



Guido  
Kangur

UNDUSKI „QUEVEDO“ VANEMUISES  
INGO NORMETI LAVASTUSED

FESTIVAL „TÄIUSLIK VAIKUS“  
TÜÜRI KAHEKSAS SÜMFOONIA JA „ÄRKAMINE“

VASTAB REIN KAREMÄE  
MAIMIKU JA TOLGI „KORMORANID“



Vastutav väljaandja Marika Rohde  
tel 6 83 31 33  
marika@kl.ee

Peatoimetaja Madis Kolk  
tel 6 83 31 32  
madis@temuki.ee

Teater Madis Kolk

Muusika Tiina Õun  
tiina@temuki.ee

Kino tel 6 83 31 35  
Sulev Teinemaa  
tel 6 83 31 36  
sulev@temuki.ee

Kujundus Jüri Kass  
tel 6 83 31 34  
jyri@temuki.ee

Keeletoimetaja Kulla Sisask  
tel 6 83 31 37  
kulla@temuki.ee

Tekstitöötlus Pille-Triin Kareda  
tel 6 83 31 30  
pille@temuki.ee

Fotograaf Harri Rospu  
tel 5 20 63 12

Toimetus 10146 Tallinn,  
Voorimehe 9  
pille@temuki.ee  
faks 6 83 31 31

Väljaandja Sihtasutus Kultuurileht  
10146 Tallinn,  
Voorimehe 9

Trükk AS Pajo  
80041 Pärnu,  
Lille 4

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

Toimetuse kolleegium:  
Jaak Allik, Sulev Keedus, Mait Laas, Margus Pärtlas,  
Peeter Raudsepp, Riina Sildos ja Helena Tulve.

Kodulehekülj [www.temuki.ee](http://www.temuki.ee)

Tellimine [www.tellimine.ee](http://www.tellimine.ee) 6 17 77 17



Esikaanel: Guido Kangur mängib Andres Maimiku ja Rain Tolgi „Kormoranides” vana rockipeeru.  
*Harri Rospu foto*  
Vt lk 114.



„Quevedo” Vanemuises.  
Vt lk 25.  
*Alan Proosa foto*



Helilooja Erkki-Sven Tüür abikaasa Anne Tüüriga oma Kaheksanda sümfoonia Eesti esiettekandele eel ERSO proovis.  
*Harri Rospu foto*  
Vt lk 86.



„Kormoranid ehk Nahkpükse ei pesta”, 2011. Režissöörid Andres Maimik ja Rain Tolk.  
Keiser – Guido Kangur.  
Vt lk 114.  
*Paul Agurauja foto*

<b>Vahur Keller</b>	<b>Avaveerg</b> Viis aastat kestnud torm Laial tänaval	3
	<b>Vastab</b> Rein Karemäe	4

---

## teater

<b>Valle-Sten Maiste</b>	Moodne aeg barokses peeglis <i>Jaan Unduski „Quevedo” Vanemuises</i>	25
<b>Triin Truuvert</b>	„Mine tea, kuhu nad kõik jäid...” <i>Mati Undi „Huntluts” Vanemuises</i>	34
<b>Meelis Oidsalu</b>	Eestlusest, stambivabalt <i>Vaino Vahingu „Pulmad” Eesti Draamateatris</i>	41
<b>Madis Kolk</b>	Auditiivse puhastumise võimalused <i>Sofi Oksaneni „Puhastus” Raadioteatris</i>	47
<b>Veiko Märka</b>	Naljamehele maksaksin nelisada <i>Kolhoosid ja postkolhooslik maaelu Eesti teatrilaval</i>	51

---

## tants

<b>Heili Einasto</b>	„Miski pole võrreldav balleti vahetu kogemisega...”: Balanchine, Kylián ja teised grusiinide, tšehhide ja eestlaste ettekandes <i>Gruusia Rahvusballeti, Eesti Rahvusballeti ja Praha Rahvusteatri balletitrupi lavastustest</i>	62
----------------------	---	----

## muusika

- Kerri Kotta** Millisest vaikusest sünnib muusika?  
*Festival „Täiuslik vaikus“ 11. – 13. veebruarini 2011*  
*Tallinnas* 73
- Tund Manfred Eicheriga – sõnad vaikuse ja heli vahel  
*Vestlus plaadifirma ECM omaniku ja produtsendi*  
*Manfred Eicheriga, vahendanud Immo Mikkelson* 78
- Kerri Kotta** Vormimängud Erkki-Sven Tüüri muusikas:  
Kaheksas sümfooniat ja „Ärkamine“  
*Eesti esiettekannete põhjal* 86
- Miks tulla lumme viiuldama  
*Maria Mölderit intervjuu viiuldaja ja helilooja*  
*Sebastian Wesmaniga* 92
- Heino Pedusaar** Ühe heliplaadi lugu  
*Edgar Arro ja Otto Rootsi laulu „Kodulinn Tallinn“*  
*sünniloost ja taustast*  
*Edgar Arro 100, Eesti heliplaat 110* 98
- Tiiu Levald** Romansist, Tšaikovskist, Dmitri Hvorostovskist ja  
Ivari Iljast  
*CD-album „Tšaikovsky Romances“,*  
*Delos Productions, 2009* 103
- 
- ## kino
- Donald Tomberg** Valitud palad. BFM best of 2009. Balti Filmi- ja  
Meediakooli tudengitööd III 106
- Igor Garšnek** „Kormoranide“ trumpäss on Guido Kangur  
*Andres Maimiku ja Rain Tolgi mängufilm „Kormoranid ehk*  
*Nahkpükse ei pesta“* 114
- Peeter Sauter** Veel üks kunstnik kino tegemas  
*Jaan Toomiku lühimängufilm „Oleg“* 119
- Andres Heinapuu** Hurmaavan vaikea ihminen ehk algaja ahnusel ei ole piire  
*Jaak Lõhmuse dokumentaalfilm „Tantsud Linnuteele.*  
*Pildistusi Lennart Meri filmirännakutelt“* 123

# VIIS AASTAT KESTNUD TORM LAIAL TÄNAVAL

Igal aastal, kui asume „Treff” meeskonnaga järgmist festivali ette valmistama, läheme me alustuseks omavahel tülli. See on alati olnud üks hea ja tõhus tüli. Kõik see viis aastat, mil Nukuteatris „Tallinn Treff Festivali” on korraldatud, on meil kestnud lakka-matu kirglik vaidlus teemadel, mis festival me peaksime olema, kuidas end nimetama? Mida vastama, kui kodanik K juhtub küsima, mis festival see „Treff” selline on?

Tänu juubelile ja Tallinna kultuuripealinnaks olemisele on seekordne „Treff” eriti küllane. Tänavaprogrammi täidab iga päev üle kahekümne etenduse tantsijatelt ja akrobaatidelt, muusikutelt ja mustkunstnikelt, näitlejatelt ja klounidelt, nukunäitlejatelt ja veel kelleltki, kelle tegevusele on keeruline kohe nime anda. Lavadel teevad inimesed asju, mis raputab publiku hinge ja vaimu, aga kuidas neid nimetada? Kuidas ka ei prooviks, ikka kipub määratlus kuidagi lohisema: „näitleja-tantsija-nuku- ja videokunstnik” või „näitleja-lavastaja-nuku- ja maalikunstnik” või... Selliseid kombinatsioone võiks luua lõputult. Et ajakirjandus oleks söönud ja külalised terved, oleme end nimetanud „etenduskunstide festivaliks” ja oma põhiprogrammi suunda „visuaalteatriks”. See on muidugi ka tõsi. Lõpuks on need aga ikkagi kõik vaid sõnad, mis midagi lõpuni ei kirjelda.

Oluline on hoopis, et „Treffil” esinevad ja pidutsevad, vestlevad ja vaidlevad ühekorraga nii kogenud kunstnikud kui noored, kes on just oma lavakoole lõpetamas – erinevad maailmavaated, elud ja lood Hiinast ja Iisraelist läbi Ida- ja Lääne-Euroopa Ameerikani välja. Nad kohtuvad siin ja loovad koos midagi, millele tuleb alles hiljem hakata nime otsima.

Mul on elavalt silme ees pilt ühest Peterburi teatriakadeemia noormehest, kes ründas pärast Duda Paiva etendust lava taha ja püüdis temaga suhelda. Ta ei osanud kuigi hästi inglise keelt ja käitus, nagu oleks ta purjus, aga seda mitte alkoholist, vaid vaimustusest. Tudeng oli väga tugevast koolist – venelased on uhked oma nukukunsti taseme üle –, kuid ta ei olnud kunagi näinud midagi sellist, mida tegi laval Duda. See oli noormehe täielikult rööpast välja löönud. Enne Tallinnast lahkumist küsis Duda minult Peterburi kontakte, ta oli näinud vahepeal sealsete üliõpilaste etendust ja tahtis midagi koos teha.

Arvan, et iga kunstniku põhitoon, olgu ta või lavakunstnik, on üksindus ja vajadus sellest välja murda. Ma ei ole kindlasti suure ja sõbraliku maailmaküla usku, kuid olen päris kindel, et suhtlemine aitab elada rikkamat elu ja teha rikkamat kunsti. Loominguainest tuleb ammutada nii seest kui väljast, oma kultuurist ja teiselt poolt maakera. Kontakt ainult omasugustega viib kurva sumbumiseni, millele on küll lihtne nime leida, aga mis on igav ja tüütu.

Seepärast kutsume ka sel aastal „Tallinn Treffile” kõiki karvaseid ja sulelisi, maa alt ja maa pealt, peaasi, et loodaks ja jagataks – hästi ja kirega. Teised nimetagu.

Head tormi!

VAHUR KELLER

„Tallinn Treff Festivali” kunstiline juht  
vt [www.nuku.ee/festival/](http://www.nuku.ee/festival/)



Rein Karemäe aprillis 2011.  
*Harri Rospu foto*

# VASTAB REIN KAREMÄE

*Rein Karemäe on üks Eesti Televisiooni legendidest. Üks suurtest alustaladest. Teinud üle 3000 saate ja filmi. Vaid Mati Talvikul on midagi sinna kõrvale panna... Rääkisime Reinuga juttu tema Uus-Tatari tänava korteris. Oli märts 2011.*

## **Lapsepõlvkodu, vanemad, kasvatus – kas oli mingeid viiteid tulevasele ajakirjanikukarjäärile?**

Ma arvan, et meie kodu oli päris tavaline. Erilist juhendamist ja suunamist ei mäleta... Vanemad olid lihtsad inimesed. Isa nimi oli Johannes ja ema oli Jenny. Sündisin 1934. aastal. Sellal pandi lastele sageli kaks nime, mina olen Guido-Rein, õde on Leili-Marve. Ema oli käinud keskkoolis, isa piirdus kuue klassiga.

## **Passis on teil ka Guido-Rein?**

Ei, vene ajal ma likerdasin selle Guido sealt kuidagi ära. See ei meeldinud mulle mitte üks põrm. Algvariandis oli see koguni Quido! Mu isapoolse suguvõsa perekonnanimi oli Gross. Ju olid esiisad samuti pikka kasvu mehed ja küllap see pärast mõisnik maarahvale perekonnanime andmise aegu panigi selle nime. Aga selle Karemäe nime võttis ema siis vist õhust, pärast lahutust...

## **Kas koolipoiss Rein oli hea õpilane?**

Noh... ma olin koolis päris tubli õpilane. Üle keskmise kindlasti. Ema ja isa hindasid kooliharidust, nõudsid meilt kõiges sõnapidamist, ausust, õiglust ja korda. Isa ütles alati, et vaesus pole häbiasi. Meie pere jäi sõjas pea kõigest ilma. Aga pead norgu ei lastud. Lihtsalt tuli alustada otsast. Vanemad hakkasid Sauele maja ehitama. Isa ise ehitas. Raha saadi roosikasvatusest, ema käis turul lilli müümas. Aitasime ka meie Ruthiga, kuigi noorel perekonnal olid sageli endalgi näpud põhjas. Tööharjumus on mulle kodunt kaasa pandud.

Enne sõda oli isa suurel perekonnal mitu äri ja jahuveskit, Tallinnas ja Valgas. Peagi läksid vanemad lahku. Isa ütles hiljem, et nad tegid seda, et perekonda Siberi-sõidust päästa. Isa Gross aga õnneks Siberisse ei sattunudki.

## **Kust tuli soov minna õppima füüsikat?**

Kui algkool sai läbi, otsustasin minna Õpetajate Instituuti. Seal oli nimelt neli klassi keskkooli ja seejärel kaks aastat instituuti. Siis oli see nn mittetäielik kõrgharidus. Mulle oli tähtis, et seal said õpilased stipendiumi.

Kuigi, tegelikult tahtsin ma minna TPIsse vesiehitust õppima. Ise ka ei tea, miks. Tundus, et see on nüisugune romantiline värk! Kõhklesin hulk aega kahe kooli vahel. Aga et ma mängisin kõvasti ka võrkpalli, siis lõpuks otsustas asja hoopis peda esindusmeeskonna treener, legendaarne füssa ja mata õpetaja Raimond Pundi. Ja nii saingi lõpuks täieliku kõrghariduse hoopis Eduard Vilde nimelisest Pedagoogilisest Instituudist. Mul on füüsikaõpetaja diplom. Mäletan hästi ühte meie lektorit, kelle nimi oli Haavamäe. Ükskord loengul, olles ise ruumi tagumises servas, viskas ta äkki kriidiga vastu tahvlit! Kõik ehmatasid – mis nüüd juhtus? Tema aga ütles: „Kas jäi meelde minu viimane lause?” Muidugi jäi! Hiljem teles üritasin igas saates üht kriiditükki kildudeks visata...

### **Millal tekkis tõsisem huvi ajakirjanikutöö vastu?**

Instituudis õppides osalesin aktiivselt isetegevuses. Meie estraadietendus- te peale jooksis pool linna kokku. Tänu õnnelikule juhusele sain teha kaastööd ka Eesti Raadiole. Enamasti tegin spordi- ja lastelugusid. Sporditoimetuses olin Gunnar Hololei käe all, kelle kuulsat kiirkõnet matkisin nii hästi, et kuulaja ei saanud sotti, kumb seda jalgpallireportaaži teeb. Mul oli tol ajal vaid üks eesmärk – natuke raha teenida. Muidu poleks saanud koolis käia. Sõjajärgne aeg... Kui instituut sai läbi, suunati mind tööle Eesti Raadiosse. Seda tänu Arnold Greenile,

Rein Karemäe koos legendaarse diktori Ruth Perametsaga Eesti Televisioonis kaamerate ees otsesaates 1960. aastate algul.





kes oli tol ajal haridusminister ja igati toetas sporti. Eesti Raadios sain siiski olla vaid lühikest aega, sest vaevalt mõne kuu möödudes helistas Green ja teatas, et Väike-Maarja koolis pole füüsikaõpetajat ja et ta peab mu siiski sinna suunama. Olin Väike-Maarjas üksteist kuud. See oli vana hea gümnaasiumi traditsioonidega kool, 1200 õpilast. Mäletan, tüdrukud olid seal erilised keked ja õppida ei tahtnud. Mina panin siis neile kõigile füüsika veerandihindeks kahed. Direktor oli aga hulluks minemas! Lastevanemad seevastu hakkasid mulle igasugust toidukraami kooli tooma. Kes pekki, kes võid, kes samagonni! Tüdrukud hakkasid pärast seda veerandihinnet suhtuma füüsikasse ja ka õpetajasse enam-vähem normaalselt.

Samal ajal jätkasin kaastööd Eesti Raadiole. Esmaspäevast neljapäevani olin koolis, siis tuli Hõbehall (Eesti Raadio helisalvestusbuss) mulle järele ja me sõitsime mööda Eestimaad. Tegime lood ära ja Hõbehall viis linnid Tallinna, kus toimetaja Hilda Raudkivi need kokku löikas. Mõnikord sõitsin ise ka Gunnar Hololei kutsel Väike-Maarjast nädalalõpuks Tallinna, et pühapäevaõhtusesse spordisaatesse mõni reportaaž teha.

### **Kas raadiotöö eest maksti hästi?**

Mis honorari puutub, siis 90-minutise saate eest teenisin rohkem, kui seda oli mu ühe kuu palk koolis! Täpselt ei mäleta... Aga võrdluseks mäletan, et kui raadio tuntumad tegijad, Pant, Lauri, Ugaste, Trikkel, Järvasoo ja veel mõned, läksid oma töötasu välja võtma, siis neile ei makstud raha kassaluugist. Need mehed käisid kassas ukse kaudu ja töid portfelliga oma honorari ära! Ja jätsid vist ka kassiirile tubli „natšai“.

### **Ja siis ühel hetkel olite n-ö koosseisuline?**

Kooliõde Virve Koppel soovitas mul minna Eesti Raadio diktorikonkursile. Võis olla aasta 1956. Mäletan, istusin foonikas mikrofoni taga. Teisel pool klaasena olid komisjoniliikmed. Ka Pant. Aga ju ta oli mingeid mu lugusid juba varem kuulnud, sest ta ütles: „D'Artagnan, pange oma mõök tuppe, duell jääb ära!“ Mis pidi tähendama vist seda, et kui me kellegi võtame, siis oled see sina!

Kadunud Aado Slutsk, kes oli siis peatoimetaja, ütles sinna juurde: „Diktoriks sa ei kõlba, kokutad, aga reporteriks küll.“ Tegelikult läks veel mitu aastat pingutamist, enne kui sain töötõendi, kuhu oli kirjutatud: „Laste- ja noortesaadete toimetaja reporteri ülesannetes.“

### **Esimene raadiost saadud honorar on ka meeles?**

On, sest meie peres kuulati raadiot päris palju ja oma esimese honorari eest ostsin koju uue aparadi. Punane Ret. Oo, kui hästi see mängis! Ja võttis päris puhtalt ka Ameerika Häält! Ma olin siis ikka väga uhke...

### **Missugune oli Eesti Raadio 1950-ndatel?**

Samal ajal, kui ma kooli kõrvalt raadios löögile sain, toimusid seal suured muutused. Nõukogulik retoorika ja ametlikkus asendus inimlikuma suhtumisega kuulajatesse, Eesti Raadio hakkas rääkima teisiti, kui seda tegi Moskva. Küllap



Rein Karemäe on saatena „Reportaaž ratastel” jõudnud maa alla. Aasta võis olla 1965.

mäletatakse veelgi seda erilise kajaga kurjalt kõmisevat: „Govorit Moskva...” (*Karemäe teeb imelikku häält.*)

„Päevakaja” kõrvale sündis „Reporteritund”. See oli oodatud saade, mis tehti väljaspool stuudiot, rahva keskel ja tavalistest inimestest. Nagu tehakse praegugi. Seda saadet tegid Valdo Pant ja Lembit Lauri kahekesi, kuid kampa võeti teisigi: Ugaste, Trikkel, Anniko. Keegi neist ei seadnud end esiplaanile. Jutt käis ikka umbes nii: „Ma räägin sinust ja sulle, kes sa seal raadio ääres oled, pean sind sõbraks... Ma tahan aidata sul leida õige kursi elumeres purjetamiseks...”

Kedagi Urmas Oti või Maire Aunaste taolist ei saanud tol ajal raadios ja televisioonis sündidagi!

Muide, ma hindan väga Urmas Otti kui professionaali. Aga... ta nägi tõsist vaeva, et eelkõige iseennast eksponeerida. Vahel jäi mulje, et ta on tähtsam persoon kui too, keda ta intervjuerib.

Valdo Pant on naljatamisi öelnud, et kõige õnnestunum intervjuu on see, kui räägid ise saate täis, lõpuks küsid: „Kas oli nii?” Ja saad vastuseks: „Jah!” See Pandi nali elavat telemajas siiani.

## **Üks tolle aja tuntud tegija oli ju ka Ene Hion?**

Kui Ene Hion pärast Moskva ülikooli lõpetamist Eesti Raadiosse tööle tuli, sai temast mõne aja pärast noortesaadete peatoimetaja. Ene oli silmanähtavalt võimekas, hästikasvatatud ja alati heatujuline ülemus. Minu jaoks oli eriti põnev see, et ta vanematekodus Kadriorus käis koos tolleaegsete kultuuriinimeste väike seltskondlik ring, omamoodi salong! Minu meelest kohutavalt targad ja sõnakad inimesed. Ene isa, Viktor Hion, oli tuntud riigitegelane, arst ja teadlane. Siis käisid seal pisut irooniline Juhan-Kaspar Jürna, hilisem kultuuriminister, ning veel mõned TPI poliitökonoomia õppejõud. Ka Arnold Koop, minu õppejõud, kes muide mängis koos oma tudengitega võrkpalli. Tänu Enele sain nendest kohtumistest mõnikord osa võtta ka mina. Ma panin kohe tähele, et need inimesed mõtlevad kuidagi teisiti ja räägivad midagi muud, kui see, mida kõrv oli harjunud kuulma. Nüüdse terminoloogia järgi oleksid nad vist olnud teisitimõtledjad. Tõsi, võib-olla vaid pisut teisiti mõtlejad. Aga et üldse midagi tol ajal öelda, pidigi kandma maski. Kas või partei ajaloo professori oma. Mulle imponeeris nende mingis mõttes avaram maailmanägemise viis. Ka ikkagi kuidagi teist moodi mõtlemine, mille minagi võtsin omaks... Juhtus ka nii, et kui mul kunagi hiljem tekkis vajadus kedagi intervjuuerida, näiteks kultuuriministrit, siis oli mul seda hoopis lihtsam teha – ta teadis mind. Muidu oleks see tolleaegse tava kohaselt vajanud pikka kooskõlastamist ehk „tee rajamist“.

## **Raadio kõrvale tuli varsti Eesti Televisioon?**

Mitte kohe. Võis olla ehk aasta 1958. Virve Koppel oli Moskvast õppinud teatrirežissööriks, töötas aga televisioonis. Tema kutsus mind: „Tule, Rein, proovi. Me teeme teles ju sama asja, mida sina praegu raadios, ainult et koos pildiga!“ Proovisingi. Mul on meeles üks saade Sürgaverest. „Rong peatub üks minut“. Fotosaade, aga mitte ainult. Me tegime selle umbes nii, et astud rongilt maha, vaatad – ei midagi erilist, tavaline maakoht. Hakkad aga uurima ja avastad äkki mõndagi põnevat... Tegime siis kohapeal ilmatuma hulga fotosid, jutuajamised aga võtsime helilindile. Telemajas miksiti see kõik kokku: fotod, intervjuud, minu olukirjelduslik ja stuudios otsesaate ajal peale loetud tekst. Vaat nii algeliselt käis reportaažide tegemine televisiooni algaegadel! Aga selles oli ka mingi võlu. Ajakirjandus astus üsna arglikult teleekraanile, mis oma mõõtmeteltki meenutas siis vaid suuremat sorti postmarki.

## **Mis noist televisiooni algusaastaist veel kohe meenub?**

Hästi mäletan oma tegemisi pulmapäeval, 1959. aasta mais. Meie abielu registreerimine toimus pärastlõunal, aga hommiku poole tegin ühest Koplis olevast katseaiast saate lastele. Kui ma õigesti mäletan, oli see ETV üks esimesi liikuva ülekandejaamaga tehtud saateid, muidugi otse eestrisse ja mustvalge, nagu need sel ajal kõik. Minu jaoks oli see saade peaaegu katastroof! Lugu pidi algama nii, et kõigepealt on ekraanil suurelt õunapuuõied, siis keerab operaator kaamera õitelt laste peale ja seejärel saan sõna mina. Nii. Operaator keeraski kaamera õunapuult lastele ja mina hakkasin rääkima. Samas näen, et operaator vehib kätega – heli ei tulnud läbi. Pilt läks muidugi eestrisse. Alustasime siis uuesti – jälle ei tulnud



Rein koos abikaasa Ruthiga ETV toimetuses 1964. aastal.

läbi. Mulle näis, et sama lugu kordus ka kolmandal katsel, ja ma hüüdsin vihaseks: „Kurat, kaua see jama kestab!” Operaator aga, kes seekord oli lükanud vaid silmile langevat juuksetutti kõrvale, sosistas: „Jätka, me oleme eetris...” Mis mul muud üle jäi. Lapsed, nii need, kes kooliaias, kui need, kes kodus televiisori ees, ei saanud muidugi aru, miks see onu esmalt nende peale nii koledasti käratab ja seejärel mesimagusa häälega neid tervitab...

### **Valdo Pant – teie kuulus kaasaegne?**

Jah! Teda teati, tunti ning hinnati. Pärast mingit konflikti või arusaamatust kõrgemate ülemustega raadios tuli Pant koos oma kuulsa saatesarjaga „Täna 25 aastat tagasi” televisiooni üle. ETV oli siis juba igas mõttes edasi arenenud ja ka mina juba kogemustega telemees. Pant tuli ja tundis end televisioonis kohe oma sõiduvees. Kindlasti väga andeks inimene! Me tegime temaga mõne saate ka koos... Ühe siis, kui käisime seoses Eesti kultuuripäevadega Gruusias. Seal tegime loo sellest, et kui palju eestlane gruusia veinidest taipab! (Vist mitte väga



palju!) Me olime kutsutud tallu, mille õuel olid suured maa sisse kaevatud veini-anumad. Neist üks, milles oli vana, juba aastaid laagerdunud vein, avati spetsiaalselt selle saate puhuks. Ja muidugi Eesti-Gruusia vennaliku sõpruse ülistuseks ning auks. Jutuajamiste vahepeal laulis kuulus meesansambel, tantsisid džigitid ja Valdo muudkui pildus gruusia kõnekäände. Ka mina olin saateks valmistunud, temal aga jätkus neid mõtteteri nii vasakule kui paremale. Ma hiljem küsisin, et kuidas ta neid kõiki mäletab... Pant ainult muheles (ta oli üks muhelev ja muhe mees!) ning vastas: „Aga midagi niisugust võiksidki nad ju öelda!” Mõistsin. Ta lihtsalt improviseeris, mõtles need vanasõnad sealsamas välja! Siin oleks paras koht meenutada üht tema enda mõttekäiku reporteri elukutsest ehk Valdo Pant on umbes midagi niisugust ka öelnud: „Meil on omamoodi neetud eriala – nagu igal teisel alal, pead sa olema proff oma erialal! Ühtlasi tähendab see ka seda, et pead mingil määral kodus olema ka kõikidel teistel erialadel, millest sinu vestluses juttu tuleb! Ja me oleme kohustatud kõnelema nii, et koduperenaine saab aru ja vastava ala spetsialist ei punasta!”

Oma tööst Pant ise palju ei rääkinud. Küll oli ta suur iseõppiija. Kolleegide töid ei arvustanud ta kunagi, kõnelemata teiste õpetamisest.

Siiski, mäletan, et ükskord läksin ise Valdo juurde, et temalt nõu küsida. Ta oli selleks ajaks kirjutanud juba mitu filmistsenaariumi ja lõpetas just nukufilmi „Ott kosmoses” diktoriteksti. Ka mina sain juba Tallinnfilmist tööd, aga olin nende ringvaadete tekstide kirjutamisega mõnikord ikka päris hädas. Dokumentaalfilmide omadega samuti. Küsisin siis Valdolt, et kuidas temal need nii kuradi hästi välja tulevad. Valdo vastas: „Vaata ära, kus pilt on tugev, seal tõmbad tagasi, oled vait. Aga kui tuleb koht, kus näed, et pilt välja ei vea, siis pead sa seda tegema tekstiga!” Nii lihtne ja nii pagana õige!

### **Pant ja alkohol?**

Jah, Pant jõi. Väidetavalt sai ta purjutamine alguse sellest, et ta pidi juba noore mehena hakkama ravima kopsu – tal tekkis kopsu vesi. Sõjajärgsel ajal oli ravi-mitega nii, nagu oli. Haigusest jagu ei saanud. Siis oli keegi talle soovitanud ravidat end piiritusega. Mida ta ka tegi. Elu lõpuni. Teisalt, tõsi on ka see, et paljud inimesed uhkeldasid sellega, kui said kuulsa telemehega viinalaua taga istuda ja talle välja teha. Ja austajatest tal puudust ei olnud. Ma imestan siiamani, kuidas ta küll suutis sellise eluviisi juures nii säravaid tekste kirjutada ja teha õhtuti saateid, mida ootas kogu Eestimaa. Valdo Pant oli ürgandekas mees, nagu teda on iseloomustanud kolleeg Ivar Trikkel. See avaldus kõiges, mis ta ette võttis.

### **Te olete sellest joomapahest siiski suutnud ennast hoida...**

Mitte päriselt. Ei salga pattu, ma armastan tänase päevani juua natuke viskit. Vahel natuke rohkemgi kui natuke. Aga pensionäri töid ja tegemisi ei ole see väga seganud. Vintis peaga ma ei armasta arvuti taga teeselda töö tegemist. Ja abikaasa hoiab nii või teisiti pilgu peal, nagu hoolivad kaasad seda alati on teinud.

Minu põlvkonna ajakirjanikest surid paljud noorena, paljud neist jõidki end surnuks. Miks hakkas tollal nii mõnigi mees karakast liigselt lugu pidama? Üht põhjust arvan teadvat. Kui käib otsesaade, on ikka jube suur pinge. Kõik on küll



Aastatel 1968 – 1975 tegi Rein Karemäe liiklussaadet „Ringliiklus“.

varem täpselt välja mõõdetud ja arvestatud. Aga... Aga see ei pruugi üldsegi minna nii! Ja siis saab saade läbi. Sekundi pealt. Tuled tõmmatakse maha ja sa satud ülimest pingest musta auku. Soss. Valmis. Läks. Sa oled järsku täiesti ükski. Sa täpselt isegi ei tea, kuidas läks. Pärast seda auku oli kõikidel meestel esimene käik üle tee Kunglasse. Seda restorani nimetati isegi ETV filiaaliks! Aga tilluke kohvibaar Raua ja Kreutzwaldi tänava nurgal kandis raadio ja telerahva poolt ristituna kahte nime. Kas Telrado või Ratele...

Seda sagedast baaris istumist on püütud seletada ajakirjanikutöö eripärast tingitud sisemise kahestumisega. Mis nõukogude ajal võis olla vägagi drastiline. Kes pidas vastu, kes ei.

### **Kellega olete teles enim koostööd teinud?**

Raske öelda, kellega just, sest kõik, kes tulevad esimesena meelde, tulevad meelde ühekorraga. Aga neid pole palju: Virve Koppel, Juhan Paadam, Mati Põldre, Raimi Tonts. Ühe ja sama, ladusalt kokkumängiva meeskonnaga saatel saatesse või filmist filmi. Ja sellel on mingi sisemine kasutegur ehk sel on puhtpraktiline väärtus. Keegi ei tarvitse enne järjekordse asja kallale asumist tutvustada oma isiklikke põhimõtteid ning taotlusi. Kõik mõistavad üksteist, nagu öeldakse, poolelt sõnalt.

Mu paljude telefilmide režissöör ja operaator oli Mati Põldre. Ka tema oli üks suur iseõppija. Kindlasti andekas. Ka kergelt kõhklev. Aga meil omavahel see asi klappis. Olime sama meelt. Näiteks kui suudad karmi dokumentalistikasse sisse tuua mängulise elemendi, siis tuleb see ainult asjale kasuks. Aga kodus on mul esimene kriitik ikkagi abikaasa Ruth. Ta on hariduselt filosoof, tõlkija, töötanud raadios, teles ja kinokomitees. Ta parandab tänaseni mu vigu. Ja mitte ainult kirjapildis.

Aastaid tagasi tegime koos Virve ja Matiga dokumentaalfilmi „Mina ise”. See räägib Muhu saare kaluritest. Kui ma peaksin oma retrospektiivi tegema, siis näitaksin kindlasti seda filmi. Toona oli sotsioloogia Tartus just põranda alt välja tulnud, sotsioloogilised küsitlused väga põnev ja uudne asi. Otsustasin üht selle meetodit kasutada ka filmis: üks ja sama küsimus paljudele kaluritele ning seejärel nende vastused. Kui materjal sai reastatud, film kokku pandud ja ära näidatud, siis olid ka vaatajad „kinni püütud”! Järelduse tegi iga vaataja ise. Meie, tegijad, muidugi tahtsime ja lootsime, et see kõlaks umbes nii: „Mina ise, ja ei keegi muu, pean otsustama, mis ses maailmas on õige, mis vale ja kuidas mina oma elu selle järgi pean seadma...” Pärast seda filmi hakati sotsioloogidelt laenatud meetodit Eesti Televisioonis kasutama üsna tihti.

Ka Vladimir Parvelile Tallinnfilmist meeldis see võte ja ta kutsus mind tegema dokumentaalfilmi Tallinna Ekskavaatoritehasest. Ringiliikuv ja tegutsev reporter oli filmimeestele siis midagi uut. Lugu ise kandis pealkirja „Et tuleks välja”. Kujundiks oli dirigent orkestriproovis – dirigent lööb loo lahti, samas aga koputab puldile –, ei tulnud välja. Uuesti palun! Ekskavaatoriehitajate töös kehtib sama reegel. Kui ei tule välja, peab alustama otsast.

Parveli ettevõtmine paraku ebaõnnestus. Materjal oli reastatud nii, et filmi kandvast ideest ei saanud suurt midagi aru. Selgus see alles siis, kui tegu oli tehtud, kuid otsast alustada enam ei saanud, sest nii raha kui filmilimiit oli ära kasutatud. Nõnda ilmuski ajakirjanduses arvustus, pealkirjaks „Et tuleks välja... ei tulnud välja!” (*Karemäe naerab.*)

Arvan, et suurema osa oma saadetest olen teinud koos Virve Koppeliga. Publitsistlikud lood ja enamiku reportaaže. Aastaid 1965 kuni 1970 peab Hagi Šein ETV kuldajaks, kus reporteri isik hakkas etendama tähtsat rolli professionaalse televisiooni sünni juures. Siinkohal imestan, kui kroonulikus kõnepruugis saab meenutada aega, mis mu praktilises teletöös ometi nii ilus ja romantiline oli, täis avastusi ja rõõme! Sündisid menukad saatesarjad „Võõrastel sissekäik keelatud”, „Kolmnurk”, „Kahe näoga reportaaž”, „Reporter vahetab elukutset”, „Reportaaž ratastel” jne, jne.

Mina sain raskusteta aru Virve Koppeli montaažikeelest. Tema omakorda aimas ette minu võimalikud kujundid ja improvisatsioonikohad. Me monteerisime saadet otsekui koos. Tema ülekandebussi režiipuldil, mina teinekord sada meetrit eemal kaamera- ja mikrofonikaablite teises otsas. Esimestel aastatel paratamatult otsesaate käigus. Sest niisugust riistapuud nagu videomagnetofon polnud Eestimaal siis veel nähtud, me võisime sellest ainult unistada.

Tegime Virvega saatesarja „Üle 16 aasta lubatud”. Sellest arenes välja teine sari „Kas laps võib sündida?” Ja lõpuks tegime veel ka selleteemalise dokumen-



Rein Karemäe ja Eesti Telefilmi peatoimetaja Andres Arnover (keskel) filmi arutelul 1970. aastate teisel poolel. Kolmas on keegi seltsimees Moskvast.  
*Kalju Suure foto*

taalfilmi. Me mõtlesime tõsiselt sellele, et meid, eestlasi, on vähe! Et perre peaks tingimata sündima veel teine ja kolmaski laps. Ning leidsime, et sellest peab avalikult rääkima. Saime naistenõuandla kaudu tuttavaks daamiga, kes pidi kolmenelja kuu pärast sünnitama. Ta lubas meil enda ja oma perega kuni sünnituseni tihedamat kontakti pidada, nende tegemisi jälgida. Üks laps selles peres juba oli ja nad olid otsustanud, et võib sündida ka teine. Meid huvitasid seejuures nende kaalutlused: „Miks? Miks just nüüd? Mida see endaga kaasa toob?”

Rääkisime probleemidest ja nende lahendustest. Käisime kauplustes, kõnelesime ka väikemehega, kes pidi saama endale venna või õe, aga ise samas millestki ehk ka ilma jääma. Mäletan, et äkki ütles Virve: „Sa pead oma hääletooni muutama!” Nüüd, ükspäev, nägin seda filmi teles. See intervjuu lapsega oli tehtud kohutavalt magusa häälega! Ju mul siis ei õnnestunud seda õiget nooti tabada. Mida on juhtunud minuga üsna tihti, ja mitte ainult teletöös. Kui oled sotsiaalse närviga



ja tahad elus midagi korda saata, pead suhetes teistega alati õige tooni tabama. Vähe sellest, isegi pooltoonid on tähtsad!

Koostöö Virve Koppeliga lõppes siis, kui temast sai lastesaadete pearežissöör. Kahetsesime mõlemad, et mul ei õnnestunud teha temast leedit ja temal minust härrasmeest! (*Karemäe naerab.*)

Ja siis algas mu reporterielus periood, mil tegin saateid koos tõelise noore härrasmehega, kelle nimi on Juhan Paadam ja kelle eluhoiakuid oli paljuski kujunda-



Operaator Mati Põldre ja stsenarist Rein Karemäe Muhu kalurite suhteid nõukogude võimuga käsitleva dokumentaalfilmi „Mina ise“ (rež Virve Koppel, 1969) arutelul Jaroslavis filmi valmimise aastal.



Reporter Rein Karemäe ja režissöör Juhan Paadam (vasakul) „Ringliikluse“ võttel.

nud ta tädi Salme (ehk Salme Reek). Juhan oli rõõmsameelne ja hea huumoritajuga. Tema kindlat kätt ja erakordselt kiiret reaktsiooni režiipuldil võis alati usaldada. Me tegime aastaid „Ringliiklust“, eluealt ehk üht pikemat ETV saatesarja. Peale selle rohkesti muid saateid, mille tegemine ei tundu tagantjärele mitte raske ja keerulise tööna, vaid seiklusena, kus sai palju nalja ja läbi sõidetud ka kõik Eesti külavaheteed.

### **Kas te laulupidudega olete ka olnud seotud?**

Jah, laulupidusid on tehtud üksjagu. Ma mõtlen laulupeo reportaaže. Mõnikord kutsusid ka radiomehed mind punkti. Laul oli püha, laulmise ajal ei tohtinud rääkida ei diktoriga ega reporterid. Vähe sellest. Laulule ei tohtinud sa oma jutuga isegi natuke „sisse sõita“. See oli kirjutamata, kuid karm seadus. Intervjuud, reportaažid, kommentaarid toimusid laulude vahel ja vaheaegadel, kui koorid vahetusid laululaval. Kõik kokku oli see üks pikk, täpselt paika pandud reportaaž hiiglaslikult laulupeokontserdilt! Ette valmistuti selleks tööks nii, et algul kirjutas igaüks omaette, lõpuks istuti mitmekesi koos. Abiks alati eelmiste laulupidude tekstid. Need köideti iga kord pärast laulupidu korralikult kokku. See oli lausa ammendamatu allikmaterjal. Iga kaust raske ja paks. (*Karemäe näitab sõrmedega, sõrmede vahe ca 20 cm!*)

Kord hüüatas Pant: „Sa näe, kui hästi kirjutatud!“ Ja see leid läks kohe käiku. Me kirjutasime neid maha tervete lõikude kaupa. Keegi ei võinud teada, kes just ühe või teise ilusa teksti kunagi oli kirjutanud. Aga ilmselt on laulupeorongkäigu

ja -kontsertide ülekanne koos selle juurde kuuluva publitsistliku osaga vist tänaseni teletegijate ühislooming. Nagu on rahva ühislooming laulev revolutsioon.

### **Kuulsad on teie varjatud kaameraga tehtud saatet...**

Nojah, „Missugused me oleme“ oli saatesarja nimi, seda tegin koos Grigori Kromanoviga. Me olime kuulnud varjatud kaameraga tehtud saatetest (muidugi välismaal!), aga ka seda, et seal teenis see põhiliselt rahva naerutamise eesmärki. Mina arvasin, et varjatud kaamera lugu on võimalik keerata ka tõsiseks. Näiteks nii, et olen kuskil kõnniteel poolpikali maas, mütsinokk tavalisest madalamal, et ära ei tuntaks. Mikrofon oli põuetaskus ja teesklen, et minuga on midagi lahti. Nii tegimegi. Rahvas voorib mööda. Ma loen põuetaskusse möödujaid: üks, kaks, kuus... sada seitse... Mitte keegi ei astu juurde ega küsi, kas saab ehk kuidagi aidata? Lõpuks astus juurde üks naine ja kukkus sõimama: „Kas häbi ei ole, päise päeva ajal täis kui tinavile.“ Meie poolt oli tegu selge provokatsiooniga, millest vaataja oli teadlik. Ja kõik see kokku andis neile selge pildi, missugused me oleme ligimeste suhtes...

Sarja teises saates lavastasime näitlejate abil kakluse, sest tahtsime näha – kas ja kes läheb vahele? Anti nii, et vähe pole! Rahvas kogunes ümber ja muudkui õpetas. Mina aga teen sellest samal ajal lugu. Ütlen ühele kõrvalseisjale: „Mine ometi vahele, aita, mis sa seisad siin!“ Vastuseks sain: „Miks mina, mine ise!“ Nii sugune saade siis oli...

