V. Salupuu foto

"Eesti ballaadid" oma vaikse kindluse ja vääramatute eetiliste imperatiividega. See oli otsekui ballettmeisteri enese jumalasõna, milles Murdmaa kinnistas inimeksistenti säilimiseks hädavajalikud väärtused.

"Kuritöö ja karistus" sünteesib ja sulatab ühte need ammused teemad. Siingi on meie ees armastus ja armastuseni jõudmine. On kuritöö kui eetilise algtoe eiramine. On kunstnik, kes usub end võivat üle astuda inimlikest seadustest.

Kolmekümne aasta jooksul on harmoonia ja mässu tähendus Murdmaa loomingus olemuslikult teisenenud. Kui esimesel loominguperioodil oli ballettmeistrile oluline vastuhakk, julgus mässata, siis pärast "Eesti ballaade" on koreograafi ilmavaate märksõnaks muutunud rahu. Mässu lõpp ei ole paratamatu krahh. Tema lõpp ei ole ka kohanemine. Lõpp on vaikus. Rahunemine. Mässu kaudu inimlike hulluste vastu jõutakse teise mõotmesse, kus kehtivad teised reeglid. Katsumuste ja enesekatsumiste kaudu jõuab kangeline arusaamiseni mingite ülemate väärtuste olemasolust. Raskolnikov alustab mässust üksikisiku vastu, kes on inimlikust vaatenurgast kahjulik. Ent tema mäss ületab inimlikud piirid, ta mõrvab.

Balleti finaalis jõuab Raskolnikov olemise mõttetuse tabamiseni maailmas, kus lubatud tappa. Languse viimasel astmel tajub ta omaenese piiratust ning taas leiab seetõttu usu inimestesse ja maailma.

Mai Murdmaa balletimaailm ei ole oma olemuselt kristlik, tema usk on ähmasem ja laiem. Usk inimese vabadusse ühineb usuga jumalikesse piiridesse. Kui heita kõrvale kõik reeglid ja normid, siis muutub mõttetuks kogu ajalugu ja inimkond. Siin ilmas peab leiduma midagi püsivat, mis annaks põhjust kahetsuseks ja mässuks. Piirideta maailmas on mäss nõtte. Olemine sellises maailmas jätkub isiksuse ilma vabadusest. Kui kõik on piiratud, siis on kõik vangla, seega kehtimatu vabaduse vangla.

Murdmaa loominguus on oluline vabaduse tunnetamine. Oskus olla vaba liigsest, segavast, olmasest, rumalast. Ja samas - leida ja mõista oma priiuse piire. Osata olla sisemiselt vabana. Uskuda. Armastada. Luua.

Lühiballett "Nostalgia" tõi Murdmaa loomingusse veel ühe teema, mis nüüdseks kristalliseerub "Kuritöös ja karistuses" - lunastuse teema. Oma pattude tunnistamine, mõistmine ja püüd neid heaks teha. "Maarjamaa lunastuses" valas ballettmeister

selle teema abstraktsesse, üldistavasse vormi, luues pildi vastandite võitlusest inimhinges, heitlustes ja vapustustes sündivast puhastumisest. "Kuritöös ja karistuses" omandab lunastus konkreetse, inimliku mõõtme. Üldiste kategooriate asemel on vaataja ees üksildane nõrk inimene. Läbi mõrva ja vere viib lavastaja Raskolnikovi morni ja võõraesse maailma, otsima oma lunastust.

Ent "Kuritöö ja karistuse" etapilisus, kokkuvõtlikkus ei piirdu pelgalt balletti koondunud teemaringiga. Andris Freibergi loodud avaras ja avatud lavaruumis ühinevad ka Mai Murdmaa eelneva loomingu plastilised kujundid. Murdmaa põnev koreograafiline keel on aeg-ajalt takerdunud liigse keerukuse, tantsujooniste ülekomponeerituse taha. "Kuritöö ja karistuse" plastiline vorm on selge, puhas ja lihtne. Liigutused on lõpetatud, kompositsioonid graafiliselt täpsed. Muutununa ja isikupäraselt uude joonisesse liidetuna ilmuv "Kuritöös ja karistuses" paljude eelnevate lavastuste tantsulised motiivid: etendust lavastav kordeballeti aeglased liikumised Pärdi "Cantuse" taustal, mille tantsujoonis meenutab peegelpildis "Aasta-aegade" "Sügist"; Raskolnikovi ja Sonja duetis kasutab Murdmaa "Joanna tentatist" pärit risti kujundit. Kõrvuti autoritsitaatidega on balletti sulatatud ka vihje R. Petit' "Jumalaema kirikule Pariisis" - väsinult liiguvad eeslaval Raskolnikov ja tema selga klammerdunud Sonja. Ja ehk tõesti ... V. Hugo melodramaatilisel nukker pilt küüraka kellalööja armastusest imekauni nei u vastu kõrvuti Dostojevski julma lootusetusega ja usuga armastuse päästvasse jõusse.

"Kuritöö ja karistuse" tsitaadid ei mõju igavate kordustena, nad on sisulised, mõtet juhtivad. Loogiliselt uude teemasse sulatatuna avardavad need vihjed olnule balleti mõistmist. Harjumusliku ja tuttava kõrval pakub "Kuritöö ja karistus" vaatajale ka uut ja kordumatut. Raskolnikovi esimene monoloog on üles ehitatud puhtale rütmitantsule, tantsija üha ekstaatilisemaks muutuvad liigutused kujundavad ilma muusika toetuseta etenduse rütmi. Uude balletti on Murdmaa liitnud ka tantsuteatri elemente, psühholoogilise veenvuse saavutamiseks ei piirdu koreograaf pelgalt tantsuvahenditega. Raskolnikovi ja Porfiri keskne kohtumine, milles ühtäkki plahvatab palavikuline tõde, on ballettmeistril lahendatud lihtsa, kuid tabava mängulisusega. Üksik prožektorivihk leiab eeslaval

kägarasse tõmbunud Raskolnikovi. Tema selja taga on uks. Kostab koputus, üha tugevam prõmmimine. Hullunult tormab Raskolnikov ukse juurde ja toast välja. Tema ees seisab veel üks uks. Rabedalt ja kiirustades tõukab Raskolnikov ka selle lahti ning tormab tagalaval oma laua ääres istuva Porfiri poole. Endamisi muiates keerab Porfiri üles toksiva kanakese. Valge kana liigub nokkides mööda lauda. Veel ja veel kordab Porfiri oma tegevust ning hakkab siis ühtäkki naerma. Porfiri üksikud naerupursked haaravad ka Raskolnikovi ning kasvavad mingiks rõhitsevaks naerulaginaks.

Samuti tutvustab Murdmaa Sonjat - kõlavad Pärdi "Alinale" sillerdaval meloodilised helid. Kulunud kübaraga ja kitsukeses kleidis seisab lavanurgas Sonja. Tema poosis on arglikku ja häbelikku ilu. Vaikselt riietub ta lahti ning kummardub veekaasi kohale. Aeglase ja täpsete liigutustega tõstab Sonja oma näole ja kaelale vett. Habras figuur pärlendab veest. See lühike, lihtne ja imeline I vaatuse stseen loob vaatajale hoopis tundlikuma pildi Sonjast kui pikk ja paiguti veniv armastusduett II vaatuse algul. Ebatraditsiooniline kujund ületab oma mõjult tavapärasesse balletivormi surutud tunde.

\* \* \*

Oleks liigne julgus väita, et "Kuritöö ja karistus" on "Estonia" teatri keerulise balletiolukorra lahendus, et siit peale võime jälle muretult vaadata vana ja armsa ooperimaja poole. Vaevalt toob "Kuritöö ja karistus" teatrisaali vaimustuva ja mõistva publiku, kelle südameasjaks balletiteatri olukord edaspidi saab. On üsna mõttetu loota, et keegi väljastpoolt suudab kooridinerida juhitamatu või päästa ummikust ühe lavastusega. Mai Murdmaa saab ilmas hakkama ka ilma "Estonia" balletita, kas saab aga "Estonia" balleti hakkama ilma Murdmaata, on märksa kahtlasem. Nii ei oskagi õigupoolest määrata "Kuritöö ja karistuse" kohta eesti balletiloos - kas nimetame seda lavastust kümne aasta pärast "Estonia" balleti viimaseks ennastületavaks tõusuks enne lõplikku krahhi, või vastupidi, esimeseks sammuks uuenemise teel, näitab ainult aeg.

# KAS KUNSTITEOS JÄÄB ALLES?

"Baldessari 1968. aastal valminud teos "Mis on maalikunst?" on lihtsalt suur hall lõuend kirjajakunsti poolt korralikult vormistatud tekstiga: "Kas te taipate, kuidas hea pildi kõik osad ei asetse lihtsalt kõrvuti, vaid on üksteisega läbi põimunud? Kunst on loodud silma jaoks ja sõnadega võib temast rääkida vaid vihjamisi.""

"New Art Examiner". Suvi 1989, lk 29.

Lahkuva sajandi kunstikogemus on sundinud kunstiteooriat uuesti formuleerima igavest küsimust - "mis on kunst?" - või sama küsimust n-ö molekulaarsel tasandil - "mis on kunstiteos?" Kunsti definitsiooni otsimine ja formuleerimine on olnud kunstiteooria loomuomane tegevus alates aegadest, mil hakkasid ilmnema kunsti enda mõiste kontuurid. Kuid praegusel ajal on asi võtnud lausa dramaatilise pöörde. Küsimus pole enam kunsti õigemal defineerimises, vaid definitsioonile eelnevas kunsti algses ja intuiitiivses mõistmises. Kunstiteooria on sattunud ohtlikku seisule, ta pole enam kindel omaenda uurimisobjekti eksisteerimises, millega ta oli siiani tegelnud ja mis oli tema tegevuse mõte ja olemasolu õigustus.

Kõige efektsamad avangardsed aktid toimusid ilmselt plastilistes kunstides ning seejärel muusikas. Meenutagem kas või kõige tuntumaid neist: M. Duchamp'i "Fontään" (tegelikult oli see näitusele esitatud tavaline pissuaar), A. Warholi "Brillo karp" (üksühene koopia seebi pakkematerjalist) või J. Cage'i "4' 33'" (neli minutit ja kolmkümmend kolm sekundit helide täielikku puudumist muusikas). Need on tõepoolest kõige tuntumad ja banaalsuseni korrutatud näited kunsti halastamatust enesekriitikast; tegelikult võib analoogilisi näiteid tuua veel lõpmatu hulga.

Et mõista kirjeldatud "avangardistlike aktide" tekkelugu, peame süvenema muutustesse, mis toimusid üleminekul XIX sajandi kunstivoolude vaheldumiselt XX sajandi avangardile.

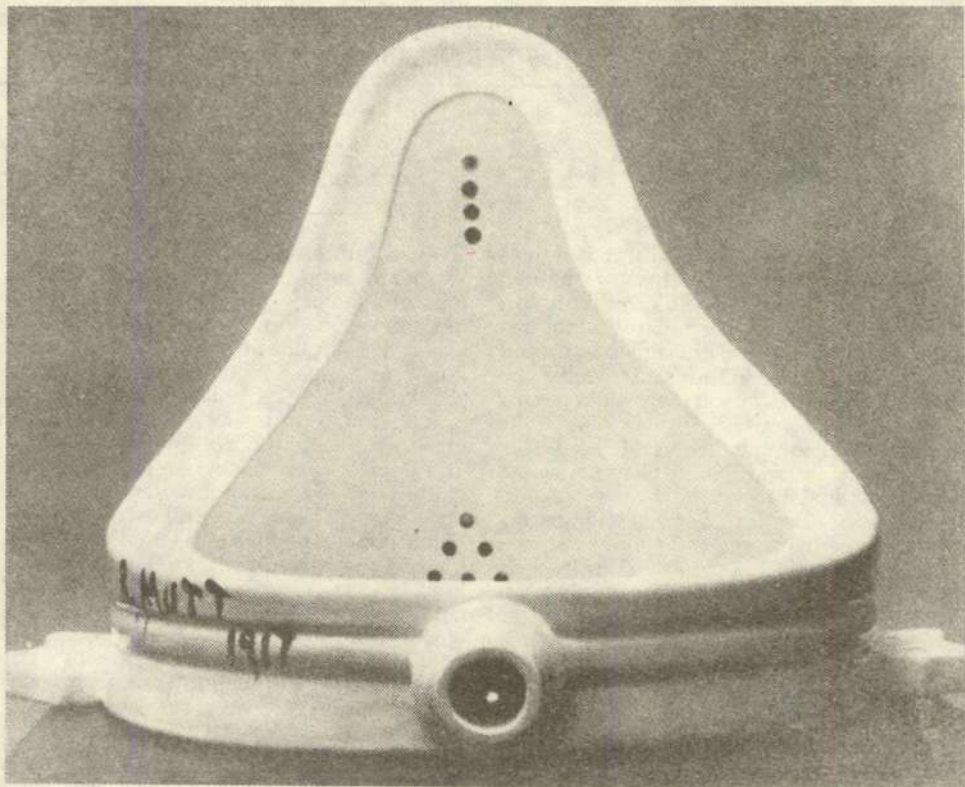
Neid erinevusi on võimalik kirjeldada kahel viisil. XIX sajandi kunstiliikumised vastandusid üksteisele, kuid see võitlus hargnes "maalikunsti" või "muusika" üldtunnustatud paradigma sees. Vaidlus käis selle üle, kuidas käituda kunstiliigi etteantud piirides. Seevastu XX sajandi avangard ei asunud tegutsema mitte kunstimaailma sees, vaid selle välistel piiridel, laiendades neid nii kunsti enda

energia kui ka kunstivälise ruumi arvel. Avangard muutus "mittekunsti" "kunstiks" ümbertöötamise masinaks. "Mittekunsti" toorainevarud on tohutud, kuid mitte lõputud. Lõppude lõpuks jõudis plastiliste kunstide ekspansioon esemelise, "asjade" (popkunst), ning märgilise (kontseptualism) universumi, muusika aga akustilise maailma piirideni... Põhimõtteliselt ei jäänud järele midagi niisugust, mis ei võinuks saada kunstiks. Kurt Schwitters kinnitas, et kõik, mis lähtub kunstnikust, on kunst. Marcel Duchamp küsis, kas on üldse võimalik luua teost, mis poleks kunstiteos. Donald Judd arvas, et kunstnikul piisab vaid teadada, et temast sõltumatu reaalsuse fragment on kunstiteos. Ja lõpuks John Cage: kunsti võib tekitada isegi kunsti mitte tehes - pole vaja muud, kui muuta inimese teadvust.

On ilmne, et kunsti ja reaalsuse samastamisega kaob võimalus määratleda kunsti kvalitatiivselt. Laialt levinud relativistlik kavalus "kunst on see, mis siin ja praegu tunnistatakse kunstiks" on suletud ring: et tunnistada midagi kunstiks, peab eelnevalt teadama, mis on kunst. Kuid seda teadmist toodud tautoloogia ei sisalda.

Tegelikult on see teadmine meil olemas. See on "klassikaline" või "traditsiooniline" (ükskõik kuidas seda siis nimetada) kunsti mõistmine. Ilma "klassikaliseta" ei oma uued kontseptsioonid mingit mõtet. Viimased saavad eksisteerida ainult suhtes "vanade" kontseptsioonidega, mis neid pidevalt toidavad. Just "vana", pärandatud kontseptuaalsel pinnal sooritabki "uus" teatud tüüpi teoreetilisi protseduure. Milliseid siis? Eelkõige tuleb märkida, et kunsti piiride nihutamine on kunsti olemasolevate definitsioonide muutmine.

Avangardistlik kunstimudel pole tegelikult teinud muud kui redefineerinud, analüüsinud ja revideerinud "kunsti olemust", tema kultuurilist ja sotsiaalset oreooli, kunstiteose funktsiooni, kunstniku imaagot jne. Avaramalt avaldub "uus" kontseptsioon selles, et kui varem rääkis kunst kunstivälisest reaalsusest, siis meie sajandi avangard tegi oma objektiks eelkõige kunsti enda. Selles ongi muutuste peamine semantiline nihe. Kunst hakkas end vaatlema kõrvalt, muutudes kunstiks kunstis ehk teiste sõnadega **m e t a k u n s t i k s**. Traditsioonilise kunstiteooria kõrval ilmub "teine kunstiteooria", mis ei lange kokku esimesega ega asenda teda. Veelgi enam,



Marcel Duchamp. Fontään. Originaal 1917. a.

konkureerides tavalise kunstiteooriaga, jääb ta samal ajal viimase uurimisvaldkonna huviobjektiks. Kujuneb ebaharilik olukord: jääb selgusetuks, mille üle siis arutleb kunstiteooria, püstitades küsimusi kunstiteose kohast avangardikultuuris - kas avangardi praktika, teooria, teatud liiki tekstide või metatekstide üle? Viimased, omades ühist arutlusobjekti, sarnanevad pigem teooriaga.

Kui kunst võttis endale metakunsti kohustused, on ta hüpanud (või end üle viinud) hoopis teisele orbiidile. Sel juhul näib nii eelneva kui ka avangardse kunsti puhul teose kui niisuguse mõiste võimatusena. Avangardistlikud tekstid kui metatekstid ei saa esineda ühises klassis teostega traditsioonilises mõttes.

Metakeele väljatöötamise stiimuliks on ajast aega kestvad lahendamatud loogilised paradoksid. Tooksimme siinkohal näitlikkuse huvides tuntud "valetaja paradoksi". "Kreetalane ütleb, et kõik kreetalased on valetajad." On selge, et kui kõik kreetalased valetavad, siis ka see kreetalane valetab, kes ütleb, et kõik kreetalased valetavad. Järelikult räägivad kõik kreetalased tõtt, kuid kui see on nii, siis räägib tõtt ka see, kes nimetas

neid valetajateks. Järelikult kõik kreetalased valetavad, kuid kui... jne lõpmatuseni. Väljapääs suletud ringist võib olla järgmine. Kreetalane, kes väitis, et kreetalased valetavad, tegi kreetalaste valetamise (keele) oma kirjeldamise objektiks. Järelikult räägib ta kreetalaste "valetamise keelest" juba teises keeles, metakeeles, millele ei laiene kirjeldatava keele reeglid. Kuna kreetalaste keelt kirjeldava kreetalase keel on teine, ei saa talle ka omistada valelikkust. Täpselt samuti on G. Baldessari teost "Mis on maalikunst?" sisaldav tekst metatekst, mis kuulub metakeelde, ning seepärast ei saa seda panna objektsete tekstide, st maalide liigijaotusesse, "kus kõik osad on üksteisega lahutamalt seotud, mitte aga üksteise kõrval". Ilmselt peame eeldama, et M. Duchamp'i "Fontään" oli midagi rohkemat kui dadaistlik huligaansus. Antud kontekstis on see otse märki tabanud küsimus selle kohta, kas kunstiteos peab olema kunstniku kätega tehtud asi, kas teos peab väljendama kunstniku sisemaailma ja individuaalsust? Kui mõnane vastupidist, ei saa Duchamp'i "teos" kuuluda paljude teiste "teoste" ritta sel põhjusel, et ta on metateos. Teosele, mis räägib kunstist, ei saa läheneda samal viisil nagu teosele, mis tegeleb kunstivälise reaalsusega. Siin läheb vaja erinevaid lähenemisi: avangardieelset ja mitte-avangardist-



likku kunsti peab käsitlema ühte moodi, avangardistlikku metakunsti teist moodi.