Kord lavastasime tulekahju ja ükskord tegime loo sellest, kuidas päise päeva ajal ehitusplatsilt lausa veoautoga terve tellisekoorem pihta pandi... Ja seda kõike näitasime me liikuva ülekandejaamaga, mis on suur nagu liinibuss! Andis neid kaamerakolakaid ikka peita! Aga ära me tegime!

### **Mis film veel meelde tuleb?**

Dokumentaalfilmidega on praegusel ajal nii, et neid näidatakse põhiliselt televisioonis. Vaadata saab neid ka arvutis, telefonis. Kui neid seal ei ole, siis poleks neid nagu tehtudki...

Koppel, Pöldre ja mina – me tegime koos õige mitu dokumentaalfilmi. Näidatakse millegipärast kõige sagedamini „Reportaazi telefoniraamatu järgi“. Selles võtsime aluseks perekonnanime Sepp. Et kellel on selle ametiga veel mingit sidet? Formaalne, aga omamoodi huvipakkuv küsimus. Veel tegime filmi naistest „Ainult meestele!“, kus otsisime tõelist eevatütart. Vibulaskjast alustasime. Minu pealaele pandi õun, noorik vinnastas noole, kaamera aga jälgis mu ilmet – kas nool tabab õuna või hoopis mu pead? Talviku Mati viksis selle nipi ühes oma saates vist meie pealt maha!

### **Otsesaated olid ikka paras peavalu kõigile...**

Võimumeestele vahest rohkem kui meile. Minu ammustel raadiopäevadel nõuti, et reporter kirjutaks intervjueeritavale ka vastused valmis. Mille too siis ette luges. Legendaarne raadioreporter Felix Leet Pärnust harrastas seda kuni viimase ajani, nagu ühes Andres Söödi dokumentaalfilmis näha. Televisiooni ajal seda enam ei tehtud. Aga saate sisu tuli paberile panna küll. Esiteks sellepärast, et



Rein Karemäe Eesti Reklaamfilmi saates „7x miks” 1960. aastate keskel.

glavlitil oleks midagi tsenseerida, ja teiseks – selle alusel maksti honorari. Mina olen kirjutanud stsenaariumi igale oma saatele. Vabast tahtest ja võimalikult täpse – nii iseenda kui režissööri jaoks. Sageli ka operaatori või operaatorite jaoks. Olenevalt saate keerukuse astmest. Teletöö, nagu mitu korda juba öeldud, on ju ühistöö.

Tänapäeval ei kirjuta saatejuhid vist isegi oma etteastete tekste varem valmis. See sünnib salvestuse käigus. Tehakse nii palju duubleid (nagu näha naerusaatest „Saatevigad”), et viimaks tuleb see kenasti välja.

### **Eriti meelde jäänud saadete või filmide kangelane?**

Üks väga huvitav mees oli omaaegne EKE (Eesti Kolhoosiehitus) esimees Herman Kermik. Ta ise otsis mu üles. Omamoodi omakasupüüdlikul eesmärgil! (*Karemäe muheleb.*)

See võis olla 1970-ndail. Kermik ütles, et tal pole võimu nõuda, aga ta tahaks, et Eesti Televisioon teeks EKEst mõned saated. Ta tahaks, et oleks üks oma mees, kellega ühte kui teist arutada. Kermik kogus kokku rea ajakirjanikke ja viis meid tutvuma talle tähtsate objektidega, nagu Pärnu Tervis ja Värskas sanatoorium.

Meid hakati kutsuma isegi juhatuse koosolekutele, et äkki on mõni teema, mis sobib kooperatiivse omandi kiituseks... Muidugi oli! Nii me saime sõpradeks. Tänu temale avastasin taas kord, et see Nõukogude Eesti on seestpoolt ikka pagana mitmekihiline. Tänu sellele tutvusele sündis rida väga suurt tegemisrõõmu pakuvaid saateid ja ka dokumentaalfilm „Kivi kivi peale”.



## Auto ja liiklus?

Eesti on läbi aegade olnud üsna „motoriseeritud“. Autokultus ulatub tänasesse päeva, kus mõne inimese jaoks on autost saanud staatuse sümbol. Vanemad inimesed mäletavad mind peamiselt kui liiklussaate juhti, nagu ma polekski midagi muud teinud! Aga see oli vaid üks mu hobidest, nagu ka auto ise on mulle hobi.

Poisikesepõlves lõikasin kääridega paberist autode pealtvaates kujutisi välja... (*Karemäe joonistab sõrmega õhku.*) Neid oli kodus kõik kapialused täis. Pärisauto oli mu tõeline unistus! Populaarne telesaade „Ringliiklus“ sündis seepärast, et mu vana sõber Valdur Tamming oli Automi eestvedaja ja vajas väljundit. Saadet tehes tutvusin Hellat Rumvoldiga, tollase ENSV Riiklikku Autoinspeksiooni ülemaga. Hellat taipas kohe, et kui liiklusohutuse teemat ei ole televisioonis, siis pole seda olemas. Olgu öeldud, et tol ajal hukkus liiklusõnnetustes ligi pool tuhat inimest aastas! Rumvolt oli saatesarja alaline esineja ja ta organiseeris oma valdkonnas asja nii, et ekraanilt väljaõeldu oli korralduseks kohalikele autoinspeksioonidele. See toimis!

Hellat on öelnud, et ilma „Ringliikluseta“ poleks meil nõukogude ajal kindlasti mitte kehtestatud lähitulede kohustuslikku kasutamist päevasel ajal, motokiivri kohustuslikku kasutamist, propageeritud turvavöösid ja viisakat liiklust, ega Julietud öelda, kui palju maksab üks liikluses kaotatud inimelu...

## Head asjad saavad otsa...

Ega liiga pikalt ühte kohta püsima jääda olegi alati hea. Oli aasta 1976 või 1977, kui ma lahkusin televisioonist. Olin seal töötanud ligi kaksikümmend aastat ja tundsin, et olin tühi. Mind ei sunnitud seda sammu astuma. Tagantjärele pean seda oma elu pöördekohaks. Jätsin telereporteri elukutse, millest oli saanud minu elamise viis.

Ivar Kosenkranius oli teinud mulle ettepaneku astuda Kinoliitu. Kinoliidu liikmeks saamine oli tollal omamoodi tunnustus ja suur au. Ei läinud palju aega, kui mind valiti Eesti Kinoliidu juhatuse vastutavaks sekretäriks. See oli uus täispalgaga töökoht. Seal sai mu esimeseks tõsiseks ettevõtmiseks Kinomaja ehitamine. Igal hommikul kell 8 toimus nõupidamine ehitajaga teemal „Eelmise päeva tulemused ja tänase plaanid“. Raha tuli Moskvast, NSV Liidu Kinoliidult, kel seda tõesti oli ja kelle alla kuulusid partnerina ka vabariiklikud kinoliidud. Nõukogude filmitootmine tõi sisse miljoneid. Kõikidest kunstidest tähtsaim oli ju kinokunst! Riik oli suur, piletid polnud kallid, rahvas käis kinos ja raha muudkui laekus. Nii et raha võis saada juurdegi, kui ilusasti küsida ja oma taotlusi osavalt põhjendada. Inimeste üks suuremaid probleeme oli korterikitsikus. Saavutasime Tallinna linnavõimudega kokkuleppe, et Eesti Kinoliit võetakse riikliku elamuehituse finantseerijate hulka. Siis taotlesime Moskvast raha, kandsime selle juba aasta alguses linnale üle ja seejärel saime valminud kortereid isegi valida.

Kui me hiljuti Kinomaja kolmekümnendat aastapäeva tähistasime, tulid nüüd juba eakad daamid minu juurde ja küsisid, et kas ma ka ise tean, millega tegelikult hakkama sain? Lõppkokkuvõttes sai Eesti Kinoliit, konkreetsemalt aga üle saja perekonna, endale korteri! See oli juba midagi.

## **Kuidas ise hindate oma tööd Kinoliidus?**

Raske öelda, aga ma vähemalt tundsin, et ajan pidevalt asja, mida on kellelegi või millekski vaja. Väga oli vaja tõsta meie Kinoliidu osa üldises kultuuripildis. Tundub, et saime sellega hakkama. Filmiloojatega arvestati ja tundsimine, et vajatakse ka meid. Tagantjärele ütlevad paljud, et see aeg korras ka meie oma suhtumist filmikunsti. Kaljo Kiisk, tollase Kinoliidu esimees, oli EKP Keskkomitee liige! Tema interpreteeris ja vahendas Kinoliidu loomingulisi probleeme ja positsiooni võimumeestele. Konfliktseks jäi aga tollane ideoloogiline õhustik sellegipoolest. Tegutsesime võimaliku ja võimatu piiril. Nagu tollal kõik, kes töötasid kultuuri valdkonnas. Mõnes mõttes on situatsioon tuttav ka praegustele Eesti Kinoliidu juhtidele.

## **Eesti Reklaamfilm ja Peedu Ojamaa...**

Reklaamfilm esimese saate tegin televisioonis koos Karl Kalkuniga. See oli 1967. aasta lõpul. Saate nimi oli „Must Käsi“, aga millest see rääkis, ei mäleta. Pärast minu tagasiastumist Kinoliidu vastutava sekretäri kohalt kutsus Peedu mind Eesti Reklaamfilm tööle. Peedu jagas ära, et Nõukogude Liidus ei teatud täpselt, mis asi see reklaam õieti on! Seda peeti uute toodete tutvustamiseks, milleks igal ettevõttel oli eelarvereval plaanimajanduslikult ette nähtud päris soliidne summa. Selle kasutamine tekitas ettevõtete juhtidele tõsist peavalu. Raha jäigi enamjaolt kasutamata ja lendas aasta lõpul korstnasse, mille eest juhtkond kõvasti pähe sai. Peedu ütles neile: makske raha Reklaamklubi kassasse ja te saate muredest priiks. Me aga kiidame teid klubiõhtutel, mida näitab televisioon! Näitame tantsutüdrukute taustal teie uusi tooteid, et rahvas saaks teada, mis on järjekordne õige defitsiit...

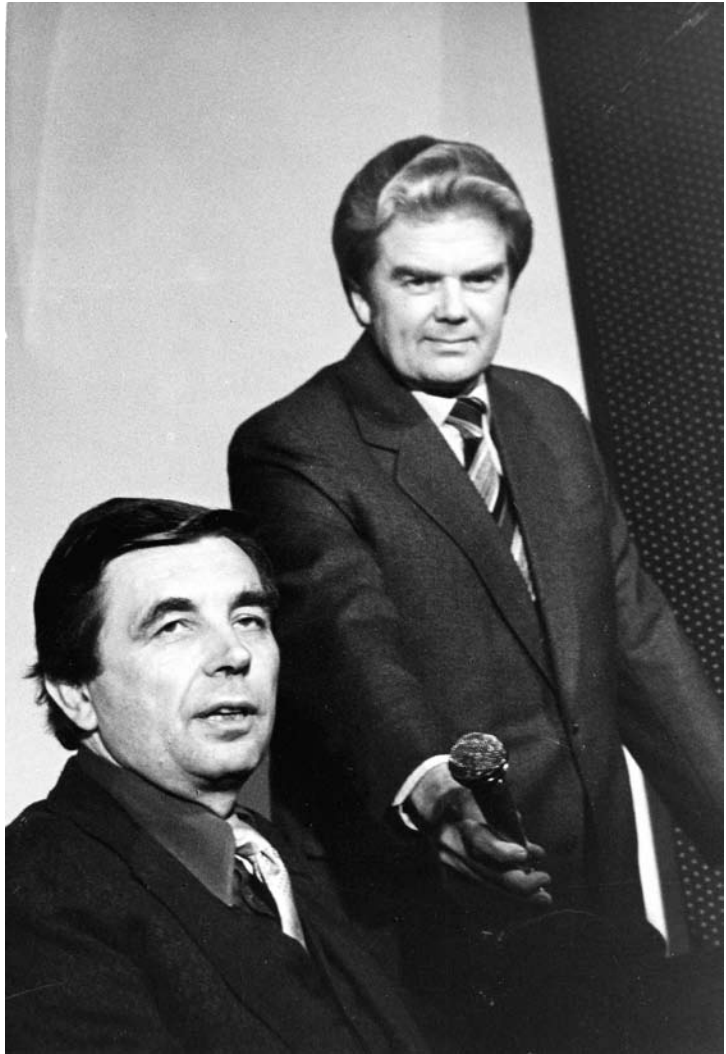
Peedu oli Peedu! Reklaamfilm probleeme lahendas ta sageli tähtsate meeste naiste kaudu. Ei saa muidugi öelda, et ainult sellepärast, aga igatahes hakkas Reklaamfilm korraldama suurejoonelisi naistepäeva- ja uusaastapidusid. Näiteks Lillepaviljonis. Need olid täiesti unustamatud ja rahva poolt ka oodatud, midagi ballide taolist. Orkester, pikad kleidid, tants. Söödi, joodi, lõbutseti kuni hommikuni. Viisakam osa pidudest läks otse televisiooni! Ja tähtsate ülemuste abikaasad, kes siiani olid ju oma tähtsate meeste varju jäänud, said ennast ja oma tualette näidata! Ja reklaamiraha muudkui laekus Peedu firma kassasse!

Kord sõitsime suurema seltskonnaga Moskvasse mingit filmi üle andma. Õhtut sõime kallis restoranis. Kui arve maksmiseks läks, ma kohe tundsin, missuguse naudinguga Peedu oma krokodillinahast rahakoti taskust välja võtab. See oli nii paks! (*Karemäe näitab sõrmedega 10 cm.*) Selle vahel oli raha ja ta maksis kogu arve kõikide nähes kinni. Andis muidugi jootraha ka!

## **Siis saabus ajajärk, mil Eestis nõukogude võim enam ei kehtinud ja Eesti Vabariik polnud veel ka taastatud...**

See oli omapärane aeg. Tekkisid esimesed rahvusvahelised ühisfirmad, nende hulgas ka ERF-Video. Sellest sai peagi Maurum ja minust ootamatult peadirektor ning omanik. Oli saanud unistatud loominguline vabadus. Vajalik raha tuli aga teenida endal. Keegi enam midagi ei eraldanud ega andnud. Samas oli Eestist

Eesti Reklaam-  
filmi direktor  
Peedu Ojamaa  
intervjueerib  
Rein Karemäed  
15. septembril  
1981. aastal.



saanud kuum ja laialdast huvi pakkuv paik. Haarasime kinni koostöövõimalusest rahvusvahelises ulatuses. Maurum võttis vastu, aitas, pakkus kõikvõimaliku teenust Visnewsi, CBSi, BBC, Channel 4, WRD, ZDFi, NDRi, TV Asahi, Swiss Broadcastingi, Swedish TV ja loomulikult OY Yleisradio AB võtteriühmadele. Mäletan, et ühe dokumentaali tegime Eesti kirikutest. Filmisime ka Pagari tänava KGB keldrites... Tegime filme merest ning laevadest, Ida-Virumaast ja põlevkivist. Materjali nn must montaaž tehti enamasti meil, aga lõplikult valmis film vastaval maal. Ega ma neid lõppvariante ole näinudki.

Jaan Ruus kirjutas omal ajal kerge hämminguga, et Maurum suutis juba oma tegevuse alguspäevil maha saada sellise reklaamklipiga nagu Priit Pärna „Kustuta valgus”. Seda hinnati 1988. aastal Cannes’is väikese pronkslõviga.



Eesti veteranide võrkpallimeeskond, mitmekordne Eesti ja Soome meister 1988. aastal. Vasakult: naiste võrkpallitreener ja peda õppejõud Heino Aunin, tehase Vasar peainsener Einari Malsroos, elupõline riigiprokurör ja kirjamees Heino Tõnismägi, kunagine tipptreial Arvo Paal, esimesi eesti rahvusvahelise kategooria võrkpallikohunikke Heino Steinberg, Rein Karemäe ning Tallinna Trammi- ja Trollibussikoondise insener ja võrkpallitreener Olav Märja.

Maurum tegutseb tänini. Juhib seda juba ammu poeg Jüri. Minule on jäänud kiibitseja roll.

### **Siis saabus aeg astuda poliitika teatrilavale...**

Maurumi perioodil tuli mu juurde hea sõber Tiit Made, kes 1990-ndate keskel oli Ettevõtjate Erakonna esimees. See oli väike erakond. Tema kutsus mind poliitikasse. Ütles ka, et tahab teha Keskerakonnale ühinemissetepaneku. Et temast saaks Keskerakonna aseesimees, mis tähendaks talle kindlat kohta järgmises riigikogus. Et tulgu ja kandideerigu mina ka. Aitame Eestit natuke! Mina mõtlesin – miks ka mitte?! Astusimegi Keskerakonda. Sain riigikogu valimistel 2802 häält. See oli vist Keskerakonna kuues tulemus. Ma sain paugupealt keskfraktsiooni esimeheks. Paraku arenesid asjad nii, et me lahkusime sellest erakonnast. Meid oli üheksa või kümme riigikogu liiget, kes ei suutnud taluda Edgari üleskutset – kuidas seda viisakamalt öeldagi? – pätluseks. Et tarvis on keegi käendusele võtta, kes sel juhul saaks vangist vabaks... Mis aga polnud veel kõik. Panime tähele, et algasid ka mingid „mängud“. Juba siis! (*Karemäe mõtleb natuke.*)

Ka Arengupartei, mille me seejärel lõime, häabus sisemiste arusaamatuste, vastuolude ja väiklase ambitsioonikuse tõttu.





Videofirma Maurum võttegrupp, vasakult: helimees Jüri Jaanus, Rein Karemäe ja operaator Peep Laansalu.  
*Fotod Rein Karemäe arhiivist*

### **Poliitika sai otsa...**

Peaagu. Tiit Made, mu pinginaaber riigikogus, ütles mulle juba ammu: „Sa oled aktiivne, sa mõtled õigesti, aga õiget poliitikut sinust ei saa. Selleks pole sa piisavalt häbematu, piisavalt karm. Selleks oled sa liiga viisakas.”

Olin jõudnud ju ka pensioniikka. Enam ei kandideeri ma kuhugi, aga poliitikas siiski väikestviisi jätkan. Ma olen Sotsiaaldemokraatliku Erakonna juhatuse liige ja vanemate sotsiaaldemokraatide ühenduse president.

### **Olete teinud oma elus suuri kompromisse?**

Tegelikult on kogu elu üks kompromisside otsimine, leidmine ja tegemine. Aga mis on suur kompromiss? Kompromiss oma põhimõtete vastaselt? See on

aga ju oma põhimõtete reetmine. Reetnud ma oma põhimõteteid pole. Muutnud olen küll. Minu põlvkond on pidanud pea kogu oma elu, vähemalt oma kujunemise ja küpsemise aastail, elama mitte niivõrd vaesel, kui keerukal ajal. Valikud tuli teha siis, kui sa polnud veel lihtsamatekski otsusteks küps. Aga arvan, et olen ka sellest sirgeselgselt välja tulnud. Olen saanud teha seda, millest ei osanud unistadagi – omakeelset ja omameelset filmi – ning televisioonitööd.

### **On mõni saade või film, mida praegu häbenete või kahetsete?**

Tegelikult mitte. Ebaõnnestumisi oli. Aga midagi, mida peaksin häbenema või kahetsema? (*Karemäe mõtleb hetke.*) Mõnd mõtlematut tegu, jah, seda küll... Aga filmi või saadet – ei, seda mitte.

Küsitlenud MART TAEVERE

REIN KAREMÄE on sündinud 20. augustil 1934 Tallinnas. Ta on lõpetanud E. Vilde nim Tallinna Pedagoogilise Instituudi füüsika eriala 1957. aastal. Töötanud: 1957 – 1958 Väike-Maarja Keskkooli füüsikaõpetaja, 1958 – 1961 Eesti Raadio reporter, 1961 – 1976 Eesti Televisiooni reporter ja kommentaator, 1976 – 1986 Eesti Kinoliidu juhatuse vastutav sekretär, 1986 – 1988 Eesti Reklaamfilmide toimetaja, 1988 – 1993 ühisettevõtte ERF Video SP peadirektor, 1993 – 1995 AS Maurum peadirektor, 1995 – 1999 Riigikogu liige (VIII koosseis), aastast 1999 OÜ Maurum juhatuse esimees, 2004 – 2008 ETV „Prillitoosi“ mittekoosseisuline reporter. Karemäe on teinud üle 3000 telesaate ja 40 dokumentaalfilmi. Autasud: Valdo Pandi telepublitsistika preemia esimene laureaat (1980); pälvinud mitu korda Eesti Ajakirjanike Liidu aastapreemia (1965 – 1975), saanud Tallinnas toimunud rahvusvahelise amatöörfilmide festivali UNICA presidendina suure kuldmedali (1986), Eesti Vabariigi Valgetähe viienda klassi ordeni (2002) ja Kultuurkapitali elutöö aastapreemia (2011). Filmid: Eesti Telefilmis – 1962 „Minu sõber“ (sts); 1964 „Urho Kaleva Kekkonen Eestis“ (kaassts); 1965 „Missugused me oleme“ (kaassts); 1965 „Mu kodu on päiksemaa kivisel rannal“ (kaassts); 1966 „Reportaaž telefoniraamatu järgi“ (sts); 1967 „Ainult meestele“ (kaassts); 1968 „Perpeetum mobile“ (kaassts); 1969 „Mina ise“ (sts); 1970 „Vitaalsus“ (sts); 1972 „Päev Maratis“ (sts, rež); 1973 „Kivi kivi peale“ (sts); 1973 „Kääriku I-II“ (sts); 1974 „Autojuhid“ (sts); 1975 „Seltsimehelik kohus“ (kaassts); 1976 „Kurss endine“ (sts, rež); 1977 „Meie – töölised“ (sts); 1978 „Sooleib“ (sts); 1979 „Nii ehitamegi“ (sts); 1980 „314 meetrit televisiooni“ (sts); 1981 „Hekto“ (sts); 1983 „Võõras mure“ (sts); 1986 „Karusell“ (sts); Tallinnfilmis – 1961 „Ühe aukirja ajalugu“ (sts); 1962 „Kolm kevadet“ (sts); 1969 „Et tuleks välja“ (sts); 1978 „Tallinn“ (sts); 1984 „Lurich“ (mängufilm, kaupmees Berglundi osatäitja); Maurumis – 1989 „Balti tee“ (reporter); 1990 „Balti küsimus“ (sts); 1992 „Lugu eesti paberist“ (sts, rež); 2000 „Mobiilne parkimine“ (sts); 2001 „Läksin ja võtsin“ (kaassts, rež); 2002 „Jalakäija pimedal maanteel“ (sts, rež); 2003 „Jalgratas on pop (ja ohtlik)“ (sts, rež); 2003 „Krooni aeg“ (kaassts); 2004 „Valmistu talveks“ (sts, rež); 2007 „Eesti Elektriõrk 100“ (sts, rež).

# MOODNE AEG BAROKSES PEEGLIS

VALLE-STEN MAISTE

*Jaan Undusk, „Quevedo”. Lavastaja: Margus Kasterpalu (Eesti Teatri Festival). Kunstnik: Kristiina Põllu. Muusikaliine kujundus: Jaan Sööt. Videokunstnik: Taavi Varm. Valguskunstnik: Priidu Adlas (Tallinna Linnateater). Osades: Hannes Kaljujärv, Üllar Saaremäe (Rakvere Teater), Liina Olmaru, Aivar Tommingas, Marika Barabanštšikova, Jüri Lumiste, Martin Kõiv, Markus Luik, Kristo Toots ja Jaan Sööt. Vanemuise esietendus 11. IX 2010 Sadamateatris.*

**Millest räägib Jaan Unduski ajalooline draama, milles õiget lugu justkui polegi, kaks meest vaid jagelevad koketeerides ja ülespuhutult võimu pärast?**

Jaan Unduski „Quevedo” mõtestamine pole kerge. Ei lavastajale, näitlejale ega vaatajale. „Head näitlejad suudavad teha imet, selle ime tabamine on aga raskem. Küsimused jäävad ja see puudutab juba teksti ja selle valikut,” kirjutab Andres Laasik (Eesti Päevaleht 20. IX 2010). Laasik on nähtu segasust kuulutades „süüd” lavastaja Kasterpalu kõrval ka autor Unduskile jagades meeldivalt aus. Kuluaarides olen kuulnud ka arvamust, et lavastus ei paelunud, kuna Kasterpalu ei ole tabanud Unduski inimlikku ja ideelist sügavust ja sära. Nii arvajad peaksid ehk siiski seletama, mis on Unduski näitemängus sellist, mida Kasterpalu lavastuses ei ole. Selliseid seletusi pole ent kuulda ega lugeda olnud.

Eesti kultuur on väga väike ja sellega kaasneb paratamatult pealiskaudsus. Omal ajal suure kirjanduspreemiaga pärjatud „Quevedo” on jäänud meie kultuuris tegelikult lahti mõtestamata ja tõlgendamata. Preemia andmisega oleme aga teatavas mõttes juba iseene-se seatud kahvlis, millest on täna teatrikriitikas ebamugav välja tulla nii tavaliseks saanud moel, teatades, et „tükk ja lavastus küll ei kõnetanud, aga näitlejad olid kõigele vaatamata tublid”. Vähemasti nüüdki tuleks Unduski näidendit mõtestama asuda. Suhtumine, et Undusk on muidugi erakordselt tark ja geniaalne, aga Kasterpalu esituses see värk eriti ei kõnetanud, on lihtsalt silmakirjalik.

Minu kogemus on ses mõttes Laasikuga sarnane, et selgusetust jäi juba teksti lugedes küllaga. Ometi meeldis näidend mulle väga. Ja mitte ainult seetõttu, et hämarapärane ja küsimusi tekitav on iseenesest põnev. „Quevedo” on omalaadne, näilisele pehmusele vaatamata väljakutsuvalt julge kultuuriakt. Värske kultuuri ja teatri all peetakse enamasti silmas nooruslikku uljust, häälekat mässumeelsust, otsesõnalist vastandumist ja silmatorkavalt mõjuvat vormilist uuenduslikkust. Kuid kas ei ole psühholoogiliselt meisterlik sügav aja- ja kultuurilooline draama meie tänases teatris juba ise avangardne, midagi harva nähtavat ja peavooluvälist?

(Post)modernismi laineharjal usuti entusiastlikult, nagu tooks iga ette

võetud piiride ületus muudkui vabadust ja õnne juurde, looks taas ühe uue maailma näol juurde piiramatut ja mõõtmatut avarust. Vähem muretseti selle pärast, kas ei hävitata väljakujunenut lõhkudes vana ja nii ka midagi ei kaotata. Undusk on postmodernismi suhtes algusest peale skeptiline olnud. Tundub aga, et mitte niivõrd seepärast, et kõik selle tiitli all ettevõetu tingimata üdini vale oleks, vaid pigem tajudes, et samu mustreid ja teemasid on kultuuris juba ammust aega läbi mängitud ja kogetud. Ilma postmodernse tormakuseta, kuid teinekord seda suurema siseseelamise ja sügavusega.

Seda sügavust näib Undusk tahtvat oma mõõdukal moel läbi kultuuri- loo ka publikuni tuua, soovides küllap avardada nii meie kultuuriloolist horisonti kui ka elufilosoofilisi arusaamu. Kultuuri- ja ajaloopärandi najal oma olukorra mõtestamine on kultuuris nii mõnigi kord kõnekam ja uudsusekül- lasem lähenemine kui häälekalt vorme lõhkuv ja piire ületav avangardism. Miski ei pane meid ennast ja oma aega paremini kriitiliselt mõtestama kui erinevate kultuurikihi alla mattunud elu- ja mõtteviiside tundmine. Seetõttu teeb „Quevedo“ lavastuse tagasihoidlik vastuvõtt nukraks. Kasterpalu, trupp ja Vanemuise teater väärivad siiski tublit tunnustust, et selle raske näidendi ette võtsid.

### **Moodsat polüfoonilisust, keskme- tust ja stiilide segunemist pakkus ju- ba barokk**

Tunnistasin juba, et palju jäi ome- ti hämaraks. Mis siiski paelus? Kõige- pealt barokiajastu teemaks tegemine ja lavale toomine iseenesest. Barokki on XX sajandi vaimuga ikka kõrvuta- tud. Meie ajal on kindlasti huvitav juba

barokivaimu vormilinegi külg. Kõrge ja madala sulatamise ja eri kultuuri- ja elusfääride vahelt piiride kaotamise al- gupära paigutavad seda väärtustavad modernistid ja postmodernistid sageli XIX sajandisse, seostades sellist lähene- mist Baudelaire'iga. Ometi on sellesar- nased „sünesteesiad“ olnud omased kõigile ajastutele. Keskaegsetes fab- lioides ja kultuuris põimusid kõrge/ madal paljuski „julgemini“ ja avara- malt kui jultunumateski läinud sajandi avantüürides; sedasama leiame nii hel- lenismist kui barokist jne.

Quevedo iseloomustused kõlavad kohati aga lausa postmodernismi aabit- sana. Barokki ja Francisco de Quevedo luulet on Jüri Talvet kirjeldanud muu hulgas järgmiselt: „Quevedo tunnetus- lik diapaseon ulatub madalaimast kõr- gemani, lõikav-sarkastilisest ja ekskreme- mentaalsest satiirist puhastatud ja sub- limeeritud ideaalsete nägemusteni, te- gelikkuse küünilisest eitamisest selles kirgliku osalemiseni. Paljutasandilisele reaalsusele vastab Quevedol paljukihi- line keel ja stiil; jämedast kõnekeelest kultistlike metafoorideni. Pinged äär- muste vahel teevad Quevedo luule lõ- petatust välistavaks.“ Barokile omane vastanduv ja vastuoluline pendelda- mine on paelunud postmodernismi lai- neharjal paljusid. Vähesed viivad selle algupära aga barokini. Meenub siiski näiteks Kundera, kes nimetab polüfoo- nilise romaani eeskujuna Cervantest ja ka Eco barokihuvi.

Teine Quevedo ja barokklule kir- jeldus sobib koguni täiesti iseloomus- tama Baudelaire'ist Benjamini kaudu Barthes'ini ulatuvat mõttetraditsiooni: „...loomulikuks jooneks on kujundi detsentraliseerimine. Luuleteksti sü- žeeline kesksus laguneb, tähelepanu koondub eraldi seisvatele, tihti perifeer-



Francisco de Quevedo – Hannes Kaljujärvi ja krahvinna Inéz de Zúñiga – Liina Olmaru.

sete ja banaalsetena näivatele objektidele”. Loomulikult ei saanud baroksed „sünesteesiad” ajal, kus informatsioon ei levinud taeva ja netikanalite kaudu, sellises mahus ja kiirusel, omandada tänapäevastele stiilisegamistele omast peadpööravat kirevust. Ometi peaks lühikesest Quevedo iseloomustusest igale post- ja muule modernistile ilmne olema, et pole midagi uut siin päikese all.

Unduski esseistika lugejad teavad, et kui Undusk räägib Derridast, dekonstruktsioonist, postmodernismist jms, siis kontrasti pärast, viitamaks, et tegu on ammutuntud loogikatega, mis on võtnud meie ajal kuidagi pöörase ja pöördes suuna. Undusk ei ole oma väljendustes enamasti pörutavalt reljeefne, vaid pigem malbelt tagasihoidlik. Nii joonistuvad ka „Quevedo” post-

modernismiga sugulaslikud jooned, nagu kõrg- ja madalstiili vaheldumine, „energia”, „geen” jt toonaste olemata, unar- ja uudissõnade teksti põimimine, mängulisuse ja eksistentsiaalse tõsiduse vaheldumine jms, välja sujuvalt, teraviku suhtes esile tungimata.

Unduskile omane väga rõhutatud väljakutsuvuse ja oma sõnumi reljeefse eristamise puudumine pole kindlasti üheselt hea. Ühest küljest võimaldab see autoril nii distantseeruda meie ajale omasest kõige karjувast, ekstravagantsest, aplombi ja fanfaaride saatel väljamängimisest, mille käigus sageli juba vorm sisu labastab. Kuid teisalt riskib Undusk nõnda sellega, et barokile omast eripärasust ei märgatagi ja võetakse seda vastu kui mingit uinutavat, sisulist kõnekust mitteomavat kultuuriloolist loba. Võimalik, et Unduski



läheneda eripärasus ei raputa publikut vahetult. Undusk ei suru oma lugejat näoli õõvastavasse võõrapärasusse, erinevate ajastute kõrvutamisesse, tulevate põnevate, kuid ka ohtlike, harjumuspärasest maailmapilti mõrandavate küsimuste turmtulle. Sellised küsimused kerivad lahti pigem siis, kui publik juba varem veidi tausta tunneb, ise kultuuriloolist huvi ja tausta evib.

### **Eksistentsiaalne valik ja pühendumine pidetus lahtise vaimuga maailmas**

Kuid Unduskit ei huvita muidugi postmodernism, vähemasti mitte isenesest. Undusk tegeleb barokiga siiski pigem meie aja vaimulahtisuse ja postmodernismikriitiliselt. Konkreetsetelt Quevedosse ja Hispaaniasse puutuvalt teeb sama vägagi programmiliselt ka Jüri Talvet oma Quevedo-eesinduse eespool tsiteeritud järelsõnas jt kirjutistes, mis 1990. aastate keskel koondati ka raamatusse „Hispaania vaim“. Talvetit (ja ka Unduskit) näivad huvitavat barokivaimu eksistentsiaalsus, metafüüsilisus ja igavikulisus, mis tekkis vastandi ja reaktsioonina renessansi ratsionaalsusele ja selle problemaatilisusele ning vaatamata lootustele saabunud allakäigule. Renessansi ja baroki suhe sarnaneb nii mõneski mõttes ju valgustuse ja modernismi ning postmodernismi suhtega.

Unduskile on oluline substantsiaalsuse teema, valiku, pühendumuse ja tähenduslikkuse esinemine maailmas, kus alget ja püsi ei ole ja kõik on liikuv ja muutuv. See algab „Quevedos“ peale juba romantilistest suhetest, mis on eelkõige vaimsed – kurtuaassed, mängulised ja imaginaarsed, nagu Meelis Friedenthal oma suurepärasest arvustuses on tähele pannud (Sirp 24.

IX 2010). Meile esitatakse vahekordi, mille lihaliku osa võib sooritada ükskõik kes ja kuidas. Peamine, see, mille eest kiivalt hoolitsetakse, on ihaga kaasas käiv ideeline ja kujutluslik tasand. Meie praegusel näiliselt kõikelukubaval ajal peetakse siiski kohatuks, kui kirikuõpetajast suure pere isa ja konservatiivne isamaaline poliitik lõbumaja külastab. Juhtum võtab skandaali mõõtmed, nõuab peaosaliselt vassimist ja taandumist. Quevedo võib ent vabalt lahata au ja armastuse kõige ideaalsemaid kihte ja lobiseda hetk hiljem siitaaugust ja litsikarjaga amelemistest, säilitades erinevalt meie kõne all olnud ülemöödunud kümnendi poliitikust lugupidamise ja imeteldavuse.

Lucien Febvre raamatust „Taevane ja maine armastus“ loeme, kuidas kurtuaassuse kood, mis „tegi selget vahet abielu kui soojätkamiseks sisseseatud institutsiooni ning ideaalse ja kontemplatiivse armastuse vahel, mis sarnaneb põhimõtteliselt kristlase armastusega oma Jumala vastu“, lasi raamatu kangelannal käituda lihalikus mõttes kui rõvedaim hoor ning ometi hõivata koha pühade armastajate pjedestaalil. Kui meie aeg sahmib eraelulises mõttes enim seksi ja abielu ümber, siis pikki sajandeid kui mitte aastatuhandeid oli nende tähendus nii mõneski kultuuris pigem tehniline ja instrumentaalne.

Seks oli keha funktsioon nagu söömine ja sittumine, nagu on öelnud Martin Amise romaanitegelased. Seksi üle moraaltsemise ja tseremoonitsemisega peeti piiri. Küll aga püüti iga hinna eest hea seista elu ning suhteid saatva vaimse ja kujutlusliku toe eest. Millestki sellesarnasest näib „Quevedos“ juhinduvat ka nimitegelase, Inézi, aga suuresti ka Olivarese jt eraelu. Oluline pole lihaline akt, vaid seda saatev fantaasia,



Krahvinna Inéz de Zúñiga – Liina Olmaru ja krahvhertsog Gaspar de Guzmán Olivares – Üllar Saaremäe.

kujutluse tugi ja selle eest hoolitsemine. Seksi lükatakse kurtuaasselt edasi ja etendatakse hoopis võõrale, eemal olevale kujuteldavale pilgule. Jumaldatakse vahekorra formaalseid, mitte sisulisi kvaliteete jne. See keskaegsete kurtuaassete elementidega suheteloo-gika on hoopis erinev sellest, millega me tänapäeval tuumperekonna ja paarisuhete maailmas harjunud oleme. Eri ajastute eraelulise ja suhetealase loogika erinevus on teema, mis võiks meie ajale põnev ja õpetlik olla, käsitletaks seda vaid rohkem.

Unduskit näivad enim huvitavat siiski eksistentsiaalsed vastutuse ja valiku küsimused muutlikus ja vastuolulises, allakäivas ja moraalituse poole kalduvas maailmas. Barokiaegne Hispaania oli osalt toretsev ja suurejooneline, kuid siiski paljuski segadust ja

ebakindlust külvavate muutuste ja al-lakäigu maailm. Egon Friedell on oma „Uusaja kultuuriloos“ vahendanud Quevedo kaasaegse Hispaania kuninga Felipe III kohta ta isa sõnu: „Jumal, kes on mulle nii palju riike kinkinud, pole andnud mulle sellist poega, kes suudaks neid valitseda; kardan, et need hakkavad teda valitsema.“ Siin võib näha paralleele meie ajaga, kuid valiku ja vastutuse teemale võib muidugi täiesti vabalt läheneda ka igavikuliselt, üleajaliselt.

See, mis Unduskile Quevedo juures korda läheb, saab ehk selgemaks, kui me võtame siia kontrastina kõrvalolevale postmodernse suhtelisuse. Postmodernne mängur, näiteks Kundera, usub, et kuna kõik on suhteline, sõltub kontekstist, kasvab välja metafooridest ja keelest ning on vastuoluline, siis just-

kui midagi ei olekski enam olemas ja inimene on saanud enneolematu vabaduse ja tiivad. Asjad kaotavad Kundera jaoks oma tähenduse ja muutuvad kergeks sõna otseses mõttes. Sõpru, paiku ja kaaslasi võib lihtsalt käeviipega hüljata, sest nad kõik on sattumuslikud, suvalised.

### **Unduski lemmik, substanttsiaalset tähendust ja teiste arvestamist rõhutatav Lévinasi**

Quevedogi positsioon on muutlik, vastuoluline, mänguline, Teisest ja kontekstist lähtuv. Kuid Quevedo, nagu on kirjutanud Jüri Talvet, elas sellele vaatamata oma elu „kire ja vastutusega, ahastuse ja armastusega, nõudes võitlust ja eetilist valikut, keset tegelikuse vastuolusid“. Quevedo oli pigem eksistentsialistlik, igat rida ja sammu oma verega tähtsustav, mitte liiderlik kireinimene. Varauusaeg oli ju individualismi tõusu ajastu, kus „Iset“ realiseeriti väljaspool kogukonda ja peresidemeid, pigem riigile ja poliitikale apelleerides. Inimene rebib end kogukonnast lahti poliitilise mängurluse nimel, poliitika saab just sel ajal üksjagu teiste inimeste osava ärakasutamise sünonüümiks. Quevedo on keegi, kes säilitab keset kõike seda metafüüsilised ja igavikulised ängid ja tungid.

Kuid lavastuse arvustajad on õigustatult tähele pannud, et ega Quevedo oma paarisrakendist peaminister Olivaresest suurt erinegi. Undusk näib ses näitemängus üksjagu rakendavat oma armastust Emmanuel Lévinasi mõtlemise vastu. Quevedo pole mitte ainult mees, kes „julgeb enda peale võtta riisiko maailmas, kus õiget lahendust polegi, kuna etteütleja Jumal on vait“, nii nagu Undusk selle lévinasliku printsibi on sõnastanud. „Quevedos“ näeme

ka, et see, mis on, olemine, ei lähtu mitte olevast, vaid pigem Teisest. „Quevedo“ võimas finaali, kus kaks läbi ajaloodraama vägikaigast vedanud antipoodi seisavad vakladena tühjuse ja olematuse, aga ka igaviku palge ees, näitab, et kõige suuremal määral pole elus taga igatsetud ja armastatud „mina“ muud, kui Teine, midagi pole inimesele tegelikult lähemal, kui Teine. Undusk viib Quevedo oma Lévinasi-meelsuses omamoodi antidescartes' iliku finaalinii: mõtlen ja olen, järelikult on Teine.