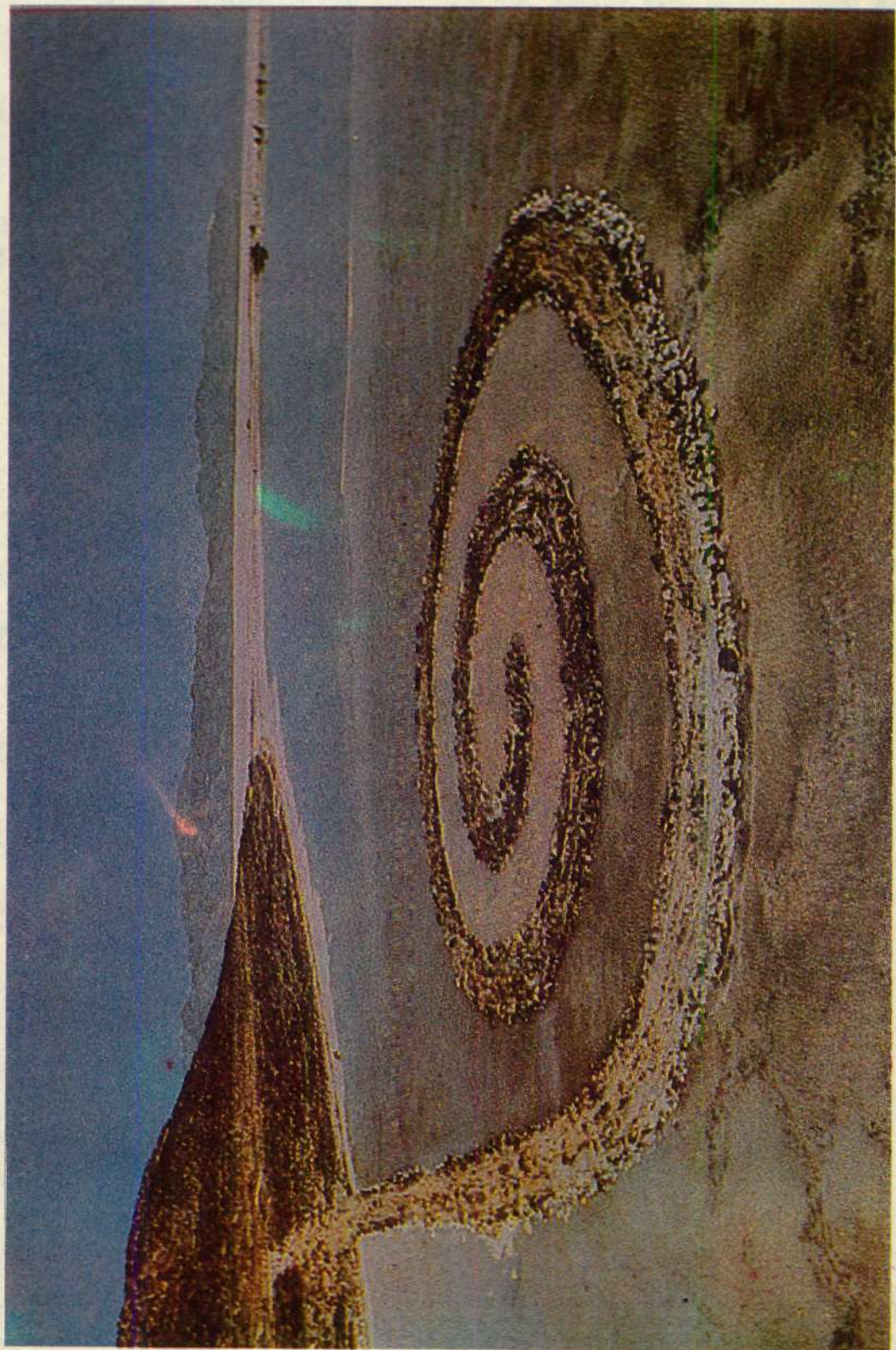
Niisugune oleks esmane ja näiliselt lihtne vastus sellele peadmurdvale küsimusele. Kuid see on liiga lihtne, et preteenderida kogu probleemi lahendusele. Kunstis on paradoksidest veel raskem vabaneda kui loogikas. Märkigem, et J. Cage'i kuulus paus peab olema esitatud, st toimuma traditsioonilise kontserdirituuali raames. Cage'i "teos" pole mitte "tekst muusikast", vaid "kontsert muusikast". Baldessari aforism on joonistatud suurele, alusraamile tõmmatud ja halliks värvitud lõuendile ning sellisel kujul ka näitusel eksponeeritud. Tänu esitamiskiisile säilitab

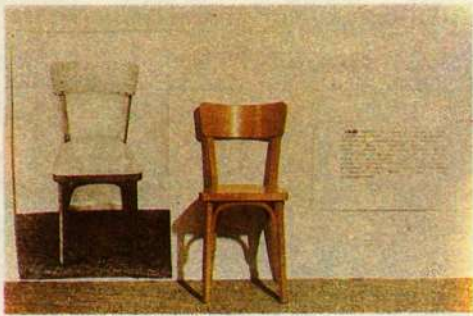
Baldessari teos sellesama kunsti tunnused, mida ta tegelikult reflekteerib. Avangardistlik teos on niisiiis alooiline, kahemõtteline ja seesmiselt konfliktne: ta on metatekst, kuid samal ajal tahab ta jääda objektsete tekstide sekka, et ta üritab olla üheaegselt ta ise ja rääkida iseendast. Baldessari aforism maalikunstist (meelega banaalne, et mitte näida liiga teoreetiline), hoiab alles mõningaid väheheid seoseid harjumuspärase "pildiga".

Kirjeldatud kunstiteose kahestumisel on oma põhjused. Esimene neist seisneb selles, et iga kunstiteos on oma olemuselt kahe-

*Andy Warhol. Brillo karp. 1964. a.*







Joseph Kosuth. Tool I ja III. 1965. a.



Gina Pane. Hingeelu tegevus. Performance. 1974. a.

tunud. Igasugune kunstiline tekst tähistab nii tekstivälisest reaalsusest kui ka teksti ennast. Kunstiteos sisaldab keerulise struktuuriga teoreetilist programmi. Soovi korral võib peaaegu igast pildist välja lugeda kindlaid arusaamu kunstist üldse, pildi loomise meetoditest jne. Iga teos sisaldab implitsiitselt tema teooriat. Kunsti kõige varasemates vormides on see teooria eksisteerimise ainus varjatud moodus.

Avangardistlikus kunstis need suhted pöörduvad. Picasso kubistlik maal on eelkõige deklaratsioon, mis kuulutab, missugune peab maalikunst nüüdsest olema - iseseisev, reaalsusest lahuse olev organism, kahemõõtmelise pinna kooskõla kolmemõõtmelisuse illusioon jne. Ja alles viimases järjekorras on maalil kujutatud kitarr, kui üldse vääribki mainimist materjal, millest on tuletatud olemasolev visuaalne konstrukt-

Robert Smithson. Spiraalne muul. Land-art. 1970. a.

sioon. Avangardistlik metatekst, mis on arutlev kriitika kunsti piiride üle, püüab olla loov ja praktiline kriitika, mis sisaldab kunsti uut projekti. See projekt võib olla esitatud sõnalise manifestina või programmina, kuid sõna on suuteline kirjeldama plastilist kujundit "vaid vihjama". Projekti adekvaatne vorm on nii või teisiti teos või rida teoseid, mis mängivad eksemplifikatsiooni osa, demonstreerides pakutava idee võimalusi. Tasub märkida, et selles punktis peegeldab avangardistliku kunsti tegevuse tüüp endale vastupidist kanoonilist tüüpi. Kunstiline kaanon tekib seal, kus teoses endas fikseeritud teose tekkemehhanismid hakkavad otsima teist, endale sobivat eksisteerimise vormi. Ajalooliselt on väljaspool teost esimese metateksti liigina tekkinud piltlikud skeemid ja mudelid. See on metateksti eelteoreetiline, instruktiivne faas. Tõsi, kanoonilised mudelid ei nõua, et neid võetaks kunstiteostena. Eelkõige on nad mõeldud üldtunnustatud ja suures osas sakraliseeritud stereotüüpide säilitamiseks ja kinnistamiseks. Avangardistlikud "mudelid", vastupidi, realiseerivad teatud teoreetilist kontseptsiooni ja "mudelid" paiknevad kindlatele "teostele" mõeldud kultuurilises nišis. "Mudelid" ei teeni enam kinnistamise või säilitamise, vaid seniste kunstivormide kukutamise ja uute ideede demonstreerimise eesmärki.

Viimane asjaolu peidab endas hästi tuntud lõksu. Uue kunsti manifest (teisti öeldes uus vastus küsimusele, mis on kunst) pretendeerib tõe või siis vähemasti pikaaegsusele. Kuid samal ajal on ta projekt, mis eeldab alternatiivsete projektide olemasolu ning samuti omaenda ümberlukkamise võimalust. Niivõrd kui avangardistlik objekt on nii metatekst kui ka tekstiteos, sedavõrd on ta eluiga lühiajaline. Usk originaalsusse, mis on kunsti pideva revideerimise võimas mootor, nõuab järjest uusi ohvreid. Kui uus idee on deklareeritud, läbi proovitud, demonstreeritud kunstilise objektina - mida siis veel tahta? Ja siis saavadki "Brillo karpid" ühe mõõdaniku ühe episoodi ajalooliseks mälestusmärgiks, mis ei ole meie jaoks elav kunstiteos, vaid dokument. Niipea kui me võtsime omaks nende karpidega manifesteeritud kunsti mõistmise, kadus kogu popkunsti ideoloogia aura minevikku. Meil pole Warholi karpidega muud teha, kui meenutada.

Siiski ei ole kaugeltki kõik avangardistlikud teosed määratud ajaloolisteks kivimiteks. Siin on omad peensused, mis avavad ajast üle olemise perspektiivid. Need peensused peituvad jällegi avangardi paradoksaalses kahestumises. Nimetatud kahestumist on vastavas kirjanduses soovitatud vaadelda kahestmelise struktuurina, kus

## SARNASE SAMASTAMATUSEST

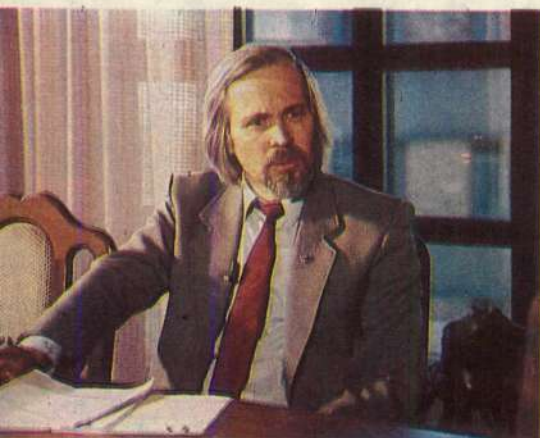
**"MEIE VENELASED".** Režissöör **Peeter Simm**, stsenaaristid **Peeter Simm** ja **Dimitri Klenski**, operaator **Mihhail Dorovatovski**, helioperaator **Jüri Kartušin**, monteerija **Sirje Haagel**. 811,4 m (3 osa), värviline. "Tallinnfilm", 1991.

**"VAARAO LAPSED".** Stsenaarist ja režissöör **Sulev Keedus**, operaatorid **Sulev Keedus** ja **Tõnis Lepik**, helioperaator **Rein Urm**, monteerija **Kale-Ene Rääk**. 1415,1 m (6 osa), värviline. A/S "Olav Neuland FPR", 1991.

Peeter Simmi "Meie venelased" ja Sulev Keeduse "Vaarao lapsed" on paljuski väga sarnased filmid. mõlemal juhul korraldavad autorid meile kohtumise Eestimaa muulastega (Simm venelaste, Keedus mustlastega). Ning mõlemal juhul on nad materjali esitamisel kasutanud sarnaseid põhimõtteid: filmi kangelased jutustavad kaamera ees istudes oma elulust, nende kõne aga vaheldub olustikulistepisoodidega, mille taustal kaadritagune hää selgitusi ning kommentaare jagab. Kumbki autoritest ise kaadrisse ei ilmu, kuid nende kohalolekut on pidevalt tunda, iga tegelane on ühtlasi ka nende vestluspartner.

Teisalt aga ei ole kõik need formaalsed, struktuurilised sarnasused filme vaadates sugugi nii ilmsed, esikohale tõusevad hoopis erinevused.

*"Meie venelased", 1991. Režissöör Peeter Simm. Vene Kultuuriühingu esimees Dimitri Mihhailov.*



Puhtemotsionaalse vastuvõtu korral muutuvad need teosed täielikuks vastandiks, antipoodiks nii vaimult, toonilt kui ka sellelt isiksuslikult alltekstilt, mis lubabki rääkida autorlikust algest tõsielufilmis. Võib-olla aitab Simmi ja Keeduse tööde võrdlemine nii ratsionaliseerida ja kirjeldada esimesi muljeid kui ka mõista mõlemal juhul palju detailsemalt autori "mina" mõju lõpptulemusele, kui seda ehk võimaldaks nende filmide vaatlus kahes omaette retsensioonis.

Keeduse filmile pole omane soov kedagi ümber veenda, midagi tõestada, ta on pigem introvertne, rohkem endale kui välismaailmale suunatud. End sisekaemusele häälestanud autor häälestab ka oma vaatajat rahulikule, mõtlikule lainele.

Simm püüab, vastupidi, tõestada ja väelda, ta kasutab aktiivset pressingut, tema töös on tunda soovi sekkuda reaalsusesse, mõista ja lahendada selle vastuolusid. Mis sest, et ainult filmi piirides ja ainult sõnade ühendamise tasemel, sõnade, mis tegelikkuses sugugi nii libedalt ei ühendu: "meie" - "venelased".

Miks mitte nimetada ka Keeduse filmi analoogia põhjal "Meie mustlased", formaalne alus selliseks lähenemiseks oleks justkui täiesti olemas. Kuid "Vaarao lapsed" - see on ju midagi põhimõtteliselt teistsugust, mis ei mahu "siin ja praegu" kitsastesse raamidesse. Tundub, nagu tahaks Keedus distantseeruda oma kangelastest sedavõrd, et tunda end külalisena nende kaugel ja talle seni nägematul maal - vaatamata sellele, et oma rännakul ta Võrust kaugemale ei jõuagi. Autor võtab ette omamoodi sentimentaalse teekonna vaarao laste maailma. See lihtne fakt, et nad räägivad eesti keelt ja elavad siin juba ammu, näeb sellises kontekstis välja peaaegu avastusena.

Simm aga seisab kahe jalaga kodusel pinnal: "venelased", kuid "meie", mitte kellegi teise omad. Pealkiri on provokatsiooniline, temasse oleks justkui programmeeritud väga erineva meelsusega oponentide tormiline mitte nõustumine. Muuseas, Simm ise küll vaevalt oma sünnitises sellist konfliktuse astet oletas - eks olnud see ju loodud ammu enne emotsioonide ülesloksutamist seoses koda-kondsusküsimusega.

Mis aga puutub "Vaarao lastesse", siis selle ümber küll vaevalt mingit poleemikat tekib, kuidas ka olukord ei muutuks. Kui, siis vahest mustlaste päris kodumaa (India või Egiptus?) ümber, kuid see

teema kuulub juba teise, akadeemilisse valdkonda. Keedusega pole mõtet vaielda, kuid ka nõustuda on temaga raske - ta ei väida ju midagi. Ta teeb lihtsalt ettepaneku vaadata.

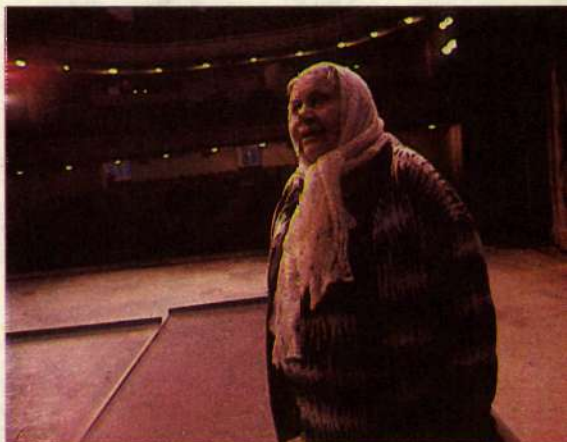
Veel üks põhimõtteline erinevus - kaadritagune hääl. Simmi filmis on selleks enesekindel, suggestiivne meeshääl. Ka siin on mõnevõrra tunda presingu elementi: kommentaaride toon veenab vaatajat öeldu objektiivsuses ja vaieldamatuses.

"Vaarao lastes" kõlab kaadri taga naishääl, mis loeb mingi naivse keskendatusega lehekülgi vanast entsüklopeediast, märksõnade alt "mustlane", "armastus" jne. Selle antikvaarse raamatu kõigutamatu usk maailma tunnetatavusse näeb välja "objektiivse kommentaari" tooni varjatud paroodiana. Kuid filmi enda ülesehitus seab selle usu pidevalt kahtluse alla, rääkides olemise põhimõttelisest hõlmamatusest, sellest, et elus on paljud nähtused algelementideks ja kategooriateks jagamatud: elu ja surm, armastus ja vangla, lihtne inimlik õnn ja sootsiumi ebaõiglus. Olemine on traagiline harmoonia, tema vastuolud aga lahendamatud, sest kujutavad endast tema algpõhjust hiina filosoofia *yin'i* ja *yang'i* vaimus. Võimalik, et see ongi Keeduse loomingu maailmavaateline alus, eks kumanud ju ka "Ainsas pühapäevas" läbi seesama pilk ilma asjadele.

Simmi filmides valitseb tavaliselt teistsugune häälestatus. Mõte eludraamade lahendamatus

pole talle eriti lähedane ning saab mõnikord ootamatu, eelnevat ümberlõkkava nalja põhjustajaks finaalis. Meenutagem kas või ammuse "Karikakramängu" viimast novelli "Tätovëering" tolle suurepärase mustlaspoisiga, kes praeahju külge ahel-

*"Vaarao lapsed", 1991. Režissöör Sulev Keedus. Endine "Estonia" teatri näitlejatar, mustlanna Lonni Lutt ("Tšaika").*



*"Vaarao lapsed". Mustlane Georgi laskis end vanglas tätovëerida.*





*"Vaarao lapsed". Vana mustlasnaine Alma matustel Pärnus.*

datud õnnetu peategelase üllatuseks tõmbab sealt samast välja terve praekana. Äkki selgub, et elu polegi nii lootusetult sünge, on ainult vaja õppida leidma põhjust optimismiks ka seal, kus sellele pealtnäha üldse kohta ei ole. Muuseas, episood kanaga riimub suurepäraselt "Meie venelaste" fi-

naaliga, kus vanausuline taat mingi rõõmsa enesekindlusega üheksa aasta pärast saabuvat maailma lõppu ennustab. Ja seda kõike pärast rahvusprobleemide surmtõsist arutamist... Soovijad võivad ehmuda või nõrdida, kuid see mõjub tõepoolest peene naljana sülle lõpus: kui maailma enam pole, siis ei ole ka tema probleeme; kas tasub siis üldse närvitseta...

Simm on juba saanud sõidelda selle eest, et tõi oma filmi maailma lõpu teema ning püüdis seega pisendada kodakondsusküsimuse tähtsust. Võib-olla on see tõesti nii, kuid vaevalt suudab mõni režissööri oponentidest veenvalt tõestada, et seda lõppu tõepoolest ei tule. Ja selles on nemadki haavatavad. Aga kui nüüd tõsiselt rääkida, siis on ju suhtumine sellesse Piiblis ennustatud sündmusesse tegelikult igapäevane isiklik asi, nagu ka tema religioosne orientatsioon ja usutunnistus. Jääb täiesti mõistetamatuks, mille üle siin vaielda. Igatahes kaalub "Meie venelaste" irooniline finaallakirjutajate arvates üles kogu filmi - muidugi, kui sellesse suhtuda just nimelt kui filmisse, st kui millessegi kunstilikku, mis on tekkinud materjali valiku, töötamise ja montaaži tulemusena.