Reisikirjas „Teekond Hispaania“ (Vikerkaar 2002, nr 2-3) kirjutab Undusk: „et millelegi tõsiselt anduda, peab enne läbima sellesama asja kirgliku mahasalgamise faasi“, lisades, et „ühitesobimatute algete ühendus on päästnud Hispaania vaimu, sest temas on nii palju seesmist kasvu- ja küpsemisruumi ning ootamatuid läbiproovimata võimalusi“. Eks Unduski loomingu ole ikka olnud tähelepanu Teisel, olgu teemaks baltisakslaste ja Saksa ajaloo roll eesti ajalookirjutuse juures, Eduard Laamanni Pätsi-ülistused Magnus Ilmjärve uurimuste tõukejõu ja taustana jne. See, et meie olemine johtub palju rohkem, kui me arvame, Teistest kui millestki muust, on samuti üks „Quevedo“ õppetunde.

Samas jääbki Undusk talle omaselt draama teemade esiletoomisel ja rõhutamisel vaoshoituks, kirjutades pigem kõigest justkui muuseas ja ridade vahelt, mitte ideoloogiliselt intensiivselt. Raamatus „Maagiline müstiline keel“ on Undusk ühemõtteliselt võitlevam, tehes erinevate vaimsuste mõju kohati lausa puust ja punaseks ette. Derrida vaim on Unduskile seal rõhutatult, kuigi veidi varjatult ja salakavalalt ideoloogiline. Derridast tehakse MTV ja noorusliku artistliku vaimulahtisuse



Francisco de Quevedo – Hannes Kaljujärvi ja õukonnakunstnik Velázquez – Jüri Lumiste.

alusepanija, aga ka hipiorgiate ja kogu hobuste keppimiste jt zoofiilsete avantüüride apoloog. Kuid siiski on ka tunda, et millegi väga selge sildistamine tühistab Teise, selle asemel et temast viljakalt tõukuda, ja nii püüab Undusk sümboolse ülerõhutamisega pigem piiri pidada. Lévinaslik lähenemine eeldab seega küll positsiooni võtmist, kuid samas ka dialoogi ja Teise kuuldavõttu.

### **Kas Kasterpalu lavastus pidanuks olema reljeefsem ja selgem?**

Võimalik, et Kasterpalu oleks siiski pidanud lavastuskontseptsiooni jõhkralt lisama midagi niisugust, mida võiks nimetada universaalseks, kõigile mõistetavaks, puust ja punaseks tehtud teljeks. Nii nagu näiteks Ingo Normet võimendab Vaino Vahingu „Pul-

mades” üle ebavahingulikku ajaloolis-poliitilist dimensiooni, nii et iga vaataja saab lavastusest siiski midagi aru ja suudab seda teataval tasandil vastu võtta. Muidugi ei tea, kui palju Undusk seda aktsepteerinuks ja milline see telg konkreetset pidanuks olema. „Pulmades” kasvas osundatud telg siiski orgaanilisemalt välja.

Võimalik, et Kasterpalu puuduseks on see, et ta läks Unduski ideoloogilise vaashoitusega siiski autoritruult kaasa ega teinud algmaterjalist pigem oma, olgu või lihtsustatud ja moonutatud lavastust, võimendades mõningaid tahke kas või plakatlikkuseni. „Quevedos” on tegu siiski piisavalt arvukate keeruliste teemadega, millele ei peaks pelgama ka lihtsustatult läheneda – sügavust ja mõtlemisainest jääb igal juhul rohkem järele, kui meie pinna-

pealne aeg jaksab ühe korraga seedida. Siiski on Kasterpalu hästi suutnud välja mängida lavastuse finaali, kus rivali-teedi tagant ilmnevad mina ja Teise lahutamatu noodid. Finaali mõjuvust tuleb tingimata lavastaja õnnestumiseks pidada ja siin on võimalik näha ka lavastaja rõhuasetust ja kontseptsiooni. Just kokkukuuluvusest märku andvas lõpumonoloogis leiavad oma koha kamraadlikkuse teema ja paralleelid omaaegse „Carmeni“ lavastusega, millele on oma „Quevedo“ arvustuses õigustatult viidanud Pille-Riin Purje (Virumaa Teataja 4. X 2010).

Väga õnnestunud on lavastusmeeskonna vormiline panus. Visuaalse, ruumilise ja tehnilise kujunduse efektsust tuleb „Quevedo“ puhul kahtlemata tunnustada. **Taavi Varm** tõestab hästi, et videolahendus ei pea teatris olema midagi *a priori* moodsat ja näkku kargavalt avangardset, vaid võib teenida väga sobivalt ka rahulikumat, klassikalisemat teatrikeelt. Video, kostüümid, väikesed lavastuslikud visuaalsed detailid, **Priidu Adlase** valgus ja **Kristiina Põllu** kunstnikutöö loovad lumava atmosfääri, millega kooskõlas olev heade näitlejate mäng pakub tõepoolest juba iseenesest vaatamisnaudingut, nagu kriitika on maininud.

Väga tervitav on etenduse saatmine elava kitarrimuusikaga, mis Neil Youngi, Iggy Popi jt sellisel filme helindanute eeskujul on meil moeks saamas – suvine „Kivist külalised“ Viinistus, „Hea, Paha ja Inetu“ VAT Teatris, „Mees, kes teadis ussisõnu“ Endlas jne. Samas peab tunnustama, et kui näiteks Weekend Quiter Trio eksperimenteerimisaltite kitarristide esituses tuleb populaarsete ja õõvastavalt metafüüsiliste toonide vaheldumine mõnikord lausa erakordselt mõjuvalt välja, siis „Que-

vedos“ ei omandanud puhtalt akustilise hispaanialeku kitarril vakatuslikud momendid sama võimsat kandvust kui **Jaan Söödi** muusika ilupool. Võimalik, et see ei ole seotud konkreetse muusika, vaid Söödi kui muusiku üldise imago, nii et Söödi füüsiline lavalolek ning stereotüüp varjutas suutlikkust konkreetset muusikat kuulata. Võib-olla kui kitarrimuusika oleks tulnud kardina varjust (nagu äsja VATis ja vahel näiteks Rakvere Teatris), oleks tunne teine. Nii kummaline ja ebaõiglane kui see ka ei tundu – niisugused eelraamistikud räägivad kunsti mõju juures kaasa.

Rollidest jätsid kolm peategelast väga sügava mälestuse. **Hannes Kaljujärv** on näitleja, kelles on isiksuslikku kohalolu isegi siis, kui ta peab mängima totaalset kerglust, nagu tuli ette nii mõneski episoodis Mati Undi lavastustes. Quevedo kuju edasiandmiseks sobib Kaljujärvele omane mänguline, sümpaatselt ja vahel jonnakalt ja vimmakaltki vingerdav laad suurepäraselt. Laval sai näha olemise paradoksaalsust ja pidetust eksistentsiaalselt endast läbi laskvat karakterit, kes elustas Unduski protagonistiga parimal võimalikul moel. Nagu viimasel ajal üldse, pakkus „Quevedoski“ suurt rõõmu **Liina Olmaru**. Ka Olmaru Inézi puhul võiks paralleeli tuua tema rollidega Mati Undi lavastustes, kus ta pidi süütu, koguni lapseliku lustlikkusega mängima veidi ekstsentrilise teksti ja loomusega naisi, kes oma süütu enesestmõistetava uljusega mõjusid sedavõrd kummastavalt, et lapselikkusele vaatamata jäi domineerima hoopis rolli emantsipatoorne, naiselikult tundmatuid maid avastav ja kompav ennast kehtestav alatoon.

**Üllar Saaremäe** olul on ehk kõige enam lavastuse groteskinootide püsiv



Õuedaam Esmeralda – Marika Barabanštšikova ja Fernando de Roja – Aivar Tommingas.

*Alan Proosa fotod*

ülahoidmine. Peaminister Olivarese kuju juurde kuuluma pidanud pragmaatilisus ja väärtuste suhtelise märgi kandmine ei muutu „Quevedos” ühelgi hetkel ajaloodraamadest tuntud negatiivse rebasekarakteri kujutamiseks, kus mustvalge tegelane esitab plakatlikult korrumppeerumist ja muid pahesid. Saaremäe ei kehasta pahelisust, vaid mängib läbi eksistentsiaalset teatrit oma suhtes hirmude ja maailmapildi moodustamise ning kooshoidmise raskustega. Rollis on nii sisu kui paeluvat koomilisust, mis lavastuse dünaamikale palju juurde annab. Meele Friedenthal on oma arvustuses näinud just **Jüri Lumistel** õukonnakunstnik Velázquezena lavastuses teatavat võtmerolli. See on üks võimalikke tõlgendusi. Siiski tundub mulle pigem, et ta kehastas kõige rohkem kuiva prakti-

lisust, mis oli õukonnakunstile neil aegadel sageli omane ja mis oleks ajalooliselt pidanud kuuluma ka peaministri rolli juurde.

**Aivar Tomminga** kurtumum Fernando de Roja oli samuti omamoodi huvitav tegelane, kuid siin tuleb tähelepanu pöörata Kasterpalu lavastuste ühele kroonilisele murele. Kõrvalosad ei ole Kasterpalul sageli viimase peensuseni südamega valmis nokitsetud. Rohkem ja leidlikumalt oleks pidanud panustama eriti muidugi teenrite, aga ka **Marika Barabanštšikova** õuedaam Esmeralda osasse. Üldjoontes väärrib aga Margus Kasterpalu intellektuaalselt nõudliku, pigem mõtestamisele ja lavastamisele väljakutseid pakuva kui isemängiva dramaturgia lavaletoojana igati tunnustust.



# „MINE TEA, KUHU NAD KÕIK JÄID..”

TRIIN TRUUVERT

*Mati Unt, „Huntluts”. Lavastaja: Ingo Normet. Kunstnik: Liina Unt. Valguskunstnik: Andres Sarv. Osatäitjad: Robert Annus, Hannes Kaljujärve, Aivar Tommingas, Jüri Lumiste, Tanel Jonas või Riho Kütsar, Janek Joost, Markus Luik, Raivo Adlas, Margus Jaanovits, Eva Püssa, Maria Soomets, Maarja Mitt, Ragne Pekarev ja Virve Meerits. Esietendus 20. II 2010 Vanemuise suures majas.*

„Huntlutsu” lavaruumi kohal hõljub pidevalt kerge huumori vari, mis ei lase toimuval liiga tõsiseks minna. Mida rohkem aega esietendusest möödab, seda mängulisemaks on lavategevus muutunud. Fantaasiast näitlejatel puudu ei tule, iseküsimus, kui haaravalt ja õnnestunult üks või teine võte etendusiti välja kukub.

Lavastuse aluseks on Mati Undi näidend „Täna õhta kell kuus viskame lutsu”, mis on kokku seatud Oskar Lutsu teoste põhjal.<sup>1</sup> Undi näidendi omakorda ette võtnud Ingo Normet jätkab improviseerimist Lutsu teemadel ning toob selle lavale muudetud kujul, pealkirjaks „Huntluts”. Ulatuslike kärpimiste ja kohandamiste tulemusel on käesolevast tõlgendusest välja jäänud sakslase ja venelase liini kandnud Sumpfenotrop ja Bolotov, teiste tegelaste hulgast veel Uduvere Mall, ning ühtlasi on ka paljud stseenid saanud kärpimise teel lühema ja kompaktsema vormi. Selle lavaliseks tulemuseks on

narratiivne tervik. Kevadest saab suvi, suvest sügis ja sügisest omakorda kevad. Armastatud koolipingid, millega alguses mööda lava vurutakse, asenduvad hiljem pikkade pulma- või talu majapidamises leiduvate laudadega. Vastavalt ajale muutuvad tegelasedki. Mõni vähem, mõni rohkem. Vooremaa sinised taevad ei kao aga kuhugi.

Enim tõusevad selles lavaloos esile sündmused „Kevadest”, „Suvest”, „Tootsi pulmast”, „Argipäevast” ja „Sügisest”. Kui esimeses vaatuses on päevakorral naiseksvõtmise ja mehelemineku plaanid, siis järgmises pooles näeme juba rohkem kooselu rõõme ja muresid kõrvuti võitlusega isamaa pärast ja oma talude soetamist. Tempokalt vahelduvate stseenide jooksul sööbib iga tegelane millegagi mällu, kuid lõppkokkuvõttes jäävad domineerima erksamad mälestused Paunvere meesperest, seda eeskätt seoses Kiire (Aivar Tommingas), Tootsi (Hannes Kaljujärve) ja Arnuga (Robert Annus). Nais-tegelaste hulgast võiks siia lisada Teele (Ragne Pekarev). Ühelt poolt oleneb see näitlejate osatäitmisest, teisalt ei saa mööda vaadata ka tõsiasjast, et enamik stseene keskendubki just Kiire, Tootsi või Arnu tegemistele.

Liina Undi maalilisest lavakujundusest on võimalik osa saada juba enne, kui meile avaneb lavastuse värvikeri inimtüüpide galerii. Teravam silm eristab hämaruses lava kolmest küljest ümbritsevaid üksikult kõrguvaid sei-

nu pastelsetes toonides, kaugustesse ulatuvate maastike ja pilvederohke taeva laotusega. Ruumilist efekti ja avarust soosiv kujundus omandab selgemad jooned koos valgusega. Seejärel sibab lavale Oskar Luts (Jüri Lumiste) lausumaks saali poole sissejuhatavaid sõnu. Veidi mureliku ja eksinud mulje jätab see Luts, kes igasse nurgatagusesse piiludes oma vana tuttavat koolipinki otsib. Otsib ja otsib, kuni järgmisel momendil astub juba hoogsal sammul lavale Paunvere koolirahvas, keda Luts kõrvalt jälgima asub.

Mitmel ajatasandil liikudes on Luts ühelt poolt kõrvaltvaataja ja kommenteerija rollis. Teisalt sulandub ta märkamatuks oma mälu piltide sündmuste

keskele, suhtleb tegelastega, olles nii justkui üks teiste hulgas. Lumiste mängitud Luts on laval nagu vana rahu ise, kes oma vaikselt ja enesekindlalt moel läbi aastate liigub. Erandina võiks siinkohal välja tuua Tootsi unenäo, mida Lumiste on hakanud etendustes üha ilmekamalt ette kandma. Põnevust tekitab nii rohke žestikuleerimine kui ka suurest õhinast ja erutusest pulbitsev jutustamisviis. Üldiselt domineerib Lutsus tasasem pool, kuid ka seal on olemas omad kavaluse momendid, mis väljenduvad eelkõige tema pilgus ja tagasihoidlikkus, ent mõjuvas muiges.

Niisamuti lasub kirjeldaja roll aegajalt Lible õlul (Janek Joost), kes ilmekalt ja kaasakiskuvalt mõningatest

Kiir – Aivar Tommingas, Toots – Hannes Kaljujärv ja Luts – Jüri Lumiste.





Lible – Janek Joost, Arnu – Robert Annus ja Luts – Jüri Lumiste.

stseenidest kõrvalseisjana jutustades ülevaate annab. Näiteks Tootsi ja Teele pulmatseremooniast või Tootsi ja Kiire sahvris käimisest, mida nood Lible kirjelduse ajal pantomiimiga jäljendavad. Nii mõnigi kord kipub Lible Lutsuga tema raamatusse kirjapandu üle vaidlema. Erinevalt Arnust ja Kiirest, nendest tulihingelistest vabadusvõitlejatest, pole Liblele omased ülevoolavalt kõrgeleennulised sõnavõttud. Pigem armastab ta iga natukese aja tagant lausuda madalal bassihäälel: „Vat sulle kala!” ning oma klaasistunud pilguga silmsidet vältides mööda lava ringi lehvida, kaks pudelit pintsakutaskutes ja viinapitsid sõrmede vahel.

Lavastuse keskele kohale tõuseb Tomminga Kiir kogu oma koomilisuses. Kergatsist rätsep, kes üritab peenemat sorti mehena teistest alati sammu

võrra ees olla – käib ringi selg sirge ja õnnis naeratus näol. Ei puudu temas armukadeduse ja trotslikkuse jooned ega siiras lapsemeelsus ka täiskasvanueas, sellest annab tunnistust eeskätt Tomminga erakordselt elav miimika. Need alalõpmata suured ja imestavad silmad saadavad kõikjal Kiire reaktsioone. Niisamuti võib ta ühel hetkel käituda nagu peen meesterahvas muiste ning järgmisel momendil hüpelda ja lennata mööda lava, käedjalad laiali. Omal kohal on ka Kiirega vahetpidamata juhtuvad äpardused, mis muudavad ta saamatuks ja hädi-seks, ent siiski mitte liialdatult. Rõõmsameelsus asendub virilusega, piiksuv ja pinisev hääel omandab siin-seal veel kõrgemad noodid. Meenub, kuidas Kiir luhtaläinud Venemaa-sõidust ülejäänud seltskonnale monoloogi peab:

sini-valgetriibuline pluus seljas nagu mõnel vanglapõgenikul ja mitte kopi-  
katki taskus. Ent koos vanusega tuleb  
Kiirele juurde ka mehelikkust ja oskust  
oma huvide eest seista. Ei jää puudu  
ka kavalast leidlikkusest – seda suhte-  
tes Juuli (Marika Barabanštšikova) ja  
Maaliga (Maarja Mitt). Töökad õmble-  
jannad on üsna varju hoidvad ja aland-  
likud tegelased, kes on nõus kõigi ja  
kõigeaga. Stseen, kus tegeldakse kahe  
naise ja lapse probleemiga, on lahen-  
datud nii, et mõlemad naised istuvad  
eraldi toolidel, üks ühes ja teine teises  
lava ääres, ning emma-kummaga rää-  
kimiseks pendeldab Kiir nende kahe  
vahel. Aeg-ajalt niisuguses tardunud  
poosis istudes ja kivistunud pilgul eri  
suundadesse vaadates meenutavad  
Juuli ja Maali portselanist nukke, keda  
võib ühest kohast teise tõsta. Mõlemad  
on omamoodi lihtsameelsed. Juulis lei-  
dub ehk natuke tasakaalukust ja mõist-  
likkust, kuid eks saa temalgi ükskord  
mõõt täis. Julgelt haarab ta viinapudeli  
enda kätte, ronib laua peale ning laseb  
kuuldavale haledavõitu karje. Sellele  
järgneb omakorda monoloog sellest,  
kuidas kogu tema elu Kiire kõrval näib  
olevat üks lõppematu tööpäev.

Kalj järve Toots on üks tavalisest  
aktiivsem meesterahvas, kes ei pelga  
ohje enda kätte haarata. Ikka leiab ta  
võimaluse, kuidas ennast ja teisi lõbus-  
tada. Ergas vaim ja rõõmsameelsus saa-  
davad teda kõikjal. Venemaa õpingu-  
telt kodumaale naastes on Toots tükk  
maad küpsem, otsiva vaimuga ja ene-  
ses selgusele jõuda püüdev, kuid väga  
palju me tema hinges toimuvat siiski  
ei taju. Oma huumorimeelt ta seejuu-  
res ei mineta. Mida rohkem sündmu-  
sed sügise poole liiguvad, seda mõtli-  
kumaks ja tõsisemaks Toots muutub.  
Pärast pulmi teise vaatuse alguses jääb

ta koos Teelega üldse pigem tagaplaa-  
nile. Kalj järve tunneb suurt rõõmu la-  
val lustimisest. Iga etendusega näib ta  
üha rohkem hoogu juurde saavat, na-  
katades sellega vahel ka teisi näitlejaid.  
Näiteks Tanel Jonast (Imesson). Vahel  
ei saa arugi, kas need kaks laval kaela-  
kuti koos olles nutavad või naeravad...  
Imeliku ja Tõnissoni tegelaskuju ühen-  
damisel sündinud Imessonis on nii üht  
kui teist tegelast, kuid Jonase kehas-  
tuses domineerib Imessonis rohkem  
Imelikule omane rõõmsameelne fleg-  
maatilisus. Selles ühapäevaliblikas on  
edevust, üleolevust ja poeetilisust, mi-  
da saadavad nõtkete žestikuleerimine ja  
pehmel hääletoonil kõnelemine, sellele  
lisandub veel hoogsa ja hingepõhjani  
läbi tunnetatud kandlemängu imitee-  
rimine – kannel on küll laval, aga he-  
li tuleb kõlaritest –, ja polegi rohkem  
vaja, et pääseda siit reaalsusest kuhugi,  
kus ei kummita ükski mure.

Argitasandist viib eemale ka And-  
res Sarve valguskujundus, mis muu-  
dab unenäolistes stseenides lavaruu-  
mi ühes tegelastega muinasjutuliseks  
ja müstiliseks maailmaks. Rõõmsamat  
ellusuhtumist toetab ka osa muusikali-  
sest kujundusest, mis ulatub Mike Old-  
fieldist Arvo Pärardini. Siin leidub üdini  
kevadeomaseid meloodiaid, kuid vöö-  
rad ei ole ka sürreaalsed toonid koos  
vastava valgusega, mis toovad esile te-  
gelaste nihestatuma poole. Seda näiteks  
Tootsi ja Teele pulmalauas, kus eest-  
lasliku rahu ja tõsidusega istunud rah-  
vas paarikümneks sekundiks hullunud  
metsaliste kambaks ümber kehastub.

Niisuguseid nihestatud momente,  
millest aimub „undilikkust“, esineb  
lavastuses veelgi. Tervitatakse ju Mati  
Untigi punase valguse ja tangoga, mis  
pane tegelased justkui nõiakütkes  
hoogsal tantsusammul mööda lava lii-



Toots – Hannes Kaljujärv, Teele – Ragne Pekarev, Juuli – Marika Barabanštšikova ja Maali – Maarja Mitt.

kuma. Tundub, et Normet on võtnud Lutsu ja Undi ning nendega igapidi mängides loonud täiesti omaette maailma, milles on tunda nii normetlikku ratsionaalsust kui ka undilikke fantaa-siamänge.

Tootsi energilisusele on vastukaa-luks oma tüübilt unistav ja hellahinge-line Arnu. Niivõrd süütu ja eluvõõrana mõjub ta oma koolikaaslaste kõrval, ol-les mõjutatav igast väiksemastki tuule-puhangust. Niisamuti on talle omane ülim emotsionaalsus, mis väljendub ootamatutes raevuhoogudes. Niisugu-ne üllatav, võiks öelda lausa plahva-tuslikult ohtlik ägedaloomulisus tuleb kõige paremini esile stseenides Kusla-piga (Markus Luik), kus Arnu keelab tal Imessonile kodutöid näidata ning hiljem temalt pigistamise pärast andeks palub. Mida elavam ja provotseerivam on Kuslap oma peenikese hääle ja mu-helemisega, seda rohkem ta Arnu viha

võimendab. Kui ainult Arnu tekst sin-na suure viha sisse nii ära ei kaoks...

Luige Kuslap on üks salakaval te-gelane. Koomiline ja traagiline vahel-dumisi. Hilisemas eas asendub kavalu-sesäde tema silmis järk-järgult vaikiva, ent vihasema pilguga. Kogu oma ole-kult tõmbub ta üha rohkem kaitsesei-sundisse, apaatsesse melanhooliasse. Liikumatusena seistes vahib ta kivistunud pilgul eemale, olles justkui elu poolt ära ehmatatud. Kui ta oma kurvast saatu-sest kõneleb, aeg nagu peatuks.

Aja möödudes süveneb ka Arnus tõsimeelsem ja nukram pool. On ka rohkem vaoshoitust ja iseendasse kap-seldumist, kuid äkilisemaid tunde-puhanguid kohtab nüüdki, seda eeskätt suhetes Virvega (Eva Püssa). Teises vaatuses tõuseb üheks keskpunktiks Arnu ja Virve abieludraama. Häbeli-kust ja salajaste tunnetega koolitüd-rukust saab veetlev naine, kes tundub



sarnaselt Arnuga kurvameelsusele kalduvat, igatsedes samal ajal ka pisut lõbusama seltskonnaelu järele. Konflikt Arnu ja Virve vahel Virve reetlikkuse pärast viib mõlema emotsioonid äärmustesse, ilmnevad lausa kerge hüsteeria märgid. Kokku võttes on mõlemad õnnetud kujud, tõmbudes vaikivas raskemeelsuses kähisevi hääli tagasi oma üksildastesse maailmadesse.

Pekarevi Teele on kuraasi täis tegude inimene, nagu Tootski, kes ei jäta midagi saatuse hooleks. Nähes, et suhted vastassooga kuidagi edeneda ei taha, kaupleb ta end lõpuks Tootsilegi ilma igasuguse romantikata naiseks, et vaigistada oma rahutut hinge. Oma kärsitu ja upsakavõitu loomuse tõttu võib ta igapäevase ootamatult peale käreata ja järgmisel momendil naerata nagu ingel. Kuid mida rohkem aeg edasi läheb, seda leplikumaks ja tagasihoidlikumaks ta muutub.

Vanaema (Virve Meerits), kes käo kukkumiste või nokk-kinni-saba-lahtiloo saatel päevi õhtusse saadab, on justkui kõigile tegelastele vanaema eest. Koolilaste sõber õpetaja Laur (Margus Jaanovits) jätab algul üsna sümpaatse mulje, kuid sündmuste kulgedes omandab ta lõpuks külajoodiku staatuse, pelgamata seejuures ka endiste õpilaste seltsis kangemat kraami pruukida. Vahepealsest kooselust Virvega ei tule midagi välja ja nii tekivadki tal küsimused, miks üldse võetakse naine ja kas keegi on üldse kunagi armastanud. Küsib seda ka pigem leebevõitu Julk-Jüri käest (Raivo Adlas), mille peale too mõtleb ja seejärel vaikselt publiku suunas liikuma hakkab. Ka vaatajate arvamust tahetakse kuulda. Ühel korral kukub see välja niimoodi.

JULK-JÜRI: Mulle meeldib praegagi

üks ku teene naene. (*Osutab jalutuskepi-ga ühe saalis istuva naise poole.*) Näiteks see sääl... Vahi, ku palju ilusaid naesi on siin esimeses reas!

LAUR: Teie naene istub siin?

JULK-JÜRI: Ei, minu oma on kodus.

(*Laur osutab ühe meeskülastaja kõrval olevale tühjale kohale.*)

LAUR: Nää, säält on üks naene juba ära läinud. Teie naene läks ära, jah?

JULK-JÜRI: Äkki oli säält tegelikult kaks meest?

LAUR (*rõdu suunas*): Aga kas teie olete kunagi armastand?

LUTS: Säält neid nii vähe...

LAUR: Teeme nüüd nii, et need, kes on armastand, need töösevad püsti.

(*Kõik istuvad. Vaikus.*)

LAUR: Eestlased. (*Paus.*) Aga teeme nüüd nii, et need, kes on armastand, need jäävad istuma.

(*Kõik istuvad. Ja muigavad.*)

LAUR: Milline üksmeel.

Sõltuvalt etendusest ja publikust on tulnud ette, et tegelastel jätkub juttu kauemaks. Vahel kujuneb see ommoodi humoorikaks vestluseks, aga mõnikord läheb vähe pikale ja muutub igavaks. Mida kaasaelavam publik, seda rohkem hoogu näitlejad juurde saavad ja seda lõbusamaks mäng kisub. Näiteks pulmalauas, kui peetakse kõnet või lauldakse mõnd viisijupikest, on vahel nii mõnelgi raske tõsise näoga saali poole vaadata.

Üksteisele järgnevate sündmuste kiires kaleidoskoobis on vähe tunda „lutsukivi hüplemist meenutavat katkendlikkust ja minnalaskmist“, mida Unt on Lutsu vaimule omaseks pidanud. Mida paindlikumad ja mängulisemad näitlejad oma rollides on, seda sujuvamalt toimuvad üleminekud ühest pildist teise. Seda nauditavamad





Maali – Maarja Mitt, Kiir – Aivar Tommingas ja Juuli – Marika Barabanštšikova.  
*Alan Proosa fotod*

on ka tegelaste maalähedane ja nüansirikas kõnekeel ning stseenist stseeni ümberlülitumised, mida saadab värvikas kehakeel. Tootsi ja Kiire sahvriksäimise ning lapsele nime valimise pildid poleks pooltki nii haaravad, kui nendest puuduksid tegelaste pantomiim või tantsisklevad stepisammud.

Lõpp kujuneb aga oodatust teistsuguseks. Ei näe me siingi lutsu viskavaid tegelasi, nagu Unt oma näidendis on kirjeldanud. Kõik tegelased kogunevad lavale, käes ajalehed, kus ilutseb ülesvõte Stalinist. Kuuleme, kuidas Luts saab oma töö eest aunimetuse. Viivu pärast lausub vastne rahvakirjaniik aga järgmised sõnad: „Aasta 1949. Mine tea, kuhu nad kõik jäid...” Kostab rongi kõminat, mis läheb üha val-

jemaks ja valjemaks, et siis pimeduses kuhugi kaugustesse kaduda. Vaikus.

#### **Kommentaariid:**

<sup>1</sup> Mati Unt on näidendi saatesõnas loetlenud järgmised tekstid: Kevade; Uusi pil-dikesi Kevadest; Suvi 1–2; Tootsi pulm. Argipäev; Sügis; Mälestused I; Vaadeldes rändavaid pilvi; Mälestused III; Ktora god-zina?; Punane kuma; Sõjarändur; Pikem peatus; Päevikud 1915–1919; Viimane päevik; Näidendid; Jutustused I; Jutustu-sed II; Jutustused III; Kirjad Maariale. Haarald teotseb; Karavaan; Jüri Pügal; Följeto-nid; Rõõm; Nukitsamees; Ajalehed Edasi ja Noorte Hääl 1946–1952 (artiklid); Eesti Kirjandusmuuseumi Lutsu fond (sealhul-gas „Teekond Alamusele” ja „Mälestusi 1944. aastast”); Mälestusi Oskar Lutsust.

# EESTLUSEST, STAMBIVABALT

MEELIS OIDSALU

*Vaino Vahing, „Pulmad”. Lavastaja: Ingo Normet (külalisena). Kunstnik: Liina Unt (külalisena). Osades: Ivo Uukkivi, Lembit Ulfsak, Mari Lill ja Merle Palmiste. Esietendus 16. I 2011 Eesti Draamateatri väikeses saalis.*

Vaino Vahingu „Pulmad” on kirjutatud 1976. aastal Ingo Normetile lavastamiseks. Tol korral seda näidendit lavale ei lastud. Kes olekski eesrindlikus nõukogude ühiskonnas lubanud lavastada absurdi, psühhoanalüüsi ja realismi vahel veiklevat teksti, milles räägitakse küüditamishirmust, maade sundvõõrandamisest, maakultuuri hävitamisest ja selle tagajärgedest: joomarluusest, perekondlikust võõrandumisest. Vahing on esitanud perekond Mõtuse loo arstliku erapooletusega, ei ole siin „õigete” õigustamist ega „valede” hukkamõistu (mis tollast atmosfääri arvestades oli juba iseenesest ideoloogiline seisukohavõtt), on ainult valu kaotatud maa ja kultuuri pärast ning sellega kohaneda püüdnud tegelased.

Viiest pildist koosnev näidend on saanud nime kolmanda pildi järgi, mis kujutab Mõtuste perepoja Jaani (Ivo Uukkivi) ja tema pruudi Hilda (Merle Palmiste) pulmi. Et Jaani ja Hilda pulmapäev on ühtlasi ka Jaani isa Oskari (Lembit Ulfsak) matusepäev, siis peetakse pulmi koduses üksinduses. Hilda hakkab ärajäänud pulmapidu ette kujutama ning Jaanile kujuteldavat pidu kirjeldama. „Ja ongi kõik, kogu pulma-

pidu?” küsib Jaan Hilda vaikides. „See, mis sina nägid, võisid pulmad olla... aga see, mida mina praegu näen, ei ole kaugeltki pulmad... pole ka matused ega mõlemad kokku.” Edasi kirjeldab Jaan oma nägemust: „Näen mingit veidrat ruumi. Meenutab nagu hobusetalli, ja selle mõlemad suured ukсед on pärani ning sees konutavad vanakesed, lapsed ja mõned naised, aga ma ei näe ühtegi elujõulist meest... Nägudel pole ei hirmu ega rõõmu, on mingi kurnatus ja lootus... ootus. Ükskõikne pole neist küll keegi, ega põrnitse ka omaette – nad kõik vaatavad meie pika põllu poole, mis kopliservast algab ja künka taha metsa kaob... Põld on sõdurisaabastest poriseks tallatud, eemalt nagu hooletult äestatud... mustab... Mul kisub sees kokku, sest põld oleks nagu haiget saanud, nagu pooleks lõigatud... Ristikhein kasvab uuesti, iga tutt ajab ennast nädalaga püsti, aga väsinud saabastest tallatud triip läheb aina mustemaks...” Jaani nägemusepõllule tallatud mustavatest saapajärgedest kasvab välja ka Normeti lavastuse psühhofüüsika: lavastust kannab Jaani valu viljatuks tallatud ja hiljem kolhoosile võõrandatud maa pärast ning sellest valust toituv kurnatuse ja lootusrikkuse vaheline pinge.

Pinge ruumilise ahistatuse (kurnatuse) ja avaruseigatsuse (lootuse) vahel läbib ka lavaruumi. Näeme elutuba (1. – 3. pildis Jaani isakodu ja hiljem Jaani veskikorteri elutuba), mille põ-

randale on märgitud sellesama nägemusepõllu äratallatud vaod. Näeme põldu, aga mitte avarust, sest põllust on saanud põrand, väljast tuba. Põld on põllumehelt ära võetud, on jäänud ainult põrandapind. Lavaõhustiku klaustrofoobilist mõju tihendab ka perekond Mõtuse eraldatus: meile ei näidata ega mainita ühtki tegelast, kes poleks Mõtuste perekonna liige (v.a veskiline Priidu, kelle vilja Jaan mainib end jahvatavat), veel enam, tegelased ei räägi usutava konkreetseusega väljaspool tuba, st ühiskonnas või kogukonnas toimuvast, kõik on antud mõnevõrra üldistatult, vihjeliselt, tinglikult. Me ei saa teada isegi seda, mis asjaoludel sureb Jaani ja Hilda poeg Hako (saame küll kaudseid vihjeid, et Hako sureb ajateenistuses). Tõsi küll, Ingo Normet laseb Vahingu tähenduslikule vaikimisele vastu astudes Mõtuste raadiost kõlada ajastutruil nõukogude lööktöökangelaste propagandalintidel. Paradoksaalsel kombel aga lavaelu isoleeritus ja raadiost kõlavate loosungite poliitiline utopism mitte ei löhu, vaid pigem võimendavad teineteist, utoopilised loosungid lõikavad Mõtused veelgi teravamalt välja sellest ühiskonnakorraldusest, mille eest Vahing nad siseruumidesse on sulgenud. Mõnes mõttes oligi ju kogu nõukogude süsteemi puhul tegemist eraldatud ulmelise ruumiga, kosmoselaevaga, kangelasliku missiooniga, millest elusalt välja astuda ei olnud võimalik.

Igatahes valitseb Mõtuste elutoas hirm. Tegu oleks justkui suletud puuriga, kuhu aeg-ajalt sirutub mingi koletilik käsi, et kedagi endaga kaasa viia: algul Roosi (Mari Lill), kes küüditamishirmust kurnatuna haiglasse viiakse, kus ta sureb; siis Jaani isa Oskar (Lembit Ulfsak), kes haiguse küüsi langeb,

ning lõpuks Hilda ja Jaani poeg Hako. Puuristatus kunstilise võttena töötab, sest tegelaste ärälõigatus muust maailmast paneb mõtlema, mis sellise massendava argiolustiku tekitas, milline oli Mõtuste perekondlikku eluruumi ümbritsev ühiskondlik hirmu ja valu allikas, see koletis, keda ei näidata, aga kelle hingus on ilmtuntavalt kohal. Selles veidras puuris on ka üks hirmuta ja vaba hing, paradoksaalselt on selleks taluperemees Oskar, kes miskipärast tunneb kergendust, kui kolhoosikord „vabastab“ ta oma põldude orjamisest: „Sellist elu ei sooviks enam ei eestlastele ega kellelegi teisele... Kaksikümne viis aastat oli nagu üks päev, rohkem mitte midagi meelde ei tule...“ Kergus, millega Oskar kõneleb oma maadest kolhoosi kasuks loobumisest, mõjub absurdseks. Lembit Ulfsaki Oskar on lavastuse kõige soojem, siiram ja elusam tegelane. Kui Mari Lille Roosile ei anta võimalust muuks kui hirmu ja meeltesegaduse hetkede esitamiseks, siis Oskaril on ses loos elu- ja lavaaega piisavalt, et tema heatujulisus teiste tegelaste ängistatusele ja üldse nõukogude repressioonide all kannatanud eestlase eeldatavale kuvandile meelde jäävalt vastanduks. Oskari „kergemeeluse“ ainsa usutava põhjusena tundub tema (ilmselt parandamatu) haigus, mis lubab tal nii oma maaomandi kaotamisele kui ka muudele ebainimlikele oludele elust loobunu pilguga vaadata.

Jaan aga süüdistab isa maa-armastuse reetmises: „Tead väga hästi, et mu maa-armastus on sinu süü, sina ju õpetasid mind esimesena maast lugu pidama... Esmalt lugu pidama, ja siis hakkasin ma maad armastama...“ Oma kaotatud armastust kompenseerib ta viinajoomise ja veskitööga. Veskitööst saab Jaani kinnisidee, veskitööga kur-

nab Jaan oma maa-valu: „Olen praegu nii tööhoos... et mul pole päeva ja öö vahel vahet, pole enam ei ema ega isa, naist ega lapsi. Mispärast? Sest kuigi veskisse tuuakse võõrad terad, on nad mulle ikkagi nii igiomaselt maalähedased ja mind ei huvita, mis ära viiakse, sest see jaotub nii paljude vahel ära... Veskis käib kogu aeg üks imeline elu!” Jaani kurnatuse-ihha murrab normaalset pereelu sooviva Hilda. Merle Palmiste Hilda on ainuke, kelles lavaloo alguses on varjamatut võitlejavaimu, kes võitleb Jaani eskapismi vastu ja normaalse perekonnaelu eest, et selles veidras ühiskonnas, mida Jaan oma nägemuses kirjeldab, oleks „ükski elujõuline mees”. Ometi näeme lavastuse lõpul,

kui saabub teade poeg Hako hukkumisest, Hildat murdununa, kibestununa, kivistununa viina joomas, samas kui elu aeg viina visanud Jaan on järsku kaineks saanud, elule ärganud ja lähleb poja matustele vastu represseeritu uhkusega: „Uhkelt... kuuled, uhkelt – kõigele vaatamata – seisame Hako haulal, mis sellest, et langetatud päi.” Kust Jaanil järsku selline energia?

Jaani elujõu allikale viitab lavastuse neljandas pildis veskikorteris aset leidv juhtum. On hilisõhtu. Lapsed magavad. Hilda on just riielnud Jaaniga joomise ja tööhulluse pärast (Jaan teatas kavatsusest taas hommikuni vilja jahvatada.) Kui Hilda lõpuks väsis ja riideid seljast võtmata diivanile ma-

Oskar Mõtus – Lembit Ulfsak, Roosi Mõtus – Mari Lill ja Jaan Mõtus – Ivo Uukkivi.







Oskar Mõtus – Lembit Ulfsak ja Roosi Mõtus – Mari Lill.

gama vajub, haarab veskest tuppa viinapudeli järele tulnud Jaan lastetoast kaunilt ja puhtalt riietatud ilusa nuku ning hakkab magavale Hildale „nukuteatrit“ etendama, ise peenikese häälega rääkides. Nuku kodanlikku heaolu kiirgava välimuse ja sätituse kontrast veskielanike stressiriietusega (väljaveninud ja väsinud olemisega puuvillased dressipüksid ja kortsus sitsikittel Hildal ning samasugune väsinud välimus Jaanil) on silmatorkav. Kõneluse sisu on tühine joodiku lalin, küll aga muutub see puhta- ja kalliilmeline nukk purupurjus Jaani käes tema joomarluses puutumatusena püsinud lapselikkuse sümboliks. Jaanis, kes oma hirmude eest alkoholi seltsi pageb, säi-

lib kõigest hoolimata (või just hoopis tänu pagemisele) mingi puhas, lapsealik, puutumatu hingesopp, kuhu ühiskondlike olude pori ei küüni, samal ajal kui Hilda, kes võitleb kõigele vaatamata kangekaelselt selle eest, et normaalset elu ka ebanormaalses ühiskonnas elada, lõpuks murdub ja raugastub.

Nii saab Jaani joomarlusest oma-moodi absurdne lootuse säilitamise viis, protest nõukoguliku korra vastu, isamaaline kangelastegu. „Joo vähem!... Suur põllumees ja isamaalane, joo vähemalt täna mõistlikult...“ manitseb isa poega. „Kuidas saab üldse mõistlikult juua, kui minu nahas olla?“ pärib poeg vastu. Kuidas ebanormaalses ühiskonnas normaalseks jää-

da? Normaalsus, kohanemine justkui legitimeeriks ka ühiskonna. Uukkivi kannab oma lapsemeelse joodiku rolli kenasti välja. Nukustseen on lavastuse parim leid, Normet jätkab sellega Vahingu tekstiski leiduvat nukukujundit, ent kui „pulmastseenis“ mainitud „punane käpiknukk“ mõjub psühhoanalüütilise või poliitilise sümbolina, siis lavastaja lisatud nukustseen annab joodik Jaani lapsemeelsele helgele optimismile kujundlikku kandvust. Üleüldse tundub, et lavastaja on suutnud autori psühhoanalüütilistest vihjetest tulvil teksti absurdlikku ja realistlikku poolust pidevas õrnas puutes hoida, nii et need lavale laiali ei lange.