*"Vaarao lapsed". Mustlanna kolimise episoodist.*



Paar sõna montaažist. Simm põimib lõigud oma vestluskaaslaste jutuga nii, et meelde jäävad pigem teemad kui näod: mitte "kes", vaid "millest". On selge, et teda ei huvita mitte üksikjuhud, vaid üldistus - midagi kaalukamat ja tõestatavat. Keedus esitleb iga oma tegelast eraldi, omaette: söega seinale kantud nimi saaks nagu väikese novelli pealkirjaks. Alles lõpus ühendab ta need üksiksaatused, haarates ühte plaani kogu nimesid täiskirjutatud sein. See on samuti üldistus, aga mitte sotsioloogiline, vaid poeetiline. Ning ka esitatud on see poeetilise metafoori, sein, kaudu.

"Vaarao lapsed" kujutab endast kahtlemata suuremat kunstilist ja esteetilist väärtust kui "Meie venelased", mis on põhimõtteliselt kaunistamata ja kuivavõitu film ning eelistab olla pigem aktuaalne kui kunstipärane.



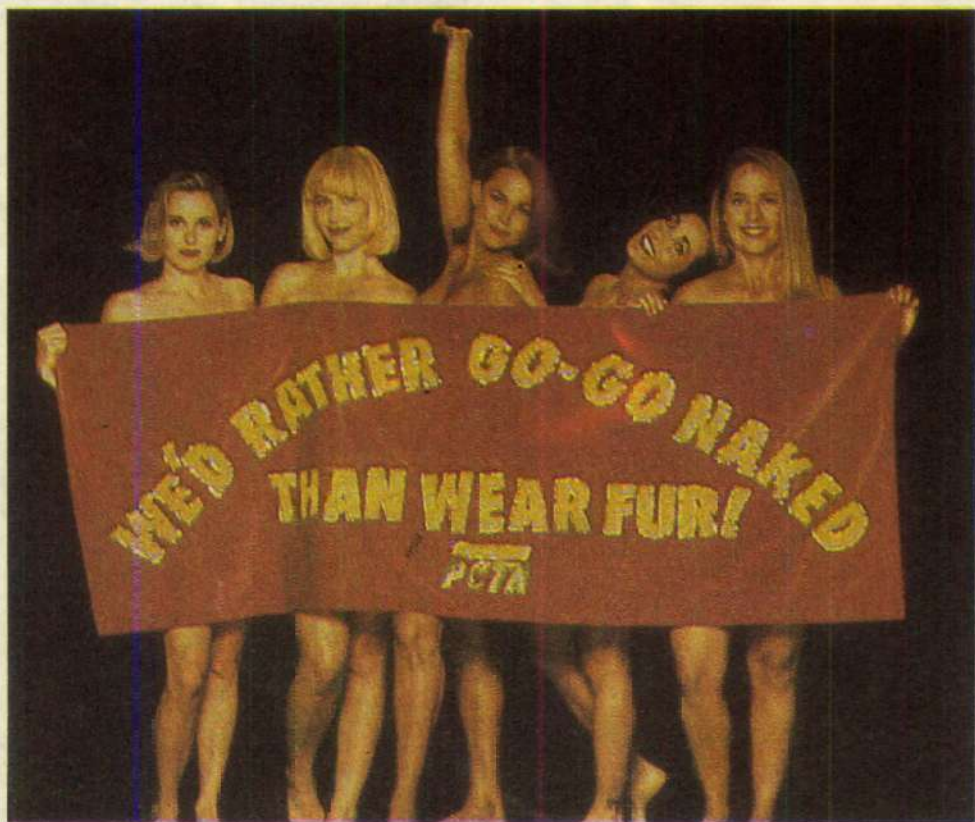
*"Vaarao lapsed". Mustlane Heldur lahkus elavate hulgast enne filmi lõplikku valmimist.*

*"Vaarao lapsed". Kolimise stseen.*



## TUNDELISE KÕNE OTSINGUIL

*Näis, nagu poleks midagi loomulikumat kui kirjutada teemal, mis puudutab muusika ja looduse suhet. Aga see on kõvem pähele, kui tunduda võib, sest teadvustamise teel ennast loodusest eraldanud inimese suhe sellega pole ühemõõtmeline.*



USA popansambel "Go Go's" võitlemas looduse eest ja karusnahkade vastu. Huvitav, mis on selle taga?

Veidra impulsi ajel võtsin taas korraks kätte "Muusikaajaloo õpiku keskkoolidele", raamatu, mis nagu peaks aitama vormida paljude noorte inimeste suhet muusikasse. Mäletan, et kunagi tundus see raamat mulle väga igavana, aga nüüd, kui oli tekkinud eesmärk rohkem süvenemiseks, lugesin hoolikamalt. Eelarvamus, millele ma tegelikult kinnitust otsisin (pole mõtet seda varjata), osutus tõelähedaseks: väga vähe

leidsin sealt viiteid muusika seostele inimese enda ja teda ümbritsevaga. Mulle tundub, et see raamat on ratsionaalne viisil, mis omal moel illustreerib kõige levinumat suhtumist muusikasse. Sellegipoolest otsustasin alustada õpikust leitud vihjest, et muusika on üks inimkonna vanimaid ja tundelisemaid kunste.

XVII sajandi saksa müstik Jakob Böhme on kirjutanud: "Inimesed ei mõista enam seda



tundelist keelt; ja linnud õhus ja loomad metsades mõistavad seda vastavalt oma liigile. Inimene võib järelikult kajastada seda, mis temalt röövitud ja mille ta saab tagasi Teise Sünniga, sest Teisel Tulekul kõik vaimud räägivad üksteisega."

Böhmne sõnadest leiab tänane lugeja varjundi, milles ei puudu materiaalse progressi kõrvalmõjudest räsitud inimese nostalgia ilusama, harmoonilisema, loomulikuma ja

silmas ka seda Kaotatud Maailma, seda kõnet ja neid helisid, mille tähendus oma ambivalentuses on meile ebamäärane. Loodusrahvaste suhtumine loomadesse ja loodusesse on enamasti praktilist laadi. Eskimote linnuhääletsuste imitatsioonid nende lõksu meelitamiseks kujutavad endast nõiduslikku toimingut, samastumist tootemi kujundiga. Linnuhääled kunstmuu-



Maagiline muusikatoiming, samastumine tootemi märgiga - irokeeside kotkatants.

seega parema maailma järele. See inimene pöörab pilgu Looduse poole. Ta näeb seal seda, mida on valmis nägema. Ta on nõus uskuma nii teada olevat kui ka seletamatut sellest. Ta vajab mingit jalgealust, sest tema enesekeskne usk on tugevasti kõikuma löönud, ja ega see üksnes muusikas peeldu.

K. Stockhausen kuulutas, et lääne inimesel on vaja vabaneda igapäevastest pragmaatilistest eesmärkidest; alternatiiviks saab olla vaid kogu maailma avastamine. "Universumi rütmidest" rääkiv avangardistaar, kes on kuulutanud kõik helid muusikaks ja muusika, mis kasutab kõiki helisid, tänapäevaseks, pidas kahtlemata

Linnukujuline india vīnā.



sikas juhivad aga mõtte George Crumbi väitele, et inimene on looduse ise välja mõtelnud ning esteetilise kunstielamusega selle imetlemise võimalikuks teinud. Ja nii nauditaksegi elamust, mille võivad kuulamisel tekitada Austraalia aborigeenide üllatavalt mitmekesiste susinatega maoloitsud või Põhja-Ameerika indiaanlaste rähmehäälsed karulaulud. "Tegelikult on inimene muusikas vaevu eristatav loodusmaailma teistest asukatest," püüab eraldumist leevendada Wilfrid Mellers, kelle järgmistest mõtetest võib leida mõningaid pidepunkte euroopaliku kunstmuusika ja elava looduse kontaktide arengust.

#### INGLITHIADEST ROMANTILISTE KAHTLUSTE JA "ROHELISE TEADVUSENI".

Ei maksa mängust välja jätta kirikut, kes aastadadade jooksul nägi palju vaeva, et välja juurida loomanahkades ja -maskides toimunud paganlike rituaale. Pikka aega oli saatanast ka igasugune instrumentaalmuusika, suurem osa pille pärines kristluse-eelsetest aegadest ja nende seotus teiste jumalatega oli ilmne.

Keskaegses kristlikus Euroopas sümboliseerisid linnud enamasti hinge või vaimu. Olid ju inglitelgi tiivad ja tuvi kõlbas kenasti Püha Vaimu aseaineks, ehkki selleaegset muusikalist näiteainet kipub nappima.

Looduse kroonina püüdis renessansiinimene pigem tõestada oma üleolekut Jumala kätetööst, kui otsida enese ja selle vahel sidemeid. Nagu tollases kunstis nii kajastusid loomad ka muusikas millegi inimesest väga erineva ja järelikult alamana.

Ratsionalismiajastu hindas inimese

*Renessansiaegses muusikas võib suhteliselt sageli kohata linde, sest on ju inglitel ja Pühal Vaimulgi tiivad.*



mõistuslike võimeid tema instinktiivselt loomusest märksa kõrgemalt. Kui kristlik Jumal lõi inimese oma näo järgi, siis Kangelasliku Maaailma inimjumal võis kõiki teisi olendeid vormida oma suva järgi. Händeli loomad ja linnud olid väga formaliseeritud, Couperini linnud tegelikkuseaeged, stiliseeritud kokkuvõttes inimeste meeldivatest külgedest. Vivaldi "Aastaegade" naturalism on tehniliselt kaudsel kogemusel põhinev. Vastandamise asemel kasutab ta ettearvamatut loodust inimese ebarjerkindluse võrdlemiseks Põhjuse ja Tõega, et niiviisi anda juhiseid inimese liidrirolliks.

Valgustusaja areneva demokraatia uus inimene tegi loodusest taas inimlike sekelduste fooni. Haydni "Aastaegade" "loodusseadused" on tuletatud pigem inimlikest tavadest; tema loomad ja linnud trillerdavad, kudrutavad ja löövad nurru, nagu XVIII sajandi daamid ja härrad. Ei mingit eksootikat või irratsionaalsust.

Mozart, kes armastas elu ja inimesi ning kellele miski inimlik polnud võõras, looduses erilisi pidepunkte ei leidnud, ehkki ta poolinimese-poollinnu Papageno kujus rousseauliku teemat siiski veidi uuris. Kuid too vilistas rohkem tänavajõnglase kui metsade asukana.

Beethoven lävis loodusega Mozartist rohkem. Tema loomingus moodustab looduspassiivse vastandpooluse tema enese dünaamilisele inimlikkusele ning olendid seal on pärit pigem psüühika keerdkäikudest kui metsadest.

Üks Beethovenis peidus olnud romantismiga kaasnevaid tõlgendusi oli see, et inimene polnud enam ühemõtteliselt kindel oma ühiskondliku korralduse ainuõigsuses; ja teadmine inimlikust eksivusest viis looduse protsesside ümberhindamiseni, nende käsitlemiseni maagilistena.

Eriti palju võib romantilises muusikas kohata linde. Schumannil oli lind prohvetiks, kuid üldiselt on tema ja Chopini linnud ja liblikad pigem puuriolendid. Liszti esitajavirtuooslikkuses õilmitsevad linnud ja voolavad veed on enamasti mitteinimlikud, võib-olla isegi antiinimlikud. Selles mõttes on Liszti tiivulised Debussy ja modernse ülemromantiku Messiaeni lindude celtkäjad. Viimase jaoks muutub linnulaul kuuldavaks ikonograafiaks, mis on kõige sügavam mõttes religioosne.

Sellist olendite taassündi muusikas ei saa Mellersi arvates lahutada lapsepõlve Kaotatud Paradiisi romantilisest kultusest. Ta juhib veel tähelepanu sellele, et Raveli

"L'Enfant et les sortilèges" võluaias oli juba nii süngeid ööolendeid kui ka päevaloomi, fakt, mis nagu viitaks "metsinimestega" sarnaneva instinktiivse elu erinevatele aspektidele.

Sarnaselt eelmiste aastasadade väärtushinnangute helilistele peegeldustele on ka XX sajandi muusika pöörded seotud ühiskonnas toimuvate protsessidega. Vaatevälja avardamine, kultuurilise egotsentrismi jätkuv taandumine ning teiste kultuuride ja ajastute muusika ümberhindamine ja väärtustamine on sillutanud üha enam teed "transetnilisele ja planetaarsele" muusikale. John Cage räägib keskkonna ja muusika seostest; Stockhausen uurib universumi rütme; minimalistid ammutavad inspiratsiooni teiste kultuuride heliilma (kui mitte looduse enda) ürgmonotoonsusest; Cage, Hovhanness, Crumb ja teised musitseerivad võidu vaalade lauluga; Veljo Tormis taas elustab ürgsete loitsude kaudu inimese kommunikatsiooni loodusjõududega; popmuusika osaleb "roheline teadvuse" tugevdamise aktsioonides... Näiteid on palju, kusjuures osadel juhtudel pole enam tegu tasapinnaliste, kujutatava heliimitatsioonidega, vaid pigem üritustega puudutada teisele poole mõistuspärase maailma füüsikaseadusi jäävaid sfääre, mille seotust looduse ürgolemusega võib aimata vaid tundeilise (mhm!) kõne või kuulamise abil.

Mind on alati häämastanud katsed seletada muusikat mõistlikult - helivõnkumiste, harmooniareeglite või inimitaju seaduspärasuste abil. Ma ei imesta põrmugi, et muusikute ja heliloojate hulgas näib erinevatel viisidel teispoolsusse uskuajad olevat rohkem kui teiste, ratsionaalsemaid väljendusvahendeid kasutavate kunstide viljelejate hulgas.

---

## SEE JAZZ! KEHARÜTMID MÕISTUSE PEALETUNGI VASTU JA IMPULSID SPONTAANIAST.

---

Musta džassi ilmumine selle sajandi populaarmuusikasse oli tohtu tähtsusega sündmus. Eriti veel, kui näha seda "primitiivsete" juurtega kultuuri tungimisenä "edasijõudnud" lääne mõistuse tsivilisatsiooni omasse. Sellega kaasnes keharütmide taasavastamine ja kõneintonatsioonide toomine muusikasse ajal, mil Sprengler, Öhtumaa allakäiku kuulutades, rääkis hingetu, kehast ja vaimust lahutatud mõistuse pealetungist. Miljonid industriaalühiskonna liikmed tunnistasid džassi helid ja

rütmid omaks, nii nagu ka 50. aastate keskpaigas vallandunud rockilaine. Uue hõimuliku popmuusika olemuslik erinevus primitiivsete hõimude omast on aga oluliselt suur. Kui loodusrahvaste tantsu- ja laulu rituaalid on vältimatult seotud nende eksistentsiga ja sõltuvusega loodusest, kuni selleni välja, et ilma säärase jõupingutusteta võib Päike nende meelest lõpetada oma ringkäigu, siis tänaste poprituaalide sisu on negatiivne - need kujutavad endast vastasseisu sellele hetke sotsiaalsele olukorrale, millest nad ise on võrsunud.

Kõik pop- ja džassmuusika raamid toimuvad ilmingud peakis vähemalt teoreetiliselt kandma seda pitsert. Pole see ei parem ega halvem kui kunstmuusika püstitatud primitiivse vastastase eebenipuust funktsionid. Ent mida aeg edasi, seda vähem funktsioncerivad senised must-valged skeemid.

1960. aastatest pärit *free jazz*'i maailm, millest praeguseks on saanud üha laienev spontaanse ja improvisatsioonilise muusika sfäär, oli džassi massikultuuri-kvaliteedist erinev, suletum, väiksem, kuid avaldas sellegipoolest piisavalt laia mõju. Oma püüdega eirata reegleid ja vastanduda stiilikonventsionaalsustele oli see vabam ja kompromissitum, metsikum või isegi metslaslikum. *Free jazz*'i tundeilise kõne püüdlus polnud mingi idüllilise loodus-pildikesega postkaart või iroonilise alatooniga üleolev imitatsioon. Ornette Coleman, Albert Ayler, Peter Brötzmann ja teised panid rõhu spontaansusele ja intuitsioonile, sobrades alateadvuse hämarates katakombides; ammutades inspiratsiooni nii loomulikest helidest kui ka tehiskeskonna mürakaosest; kanaliseerides lausa religioosse ekstaatilisusega helidesse tollal eksootilisi India, Aafrika, Jaapani ja Araabia muusikamõjusid; vallandades oma pillidel inimlike rõõmu-mure-hirmu karjatusi põimunult loodushelidega sarnanevate sädistamiste, urine, sisinate ja ulgumistega. Allen Ginsbergi sõnu kasutades võiks seda nimetada inimeste "nostalgiks teise elu ja mütoloogiate järele, mida nad ise pole võimelised pärima".

---

## LOOMAPOPIST JA ÖKOROCKIST. AGA MEELTEMAASTIKUD?

---

"Animals", "Byrds", "The Beatles", "Scorpions", "Whitesnake"... loomanimedega grupe on väga palju. Veelgi ohtramalt on võimalusi viidata looma- ja linnuhäälit-



ORNETTE COLEMAN on olnud free jazz'i üks peaideoloogidest. Ta pole kunagi püüdnud selgitada, milline on ürgnostalgia ja instinktide osatähtsus selles muusikas.

sustele või loodustemaatikale pop- ja rockmuusikas. Võib näiteks puudutada "elajaliku röökimise" teemat, rääkida primitiivsusele lähendavast kehalikust rütmikultusest või blusi juurte animalistlikust mõjust. Kuuekümnendate aastate lõpu ilmekamatest näidetest tulevad meelde "Pink Floydi" veidrate loomade häälightsused, linnud ja putukad suveidüllis ning looduse- oopus "Atom-Heart Mother". Meenuvad mõned romantismi vaimus loodusviited "King Crimsoni" plaatidel ja "Yes'i" pompoosselt pretensioonikad, *proge*-rockile nii iseloomulikud ühtsussõnumid laulutekstides, millele soolode ja passaažide koorma all jäid muusikas vasted leidmata. Rääkimata juba paljudest teistest esitajatest,

lauludest ja plaatidest, kus loodushelidel oli täita vaid garneeringu või maitsestaja roll.

Aga siiski, näiteks Brian Eno *ambient*-muusika teeb nõutuks; tema "atmosfääri" tabamise püüdlustes on monoliiti sulatatud meeltemaastikud, tehnokeskkond ja muteerunud loodushelid, eesmärgiks ei miski muu kui sõnuseletamatu terviklikkus. Lisaks veel David Sylviani maagilisuseaistingud, ning need arvukad vähem tuntud muusikud, kes igaüks omal moel, üritavad liikuda samas suunas.

1980. aastate rockmuusikale, ja 90-ndate omale seda enam, on omane ökoloogilise teadlikkuse maine. Täiskasvanute rock lihtsalt peab olema hooliv. Sting kogub

*DAVID SYLVIAN: "Mind huvitab väga Joseph Beuyssi looming; nii nagu iga kunstivorm, mis suudab luua maagilisuse aistingut, imetunnet ja edastada ümbritseva keskkonna vaimset iseloomu. Ma arvan, et muusika on selles mõttes teistest kunstivormidest kõnekam. Tähtsad pole riite looduse edastamise püüded või maa-atmosfääri linna toomine. Oluline on luua meeleolu, mis aitaks mõelda ja tooks sind sinu vaimsele minale lähemale."*





*Ökotsentrismi ja egotsentrismi erinevus rockis ei pruugi olla suur. STING: "Inimesed pole valmis mind kui popstaari võtma tõsiselt."*

vihmametsade säilimise eest võideldes populaarsusplussikesi; staarid esinevad publiku "teadvuse kasvatamise" lootsungi all

heategevusplaatidel ja -kontsertidel, lauldes puusi hõõritades oma tavalisi ma-armastan-sind laulukesi (inimestes püütakse

tekitada kollektiivset süütunnet); roheline on moevärv ning lavalt ja teleriekraanilt (vähem oma lauludes) kutsuvad tuntud muusikud austajaid üles säästlikumale tarbimisele. Nagu alati, peegeldab popmuusika oma publikusse jõudvaid meeleolusid. Need aga sisaldavad praegu ohutunnet, mida paisutavad uudised osooniaukudest, väljasurevatest loomaliikidest ja keskkonna reostusest. Pole võimatu, et suurim hirm kaasneb võimalusega ilma jääda progressi pakutud materiaalistest mugavustest. Loomulikult teeb see inimesi kunstlooduse häälekeste suhtes tundlikumaks ja tähelepanelikumaks.

---

## UUS AJASTU, MAAILMAMUUSIKA, MÜSTIKA JA EKSOOTIKA SASIPUNDAR.

---

Vaid väga tinglikult võib *new age*'i seostada mingi liikumisega. Räägitakse astroloogiast, "Veevalaja" tähtkuju mõjust inimkonnale, üleloomuliku muutumisest loomulikuks ning eelseisvast rahu ja harmoonia ajastust. Väljendist *new age music* (NAM) on saanud otsekui sõimusõna väljendamaks meditatiivseid ja olmelisi helitapeete, lõõgastumist ja passiivsust. Aga mõnikord kätkeb see hübrüidmuusika ka looduskeskseid müstitsismitaotlusi ja muret keskkonna seisundi pärast.

Saksofonist Paul Winter ise ei pea enast mingil moel seotuks NAM-iga, ehkki mõnikord on püütud tema muusikat näha just läbi selle prisma. Pärast eri kultuuride muusikaga tutvumist leidis Winter "suurema maailma, kuhu me kõik tegelikult kuulume, kuid mille me oleme juba unustanud." Ta on sageli toonitanud nende aegade tähtsust, mil muusikat ei peetud veel kunstiks, ning olulisim selles oli o s a l e m i n e . 1968. aastal kuulis Paul Winter juhuslikult üht salvestist vaalade "lauluga". See kogemus vapustas teda. "Nad on 50 miljoni aasta jooksul leidnud oma harmoonia Maaga. Erinevalt meist teavad nad, kuidas olla sellega ühtsed, meie võime sellest vaid unistada. Oma häältega elustavad nad midagi oma iidsest ajaloost." Winteri plaatidel kõlavad duetid vaalade ja huntidega, iga noot otsib sidet loodusega. "Las kuulevad kõik, et loomadki võivad luua muusikat, mis puudutab meie südameid; et ka neil on tundlikkus ja teadvus." Põikpäiselt järjekindlast Paul Winterist on saanud omamoodi sümbol. Aga tema muusikast leiab ohtralt ka teiste kultuuride mõju ning põhjused on ikka needsamad.

Tema arvates on näiteks Aafrika muusika mõjujõud tingitud selle ajatutest ja universaalsetest elementidest. "Mingil moel on nad oma loodushääle imiteerimiseks mõeldud instrumentidel ammustel aegadel improviseerides jõudnud hämmastavate polü-rütmiliste vormideni, mis on omal kombel niisama keerulised kui Bach. Selles muusikas on veel iidset "Maa Maagiat"."

Abstraktne ja ähmaste piirjoontega (moe)nähtus nimega *world music* (WM, maailmamuusika) kätkeb loodusmuusikat mitmel tasandil. Materiaalselt arenenud ühiskonna poolt vaadatuna on WM üleoleku, eksootika ja imetluse sasipundar, millesse on ühtmoodi segatud nii pop- kui kunstmuusika. Ühelt poolt Kolmanda Maailma majanduslik mahajäämus, teiselt poolt sealsete kultuuride primitiivsus, kadestamisväärne loomulikkus ning seotus elamise ja loodusekeskse maailmatunnetusega.

Kogu vastassuunalise protsessi tähendust on sageli püütud tõlgendada püüdena pääseda enesetapjalikust situatsioonist, et vabaneda ego ja tahte türannia alt nii, et neist kummastki ei pruugiks päriselt loobuda. Mis puutub muusikasse, siis loodushääle matkimisse ja kasutamisse võib midugi suhtuda nii teiselt kui ka mittetõsiselt, nii nagu ka popstaaride eneseimetluslikesse karjatustesse "säästke loodust!" Hoopis tähenduslikumana tunduvad aga tänase globaalmuusika kirevusest lähtuvad üksikud tõuked, mis käsitlevad loomulikkust keskkonda millegi enamana kui pelgalt puude, lindude, loomade ja kaladena meie ümber; mis respektierivad terviklikkust ning inimese ühtsust Maa ja Universumiga. Mine tea, kunagi võib ju nende impulsside kvantiteedist tekkida mingi uus kvaliteet (loe: helidekooslus), mis uue ja eeldatavasti harmoonilisema maailmaga paremini sobib.

Ning punkt saagu pooloptimistlik, poolpessimistlik ja idealismihõnguline. Nagu ütleb Wilfrid Mellers: "Ainult siis võime loota, et valgus tunneli lõpus on midagi muud kui läheneva rongi oma".

## "MUUSIKA SAAB SÜNDIDA VAID SIIS, KUI SÜDA LAULAB"



AMEERIKLASE GEORGE CRUMBI (S 1929) MUUSIKA LUMMAV ILU ON KÕITNUD KA NEID KUULAJAID, KES MUIDU PEAVAD AVANGARDE HÕNGUGA MUUSIKAT TÕUTUKS INTELEKTUAALSEKS MÄNGUKS.

Nagu enamikul normaalsest muusikast hälbivatel heliloojatel on ka temal omad veidrused. Mõned Crumbi noodid näevad välja nagu spiraalgalaktikad; oma teostes on ta india sitari, tiibeti palvekivide, aafrika *mbira*, mitmesuguste löökpillide ja tava-instrumentide kõrval kasutanud selliseid *hillbilly* instrumente nagu bandžo ja muusikaline saag; ta väldib järjekindlalt kontrapunkti.

Tema muusikalised eneseleidmised on dateeritavad 60. aastate algusega, mil ta hakkas kirjutama teoseid prepareeritud klaverile. Kuid ta eitab sarnasusi John Cage'iga. Crumb asetas klaverikeeltele klaaspulga, peenikese metallketi või paberilehe ja mängis vaheldumisi ja korrana nii klaviatuuril kui ka kätega klaverikeeltele.

Püüdes laiendada kujutlusvõime kontrollitavaid alasid, on "-isme" vältiv Crumb mõnesse oma partituuri kirjutanud teatraliseid suuniseid. Näiteks "Night Of The Four Moons" näitab muusikutele täpselt ära, kus istuda või seista, millal lahkuda ja kuidas üle lava kõndida ("somniaabuulsel, transisarnasel viisil"). Teoses "Voice Of The

Whale" laseb Crumb tšellistil ja pianistil esitada oma viimase fraasi pantomiimina ("et pakkuda *diminuendo*'t teispoole kuulmisläve").

Alates 1965. aastast on George Crumb olnud kompositsiooniõppejõud Pennsylvania ülikoolis. Teda ja tema teoseid on ära märgitud mitmete preemiate ja auhindadega. Näiteks 1968. aastal sai ta teose "Echoes Of Time And The River" eest Pulitzeri auhinna.

- Minu muusika algab alati kõlast. Minu arvates on kõla üks imeilus asi. Ja ka noodipaberil peaks muusika kenasti välja nägema. Heliloojale on need kaks aspekti väga olulised: et kõla oleks paigas ja et muusika näeks paberil hea välja.

- Ma pole kunagi muusikat eraldanud kõigest muust. Ma tunnen, et muusika lähteid võivad sisaldada väga erinevad asjad. Näiteks luule. Ka inimese elu kogemused ja kujundid võivad omada mingit pistmist muusikaga. Isegi raamatute lugemine millestki meelietavast astronoomia- või ajaloos mõjub muusikale virgutavalt. Ma pole mingi purist.

- Muusika võib vihjata peaaegu filosoofilistele kontseptsioonidele või tähendustele. Selliseid metafüüsilisi asju kuulen ma Beethoveni hilisemas loomingus. Ma ei usu programmilisse muusikasse, kuid arvan, et üldiselt on muusikasse ideid kätkeada võimalik.

- Maailm on väga ilus ja samas väga inetu - see mõte on pärit Lorca luulest. Igasuguses heas muusikas pole ilusa ja inetu vahel tegelikku vastuolu.

- See, et teatud intellektuaalsed väärtused puudutavad minu loomingut, on vältimatut. See ei peagi olema nii ilmne, mõnikord on see puude vaid imepeen. Kuid oleks võimatu kirjutada muusikat nii, nagu ei eksisteeriks kedagi teist peale sinu enese ja nagu poleks olemas mingeid ideid. Avardatud



teadvustus meie maakerast on väga oluline filosoofiline idee.

- Muusika on seotud loodusega. Kõik looduse helid leiavad muusikas oma vastukaja. Samuti looduse rütmid. Ma arvan, et loodus oli muusikale kunagi mingiks mudeliks päris mitmel viisil.

- Ma olen laenanud paljudelt heliloojatelt ja ma ei arva, et mingi muusika võiks olla täiesti originaalne. Kusagilt on see ikka pärit. Stravinskil oli ehk õigus, kui ta ütles: "Head heliloojad kipuvad näppama ja kehvemad laenama." Küsimus on siis selles, kas ma näppan või laenan.

- Mingit teost kirjutades ma ei mõtle, kas see lävivõib või mitte. Püüan lihtsalt kirjutada nii head muusikat, kui vähegi suudan. Alles siis, kui see on lõpetatud, hakkan ma lootma, et see kellelegi meeldib, ja ma tunnen alati tohutut rõõmu, kui see on nii. See ongi minu meelest kogu protsessi lõppeesmärk.

- Ma tajun instinktiivselt, et oleme praegu stiilivoolutsiooni uues punktis. Minu arvates pole see puhtmuusikaline märk; pigem on see sotsioloogiline ja seotud maailma praeguse seisukorraga. Asju tuleb tähelepanu keskmesse paljudest eri allikatest. Inimene Kuul on mõistagi vaid sümbol, kuid astronoomia on meile andnud olulise tõdemuse, et maakera on nii väike. Samal ajal on meie maailma kultuurid hakanud üha enam põimuma. Näiteks oleme nüüd teadlikud sellest, et teised, mitteeuroopalikud muusika laadid võivad olla tohutult peenekoelised ja ülimalt väljenduslikud. Eelkõige pean ma silmas jaapani, india ja bali muusikat. Peaaegu kogu muusikaajalugu ja -literatuur on nüüd igasuguste esituste ja salvestiste kaudu meie käsutuses, sellal kui varasemad heliloojad teadsid vaid ühe või kahe neile eelnenud põlvkonna muusikat. Sellise avardatud teadlikkuse tulemusel on ilmsed paljude praeguste heliloojate loomingu. Teadlikkus muusikast selle kõige laiemas mõttes - maailmalaiuse fenomenina - omab vältimatult tohutut mõju kogu tuleviku muusikale. Ma olen muusika tuleviku suhtes optimist.

- Iga ebatavaline instrument juhib kuulaja tähelepanu äratundmisele muusika loomulikkusest. Sulle meenutatakse selle alglooduslikku olemust. Viuli või keelpillikoarteti puhul on asjalood teisiti, need on tavaliselt instrumendid ja muutunud teatud moel stiliseerituks. Aga näiteks fakt, et zither või dijeridoo on suhteliselt ebatavalised, paneb neid kuulama tähelepanelikumalt. Täpselt samamoodi, kui kuuled looduses mingit tundmatut häält, näiteks mõnd tundmatut lindu. Siis meenutab see võimaluste paljusust looduses.

- (Mõned heliloojad, nagu Respighi ja Hovhaness, on oma teostes kasutatud loodushälte salvestusi.)

See on kunstiline viiga. Ehkki kunst võib ammutada loodusest inspiratsiooni, vihjata sellele või seda taastada, on need tegelikult erinevad

asjad. Beethoveni linnud "Pastoraalses sümfoonia" on omal kohal, sest nad pole kunstipärased ja nad ei ole ka tõelised. Samas ei väida keegi, et kõuetorm selles sümfoonia ei kõlaks realistlikult, aga sellegipoolest on see päris kena torm.

- Ma arvan, et kunstipärased tõlgendused võivad olla loodusest enesest erksamad. Kui tööle näkku vaadata, siis võib-olla just kunst leiutaski "looduse". Ma pole sugugi kindel, et normaalse inimese esteetiline loodusenautimine toimus enne, kui esimene kunstnik talle seda õpetas.

- Uus muusika ja eriti elektrooniline muusika õpetab meid asju tajuma teistmoodi. Selle tulemusena on kõrvad näiteks tämbriüansside ja toonivärvingute suhtes muutunud tundlikumaks. - (Crumb ei tunne vajadust süntesaatorite järele.)

Seoses elektroonilise muusika tulekuga tavatsetakse rääkida, et nüüd on kõik võimalik ja pole enam mingeid piiranguid. Loomulikult on see jama. Kunagi pole miski ohud piiratud peale helilooja enda kujutlusvõime.

- Ma arvan, et me elame ajal, mis on üle tähtsustanud muusika intellektuaalse aspekti. Seni kuni muusika midagi võimsalt edastab, ei hooli ma, kas ta on kirjutatud seriaaltehnikas, 12-heli tehnikas või on täielikult intuiitiivne.

- Võib-olla paar miljonit aastat tagasi seisid mõne kauge galaktika taimolendid silmitsi samasuguse muusikalise kriisiga, millega seisavad silmitsi tänased maised heliloojad. Kas on võimalik, et need olendid on nüüd paar miljonit aastat eksisteerinud ilma u u e muusikata? Ma kahtlen selles.

## ANIMAFILMIDE KEELEST

*Animafilm ei ole fotograafilise filmikunsti eriliik, vaid täiesti iseseisev kunst, mille keel vastandub suuresti mängu- ja tõsielufilmi keelele. Animatsioonikeele põhiomadus on see, et ta opereerib märgi märgiga.*

*Artikkel ilmus esmakordselt "Tartu Ülikooli Toimetistes" 1978. aastal, vihikus 463 - "Semiotika Kulturõ. Trudõ po Znakovõm Sistemam X".*

Nüüdseks juba mahukas filmisemiootikalases kirjanduses on animafilm jäänud peaaegu tähelepanuta, mida osaliselt seletab tema perifeerne seisund filmikunsti üldises süsteemis. Mõistagi pole selline seisund seaduspärane ega kohustuslik ning mõnel teisel kultuurietapil võib see kergesti muududa. Televisiooni arenguga seonduv lühifilmide tähtsuse suurenemine loob muu

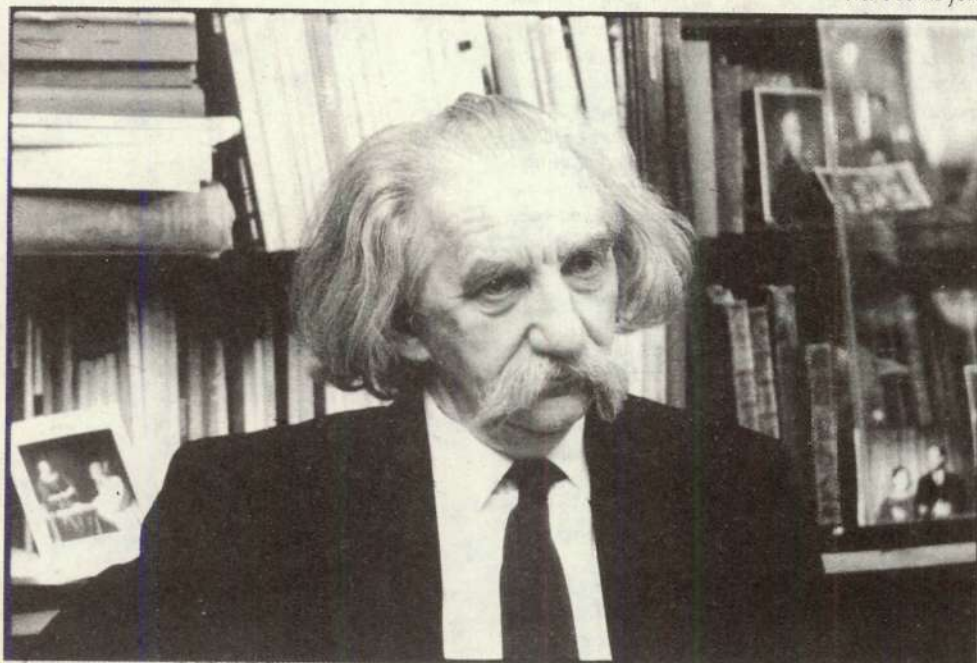
hulgas ka tehnilised võimalused animafilmi sotsiaalse staatuse parandamiseks.

Animafilmi edasise arengu oluliseks tingimuseks on tema keele spetsiifika ja tööga tunnustamine, et animafilm ei ole fotograafilise filmikunsti eriliik, vaid täiesti iseseisev kunst, mille keel vastandub suuresti mängu- ja tõsielufilmi keelele. Neid erinevaid filme ühendab vaid sama levimehhanism ja esitustehnika, analoogiline seos on näiteks ooperi- ja balletilavastuste vahel, vaatamata nende põhimõtteliselt erinevale kunstikeelele. Seda administratiivselt ja organisatsiooniliselt õigustatud ühendust ei tohi ära segada kunstilise ühendusega.

Animafilmi ja fotograafilise filmi erinevus johtub eelkõige sellest, et põhiprintsiibi - liikuva kujundi - kasutamine annab foto ja joonistuse puhul diametraalselt vastupidise tulemuse. Foto on meie kultuuriteadvuses

*Juri Lotman oma kodus Tartus Veski tänavas 1988. aasta kevadel.*

*M. Toome foto*



looduse asendaja rollis, teda samastatakse objektiga (see pole foto reaalseste omaduste määratlus, vaid tema koht kultuurimärkide süsteemis: on üldteada, et hea kunstniku maalitud portree sarnaneb meile lähedase inimese näoga rohkem kui ükskõik milline foto, kuid kui kõne all on dokumentaalne täpsus kurjategija tabamisel või ajalehereportaaž, eelistame fotot). Iga üksiku päevapildi suhteline täpsus on küsitav, kuid foto on täpsuse enda sünonüüm.

Liikuv foto kannab seda lähtematerjali põhiomadust mõistagi edasi. See teeb reaalsuse illusioonist fotograafilise filmikeele ühe juhtlemendi: selle illusiooni foonil muutub tinglikkus eriti tähenduslikuks. Montaaž ja kombineeritud võtted saavad kontrastse kõla, kogu keel asetub aga mittemärgilise reaalsuse ja tema märgilise kujutamise mängväljale.