Lavastuse kõige küsitavam osa on sellele nime andnud pulmastseen. Seal võinuks ehk rohkem avaneda noore

Hilda elujanu. Just seda võitlustahet, lootusrikkust, mis hilisemates piltides Hilda maha jätab, kui kurnatus temas lõplikult võimust võtab, seda oleks seal tahtnud elavamalt näha. Ei töötanud see stseen kummagi vaatamise korral, ei avanenud stseenisised kontrastid Jaani ja Hilda nägemisviisi vahel ega ka stseenidevaheline kontrast hilisema, kurnatusest kivistunud Hildaga. Selleks oli pulmapäeva Hilda veidi liiga distantseeritud oma kujutelmast. Aga see on juba lavastuse mõjuvuse küsimus, pigem teatritehniline kui teatrikunstiline puudujääk, mistõttu lavastuse kunstiväärtus sellest ei kannata. Ja võib-olla oligi Hilda kurnatuse põhjuseks tema vähene kujutlemisvõime? Mine võta kinni. Ons keegi Vahingust kunagi päris lõpuni aru saanud?

Hilda – Merle Palmiste ja Jaan Mõtus – Ivo Uukkivi.







Hilda – Merle Palmiste ja Jaan Mõtus – Ivo Uukkivi.  
Mats Õuna fotod

Üks arusaamine jõudis mulle siiski selgelt kohale. Ühes intervjuus räägib Vahing inimsaatusel ja seda kujundavast mõtlemisest: „Inimeste saatused on võrdlemisi sarnased. Nagu ma olen varemgi rääkinud – ega ikka midagi originaalset välja ei mõtle. Meie, inimesed, mõtleme ikka ühtede ja samade stampide järgi... Väike populatsioon nagu Eestis... no katsu sa siin teistmoodi, näiteks ameeriklase või inglase moodi mõelda – ei tule välja, sa mõtled ikka eestlase moodi.”<sup>1</sup> Olgugi näidend kirjutatud oludes, kus kõike ei saanudki välja öelda, tõestab Ingo Normeti Vahingu-lavastus suurepäraselt, et ka eestlasest ja tema saatusel on võimalik stambivabalt mõelda, kirjutada ja teatrit teha (näiteks vastupidi Va-

nemuise „Puhastusele”, kus tahutakse groteskset monumenti eesti rahva kannatusile). Vahingu – Normeti lavastuses ei ole kaotajaid ega võitjaid, sakslased ja venelased lahkuvad Jaani nägemusepõllult vaenutsemata, kedagi tapmata, lihtsate väsinud sõduritena; me ei näe lavastuses kurje NKVD-lasi, nende kaasajooksikuid ja äraandjaid, süütuid ega süüdlasi. Näeme vaid lihtsate eesti maainimeste elutuba, millest on saanud raugastava kurnatuse ja lapsiku lootuse võitlustanner.

**Kommentaari:**

<sup>1</sup> Sven Vabari intervjuu Vaino Vahinguga „Optimistlikud tagasivaated kuristiku põhja”. Looming 2003, nr 3.

# AUDITIIVSE PUHASTUMISE VÕIMALUSED

MADIS KOLK

*Sofi Oksanen, „Puhastus”. Raadiotele dramatiseerija ja lavastaja: Taago Tubin. Helirežissöör: Külli Tüli. Muusika: Tiit Kikas. Osades: Helene Vannari, Elisabeth Tamm, Alina Karmazina, Katriina Lauk, Margus Prangel, Raivo E. Tamm, Sten Karpov ja Janek Vadi. Esietendus 7. – 14. III 2011 Vikerraadio eetris. Kuuldemäng on järelkuulataav ERRi kodulehel.*

Liisa Smithi Vanemuises lavastatud „Puhastuse” puhul võttis Eneken Laanes kogu Sofi Oksaneni fenomeni põhjalikumalt analüüsida, sõnastades ka mõningad põhjused, miks „Puhastus” nõudlikumas ajaloomäletajas tõrget võib tekitada. Laanes nimetab teost melodramaatiliseks ning leiab, et see on üles ehitatud süüdlaste ja ohvrite maailmana, kusjuures lugejapoolne ohvrirolli ihalemine on kallutanud ka romaani retseptiooni tõeteelt magusasse masohhismi, seda isegi nende käibes, kellele sellele ohvritajule justkui õigust ei olevat. „„Eestlaste kannatused” on meie ühiskonnas ammu muutunud vahendiks, mille abil kompenseeritakse oma varanduslikke, hariduslikke vm alaväärsuskomplekse. Kirjandus ja kunst võiksid minu meelest sellised suundumused nähtavaks teha ja neid analüüsida, mitte võimendada” (vt Sirp 15. X 2010). Muu hulgas kritiseerib Laanes hoiakut, mis süüdistab näiteks Kristina Normani „Kuldsõduri”

projekti või Teater NO99 „Ühtse Eesti suurkogu” poliitilisuses, kuid aktsepteerib „Puhastuse” tendentslikku poliitilisust, väites end nautivat hoopis teose universaalset süü- ja kannatuse temaatikat.

Tahtmata vaidlustada väidet, et kunsti ülesanne on eelloetletud fenomenide põhjalikum uurimine, mitte plakatlik võimendamine, ei saa ma ometi imestamata jätta rändkarikana toimiva ohvrireeoli ihaldusväärust, mis kogu Oksaneni saagat meie retseptioonis on ilmestanud. Olgugi teos mõneti plakatlik, mõjub selle paatose vastustamisega taotletav teisitimõtleva staatus siiski kohati liiga ilmselt lahtisest väravast sisse murdmisena, et rohkeid debatte Oksaneni ajalootölgenduste „eluõiguse” kohta ülemäära tõsiselt võtta.

Kuigi Taago Tubina töö kuuldemänguga algas kuuldavasti juba siis, kui arutelud Oksaneni ümber polnud veel päris jaburaks kiskunud, asetub kuuldemäng ometi retseptiooniruumi, mis peab arvestama tekkinud fooniga. Peale kunsti laiema missiooni tundlike ja poliitiliste teemade käsitlemisel peab siinkohal arvestama ka teatri spetsiifilisi tunnuseid.

Teater ei ole teatavasti olemuslikult kuidagi ülemäära intellektuaalne kunstiliik, mille loomine ja vastuvõtt saaks toimuda üksnes kontseptuaalsel pinnal. Rohkem kui nii mõnigi muu kuns-



Helirezissöör Külli Tüli, Aliide osatäitja Helene Vannari, lavastaja Taago Tubin ja Zara osatäitja Alina Karmazina kuuldemängu salvestusel Tortma talus.

tivorm peab teater arvesse võtma n-ö inimfaktorit ja kollektiivse vastuvõtu lisaomadusi, mõjugu need siis materjali vastupanu või toetava tegurina. Sõnumi kujundisse kehastamise kõrval seisneb osa lavastajakunstist ka vastuvõtjahoiaku tajumises, selle arvestamise ja ületamise. „Ühtne Eesti“ on just selle oskuse hea näide, kusjuures küsimus ei ole ju selles, kas lavastuse poliitiline sõnum on „meeldivam“ või „ebameeldivam“ kui Oksaneni „Puhastusel“. Ka Normani „Kuldsõduri“ veenvus või ebaseaduslikkus ei tulene ju ettevõtmise sõnumist, pigem on tegemist looja positsiooni rõhutamisega, katsega oma ohvristaatust põlistada.

Ma ei taha öelda, et Oksaneni raamatu skemaatilisus ei väärriks kriitikat, küll aga meenutada, et tegemist on kõigele vaatamata olulise teosega. Kartus, et Oksanen teeb reaalsed kannatused kaubaks, justkui igale eestlasele kättesaadavaks, populariseerides meie küüditamisajaloo temaatikat, ei ole kuigi põhjendatud, arvestades, kui vähe kas või noored neist kannatustest teavad ja neid reaalseks peavad. Kuigi mõningaid äärmuslikke hoiakuid tsiteerides on alati võimalik tõestada eestlase ajaloolist soovmõtlemist, ei võimalda ei meie ajalugu ega ka igapäevaelu oluliselt karta, et eestlase rahvuslik pateetika kuidagi piinlikult suureks võiks pai-

suda. Kui „Puhastus” esitanuks oma väiteid intellektuaali jaoks söödavamal, poliitkorreksemalt „ambivalentsel” moel, kas tekkinuks siis üldse debatti? Ilmselt sumbunuks poolt- ja vastuar- gumente võrdväärselt sisaldav lausung juba eos. Just teatri võimuses on ka sirg- jooneliste ja universaalsete mudelitega suhestuda, nendega polemiseerida, täi- ta neid inimliku sisuga, ülendada ning miks mitte lisada põlatud „melodraa- male” hoopis tragöödia mõõde.

Üldjuhul algab igasugune hea teater lavaruumi tinglikkuse tajumisest. Mi- da paremini laval olivad lavatinglikku- sega kohanevad ja vaataja sellest tead- likuks teevad, seda suuremad võima- lused on mängureegleid omaks võttes kehtestada ka tõepärasuse illusioonil, sõnumist sõltumata. Olen enne kuul- demängu näinud kaht „Puhastuse” la- vaversiooni. Mika Myllyaho lavastus Soome Rahvusteatri tekitas mõneti võõritust. Sellel võis olla kunstiväliseid põhjusi – keelebarjäär ja teatriesteeti- lised nüansid, mis võivad eesti publi- kule mõjuda „harrastuslikkusena” –, kuid see tõi lavastuse siiski teatavale tajudistantsile, näidates teada-tuntut harjumuspäratust küljest. Lavastus tegi vägistamist põhimotiiviks seades häirivaks need aspektid, mida muidu tajuksime kardetavasti vaid abstrakt- sete ajaloolehekülgedena. Kuigi jah, ülemäära tasandiküllase kunstiteosega just tegemist polnud.

Sama saab öelda ka Liisa Smithi la- vastuse kohta. Nagu juba öeldud, teatri puhul ei saa pidada puuduseks, kui lu- gu võimaldab lõpuni ütlemata ambiva- lentsuse asemel üleelusuuruseks või- mendada ka universaalset ja arhetüüp- set. See ei peaks hea lavastuse puhul mõjuma mitte mustvalge näpuga näi- tamisena, vaid võimalusena luua sõ-

nade taha läbielamisruum, interpretat- siooni emotsionaalne tõuketrampliin. Vanemuise lavastus takerdus paraku just loo enda esmatasandisse. Püüdes lavatinglikkusest üle libiseda, sai teoks just paradoks, et taotluslik realism ei pääsenud mõjule, vaid värvus karika- tuurseks.

Taago Tubina kuuldemängul on mitmed eelised, mis on osalt tingitud just audiokunsti spetsiifika tundlikust ärakasutamisest ja sõnumi teenistusse rakendamisest. Raadio üldrahvalik- kus vähendab ka teatrikunsti teatavat elitaarsust, mida tal ehk ajalooliselt ei peakski olema, kuid mida võimenda- vad mõned kunstivälised asjaolud, alustades pileti hinnast ja käitumiseti- ketist. Kuid tema „rahvalikkus” on petlik, sest raadioteater annab näilise vahetuse kaudu meie käsutusse hoopis uued tajuvõimalused. Oma ühe meele kesksusega võimaldab audiokunst nii vähendada tähendussegajaid kui ka suunata varjatumalt tõlgendusaspekte. Olles vormilt küll minimalistlik, toob just „Puhastuse” raadioversioon esile materjalis peituva tragöödiakuse. Näiteks sündmustiku keskmesse tõs- tetud võigas piinamissteen on kuul- demängus ühtaegu võimendatud ja varjutatud. NKVD mehed Paša (Sten Karpov) ja Lavrenti (Janek Vadi) on pandud rääkima vene keeles, mis teat- rilaval teeks niigi raskesti lahendatava stseeni veelgi rohkem näpuga näitami- seks, audiolaval pakub aga võimalust esteetiliseks ümberlülitumiseks – na- gu tragöödias, kus otsene vägivald on viidud lava taha, tõstetakse see kuulaja jaoks teisele tajutasandile.

Kuna teose teema on ühelt poolt leierdatud, teisalt aga üliintiimne, nõuabki selle vastuvõtt keskkonda, kus saaksid vabalt seguneda lavaimpulsid

ja vastuvõtja privaatrium. Kuuldemäng ei suru küll peale oma visuaalset ruumi, kuid tema maailm on võimendatult tinglik ning Tubin ei ole seda ka varjanud. Ka laval saanuks tegevust kujutada veelgi paksemates toonides, kui vaatajale oleks antud selged viited, et tegevus toimub arhetüüpsete omadustega tragöödiaval, mis andnuks võimaluse pateetikat kas või absuradini lahti mängida.

Tubina kuuldemäng ei ole aga tegevuse mööndustega ülekandmine piiratud võimaluste maailma, vaid konkreetne viide meediumi omadustele, et kuulaja need mängureeglitenähteks võtaks ja etteantud materjalist oma maailma ehitaks. Lavastuse raadiokeskkonda võimendab näiteks võte, kus tegevusaja vahetumist 1950ndate alguse ja 1990date alguse vahel märgi-

vad vastavad raadio arhiivist pärit helid, mille käigus jõutakse ilma iga-suguse pateetikata katkendite kaudu ette mängida kogu Matiiseni isamaalaulude tsükkel, kõrvuti näiteks „Met-siku roosi“ tunnusmeloodiaga.

Ka romaani kärbes ei ole mängu toodud lihtsalt võttenähtena, mida teatrilaval samal viisil kasutada ei saakski, vaid rõhkude (ümber)asetajana ning peategelase süüme ja psüühilise seisundi märkijana. Samamoodi on tragöödia mõõtmesse tõstetud ka Hansu (Margus Prangel) ja Aliide (Helene Vannari ja Elisabet Tamm) meelesegaduse hetked, mis polemiseerivad retseptioonist läbi jooksnud süüdistusega, nagu oleks Oksaneni hinnang tege-laste käitumisele liiga ühene. Loo lõpp-lahendus mõjub selles kontekstis just tragöödiapärase kulminatsioonina.

Aliide osatäitja Helene Vannari.  
*Virko Annuse fotod*





# NALJAMEHELE MAKSAKSIN NELISADA

## Kolhoosid ja postkolhooslik maaelu Eesti teatrilaval

VEIKO MÄRKA

(*Algus TMK 2011, nr 4*)

**Olev Anton**, „Laudalüürika“. Esietendus 24. X 1980 Vanemuises, lavastaja Kaarin Raid.

„Laudalüürika“ jätab isegi tänapäeval lugedes ideoloogiavaba ja laheda mulje, mis siis veel selle sünniajast rääkida.

Kolhoositeema üldisele kujutamisele eesti kultuuris võiks kvintessentsiks olla Rein Ruutsoo mõte: „Koo kolhoosierimisega oli määratud hääbumisele eesti talupojakultuur sellele omase elutunnetuse, probleemide, visaduse ja terve mõistusega. Asemele tuli ametniku ja moonaka minnalaskmise vaim“ (Teater. Muusika. Kino 1988, nr 3). „Laudalüürika“ esindab seda minnalaskmise vaimu ning terve mõistuse hääbumist kõige puhtamas olekus.

Saalid olid pilgeni täis nii Vanemuises kui külalisetendustel ning isegi harastustruppide mängupaikades. Vanemuise saal oli rohkem kui aastaks ette välja müüdud, üldse mängiti „Laudalüürikat“ kuus hooaega. Vastukajased lugedes näib, et eriti meeldis publikule repliik: „Nii siin elus on. Kes muud ei oska, juhatab teisi. Kes vilja kasvatada ei oska, kasvatab kaadrit.“

Ekspositsioonis vilksatab jälle Ird: tüki kavalehel väidab autor, et kirjutas näidendi tema käsul.

Fookuses on neli lüpsjat, lehmasitaste kitlitega, viinalembest ja frustreeeritud naist. Konflikt eesrindlaste ja mahajääjate vahel puudub, kõik tegelased on inimlikud, oma pahede ja voo-ruus-tega. Mõned tegelased (Veera, Jüri) on ilmselt paberitega idioodid. „Lüürika“ avaldub repliikides nagu: „Veera: Vai viil, ilus... Sa kae, määanne mu tagument omm... (Pöörab tagumiku, seal on lehma virtsase saba suur lartsakas.) Mesmuudu ma nüit kontrolli ette astu...?“

Lisaks autori eneseiroonia: meespeategelane on eksperimendi korras mahajäänud laudas brigadiriks hakanud ajakirjanik Anton, kelle üks „ülesandeid“ on karjanaiste kabistamine. Tekstist selgub, et Anton pole eesnimi, sest Ženja kutsub teda hoopis Oleviks. Kuna autor töötas tõesti Tartu rajooni Laeva sovhoosis karjabrigadirina, võib selle majandi elu näidendi prototüübiks pidada.

Paljuütlev on venelase kuju muutumine kahekümne kuue aasta jooksul. „Sookollides“ on gaasitrassi rajajad Ol-





Olev Anton, „Laudalüürika”. Anton – Evald Aavik ja Ženja – Raine Loo.  
Lavastaja: Kaarin Raid. Esietendus 24. X 1980 Vanemuises.  
*TMMi foto*

ga ja Kolja võimsa industriaalse progressiveduri plakatlikud kehastused, kes omakasupüüdmatult mahajäänud Eestile appi tulid ja oskavad juba bajaanil „Kaera-Jaani” mängida. „Laudalüürika” Ženja seevastu vastab eestlase tüüpettekujutusele vene naisest: temperamentne, lõdva püksikummiga, vägivaldne, kuid ka kergesti leppiv. Ka tema keelekasutus on realistlik („Nu staruhha, bljäääd”).

Näitekirjanikuna ei esinda Anton tiptaset. Piinlikult kunstlik on näidendis karjak Jüri ja Torni-papi kõnepruuk. Viimased peavad n-ö narridena välja ütleva kolhoosielu kõige masendavamad punktid, näiteks selle, et so-

liidsed inimesed lasevad varem või hiljem majanditest jalga. Puudub intriigi ja karakterite arendus. Ent ühismajandites valitsenud mentaliteedi kajastajana on „Laudalüürika” oluline allikas. Näiteks juhtum Leiliga, kes varastab isiklikele loomadele jõusööta ja keda pole võimalik mingil moel karistada, sest ta võib solvuda ja ära minna. Aga asendajat poleks kusagilt võtta.

Näidendis on ka tegelane, kelle nimi sai mõne aja pärast kuulsamaks kui Antoni enda oma – traktorist Kerna Äрни, kole mees, kes pärast palgapäeva kolm ööpäeva naist peksab.

Kui „Sookollid” väärrib tähelepanu täisverelise rahvatüki punapropagan-

distliku modifikatsioonina, siis „Laudalüürika“ näitab ühismajanditeaegset minnalaskmise ja lootusetuse mentaliteeti täiesti tõsimeeli, ehkki mitte ilma lõdvestava rahvaliku naljata. Filmi „Jan Uuspõld läheb Tartusse“ eredas maateemalises stseenis ütleb Ott Sepa kehastatud ämbri pähe tõmmanud rulnokk: „Pulli peab saama!“ See kõlab kui maateemalise näidendi kategooriline imperatiiv. Anton seda õnneks mõistis.

Loodetavasti jättis „Laudalüürika“ vägeva mulje ka lätlastele, kui Evald Hermaküla selle 1981. aastal Valmiera Draamateatris lavastas.

Antoni järgmine näidend „Rubla-rüütli“ ebaõnnestus. Napi vastuka ja hulgast väärrib aga lausa plakatkirja lõi Maris Balbati artiklist (Sirp ja Vasar 2. XI 1984), milles refereeritakse hilisemat peaministrit ja Euroopa Komisjoni asepresidenti: „Näidendis puudutatud majandusprobleemide spetsialistina esines Hoiukassade Peavalitsuse juhataja Siim Kallas. Siin kujutatud diferentseerumisprotsessi (elanike ühe kihi jõukuse tugevat kasvu) pidas S. Kallas normaalseks ning iseenesest mitte negatiivseks nähtuseks.“

**Enn Vetemaa, „Püha Susanna ehk Meistrite kooli“** televersioon. Lavastaja Ago-Endrik Kerge. Esietendus ETVs 1983.

Olgu kohe rõhutatud, et telelavastusel pole mitte midagi ühist Vetemaa samanimelise näidendiga. Kuigi isegi ERR koduleheküljel pakub (18. oktoobri 2010 seisuga) telelavastuse pähe näidendi sisututvustust. („Nõukogude elu puudusi paljastav kommunaalsatiir, kus nimitegelase ambivalentsus tekitab hoopis teised ja palju sügavamad tähenduskihid. Lugu sellest, kui-

das remondimehed üritavad eluvõõra vana daami arvelt kasu lõigata, ent too trumpab nad üle.“)

Tegelik süžee seisneb hoopis pealinna teatritrupi külaskäigus kolhoosi. Tõsi, telelavastuse tegevuse käivitab seik, et külalisetendust sõidetakse andma just „Püha Susannaga“ – aga sama hästi võiks külakostiks olla ka „Hamlet“.

„Püha Susanna...“ on hea näide 1970.–80-ndate ENSV irooniast küllastunud mentaliteedist. Telelavastuses tabab see nii kultuuritippe kui lihtsameelset majandirahvast. Kaks pealtnäha vastandlikku institutsiooni mõistavad teineteist hästi. Nii teatris kui majandis aetakse tasa ja targu eesti asja, elatakse ise ja lastakse teistel elada. Haltuura on põhitööst märksa olulisem. Teatritrupi kohta selgub see otsesõnu, aga ka kolhoosirahvast näeme igal pool mujal, näiteks varieteed tegemas, ainult mitte töö juures. Ainus idealist, lavastaja Siimeon Susi (Tiit Lilleorg), on kõigi naerualune. Aga kui Linda Suur (Ita Ever) teda otsesõnu seaks söimab ning „suraka“ ära panna ähvardab, siis ei kõla see jäägitult negatiivselt. Susist on saanud variser ja „siga“ mitte halva iseloomu, vaid ümbritseva nõukogude ühiskonna tõttu.

Juba loosung, millega maarahvas teatrirahva vastu võtab – „Tere tulemast meie kolhoosi, kunstipõldude eesrindlased!“ – võimaldab võrdusmärgi panemist. Ehkki selle märgi taga leidub nii maailmavaatelist kui sotsiaalselt erinevust. Mõlemat koos näitab teatri esinäitlejannale jalgratta kinkimine mustade Volgadega sõitvate põllumajandusjuhtide poolt. Isegi pealtnäha soodsalt arenevad armusuhted koomikute paari ning külaneiuude vahel ei vii kuhugi.

Omamoodi pärl on kolhoosi varietee. Autoril ja režissööril on õnnestunud sellest luua kogu tolleaegset absurdilähedast ühiskonnakorraldust sümboliseeriv kujund. Esiteks on varietee näide majandusliku mõtlemise väärastumisest, sest kolhoose ei loodud ju meelelahutuseks. Teiseks võrdsustab see nõukogude ühismajandid ja teatrid. Ja mõnes mõttes õigustatult, sest esimestes mängiti töötegemist ja teistes täideti tõsimeeli riiklikku plaani. Kolmandaks tekib üldistus: Brežnevi ajal oli kogu elu üks lõbus minnalaskmine. Ammendavalt paneb teatri ja kolhoosi (kultuuri ja põllumajanduse) suhted paika esimehe (Aarne Üksküla) jutt Susile: „Kahju, et sa naljamees ei ole. Naljamehele ma maksaksin 400. Sulle ma maksaksin 300, kui sa seinalehte ka teed.” Pisike fraas, aga tabav. Täpsemalt on raske eesti teatraalide ja maa-rahva ajatud vahekorda edasi anda.

Tõeliselt kirkast kolhoosielamust ei paku aga seegi lavastus. Fookuses on siiski teatriinimesed ja nende deformeerunud hingemaastikud, maaelu on rohkem dekoratsiooniks ja kontrastiks.

**Ott Kool, „Musta kassi öösel ei näe”.** Esietendus Pärnu Draamateatris 17. V 1984, lavastaja Ingo Normet.

Kool oli ameti poolest maaelu kajastav ajakirjanik nagu Olev Antongi. Enam-vähem ühel ajal kirjutasid nad oma parimad näidendid ja „Musta kassi öösel ei näe” ning „Laudalüürিকা” on ilmunud koguni ühiste kaante vahel, raamatus „Eesti näidendeid 1980–1984”. Kogumikul on ka Oskar Kruusi üldistada üritav järelsõna, kuid erinevalt Irdi „Sookollide” järelsõnast on see ülimalt ebaadekvaatne. Näiteks toob Kruus eesti tollase dramaturgia kõrge taseme üheks tõestuseks fakti, et

mõnedes näidendites on palju, mõne- des aga vähe tegelasi.

Puudusedki on mõneti sarnased. Eelkõige otsese kõne tarbetu paisutamine. Nii laseb Kool Taalil väga palju rääkida saksa ja vene keeles. Kõik olulise peab ta aga ikkagi eesti keeles üle kordama, nii et kokku võttes sisaldab Taali tekst kümnete lausete kaupa liig- liha.

Kooli fabuleerimisannet oli nõrgem kui Antonil, tema näidendist on rohkem näha, et selle kallal on tehtud ras- ket tööd (asjaolu, mis mõjub üsna äng- gistavalt just lugedes). Eriti piinlikuks muutub otsene kõne siis, kui mõni te- gelane üritab vaimukas olla (õnneks üritavad nad seda harva). Anton käsit- leb ühesuguse sujuvusega nii kolhoo- sinaiste labast lallamist ja kisklemist kui ka valusaid minevikuhaavu (kaks lüpsjat varjasid sõja järel ühte ja sama metsavenda, oma küla poissi, üks süü- distab teist selle ülesandmises ja sur- mas). Koolil meelelahutuslik diskursus peaaegu puudub.

Näidendi keskmes on õnnetu trak- torist Ruuben, kellel isa lapsepõlves õunaraksus käimise eest sõrmed poo- leks päevaks hõõvelpingi vahele kee- ras ja kes selle tagajärjel on muutunud eetiliseks pühakuks. Majandis rabab Ruuben tööd teha rohkem kui viis ha- rilikku traktoristi kokku, kuid hirmus töötegemine ja vaevanägemine ei too kaasa mitte armastust, vaid raske sise- haiguse.

Näidendi põhisisu võtab kokku järgmine kahekõne:

„Mari (*hellalt*): Kallis mees... kas sa tõesti sellepärast... (*Ruubenile ootama- tult kallistab.*) Kui sa ainult teaksid... ma olen paljude asjade üle järele mõel- nud ja oma otsuse teinud. Ma olen sinu



Ott Kool, „Musta kassi öösel ei näe”. Ringijooksu Ruudi — Jaak Hein, Inna — Eha Kard, Sven — Aare Laanemets, Ruuben — Arvi Hallik ja Mari — Lii Tedre.

Lavastaja: Ingo Normet.

Viktor Menduneni foto

ees suur süüdlane... Ega ma sellepärast sind ei kallista! Sa oled mulle... armas! Ruuben (*tõmbab Mari käed lahti, karuselt, hingevaluga*): Elama... peab edasi! (*Istub laua äärde.*) Anna mulle nõu... Korv traktori taga on haljasmassi täis... vihm tuli peale... läheb, kurat, tuliseks! (*Paus.*) Agronoom ütles, et... lase... metsa alla maha... et ära silo hulka too, läheb tuliseks! (*Paus. Rahulikult, ennast valitsedes.*) Kas sa oma lauta ei taha? Ehk söövad lehmad ära?"

Kõlab sama totralt nagu Lumeti paroodia. Aga erinevalt viimase eeskujuks olnud „Hanedest” jõuab „Musta kassi öösel ei näe” loogilise järelduseni: töönarkomaan Ruubenist pole voodis asja ning Mari mureseb lapse hoopis tema venna Sveniga. Ka lõpplahendus on kentsakas, kuid loogiline: kuna Ruu-

ben mitte ainult ei tee viie mehe tööd, vaid saab ka viie mehe palka, peab ta venna sigitatud lapse üles kasvatama.

Näidendi minoorset põhitelge rikastavad tabavad üldistused („Nii need eestlased on! Kui pidu peab ja viina võtab, räägib tööst! Ja kui tööd teeb, räägib, mitu pudelit tühjaks joodi!”) ja sarkasm („Sven: Ma armastan sind, Mari! Mari: Tänan. Ma olen juba rase.”).

Raske maatöö tegijate haletsemine muudab näidendi jätkuks Enn Säde ja Jüri Müüri omas ajas laineid löönud kolhoositeemalisele dokfilmile „Künnimehe väsimus” (1983).

Lavastaja Ingo Normet meenutab (Teater. Muusika. Kino 1999, nr 4): *Keskkomitee ideoloogiasektoris töötas väga püüdlilik inimene Kalev Tammistu. Ta lasi Ott Kooli näidendi „Musta kassi öösel ei*

näe" enese tarbeks trükkida kaunile kriit-paberile (teatritel polnud noil aastail sellist kusagilt võtta) ja noris mitme tunni vältel peaaegu iga rea kallal. Meie Ott Kooliga pidime siis kuulama ja ei tohtinud väga skandaalseks ka minna, kui tahtsime, et näidend mängukavasse jääks (seda esitati üle 200 korra).

Näiteks lausuti näidendis ühe tegelase, Taali kohta (mängisid Olli Ungvere ja Velda Otsus): „Ta on vanaaegse hea kasvatusesega inimene.” Tammistu küsis: „Kas nõukogude kool ei rahulda teid?” Kui näidendis oli juttu, et kajakad on merelt linna tunginud ja otsivad nüüd Lasnamäel prügikastidest toitu, küsis Tammistu – kas need kajakad on venelased? Ta jutt oli sedavõrd rumal, et kaebasime tema peale Eestimaa Kommunistliku Partei ideoloogiasekretärile Rein Ristlaanele. Too siis andis ilmselt korralduse mitte segada Ott Kooli näidendi esitamist.

Tegelikult sai ideoloogiataotleja Kalev Tammistu kõigest õigesti aru. Just nii me mõtlesime, nagu tema küsis. Kuid tal oli naiivsust neid asju veel väga tõsiselt võtta ja seetõttu ei võtnud tema palju küünilised peremehedki teda varsti enam tõsiselt. See oli tolle aja paradoks, et väljenduda tuli punaselt, kuid mõelda võis ja tuli hoopis teisiti. Eriti silmakirjalik aeg. Väga punaseid ei sallinud ka nende peremehed mitte.

**Valter Udam, „Vastutus”.** Esietendus Pärnu Draamateatris 15. II 1985, lavastaja Ingo Normet.

Et vältida eksiarvamust, nagu oleks 1970. – 80-ndatel lavastatud ainult kõrgetasemelist maateemalist draamat, olgu toodud tsitaat Heino Kiige „Tütarlaps ja teised” kohta: „Ja kuidagi ebamugav on näha meie leiva ja leivakõrvase eest hoolitsevate inimeste sellist äranarrimist.” (Reet Reiljan, Noorte Hääl 6. IV 1980.)

Kaheksakümnendate esimese poole meeolude koondiseloostuseks on väärt dokument ajakirjas Teater. Muusika. Kino 1984, nr 11 ilmunud vestlusring „Maarahva teatriootused”. Mõned ilmekamad lõigud sellest:

Ülo Tonts: „...näitekirjandus ja teater on meil ikka olnud demokraatlikud, rahvalikud ja rahvuslikud, nad on ajanud meie omi asju. Eesti maarahvas on teatriga suhelnud üle saja aasta.”

Kuldar Raudnask: „...kui jutt on tänapäevast või meie lähiminevikust, siis tunneb publik mingit rahuldamata janu tõetruuduse järele. Ei meie ajakirjandus, ei eesti film, ei teised kunstid (kirjandus vahest välja arvatud) ole suutnud seda janu kustutada. Ja kui siis inimene näeb äkki laval killukest ehsat elu, kui seda pakutakse talle mõtestatult ja hingestatult, siis on ta ju lausa üllatatud.”

Märt Kubo: „Teater peaks andma inimesele eluusku, kindlustunnet tuleviku suhtes, toetama meie rahvuse tervet, tugevaid jooni.”

Lisaks „Laudalüürrikale” tõstetakse vestlusringis väga hea maateemalise näidendina esile Jaan Kruusvalli „Minekut”. Siiski ei suuda ma ei seda ega ka Kruusvalli „Vaikuse vallamaja” kitsalt maateemaliste näidendite hulka liigitada. Läände põgenemine ja küüditamine olid siiski k o g u eesti rahvast mõjutanud eksistentsiaalsed tegurid.

„Vastutuse” autor oli kõrge ametnik – kompartei Pärnu rajoonikomitee sekretär ning üks agrotööstuskoondiste loomise initsiaatoritest. Näidendi sisul pole põhjust peatuda, selleks on see labaselt konjunktuurne, pealegi Loomingu Raamatukogus ilmununa kättesaadav ja pildidki juures. Autor ise ütleb eessõnas: „Mõningad ametkonnad, nende töötajad ei ole huvitatud töö üm-

berkorraldamisest vastavalt uuele olukorrale, jätkavad oma tööd päheõpitud tsitaatide ja seisukohtade alusel. Alati on leidunud ja leidub inimesi, kes kardavad riski, hoiduvad kõrvale kõigest uuest, astuvad ainult sissetallatud radu. Juhtub sedagi, et selline inimene on sattunud juhtivale tööle.”

Niisiis mitte midagi uut August Jakobsoni „Vana tammega” (1954) võrreldes.

Kurioosumina kõlab näidendi finaali, milles positiivne peategelane, autori *alter ego*, parteikomitee sekretär Leo unistab (tõsi, kaaslaste pilke taustal): „...tegelikult ma unistan ajast, mil meie riik võiks vilja ostu lõpetada ja Ameerikale vilja müüa pakkuda. [- -] Aga mis siin imelikku on? Agroökoonoomiline potentsiaal ja materiaaltehniline baas on olemas, samuti inimesed. See on täiesti reaalne asi. [- -]... aga ega mina üksi sellest unista. Hiljuti rääkis üks Valgevenemaa kolhoosiesimees sama juttu. [- -] Kui meie riigis kõik inimesed tõeliselt ja arukalt tööle hakkaksid, siis täituksid ka kõige suuremad unistused. Aga praegu on mul... häbi. Häbi on! Kas saate aru? Kuid me saame sellest üle! Ja lõpetame vilja ostmise.”

Kui säärast utoopilist juttu ajaks mõni Hruštšovi-aegne tegelaskuju, oleks see ajastu paratamatus. Aga kuna nõukogude korra kollapsini jäi vaid paar aastat, siis oli näidendis selgepilgulise ja edumeelse visionäärina välja pakutud Leo sisuliselt täielik narr.

Sest ime küll: inimesed ei hakanudki nõukogude riigis „tõeliselt ja arukalt tööle”. Miks nad oleksid pidanudki? Häbi pärast?

Näidendi saatuse muutis naeruväärseks juba mõned kuud pärast esietendust alanud perestroika, sest nüüd

püüti sellele käigupealt uut, Gorbatšovi vaimu külge pookida. 1986 võeti „Vastutus” ka Vanemuise kavva ja Tõnu Karro kirjutab sel puhul (Noorte Hääl 17. V 1986): „Tartu lavastus ilmus pärast agrotööstuskomitee moodustamist – seda toonitab ka etenduse finaali, kus diktorihääl sulguva eesriide saatel loeb ette vastava määruse. Seega käib Tartu lavastus palavate sündmuste järel, mis etenduse seisukohalt vaadates selle kõlapinda küll ei suurenda.”

Meenub 1947. aasta üldlaulupeo raames etendatud vabaõhu-„Kalevipoeg”, kus näidendi lõpus samuti diktori hääl publikule selgitas, et koos nõukogude korra kehtestamisega ongi Kalevipoeg kütked puruks rebinud ja kodumaale õnne tooma tulnud.

**Juhan Saar / Kaarel Kilvet / Bernhard Viiding, „Kuning Herman Esimene”.** Noorsooteatri esietendus Valjalas 21. VIII 1987, edaspidi kodulaval. Lavastaja Kaarel Kilvet.

Näidend jõudis lavale väga õigel ajal ning mõjub ammendava tagasivaatena kogu nõukogudeaegsele maaelule. Selles põimuvad iroonia, traagika ja nostalgia. Ühtlasi on tegu ehk kõige kilvetlikuma lavastusega selle mitte just üleliia meeles peetud teatrimee töömaalt. (Kilvet oli ka tüki muusikaliine kujundaja.)

„Kuning Herman Esimene” on tänapäeva perspektiivist harjumatu päikeselise ja südamliku atmosfääriga näidend. Olles täiesti vastandlik näiteks teleseriaali „Tuulepealne maa” poolt pealesurutud stalinlikule ajaloomaailmale, milles ühed tegelased on algusest lõpuni mustad kui murjanid ning teised valged nagu inglid. Ka Nikolai Karotamme on kujutatud inimesena ning Kuninga oponent aferist Venjamin Šats



polnud vähemalt Noorsooteatri lavastuses lurjus, vaid koomiline sulgi.

Herman Kuning oli reaalne isik, esimese Eestis (Saaremaal Sakla külas) asutatud kolhoosi esimees. Ka teistel tegelastel on prototüübid või esinevad nad oma õige nime all. Süžee keerleb Kuninga (Noorsooteatris Tõnu Kark) vastuoksliku isiku ümber, kes kõige tähtsamas juhindub tervest talupojamõistusest: kui nagoonii tuleb kolhoosi teha, siis parem vabatahtlikult kui sunniviisil.

Näidendile lisas kõvasti kõlajõudu selle dokumentaalne põhi. Bernhard Viiding oli seitse aastat varem sama teema käsitlemise eest premeeritud publitsistikavõistlusel, kuid juba valmis trükitud raamat keelati ideoloogiajuhtide poolt ära. Märkimisväärne on ka esietenduse daatum – täpselt nelikümmend aastat pärast Eesti esimese kolhoosi asutamist.

Head tragikomöödiat on tunduvalt raskem kirjutada ja lavastada kui head komöödiat või tragöödiat. Aga kui see siiski välja tuleb, on tegu meelde jääva teatrisündmusega. Eriti siis, kui peaosalise valik nii hästi õnnestub nagu „Kuningas“.

Lavastuse kaasaegne vastukaja võttis üsna ehmunud tooni. Põhjusiks ilmselt 1980-ndatel peale surutud doktriin, et Eesti elu 1940. aastail tohib laval ja filmis näidata üksnes traagilises võtmes. (Kanoonilised olid Jaan Kruusvalli „Pilvede värvid“ ja „Vai-kuse vallamaja“ ning Rein Saluri „Minek“). Lavastaja kirjutas nagu eneseõigustuseks: „Et vältida psühhotraumasid, lähtusime tragikoomilisest laadist, mis peaks inimestele paremini sobima. [- -] Ei unustatud ju nalja ka rasketel aegadel.“

Oponendid polnud sellega nõus.

Rein Ruutsoo (Teater. Muusika. Kino 1988, nr 3): „Isiklikult arvan, et kuigi inimkond pidavat just naeru vahendusel oma minevikuga hüvasti jätma, pole ajastul, kus me alles tasahilju oma minevikku tundma õpime, mingit moraalset õigust distantseeruvaks kunstiks. Algmaterjal, mis on tollase külaühiskonna vaimsuse ja probleemide edasiandmisel niigi nõrguke, muutub „Kuning Herman Esimese“ etenduses kohati lausa palaganiks.“

Tagantjärele tarkusega võib kinnitada: kolhoositeema kajastamine on tulnud ja tuleb just palagani vormis kõige usutavamalt ja mõjujõulisemalt välja. Pealegi leidsid konkreetset sündmusi, millel näidend põhineb, aset juba 1947, kui kolhoosi loodi veel prääniku, mitte piitsa abil.

Ka „Kuning Herman Esimese“ loomeloos leidub vähemalt üks kurioosne fakt. Eelviidatud Ruutsoo loos on kirjas, et näidendis jääb kõige ebameeldivam mulje just keskastme juhust ehk maakonnategelasest. Kui lavategelane (Guido Kanguri kehastatud maakonnakomitee töötaja) ja reaalne isik kokku viia, ilmneb, et tegu pole kellegi muu kui kurikuulsa Vassili Riisiga, kes oli sel ajal Saaremaa täitevkomitee esimees.

Paraku töötas „Kuning Herman Esimene“ eelkõige omas ajas, kui oli aktuaalne minevikuga hüvasti jätta – kes naerdes, kes nuttes. Tänapäeva teatrimaastikule sobiks pigem tükk esimesest kolhoosiesimehest, kes oma majandi lammutas.