Maal on koos fotoga tajutav tinglikuna (skulptuuri või mõne teise kunstiteose kõrval võib ta mõjuda illusoorse või loomuliku, kuid filmilinal saab temast foto antitees). Samavõrd kui liikumine harmoneerib loomulikult foto loomupärase olemusega, on ta vastuolus kunstlikult joonistatud-maalitud kujundiga. Piltide ja joonistustega harjunud inimesele võib nende liikumine mõjuda niisama loomuvastasena kui kaju ootamatu liikuma hakkamine. Meenutagem, kui ehmatavalt mõjub meile niisugune liikumine kas või kirjanduses ("Vaskratsanik") või teatris ("Don Giovanni"). Foto puhul vähendab liikumine lähtematerjali tinglikkuse astet, animatsioonis aga suurendab seda.

Materjali omadused ei sea kunstile kunagi fataalseid piiranguid, kuid mõjutavad sellegipoolest tema keelt. Ükski kunstiajalugu tundev inimene ei sõanda ennustada, milliseks muutub kunstikeel suure kunstniku käes. See ei takista aga püüdmast määratleda tema mõningaid põhiomadusi.

Animatsioonikeele põhiomadus on see, et ta opereerib märgi märgiga: see, mis liigub vaataja ees ekraanil, kujutab endast kujundit, kusjuures kui liikumine kahekordistab foto illusoorst, siis kahekordistab ta ka joonistatud kaadri tinglikkust. On iseloomulik, et üldjuhul orienteerub animafilm selgelt väljendunud spetsiifilise keelega joonistustele: karikatuurile, lapse joonistusele, freskole. Vaatajale ei pakuta niimoodi mingit välis-

maailma kujundit, vaid seda kujundit näiteks lapsejoonistuse keelest tõlgituna animafilmi keelde. Püüe säilitada joonistuse tuntavat kunstilist olemust, mitte tasandada seda fotograafilise filmikunsti poetikakeeleks, vaid seda rõhutada, avaldub näiteks sellistes filmides nagu Rein Raamatu "Kütt", kus üksnes ei rõhutada lapsejoonistust, vaid tuuakse sisse ka katkendlikkus: üleminek ühelt liikumatult kaadrilt teisele toimub hüpetena, mis imiteerivad täisjoonistatud paberilehtede vilksatamist ekraanil. Joonistuse spetsiifika tuuakse esile ühel või teisel viisil kõigis joonisfilmides (vrd karikatuuri spetsiifikat Fjodor Hitruki "Saares" või lasteraamatu illustratsioone tema "Winnie Puhhis", Ivan Ivanov-Vano ja Juri Noršteini freskosid ning miniatuure "Kerženetsi lahingus"<sup>1</sup>; erakordselt huvitav on selles suhtes Andrei Hržanovski "Klaasist harmoonika", muinasjutt, milles kogu joonistatud süžee rajaneb maalikunstist tuntud kujunditele: jubeda röövimise ja orjuse maailma avavad filmi algul liikuvad kujundid Salvador Dalí, Bosch'i jt piltidelt, kuid imetabaselts ümberkujundatuna avab see igas inimeses peituvat tüüpi renessansiaja meistrite maalidelt).

Seda tendentsi rõhutab ka nukkude kasutamine animafilmis. Nukkude ekraanile toomine muudab oluliselt nende olemust nukuteatri semiootikaga võrreldes. Nukuteatris on "nukulisus" neutraalseks taustaks (on loomulik, et nukuteatris tegutsevad nukud!), mille avaldub nuku ja inimese sarnasus. Filmis asendab nukk elavat näitlejat. "Nukulisus" nihkub esiplaanile.

Animafilmi keele olemus muudab selle filmiliigi erakordselt sobivaks mitmesuguste irooniavarjundite edasiandmiseks ja mängulise teksti loomiseks. Pole juhus, et üks žanritest, kus nuku- ja joonisfilmi ootas suur menu, oli muinasjutt täiskasvanuile. Ettekujutus, nagu kuuluks animafilm juba žanriliselt lapsvaatajale, on sama ekslik nagu Anderseni muinasjuttude lasteraamatuiks või Švartsi teatri lasteteatriks pidamine. Animafilmi keele olemust ja spetsiifikat mitte mõistva inimese katsed allutada see fotograafilise filmi justkui realistlikuma ja

<sup>1</sup> On huvitav, et selle filmi kaadrites ei matkita üksnes vanavene freskode ja ikoonide maalimislaadi, vaid ka nende meie jaoks harjumuspärasest väljanägemist: imiteeritakse

tõsisema filmi keele normidele johtuvad arusaamatuses ja ei või anda häid tulemusi. Ühegi kunstiliigi keelt ennast ei saa hinnata. Ei saa öelda, et draamakeel on parem kui ooperi või balleti oma. Igaühel neist on oma spetsiifika, mis mõjutab kohta, mille antud kunstiala hõivab mingi ajastu kultuuriväärtuste hierarhias. Kuid see koht on muutuv, iga kunstiliigi seisund allub samuti muudatustele kultuurikontekstis nagu tema keele karakteristikudki. Vältimaks süüdistust ebatõsidsuses, piisab, kui meenutada, et iroonilise tekstina on loodud sellised maailmakultuuri tippteosed nagu Byroni "Don Juan", Puškini "Ruslan ja Ludmilla", "Jevgeni Onegin" või "Majake Kolomnas", Hoffmanni muinasjutud, Stravinski ooperid jpm.

Animafilmi edasine tee iseseisva kunstiliigina ei seisne tema keele iseärasuste silumises, vaid nende teadvustamises ja arendamises. Üheks selliseks teeks näib olevat XX sajandi kunstilise mõtlemisega kooskõlas olev eritüüpi ja erineva tinglikkuse astmega kunstikeelte ühinemine kunstilises tervikus. Nii näiteks tunnetame, vaadates kolmemõõtmelise nukupiraatlaeva seilamist kahemõõtmelisel vanaaegsel maakaardil Elbert Tuganovi filmis "Verine John" (Juhan Peegli tekst), teravalt ekraanikujundi tsitaadilisust ja märgilisust, mis looberiti tugeva iroonilise efekti.

Kuid arvatavasti on mõeldavad ka veel teravamad ühendamised. Suuri kunstilisi võimalusi pakub fotograafilise ja animafilmi ühendamine, kuid seda tingimusel, et kumbki säilitab oma spetsiifika. Erinevate kunstiliste tekstide sidumine (nagu näiteks Hoffmanni "Õpetlikke ülestähendusi kõuts Murri sulest" või Brechti või Shaw' teostes) võimaldab avardada iroonilise jutustuse tähendusgammat kergest koomikast kurva, traagilise või koguni melodramaatilise ironiani.

Õeldu ei piira animafilmi võimalusi üksnes iroonilise tekstiga. Tänapäeva kunst tema erinevate "tekstidega tekstis" ja semiootiliste süsteemide multiplitseerimise tendentsiga avab animafilmi ees avara teemade ringi kaasaja kunstiliste otsingute peateedel. Teooria ei saa kindlaks määrata tulevase kunstiloomingu piire, ta võib üksnes näidata selle võimalikke arenguteid. Animafilm on ajalooliselt noor kunst ja tema ees on palju teid.

## ÕNNITLEME!

2. aprill

**REET MIKKEL,**

*Eesti Teatriliidu aseesimees - 50*

2. aprill

**ENDEL PADRIK,**

*näitleja,*

*Eesti Raadio kauaagegne diktor - 70*

14. aprill

**JÜRI ŠKUBEL,**

*"Tallinnfilmi" direktor - 50*

22. aprill

**LEMBIT ANTON,**

*näitleja, lavastaja - 70*

24. aprill

**JOHANNES TAUL,**

*rahvamuusik - 70*

27. aprill

**ROMAN MATSOV,**

*dirigent, Tallinna Konservatooriumi professor - 75*

## ÕPETAJA VISCONTI



*Luchino Visconti.*

Kust maailmast oli ta riik? Kas keskajast, kus peapiiskop Ottone Visconti 1277 kuulutati milanolaste poolt oma linna esimeseks "sinjooriks" ja kustpeale Salvatorelli "Itaalia ajalugu" mainib nimeliselt üheksatteist selle suguvõsa esindajat? Või kommunistlikust tulevikuutoopiast, millesse **Luchino Visconti** kui itaalia vastupanuliikumisest võrsunud marksist ei loobunud uskumast kuni oma surmani 1976? Inimene, kes ulatub nii kaugest minevikust nii kaugesse tulevikku, võib tõepoolest olla raskesti lokaliseeritav.

Agas küllap on inimesega niisamuti nagu tema unenägu: ei räägi need tema minevikust ega ennusta tulevikku, vaid peegeldavad oleviku probleeme ning igatsusi.

Mis on inimese olevik, kui teda ennast enam pole? Tema looming, võimsaim ja

püsivaim ta ulmadest, inimoleviku igavikuline kuju.

Leidub režissööre, kes ajavad taga puhtaid aateid. Nood abuladzed kinnitavad meile oma kustumatut inimarmastust, meenutavad aga oma austajaskonna keskel "Dr Tulpi anatoomialoengut", kus hardunult jälgitakse osutust korjusele.

"Filmikunsti valda tõi mind eelkõige kohustus jutustada elusinimeste lugusid - rääkida inimestest, kes elavad keset asju, mitte asjadest iseeneses... Inimese lihtsaimgi žest, tema samm, temast lähtuvad võnked ning impulsid - üksnes need on suutelised andma poeetilist värelust asjadele, mis inimest ümbritsevad ja mille keskel ta paikneb. Ülesande mis tahes muu lahendus näib mulle alati vägivallana tegelikkuse kallal, mis areneb meie silma all ning mida inimesed loovad ja lakkamatult muudavad,"

tunnistas Visconti juba 1943. aastal, pärast oma esimese filmi "Sõgedus" valmimist (1942).

Visconti lõi oma loomingu elusinimesest, sealhulgas iseendast ning oma maailmanägemisest. Oma inimesesuhtest, inimesepildist. Tema arusaam elusinimesest puudutab mind tema loomingu kaudu nii



Linnar Priimägi.

T. Sula foto

vahetult, et pean siit üle kilomeetrite ning aastate tunnistama ta üheks oma autoriks.

On autoreid, kelle seltskond on nende teostest osasaajale madaldav ning alandav; on neid, kelle seltskond ülendab. Ja mõned, kes meiega räägivad meie enda sisehääle keeles, kes ennetavad meie kogemusi nende terviklikkuses, saades meist aru üheaegselt meie endiga. Hegel on niisugune, kohati ka Goethe. Ja kindlasti Luchino Visconti, kelle kogemusala konfiguratsioon, nii tundub mulle, laiendab minu oma igas suunas ühtvõrd.

Minevikku vajame selleks, et mõista i g a v i k k u, väitis Visconti. Seda eriti teatri- ja filmikunsti kohta käivat sügavat tõde ei tohiks aga tõlkida lamedaks taotluseks jutlustada inimese ainitist ühesugusust. Ajalugu on alati enamat kui kostüüm, koos temaga muutuvad ka teadvuse struktuurid, st inimese kõige

inimlikum tuum. Ajalugu kultuuriloo tähenduses on inimese sisu pidev uueks loomine. see loomine ise on inimajaloo ainus konstant, kõik sellele eelnev ja järgnev on alati erinev.

Igaviku loomine minevikust algab mineviku eraldamisega olevikust, algab hüvasti-ga senisele, millest julguse jõul lahti öeldakse ja loovuse jõul uus maailm tehakse. See ongi Visconti filmide filosoofiline sõnum. Nood maailma loomise hetked, kus inimene on igavikuline, on eht-viscontilikud hetked, õnnelikult üleisiklikud oma itaallaslikkuses.

Itaallastel on lihtsam inimesest aru saada, kultuurilugu lebab nende tänavail, kunst kuulub või ei kuulu rahvale eriti avalikul viisil, keskkond ise formuleerib igapäevase vahekorra ajaloo ja kultuuriga nii intensiivselt, et vabastab inimesed sellest vaevarikast kohustusest. Kultuurimuretuseks võib seda nimetada. Kultuurisäilme-hõredas Eestis, kus kultuursus on valdavalt vaimne fenomen, toimib ta eristavalt, kihistavalt, vahesid vahele tegevvalt, inimest kui liiki peaaegu poolitavalt. Itaalias pole inimliigi ühtsus kunagi vaimses ohus olnud. Liigimuretuseks võib nimetada seda.

Oluliselt nood muretused on võimaldanud itaallastel etendada XX sajandi põhikunsti, filmikunsti alal nii tähelepanuväärset osa. See on nende ajalooline eeldus näha inimest vahetult, üle sotsiaalsete erinevuste, mõista tema psühholoogilist paramatust kui midagi ülevat ka kõige ta võimaliku seltskondliku naeruväärsuse, armetuse ja tühisuse taga, mida meil seostatakse kultuurist väljatõugatusega. Just selle eelduse olemasolu tõttu on mul võimatu tõsiselt võtta itaalia režissööride sotsiaalset paatost, näiteks Pasolini paljuräägitud sotsiaaldemokraatlikkust. Ka Visconti kommunistlikkus (ta oli IKP liige) on pigem tema isikliku suhtlusringi kui töösuhte asi. Töös, rõhutab Visconti, pole ta endale ei kommunist ega katoliiklane (kusagil on ta isegi realismi määratlenud ateismina - tabav ja viljakas osutus), vaid inimene, kellel on õigus oma vabadusele. See vabadus andis maailmale pärast 1968. aastat viis filmi: "Jumalate hukk" (1969), "Surm Veneetsias" (1971), "Ludwig" (1973) - need moodustavad nn saksa triloogia; "Žanrimaal perekonnast" (1974; seda pealkirja on eestindatud ka teisiti) ja "Süütu" (1976). Need on lood elamise ja suremise pingest.

Analogüüsid seda pinget Visconti loomingus, peame tõdema, kui küündimatu

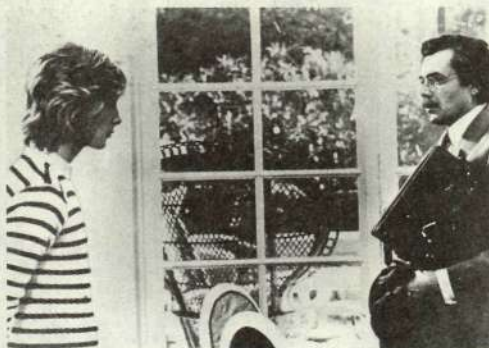
on tavateadvus, kus Elu mõiste indutseerib oma vastandina otsekohe Surma mõiste. See iseenesest kahtlemata õige seos on liiga sirgjooneline, liiga labane Visconti puhul. Surmal, nii nagu elulgi, on tuhandeid vorme, ning elu ja surma üleminekuid on nendes vormides tuhandeid. Inimestel, kes elavad ainult otsekoheste vastanduste amerikanistlikus maailmas (elu - surm, võit - kaotus, edu - äpardus, terveolek - haigus...), ei ole kõrgemas kunstis - olgu nad kunstnikud või kriitikud - mitte midagi ütelda.

Ideoloogiline kandepind, Visconti loomingu põhiteema, on Elu ja Illu vahetu vastandus (Illu tema vahetus, st ka "rõõmu" ja "kunsti" tähenduses), Elu vastuhakk Illule, Elu ning Illu konkurents Vabaduse pärast. "Mind on alati veedelnud kunsti ning elu vastuolu teema," selgitas Visconti intervjuus filmi "Surm Veneetsias" puhul. Täpsemalt on seesama probleem sõnastatud kapten Durkheimi repliigis Ludwig II-le ("Ludwig"): "Ma tean, kui ränk on leppida tavalisuse ja keskpäraga sellel, kes taotleb kõrgeid aateid. Tean, millist mehisust see nõuab. Kuid üksnes nõnda võib ta pääseda häbistavast üksindusest..." Kas Elu argisus kui Illust vägivaldse loobumise viis või siis häbistav üksindus, milles Illu osutub kasutamatuks ja kasutuks? Nendes valikuis ekslevad koos Viscontiga tema Fabrizio di Salina ja Sophie von Essenbeck, Gustav von Aschenbach ja Ludwig II, Professor ja Tullio Hermil.

"Ma püüdsin jutustada ühe inimese lugu ja teatava seltskonna või ühiskonna lugu, kelle suremist ma tahtsin näidata läbi oma peategelase teadvuse prisma, taganemata seejuures ajaloolisest tõest," on Visconti tunnistanud pärast "Gepardi" esilinastust



"Meel" (Senso), 1954.



"Surm Veneetsias", 1971. Björn Andrésen (Tadzio) ja Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach).

(1963). Ajastu igavikulise tuuma näitamine üksikinimese kaudu on aga Visconti loomemeneelus üleüldse.

Inimese olemusliku filmimise saladus oli tegelikult teada juba antiigi esteetikas, kus seda hiljem on hakatud nimetama "sümboolisiks" (A. Bonnard). Selle kohaselt võib inimese tervikseisund olla koondatult ja siis ka väljendatud mingis detailis, markantses nähtavas ilmingus. Nii nagu psüühiliste seisundite arv, on ka nende "sümboolsete ilmingute" arv lõpmatu ja loometöö seisneb nende avastamises. Ainult sedakaudu uurib kunst elusat inimest, avardades ettekujutust tema võimalustest, tema olemusest.



"Gepard", 1963. Burt Lancaster (Fabrizio di Salina).

Kõige avalikumalt töötas Visconti niisuguse "sümbolismiga" filmi "Maa väriseb" (1948) puhul, mille loomepõhimõtte seisneski mitteprofessionaalsete näitlejate, Sitsiilia külarahva "sümboolsete ilmingute" avastamises ning ühendamises. See jäigi Visconti viisiks maailma vaadata. Ta on tunnistanud, et ka uute filmide ideed kangastuvad talle "sümbolitena", konkreetsete piltidena, näiteks katkiste sukkadega naisest asfaldil maas ("Sõgedus", 1942) või musta riietatud naise pisarais näost armukese etteheidete all ("Meel", 1954). (Tuleb tõdeda, et filmist filmi arenes Visconti "sümbolism" üha erootilisemaks. Tegelikult ütlevad tema viimased filmid erootilise inimloomuse kohta enamat kui tema kaasaegne kriitika sellest on märku andnud.)

"Sümbolismist" johtub Visconti teoste silmapaistev erisus, t e a t r a a l s u s. Selle võimas läbimurd hämmastab publikut "Meele" puhul, kus teatraalsus esines varjamatus, ooperlikkuse vormis. Varjatult kannab see hoiak aga isegi nii esmapilgul

ebaooperlikku filmi nagu "Maa väriseb". Visconti ise on tollest oma loomingu eripärast kõneldes kasutanud melodramaatilisuse mõistet, mina läheksin tema "sümbolismist" lähtudes üksikasjalisemaks ning osutaksin "sümbolismi" ja teatraalsuse paratamatule seotusele n ä i t a m i s h o i a k u kaudu. Visconti ei jäädvusta, ta näitab. Kannendes filmides, mille puhul ta eitab oma teatritööst saadud kogemuse otsemõju ("Maa väriseb"; "Kõige kaunim", 1951; "Valged ööd", 1957). "Ma tean, mõnikord öeldakse, et mu filmid on mõneti teatraalsed ja mu teater mõne võrra filmilik. Olgu nõnda, ei vaidle vastu," on ta lõppeks pidanud tunnistama.

On veel midagi, mis teeb Visconti õpetajana teatriinimesele huvitavaks: tema

"Ludwig", 1973. Helmut Berger (Ludwig II).







"Jumalate hukk", 1969. Ingrid Thulin (Sophie von Essenbeck) ja Helmut Berger (Martin von Essenbeck).

näitlejakasutus, psühholoogiline režissööritehnika. (Omaette mängufilmi aines võiks olla näiteks tema koostöö Dirk Bogarde'iga või Helmut Bergeriga.) Aga sellel tuleks peatuda eraldi ja pikemalt.

Palju on Viscontis püüvat. Ja kummaline on too püüvis: nagu värelev valgus kaugelt tähelt, mis ise on ilmaruumi sügavuses juba kustunud... Ja too, kes siis selgel ööl osutab sellele värelusele laotuses, ei näitagi enam mitte tähte ennast, vaid ainult tema valgust, mis visalt jätkab oma teed vaatajani.



"Süütu", 1976.

"Žanrimaal perekonnast" ("Perekonnaportree interjööris"), 1974. Burt Lancaster (Professor).



## "ROHUKANDLE" NUKRAD NOODID

Muidugi on nukrad need mõtisklused, mis viivad inimese meeletu armastusevajaduse ja selle täitmise lootusetuse juurde. Eks ole elus ju teisigi vajadusi, mille rahuldamatus ka painajalikuks võib muutuda, aga armastusepüüdu ei asenda miski.

Truman Capote'i "Rohukannel" esitab selles seoses väga olulise ja väga arhetüüpse konflikti, ja on tõeliselt tänuväärne, et lavastaja Kaarin Raid on tahtnud praeguses heitlikus ajas seda meile vahendada. Ühelt poolt vajavad "Rohukandle" üksikud ja üksildased igatsevad naised nii väga vabadust armastada, võimalust olla ise,

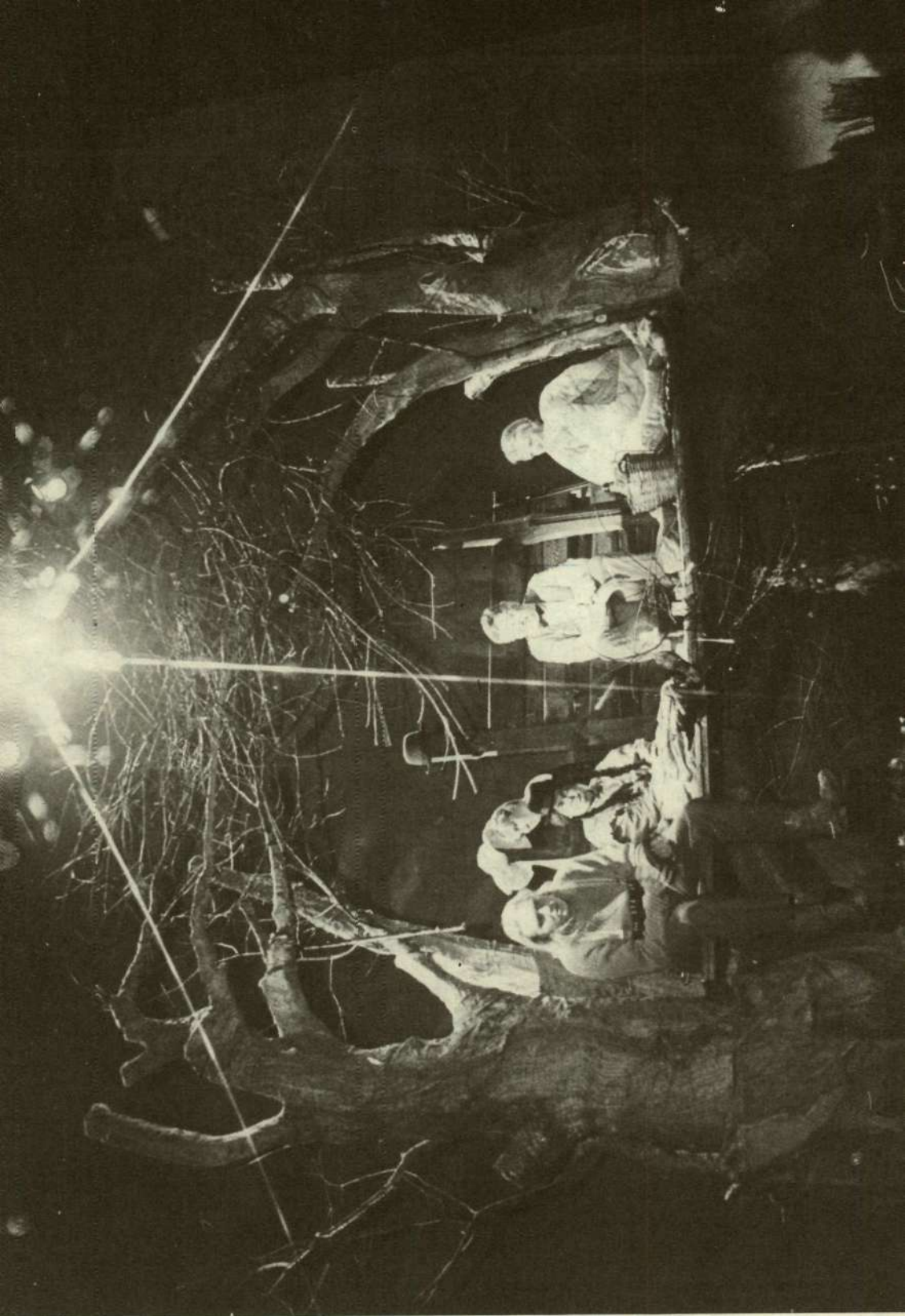
*Truman Capote "Rohukannel" "Ugalas". Esietendus 17. nov 1991. Lavastaja Kaarin Raid, kunstnik Ingrid Agur. Kohtunik Cool - Arvo Raimo, Dolly Talbo - Ines Aru.*



erinev ja omamoodi. Samas aga vajavad nad armastust kui sidet, seotust kellegagi, midagi kindlat, püsivat ja toetavat. Stabiilsuses ja kindlustatuses peitub mandumise, võõrandumise oht, seda kujutab lavastus otsekoheselt karikeerivalt. Niisugune keskkond ahistab ja sünnitab vabaduseiha, kas või nõnda, et hallipäine prl Dolly (Ines Aru) põgeneb koos tumedanahalise hambutu teenijanna Catherine'iga (Anne Margiste) ja teismelise Colliniga (Elmo Nüganen) tühermaale, puu otsa ehitatud majja (õigemini vaid kahe jändriku vahele asetatud lavatsile). Ent seda sorti puu otsas elamise vabadus laseb neil veelgi teravamalt tunda kaitstuse vajadust, igatsust turvatunde järele, mida suudab pakkuda vaid seotus teiste inimestega.

Puu otsa asub imelikke assotsiatsioone tekitav seltskond: eakad, ent naiivsuseni lapsemeelsed naised ning teismeline poiss elavad hunnikus koos väikesel platvormil. Veider kooslus tähistab romantilist, naiivset ideaali lapselikkusest kui süütusest, siirusest, puhtusest, õndsast headuseusust. Raidi lavastusele annabki lapse vaatepunkti täiskasvanud Collin oma mälestuste jutustamisega. Loo põhitooniks saab Collini kõikehaarav lapseõlvenostalgia, igatsus maailma järele, kus lapsemeelsus oli endastmõistetav ja ainuvõimalik ellusuhtumine. Loomulikult on ka armastus seal siis egoistlik nagu lapsel. Ja sootu! Eleegilist tooni näib lavastuses lubavat lakooniline, vähestes puhastes toonides vahe-eesriie raagus puuladva varjuga ning seda saatev puhastes lakoonilistes toonides helitaust (kunstnik Ingrid Agur ja muusikaline kujundaja Peeter Kononov). Samuti on suurepärase too kuivanud rohuga tühjade väljade keskel asuv puu-maja, mis moodustab lava laval, vaataja pilku kahekordse teravusega tegevuspaigale kontsentreeriva ruumi, kus siis hämaras pihitakse oma kibedust, üksindust ja võimetust kohaneda maailma silmakirjalikkusega.

*Stseen "Rohukandle" lavastusest.*





"Rohukannel". Collin Fenwick - Elmo Nüganen, Riley Herderson - Allan Noormets.

E. Loidi fotod

Kogu mängulaad aga sedavõrd puhtalt pocetiline-eelegiline ei ole, pigem realistlik ja traditsiooniline.

Collini puu-maja kaaslased Dolly ja Catherine on samuti pigem lapsed kui naised - mõte, et võtan oma teki ja korvitaie toitu ning lähen teie juurest ära puu otsa elama, see on ju nii tüüpiliselt lapselik trots. See on elamine lapseilmas, kus ollakse ise end tundmata ja mõistmata ometi elu kesse ja oodatakse teistepoolset mõistmist. Just lapse teguviisi ja soovide kohta sobib too lause, mis olevat aluseks Capote'i viimase raamatu "Vastatud palved" pealkirjale: rohkem pisaraid valatakse vastatud kui vastamata palvete pärast. Oma egoismis ei suuda lapsemeelne teise poole armastust alati ära tunda ega ammugi mitte teise poole muresid. Ines Aru Dolly teguviisi esitatakse kui selle maailma kurjuse trotsimist, kusjuures "seda tema maailma" kehastab öde Verena (Anu Vabamäe). Dollyl ei jätku küpsust nägemaks, et omade vahenditega otsib lähedast inimest kui pidet elus ka öde Verena. Missugune põgenemine elu ja üksinduse eest on ta öde sukeldumine ärisse, mida Verena avab päris lavastuse lõpus. Enne viimaseid stseene ei lase ka Anu Vabamäe seda võimalust aimata.

Nagu laps tahab, et ema talle oma armastust ja truudust kinnitaks, nii ka Dolly: lõpuks saab ta oma üksikult ja kuivalt ärnaisest õelt kinnitust, et nende vahel on

inimlik side, et Dollyt vajatakse, et seegi on omamoodi armastus. Ja siis pole võimatu tagasi minna sinna, kust on põgenetud.

Tolles meesteta küla sootus maailmas on nagu ilmutus Ülle Kaljuste öde Ida (tema mängitud stseene võiks kas või kasutada propagandana eestlaste iivet käsitlevais saadetes; ta suudab olla nii sarmikas, särav, terve ja energiline pärast 15 lapse sünnitamist ning aastatepikkust elu paari penniga taskus ja bensiniitilgaga auto paagis!). Vastandina Dolly steriilsusele, Verena kuivusele, Catherine'i primitiivsusele on selles naises elu ja sisemist kooskõla. Temagi on vastuolus väikekodanliku kitsa maailmaga - aga ta on armastuse leidnud (küll ebakonventsionaalse ja kitsarinnalisust ärritavas vormis) ning seetõttu on ta vaba, tema ise.

Kuigi kohtunik Cool (Arvo Raimo) ütleb armastuse olevat armastuste jada, ei ole Dolly senistes armastustes - Collini vastu, öde vastu, vesitõvehaigete vastu, kellele ta nii altruistlikult ravimit valmistab, lihtsameelse Catherine'i vastu - leidnud rahuldust, küpsust ega kindlustunnet. Selgub siiski, et unistustest ja elu kaunitest mälestustest rääkides meenub ka primitiivsele Catherine'ile kellegi Johni kiri, ja tõelise puhastava armastuse ning sisemise tasakaalu, küpse enesemõistmise võimalus annab endast Dollyle märku vaid vanamoodsalt naiselikus armastuses kohtuniku vastu.

Dolly on unistaja. Nagu kohtunik Cool ütleb: kes ei oska unistada, see ei oskaks nagu higistada, temasse koguneb mürki. Mingi nõrkustunne sunnib mind aga kiivale alalhoidlikkusele ja teravusele: kes nii mõõdutundetult higistab-unistab, ei jäta ju endale alles hädavajalikkegi varusid! Eesti keeles on ironiline ütlus roosadest prillidest - Dolly aga on endale loonud lausa roosa toa.

Tänapäeva kontekstis kaaluks stabiilsus, korraldatus ja korrastatuse vajadus justkui üles kas või hetkeks puu otsa põgenemise trotsi. Kuid mine te. Leeb ja tundlik "Rohukandle" lavastus on aga ometigi nukker, sest turvapaika ei leita roosas toas ega puu otsas, kui seal pole armastust.

## LIHTNE KUI LOODUS, AVAR KUI ELU

Kas sellest võib midagi olemuslikku välja lugeda, et pea viimane kui kriitik "Apelsinid" hooaja vaat et vaieldamatult parimaks lavastuseks kuulutab, aga mitte keegi seda põhjalikult käsitlema ei kipu? Võib küll! Nimelt seda, et nüüd on küll praktikud teoreetikutele ära teinud. Jääb vaid loota, et mitte kogu eesti teater otsemaid "Apelsinide" taset üles ei võta - nii võiks ju käesolev kriitikutepõlv välja surra. Mõistvaks õigustuseks olgu siiski märgitud, et lavalgi on rõõmu hulga raskem kehastada kui vindund nukrameelsust ja "oi-ai-aa" on väljaõelduna kõnekam kui kirjapanduna.

Kavalehel väljapakutud näidisarvustus võtab ka viimased relvad. See on samavõrra kõike-/mittemidagiütlev ja lihtsalt taibatav/ süvenemist vajav kui lavastus ise ja sõlmib/jätab kõik niidiotsad kokku/lahti.

"Apelsinide" puhul tuleb aga nimelt jagatud rõõmu jagamisest alustada. Etendus on tõesti hea, õnnestunud ja õnnestav. Kahtlemisedki tekivad vaid sunni tõttu - tema headusele, ... jälile saamise püüest.

Peale kidakeelselt kiitvate kuulduste ja mainitud saladust säilitava kavalehe ei viita miski sellele, mis saabub. Nii et kui proloog algab, pole veel miski võimatu. Aga kui see lõpeb, on kõik juba võimalik! Näitlejad tulevad lavale läbi saali, segavad proloogi esitajat ja üksteist, tülitavad publikut ega lase keskenduda, ja pisukese aja pärast loobud pingutusest ta juttu mõistmaks ja vaatad, mis toimub, sest see, mis toimub, on küll väheke segane, kuid naljakas. Aga mulle meeldib, kui nalja saab, siis ma ei küsi, mis ja miks, siis ma tunnen rõõmu. Ja nõnda - kuidas siis ikkagi? - pannakse mängureeglid maha ja raam paika. Publik on nüüd peos ja see on pool võitu - see pool, mida tihtipeale ka julgeks pealehakkamiseks nimetatakse. Algab teine pool, see, kuidas publikut peos hoitakse.

*Algab lugu - stoori, mis on lühidalt selline:*

Pada kuningriigis elab hea kuningas, kellel on hea, aga haige laps - raskemeelne. Kuningriigi head kodanikud, kes on samas pisut rumalad (mis parata, elust ei saa mööda), võtavad ette ta terveks ravida. On ka juba viimane aeg, surm on suisa ligi. Parandada võib aga printsi vaid tervendav naer. Kust seda võtta? Tuleb korraldada üleüldine lustipidu, karneval. Nii tehaksegi. Nüüd tulevad mängu kurjad jõud, nemad tahavad muud - nemad tahavad riigipirukat endale, ja seda nad isekeskis tagaselja juba jagavadki. Et aga asi ellu viia, peab kuningapoeg suurem, ja kuri vandenõu aetakse püsti. Karnevali ajal läheb asju segamini ja toimub varjatud võitlust, mille ühel sundimatul, ette arvestamata hetkel print naer ja pahvatab, ja kergemeelseks saab.

*Jääb poolele.*

Taevas, millised tänapäevased paralleelid, märkan end üllatavult käsi kokku löövat. See lugu tasus tõesti tegemist! On me ühine õnn, et siin loore Gozzi näitemängu tekst säilinud pole, muidu ehiks mõni autoritruu klassikalise komöödia lavastus ammu mõnd me akadeemilist lava. Ma usun, et algselt on ka tegijatele süžee kõnekus valiku turgutajaks olnud. Aga mitte rohkem. See, mis etenduse vastu huvi hoiab, ei ole stoori, mis küll kord juba alustatuna enam kuhugi ei kao, aga ka millekski eriliseks ei kohusta. Kui midagi mõnusamat asja

\* ja kõik need teised komplimentid



teha on, siis seda ka tehakse, korjatakse pärast jälle lugu üles, sealt kuhu maha pandi, ja lastakse järgmise huvitava kohani edasi.

*Jätkub:*

Kurjad jõud ei taltu esimesest äpardumisest ja kuna kuningapoeg on nüüd kergemeelne, võlutakse ta armuma kolme apelsini sisse, mis asuvad kaugel võõramaal kurja nõia kiiva valve all ja petlike ahvatluste võluriigis. Prints ei heitu ning, sirav vabadusetuhin hinges, võidab oma üllaste püüdlustega enda poole ka võõramaa allaheidetud ning saab kätte soovitud kolm apelsini.

*Jääb poolele.*

Ma ei hakka siinkohal loo enese nüanssidesse laskuma, seda ei tehta ka laval. Nüansse luuakse ise, ehkki kasutatakse ka loos peituvaid võimalusi - kui on kohta, mahutatakse need oma mängu, aga ei ületähtsustata. Ent viitan veel kord - eks ole see võõramaine võluriikki tõeliselt tänapäevane. Kas seega siis ka igavene?

*Jätkub:*

Päästnud kauni olevuse apelsinivangistusest, ja vahepeal möödaminnes ka kaks teist hädalist - kui hea asja peal väljas ollakse, siis õnnestub ikka kõik! - hakatakse õnnelikku lõppu ette valmistama. Kurjad jõud aga pole veel taltunud. Magusate lubadustega meelitatakse endile vandenõulaseks lihtsameelne lihtkodanik ja, teda kurjalt kasutades, nurjatakse röömupidu taas. Ent enam mitte kauaks: lihtkodanik taipab juba isegi oma nõrkushoogu ja heastab oma väärteto. Prints saab oma printsessi.

*Muinasjutt lõpeb seal, kus elu algab.*

Miks ma selle loo siinkohal ümber rääkisin? Pealegi nimesid nimetamata ja veidi võltsides. Küllap vist vajadusest millestki kinni hoida ja vahest kartusest, et loo lavale toojad muidu häbiposti naelutatakse kui tühipaljad muidumehed, kel vaid naljategemine meeles ja sõnumit polegi. Näete, aga on ju, eks ole, siin seda on! Ega selle lavaloo esmane väärtus peitugi tabatud sõnumis, vaid selles, kuidas näitlejad teda teevad. Mina sellest päriselt aru ei saa - kuidas. Saan aru, et hästi, aga ei taipu, mil kombel on nad selle saavutanud. Ma saan aru, et *commedia dell'arte*, ma saan aru, et *lazzi*'d ja *burla*'d ja et improviseeritakse, aga ka mitte nii, nagu meil selle sõna tähendust enamasti mõistetakse, et laseme sõna tulde ja näis, mis juhtuma hakkab. Proovis nad kindlasti nii proovisid, etendusel näikse asi ikka üsna kindel olevat. Aga esmatähtis on ikkagi see hoiak, mis neid saadab, - **avar kui elu ja lihtne kui loodus** - ehkki me teame, et elu on enamasti vägagi väiklane ja loodus sõnulsetamatult salapärane. Ja teiseks - on tähtis, et oma asja peab teha oskama, nii nagu eladagi, ja nemad seal laval oskavad mõlemat, nende puhul näikse see antud juhul ülepea üks ja sama asi olevat.