**Merle Jääger, „Kolhoos“.** Esietendus Tartu Hansahoovi Teatris 16. VII 2009, lavastaja Tarmo Tagamets.

Kui Merle Jääger kolhoositeema eesti kutselises teatris taas elustas, olid tema tüki miljöö ja meeoleolu kõige lä-

hemal „Laudalüürikale”. „Kolhoosis-ki” on peasas lüpsjad ja Antoni omadega võrreldes pole nad raasugi puhtamate kitlitega.

Tekstiliselt on „Kolhoos” nõrk, olles kokku pandud seosetutest anekdootidest, neidki osalt nudides. Näiteks sõna „libud” kasutamist „lippude” asemel kuulsin juba 1981. aastal EÕMis palju vaimukamal kujul (kontekst: venelasest tehasedirektor organiseerib saali kaunistamist maipühadeks): „Libud siia nurka, libud sinna nurka, Ernesaks hooraga keskele!” Tõestamine, et sõna „käivitu!” kõlab korduval kooris hüüdmisel nagu „käi vittu!”, on veel madalamal tasemel.

Kui „Kuning Hermanile” sai ette heita algmaterjali nõrkust, siis „Kolhoosil” pole seda olemaski. Seda arvestades tuli lavastaja toime ennastületava teoga: lavastus polnud põrmugi igav ning eriti mõlema vaatusel algused, kui terviku primitiivsus veel ei häirinud, olid paeluvad. Vähemalt Egon Nuter, Liina Tennosaar ja Meelis Hansing tõusid esile ka täisverelise osatäitmise poolest.

Ometi tuleb Mercat esile tõsta kui vajaliku teema taas orbiidile viijat. Kolhoositeema taasavastaja au maksab ka midagi ja seda ei saa temalt keegi võtta. Ning ka valitud žanr, palagan, oli õigustatud. Pulli igatahes sai.

„Ma ei pidanud suurt midagi ise välja mõtlema, elu on ikka kordades värvikam,” ütleb autor (Postimees 14. VII 2009). Paraku oleks tahtnud näha just seda kordades värvikamat elu.

Mõnevõrra pehmemdab „Kolhoosi” nadi muljet samas paigas järgmisel suvel mängitud Aapo Ilvese „Puut/Laat” – vaimukas ja laiahaardeline ekskursioon maakaubanduse ajalukku. Eriti selle viies pilt, mille tegevus toimub

ilmselt kaheksakümnendail. Kooperaatiivi pood kuulus ju kolhoosielu juurde ja vähemalt palgapäevadel oli selle ümber kindlasti põnevam kui rahvamajas.

„Puut/Laat” lõpeb kurvalt: väikese maapoe sulgemisega. Ja sama hääbumas on tänapäeva maaelu käsitus kogu eesti teatris, näiteks Urmas Lennuki „Päeva lõpus”. Rõõmsamaid tulemusi on andnud maarahva ajatu mentaliteedi edasiandmine, kas või Jan Rahmani „Buss” ja „Saun” sealsamas Hansahoovis.

XXI sajandil on juba ette näidata üks õige isevärki maateemaline näidend – Andrus Kivirähi „Romeo ja Julia” (esietendus Vanemuises 22. IV 2004, lavastaja Mati Unt). Selle käimapanev jõud on nostalgia kolhoosiaegade järele, mil maal jätkus tööd ja elu kees. Aga kokkuvõttes jõuab autor Lennukiga samale järeldusele: normaalne elu maal on võimatu. Isegi kui leidub päästev idee – paaritada inimesi ja kitsi ning saada seeläbi elujõulisi maa- ja metsaelanikke –, lõpeb kõik maainimeste pimedade konservatiivsuse tõttu ütlemata kurvalt.

„Kuning Herman Esimese” peastsenarist Bernhard Viiding kirjutas kümme aastat hiljem (Õhtuleht 4. VIII 1997): „Ehk küll kolmandik Eesti põldudest on söötis ja pool põllusaagist kasvatatakse taludes, on ühistute roll ikka veel nii suur, et kolhoosikorra poolsajand – maa võõrandamisest tekkinud pikk arengupidurdus – end igal sammul tunda annab. Kolhooside kui jaburuse sünd peaks vist veel huvi pakkuma.”

Ilmselt kehtib öeldu ka täna ja võiks ärgitada kolhoositeemat kõrgel kunstilisel tasemel ja sama jaburalt käsitlema.

Veel ühe jätkusuutliku maaelunäidendi arenguvariandi pakub varem tsiteeritud 1984. aasta TMK vestlusring: „Arvati, et oleks aeg jäädvustada ka Heino Marrandi tüüpi (kui jääda Paide rajooni piiridesse) majandijuhikuju; jäädvustada neid vana kooli esimehi, kelle kohta liiguvad ümbruskonnas legendid ja anekdoodid, kuid kelle jaoks kolhoos on midagi rohkemat kui ta oma elu.“

Marrandi on ammu surnud, legendid ja anekdoodid ilmselt kõvasti võimendunud, nii et materjali nagu oleks. Lõpetuseks veel üks tsitaat, mis aitab vaadata olevikku ja tulevikku. Eva Kübar (Postimees 20. VII 2009): „Igal ju-

hul pakub „Kolhoos“ nostalgiat – sõltuvalt vanusest kas otseses või kaudses mõttes. Ning paneb masu tingimustes kahtlemata mõtlema, kas kollektiivne ühismajandamine ei võiks mitte olla üks ellujäämise vorme. Kas või ellusuhtumise mõttes.“

Ettepanek tundub jätkusuutlik. Aga mis on kolhoosi lähim vaste tänapäeval? Ilmselt Orkut ja teised netifoorumid, mida kommuunideks kutsutakse. (Ka kolhoosi esialgne nimetus oli põllumajanduskommuun.) Küllap saab nendestki huvitavaid näitemänge kirjutada, mis maaelu kujutamise kompenseerivad.

TMK 2011, nr 4, lk 42 pildiallkiri peaks olema:

Egon Rannet, „Haned“. Elsa – Aino Talvi, Taavet Kivi – Johannes Rebane, Eva Mutt – Silvia Laidla, Ott Tael – Aksel Orav, Julius – Valdeko Ratassepp ja Mari Seeba – Lisl Lindau. Lavastaja: Ilmar Tammur. Esietendus 14. VI 1963 Draamateatris.

TMMi foto

Eelmises numbris ekslikult avaldatud pildiallkirjale vastab juuresolev foto:

„Haned“. Ingrid – Asta Lott, Telila – Meeli Sööt, Ott Tael – Aksel Orav, Silli Tulp – Linda Rummo, Eva Mutt – Silvia Laidla, Jaak – Tõnu Aav ja Nigul Seeba – Alfred Rebane.





## AO PEEP

17. X 1947 – 23. IV 2011

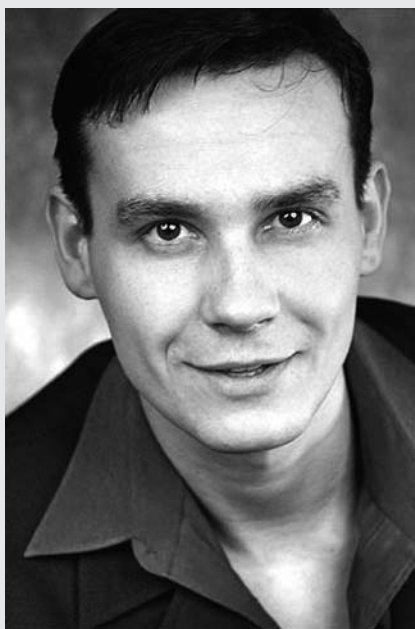
*Oma olemuselt on teater ikka enam-vähem samasugune. Võib-olla pisut lihtsamaks ja loomulikumaks on läinud ütlemise viis. Ja näitejuhi tööd tehakse tänapäeval vähem: lavastaja paneb asja paika, esitab oma nägemuse, kuid näitleja peab ise selle sees hakkama saama. Irdi ja ka Kerge ajal tehti proovis rohkem sõnaga tööd. Aga muidu käib töö ikka samaviisi.*

Sirp 31. III 2006.

## ANDREI ZUBKOV

4. III 1981 – 25. IV 2011

Andrei Zubkov sündis Narvas ning omandas teatrihariduse Moskva Štšukini-nimelises Teatriinstituudis. Ta töötas Štšukini-nimelises Teatriinstituudis ja mitmes teatristuudios lavalise vehklemise ja liikumise õppejõuna. Viimastel aastatel mängis ta külalishäitlejana Tallinna Vene Teatris. Tema viimaseks rolliks jäi Karp Aleksandr Ostrovski „Metsas“.



# „MISKI POLE VÕRRELDAV BALLETI VAHETU KOGEMISEGA...“:

## Balanchine, Kylián ja teised grusiinide, tšehhide ja eestlaste ettekandes

HEILI EINASTO

Metropolitan Opera HD-ülekannete ajal kutsub võõrustaja rollis ooperilaulja vaatajaid külastama Meti etendusi või nende endi kohalikku ooperiteatrit, kinnitades, et „miski pole võrreldav ooperi vahetu kogemisega lavalt“. Eriti aga kehtib see väide tantsu kohta, millest olen kirjutanud juba varemgi.<sup>1</sup>

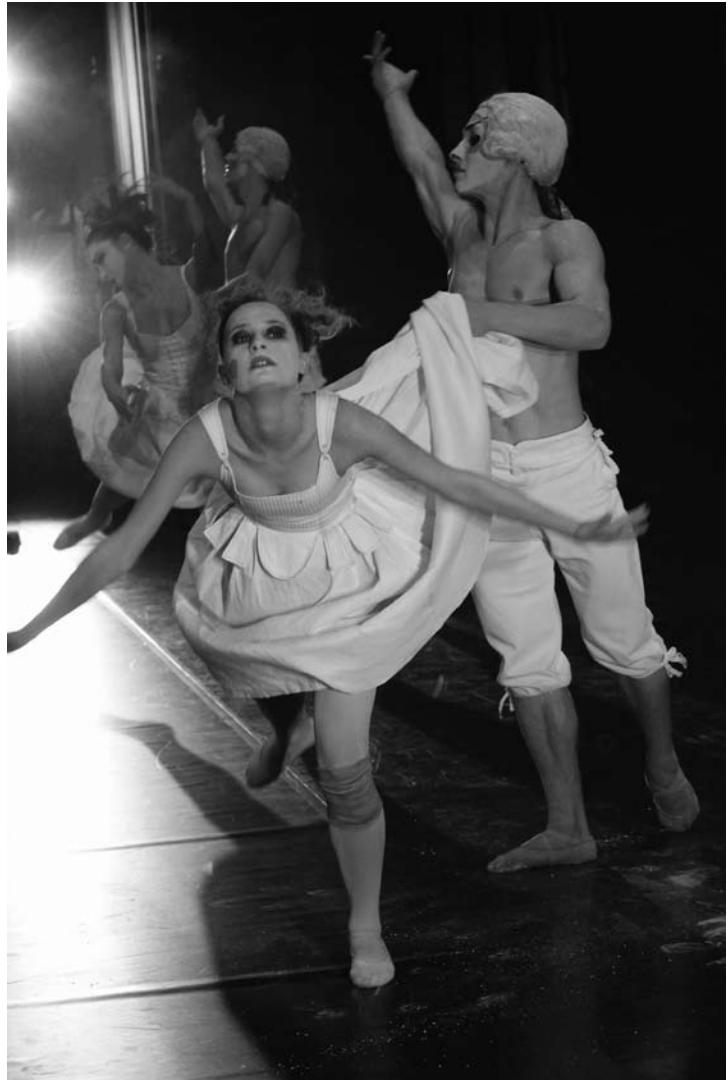
Seetõttu on eriti meeldiv, kui tekib võimalus näha XX sajandi suurmeisterite loomingut elavas esituses; see võimalus avanes möödunud veebruaris. Gruusia Rahvusballett<sup>2</sup> ja Rahvusoooper Estonia töid publiku ette gruusia juurtega, Peterburis kasvanud ja suurema osa elust New Yorgis töötanud George Balanchine'i erinevatel aegadel loodud balletid.

### Tõlgendades XVIII sajandit à la Balanchine ja Kylián

Kuigi Balanchine'i nimi on kultuuriavalikkusele tuntud,<sup>3</sup> on eesti publik näinud tema loomingut vähe – 1988. aastal toodi Estonias Kaie Kõrbi õhtu raames lavale Balanchine'i „Serenaad“ (esmalavastus 1934) ja alles nüüd, kakskümmend kolm aastat hiljem, ballett „Who Cares?“ (esmalavastus 1970). Grusiinid täiendasid seda, näidates „Mozartianat“ (1934), „Pas de deux'd“ (1960), „Tarantellat“ (1964) ja „Duo Concertanti“ (1971).

Balanchine'i ehk Mr B (nagu teda kodutrupis kutsuti) loomingus toimus murrang 1934, aasta pärast seda, kui ta oli kolinud New Yorki. Ta naasis klassikalise balleti juurde, kuid loobus seejuures selgepiirilisest süžees<sup>4</sup>; lahutas „balletisõnastiku“ selle tavapärasest repertuaarist, ajaloolisest ja dramaatilisest kontekstist ning näitas oma nn abstraktsetes balletides klassikalise balleti omadusi vaid muusikalises kontekstis. Mr B taotles n-ö puhast tantsu, mistõttu ta loobus ka tähendusi lisavaist kostüümidest ja dekoratsioonidest, suuremat osa tema ballette esitatakse peaaegu treeningrõivais. Esimene samm selles suunas tuli Tšaikovski muusikale loodud „Serenaadis“, millele järgnes „Mozartiana“ sama helilooja muusikale.

„Mozartianat“ vaadates (muusika: Tšaikovski Orkestrisüit nr 4 op 61 alapealkirjaga „Mozartiana“) meenus Fokini „Chopiniana“ (Läänes tuntud nime all „Sülfiidid“). Kui viimane on kummardus romantilisele „valgele“ balletile, selle atmosfäärile ja meeleolule, jättes kõrvale romantilise konflikti, siis Balanchine'i „Mozartiana“ on ühelt poolt austusavaldus rokokooliku komöödia õhustikule ja teiselt poolt Fokinile, kes loobus mainitud balletis süžees ja keskendus üksnes meelesei-



Jiři Kyliáni  
„Kuus tantsu”.  
Gruusia Rahvus-  
balleti etendus  
Nokia kontserdi-  
majas.  
*Andres Adamsoni*  
*foto*

sundi edasiandmisele. „Mozartianas” moodustavad tantsutrupi neli väikest tüdrukut, tulevased baleriinid; tüdrukute kõrval on nende täiskasvanud teisikud. Seda naisrühma täiendavad kaks meessolisti, kellest üks on lustakas Figaro-tüüp, teine tundub esmapilgul olevat „esimene armastaja”, kelle roll on aga taandatud elegantseks „kraanaks”. Ja kuigi „Mozartiana” on oma olemuselt süžeetu ballett, võib sel-

les soovi korral leida ka klassikalisele prantsuse komöödiale iseloomulikku jutulõnga. Esimeses osas („Preghe-ra”/ „Palve”, tugineb Tšaikovski versioonile Liszti tehtud Mozarti moteti „Ave verum corpus” transkriptsioonist) on priimabaleriin palves, kuid tema hoiakust ja käitumisest ilmneb, et ta ei palveta mitte jumala, vaid publiku poole. Tuleb kelmikas teenritüüp, kes esitab lustliku džigi, sellele järgneb



nelja tantsijaga menuett ja maskiball, kus tuleb ette mitmeid arusaamatu- si ja äravahetamisi, lõputseenis aga ilmneb peategelase iseloomu puhtus ja kargus. Kõik tantsud on rajatud tee- male variatsioonidega ja varieerida Ba- lanchine mõistab. Ta muudab liigutuste suunda nii, et kordus lisab alati ikka midagi uut. Sama toimub ka liigutuste „sõnavaraga“: klassikalise balleti liigutuste väärikust ja väljapeetust vürtsitavad vulgaarsevõitu puusanõksud; elegantseid jooni lõhuvad ülikõrgeks aetud arabeskid ja *developpé*d (mis 1934. aastal olid uudsed ja tänapäeval on saanud normiks). Balanchine püü- leb liikumisjadade ja kujundilihtsuse poole, kusjuures kujundi keskpunktiks on alati lava keskpaik ja muu tegevus keerleb selle ümber.

Kui Balanchine'i XVIII sajandisse ta- gasivaatav „Mozartiana“ jääb hoolima- ta mõningatest täiendustest ja XX sa- jandist pärit vihjetest rangelt klassika- listesse raamidesse, siis Hollandis töö- tav tšehhi päritolu Jiri Kylián kasutab oma „**Kuues tantsus**“ („Sechs Tänze“, muusika: Mozarti „Kuus saksa tantsu“ KV 571)<sup>5</sup> ära ka tantsijate mängulisust. Süžeeetus lähendab teda Balanchine'ile, kuid liikumiskeel ja teemale lähene- mine on hoopis teine. Kyliáni tantsu- keel on tänasesse balletimaailma sis- se murdnud sama jõuliselt ja enesest- mõistetavalt nagu Balanchine'igi oma, kui aga Balanchine n-ö pikendab klas- sikalist joont, siis Kylián painutab ja väänab seda. Balanchine'i tantsijad jää- vad ka nalja tehes kaugeks ja kargeks, Kylián seevastu toob nad lähedale ja muudab omadeks. „Kuues tantsus“ on puuderdatud parukatega ja aluspesu tegelased – kord teenrid, kord här- rad, kusjuures üleminekud on sujuvad ja voolavad, suhete võrgustik ühtaegu

peen ja räme. Liigutused mõjuvad kord rohmakalt, siis jälle väljapeetult ele- gantselt, et murduda või vajuda viltu mõnda liialdatud, argielust pärit poosi. Nii nagu muutub pidevalt tegelaste sot- siaalne positsioon – teener astub hiig- laslikku ratastel veerevasse daamiklei- ti ja teiseneb aadlikuks –, nii muutub kogu aeg ka tantsukeel puhttantsulis- test liigutustest argiliigutusteks ja vas- tupidi; liialdus teiseneb normaalseks balletiliigutuseks ja muutub kohe järg- miseks liialduseks – sellest ka Kyliáni töö humoorikus. Ta on arusaadav ka tantsust kaugematele inimestele (mida Balanchine tingimata ei pruugi olla), sest olukorrad tekivad äratundmise ja samastumisvõimaluse kaudu, mitmed piltlikud väljendid („pead kaotama“, „ninna kargama“, „tuliste süte peal olema“ jne) ja kõnekäänud on leidnud kehalise ja tantsulise väljenduse. Kus- juures selleks, et Kyliáni teost täielikult nautida, peab seda vaatama *live*'is, sest vaid vahetus läheduses tuleb kehakee- le sõnum täiel määral esile.

### **Cool ja kuum Balanchine'i moodi**

Tagasi Balanchine'i juurde.<sup>6</sup> Louis Moreau Gottschalki muusikale loo- dud „Tarantella“ on balletikonkursi- side lemmikuid, sest nõuab tantsija- telt nobedust, kiireid suunamuutusi ja suurt täpsust, kusjuures seda peab tegema enesestmõistetava kergusega. Klassikalisele „sõnavarale“ on lisatud itaalia rahvalikest tantsudest pärit lii- gutusi, mis annavad tantsule rahvus- liku iseloomu. Just samamoodi luuak- se ameerikalik karakter balletis „**Who Cares?**“ George Gershwin muusikale. See on üks Balanchine'i teoseid, kus klassikalisse balletti on põimitud eri- nevatest populaaržanritest (muusikali- dest ja šöubisniseist) pärit liikumisvõt-



George Balanchine'i „Who Cares”. Eesti Rahvusballett, Estonia teater.  
Harri Rospu foto

teid: steptantsust pärit (kuid balletile kohandatud) libistused, steppimine, *chorus line* (afroameeriklaste šoudest üle võetud efektne lõpunumber, kus rühm rivistub solistide taha ja sooritab unisoonis keerukaid liikumisjadasid) jms. Niisamuti nagu Gershwin võttis mustanahalistelt üle muusikalisi võtteid, nii kasutas Balanchine afroameeriklaste tantsudele omast svingilikkust ning *cool*-hoiakut ja -liikumisi. Just nii nagu sving andis eluõiguse väga avarale, varem läbi uurimata heliskaalale ning vastu- ja ristrütmidemale, nii avardas afro juurtega džässitants keha liikumist, andes eluõiguse keha eri osade (puusade, piha ja rindkere) mitmesuunalis-

tele liigutustele, isolatsioonidele (kus liigub ainult üks kehaosa, näiteks õlg, ülejäänud keha kaasamata) ja polürütmiale kehas, kus erinevad kehaosad liiguvad erinevas rütmis. Sii lisandub veel *cool*, mida on kerge tõlgendada ebaviisakusena, sest ta kätkeb endas osavõtmatust ja eraldatust, lohakuse-na tunduvat hooletust, kuid mis selgelt vastandub esteetilisele kategooriale *hot* (kuum) – see on kiire, hoogne, energiline.<sup>7</sup> Balanchine'i „Who Cares?” mängib suuresti nendel vastandustel, sest tantsijate klassikalised poosid nihestuvad mugavast asendist pisut lodevana näivaks, kuid see on kalkuleeritud, täpselt välja timmitud lahe olek, mis

varjab „kuuma“ tempot ja liikumisjada de keerukust. Just balletiga „Who Cares?“ sarnanevates teostes teeb dissonants meid teadlikuks konsonant- sist; „meil ei saa olla jahedat varju ilma valguseta,“ ehk „sissepoole pööratud jala tähendus tuleb ilmsiks sellele järgneva väljapoole pööratuse kaudu ning painutatud labajalg tõuseb esile väljasirutatu kõrval,“<sup>8</sup> on Balanchine öelnud. Estoonlased saavad vormiga kenasti hakkama, nende liikumistes on teravust ja kuumust, kuid *cool*’iga on raskem toime tulla, sest see on pigem kehatunnetuse kui välise vormi küsimus.<sup>9</sup> **Artjom Maksakov** ja kolm nais- solisti (**Olga Malinovskaja**, **Marika Muiste** ja **Tiina Ojanen**) loovad liikumisjadad nõtkete enesekindlusega, kuid džässantsule omane raugus, sensuaalsus ja lahe olek jääb tabamata. Osaliselt on selle põhjuseks ka elava muusika puudumine; ka Gruusia Rahvusballeti etendustel, kus osa tantse esitati elava ja teine osa konservmuusika saatel, andis tunda, et isegi keskpäraselt esitatud elava muusika kasutamine mõjub alati paremini kui mis tahes suurepärase helisalvestis – džäss ja *cool* ei ole konserveeritavad, sest siin on vaja musitseerimisel-tantsimisel tekkivat hingust, ühisest kunstitegemisest sündivat sünergiat. Seda enam, et Mr B idee on suuresti lähtunud muusikast, tema soov liikuda saab alguse teda erutanud muusikast. Balanchine alustas koreograafia loomist pärast seda, kui oli teinud endale selgeks muusika struktuuri ja vormi. Ta nägi ja kuulis muusikat ajaliste signatuuridena, kadentside, akordide ja teiste muusikalist struktuuri moodustavate elementidena; igale taktile või fraasile seadis ta kindla liikumisjada, mille ajastamine, rõhuasetus ja omadused olid tema ar-

vates paralleelsed kirjapandud nootidega. Teisisõnu, Balanchine püüdis viia tantsuliigutusi vastavusse muusikaga. Ta kohandas samu mudeleid ja sageli ka sarnaseid liikumisjadasid sõltumata sellest, kas oli tegemist Bachi, Mozarti, Bizet’, Stravinski või mõne XX sajandi USA helilooja loominguga. Sellist muusikast lähtuvat tantsule lähenemist, dialoogi muusikute ja tantsijate ning helide ja liikumise vahel demonstreerib hästi näiteks Stravinski muusikale loodud „Duo Concertant“.

### **Kehade „kõne“ Kyliáni „Langevates inglites“**

Muusikaga dialoogis olek ja selle rütmimustritele koreograafiliste vastete otsimine iseloomustab ka Kyliáni balletti „Langevad inglid“ („Falling Angels“; üks osa 1989. aastal loodud „Mustadest ja valgetest ballettidest“) Steve Reichi muusikale, mida Kyliáni ise on nimetanud „looks meie elukutsest“.

Kaheksa mustas trikoos baleriini seisavad valgusruutudes ja püüdlevad rütmiliste trummihelide saatel täiuse poole. Nende liigutused on selgepiirilised ja konkreetsed ning nagu ka Balanchine’i abstraktsetes ballettides, on siin tegemist vaid „palja luustikuga“, siin ei ole midagi liigset, on ainult liigutused, mis korduvad lõpututes variatsioonides: sirge käsivars murdub liigestest nurgeliseks jooniseks, jalad võivad lainetada või moodustada erinevaid „nurklaudu“, sirge selg kumerduda hetkeks ja sirutuda taas, et siis hoopis pihast murduda... Moodustuvad kujundid, mis räägivad igale vaatajale tema kogemusest lähtuvat lugu; kes näeb seal naiste elu kajastust, viiteid lapseootusele ja sünnitusele, kes pelgalt kehaimpulsside sümfooniat.



Jiři Kyliáni „Langevad inglid“. Gruusia Rahvusballeti etendus Nokia kontserdimajas.  
*Andres Adamsoni foto*

Kehad „kõnelevad“ eriti tungivalt siis, kui on võimalus teost näha elavas ettekandes. Vaataja hakkab mõttes esinejatega kaasa tantsima, hingama samas rütmis ja loo lõppedes tekib tas samasugune ärgas pingeseisund ja energiavoog, mis sageli järgneb parajale kehalisele (tihti sportlikule) tegevusele. Erinevalt näiteks Kyliáni „Kuuest tantsust“, kus on oluline koht mängulisusel ja näomiimikal, seob „Ingleid“ Mr B ballettidega ka see, et siin on tantsijate näod maskitaolised, mitte midagi väljendavad.

Ja veel üks seos, mis torkas silma just eespool mainitud teoseid vaadates: ükskõik kui erootilisi liigutusi või võtteid Balanchine või Kylián ka ei kasutaks, jääb valdavaks karge, peaaegu

„süütu“ mulje; isegi konkreetsed viited seksuaalsele mõjuvad meie üleseksualiseeritud ja üle-erotiseeritud maailmas kasinalt ja kainelt. Mõlemad meistrid näivad tantse luues olevat arvamusel, et kuigi seksuaalsus on üks osa kehalisest olemisest, ei pruugi see isegi meeste-naistevahelises suhtluses olla domineeriv – suhtlemine on võimalik ka teistel tasanditel.

### **Tekst ja tants tšehhi moodi**

Mai Murdmaa on juhtinud tähelepanu sellele, et maailma balletikoreograafias valitseb „post-kylianism“ või „post-ekism“,<sup>10</sup> st suurt osa tänapäeva ballettmeistritest on tugevalt mõjutanud Jiři Kyliáni ja Mats Eki liikumiste murtud jooned ja moderntantsulik

raskustunnetus. Praha Rahvusteatri balletitrupi esitatud Petr Zuska „**Soolo kolmele**” esindas oma liikumiskeelelt ja esteetikalt just sellist „post-ekismi” või „post-kylianismi”, jäädes aga tantsulise mõtte sügavuselt ja leidlikkuselt oma eeskujudele alla.

Kyliániga seob Zuskat Praha, mõlemad koreograafid on sealt pärit ja alustasid seal oma tantsuteed, kuigi

peaaegu kolmekümneaastase vahega. Kyliánile sai määravaks suundumine 1967. aastal Londoni (kuigi ta õppis Kuninglikus Balletikoolis, võimaldas Londoni kultuurielu kokku puutuda tantsukunsti uute suundadega) ja seejärel John Cranko kutsel Stuttgardi balletitruppi, kus ta Cranko ärgitusel proovis kätt ka tantsude loomisel.<sup>11</sup> Zuska karjääris on olulist osa män-

Petr Zuska „Soolo kolmele”. Praha Rahvusteatri balletitrupp.

*Foto Eesti Kontserdi arhiivist*



ginud Praha Kammerballett,<sup>12</sup> kus ta töötab tantsijana 1989–1992 ja alates 1994. aastast (külalisena). Lisaks Pavel Šmoki teostele tantsis ta ka Kyliáni ja Martha Grahamist mõjutatud Robert Northi loomingut. Koreograafina alustas Zuska juba 1990. aastal, tema teosed on leidnud pidevat tunnustust, näiteks said 1994 loodud „Adagietto” ja „Väiksed kaagid” Tšehhi Kirjandusfondi preemia, 1996 valminud duett „Udus” Leos Janáčeki muusikale sai auhinna parima koreograafia eest. Ta on tantsinud ja tegutsenud koreograafina maailma paljudes truppides ja ta tööde muusikavalikus korduvad sageli Janáčeki ja Pärdi teosed.<sup>13</sup> Jõhvi balletifestivali raames Tallinnas näidatud Zuska „Soolo kolmele” on valminud 2007 ning tugineb Jacques Breli, Vladimir Võssotski ja Karel Kryli lauludele.

Kuigi teost läbib romantilise poeedi ja lauliku ning tema muusa liin, balansseerib ballett jutustava ja abstraktses piiril. Laulude tekstid on küll kohati üsna üks-üheselt liigutustesse tõlgitud, liikumises kordub sageli tekstis kõlav, st sõna on illustreeritud liikumisega. Erinevalt Kyliáni „Kuuest tantsust”, kus tantsukeelde on pandud mitmed kõnekujundid, on Zuska võtnud tekstist kõige pindmisema kihi ja sageli läheb kaduma sõnade taha ja vahele jääv poeetilisus. Kuna teksti võis jälgida subtiitritest (tantsus küll väga tülikas tegevus, sest silmal on raske jälgida laval ja lava kohal toimuvat korruga), tuli see eriti selgelt välja. Kõigisse lauludesse kätketud väike jutustus leidis laval piltliku väljenduse suurepärasest esituses – väljendusrikkalt, hea kehaja näitlejameisterlikkusega. Ometi hakkas see teksti piltlik kordamine pika peale tüütuks muutuma. Breli kuulus „Ne me quitte te pas” („Ära jäta mind

maha”), mille prantslased kavalehe andmeil on hääletanud sajandi parimaks lauluks, ja mitte ainult see, kaotas Zuska koreograafilise illustratiivsuse tõttu suure osa oma poeetilisest valust ning muutus melodramaatiliseks kallima külge klammerdumiseks. Kasutatud oli pantomiimi, mida esitas meisterlikult Michal Štípa, kes kehas- tus lauljaks ja näis, nagu kõlaks laul tema suust, mitte lindilt. Kuid suurema mõjujõu omandasid need „pildid”, mis moodustasid laulutekstiga pigem dialoogi ja kehalise, abstraheeritud mõtiskluse elu erinevatest tahkudest: oma koha leidmisest, igatsusest, üksindusest – ja ka erinevast huumorist. Jutustav laad, elu- ja olustikustseenid ning meenutused vaheldusid abstraktses, süžee tu tantsuga, mille vorm, nagu mainitud, tuletas oma kehakallutuste, põiaflekside ja kontraktsioonidega tu- gevasti meelde Mats Eki käekirja.

### **Koreograafilise narratiivi vägi Kesleri „Othellos”**

Kui „Soolo kolmele” jutustas palju väikesi, omavahel nõrgalt seotud lugusid, siis Marina Kesler jätkab „**Othello- ga**” suurte lugude vestmist, vaatamata sellele, et narratiivid pole endiselt „moekaup”. Ometi, nagu olen varemgi kirjutanud,<sup>14</sup> on lood meie elus tähtsad, sest „just (...) narratiivi ja sümboli vägi – konkreetne reaalsus sümboli ja loo kujundlikus vormis kannabki maailma tähendust, samas kui abstraktnes arutlus ei anna tegelikult mitte midagi,” on öelnud neuroloog Oliver Sacks.<sup>15</sup> See kehtib ka tantsukunsti kohta. Tuleb vaid mõista, et jutustus ei ole tantsus sama mis kirjanduses või muusikas, et narratiiv ei tähenda koreograafias sõnalise teksti illustratsiooni, nagu „Soolo kolmele”, vaid kõige selle avamist,





Marina Kesleri „Othello”. Eesti Rahvusballett, Estonia teater. Vasakul Jago – Sergei Upkin, keskel Othello – Aleksandr Prigorovski.

*Harri Rospu foto*

mis jääb sõnade taha ja vahele. Just liikumine ja tants võib teha mõisteta- vaks nähtusi, mille puhul keeles tuleb kasutada keerulisi kõnekujundeid ja metafoore. Selles suunas on liikumas Marina Kesler, kelle arengut koreograafina on olnud väga põnev jälgida. Keslerile meeldivad konkreetse süžee- ga lood, kuid üha enam on ta leidnud sealt seda, mida sõnaline tekst edasi anda ei suuda. Nii on ka „Othelloga”, mis on loodud kollaažile Arvo Pärdi teoste muusikast<sup>16</sup>, – süžee on antud punktiirina vaid selleks, et avada inim- kirgede tagamaid. Varasemast rohkem oli ka tunda, et liikumiskeel ei kujune enam üksnes visuaalse pildina ega ole kombineeritud välist muljet arvestades, vaid siin on süvenetud liikumise loogikasse ja liigutused kasvavad välja tegelase sisemisest seisundist.

„Othellot” vaadates võis tajuda ka Kesleri austust John Neumeieri loo-

mingu vastu. Ka Neumeier on üks tä- napäeva balletimaailma suuremaid jutumeistreid ning tema „Othello” (kus on ka kasutatud Pärdi muusikat) on ilmselgelt Keslerit mõjutanud. Ent erinevalt Neumeierist, kelle lavastus- tes on ka olustikul tähtis osa, toimub Kesleri balleti tegevus n-ö abstraktses, konkreetse ajaloota ruumis, rõhutades nõnda loo ajatust, olulisust siin ja praegu. Tegelasi iseloomustab neile omane kehakeel ja koreograafiline tekst: mehed mundrites („tõelised mehed”) on üsna sirgete liikumistega, välja arvatud siis, kui nad Jago juhtimisel „pidu pa- nevad”; naised, romantilistes kleitides, on vastukaaluks üsna koketsed, isegi lõbujanulised, erandiks „peostseenid”, kus nad mõjuvad nõorist tõmmatud marionettidena. Nööri- tõmbajaks on muidugi Jago (**Sergei Upkin**), kelle liikumises puuduvad sirgjooned; teda iseloomustab siuglemine, väänlemine



ja kõverus. Naistest jääb Desdemona (**Eve Andre**) silma oma hapruse ja vahetu ning siira kelmikusega; Othello (**Aleksandr Prigorovski**) mõjub lihvitud mundrimeeste seas seevastu (taotluslikult) tahumatuna.

Kõrvuti sündmusi vahendavate stseenidega, nagu Jago loodud intriig rätikuga (Cassio ja Bianka armurõõmud, mille järel Cassio pühib nägu Desdemona rätiga ja mida Othello „juhtub“ pealt nägema, ning järgnev Desdemona vägistamine ja tapmine), on ka sümboolsed pildid: erootilist naudingut kujutavad neli naist, kelle poosid näivad olevat kopeeritud mõne erootikaajakirja lehekülgedelt, – Othello ja Desdemona muidu nii balanchine'ilikult karge ja klaari dueti taustal; Othello õudusviirastusi ja mõtteid vahendavad valgetes pikkades kleitides tegelased, kelle kehade vonklemine loob pildi „mõttemadudest“ ajus.

Jago intriigi käivitamine ei näi

Kesleril lähtuvat niivõrd ühiskondliku tunnustuse vajadusest nagu Shakespeare'il, vaid ühelt poolt Jago pöörasest võimuihast inimeste üle (nagu võib aimata peostseenist, kus ta õpetab kogu seltskonnale uut 3D-prillidega „mängu“ ja kus ta ainsana neid prille pähe ei pane ning jätab endale niiditõmbaja rolli) ja teiselt poolt seksuaalsest ihalusest Othello järele.<sup>17</sup> Othello puhul aga näib küsimus olevat vähem usalduse kaotuses Desdemona vastu kui omandis. Naine pole üksnes tema „oma“, vaid, nagu paljudes patriarhaalsetes ühiskondades, naiste seksuaalsus kannab ka mehe „au“, mida tema (oletatav) truudusemurdmine määrab ning mida saab puhtaks pesta vaid rüvetaja verega.

Kesler on „Othellos“ jõudnud selleni, et vaatajale ei mõju ainult visuaalne pilt, vaid ta kogeb seda ka kehaliselt. Selleks, et tekiks sügav empaatia tegelaste vastu – milleks muidu koreograafid tantsulugusid vestavad –, on vaja toimuvaga vahetut kontakti. Sellel aga on omakorda tugev mõju meie sotsiaalsetele ja vaimsetele võimetele. Ilma teise inimese keha kujutist nägemata ei saa ka temale kaasa tunda – vähemalt juhul, kui me võtame sõna „tundma“ tõsiselt.<sup>18</sup> Miski pole võrreldav tantsu vahetu kogemisega ruumis.

#### Viited ja kommentaarid:

<sup>1</sup> Heili Einasto. Keha ja häälega kirjutatud lood. – Teater. Muusika. Kino 2006, nr 7, 8/9 ja 10.

<sup>2</sup> Vt ka Heili Einasto. Ülistus inimnäolisele abstraktsionismile. – Sirp 18. II 2011.

<sup>3</sup> Paraku on Balanchine'ist eesti keeles vähe kirjutatud, v.a Uno Ussisoo artiklis „George Balanchine“, Teater. Muusika. Kino 1984, nr 7, lk 81 – 84.

<sup>4</sup>Balanchine oli Petrogradis üks klassikalise balleti „lõhkujaid“; aastail 1923–1924 otsis ta tantsukunstis uusi vorme trupiga Noor Ballett, mille oli asutanud koos Fjodor Lopuhhoviaga (näiteks olid tantsijad duetis „Mõistatus“ paljajalu), Monte Carlos Djagilevi trupile ning pärast viimase surma (1929) René Blumi trupile (1924–1933) loodud Balanchine'i balletid olid omal ajal väga uuenduslikud ja „ebaklassikalised“. 1933. aastal asutas Balanchine oma trupi Les Ballets, mida nägi noor USA kunstimetseen Lincoln Kirstein, kes kutsus Balanchine'i New Yorki. 1933. aasta lõpul leidiski koreograaf uue kodu USAs.

<sup>5</sup>Kyliáni balletti „Kuus tantsu“ olen analüüsinud artiklis „Keha ja häälega kirjutatud lood“ I, Teater. Muusika. Kino 2006, nr 7.

<sup>6</sup>Ka Balanchine'i loomingust olen pikemalt kirjutanud artikli „Keha ja häälega kirjutatud lood“ I osas; vt Teater. Muusika. Kino 2006, nr 7.

<sup>7</sup>Vt Brenda Dixon Gottschild. *Waltzing in the Dark: African-American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era*. New York: Palgrave 2000, sissejuhatus.

<sup>8</sup>Deborah Jowitt. *Time and the Dancing Image*. Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1988, lk 253.

<sup>9</sup>Olles näinud vaid ühte koosseisu, ei julge ma väita, et minu märkused kehtivad ka teise koosseisu kohta.

<sup>10</sup>Vt „Tantsus on oluline kujundite süsteem“. Intervjuu Mai Murdmaaga. – Teater. Muusika. Kino 2008, nr 4.

<sup>11</sup>Alates 1973. aastast on Kylián seotud juba Madalmaade tantsuteatriga, mille kunstiliseks juhiks ta sai 1975.

<sup>12</sup>Praha Kammerballeti asutasid 1964. aastal Luboš Ogoun, Pavel Šmok ja Vladimír Vašut, eesmärgiga eksperimenteerida uute kunstiliste vormidega ning leida uudseid lähenemisnurki tantsukunstile, mis akadeemilises teatris oli võimatu. Sotsialistlikul ajajärgul elas Praha Kammerballett üle

raskeid aegu, kuid oli sellele vaatamata üks huvitavamaid tantsutruppe sotsialismiee-  
ris, eelkõige tänu Pavel Šmoki koreograa-  
filistele otsingutele. Vt: <http://www.balet-praha.cz/english/?kat=2&subkat=2>

<sup>13</sup>Vt: <http://www.petrzuska.cz/en/biography>

<sup>14</sup>Vt Heili Einasto. V nagu valgus ja vaen ning P nagu pimedus ja palvus. – Teater. Muusika. Kino 2009, nr 2.

<sup>15</sup>Oliver Sacks. Mees, kes pidas oma naist kübaraks. Lood ebaharilikest patsientidest. Tallinn: Tänapäev, 2003, lk 223.

<sup>16</sup>Nagu ma juba mainisin, ei ole konservmuusika elava tantsu jaoks kõige parem lahendus: ühelt poolt kaotab tants midagi väga „elusat“ ja teiselt poolt hakkab tekki-  
ma oht, et muusikute ja tantsijate teineteise-  
mõistmine kahaneb veelgi; et tantsijad har-  
juvadki lindimuusika fikseeritud tempode  
ja kõlavärvidega ega oskagi enam „elusas“  
muusikalises ruumis toimida.