Ja nõnda ei teki minus ka mingit ebakõla, kui parodeeritakse (paha sõna, aga paremat pole võtta) kolme üldaustatavat teatriprintsii: Stanislavski, Brechti ja Grotowski oma. Nad teevad seda vaimukalt ja tõestavad teoga, et neil veel parem kasutada on olnud ja on. Pealegi - neid printsiipe naeravad välja kurjad jõud. Ma ei hakka ajusid raskeks ragistama küsimusega, miks apelsinivalvurid saksa keeli räägivad ja laulavad. Et prints oma armumisest ingliskeelse hoolaluluga ilmale teadust annab, tundub juba nii igapäevane, et laulukese sõnumi(tus)t ei oska tähelegi panna. Minus ei teki ka arusaamatust, kui vastutusrikkale teole

---

"Armastus kolme Apelsini vastu" "Ugalas". Kontsert-muinasjutt täiskasvanuile Carlo Gozzi samanimelise näidendi ümberjutustuse põhjal. Esietus 11. aprillil 1991. Lavastaja Elmo Nüganen, kunstnik Krista Tool. Clarice - Piret Kalda, Brighella - Elmo Nüganen.

E. Loidi foto

vastuminev Pantalone astroloogiakäsiraamatust tuge otsib, ehkki see ei käiks nagu ajastuga kokku. Sest tegelikult ma juba tean, ma aiman vaistlikult, miks - neil on siia kohta vahva number (*lazzi*) panna või vaimukas stseen (*burle*) teha. Neil on midagi, mida nad oskavad, ja kõik see tekitab äratundmist ka minu, vaataja, loodusavaras elulihtsuses. See kõik ei puutu küll käsilolevasse muinasjutusse, küll

*Etendusest välja astunud Pantalone (Elmo Nüganen) "Teater. Muusika. Kino" toimetuse jõulupeol.*

*T. Huigi foto*





aga selle kaudu käsitletavasse tänapäeva. Ja siit võib jätkuda juba kõik, mis on loomulik, sest stiili (žanrit, mängureegleid, mänguprintsiipi, kontseptsiooni,...\*\*) ei määra enam mõttes välja voolitu, vaid elu ise. Muidugi on nüüd võimuhaarajad vastavalt etenduse toimumise ajale putšistid, eriolukorra kehtestajad, seinast seinavälitsuse moodustajad,...\*\*\*, teadagi maabub kuri võlur nimelt suusalennuga. Kuniks päriselt "Essex", seniks ka mängult "Passex"; kuniks ...\*\*\*\*, seniks ka kohaloleku kontroll. Ja nii võivad nad jääda lõputult jätkama - elu kui inspiratsiooniallikas on siin igavesti lahke!

Ei, kellelegi ei näidata öela rõõmuga tema kohta kätte, kellelegi ei panda ülbelt ära. Ühetähenduslik hinnangulisus ei ole lavalolijale sugugi omane, on nad ju ise samamoodi selles supis kui saalisistujadki. Siiski, kui meid iga päev saatev poplulusõnum juba ette nõmevärsiks hinnatakse - mis see siis on, mis lavalolijaid endid seda nii innukalt ja pühendunult esitama ajab?

Ja veel. Ma ei ole nõus väidetega, et see kõik läheb kohati pikale. Ei, üheks korraks on lihtsalt ülearu ja lõpp kisub laadaks. Aga miks ka mitte. Ega pakkuja süüdi ole, kui kõik pakutu korraga ära ei mahu.

*Võtame näitlejad ka vihjamisi läbi.*

Ma teadsin enne ka, et **Piret Kalda** on sarmikas ja sümpaatne, aga, et ka täpne rollimeister, seda ma nii hästi ei teadnud. Ja kui tema kuningas Silvio ehk algul pisut liiga esimese astme kuningas näib, siis arvatavasti ei tunne ma veel päris täpselt mängureegleid. Küll aga aiman, et teda mitte ainult selle rolli pärast külaliseks pole kutsutud. Aiman õigesti: Clarice, Creonta ja muidugi ka Ninetta - seda on isegi rohkem, kui aimata oskasin.

Sellega jõuti juba ära harjuda, et **Allan Noormets** on ilus poiss, ta ei ole aga saavutatul puhkama jäänud. Juba on ta mees ja kui veel pisut pingutab, ... seda ma ei öelnud. Nii Truffaldino, kui Fata Morgana valdavad teksti ja tegevust, annavad partnerile õige täpset söötu ja valmistavad mängumaad, ometi võiks ta ka ise rohkem peale lüüa.

Psühholoogia on vist **Andres Noormetsa** pärisosa, aga see pole see koht, ometi pärast head algust see prints Tartaglia puhul pisut silma jääb. Leonardo teab paremini, kuidas parem on.

Ja **Elmo Nüganen**, muidugi Nüganen! Kui tema laval on, kipuvad teised meelest minema ja tekib ketserlik mõte, kas tal mitte kolme rolli ja kaheksat *lazzi'* t juba enne kodus valmis polnud. Siis võttis kätte, tegi endale tüki ümber ja nüüd särab. Ja mis siis! Miks nii justkui ei võiks? Võib, seda enam, et tal on ka kõige ülejäänud kokkusättimiseks kannatlikkust olnud ja ta on kõigile teistele isevooluted minemiseks vabaduse andnud. Nüganen särab tõesti - nii Celiona, kellamees Hansuna kui Brighellana. Pantalone kohta ma ei ütlen, sest ülivõrdeid ma pelgan. Ka **Ene Nirgi** ja **Ullo Kaur** tunnevad end hästi, kui on õiges kohas ja õieti teevad. Muusika- ja lavakujundus tabavad tooni ja on asjakohased, celkõige aga ilusad. Rohkem ma selle kohta pealt öelda ei mõista, aga see on ju hästi öeldud. Teie asi on uskuda.

Päris seda ma nüüd ka ei arva, et "Apelsinid" on nii suveräänne, sõltumatu ja vaba, et, nii nagu me vaba riigigi puhul soovitajaid hääli kostab, kõik muu viimase viiekümne aasta jooksul tehtu kähku häbiga unustada. Sõltub etenduski rohkem eelnenust kui üle-eelnenust, aga teed tulevikku ehk käsitlust etendusest nagu algul sai lubatud, mina sõnastada ei mõistnudki. Kes teeks? Või küsiks tegijailt endilt? Ja veel. Mis puutub Carlo Gozzisse, siis ei puutu temasse eriti midagi. Pole ju kasutatud süžeei Gozzi algupärane, ehkki tema omaaegseid tegusid kavalehel ka tutvustatakse ja lõpus lauldakse talle iseloodud tänulaulu. Ja tänada on teda põhjust, sest idee andjana ja ideoloogina on ta ükskord üks õige mees olnud ja pole ju pelgu, et ta pärast nurisema tuleks.

Ka mina mitte. Mina kiidan takka ja oleks nagu ka osa võtnud, ise kadedust täis.

\*\* jätkata ise loetelu

\*\*\* lase vabalt edasi

\*\*\*\* täida lünk

## "FREYJA FILM"



Esimese Eesti uusstudiona jõudis täispika mängufilmini "Freyja Film". Režissöör Tõnu Virve "Surmatants" kunstnik Bernt Notke elust ja loomingust esilinastus 7. novembril 1991. aastal ja kogus kolme nädalaga Tallinna kinos "Sõprus" 3472 vaatajat (keskmiselt 112 vaatajat seansil). Kriitika võttis "Surmatantsu" vastu vaoshoitud heakaiduga.

"Surmatants" oli "Freyja Filmi" loomise ajendiks, sest "Tallinnfilmis" ei jätkunud studio suurte üldkulude tõttu "Sojuztelefilmi" eraldatud 800 000 rublast filmi käikulaskmiseks. Siis otsustasid "Surmatantsu" režissöör Tõnu Virve ja operaator Mait Mäekivi teha filmi iseseisva võtterühmaga. Virve ja Mäekivi idee oli lihtne ning odav: filmi on võimalik teha, omamata hooneid, tehnikat ja alalist töotajaskonda. Eelarve väheneb sellega oluliselt, sest "Freyja Film" laenutab tehnika ja palkab võttegrupi ainult filmimise ajaks. Üht-teist on "Freyja Film" ostnud siiski ka päris enda tarbeks, kuid ainult kõige hädavajalikumat varustust, mida kogu aeg kasutatakse. Muidugi eeldab see Eesti oludes head koostööd "Tallinnfilmiga", kes on olnud "Freyja Filmi" peamine partner. Põhistuudiol omakorda võimaldab tehnika laenutamine pisut teenida ning ajutiselt on paljud "Tallinnfilmi" inimesed (ka "Eesti Telefilmi" töötajad) palgal "Freyja Filmis".

"Freyja Film" alustas üleliidulise kinofondi juures tegutseva viieliikmelise võtterühmana. Firma direktor on kauaaegne "Tallinnfilmi" filmidirektor Raimund Felt ja kunstiline juht Tõnu Virve. Nimi oma võtterühmale leiti Ärhusis, Notke altarimaali filmides. Sealse ülikooli slavistika-professor soovitas Tõnu Virve vastündinud tütrele nimeks Freyja muinasskandinaavia armastusjumalanna auks. Kui perekond nime ära põlgas, jäi see studiole.

"Freyja Film" ei paiguta filmi tootmisesse oma raha, filmid maksab kinni tellija. Esimesed filmid on valminud või valmivad koostöös Venemaa partneritega: "Sojuztelefilmi" ja Moskvast tegutseva

rahvusvahelise kultuuritegelaste assotsiatsiooniga "Novoje Vremja". Hiljuti jõuti juba tõelise rahvusvahelise koostööni - käivitus koostööfilm nimme selleks Taanis loodud stuudioga "Frickfilm", läbirääkimisi on peetud ka ühe prantsuse produtsendiga.

Töötingimused "Freyja Filmis" on suhteliselt head, sest eelarvest säästetud raha makstakse võttegrupile palgaks. Praegu töötab "Freyja Film" täiskoormusega, studio palgal on üle poolesaja töötaja. Stuudio suurimaks plussikale ongi kiirus ja odavus, milles ületatakse isegi Vene konkurente.

Esialgul suhtuti filmiringkondades "Freyja Filmisse" mõistetava umbusuga ning alles siis, kui "Surmatantsuga" hakati mäele jõudma, tulid pakkumistega ka teised lavastajad. Juba pikemat aega teeb "Freyjas" filmi Raimond Valgrest režissöör Mati Põldre. "Need vanad armastuskirjad" on kahejaoline muusikaline lugu, mis võetud "Kodaki" filmile, ning sestap väga kallis. Ainuüksi filmilint maksis esialgselt 100 000 Soome marka. Oma valuutat paigutas filmi firma "Enelin".

Asja valmis režissöör Peeter Urblal detektiivfilm "Daam autos". Stsenariumi kirjutas Urbla koos maailmanime Roman Balajaniaga ning võtted teostas ta lausa rekordilise kiirusega - septembrist detsembrini. Uus töö läheb käiku Tõnu Virvel, islandi kirjaniku Gudmundur G. Steissoni romaani "Luukas" ainetel vändatavas filmis osaleb ainult kolm näitlejat: Jüri Järvet, Ita Ever ja Ain Lutsepp. Filmi teeb "Freyja Film" koostöös Taani "Frickfilmiga", kes annab filmilindi. Võteteks on kavandatud vaid kuu-poolteist.

Järge ootab film Johannes Hindist Moskva tuntud stsenaristi Oskar Kurganovi käsikirja põhjal. Kurganov oli Hindi hea tuttav ning seda filmi on lubanud toetada "Desintegraator" ja nende Austria koostööpartner. "Freyja Filmile" on andnud oma ühise käsikirja Juhan Viiding ja rootsi-estli kirjanik Peeter Puide, selle filmi lavastab Kaljo Kiisk. Stuudiol oli plaanis teha ka mõned tõsielufilmid, ent töökoormus seda praegu ei luba.

"Freyja Film" püüab osaleda ka oma filmide levitamises. Mullu lepiti kokku "Sojuztelefilmiga", et "Surmatantsu" levitamiseõigus on mõlemal stuudiol ning tulud jagatakse pooleks. Edaspidigi kavatseb "Freyja Film" ise korraldada filmilevi, muidugi koos tellijatega. Selline on näiteks koostöökava taanlastega.

Veebruar, 1992.



---

---

## FOTO "PARIKAS":

## INIMESI ESTONIA MUUSIKA- TEATRIST

**Milvi Laid (1906-1976).**  
1930. aastaid eesti operetis  
nimetatakse tema nimega.  
Alati, kui ta õhtul esimest korda  
rambivalgusse ilmus, läbis publikut  
kahin. Foto umbes 1930. aastast.



**Raivo Kursk (1908-1986).**  
Repetiitor-kontsertmeister. Oli  
nii muusikaproovide alustugi  
kui ka fenomenaalse  
lehestlugejana võtta ükskõik  
millise kontsertsinemise  
puhul. Foto umbes 1936/37.  
aastast.



**Benno Hansen (1891-1952).** Arne Mikk: [BH] on kindlasti üks kõige koloriitsemaid ja legendaarsemaid kujusid eesti ooperikunsti senisel arenguteel - heldekäelise looduse, oma aja ja ruumi ning aastakümneteks isendaks jääva isiksuse ere peegelpilt." See poos on võetud Parikaste ees, aga nõnda võis ta ühtviisi otsa vaadata ükskõik kellele, olgu direktori kabinetis või Valges saalis. Foto umbes 1928. aastast.



**Klaudia Sutt-Maldutis (1910).** Juba "Estonia" päris balletist: Myrtha ja Giselle, Dragée ja Odette, Flora, Tao-Hoa... 1926-1944, kuni emigreerumiseni, oli ta vahest kõige rohkem see, kes viis ellu Rahel Olbrei "dramaatilise sündmuse etendusi tantsukunsti vormis" (RO enda väljend). Viimane estoonlyane, kes teda kohtas, oli Tiit Härm koos kaaslastega 1985. ja 1987. aasta Argentiina -turneedel. Foto 1935. aastast.



Gerda Murre (1913-1981). Operetiprimadonna, kes 1930. aastate keskel tõusis Milvi Laidi kõrvale. Üks 1940. aasta sügise "Nahkhiire" etendus jänuks talle kui tegusale rahvuslasele viimaseks, kuid 17 aasta möödudes suutis ta sellesama proua Eisensteinina tagasi tulla. Parimad aastad võttis võõrvõim. Foto umbes 1935. aastast.

Erika Tetzky (1894-1918). Tema ja ta elukaaslane August Mihklisoo (Michelson) olid kutselise "Estonia" esimene tantsupaar ja neid hellitasid kõik. "Milline elurõõm ja temperament pesitses selles väikeses hapras olevuses...," kirjutas P.Pinna hiljem oma mälestustes nukralt, sest laval saadud külmetus viis nooriku varakult ja P. Pinnagi oli teda väga hoidnud. Foto umbes 1912. aastast.



Renita ja Hannes Lintrop  
25. veebruaril 1992. aastal.

T. Huigi foto



# PERSONA GRATA RENITA LINTROP HANNES LINTROP

## RENITA

Sündinud 11. detsembril 1955 Tallinnas Nõmmel.

Õppinud Nõmmel 27. kaheksaklassilises ning Mustamäel 32. keskkoolis. Mooni tänava kooli teatriklassi esimese lennu lõpetas 1974. aastal. Õppis neljadele-viitele, oli diktor raadiosõlmes, juhendas sõnakunstiringi, tegeles kergefüstikuga jne.

Lavakunstist lisateadmisi omandas nelja aasta vältel Tallinna Üliõpilaste Näitestudios.

Filmitegemisesse süvenes samal ajal Eesti Televisioonis positiivfilmi monteerijana. Alustanud pärast keskkooli, monteeris ta paarikümne filmi, sh kolm mängufilmi: Peeter Simmi "Stereo" ja Jaan Toominga "Põrgupõhja uus Vanapagan" ning "Mees ja mänd".

Oma filmieiseid ei monteeri - montaaž on nagu auto juhtimine: pead pidevalt sellega tegelema. Kõrghariduse sai Tartu Ülikoolis kaugõppes ajakirjandust teudesides.

Pärast kõrgkooli lõpetamist töötas 1982. aastast "Eesti Telefilmis" toimetajana, 1986 läks üle "Tallinnfilmi" animafilmide toimetajaks. Kolm aastat hiljem võeti režissööri palgale, 1991 lahkus "Tallinnfilmist".

## HANNES

Sündinud 28. septembril 1958 Tallinnas.

Õppinud 47. ja 37. keskkoolis. Mustamäe "Kännu Kuke" koolis lõpetas 10. klassi, küpsustunnistuse sai 10. õhtukeskkoolist.

Filmitegemisse sukeldus juba 1974. aastal viieteistkümnesea, seetõttu jäi kooliskäiminegi unarusse. Nõmme Kultuurimaja filmiamatöörde studios tegi mängufilmi "Sentimentaalne tango", mis tõi välismaalt mitu auhinda, sh Brno festivali hõbemedali 1978. a.

Leivaraaha tennis lühikest aega Nõmme kultuurimajas instruktormetoodikuna ning kroonust pääsemiseks "Dvigatelis" elektrikäru juhtides.

Teadmisi filmikunstist tahtis ÜRKIs täiendada. Paraku saabusid elvooortööd koos teiste omadega Moskvas tagasi, ilma et neile oleks pilku heidetud.

Õpinguid jätkas hoopis tehnikakoolis nr 2, kus aastaga sai piltnikuks.

Töötas mitu aastat Eesti Televisioonis fotograafina. 1982. aastal edutati režissööri assistendiks, samas alustas "Eesti Telefilmis" esimese filmi tegemist.

Kõrgkooli diplom omandas Pedagoogilises Instituudis kaugõppes näitejuhtimise erialal. Perekonna toitmiseks tennis telestuudio kõrval lisaraha kord postivagnu saatjana, kord valas autolagareid ühes kooperatiivis.

Enamik filme on valminud kahasse; esimeste tööde juures oli Renita monteerijaks, siis kaasstenaristik, hiljem -lavastajaks. Olukirjeldus "Palee" (1982) näitab Kasahhi kultuuripäevi vastvalminud V. I. Lenini nim. Kultuuri- ja Spordipalees. "Noorus" (1984) tutvustab samanimelist segakoori ning nende iga-aastast karnevali keskaja kostüümides. "See kuristik" (1986) räägib "Noorte Hääl" ajakirjanikust Toomas Sildamist ja tema hoolest "rasket" noorukitega. 1988 valmib juba suuremat tähelepanu pälvinud teos "Meie aja kangelane"; Hardi Volmeri mitmeti tegusa isiku kaudu näidatakse nende põlvkonna toimetamisi ja muresid. Viimase "Eesti Telefilmis" tehtud dokumentaalloo "Kõik inimese heaks, kõik inimese õnne nimel" (1989) stsenaariumi kirjutas Siim Kallas - selles propageeritakse IME programmi. Esimene "Tallinnfilmis" teostatud töö "Cogito, ergo sum" (1989) on portreefilm Peterimaal Suur-Kiislova külas elanud Karl Petersonist. Samal aastal valmib ka lühimängufilm "Meister" Ülo Mattheuse novelli "Inimene Aspelund" järgi. Rahvusvaheliselt tuntuim teos "Šurale" (1990) näitab inimese vastuolulisust- töötades Kiviõli tuhamäel, hävitab ta iga päev loodust, kuigi armastab seda. 1990 valmib veel kaks ringvaadet "Eesti Kroonika": esimene 23. ja 24. veebruarist, teine Tallinna dzässipäevadest. 1991. aasta märki kannab Soome TV 2 tellimusel oma aktsiaseltsis "SEE" tehtud tunniajaline tõsielufilm "Karistus", mis räägib Ida-Siberi Ülem-Suetuki küla elanikest, kelle esivanemad olid soomlased. Lõpetamisel on film üksiklasest Nikolai Kurskit, kes elab Pamiiris 3200 m kõrgusel ning püüab sinna uut ühiskonda rajada.