<sup>17</sup>Meenub José Limóni „Mauri pavaan“, milles samuti on viiteid Jago homoseksuaalsele kirele.

<sup>18</sup>Kas kaasatundmine on omakasu? Intervjuu Vittorio Gallesega. – Eesti Päevaleht 27. II 2008.

# MILLISEST VAIKUSEST SÜNNIB MUUSIKA?

Festival „Täiuslik vaikus“

11.–13. veebruarini 2011

KERRI KOTTA

Alustada võiks ehk mõneti bergsonliku tõdemusega, et kõik on pidevas muutumises. Et nõndanimetatud objektides, s.o aja voolust välja tõstetud ja viimasest justkui mõjutamata staatilistes entiteetides tuleks näha eelkõige mõtlemise tööriistu, mille abil muudetakse keeleliselt raskesti kirjeldatav olemise pidevus mõistusele arusaadavaks. Kuna aga arengu stabiilsemate faaside kirjeldamisel võimaldavad mainitud objektid teha kasulikke sissevaateid, on need tunnetusvahenditena jätkuvalt kasutatavad. Samas sisaldab mis tahes nähtuse evolutsioon juba mainitud stabiilsemate faaside kõrval ka „hüppeid“, milles pidevalt muutuv loomus saab iseäranis ilmseks. Selliseid faase võib nimetada ülemineku-teks (*transition*) ja neid saab kirjeldada mitmesuguste üleminekuteooriate (*transition theory*) abil.

Ühe võimaluse<sup>1</sup> kohaselt iseloomustavad üleminekuid järgmised omadused: eemaldumine (*disconnection*) harjumuspärasest ja harjumuspärase toetuspunktide äralangemine selle tulemusena, uute vajaduste esiletõus ja võimetus nimetatud vajadusi harjumuspärasel viisil rahuldada, ning lahknevus ootuste ja tegelikult sündiva vahel. Mainitud omadused loovad

omalaadse mõttelise ruumi, mille tähistamiseks on kasutatud ka ebakindluse (*uncertainty*) mõistet. Ülemineku lõpetab uute stabiilsust võimaldavate hierarhiate moodustumine.

Kuna üleminekuteooriad on osutunud elujõuliseks mõningates sotsiaalse ja haridusteaduse valdkondades ning psühholoogias, võiks need olla põhimõtteliselt rakendatavad ka inimtegevuse ja/või -kogemuse teistele aspektidele, sh muusika komponeerimisele ja kuulamisele. Tavaliselt on uue teose loomise käivitajaks idee, mis muusikast rääkides võiks väljenduda kujutluses muusikalise materjali uut laadi organisatsioonist. See uus organisatsioon, mida tajutakse küll võimalikuna, kuid mille konstitueerivaid aluseid veel enda jaoks lõplikult ei teadvustata, eemaldab helilooja, kui ta on aus ja ei püüa leitud suruda harjumuspärasesse raamidesse, paratamatult tema eelnevast kogemusest<sup>2</sup> ja paiskab ta juba mainitud ebakindlusse. Ebakindluse põhjustajaks ongi eespool nimetatud uute vajaduste esiletõus (uus idee nõuab teosena realiseerumiseks vahendeid, mida helilooja kogemusepagasis ei pruugi leiduda) ning lahknevus ootuste ja tegelikult sündiva vahel (oma kogemusepagasile tuginedes teeb he-



Kontsert „Laulud, hümnid ja tantsud” 11. veebruaril Kumu auditooriumis.  
Anja Lechner (tšello, Saksamaa) ja Vassilis Tsabropoulos (klaver, Kreeka).  
*Harri Rospu foto*

lilooja kogu komponeerimisprotsessi jooksul oletusi teose võimalike realiseerumismoodide kohta, mis aga vähemalt komponeerimise algfaasis osutuvad ilmselt tegelikust tulemusest võrdlemisi erinevaks). Seega võib teose komponeerimisprotsessi käsitleda omalaadse üleminekuna, mille alguspunkti markerib suurim võimalik ebakindlus ja järgnevaid faase mainitud ebakindluse järkjärguline vähenemine.<sup>3</sup> Teose valmisaamine võiks sellise vaate järgi tähendada helilooja jaoks ebakindluse ja seega ka ülemineku lõppu.

Lisaks komponeerimisele võib üleminekuteooriates kasutatavate kirjeldustega siduda ka kuulamiskogemust. Uue teosega kokkupuutumine võib põhjustada seisundi, milles kuulaja loobub või on sunnitud loobuma muusika harjumuspärasest tõlgendamisest. Näiteks kokkupuutes XX sajandi muusika eksperimentaalsete suundadega on sündinud mitmeid kirjeldusi sellest, kuidas traditsioonilisest (vormi) loogikast loobumine on muusika kuulamisel andnud kummaliselt õnnestavaid ja eriliselt vabastavaid elamusi,



avades selle kaudu uusi mõistmishorisonte. On tähelepanuväärne, et nimetatud elamuste vahetult eelnevat kuulaja „kimbatust“ kirjeldatakse just üleminekuteooriatele sarnaste mõistete-ga.

Ülemineku kui ebakindluse üheks huvitavamaks ja selles alati sisalduvaks psühholoogiliseks aspektiks on omalaadne sisemine peatumine, mis valmistab ette „hüpet“ järgmisele tasandile ja seega üleminekufaasi lõpu. Vanade ja harjumuspäraste toetuspunktide puudumine ning uute ebapiisav teadvustamine muudab ülemineku fenomeni kogejal võimatuks end mingil loogilis-ajalisel teljel positsioneerida ja eesmärgist lähtuvalt edasi liikuda.

da. Sellist sisemist peatumist, kus kõik on võimalik, kuid mitte miski pole veel tegelikkuseks saanud, on nimetatud ka tasakaaluks või tarkuseks (*sattva*), tühjuseks (*śūnyatā*), süvenemiseks, jumalaks, aga ka vaikuseks. Selline vaikus pole heli või müra puudumine, s.o vaikus negatiivses mõttes, vaid mis tahes ilmneva ja sellisena ka paratamatult igasuguse loomingu eeltingimus.

Ilmselt tuleks just eelöeldust otsida käesoleva aasta veebruaris toimunud festivali „Täiuslik vaikus“ filosoofilisi ja ideoloogilisi tagamaid. Selle ürituse näol ei ole tegemist tavapärase festivaliga, mis, väljumata harjumuspärastest muusikalistest kategooriatest, keskendunuks näiteks konkreetsele stiilile,

NYJD Ensemble kontsert „ECM ja eesti kammermuusika“ 13. veebruaril Mustpeade Majas.

Foto ERRi arhiivist







Kontsert „Lood jutustamiseks“ 13. veebruaril Kumu auditooriumis.  
Vasakult: Glauco Venier (klaver, Itaalia), Norma Winstone (vokaal, Inglismaa) ja  
Klaus Gesing (bassklarnet ja tenorsaksofon, Saksamaa).  
*Harri Rospu foto*

ajastule või žanrile, interpreedile või instrumendile, vaid pigem üritusega, mille eesmärk on kaardistada hoiakuid ja olukordi ning jõuda selle kaudu teatavate muusikaliste, aga ka muusikaväliste väärtusteni. Just muusika kui meediumi erilaadne kasutamine ja väärtustamine eelkirjeldatud mõistmiseni jõudmiseks võiks ühendada festivali esmapilgul eripalgelisi teoseid ja erinevaid muusikalisi stiile esindavaid loomingulisi kollektiive.

Nii festivali avakontserdi „Chants, hymns and dances“ („Laulud, hümnid ja tantsud“) kui ka seda lõpetava kontserdi „Stories yet to tell“ („Lood jutustamiseks“) läbivaks teljeks näis olevat eelnevalt komponeeritu ja kohapeal improviseeritu kokkusulatamine. Selline lähenemine, kasvatada mingitest eelnevalt fikseeritud raamidest igal

esitusel välja sisuliselt uus teos, võimaldab interpreetidel vähemalt teoreetiliselt jõuda muusikani, mis peaks võimalikult orgaaniliselt haakuma selle kontekstiga, milles ta sünnib. Ka siin valmistaks „hüpet“ sellesse aja ja koha mõttes ainuomasesse teosesse ette juba korduvalt kirjeldatud üleminek, kus eelnevalt fikseeritud teose raamistikku kasutatakse ehk vaid teatava impulsi, mille peab igal ettekandel viljastama juba interpreetide vahel sündiv loominguline energia. Samas rõhutasin ma eespool sõna „teoreetiliselt“, sest praktiliselt sõltub sellise teose ettekande õnnestumine paljudest pisiasjadest, kus interpreedi keskendumise vähenemine annab end kohe tugevalt tunda. Sellest aspektist rääkides näis kohati, et duo Anja Lechner (tšello) ja Vassilis Tsabropoulos (klaver) kulges

Georges Gurdijeffi muusikat esitades ja sellel improviseerides enda jaoks ehk liiga tuttavat rada, tundes end liiga mugavalt või argiselt. Samuti vaevas trio Norma Winstone (vokaal), Klaus Gesing (bassklarnet, tensorsaksofon) ja Glauco Venier (klaver) vokaalsolisti külmetus, mis ei lasknud tal, erinevalt ansamblipartneritest, end alati oma kõige paremast küljest näidata. Üldiselt olid aga mõlemad kontserdid põnevad retked tollaste hetkede pakutud võimalustesse.

Eelnimetatutest oli võrdlemisi erinev Tallinna Kammerorkestri ja NYUD Ensemble'i solistide kontsert, mis akadeemilisemana taaselustas pigem heliloojate teostesse peidetud muusikalisi mõtterännakuid: Erkki-Sven Tüüri 1990. aastate metastiili otsinguid, Helena Tulve keskendumist muusikalisele protsessile ja piiride hajutamisele ja Alfred Schnittke polüstilistilisi eksperimente. Suurema osa kontserdil kõlanud teoste puhul võib samuti rääkida piiri fenomenist, mõttelisest vaikusega täidetud ja „hüpet“ ettevalmistavast ruumist. Erkki-Sven Tüüri ja Alfred Schnittke puhul võiks see, tõsi küll, võrdlemisi erinevalt seisneda võib-olla mingile stiilile omase mõtteviisi piiratuse ületamises, Helena Tulve puhul heli kui õhtumaise muusikateoreetilise diskursuse loodud nähtuse, s.o heli kui diskreetse üksuse ületamises ning John Cage'i puhul muusikaliste helide ja neid ümbritsevate n-ö mittemuusikaliste helide vahelise piiri ületamises. Näib, et alguses pisut hillitsetuna alanud kontsert käivitus päriselt alles teises pooles ja kulmineerus veenvalt John Cage'i teosega „4'33''".

Peale kontsertide sisaldas festivali programm ka dokumentaalfilmi ECMi loojast ja peaproductsendist Manfred

Eicherist „Sounds and Silence“ („Helid ja vaikus“). Nii filmis kui ka sellele järgnenud intervjuus rõhutas Manfred Eicher oma arusaamist muusikast kui eelkõige helide taga olevast nähtusest, mis erinevalt helidest ei allu inimese kontrollile, kuid milleni mõnikord on siiski võimalik jõuda. Näib, et ka tema mõistab tõelise muusikana eelkõige piiri fenomeni, kus harjumuspärane, muusika n-ö tehniline või kombatav pool jäetakse teatud etapis seljataha ning sisenedes selle kaudu teadlikult ebakindlusse, antakse ühtlasi võimalus sündida millelgi uuel ja senitundmatul.

#### **Kommentaariid:**

<sup>1</sup> Vt näiteks <http://www.lotsofessays.com/viewpaper/1692833.html>

<sup>2</sup> Kui ka mitte täielikult, siis vähemalt osaliselt.

<sup>3</sup> Muidugi on see nii eelkõige ideaalkujul ehk teoreetiliselt. Kuna teos sisaldab alati rohkem kui ühte komponenti, võib praktilise komponeerimise mingites etappides ebakindlus ka ajutiselt taas suurenedä. Üldist tendentsi ei tohiks see aga mõjutada.

# TUND MANFRED EICHERIGA – SÕNAD VAIKUSE JA HELI VAHEL

*Muusikute seas ringleb ütlemine, et muusikast rääkimine on nagu arhitektuuri järgi tantsimine... Hea muusika on alati olnud tõrges selgitustele alluma. Ja head muusikat otsime me kõik.*

*Veebruar 2011 Tallinnas, Kumu auditooriumis on festivali „Täiuslik vaikus“ raames ära vaadatud film „Sounds and Silence“, mis portreerib väidetavalt Manfred Eicherit ja tema plaadifirmat ECM. Kui valgus ekraanil kustub, kutsub festivali kunstiline juht Erkki-Sven Tüür lavale Manfred Eicheri jagama oma mõtteid muusikast.*

*Paremini oleks vist võimatu niisugust kohtumist sisse juhatada inimesel, kes on selle sakslasega varem kohtunud ja temaga korduvalt muusikast rääkinud. Eicher on praeguses muusikamaailmas fenomen. Tema produtsenditegevus on hoidnud alal usku muusika ilusse ja osutanud lõputule vaimuruumile muusikahelides. Eicheri muusikavaimustusest kõnelevad kaude heliplaadid, mille ta on aidanud produtsendina ja plaadifirma omanikuna kuulajateni tuua. Iga plaat on konkreetne tegu, käega katsutav asitöönd. Ja kõikjal maailmas leidub kuulajaid, kellele ECMi heliplaate ümbritsev esteetiline ruum, kõlakonstruktsioonid ja muusikaline pühendumus on sama elutähtis nagu hapnik.*

*Muusikaäris tegeva inimesena teab Eicher muusikale lisatava materjali väärtust. Ka sõna, mille tema ütleb meedias või niisama-vestlustes, kuulub sellesse ehitisse, mille ta koos oma väikese tiimiga plaadi ümber loob, et kuulaja muusikat märkaks ja et temas tekiks soov seda süvenenult ja elamuse ootuses kuulata. Plaadi kujundus,*

*muusikute fotod, selgitavad tekstid ja palju muud kuulub selle juurde. Need on asjad, mida väiksema kujutlusvõimega inimesed nimetavad muusika promotsiooniks, leidlikumad ja hoolivamad, nagu Manfred Eicher, ütlevad aga selle kohta „muusikale kohane esitlemine“.*

*Võimalik, et need sadakond inimest, kes olid Kumu auditooriumis oma istmetele jäänud ka pärast filmi „Sounds and Silence“ vaatamist, ootasid kinnitust sellele, mida nad ECMi plaatide seltsis olid juba varem kogenud. Kindlasti olid nad kõik kuulanud mõnda või rohkem kui mõnda ECMi määrgiga heliplaati ja nüüd soovisid nad oma silmaga näha meest, kelle loominguks võib pidada ECMi kõlamaailma. Võib-olla lootis mõni neist leida kinnitust oma elamustele, aga võib-olla tahtsid nad näha, kuidas „arhitektuuri järgi tantsitakse“.*

*Olin palutud selle vestluse vahemeheks. Manfred Eicher ei tahtnud monoloogi pidada, sundimatult tekkivat dialoogi auditooriumi ja esineja vahel aga pidasid vist kõik utoopiliseks. Seega oli vaja kedagi, kelle küsimused hoiaksid teda rääkimas. Nii nagu vanasti hoidis kütteruumis vajalikku temperatuuri ja rõhku katlakütja, kes õigel ajal sütt koldesse kühveldas. Järgneva interjoo pole selle kohtumisõhtu stenoogramm, vaid põgus ülevaade toimunust.*

**Olete filmi juba mitu korda näinud. Kuna selles portreeritakse teid, võiks teie puhul filmi vaatamine sarnaneda justkui peeglistse vaatamisega. Mida te seal näete?**

*Ma loodan, et film räägib pigem muusikast kui ühest isikust. Filmi-*

meestele on muusikutele stuudiosse järgnemine enamasti keeruline ülesanne, kuna tegemist on väga intiimse paigaga. Seal tuleb olla muusika suhtes taktitundeline ja protsessi mitte väga häirida.

Saan filmi vaatamisel iga kord veidi erineva elamuse, elan uuesti läbi ka neid hetki salvestustelt, mida ekraanil ei näidata. Ja mulle meenuvad muusikud, keda küll filmiti, aga keda filmis ei ole, sest kõik kaadrid ei õnnestunud. Mõnestki neist tunnen puudust, kuid rõõmustan ikkagi selle üle, mis on filmis olemas. Mida ma näen? See on muusika ja kõla otsimine, selle, mis liigub kuulaja suunas. Loodetavasti näete mõnes stseenis ka seda, kui keeruline on muusikat hästi salvestada ja jääda truuks sellele, kuidas see muusika on loodud.

### **Kas on veel ruumi ka mõnele teisele filmile samal teemal?**

Alati, kui sa midagi näed või kuuled, on võimalik ette kujutada, milline see oleks olnud, kui sa oleksid teinud midagi teisiti. Aga vahel tuleb olla õnnelik ka selle üle, mis on olemas. Kui imeline on tegelikult muusikas helide voog ja see, kuidas selle tulemus lõpuks inimeste nägudel peegeldub.

### **Te olete väga tugevasti seotud ECMi kuvandiga ja selle firmamärgi all ilmunud muusikaga. Kas olete nõus, et teid ja ECMi märgiga muusikat pole võimalik lahus vaadelda.**

Ma ei mõtle mingist kuvandist. Mõtlen muusikast ja tunnen, et olen seotud teatud muusikaga, mis minuga kõneleb. Mulle meeldib sellist muusikat uurida ja otsida. Aga otsimisele kuulub alati palju rohkem aega kui millegi selgepiirilisele leidmisele. See kõik on



ECMi produtsent Manfred Eicher.  
*Harri Rospu foto*

imeline, kui arvesse võtta, et muusika pole pelgalt heli, vaid heli kasutamine, emotsioonide reastamine ajas. Ning mina püüan leida häid muusikuid ja heliloojaid, viia nad kokku ning üritada koos luua ühte müsteeriumi, mis on muusikas ja muusika pausides ning mis liigub millegi seletamatu poole. See müsteerium algab vahel isegi enne seda, kui muusika kuuldavale tuuakse. Vahel liigub ta siis edasi, kuni juhtub midagi järgmist. Sest muusika ei lõpe kunagi koos viimase noodiga.

**Te mainisite muusika müsteeriumi...**

Mitte muusika müsteeriumi, vaid müsteeriumi kui niisugust.

**Igas heas muusikas ja heas salvestuses näib olevat mingi saladus. Kas teil on neile selgitusi?**

Ei.

**Aga otsite neid?**

Vahel tajud, et seda pole veel. Või kui oled selle tabanud ja istud koos muusikutega head võtet kuulates studios, mõistavad kõik, et midagi juhtus, aga ei oska seletada, miks. Kui see on jagatud kogemus kõigi sel hetkel ruumis olijate vahel, hakkab toimima mingi eriline empaatia ning see võib viia mõtted kõiksusele... See on imeline asi, mida teistega jagada. Just seda ma otsingi. See on teistega muusika jagamise müsteerium.

**Ma arvan, et kõigis umbes tuhande kahesajas plaadis, mille ECM on välja andnud, on midagi erilist. Olete olnud peaaegu kõigi nende salvestuste juures. Ilmselt on igas plaadis pisut teist endast?**

Kui te nii arvate, siis on mul hea meel. Minu iidol pianist Glenn Gould tavatses öelda, et igas heas salvestuses peab olema tunda produtsendi kohalolekut, nii nagu ka interpreedi või helilooja kohalolekut. Mul oli õnn viibida 1960. aastate lõpul ühel salvestusel Glenn Gouldiga. Ta mängis vanamuusikat, William Byrdi ja Orlano Gibboni. Olin ka tema Bachi „Hästitempereeritud klaveri“ salvestusel.

Gould oli musitseerides suur võlur. Pole ühtegi mõistlikku selgitust sellele, miks ta tegi mängides midagi nii või teisiti. Ta oli ka fantastiline toimetaja.

Vanasti, kui töötasime analooglintidega, pidi igat lindilõiget väga hoolikalt läbi mõtlema. Praeguste digitaalsüsteemidega võib lõigete ja lõikude ümber töötamisega mängelda lõputult. Mõnikord on tulemus fantastiline, vahel aga läheb muusika nõnda kaotsi. Lindi puhul võis aga juhtuda, et lõikamisega tehtud viga ei saanud hiljem parandada.

Üks mu mentoreid, fantastiline filmitegija Jean-Luc Godard monteerib filmi endiselt lõigates. Godard'il on suurendusklaas, millega ta uurib kaadreid. Ta püüab linti mitte rikkuda või sellele sõrmejälgi jätta. Godard on väga täpne, iga tema lõige nõuab aega. Ta mõtleb ja uurib kaua. Vahel ei saa ta öösel enne lõiget magadagi, sest monteerimine võib tähendada ka millegi rikkumist või hävitamist. Niisugused asjad liituvad ja töös võib saabuda hetk, kui sa enam sellele ei mõtle. Sa oled siis nagu keset üht suurt jõge. Vool kannab sind millegi poole, mida lõpuks võib nimetada ka müsteeriumiks.

**Olen kuulnud muusikutelt kümneid lugusid sellest, kuidas teie sekumisega nende mängu juhtus salvestusel midagi erilist. Paar aastat tagasi rääkis mulle näiteks saksofonist Trygve Seim ühest juhtumist Oslos, kus tema ja veel mõned muusikud üritasid improviseerida salvestusel keelpillikvartetiga Cikada. Algas oli hea, kuid ühtäkki jäi muusika toppama... Te olete sisenenud salvestusruumi ja hakanud otsekuu dirigeerides muusikuid žestidega ergutama. Tulemus olnud imeline.**

Ma muutun kannatamatuks, kui kuulen, kuidas asjad v õ i k s i d salvestusel areneda, aga ei arene. Vahel on süüdi studios musitseerimise olu-

korra komplitseeritus, vahel on põhjustes mujal. Aga kui oled ise muusik ja tajud, mida muusikud studios tunnevad-kannatavad – võib-olla ei toimi nendevaheline kommunikatsioon või töötavad vastu tehnilised probleemid –, siis võid tunda kiusatust protsessi siseneda ja mõne pisiasjaga sekkuda. Kuid seda tuleb teha taktitundeliselt ja õigel hetkel. Kui selle hetke mööda lased, võib su sekkumine kõik nurjata. Peab olema väga ettevaatlik. Ma ei taha niisama sekkuda, teen seda soovist midagi lisada, muusikuid inspireerida. Neile võib studios mõjuda kannustavalt isegi see, kui protsessis osaleb hea kuulaja, kui nad mõistavad, et see kuulaja huvitub tõeliselt nende muusikast. Vahel õnnestub tal madalseis muuta ülendavaks musitseerimiseks... See meeldib mulle. Väga!

Aga kirjeldatud juhtumit võib pisut võrrelda kunstniku või näitlejaga, kes peab laval millegi abstraktsega suhestuma. Olgu see mingi muusikaliine fragment, pisike kõlaidee või heliteose kujund, mis pole veel päriselt valmis. Muusikat võib teha, lähtudes väikestest detailidest. Ja kui need kilud õnnestub koguda üheks tervikuks, üheks heliskulptuuriks, ning lihvida see kunstipäraseks ja tähendusrikkaks, siis oleme kõik õnnelikud.

**Heliskulptuur, mida kirjeldate, võib olla ka näiteks üks heliplaat ja suurel skaalal ka kogu ECMi kataloog...**

...või haukuv koer. (*Vihjab bandoonimängija Dino Saluzzi jutule filmis „Sounds and Silence“*).

**Kui asute looma oma järjekordset heliskulptuuri, algab see ilmselt esitajate valimisega?**

Kõik algab minu arvates kavast. Räägitakse kuvandist, teatud ideest või erilisest kõlast ja muusikast, mida ECM on aastate vältel salvestanud. See kõik on tõsi, kuid valik muusikutest-isiksustest ja muusikast, mis mulle meeldib, on ajendiks teatava kõla loomisel ja selle juurest jookseb punane niidike ka kavani ehk muusika valikuni. Sisu on minu jaoks kõik. Kõigest muust olulisem on efektidest mitte hooliv, väljapoole trende ja moodide jääv sisu. Mulle on tähtis olla ustav ühele kindlale ideele ning seda väikeste sammude haaval edasi arendada. Aga kui vaja, siis vahel ka suuremate lainetena ja kaartena. Kuid idee looja on alati muusik. Ning ilma muusikata, ilma konkreetse helita on ta abitu. Lähtepunktiks on vaja nii-öelda materjali, millest me kõik koos loome midagi järgmist.

**Räägite muusikast, mis teile meeldib, mida teie valite ja plaadile panete ning mida seejärel ka esitlete. Kas ei kõla see liiga egoistlikult? Alguses on suurelt „mina“ ja alles siis lisanduvad kusagil pilti ka „nemad“ – kuulajad.**

Ütlesin enne, et asi ei ole minus ja film, mida vaatasime, ei ole mitte minust, vaid muusikast, muusika ja muusikute otsingust. Kui minult küsitakse, kuidas ma valin muusikat, siis ma vastan tõepoolest, et mina, mitte „meie“, valin selle muusika, mida mulle meeldib salvestada. Vähemalt senini pole ma pidanud sõltuma pankadest või muudest rahaallikatest. See on olnud eraasi ning riske olen võtnud oma rahaga, seega on mul olnud valikuvabadus. Ning mu valik lähtub mu empaatiast teatud muusika vastu.



**Tõeline rõõm saabub siis, kui selgub, et teised inimesed armastavad sedasama muusikat mis teiegi?**

Rõõm on siis, kui me saavutame tänu muusika ideele ja arhitektuurile tulemuse, mis rahuldab eeskätt meid endid – muusikuid. Seejärel läheme sellega avalikkuse ette ja kui kuulajad reageerivad muusikale pühendunult ja emotsionaalselt, siis oleme väga rõõmsad ja rahul. See ongi meie elu – üheskoos jagada teistega muusikat. Seda võib teha mitmekesi salvestust kuulates, kontserdil või kinos, nagu täna õhtul. Niimoodi muusikat jagada on üks parimaid asju.

**Hea muusika hea jäädvustus on nagu väike ime, kui see kord sünnib. Kuid asi ei piirdu veel sellega. Tõeline ime on siis, kui õnnestub niisugune plaat inimestele kuuldavaks teha, viia see muusika praeguses infoküluses paljude kuulajateni.**

Esimene ime on see, kui keegi eostab oma kujutluses muusika. Teine ime sünnib, kui see saab hästi salvestatud. Ning seejärel on vaja tutvustada muusikat inimestele. Selleks tuleb leida õige moodus. Et anda muusikale võimalus avalduda loomulikult ehk tema olemusele vastavalt, peab välja mõtlema, kuidas seda teha. See algab plaadi ümbrise ja tekstidega, kogu materjali kombitavusega, sellega, kuidas ja millise tooniga sa midagi esitled.

**Produtsendina olete tõestanud otseski võimatu võimalikkust, suutnud heliplaaditurul konkureerides teha müügiartikliks nii-öelda tõsise muusika, mis puudutab inimestes midagi väga sügavalt. Sealjuures ei ole teie plaadifirma ilmselt kahjumis.**

Muusika peab tekitama kuulajas

resonantsi. Kuulajas peab olema mingi hõõgav element, mille muusika paneb eredalt särama. See käib temaga kaasas ja kannustab teda inimestega teistest riikidest ja teistest kultuuridest muusika üle arutlema. Niisugune kultuure läbiv lainetus ja suhtlus läidab ka nendes uudishimu sädeme.

Praegu on infovahetuseks olemas internet ja igasugused tehnikavidinad. Kui ECM alustas, olid kommunikatsioonivahendid teistsugused – vaid tavalised kirjad, telefaks ja faks. Ent ma kuulsin, kuidas Islandil rääkisid inimesed muusikast, mida nad olid kuulnud Prantsusmaal. Kui sattusin Albaaniasse, räägiti mulle vaimustusega Hiina muusikutest. Ja Hiinas olles kuulsin jutte Albaania lamburitest, kes musitseerinud imeliselt, kui nad suhtlesid mägedes oma lammaste ja veistega.

Sellistel asjadel on tähtsust. Kui sa oled suutnud muusika õigesti talletada, siis hakkab see kasvades sirutama teiste inimeste poole. Ning kui sul õnnestub selliste riskide ja investeerimistega raha teenida, siis miks mitte. Mis selles halba on? Ühesõnaga, me peame saama vahel kinnitust, et tegeleme õige asjaga. See tähendab, et mõned investeringud peavad teenima kasumit, et saaksid sellistesse asjadesse veelgi rohkem investeerida. Seda me olemegi nelikümmend aastat teinud.

**Aga meile sisendatakse pidevalt, et inimestele pole võimalik häid asju „müüa“.**

Mina seda ei usu. Küsimus pole müümisel, vaid kommuniqueerimisel. Kui sa saad oma tegevusest midagi tagasi, kas nimetad seda siis „müümiseks“ või ütled, et said midagi tagasi? Mina ei mõtle sellistes kategooriates.

Kuid tänapäeval peame väljenduma mõnes küsimuses veel selgemalt. Suur probleem on saanud sellest, et internetist allalaadimistega ja igasuguste arvutitehnoloogiatega on kõigil tekkinud võimalus sirutada käsi ja võtta sealt endale mis tahes asju. Kui lähete näiteks Viru keskusse, teil on vaja hambaharja ja te näppate selle, on üsna kindel, et järgnevad sekeldused politseiga. Aga kui võtate internetist muusikat ja keegi teid selle eest ei noomi, tekib üldine harjumus muusika eest mitte maksta. Minu arvates pole see õige.

### **Kuidas leiate üles muusika, mida salvestada?**

Ei tea. Vahel kuuleb tagaõues rohkem muusikat kui mõnel suurel festivalil. Aga olen väga head muusikat kuulnud ka festivalidel. See tähendab, et reegleid pole.

Kui näed või kuuled midagi, mis sind rabab ja tekitab emotsioone, pead sekundiks seisatuma ning vaagima. See puudutab tegelikult kõike. Sa võid silmata pargis kaunist looma või kuulda linnulaulu – seisatu hetkeks ja mõtle, kas see on jäädvustamist väärt.

### **ECMi kataloogis näeme tohutult mitmekesisest muusikat. Mis seda mitmekesisust teis endas seob ja kuidas te kujutate ette kuulajaid armastavat seinast seina muusikat?**

Isiklik seisukohavõtt muusikas. „Originaalne“ on väga pretensioonikas väljend, kuid ma ei taha ka öelda „autentne“. Kellegi isiklik originaalne seisukoht muusikas tähendab mulle midagi. See ei ole kuidagi seotud kuulsa, kõlava nimega. Kui minu kõrvu ulatub personaalne kõla, siis hakkavad asjad juhtuma. Vahel salvestamine õnnestub, vahel mitte.

Aga mingil moel on see kõik seotud. Mulle kipub meeldima poeetiline muusika või siis niisugune muusika, mille mõju on poeetiliselt laadi ja millel on melanhoolne varjund. Vähemalt mulle meeldivas muusikas peaks seda olema rohkem kui *presto*'t.

Muidugi ei välista see rütmi, kuid see muusika, mida mina otsin, on toonitud niisuguse tundeaga.

### **Märkasid, et filmis „Sounds and Silence“ puudus üks oluline asi, seal ei olnud Oslot, norra muusikuid ja nn põhjamaist kõla; puudusid kaadrid Rainbow' stuudiost, kus on sündinud paljude ECMi plaatide muusika.**

Aga see-eest olid minu arvates imeilised kaadrid Niguliste kirikust Tallinnas. Ja ei saa olla rohkem „põhjamaine“, kui näed Tallinnas töötamas neid suurepäraseid muusikuid, jälgida fantastilist tööprotsessi Arvo Pärdi ja Nora Pärdiaga, Tõnu Kaljuste ja paljude teiste inimestega.

### **Räägitakse, et õpetasite ka ameerika muusikuid lugu pidama põhjamaisest valgusest ja põimima muusikasse põhjamaist tunnetust, kui käisite nendega Oslos salvestamas.**

Ingmar Bergman on hoopis rohkem õpetanud inimesi „põhjamaisust“ armastama kui mina.

Kuid mulle tõesti meeldib põhjamaine valgus. Glenn Gould on kirjutanud suurepärase essee „Idea of North“. Seal on põhjamaisuse kohta nii mõndagi. Ja ma mäletan, kui tugev elamus oli mulle lapsepõlves nähtud põhjamaine valgus. Sellest alates oli minus tõmme järjest kaugemale ja kaugemale põhja poole. Loomulikult viisin ma palju muusikuid Oslosse Rainbow' stuudiosse. Inimesi, kes ku-

nagi varem polnud näinud lund, nagu Brasiiliast pärit Egberto Gismonti või Nana Vasconcelos. Nad salvestasid Oslos uskumatult head muusikat.

Arutasime täna Arvo Pärdiva järgmiste plaatide tegemist ning rääkisime ka sellest, et vahel on keskonnavaheutus muusikale väga hea ja et peaks otsima erinevaid paiku.

Nagu ma ka filmis ütlesin, ei ole muusikal asukohta. See, kus muusika algab ja kus ta areneb, on nagu utoopiline paik. See võib asuda ükskõik millises maailmanurgas, kus me teeme koos muusikat, toome ilmale selle, mida varem ei olnud.

**Hetkel oleme Eestis ja ma kardan, et inimesed saalis ei andestaks, kui eesti muusika teema jääks puudutamata. Kui räägite, et teile pole tähtis koht, kus muusikat tehakse, vaid see, mida muusika sisaldab, siis arvata-vasti pole ka sõna „Eesti” rõhutamine oluline? On see nii?**

Eesti on kodu imelistele muusikutele, kellega ma koos töotan. Selles mõttes on see väga tähtis paik, ka seoses muusikaga. Vahet pole, kui palju on see mõjutanud heliloojaid, muusikuid või dirigente. See, et nad on siit pärit, on fakt.

**Aga kas näete mingeid erinevusi eesti muusika ja mujalt pärit muusika vahel?**

Hämmastav, kui palju häid muusikuid on kasvatanud see väike põhjamaine maa. Kohe tuleb meelde Veljo Tormis ja ka paljud teised. Eesti ei ole minu arvates mitte ainult muusika, vaid ka teiste kunstide poolest rikas.

**Mis jääks alles siis, kui teie elust ära võtta muusika?**

Raamatud, filmid... ja mõni paar teksaseid. Mul on neid tegelikult liiga palju.

Kõik muidugi ühesugused. Aga sellele küsimusele ma ei oska vastata.

**On inimesi, kes arvavad, et kui muusikast heli ära võtta, ei jää midagi järele, ainult vaikus. Palun rääkige, millisena teie tajute vaikust.**

Vaikusest rääkides peab olema väga ettevaatlik. Sellest on liiga palju räägitud. Ja pole palju inimesi, kes suudaksid vaikust taluda. Ettevaatlik tuleb olla ka vaikuse määratlemisel. Muusikas on sellel muidugi eriline tähendus. Seal on tähtis, kuidas luua vaikus ja kuidas taktitundeliselt kohelda vaikuse tähendust. Nii et vaikusel on väga keeruline rääkida ja avalikult ma seda pigem ei teeks.

**Aastaid on ECMi moto olnud „The most beautiful sound after silence”... Miks seda motot praegu ei kasutata?**

See oli „The most beautiful sound next to silence”. Kui kasutada isegi kõige paremat asja liiga tihti, kaotab see tähenduse.

*Küsimused saalist. Niisuguste kohtumiste puhul peaks see olema tavaline, kuid jää sulamine ja distantsti kahanemine rääkija ning saali vahel võttis seekord rohkem aega. Näis, et küsijateks olid peamiselt muusikud.*

**Jutt Glenn Gouldist pani mõtlema tehnoloogiast salvestusprotsessis. Praeguses popmuusikas on esitaja sageli kõige ebaolulisem tegur. Produktsioon saab otsustavaks. Milline on teie suhtumine tehnoloogiasse produtsendina?**

Tehnoloogia on väga tähtis, kuid

seada tuleb kasutada üksnes oma eesmärkide ja muusika teenistuses, väga ettevaatlikult. Liialdamine võib viia selleni, et sellest enam ei vabaneta. Selline on minu kogemus. Kui mängimiseks pakutakse liiga palju lulesid ja te ei saa enam aru, milline on teie lemmik, olete hädas.

Kõigepealt peab olema muusika. Seejärel idee, kuidas tahaksid selle helipildina talletada. Alles seejärel saab seda muusikat tõlkida millekski salvestuselt kuuldavaks. Kui lähtepunktiks on lihtsus, ka tehnoloogias, siis liigute parimas suunas. Ja nagu ma varem ütlesin, heli ei ole muusika. Muusika on heli kasutamine, et organiseerida ajas emotsioone.

See tähendab, et ka kõige paremast tehnoloogiast ei ole ilma muusikata mingit abi.

### **Teie plaadifirma kontor on väga lärmaka kiirtee ääres. Kas see häirib või on vastupidi?**

Olen sellega harjunud. Müncheni kesklinnast eemal on mugavam, sest rendihinnad on odavad. Oleme seal olnud alates 1976. aastast. Muidugi on aeg-ajalt väga lärmakas, aga kui aken kinni panna, siis saab muusikat ka kuulata. Õnneks ei viibi ma kuigi sageli oma kontoris, sest on vaja palju reisida.

### **Filmis rääkisite, et panite oma bassi nurka ja astusite teisele poole mikrofoni. Kui vana te siis olite? Ja kas te sõpradega koos mõnikord veel mängite pilli?**

Olin vist kakskümmend viis või kakskümmend kuus, kui lahkusin Berliinis orkestrist. Mäletan, et olin väga otsusekindel oma soovis lõpetada orkestrandielu, sest ma ei tahtnud saada

frustreerunud bassimängijaks. Tahtsin uut algust ja hakata muusikat produtserima. Kuid ma ei lahkunud instrumendist ja musitseerimisest. Muusikat saab ka teisiti teha – muusikat paremini kõlama panna aidates. Et teha seda, mida ma hetkel teen, oli mul oma haridust vaja, bassi- ja klaverimängu- oskust, praegu mängin ma vähem bassi ja rohkem klaverit... Bassi tegelikult enam üldse mitte.

### **CD-turg on langemas. Kuidas ECMil läheb ja kas on plaanis oma albumeid muul moel müüa?**

Neljakümne aasta jooksul on igal kümnendil räägitud suurest kriisist. On tõsi, et CDde müük vähenes drastiliselt pärast internetikasutuse laiendamist. Kuid endiselt on olemas inimesed, kes tunnevad suurt soovi omada käega katsutavat helikandjat – plaati. Nad tahavad sirvida CD bukletti. Ning ma ei usu, et me peaksime liiga tõsiselt võtma juttu kriisist, vaid üritama selle asemel leida õigeid alternatiive. Jätka- tes samal ajal seda, mida teeme, kuni teeme seda arukalt. Nii jääme püsima.

On hea, kui nähtused vahel taanduvad, sest see võib avada uusi perspektiive. Usun siiralt, et reduktsiooni kaudu on võimalik rikkamaks saada – ma ei mõtle finantsiliselt, vaid mõtete poolest.

*Kohtumine Manfred Eicheriga sai läbi. Kitarrist Jaak Sooäär, kel oli õnnestunud ka välismaal viibida paaril haruharva toimival avalikul kohtumisel Eicheriga, ütles hiljem, et produtsent oli sedapuhku jutukam ja avatum kui tavaliselt. Hea publik.*

*Küsitlenud ja vestlust õhutanud  
IMMO MIHKELSON*

# VORMIMÄNGUD ERKKI-SVEN TÜÜRI MUUSIKAS: KAHEKSAS SÜMFOONIA JA „ÄRKAMINE”

KERRI KOTTA

Muusikas mõjub tagasipöördumine algselt kõlanu juurde alati tähendusrikkalt. Mõneti on see üllatavgi, sest formaalselt on korduse näol tegemist väga lihtsa võttega. Samas on korduse formaalse lihtsusega teravas kontrastis – või isegi lausa vastuolus – kordus kui taju fenomen. Muusika, milles mis tahes kordused puuduksid (kas selline muusika oleks üldse võimalik?), näiks tajutava fenomenina kaotavat suure osa oma väljenduslikust potentsiaalidest.

Kuid kordust lähemalt uurides ei pruugi see ka olla formaalselt lihtne. Kujutlegem juhtumit, kus mingile muusikalisele sündmusele  $\alpha$ , mis moodustab teatavas mõttes terviku, järgneb vahetult selle kordus  $\alpha_1$ . Isegi kui tegemist on absoluutselt täpse kordusega, ei saa kordus juba põhimõtteliselt olla samatähenduslik sellega, mida korratakse, sest erinevalt esimesena kõlanud sündmusest  $\alpha$  hõlmab selle kordus  $\alpha_1$  ka teadmist esimesena kõlanud sündmusest. See teadmine sisaldab implitsiitselt paljutki; näiteks võib sündmuse  $\alpha_1$  kõrvutus sündmusega  $\alpha$  moodustada keerukama sündmuse  $A$  ( $\alpha + \alpha_1 = A$ ). See tähendab, et erinevalt sündmusest  $\alpha$ , mis paratamatult on lihtsalt see, mis ta on, võib sündmus  $\alpha_1$  eelnevat endasse hõlmates genereerida alati

veel mingile kõrgemale tasandile kuuluva terviku. Sellise mõtteviisi rakendamise muusika edasisele kulgemisele võiks siis üldjoontes tähendada seda, et sündmuse  $\alpha$  iga uus kordus peaks hõlmama aina keerukamalt ja mitmekülgsemalt kõiki sellele eelnenud sündmusi. Teisisõnu, korduste kaudu tuuakse muusikas minevik olevikku aina keerukamal ja täiustatumal kujul.

Seega võib muusikalist arengut mõista muusikalise struktuuri omalaadse eneseületamise ehk transtsendeerumisena, kus jätkuvates tagasipöördumistes muudetakse ilmseks muusika kulgemise pidevus. Korduste roll on siin mõneti paradoksaalne, ühelt poolt aitavad kordused muusikat vormiliselt liigendada ja sellisena justkui lõhuvad muusika pidevust, teiselt poolt võimaldavad aga just kordused seostada hetkel kõlavat juba kõlanuga ja garanteerida selle kaudu kogu kõlava ühtsuse. Eespool öeldust tulenevalt pole seetõttu üllatav, et klassikalises vormimõtlemises opereeritakse võrdselt nii korduste liigendava kui ka ühendava aspektiga: esimest võib nimetada rotatsiooniliseks ja teist *n-ö telos*-mõtlemiseks. Rotatsioonilise mõtlemise aluseks on idee, et muusika läbib oma arengus mitu sarnast, kuid



Helilooja Erkki-Sven Tüür dirigent Olari Eltsiga enne oma Kaheksanda sümfoonia ettekannet ERSO proovis.

*Harri Rospu foto*

tavaliselt aina keerukamaks muutuvat arenguliini (rotatsiooni) ning *telos*-mõtlemises vaadeldakse muusikalist arengut käivitava aspektina selle suunatust mingile lõppeesmärgile (*telos*). Lähtuvalt eelöeldust võiks *telos*'t vormiliselt kirjeldada ka kui sündmuse  $\alpha$  (mida võib eelöeldu valguses mõista vajadusel ka rotatsioonina) järjekordset kordamist, mis seob ja hõlmab eelnevad sündmused  $\alpha_1, \alpha_2, \alpha_3 \dots \alpha_n$  tervikuks selliselt, et sündmuse  $\alpha$  jätkuv kordamine ei ole enam vajalik, see tähendab, et see ei annaks saavutatud tervikule enam midagi juurde.

Mainitud liigenduse-pidevuse teineteist tingiva ühtsusega peaks arvestama ka Erkki-Sven Tüüri teoste dialektilist arengut kirjeldades. Ka Erkki-Sven Tüüri muusikas algab kõik sageli n-ö võtmemotiivist, mis järk-järgult teisenedes vormistab end lõpuks *telos*'ena, s.o kogu eelneva arengu eesmärgina. Helilooja **Kaheksas sümfoonia**, mille Eesti ettekandest oli huvitatutel hiljuti võimalik osa saada, ei ole selles mõttes erand. Samal ajal on teos väga omapärane oma arenguloogika ning sellest tulenevalt ka vormilise ülesehituse poolest, mida helilooja kavalehes antud vii-



de kolmeosalisele vormile kaugeltki ei ammenda. Teos algab iseloomuliku karakterse tuumikmotiiviga, mis hakkab end Tüürile omaselt kohe suuremaks kasvatama. Motiiv või sellest tuletatud materjal läbib sümfoonia algusosale ootuspäraselt mitmeid vastandlikke arengustaadiume. Kuna teose avataktides (edaspidi „esimeses osas“) on järgmööda esindatud sümfoonilise tsükli kõik olulisemad stiilikoodid (*topic styles*) – sonaat-allegro dramaatilisus, aeglase osa lüürilisus ja *scherzo* tantsulisus –, siis on muusikast saadav mulje peaaegu polüstilistiline. Dramaatilisuse seostamine teatava mängulisuse ja kerguse ning „stiililise“ kirevuse ja elegantsiga jätab kohati mulje ka kontsertlikust või varaklassikalisele sümfooniale omasest esimesest osast. Seda muljet tugevdab omakorda „esimese osa“ suhteline lühidus, mis ei lase paljudel arenguliinidel justkui lõplikult realiseeruda. Sellisena assotsieerub see kaudselt näiteks Šostakovitši Keelpillikvartetiga nr 3 või Viieteistkümnenda sümfoonia esimeste osadega, mille näiline aktiivne ja mänguline karakter ei ennusta peaaegu millegagi ette tulevase draamasid. Ka Tüüri muusikalist stiili tundval kuulajal on ilmselt raske uskuda, et Kaheksanda sümfoonia dramaturgiline põhiidee võiks lähtuda vaid kaleidoskoopilist laadi kontrastidest ning et seetõttu võib tajuda „esimest osa“ omalaadse muusikalise „maskina“, mille taha peitunud tegelikkuse peaks ilmsiks tooma alles tulevik.

Pärast lühikest ja energilist „esimest osa“ muusika hoog raugeb ja kuulajale võib jääda mulje, et on alanud sonaaditsükli „aeglane osa“.<sup>1</sup> Hoolimata muutunud karakterist ei ole muusika aluseks olevate kujundite ring siin väga palju muutunud: pikalt üles-alla lii-

kuvad passaažid seovad selle „esimese osaga“ üsna selgelt. Kuigi „teises osas“ puudub „esimesele osale“ iseloomulik pidev stiililine transformatsioon, mis lokaalselt tekitab kahe „osa“ vahel võrdlemisi tugeva kontrasti, ei teki siiski veel tunnet, nagu oleks muusikas toimunud „dialektiline pööre“, mis muudaks küsitavaks kogu „esimese osa“ olemasolu õiguse. Võib-olla on ka siin üheks põhjuseks „teise osa“ suhteline lühidus, mis muudab mainitud kontrasti „esimese osaga“ jällegi pigem pindmiseks kui sisuliseks ning ei võimalda „esimese“ ja „teise osa“ ühendumisel tekkinud moodustist vaadelda mingi kõrgema tasandi tervikuna. Väljendades seda eespool visandatud formaalse keele raamides  $\alpha + \alpha_1$  ei näi see andvat siin veel tulemuseks A-d.

Võrreldes „teise osaga“ on taas aktiivse „kolmanda osa“ kujundite ring „esimesele osale“ veelgi lähedasem, mis muudab selle vormilises mõttes mõneti sarnaseks klassikalise repriisiga. Seda repriisilikku tunnet süvendab ka juba nimetatud „teise osa“ arenguline lahtisus ja lõpetamatus, mis traditsioonilises vormis ju tegelikult loobki ootused repriisi saabumiseks. Samas tekitab mainitud „repriisi“ edasine areng ka küsimusi, sest põhimotiivi tagasipöördumisega ei kaasne „esimese osa“ sisemist konfliktisust, pigem võib rääkida *scherzo* või finaali karakterist. Kokku võttes: kuna siiani kuuldud kolm „osa“ ei võimalda end interpreteerida kolmeosalise vormi või (kolmeosalise) sonaadivormi kontekstis [st kui ekspositsioon, keskosa (töötlus) ja repriis], peab kuulaja, soovides suhestuda teose vormiga, pöörduma tagasi sonaaditsükli mudeli juurde ja „mõistma“ mainitud „repriisi“ pigem „finaalina“. Selleks oleks tal muusika senist aren-

guloogikat silmas pidades ka põhjust: „viimase osa” lühidus ja pigem süidilaadne ühildumine eelmiste „osadega” peavad paratamatult tugevdama juba alguses saadud muljet kontsertlikust või varaklassikalisest sonaaditsüklist.

Siiski näib midagi olevat „valesiti”. On tõsi, et formaalselt on muusika justkui läbinud sonaaditsükli kõik „kohustuslikud” etapid, kuid see kõik on toimunud liiga kiiresti ning mainitud „finaali” lühiduse ja „kerguse” tõttu on kuulajale jäänud ebamäärane mulje lõpplahenduse puudumisest. Muusika näib põhiliselt olevat opereerinud samal tasandil ja pole mingis mõttes nagu katsunudki tõusta kõrgemale põhimotiivi eksponeerimisest kontrastsetes taustsüsteemides. Seega, kõik oleks justkui läbi ja samas on tunne, nagu teose „põhiprobleemi” polekski veel puudutatud. Kuulaja, kellel ei saa selleks ajaks olla enam väga selgekujulisi ootusi teose edasise arengu kohta, on „kolmanda osa” lõpul paisatud omalaadsesse kommunikatiivsesse vaakumisse.

Peale tsesuuri, mis lõpetab „kolmanda osa” ja on tegelikult esimene selgelt artikuleeritud tsesuur selles teoses, kõlab pikk, vali ja ülemhelirikas bassiheli. Oma lihtsusele vaatamata on see semantiliselt väga tugevalt laetud. Selline signaalitaoline motiiv mängib sageli olulist osa n-ö lunastusnarratiivi (*redemption paradigm*) järgivas sonaaditsükli, kus see tähistab alati olulist murdepunkti kogu teose arengus. Sobivate näidetena võib tuua Beethoveni Üheksanda sümfoonia IV osa alguse „õuduste fanfaari” või veelgi otsesemalt Šostakovitši Teises sümfoonia kolmanda tehasevile. Mõlemas toodud näites on signaal ühtlasi märgiks koori sisseastumisele ja oodatud „lunastuse”

saabumisele. Et mainitud signaalitaolisel motiivil on omamoodi eelnenud ületav ja tulevat ennustav topelfunktsioon, siis viitab see muusikalise arengu kvalitatiivsele hüppele, kus seni kehtinud reeglid nagu lakkaksid olemast. See, et Tüüri Kaheksandas sümfoonia assotsieerub nimetatud bass ka tiibeti pika trompeti *dungchen*’i heliga, annab sellele motiivile omakorda eetilise lisamõõtmel.

Sellega antakse kuulajale märku, et muusika areng valmistub lõpuks oma senisest kookonist välja ronima. Kuid vormiliselt kestab „segadus” edasi. Kas nimetatud signaalitaoline motiiv võiks viidata analoogiliselt Beethoveni Üheksanda sümfooniaga finaali sissejuhatusel algusele? Sellele näib mõnda aega andvat kinnitust järgnev muusikaline areng: bassihelist välja kasvava, kuid sisemisest pürgimisest kummaliselt vaba ja n-ö justkui tardunud polüfoonia sees moodustuvad rütmiliselt aktiivsemad kihistused, mis mõne aja pärast tungivad ka pinnale. Korra viitab peaaegu kõik sellele, nagu oleks alanud tegelik finaali. Kuid aktiivsem kihistus „summutatakse” taas võrdlemisi ruttu tardunud polüfoonia poolt ning muusika jätkuv vaibumine annab aktiivsele lõigule pigem aeglase osa keskmise kontrastse episoodi tähenduse. Seega, kas kõlanu oli siis tegelik aeglane osa? Ja kui nii, siis miks oli selle algus sonaaditsükli aeglase osa kohta retooriliselt niivõrd ebatavaliselt artikuleeritud?

Uued rahutud liikumised bassis ning muusika ootamatult tantsuline karakter annavad märku uue olulise vormiosa algusest. Muusika tõusev kontuur seob selle temaatiliselt teose algusega, kuid erinevate stiilikoodide vaheldumine ja vastandumine ei pää-

se erinevalt esimesest osast muusikalise arengu peamise vallandajana enam mõjule, sest nad kõik näivad kasvavat välja pöörasest tantsust, väljendades vaid selle erinevaid aspekte. Jääb mulje tantsides maailma loovast jumalast. Seetõttu on stiilikoodide vaheldumisest tekkiv konflikt, mis esimeses osas näis olevat reaalne, muudetud siin näiliseks ja ebatõeliseks. Sellest sündivat „rõõmu“ väljendavad puupillide kiired passaažid, mis kulmineerudes omandavad ikoonide taevakuldse sära ja kirkuse. Kuna teose alguses kõlanud tõusvaid passaaže toetab nüüd kogu orkestri täiskõla, on ilmne, et selle vormiosa näol on lõpuks tõesti tegemist finaali, sonaaditsükli viimase osaga.

Alles finaalis saab ilmsiks omalaadne fraktaalne plaan, mida muusika on avataktidest alates järginud. Selle „põhivalemit“ võib kirjeldada kui  $\alpha + \alpha_1 + \alpha_2 = A$ , kus  $\alpha$ ,  $\alpha_1$  ja  $\alpha_2$  tähistavad nii erineva tasandi vormilõike kui ka neid iseloomustavaid stiilikode:  $\alpha$  viitab sonaat-allegro,  $\alpha_1$  aeglase osa ja  $\alpha_2$  scherzo/finaali stiilikoodile. Esimest korda rakendatakse „valemit“ teose avataktides, „esimeses osas“, kus kõik nimetatud stiilikoodid ilmnevad järgemööda ja garanteerivad selle kaudu „esimese osa“ terviklikkuse. Teiseks rakendatakse seda tegeliku esimese, kolmest erinevast alaosast moodustuva osa ja lõpuks kogu teose dramaturgia ülesehitamisel. Selles valguses saab ka selgeks teise osa algus teose dramaturgilise raskuspunktina: just see tähistab kohta, kus „valemi“ rakendamisel  $\alpha_1$  esmakordselt esindab  $\alpha$  sisulist antiteesi, mitte lihtsalt kontrasti, ning ennustab seetõttu vaadeldavas teoses esmakordselt sümfoonilise mõtlemise ideaali, vastandite ühtsuse realiseerimise võimalikkust.

\* \* \*

Nagu eespool öeldud, tuuakse korduste kaudu muusikas minevik olevikku aina keerukamal ja täiustatumal moel. Sageli ongi korduse põhjus muusikalises minevikus, kus midagi on jäänud lõpetamata ja vajab muusikalise terviku moodustamiseks uut võimalust, uut esitust. Sellised „sisemisest vajadusest“ sündivad kordused on muusikas päris tavalised ja võib öelda, et enamik nn repriise (peateema tagasitulekuid) kasvabki sageli välja sellisest sisemisest vajadusest. Repriisil on seetõttu tavaliselt kaks ülesannet: parandada minevikus tehtud „viga“ ja ühendada selle kaudu kaks osa, „viganne“ ja „parandatud“, mingiks kõrgema tasandi tervikuks.

Erkki-Sven Tüüri segakoorile ja kammerorkestrile kirjutatud „**Ärkamise**“ vormiloogika näib üldisemalt lähuvat just eespool kirjeldatud põhimõttest. Kantaadilaadse teose moodustavad kaks sarnase ülesehitusega hügelrotatsiooni A ja  $A_1$ . Esimene rotatsioon (A) algab 118. psalmi tekstil põhineva sissejuhatusena ( $\alpha$ ), millele järgnevad Ernst Enno ja Jaan Kaplinski tekstidele loodud kaks arenduslikku osa ( $\alpha_1$  ja  $\alpha_2$ ). Esimese rotatsiooni lõpetavad Kristuse ülestõusmiskuuatus ( $\alpha_3$ ) ja Juhan Liivi luuletus „Ei ma mõista palvet teha“ ( $\alpha_4$ ). Teine rotatsioon ( $A_1$ ), mis laiemalt võttes järgib võrdlemisi täpselt esimese rotatsiooni arenguloogikat, algab samuti 118. psalmil põhineva sissejuhatava osaga ( $\alpha$ ), millele aga nüüd järgneb hoopis teist laadi arenduslik osa ( $\alpha_3$ ), põhinedes ladinakeelsel tekstil paasaküünla kiituseks. Sellele järgnevad omakorda juba tuttav Kristuse ülestõusmiskuuatus ( $\alpha_3$ ) ja oma lihtsuses Juhan Liivi luuletusele sekundeeriv Doris Kareva „Imeline ärkvelolek...“ ( $\alpha_4$ ).

Kuigi mainitud rotatsioonid on vormiliselt sarnased, näivad need tervikuna esindavat pigem erinevaid maailmu. Esimene rotatsioon on rõhutatult dünaamiline. Sellele on omane erinevate stiilikoodide kasutamine, nagu näiteks regilaul ja rannarootslaste koraal. Tekstist ja muusikast lähtuvalt saab esimest rotatsiooni mõista inimelu (s.o pideva „ärkamise“) metafoorina. Kui sissejuhatusest välja kasvavat ja Ernst Enno tekstil põhinevat osa võiks mõista „lapsepõlvna“, mida iseloomustavad vaimu esimesed, sageli traumaatilistest kogemustest veel rikkumata avastusretked, siis sellele järgnevat osa inimese „täiseana“. Erinevalt „lapsepõlvest“ iseloomustab Jaan Kaplinski tekstil põhinevat „täisiga“ oluliselt kasvanud konfliktisus eri faktuurikihistuste vahel: loomuliku tunnetusvajaduse kõrvale on astunud suunatud tegutsemisvajadus, mille kaudu hakkab inimene järkjärgult teadlikuks saama oma piiratud, võimetusest ennast lõplikult määratleda („Keegi ei tea oma nime...“). Nii edasi mõeldes väljendaks järgnev Kristuse ülestõusmiskuulutus vormi, mille inimene annab oma raskesti väljendatavatele kogemustele. Sellisena kujutaks see otsustavat sammu dualistliku maailma ületamisel, mida esimese rotatsiooni lõpus väljendavad Juhan Liivi sõnad „Ei ma mõista palvet teha, ei ma mõista paluda, palveks enne saab ju süda, kui ma hakkam paluma.“ Neis sõnades ja lihtsas rannarootsi „koraalis“, mis sõnu muusikaliselt artikuleerib, väljendub transtsendents, mis seob esimese rotatsiooni lõpu selle algusega – üks tunnetusring on täis saanud.

Nagu öeldud, on teine rotatsioon eelkirjeldatust oma muusikalise karakteri poolest võrdlemisi erinev, kujutades endast peaaegu lakkamatut jubilat-

siooni. Sellisena ei näi see väljendavat mitte liikumist täiuse või absoluudi poole, vaid täiust ennast. Kui esimest rotatsiooni võiks mõista „ajalikuna“, siis teist „ajatuna“. Teise rotatsiooni vormiline sarnasus esimesega paneb selle läbi käima sama teed, mis aga väljendub pigem seisundina kui teelolekuna. Võib öelda, et sellisena nimetatud rotatsioon justkui väärtustab ja õilistab esimese rotatsiooni sisemisi konflikte, asetades need mõneti analoogiliselt eespool kirjeldatud Kaheksanda sümfoonia finaali sobivasse perspektiivi. Taas metafoorselt väljendades võib esimest rotatsiooni mõista „maise“ ja teist „taevaliku eluna“. Hoolimata kahe „elu“ kvalitatiivsest erinevusest on need terviku mõttes siiski teineteisest tingitud ja just selles väljendubki teise, vormiliselt paralleelse rotatsiooni „viigade parandus“.

#### **Kommentaar:**

<sup>1</sup> Kuna Erkki-Sven Tüüri sümfooniad ja sümfoonilised suurteosed ei järgi tegelikult üks-üheselt klassikalisi vormiskeeme, siis saab selle vormilõike seostada klassikalise sonaaditsükli osade aluseks olevate vormide või sonaaditsükliga tervikuna vaid muusika karakterist ning vormilõikude proportsioonidest lähtuvalt. Seetõttu võiks nimetatud „aeglast osa“ interpreteerida ka dramaatilisele peateemale järgneva lüürilise „kõrvalteemana“. Muusika edasine areng näitab siiski, et konkreetse lõigu interpreteerimisel töötab „aeglase osa“ metafoor paremini, sest „kõrvalteemana“ peaks nimetatud lõik peateemaga uuel viisil konfigureerides mingil hetkel tagasi pöörduma. Seda aga nimetatud teose kohta selgelt väita ei saa.

# EDGAR ARRO 100 EESTI HELIPLAAT 110

## ÜHE HELIPLAADI LUGU Edgar Arro ja Otto Rootsi laulu „Kodulinn Tallinn“ sünniloost ja taustast

*Tallinna Raadiomaja keldrisse heidetud ja tarbetuks tunnistatud kila-kola hunnikust leitud vana mittepaljundata, nn pehme heliplaat Edgar Arro ja Otto Rootsi Teise maailmasõja aegse ja järgse populaarse estraadilaulu „Kodulinn Tallinn“ salvestisega andis tublisti põhjust jäljekütitegevuseks. Restaureerijate vaevanägemise järel uue elu saanud helisalvestis osutus nüüd üheks põnevamaks ja ajalootiinemaks objektiks kogu eesti diskograafias.*

Heliplaate on mõnesuguseid, nende saatusedki võivad osutada üsna erinevaks. Ühed pakuvad kaunilt nostalgilisi kuulamishetki aastakümneteks, teised aga vedelevad kusagil pööningunurgas, keldrihämäruuses või kuuri-aluses ja ootavad oma paratamatut viimsetpäeva. Vist ei saa eales juhtuda, et kellelegi tuleks pähe kusagilt leitud vanu maale või iidseid trükiseid omapäi ja kelleltki asjatundjamalt küsimata näiteks tuleroaks loovutada. Millegipärast on vanad heliplaadid just selles kontekstis pentsik erand; need lähevad liigagi sageli tapalavale, olgu lähimasse prügikasti või lõkkeleeki.

Sellisel nukral taustal muutuvad unikaalsed heliplaadileiud aasta-aastalt üha harvemaks. Samas on see isegi mõistetav, sest enamik omaaegsetest väärtisalvestistest on juba jõudnud enesele koha leida arhiivifonoteekides ja muudes kollektsioonides. Ometi kohtab selles valdkonnas ikka veel ühteist põnevat.

Olin helirežissöörina jõudnud tegelda haruldaste helisalvestiste kogumise ja korrastamisega üsna mitu aastakümnet, kuni üks ootamatu seik näitas ennast sellel töösuunal eriti huvitavana ning kultuuriloo seisukohalt tähelepandavana. Juhuse läbi leitud omaaegne, välimuse ja kõlapildi järgi otsustades ilmselt mingis ringhäälingustuudios tehtud pehme heliplaat kunagiste „ühekordselt salvestatute“ hulgast oli säilinud väga täbaras konditsioonis. Õieti polnud seda üritatudki alles hoida või arhiveerida.

Hunnikus koos teiste omasugusega, pealegi kaitsva kartongümbri-seta, oli plaadi õrn salvestist kandev pind hullusti hõõrdunud ja sügavalt kriimustunud. Tagatipuks osutus sel-



Eesti Rahvusringhäälingu keldrist leitud „praakplaat“ Edgar Arro laulu „Kodulinn Tallinn“ esmajäädvustusega Georg Otsa esituses, salvestatud arvatavasti 1943. aastal Moskvas.

*Foto Heino Pedusaare erakogust*

lel jäädvustatu lausa defektseks. Nähtavasti mingist rikkest ülesvõtte ajal, usutavasti ebakindlast kontaktist mikrofonu juhtmes, puudus plaadil sootuks pool esimese salmi refrääni. Ju siis seepärast ta prügikasti heidetigi?

Irdunud oli, või seda polnudki, etikett andmetega pala ja esitaja kohta, rääkimata elementaarsestki viitest, mis võinuks kas või kaudselt täpsustada salvestamise aega ja koha. Tõsi, pala

tundsi meloodia järgi kohe ära, see on Edgar Arro koduigatsuslaul sõjapäevadest Otto Rootsi sõnadel, seesama hilisem menukas „Kodulinn Tallinn“.

Üsna algajalikult laulva ja vokaalselt piiratud baritoni esitusviisis võis ühelt poolt tajuda midagi tuttavlikku, kuid teisalt lisandus sellesse ka hulganisti võõraid jooni, olgu nendeks kas või laulja jaoks ilmselgelt liiga madal helistik (samas kui veidigi kõrgemaga





Helilooja Edgar Arro  
24. III 1911 – 24. XI 1978

poleks seesama solist enam toime tulnud). Hää! meenutas tämbrilt Georg Otsa, ka olid mõned vokaalsed detailid temale üsnagi omased. Kuid siiski...

Pakkusime seda plaadisalvestist kuulata laulja emale **Lydia Otsale** ja saime veendunud vastuse: *See on kindlasti mu poja hää! Just nii viisi laulis ta varem noormehena oma lõbuks, mitte aga küpse kunstnikuna. Selles laulmises ju pole veel seda sügavat sisu, mis tuli palju aega hiljem. Tunda on, et ta pole veel vaba, mõtleb laulmise ajal peamiselt sellele, kuidas anda võimalikult ilusat tooni, et hää!*

*kõik noodid üldse välja tuleksid... Aga: Georg on see siiski!*

Kuulasime plaadilt tehtud lindi-koopiat veel korduvalt ja tõdesime, et tegemist peaks tõepoolest olema Georg Otsa esinemist kandva salvestisega. Samas sai selgeks, et see ei paku meile algusaegadest pärit taaskohtumist sellel tasemel, nagu oleme harjunud teda hiljem kuulma – tipplauljana, suure kunstnikuna.

Nähtavasti oli tegemist väga noore Georg Otsaga, kes tolle pala salvestamise ajal Jaroslavlis Eesti NSV Riiklikes Kunstiansamblites alles esimesi solistisamme tegi. Küllap just sellest tulid need harjumatud jooned häälekõlas ja baritoni jaoks tavatult madala helistiku kasutamine, kuna algaja laulja kõrgregister oli alles välja arendamata.

Kuna plaat oli üsna kehvast seisukorras, tuli sellele salvestatu kõigepealt korrastada.

**Helmi Sakala** (Eesti Raadio helirestaureerimisgrupi operaator):

*Juhuleiuna meie ette toodud plaat näis algul täiesti lootusetu juhtum, see oli tohutult määrdundud ja selle pind kriimustatud, grammofooni nõel ei tahtnud kuulamisel üldse vaos püsida. Puhastasime helikandjat hoolikalt, selleks oli meil vastavaid kemikaale ja vahendeid. Helivagu- de suuremad rikked, need kohad, kus nõel järjekordsesse kriimustusse takerdudes kangekaelselt spiraalsüvendi naabervakku hüppas, lõikasime mikroskoobi all skalpelliga siledamaks ja lõpuks saimegi pala magnetlindile kopeerida – kõlas see siis esialgu nagu kõlas...*

Üsna pikk lõik esimese salmi refräänist oli ilmselt mingist ülesvõtmise ajal aset leidnud tehnilisest katkestusest lausa puudu. Sama muusika kordus teises salmis õnneks täpselt sama tekstiga ja mul õnnestus sealt kopeeritud „montaažilapiga“ kõik ik-

kagi tervikuks kokku paigata nii, et õmb-luskohad jäid märkamatuks.

Omaette tegemine oli suuremate krõp-sude täpne väljalõikamine lindist; sellest johtuvad loendamatud jätkud ei tohtinud kuuldeliselt häirima hakata. Nendel aega-del polnud meie kasutada veel praegust digitaalseadmetikku ja kõik pidi toimuma mehaaniliselt, kääride ja kleepimise tehni-kas. Lugesin hiljem üle, selliseid jätkukohti jäi algele lindile kaugelt üle poole tuhande – ainsamgi krõpsuke sai millimeetri täp-susega välja mõõdetud ja niisama täpselt amputeeritud.

Alles seejärel saime asuda vähegi kuu-lamiskõlblikku kõlapilti looma, et oma-aegse salvestise tämbrit võimalikult loo-mutruuks kujundada või ennistada – nii hästi või halvasti, kui see toleaegse tehnika võimalusi kasutades üldse õnnestuda võis. Võrdluseks kuulasime tähelepanelikult kõige varasemaid Georg Otsa salvestisi ja püüdsime ette kujutada ta hääle arenemise põhjal, kuidas see võis veelgi nooremas eas kõlada.

Tegime Arro laulust vist kümme-kond oluliselt erineva kõlapildiga ümberõtte-varianti (meie kasutada olid mitmesugu-sed helifiltrid ja muud tehnilised vahendid) ning kolleegide ja Georg Otsaga algusaega-del palju koos esinenud Viktor Gurjevi abi-ga valisime nende hulgast lõpuks ühe, mis tundus olevat kõige originaalilähedasem.

Napilt kolmeminutise kestusega pala „Kodulinn Tallinn“ ülesturgutamise kal-lal tegutses meie restaureerimisgrupp Eesti Raadios vist peaaegu kaks kuud. Rõõmus-tab, et suutsime kuulamis- ja kasutamis-kõlblikuks teha ühe kõige haruldasematest salvestistest, mis on paljude pikkade aasta-te jooksul meie kätest läbi käinud. Nüüd-seks on see turoaliselt arhiveeritud ja uuel heliplaadilgi uuesti välja antud.

Laulja oli tuvastatud. Kuid seejärel tuli fikseerida plaadi valmimise töö-



Edgar Arro „Kodulinn Tallinn“ on Georg Otsa esimesi helijäädvustusi. Fotod TMMi kogust

näoline aeg. Tegime kõrvalepõike Eesti Raadio heliarhiivi.

Fragment legendaarse raadioajakir-janiku **Valdo Pandi** saatest, usutleta-vaks **Georg Ots**.

**V.P.:** Kas teate oma vanimat heliüles-võtet Eesti Raadio fonoteegis?

**G.O.:** Ei, ei tea!

**V.P.:** Vaatame... Solovjov-Sedoi lau-lud, Tauts, Ojakäär... Üks kõige vanemaid on Solovjov-Sedoi „Laul lenduritest“, omal ajal üsna populaarne pala, mida neljaküm-nendate aastate lõpul ja viiekümnendate algupoolel sageli ringhäälingusaadetes ja

kontserdilaval just Georg Otsa toredas ettekandes kuulda võis.

Ometi eksivad siin nii Valdo Pant kui laulja ise, pidades seda plakatliku lendurilaulu Georg Otsa esimeseks säilinud salvestiseks. Üllatusleid, sellest märksa varasem plaat Edgar Arro lauluga Otto Rootsi sõnadel „Kodulinn Tallinn” veetis siis oma päevi Tallinna Raadiomaja keldris ning teadmatu- tundmatuks jäi ta veel tervelt veerand- sajaks aastaks.

Palusin hindajaks insener **Aleksander Sillarti**, kes juba kolmekümnen- date aastate Riigi Ringhäälingus heli- plaatidega tegeles, samuti tema heli- spetsialistist kaastöötaja **Aleksander Pärnpuu**. Küsisin: „Kas see plaat on teile tuttav?”

**A.P.:** Väga tuntud materjal – „Decelith”. Neid kaseiini alusel valmistatud plaaditoorikuid kasutati lühireportaaži- deks, igatahes kutsuti neid kõikjal „hapu- piimaplaatideks”. Mass on pehme, samas mitte eriti peeneteraline, nii et paratama- tult tekkis teatud kahin. „Decelith”-plaa- did olid mõeldud eeskätt kõne salvestami- seks, muusika jaoks olid kasutusel hoopis paremad lakkplaadid klaasil või tsingil.

Aga sellel „Decelithil” siin on just muusika peal... Üldse, millisel ajavahe- mikul neid niinimetatud hapupiimaplaate kasutati?

**A.S.:** Tallinnas tehti seda koguni veel paar aastat pärast sõja lõppu; tühje too- rikuid oli Saksa okupatsiooni järel meiegi ringhäälingus veel kuhjade kaupa. Pärast- poole jäeti need muidugi kõrvale, sest tulid magnetofonid.

**A.P.:** Tundub, et see „Kodulinna” plaat polegi meil lõigatud. Siin oli kindel komme, et klepissime etiketi ja täpsustasi- me sellel kõik andmed. Selle plaadi alusma- terjal peab olema sakslaste firmalt „Funk- technik”, seega sõjaaegne trofee. See võiks

olla sisse lauldud kas kusagil mujal või siis Tallinnas, kuid sel juhul kindlasti üsna peatselt pärast sõda, näiteks ajal, kui pä- rastise Eesti Raadio tehniline talitus veel pommide all põlenud Estonia hoone keld- ris tegutses. Seal lõigati päris palju plaate, päris kindlasti 1946. ja vist veel ka 1947. aastal.

Tunnustatud heliplaadispetsialis- tid asetasid järelikult kõnealuse plaa- di valmistamise kõige hilisemalt 1946. või 1947. aastasse. Kuid alampiir? Kü- sitlesin kõnealuse laulu teksti autorit, Tallinna Polütehnilise Instituudi kaua- aegset dotsenti, tehnikakandidaat **Ot- to Rootsi**.

**O.R.:** Minu andmetel oli [selle laulu] esimene ettekanne Viktor Gurjevilt oma- aegsetes Riiklikes Kunstiansamblites rin- dejoonetaguses Jaroslavlis. Tal oli juba kasutada hilisem tekst, mis on käibel täna- seni. Huvitava kombel on nüüd teie poolt leitud plaadil teksti esimene variant, mil- lest minul pole enam kirjalikult säilinud ainsatki rida.

Laul sündis sõja ajal. Olin kirjjavahe- tuses helilooja Boris Kõrveriga, neid kolm- nurkseid ja margistamata frondikirju käis meie vahel alatasa edasi-tagasi, arenema hakkas luuletaja ja helilooja koostöö. Ku- nagi, nähtavasti 1943. aastal, saatsin tal- le värsikatsetuse „Kodulinn Tallinn”, mis oli mõeldud laulutekstina, õigupoolest siis- ki instrumentaalpala lauldava refräänina, nagu vanasti kombeks.

Nagu heliloojatel sageli juhtub, ei ins- pireerinud see Kõrverit. Kui aga Edgar Ar- ro juhtus teksti nägema, meeldis see talle ja tekitas nähtavasti kohe teatud muusikalise ettekujutuse. Esialgu oli teksti ainult or- kestrimeloodia refrääniosa jaoks, kuid Ar- ro palvel saatsin lisaks ka esialgse variandi salmidest.

Uus, lõplik tekst tuli veidi hiljem, kui olime juba tagasi Eesti pinnal. Vana va-

riant oli rohkem seotud frondimiljööga ja Venemaa poolele viidud rindemeeste koduigatsusmõtetega, aga teine versioon sündis juba rahuaajale suunatud lauluna hiljemalt 1944. aastaks. Kindlasti on see ime läbi säilinud plaat tehtud enne 1944. aastat – sellele viitab eelkõige tekstivariant.

Otto Roots tuvastas plaadil oma lauluteksti algvariandi. Georg Otsa sisselauldud plaat palaga „Kodulinn Tallinn” pidi olema tehtud enne 1944. aastat ja salvestuskvaliteeti silmas pidades kindlasti mingis raadiostuudios. Nii hakkas siit arenema põnev, kuid igati usaldustäratav hüpotees. Riiklike Kunstiansamblite meeskoori, väheldase sümfooniaorkestri ja džässorkestriga oli 1943. aastal Moskvas eestikeelsete raadiosaadete tarbeks tehtud propaganda eesmärgiga plaate ka meie autorite uuematest muusikapaladest.

Küllap just siis salvestati ka Edgar Arro ja Otto Rootsi „Kodulinn Tallinn” Georg Otsaga, kuid nähtavasti heideti plaat tehnilise defekti tõttu kõrvale. Eks siis sattus muude Tallinna tagasi toodud materjalide hulgas see välja-praagitud plaat kogemata Raadiomaja keldrisse.

Juhuste ahel sai kolmkümmend viis aastat hiljem jätku sellest, et uunikumi leidjaks sattus olema just üks Eesti Raadio helirestauraatoritest...

Nii ongi meil nüüd olemas salvestis Georg Otsa esinemisega ajast, kui ta Eesti NSV Riiklike Kunstiansamblite koorilaulja ja klaverisaatjana oli pärislauljate tsunftis alles õpipoiss.

Esimestel sõjajärgsetel aastatel oli Arro ja Rootsi „Kodulinn Tallinn” pea-aegu et enim nõutud pala ringhäälingu soovikontsertides ja nii Viktor Gurjev kui Georg Ots esitasid seda sageli ka vahetult publiku ees.

**Viktor Gurjev:** „Kodulinn” sai otse-

kohe publiku lemmikuks. Põhjus oli selgetoredad sõnad ja meeldejääv viis. Nii ongi põhjust arvata, et sellelgi laulul on oma kindel ja ajas püsiv koht meie heliloomingus.

Jääv tõdeda, et aeg andis arutust: Edgar Arro ja Otto Rootsi „Kodulinn” omandas meie laululoomingus püsikoha. Ja teatav ajastust johtuv plakatlikkus temaatikas, mida paratamatult pidi tekst kandma, taandus emotsionaalse meloodia ees olematusse.

#### **Vestlused:**

Lydia Ots, 1979.

Helmi Sakala, 1992.

Valdo Pant ja Georg Ots, 1963.

Aleksander Pärnpuu, 1979.

Aleksander Sillart, 1979.

Viktor Gurjev, 1979.

**Heliplaat (CD):** Georg Ots. M10 46527 000 (M10 46528) [Edgar Arro ja Otto Rootsi laulu „Kodulinn Tallinn” plaadisalvestis 1943. aastast ennistatuna Eesti Raadio helirestauraerimisgrupis].

HEINO PEDUSAAR

# MIKS TULLA LUMME VIULDAMA?

## Intervjuu viuldaja ja helilooja Sebastian Wesmaniga

*Argentiina päritolu Sebastian Wesman on nagu tänapäeva eksinud trubaduur – meie keeles helilooja, kes rändab ringi ja esitab oma teoseid. Rännutee on toonud ta Eestisse ja siia ongi ta pidama jäänud. Kahtlemata on Wesman karismaatiline esi-  
neja, kes julgeb oma hinge paotada rohkem kui siinmail tavaks. See võib vaimustada või ehmata, siinseid introverte koguni segadusse ajada. Pealegi ei pruugi paljud eestlased täpselt taibata, miks tahab keegi Lõuna-Ameerika inimene tulla „lumme viuldama“.*

*Kui rääkida võrdluste keeles, siis meenutab tema esinemine pisut lõputut viiulikadentsi, millega keegi heledal häälel kaasa laulda jorutab. Salvestatud muusika harmoonias võib aga tajuda ka ühe tema lemmikhelilooja Arvo Pärdi mõju. Kuna esimesed tutvused Sebastian Wesmani muusikaga plaadi kaudu ja kontserdil on totaalselt vastandlikud elamused, sealjuures äärmiselt intensiivsed kogemused, siis ei jäägi valikut. Tuleb herra enda käest uurida, mis asja ta ajab. Näib, et temalt võiks õppida, kuidas luua enda ümber talendi atmosfääri. Sebastian Wesmani räägitut muusikaga kokku sobitades hakkab jupphaaval avanema isevärki maailm, milles ei ole kohta eksperimenteerimishirmul või libastumishäbil, mis eelmisega mõistetavalt võib kaasneda.*

**Kuidas tulid mõttele Eestisse kolida? Ma olen kusagilt varem lugenud, et Arvo Pärdi muusika mõjutas sinu otsust tugevalt?**

2008. aastal, kui elasin Barcelonas, jõudsin järeldusele, et vajan rahu-kohta, kus saaks rohkem loomingule keskenduda. Ettepanek tuli inimeselt, kes on praegu minu abikaasa, ja ma ei kahetse hetkegi, et otsustasin seda riiki lähemalt tundma õppida. Arvo Pärdi muusika motiveeris mind veelgi enam sellist pöördelist otsust vastu võtma. Aastaid varem olin vaimusilmas näinud Eesti maastikke, mida kuulsin Pärdi muusikas. Mäletan, et Eestisse tulles tundsin metsakohinas ära tema muusika atmosfääri. See üllatas mind tõsiselt.

**Võid sa veidi rääkida, kus oled varem elanud ja tegutsenud?**

Sündisin Argentinast, Buenos Aireses, kus elasin kahekümne kuuenda eluaastani. Eksperimenteerisin mitmes kunstivaldkonnas, kuni pühendusin peamiselt heliloomingule. Pärast teise albumi salvestamist otsustasin, et selle plaadi tutvustamiseks pean rohkem maailma tundma õppima. Pseudonüümi Isabelasnacho all ilmunud albumit „Invento“ esitlesin Hollandis, Prantsusmaal ja Hispaanias. Eestisse jõudes tulin mõttele kirjutada mõned viiuliteosed, mis läheneksid muusikateraapiale. Minu idee oli esitleda neid haiglas. Tänu ühele sõbrale sai see teoks 2008. aastal Tartu Ülikooli kliinikumi spordimeditsiini ja taastusravi kliiniku hooldusravi osakonnas. Sellest alates



Sebastian Wesman on nagu tänapäeva eksinud trubaduur...  
*Anneli Kõressaare foto*



olen muu hulgas pühendanud end nn avalikule komponeerimisele. Sisuliselt tähendab see komponeerimist avalikus ruumis; olen seda teinud Euroopa ja Lõuna-Ameerika eri paigus, samuti Tallinnas. Samal ajal annan viiuldajana soolokontserte näiteks kirikutes, kontserdisaalides ja kunstigaleriides.