Oma stuudiole, a/s "SEE", pandi alus 15. jaanuaril 1991. Praegu töötab selles kuus inimest. Üle hulga aja on ka Hannesil olemas alaline töökoht, "Tallinnfilmis" oli ta vaid lepinguga.

Reisitud on omaenda filmidega, vahel eraldi, tihti ka koos, Soomes, Prantsusmaal, Ungaris, Saksamaal, Hollandis. Filmid ilma autoriteta on jõudnud mujalegi, mõnest festivalist osavõttu teavad nad ainult kuulu järgi.

Auhindu on saadud rohkesti nii kodu- kui välismaal (põhiliselt "Cogito, ergo sum" ja "Šurale" eest). Olulisemad: Eesti Vabariigi kultuuripreemia, peaauhind Aurellile, parim tõsielufilm Tampere, pronksdraakon Krakówis, publiku peapreemia lühifilmilice Creteil's, auhind Pärnus, žürii diplom Melbourneis.

Kinoliidu liik me vääriliseks pole neid nagu mitmeid teisi põlvkonnakaaslasti peetud. Tütar Liina on kaheksa-aastane ning käib 21. keskkooli 3. klassis. Õpib inglise keelt, mängib klaverit ja rulluisutab, viiesena debüteeris Jüri Sillarti "Aratuses" väikeses Liisi osas. Üürikorteri kasutavad Lasnamäel. Remondivad vana maja Kohilas, et kunagi sinna elama asuda.

Puudustunnevad, eriti seoses oma stuudioga, elukutselistest produtsentidest. Tehes nüüd nende töö ise ära, jääb sellevõrra vähem aega režissööritegevuseks.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. APRIL 1992

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA". EDITOR-IN-CHIEF: PEETER TOOMA. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP. MUSIC EDITORS: NELE ARASTE, IMMO MIHKELSON, EDITH KUUSK. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

## THEATRE

### M. UNT. *Punjab revisited* (23)

"Epp Pillarpart's Punjab Pottery", a short story by Estonian short story classic Peet Vallak, has been adapted for stage twice over the last twenty years. In 1974 it ran in the adaptation of writer Mati Unt the author of the present article, who is an influential director and a central figure in Estonian theatre now (the then director was Kaarin Rain). Today's *Punjab Pottery* (1991) has again been mounted at the Pärnu theatre, this time directed by Priit Pedajas, another director alongside Mati Unt who has recently been on excellent form. The performance took place in the former rehearsal hall and, besides usual means at the actors' disposal, real clay and its modelling were used. A new level of detachment and poetry is achieved through a nostalgic and beautiful presentation of folk songs, the actors voices moving in different parts and the leader, the director Pedajas himself, sitting in the corner, quietly observant. This fascinating and gripping performance has a touch of peasantry, and it also makes fun of it.

### R. NEIMAR. *Epp Pillarpart's pot as a relic. The continuation of a legend* (28)

In December 1991 the Pärnu theatre arranged a preview of *Epp Pillarpart's Punjab Pottery*, inviting the director Kaarin Raid and cast from the legendary 1974 production of the same play. The meeting of these two different companies was like a symbolic relay, a token of theatrical memory, of continuity. Both productions have been extremely successful, although for different reasons. The first *Punjab Pottery* was a stylized masked play in the style of metaphorical theatre, a universal and global myth, beyond any particular locality or representational context, a generalized picture of a woman's life and her search for love. The present production, designed for a small auditorium and an audience sitting very close to the stage, carries a localized or intimate mood, but is all the more a story of nation's roots, a story of two men fighting for a woman and a pottery.

### P. PEDAJAS. *The story of Vello Tamm* (33)

Pedajas' new production of *Epp Pillarpart's Punjab Pottery* is dedicated to the memory of a most original Estonian theatrical designer Vello Tamm who died at the age of 50 not very long ago. V. Tamm was the designer for the previous *Punjab Pottery* production by K. Raid (1974), ingenious in details and innovative in organizing the scenic space. In his reminiscences Pedajas tells us about Vello Tamm as a personality, friend, co-author. From the theatre historical point of view it is intriguing to know how in their collaboration the details and motifs were born which create a special atmosphere and perception of space.

### K. HERKÜL. *A glimpse of the Estonian ballet theatre AD 1991* (47)

The state of Estonian national ballet over the last two seasons has been rather worrying. A large part of the solo dancers are working on contracts abroad, some of the dancers have joined a new modern dance company in Tallinn called the Nordic Star. The repertoire policy of the national ballet theatre is rather chaotic and out of control, there have been productions by accidental guest producers. And all of a sudden - a big success with *Crime and Punishment* in the choreography of Mai Murdmaa and music by Arvo Pärt. Over the last thirty years the visage of the Estonia ballet has been created by Mai Murdmaa. *Crime and Punishment* continues the themes close to her heart: the human searches for harmony, harmony vs. rebellion, the need to perceive the boundaries of one's freedom. Obviously one great production does not bring solution to the complicated problems the Estonian ballet faces today. Whether to call Murdmaa's *Crime and Punishment* last serious effort before an eventual fall or, just the other way round, the first step forward on the road to becoming a new theatre, time will show.

### E. PAAVER. *The sorrowful twangs on the Grass Harp* (80)

In the small town theatre Ugala of Viljandi the director Kaarin Raid produced an adaptation of Truman Capote's *Grass Harp*. The reviewer Ene Paaver considers the plot of the story to be archetypal - the human need for love and the hopelessness of its satisfaction - and the subject highly topical in our turbulent times. In today's context it sometimes seems as if the requirement for stability and order outweighed the defiant escape up the tree. Nevertheless, the sensitive and gentle production of *The Grass Harp* leaves a poignant impression because one can find no refuge either in a pink boudoir or up the tree if there is no love.

### T. OJA. *As unsophisticated as nature, as big as life* (83)

Tõnu Oja, actor of the Youth theatre, shares his impressions from the performance in the Viljandi theatre entitled *Love for Three Oranges*, based on C. Gozzi's play (director Elmo Nüganen). The actor-reviewer states his inability to review the production, because it is so full of life, so brilliant and well-structured, that it is difficult to put it down on paper. The production is based on commedia dell'arte stock characters and improvisation. The reviewer is fascinated by the simple and natural approach and the young actors' hilarious play. The actor concludes his account of his colleagues' work with the following words: "I approve with all my heart and feel as if I had participated, myself envious like hell".



---

## MUSIC

### H. TAUJ answers (5)

Helju Tauk, musicologist and pianist, a much sought-after ensemble player, an honoured teacher and an exciting music popularizer has been encouraged to expand on her life and career and some eternal problems by Mare Põldmäe, Tiina Mattisen and Madis Kolk.

### A. KLOTINSH. Johann Gottfried Mützel - genius loci of the old Riga (37)

A speech held on the international conference of musicology in Tallinn under the title "The Baltic Music Scene in the 16th-18th Centuries" in which the speaker deals with J. G. Mützel, a music genius in the 18th century Riga.

### I. MIHKELSON. In search of sensual speech (62)

Nobody can probably deny the primal connection of music to nature. Through incantations and rituals of primitive cultures, through centuries of Western art music to modern experiments on all levels of the world's music culture, man-made music has somehow reflected its relationship with the surrounding environment and with other creatures in it. The searches for harmony between the outer and inner spaces are becoming more pronounced in music now. The author gives his ideas on the relationship between music and nature, glimpses into the history of the relationship and reflects on its modern aspects.

### George Crumb (70)

Quotes from interviews with the American composer, an outstanding figure on modern music scene.

---

## CINEMA

### S. ANASHKIN. Where did the piebald dog run? (41)

A review of the director Karen Gevorkyan's film *A Piebald Dog Running On the Edge of the Sea* (1990) after a short story of the same title by Chingiz Aitmatov. The film was awarded the first prize on the 1991 Moscow Film Festival. The reviewer's opinion is that this two-part film actually consists of two different films. The first part gives a panoramic picture of the life of an archaic people, the Nivkhs, where ancient customs and everyday life play an important role. The second part is a more or less faithful reproduction of Aitmatov's story on the screen. In conclusion the Sverdlovsk film critic Anashkin states that the meaning of the film was diffused on the broad horizon of these different aspirations.

### R. SCHUTTING, G. SCHUTTING. On the dissimilarity of similarities (58)

The reviewers compare two documentaries - *Our Russians* by Peeter Simm (released by the Tallinnfilm studio, 1991) and *The Pharaoh's Children* by Sulev Keedus (released by the Olav Neuland FPR, 1991). The first is about Russians living in Estonia and the other about Estonian gypsies. In presenting the material the directors have similar principles: the protagonists narrate their life-stories on camera, whereas the voice-over comments and explains off camera. If we consider the purely emotional reception these two films are diametrical

opposites. Keedus does not attempt to convert or to prove, he is introspect, directed upon himself, on the outer world. Simm, on the contrary, endeavours to prove and to demonstrate, to interfere with reality, to grasp it and to solve its contradictions.

### Y. Lotman. On the language of the animated film (72)

Academician Yuri Lotman gives a semiotical analysis of the animated film departing from the principle that the animated film is not a photographic art, but an absolutely independent art. Its main characteristic is that it deals with the sign of the sign. Y. Lotman concentrates on the compatibility of the animated film for conveying different shades of irony and for creating a metaphorical text. The article was first published in the transactions of the Tartu University under the title of *Semiotika kultury. Trudy po znakovym sistemam*. X. Vol. 463 (Tartu 1978).

### L. PRIIMÄGI. Master Visconti (75)

In a brief essay on Luchino Visconti and his work Linnar Priimägi acknowledges Visconti as one of the few authors who talk to us in our innermost language, who anticipate our experiences in their integrity, who understand us simultaneously with ourselves. L. Priimägi admits that Visconti's configuration of experience certainly broadens his own in all directions equally. In spite of its brevity the article gives a witty and exact characterization of all films by Visconti. Attention has been drawn to Visconti's "symbolism" and theatricality and their inevitable relationship in a demonstrative approach. Because Visconti does not capture, he demonstrates.

### H. RUMM. The Freya Film studio (88)

An overview of a small studio called the Freya Film, the first newly-established Estonian studio which released a full-length feature. *Death Dance* directed by Tõnu Virve is a film about the life and career of the artist Bernt Notke and it had its first screening on Nov. 7. 1991. The overview contains the future plans of the studio, including collaboration with foreign filmmakers.

### Persona grata. Renita and Hannes Lintrop (93)

A profile of the documentarists Renita (b 1955) and Hannes (b 1958) Lintrop, talented filmmakers of the younger generation. Their filmographic portraits entitled *Cogito, ergo sum* (1989) and *To Shura* (1990) have been much acclaimed by the critics and have received awards at home and on international festivals.

---

## MISCELLANEOUS

### FR. TUGLAS. The leading article (3)

Culture in pragmatic Estonia? Expert-opinions of A. Reinla, H. Äben, R. Ruutsoo, M. Tikks, J. Allik, A. Aareleid, T. H. Ilves, H. Runnel (13)

### A. Kaalep. Three words... (46)

### B. BERNSTEIN. Will the work of art remain? (53,96)

The art scholar Boris Bernstein observes that there has been a shift in the 20th century modernistic art from reflecting the outer reality to treating the inner problems of art. He looks at the changing role of the work of art and the functions of criticism applicable to modernistic art.

üksteise peale on asetatud kirjelduse tasand ja objekti tasand. Selline mudel näib mulle siiski liiga staatiliselt ja mehaaniliselt liigendatud ning seepärast ka mitte päris adekvaatne. Õigupoolest on meil tegemist kahe teineteist eitava dünaamilise, muutuva ja raskesti tabatava ühtsusega. See, mis tavaliselt loogikaga on kokkusobimatu, olgu siis metatekst või tekst, mis kuulub objektkeelde ("teosesse"), on siin lahutamatu koos. Just nimelt koos mõlemal tasandil korraga, mitte aga kuskil kahe tasandi vahelisel eikellegimaal. Parem oleks öelda nii, et avangardse kunsti objekt kuulub üheaegselt kahte omavahel ristumatusse ruumi, ilmutades end mõlemas ruumis. Pole mingit võimalust kindlaks teha, millal ta on esteetiline objekt, millal esteetiliste objektide refleksioon. Kõik sõltub vaatenurgast, holograafia-taolisest valgustatusest, mis võib objekti näidata kord tasapinnalise, kord ruu- milisena.

See pole veel kõik. Kõige avangardsemas "teoses" on suuremal või väiksemal määral metakeelset intensiooni. Picasso kõrgelennuline aforism "ma ei otsi, vaid leian" on ikka veel orienteeritud kunstilisele tulemusele, kohale "teoste" ruumis, samal ajal kui J. Ferni aforism "otsing on avastus" seab selle seadumuse küsimärgi alla, viidates teisele ruumile - sinna, kus kunstile avaneb eneserefleksiooni, -kriitika ja redefiniitsioonide perspektiiv. Kuid lõpuks on avangardistlik teos oma loomult ebaselge, kahemõtteline ja saladuslik loomemaailm. Ta on nii üks kui teine või mõlemad koos, ta võib ilmned kord ühel, kord teisel moel, kord varjata oma järjekordset teesi kunstist, kord, vastupidi, maskeerida oma suutlikkust olla esteetiliselt tähenduslik ja väärtuslik.

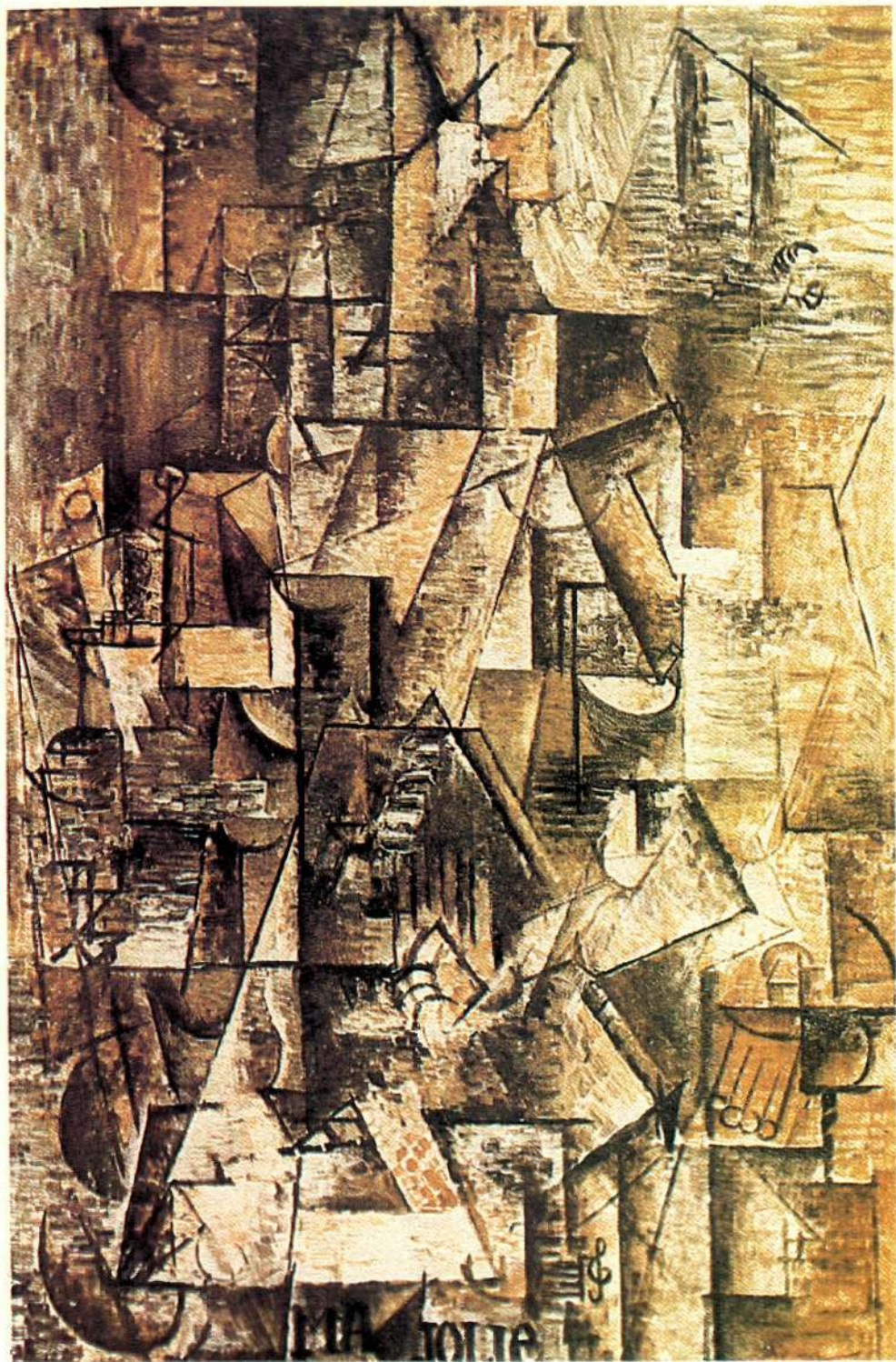
Muide, see viimane suutlikkus jääb nii või teisiti alles. Pääaegu alati pärast järjekordset avangardistlikku šokki selgub, et meie esteetiline tundlikkus on teravnenud, meie kujutlusvõime on muutunud elavamaks ja tuleb välja, et me oleme kunstniku jälgedes võimelised asustama uusi mandreid. Mis seal rääkida, ka avangard ise suundub pärast lühiajalisi, kuid see-eest äkilisi mutatsioone seriaalsusse. Faasis, mil uus mudel omandab variatsioone, estetiseeruvad tekstid paratamatult, stabiliseerudes pigem "teoste ruumis". Niisugune oli näiteks popkunsti evolutsioon.

Kui eespool toodud arutlused on õiged, võivad nad senisest laiahaardelisemalt tõlgendada kunstiteose saatust avangardi-kultuuris. Avangardne teos on tõepoolest midagi muud kui Davidi maal, Rodini kuju või Berlioz'i sümfoonia poeem. Kuid esimene on teise ümberkujundamise tulemus ja "avangard" jääb "traditsiooniga" elu-

liselt seotuks väga mitmekesiste relatsioone kaudu. Viimases mõttes on pigem õigus postmodernismi ideoloogidel, kes on otsustavalt laiendanud mõistet "modernism". Alles hiljuti tähistasime sõnaga "modernism" XX sajandi kunsti ühte kindlat osa, nimelt avangardkunsti, rõhutades tema kvalitatiivset erinevust möödunud aegade kunstist. Postmodernism, vastandades end modernismile, pööras tähelepanu eelnevatele kunstiajaloolistele ajastutele ja asus modernismi algust arvestama juba XVIII sajandist. Nagu näeme, on sellisel lähene-misel oma mõte.

Kuid lõpuks: öeldes sõna "postmodernism", puutume kokku uue probleemiga, mis võiks pakkuda praegu erilist huvi - milline on "kunstiteose" edasine metamorfoos käesoleval hetkel, "post"-ajastul? Kas ta säilitab oma koha "metatekstide ruumis" ajal, mil on välja kuulutatud "metanarratiiv-suse kriis"? Siinkohal on aeg lõpetada - teema nõuab eraldi käsitlemist.

Tõlkinud A. JUSKE



Pablo Picasso *Ma Jolie (Naine kitarriaga)* Õl, l 1911-12. a.