**Millistes kultuuri- ja muusikaringkondades sa siin liigud? Kas oled siin midagi põnevat leidnud?**

Üldiselt sõltub minu suhtlusringkond projektist ja riigist, kus ma parasjagu olen. Eestis olen suhelnud mõnede kirjandus- ja filmiinimestega. Kuid väljaspool loominguilisi projekte koosneb minu lähem suhtlusringkond inimestest, kes ei ole kultuuriga seotud.

**Heliloojale on kindlasti oluline leida häid esitajaid, kellega tekiks meeldiv koostöö ja loominguiline sünergia. Kas oled selliseid inimesi ka Eestis leidnud?**

Olen leidnud palju pühendunud kunstiinimesi, kellega tahaksin tulevikus koostööd teha. Mitte ainult muusikuid, vaid ka kujutavkunstnikke ja filmiüliõpilasi; Tallinna inimesi, aga ka tegelasi Haapsalust ja Tartust. Minu plaadil „Astronomic Panorama“ tegi kaasa väga põnev sopran Mai Nuudi, keda ma tohutult austan.

**Annad Eesti kirikutes ja galeriides päris sageli kontserte. Isegi mõne eesti helilooja teoseid ei esitata nii sageli. Kui palju need kontserdid varieeruvad?**

Iga kontsert on erinev, mitte ainult repertuaari poolest, vaid ka emotsionaalselt seisundilt. Koostan kavajärjekorra vahetult enne lavale minemist – nii saan ka ennast üllatada. Tavaliselt

on mul kaks repertuaari, millest soolokontserdid koostan; üks on sooloviilule, teises kasutan viiulit ja oma häält samal ajal. Teise kavaga esinen peaaegu alati galeriides või eksperimentaalsetel sündmustel. Need kaks repertuaari lubavad mul esineda täiesti erinevatele kuulajatele. Repertuaari saab muuta ka vastavalt kontserdi ruumi iseärasustele. Mulle meeldib esineda pühakodades, sest kuulaja eelhäälestus on galerii või teatriga võrreldes hoopis teistsugune – vaikus on seal osa füüsilisest ruumist. Seda enam, et selline ruum võimaldab esineda võimendusetu. Ja see on minu jaoks väga oluline, sest emotsionaalne sõnum on selle võrra vahetum. Usun, et sellised ruumid ongi ehitatud nõnda, et nad lisaksid vaikusele ja mõtetele avarust.

**Räägitakse, et põhjamaade muusika on kuidagi eriliselt karge ja natuke melanhoolne. Kas Eestis viibimine on sinu muusikat kuidagi muutnud?**

Jah, arvan, et mu mõtteviis on mõneti muutunud ja see mõjutab loogiliselt võttes ka mind otsima uusi vorme ja suundi. Põhjamaade muusika puhul näen melanhooliat kui aktiivset endasesüüvimise seisundit, ütlen „aktiivne“, sest melanhoolia hoiab mind alati tegevuses. Arvan, et selline omadus on minu muusikal alati olnud.

**Kas kuulad palju eesti muusikat? Milline muusika sulle siin meeldib?**

Püüan iga päev tunda õppida uut muusikat. Eesti koorimuusikas on väga eriline potentsiaal, püüan seda kuulata nii palju kui võimalik, setu kooridest kirikumuusikani. Naudin Lepo Sume-  
ra, Veljo Tormise ja Arvo Pärdi muusikat, kui vaid mõningaid nimetada. See kõik on kahtlemata selle maa osa.

Ja mul on veel nii palju muusikuid ja heliloojaid avastada.

### **Missugune on sinu meelest ideaalne muusika? Kui kaugel või lähedal su enda looming sellele on?**

Ideaalse muusika idee on minu jaoks pidevas muutumises. Kunagi arvasin, et ideaalset muusikat võib leida küll luuleraamatutest, aga mitte muusikast. Aja jooksul mõistsin, et heli võib olla poeetiline. Praegu arvan, et on helikombinatsioone, mis võivad sõnumit edasi anda sügavamal tasandil kui sõnad – kuigi me mõtleme ka sõnadest kui muusikast.

### **Milline algmaterjal paneb sind muusikat looma?**

Iga töö puhul on inspiratsiooniallikas erinev. Avalikes ruumides komponeerides töötan lähedal olevate inimeste emotsioonidega – esmaspäeval on see teistsugune kui reede õhtul. Kehakeel on erinev, inimeste tähelepanu ümbritsevale on erinev. Sellised asjad mõjutavad teost täiesti selgelt. Samas naudin seda väga.

Stuudiotöö puhul võib inspiratsioon pursata mis tahes esteetilisest allikast, nii argielust kui ka poeesiast. Mu viimasel albumil „Astronomic Panoram“ on teos „Pact with the Moon“, mille puhul sain inspiratsiooni kuust. Seetõttu muutsin oma töömeetodit. Arvasin, et oleks hea idee salvestada kõik instrumendid täiskuu ajal ja jäädvustada nõnda helis kuu mõju. Selle teose salvestamine võttis kõige rohkem aega. Nii viisi leidsin mooduse, kuidas ideed rikastada.

### **Kui oluline on sulle improvisatsioon?**

Enda puhul tunnen, et improvisat-

sioon on enesega dialoogis olemine. Head improvisatsioonid võivad olla peaaegu prohvetlikud, neist tõusevad ideed, millest hiljem kujunevad reaalsed teosed. See ei tähenda, et ma komponeerimiseks alati improvisatsioonist eraldun.

### **Missugused on sinu loomingu teadlikud mõjutajad või eeskujud?**

Kasutan heliteoses meetodeid, mis on seotud teiste kultuurivaldkondadega, näiteks luule või muu kirjandusega. Võin veidi oma loomemeetodeid valgustada. Mulle meeldib näha iga muusikut tegevuses osalejana. Üldiselt on minu viis muusikalist ideed selgitada pigem nagu osalejate markeerimine, emotsionaalse seisundi kui kõige olulisema rõhutamine. Justkui paigutada muusik teatud ruumi/situatsiooni/tegevusse.

### **Millised eluvaldkonnad on sulle peale muusika olulised? Kas mõni neist pakub ehk heliloomingule tuge ja inspiratsiooni?**

Arvan, et sisekaemus on üks peamisi emotsionaalseid tegureid, mis ergutab mind muusikat kirjutama. Kirjandus on selles protsessis väga oluline element, ja loomulikult mõtisklus.

### **Erinevalt mõnest teisest heliloojast, kes hoiab oma teose esitamise ajal pigem tagasihoidlikult tagumise ritta, oled sina väga karismaatiline esineja. Mil määral on see su loomulik olek, teadlik püüe publikule muusikas visuaalseid elamusi pakkuda?**

Püüan end vabastada ja jätta eelarvamused lava taha. Minu jaoks on see ainus viis end instrumendiga pingevabalt tunda. Eriti sellise pilliga nagu viiul, mille puhul iga füüsiline pinge

kandub edasi helikvaliteeti. Minu viiuliõppejõud ei pööranud füüsilistele lihasevabastusharjutustele eriti tähelepanu, õppisin seda teistest distsipliinidest, näiteks teatrist.

Arvan, et igas olukorras võib tekkida ehedusepuudus, kui ei suudeta oma ihasid esile tuua, ja vastupidi. Üheski teises situatsioonis ei saaks ma olla nii nagu laval – juba seetõttu, et kasutan laval puhtalt sümbolite keelt.

### **Sinu viiulitehnika on üsna omapärane. Milline on selle taust?**

Pärast viiuliõpinguid mitme professori juhendamisel tundsin vajadust kujundada oma *sound*'i. Mõistsin, et on asju, mis tõmbavad loominguks mu tähelepanu, midagi, mida ma ei leia tavapärastest tehnikatest. Kõige täpsem on samaaegne laulmine ja viiulimäng, selle tehnika arendasin teisel albumil. Klassikalise kooli kõrval tundsin alati huvi eri tehnikate vastu, millest mitmed on arenenud diasporaades, näiteks mustlasmuusikas või klezmermuusikas. Olen õppinud reisidel paljusid tehnikaid eri maestrotelt. Ma pean viiulit rändmuusiku instrumendiks, selle suurus ja kaal on lubanud mul seda läbi eri kultuuride ja maailmanurkade kaasas kanda. Peale selle soovin osa oma teekonnast helide kaudu edasi anda.

**Tundub, et sinus on veel natuke klassikalist kapellmeistri tüüpi, kes esitas ise oma heliloomingut, oli dirigent ja multiinstrumentalist. Selliseid on tänapäeval vähe, muusikud on kitsamalt spetsialiseerunud. Milline on sinu meelest üldse helilooja roll tänapäeval?**

Suur kommunikatsiooniteoreetik Marshall McLuhan väidab, et tulevi-

kus on muusiku funktsioon nähtavasti „elektriinimese kontaktist eemaldamine“. Mulle meeldib väga see metafoorne selgitus. Ühtaegu helilooja ja instrumentalist olemine muudab mind mõnes aspektis iseseisvamaks ja vabamaks. Kuigi muidugi on nauditav kuulata, kui teised interpreedid minu muusikat mängivad.

### **Kui jäigad või vabad on sinu arvates piirid akadeemilise/klassikalise ja popmuusika vahel?**

Minu meelest on tänapäeval vähem eelarvamusi nii akadeemilises kui ka populaarkultuuris. Usun, et piirid sõltuvad igaühe isiklikest teadmistest, vastuvõtlikkusest ja huvidest.

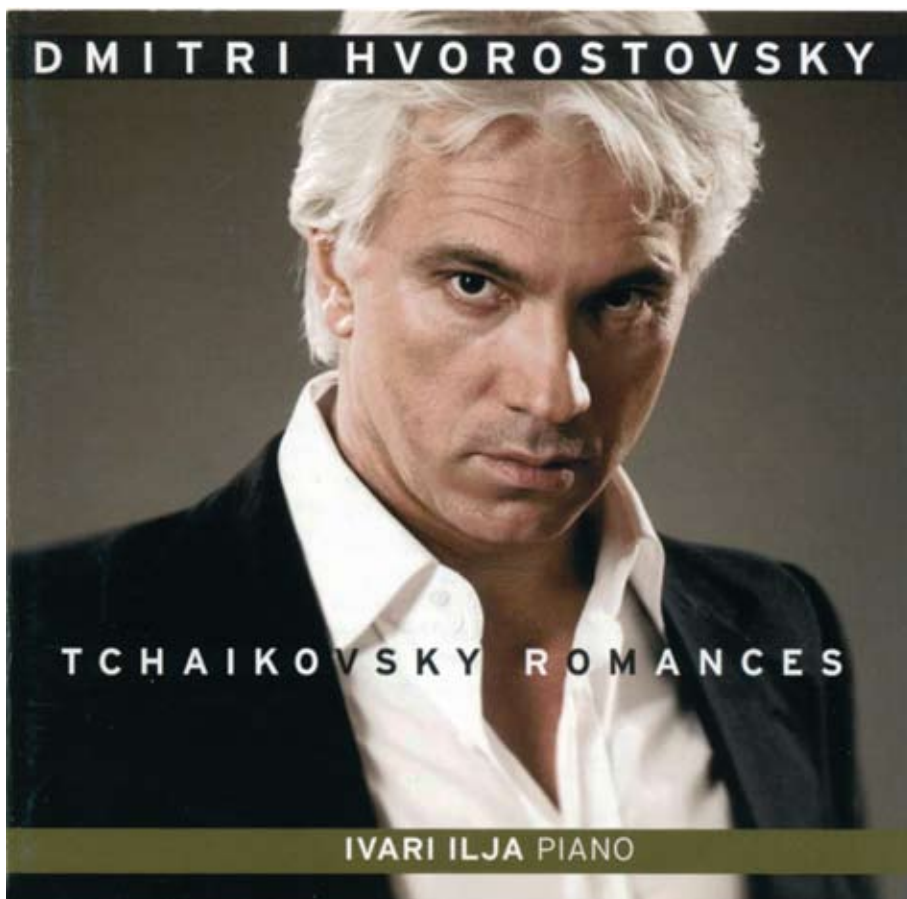
### **Oled väga mitmekülgne loomeinimene. Helilooming, muusika esitamine, film, teater – kuidas kõigele tähelepanu jagub?**

Võin öelda, et ma ei tunne oma tegevustes mingisugust tähelepanu kilustumist. Valdkonnad, milles mina püüan end arendada, on nagu eri vaatenurgad samale uurimisobjektile. See aitab mul mitte pinget tunda ja võimaldab midagi muuta siis, kui tunnen pinget kasvamas. Võin öelda, et üks tegevus rikastab ja uuendab teisi. Lõpuks on kõik osa samast tööst.

*Küsitlenud* MARIA MÖLDER

# ROMANSIST, TŠAIKOVSKIST, DMITRI HVOROSTOVSKIST JA IVARI ILJAST CD-album „Tschaikovsky Romances”, Delos Productions, 2009

TIIU LEVALD



Romanss on saksa *Lied*'i vene variant. Selle muusikalise vormi hiilgeajaks võib pidada aega XIX sajandi algusest kuni XX sajandi viiekümnendate aastateni. Koos maailma muutu-

misega tulid muutused ka vokaalmuusika vormidesse, kuigi lauljate ja kuu-lajate huvi selle žanri vastu kestis veel suure eduga umbes kolmkümmend aastat, täites parimad saalid publiku-

ga. Nüüdseks kipub maad võtma kidumine. Sellel kaunil kunstiliigil hoiavad hinge sees veel vaid konkursid ja suured kammermuusika metropolid. Ja loomulikult muusikud, kellel teadlik huvi ja kirglik soov selle valdkonna peensustega tegelda.

Möödunud aasta 5. oktoobri hilisõhtul kuulasin firma Delos Productions 2009. aastal välja antud vapustavat CD-albumit „Tšaikovsky Romances“, kus Tšaikovski romansse esitavad bariton Dmitri Hvorostovski ja pianist Ivari Ilja. Album sisaldab 24 romanssi. Emotsioonid olid piiritud.

Järgmisel hommikul tegin suvalisel hetkel lahti Vikerraadio ja sealt teatas Märt Treieri sümpaatne hääl, et 6. novembril 1893 lahkus elavate hulgast Pjotr Tšaikovski. Milline müstiline kokkusattumus. Tekkis kummastav tunne – sada kuusteist aastat tagasi, võib-olla just samadel tundidel, otsustas see geniaalne, kuid hingeliselt äärmuseni muserdatud hing teha lõpparve maise eksistentsiga.

Nüüdseks on ka Venemaal loobutud naiivsest ja äärmiselt ühekülgsest oreoolist selle tõeliselt suure ja rikka kunstniku ümber. On hakatud rääkima tema ülimast emotsionaalsusest, sisemisest ärrituvuse möllust; sellest, et ta oli aldis hirmudele ja kannatas unetuse all juba lapsena, võis nutma puhkeda nii rõõmust kui kurbusest – lapsehoidja kutsus teda „klaasist poisiks“. Need omadused ei kahanenud, vaid võimendusi elu jooksul. Tšaikovski kirglik armumine, soov olla armastatud, ja pettumused olid seotud noormeestega. Siit ka tolles ajas suurim konflikt. Püüdes oma elu intiimset poolt varjata, eriti isa ja õe eest, elas helilooja läbi kohutavaid piinu. Selle tunnistuseks on tema kirjad vennale. Ja

kuna ta viimaste aastate sõber oli suurvürst Konstantin Romanov, ei saanudki see lugu tolle aja avaliku arvamuse ja valitsevate ringkondade ängistaval surveel lõppeda teisiti, kui viiekümne kolme aastase looja elust lahkumisega paar päeva pärast tema kauneima teose, Kuuenda sümfoonia esiettekanet.

Bariton Dmitri Hvorostovski esimehe suur edu on seotud Tšaikovski romanssidega. Ta on öelnud: „Olen esitanud Tšaikovski muusikat kogu oma karjääri jooksul ning see on kasvanud ja muutunud koos minuga.“ Nüüd, küpse mehe ja kogenud interpreedina on ta lisanud kavva mitmed tema jaoks uued, seni vähem tuntud romansid ja võtnud nii endale kui ka pianistile raske, aga põneva ülesande.

Kõnealune plaadialbum sisaldab romansse tsüklistest oopusenumbritega 6, 25, 27, 28, 38, 47, 57, 60 ja 63. Läbilõige kogu romansiloomingust. Luulet on väga erinevalt poeetidelt: Tšaikovski õpingukaaslastelt Peterburi Õigusteaduse Koolist Aleksei Apuhtinilt, Aleksei Homjakovilt ja Aleksandr Fetilt, romanss *op* 63 „Akna avasin ma“ ja serenaad „Oo, mu laps“ on loodud Konstantin Romanovi luulele. Suurmeeste Puškini ja Lermontovi juurde pöördus helilooja harvem, kuid neist sündisid ka šedöövrid, ooperid „Jevgeni Onegin“, „Padaemand“ ja üks tähendusrikkamaid romansse „Surnud mehe armastus“ (*op* 38).

Laulja ja pianist on loonud erakordselt selge pildi ühe erakordselt keeruka inimloomuse pihtimustest. Sellesse valikusse oleks kätketud nagu looja päevik – luuletekstide valik on väga isiklik ning autoripoolse interpretatsiooniga. Näiteks Tolstoi luulele „Kollendavil aasadel“ („Na nivõ žoltõje nishodit tišina...“) on kirjutanud aastaid hiljem

romansi ka Rimski-Korsakov, mis on vaid melanhoolne meditatsioon. Tšaikovski romanss (op 57 nr 2) seevastu on vene romansiloomingu üks nukramaid teoseid.

Kui reastada laulude pealkirjad, siis näeme, et haaratud on kogu inimlik tundeskaala, seejuures tugeva kallutatusega elust lahkumise teema poole: „Vaid see, kes tundnud on“, „Öö“, „Une eel“, „Akna avasin ma“, „Mu geenius, mu ingel, mu sõber“, „Ei sõnagi, armsam“, „Miks?“, „Unustada nii kiirelt...“, „Kangelaslikkus“, „Surm“, „Vaid ainsasse sõnasse sooviksin...“, „Oo, kui sa vaid suudaksid“, „Ütle, millest ööde vaikuses...“, „Hirmus hetk“, „Leppimine“, „Kas võidutseb päev“, „Meeletud ööd“, „See oli varakevadel“, „Kui maale laskus hämarus“, „Õnnistan teid, metsad“, „Don Juani serenaad“ ning juba eespool jutuks olnud teosed.

Võtaksin sellel ahtal leheruumil vaatluse alla näitena ühe vähem tuntud, kuid minu meelest ühe võluvaima romansi „Enne uinumist“ („Na son grjadušči“) Nikolai Ogarjovi luulele. Sest selle esitusse on kätketud kõik need nähtused, mis teevad Hovorostovski ja Ilja koosluse kordumatuks ja omalaadseks. Kasutan siinjuures Irene-Maria Lindi mõtteid Bruno Luki pedagoogitööst: „Ükski detail ei tundunud tühine. Eesmärk oli klaveril saavutada sama, mis toimub orkestris, et kõikidel häältel oleks oma värv, omavaheline suhe, liikumine...“ („Meistri haare. Meenutusi Bruno Lukist.“ Koostanud Maia Lilje. Tallinn: Eesti Klaveriõpetajate Ühing, 2009).

Romansi alguses (*Adagio misterioso*) annab autor märku, et hingerahust on asi kaugel: „On aeg, on aeg! Keha palub rahu, hing on väsind päeva keerises... Palun sind, Jumal, anna inimes-

tele rahu, õnnista lapse und ja kerjuse aset. Ja armastuse vaikseid pisaraid... ning andesta patt, hinga rahustavalt põletavale kannatusele... Ja anna kas või petlik unelm oma õnnetuile olen-deile...“ Ja nagu Tšaikovskile sageli omane, kordab ta viimast mõtet kolm korda! Hämmastav on laulja soojade häälevarjundite salapära, eelaimuse kasvamine – kõiki autori dünaamikamärke on peensusteni silmas peetud. Kuid see, mis toimub kahe noodimärki vahel, on imeline. Siia mahub mitukümmend korda rohkem nüansse, kui eales oleks võimalik kirja panna. See, kuidas Ivari Ilja kasvatab klaveril *p* ja *pp* vahel akordides *crescendo*'t, suubudes siis *diminuendo*'sse, kuidas ta kujundab teemasid fraasini „andesta...“, liikudes siis suurde *ff* südantlõhestavasse palvesse, kus klaveripartiis lisab pinget schubertlik ostinaatsus ja kus laulja meloodia võetakse üle klaverile, ning kui lauljal mõtte kustudes kolmandat korda lootusetuse varjundiga tõuseb klaveril ostinaatsus veel kord valusaks *fp* nüansiks ning hääbub omakorda kurbusse... See on imeline. Selles on nii palju kahe kunstniku ühtesulamist muusikaga, ühist südametukset selle loojaga, et paremat lihtsalt ei oska tahta!

Salvestust kuulates tekkis üks paralleel – Hovorostovaski fraseerimises ja paljude vokaalide kõlas (eriti alumises registris) on kuulda selgelt Georg Otsa! Georg Otsa esitatud Tšaikovski romansside salvestustel suurepärase pianisti Eugen Kelderiga on esitajate ja selle muusika vahel tunda samasugust energialaengut.

Tahaks loota, et see suurepärase CD-album jõuab õige pea ka meie müügilettele!



# VALITUD PALAD. BFM BEST OF 2009. BALTI FILMI- JA MEEDIAKOOLI TUDENGITÖÖD III

DONALD TOMBERG

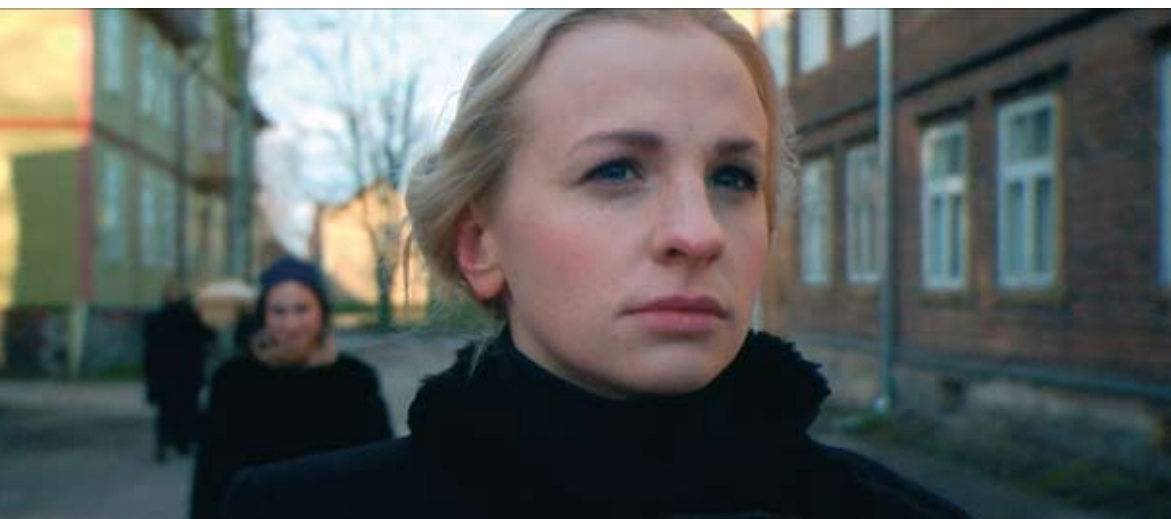
Valikkassett „**BFM best of 2009**” sisaldab seitset lühifilmi. Viie filmi autoriks on kolmanda kursuse tudengid, kaks tööd, Raimo Kaubilt ja Vallo Toomlalt, on aga esmakursuslaste õppeülesandena nõutud tummfilmid.

Kaubi ja Toomla, kumbki omal viisil, kannavad võrdluse vanemate kolleegidega välja. Kolmanda kursuse tööde puhul on aga põhjust rõõmustada hüppelise edasimineku üle võrreldes sama lennu 2008. aasta töödega. (Vt 2008. aasta teise kursuse kassett „**Kuhu põgenevad pinged**”.) (Filmi)keel on nüüdseks sedavõrd tuttav, et lubab

kõnelda. Rõõmustavat veel. Selles kassetis ei ole ühtegi tühjalt ja semantiliselt hämaruses lohisevat tööd. Autorid on tuntavalt oma filmide taga.

Filmi „**Graatsias**” (rež **Margit Korbe**) tegevus toimub Eesti vabariigi algusaastatel. Armastuskolmnurgas on üksikemast vabrikutöölise tütar Emma, tema sõbranna, jõuka ametniku tütar, ning klaveriõpetaja, kes neidudele muusikatunde annab. Emma armub õpetajasse, ent kuigi tüdruk on andekas ja tundlik, on tema lootused vastuarmastusele ahtakesed. Otsekui oleks madalast seisusest veel vähe, Emma on

„Graatsias”. Režissöör Margit Korbe.  
Emma – Elina Pähklimägi.





„Kord aastas”. Režissöör Raimo Kaubi.  
Naine – Eva Püssa.

epileptik. Jõukas sõbranna, kes klaverit tallab igasuguse graatsiata, oskab see-eest õpetaja ees mängu panna naiselikud võlud ja seltskondliku sarmi.

„Graatsiast” on selge tragöödia ning ühtlasi selle kasseti kõige paremini jutustatud lugu. Iseenesest on siin tegemist klassikaliste karakterite ja vastandustega. Dramaturgiline joonis on samuti väga selge, tuttava ülesehitusega, finaali juba eos aimatav. Ent „Graatsiast” puhul muutuvad kõik need tuttavad jaotused ja vastandused elavaks (eraldi võiks siin esile tuua peostseeni, kus Emma klaverit mängib), rahuliku rütmiga lugu kasvab kulminatsioonini kindlalt. Üksikud, just nagu ettemääratusele viitavad detailid toimivad loo arengut kinnistava visuaalse kõnena (kui Emma haigushoost toibub, on maa külmunud ja härmas). Esile võiks selle filmi puhul tõsta ka valgust. Varasügis, sügavkollane valgus ja aimatav talve

saabumine lisavad tundlikkusele oma osa. Ent mis olulisemgi, filmi traagika areneb diskreetselt, siin on hingamisruumi... peaaegu lõpuni.

Filmi finaalis näeme, et Emma on endalt elu võtnud, tragöödia on lõpule jõudnud. Samas on Emma unistuste allajäämine karmile tegelikkusele eelnevalt juba vägagi teravalt välja toodud. Enesetapu rõhutamine kipub siin muutuvat pigem süüdistuseks, ehk ka valu üleeksponeerimiseks.

Kindlasti võib aga öelda, et Margit Korbe on oma eelmise tööga võrreldes kaunilt pikkade sammudega edasi liikunud.

„**Kord aastas**” (rež **Raimo Kaubi**). Teleriparandaja satub tööd tegema üksiku naisterahva juurde, kes aga aparadi parandamisest ei hooligi, selle asemel suunab daamike mehe ühemõtteliselt süngi manu. Siis aga jõuab kohale naise turd kaasa, kes sun-



„Pagu”. Režissöör Martin Himbek.  
Tütar – Dora Laurimaa.

nib töölist endaga vene ruletti mängima. Puändina selgub, et tegemist on siiski vaid paarikese iga-aastase emotsioone jahtiva meelelahutusega.

„Kord aastas” näitab taas, et üks korralikult väljapeetud ja puänteeritud etüüd võib olla igati tore vaatamine. Igatahes on see lõbus lugu tehtud üsnagi läbimõeldult. Sümpaatne on, et režissöör on oma lahendustes taotlenud ühtviisi mängulisust ja täpsust. Opereerimine klišeedega ja žanritunnetus (koos ähvardava kaasa saabumise-ga muutub kujutamisel ka esteetiline aktsent) on seejuures igati abiks.

„Pagu” (rež **Martin Himbek**). Ema ja tema väike tütar jäävad sõjale jalgu ning sõda neelab nad julmalt. Vaataja viiakse väikese tüdruku unenäku, fantaasiamaailma, mis sõjaõuduses väändub ning lõpuks selgub, et nähtav osutub gaasirünnakus sureva lapse viimseteks teadvusepiltideks.

„Pagu” on tehniliselt teostuselt kasseti keerulisim töö. Fantaasiapildid peavad siin sünteesima sõja (anonüümse) tontlikkuse ja lapse siseilma

puhtuse. Me näeme, kuidas sõda töötleb inimese teadvust.

Ideeliselt on „Pagu” samuti paras nõöril kõndimine. Kui vaataja pole just õudusfilmide austaja, võib säärase sünteesi jälgimine tekitada hõlpsasti vastureaktsiooni. Olgu siis öeldud, et „Pagu” saab tasakaalu hoidmisega hakkama. Jõhkruks töötleb õrnust ja sunnib seda kannatama, ent „Pagu” suudab õudusloo lõpuks pöörata sinna, kus jõhkrust enam pole, õrnus aga jääb.

„**Tulepistmine**” (rež **Janno Jürgens**) on inspireeritud **Peet Vallaku** novellist „**Laip metsas**”. Tegevus toimub Eesti vabariigi algusaegadel. Taluperemees satub varahommikul peale kahtlasele võõrale, kes on aita varjule ronimas. Võõras kinnitab, et on vaid teeline, kes otsis ulualust, tema taskust leitakse aga küünlajupid ja otsustava süüdistuse-na toob peremees välja varem saadud anonüümkirja, milles ähvardatakse talumehe majad viimseni maha põletada. Ega muud, seotud võõras jääb oma saatust ootama, talumees kutsub aga kohale konstaabli, kelle ta paari vilja-

kotiga ära ostab, et see omakohtu täide viiks. Tulepistja tuleb teel maha lasta ja tapmine lavastada õnnetuseks. Filmi finaalis selgub aga, et tulepistja on ikkagi pääsenud, metsas vedeleb hoopis konstaabli laip.

„Tulepistmise“ teema keerleb oma-kohtu ümber. Ehk nagu arvatav tulepistja ise konstaabliga vesteldes ütleb: „Igaühel peab olema õigus teise üle...“ „Siis ei oleks mingit korda maa peal,“ vastab konstaabel, kes samas ise oma-kohtu täide viima valmistub. Oma-kohtu valmidus läbib siin riukalikult ja üldistavalt erinevaid sotsiaalseid tasandeid. On anonüümne vaenumees ja arvatav palgatud tulepistja, on talu-remees, kelle puhul ei saagi täiesti kindel olla, et ta süüdistustel on alust, ja viimaks konstaabel, kes ju ise seaduse ja korra eest peab vastutama. Ent nii,

nagu ehmunud talumees lumises metsas kirvest käes kohendab, pärast seda, kui on konstaabli laiba leidnud, jääb latentne hirm ikka valdavaks seisundiks seal, kus õigus on vaid jõuga mõõdetav. Keegi on alati kellelgi risti ees, kusagil on ikka (anonüümne) hirmu allikas.

„Tulepistmine“ on kokku võttes üsnagi õnnestunud. Teema kannab ja hoiab loo koos, karakterid oma taustadega joonistuvad välja ja kipuvad kergelt groteski (mis on oluline ka Vallakul), õrnalt aimub õhustikku, seda toetab talvine valgus, mis ruttu hämaruseks kipub. Mõneti olnuks ehk abiks, kui teemat (detailidega?) oleks tugevaltki tsementeeritud, mõne stseeni puhul saanuks ehk (subjektiivse) aja kulgemist rõhutades veelgi pinget kasvatada.

„Tulepistmine“. Režissöör Janno Jürgens.





„Vene suurus”. Režissöör Andrew Bond.  
Perenaine – Carmen Mikiver ja peremees – Andres Ots.

„**Vene suurus**” (rež **Andrew Bond**).  
On aasta 1721. Kirevate ajaloosündmuste taustal juhtub muu hulgas seegi, et eesti talumehe aia lõhuvad sealt risti läbi marssivad vene sõjaväelased. Talumees läheb Revalisse tsaarile kaebama ja Peeter I tuleb ise maamehe aeda parandama. Paraku lööb Peeter püsti sedavõrd uhke plangu, et eestlane sinna taha nagu vanglasse kinni jääb.

„Vene suurus” on komöödia, mis mängib rahvuslike stereotüüpidega, kasutades seejuures rõõmuga võimalust vinti üle keerata. Eestlased on maarahvas ning talupere elabki maa all, keldris. Kuna eestlased elavad põhjamaal, on neil ühtlasi ilmselt konstantset talv, igatahes künni ajal on lumi maas. Loomult on eestlane küll vagur, ent tsaari ette jõudes katsub ta talupojatarkuse abil endale kärmesti paremaid võimalusi välja kaubelda. Venelased seevastu marsivad pimesi ja joont mööda otse ka siis, kui lihtsam

oleks ringi minna, ning Peeter Suur lausa kipub oma kätega aeda ehitama. Lõbus on „Vene suuruses” aga seegi, et eesti talupere meenutab siin pigem tegelasi vene muinasjutust. Taat tahab tukkuda, tütar kallimaga kohtuda, väikesed õed-vennad putru süüa, eit peab üksi tööd tegema. Tööd aga tehakse tuimalt, sisemise motivatsioonita, kire või vihata.

„Vene suurus” on üsna lõbus ja hoogne lugu, mis paroodiliselt kaht rahvust kõrvutades osutab, et rahvuslik eneseteadvus on määratud eelkõige sellega, kas ennast tajutakse „suure” või „väikesena”. Sellelt pinnalt sünnib filmis ka elutervelt provotseeriv puänt. Filmi mõjuvamad hetked on need, kus grotesk võtab järsud vormid.

„**Thibaut**” (rež **Martti Helde**). Uhkes häärberis, uhkes üksinduses vee-dab oma elupäevi teener Thibaut. Kui-gi valitseja teadmata põhjustel puudub, ei jäta ustav teener oma tööd unarusse,





„Thibaut”. Režissöör Martti Helde.  
Thibaut – Rain Simmul.

mees hoolitseb igati majapidamise eest ning katab ikka kindlatel kellaaegadel laua, et hiljem road kompostihunnikusse heita. Teenri elurutiini häirivad vaid lapsed ja tuvid. Tuvid kipuvad väljas kuivavale pesule (laudlinale) roojama, lapsed aga kolistavad ukse taga ja viskavad meest mullaga. Vägikaikavedu lindudega viib sinnamaale, et viimaks on Thibaut’l laual tuvipraad.

Kuigi antud tingimused asetavad teenri elu absurdi raamidesse, on „Thibaut” puhul eksistentsi ja absurdi vahekorra vaagimise asemel tegemist pigem mõistulooga. Võimalusest suhelda on Thibaut’le armsamad kord ja üksindus. Kogu filmi verbaalne tekst on koondatud korduvasse lühilauseesse. „Kaduge minema!” hüüab teener kord tuvidele, kord lastele, kuigi need on ainsad elavad hinged tema ümber. Thibaut’ nukras üksinduses ja valvuri kujus võiks olla omamoodi suurust, finaalis saab aga selgeks, et valvur on

oma kohustustest sedavõrd sisse võetud, et ei pea paljuks ka elu hävitamist. Nõnda tekivad tardunud ja pisut vaesed vastandused, kus ühel pool on jäik kord, Thibaut’ üksindus, aimatav ideaal kui põhjus, mis korra ja üksinduse määratleb; teisel pool aga loodus, parv või kari (linnud ja lapsed pole üksik), ja spontaansus. Pisut selgusetuks jääb ka, miks on teener arusaadavatel põhjustel tuvidele meeldiva kompostihunniku sättinud just pesunööri kõrvale. Thibaut otsekui otsiks ise tuvidega tüli. Aga kui nii, siis ei sõltu finaali enam korrataotlusest, vaid muust.

„Thibaut” kiituseks tuleb aga öelda, et kuigi film kestab üle seitsmeteistkümne minuti ja see aeg möödub tervenisti üksiku teenri justkui rutiinseid tegevusi jälgides, ei raage filmi vaikne ja ühtlane pingeline. Režissöör suudab üksinduse ja ootuse nukra segu seisundina hoomatavaks muuta, operaatoritöö on hea, ning filmi rütm kannab algu-



sest lõpuni. **Rain Simmul** osatäitmine teenrina on täpne, paindlik ja napp, **Pärt Uusbergi** muusika aitab oluliselt kaasa seisundi loomisele. Niisiis, maitse asi, aga nagu „Graatsias” puhul, nii mõjus ka „Thibaut’s” nõrgimana hoopis puánt, mis ju samas mõtestas tervet filmi.

Lõpetuseks pikemalt filmist „**Koolja**” (rež **Vallo Toomla**). Ilmselt on algatuseks korrektne märkida, et kuna osalesin „Kooljas” episoodilises rollis, rikun seda filmi „teise ringina” arvustades mõnevõrra head tava. Laskmata end osalemisest segada, arvan, et „Koolja”, mis on tunnistatud ka 2009. aasta „Sleepwalkersil” parimaks Eesti lühifilmiks, on selle kasseti põnevaim töö.

Pabervalges ruumis on õunapuu, selle all lahtine kirst surma ootava vana mehega, veidi eemal on pikk laud, mille taga ootab vana mehe koolemist matuseseltskond. Vahepeal möödub peelistest veel teinegi matuseseltskond, kes kannab kirstu seal lehvitava narriga, vahelduvad ootuse ja tõdemu-

se seisundid ning viimaks heidetakse sureva vanamehe silmle ka esimene peotäis mulda.

Jah, selline sisukokkuvõte ei ütle just palju, aga ega saagi öelda. „Koolja” on üsna tinglik, loolise telje moodustab siin surmaks valmistumine, ideelist telge kannab eksistentsiaalse ja metafüüsilise plaani seotus.

Järgnevalt keskendun „Koolja” ruumile, et sellega lähemale liikuda filmi mõttelisele tervikule.

Valge/valev ruum avaneb nagu pind, tasand; sellest on võimalik mõelda ka kui tühjast ruumist, millestki, mis saab ruumi staatuse õieti alles siis, kui sinna ilmuvad esemed. Samuti võib öelda, et koos esemetega ilmub sinna aeg. Selles valevas ruumis on aga kusagil „seinas” ka must ava (must ring valgel taustal). Ava viitab selgelt teisele, tundmatule ruumile valeva ruumi „kõrval” (ava on käik), ning ühtlasi viitab ava enda taga olevale teistsugusele ajamõõtmele.

Siinkohal võiks kõrvalepõikena meenutada **Kazimir Malevitši** kuul-

„Koolja”. Režissöör Vallo Toomla.

Vanaisa Kolja – Ants Ander ja poiss – Leho Holm.



sat maali „**Must ruut valgel taustal**”, mis kompositsiooni reegleid kasutades suunab vaataja pilgu mõtteliselt lõpmatusse. Seda maali vaadates tekib n-ö tunneli efekt, pilk fokuseerub mõttelisele punktile musta ruudu keskel ning nõnda joonistub mõtteliselt välja lõpmatu perspektiiv. „Koolja” must ava osutab lõpmatusse teisiti, see on nagu kosmiline must auk, mis imab lähedalolijaid enda poole ja endasse. (Filmi algupoole imab ava väikese poisi pihust narrnuku.) Ühtlasi kuulub must ava valeda ruumi juurde tunnuseks ka objektide kaudu, mis on selles ruumis. Nõnda fokuseerub must ava ka ühe laua ääres istuva tegelase kohvitassi ja kisub sinna tegelase pilgu, millega seotult saabub kirstus lehvitatavat narri kandev matuseeliskond; matuseorkestri bassimees on aga seejärel hädas turja karanud puhkpilliga – must auk fokuseerub bassitorusse. Ka sureva vanamehe jäigalt pärani suu, mis kuidagi sulguda ei taha (viimaks tuleb see lausa salliga koomale tõmmata), asub märgina samas reas. Ühesõnaga, must ava on kuidagi seotud valeda ruumiga, kadumise ja surmaga.

Niisiis pealiskaudselt kokku võttes: valedas ruumis leiab (musta ava tõttu?) aset suremine, lagunemine, entroopia. (Lisagem veel, et õunapuu, mille all vanamehe kirst on, sümboliseerib selgelt surelikkusesse määratust.) Ruumis, mis valeda ruumi „kõrval” ja musta ava taga, süttivad aga filmi finaalis üksteise järel tähed, moodustades sinusoidi. Siin avaneb lõpmatus, igavik. Aeg on see, mis muudab midagi mõõdetavaks ja samas ka mõõduvaks; kaduvale viidates osutatakse „Kooljas” aga ühtlasi kestvale.

Eraldi on „Kooljas” välja kadreeritud eksistentsi aeg, noor poiss ja surev

vanamees kui poolused, milles külgnevad koomiline ja traagiline. Elu on traagiline, kuna lõpeb paratamatult surmaga. Ometi on selles traagilises ootuses oma koomiline pool – suremise ootus nii surijal kui ka matuselisel; erinevad seisundid, naer ja nutt, mis matuseliste hulgas sujuvalt üksteiseks üle lähevad, ning narri kuju, mis ilmub kord nuku, kord maetavana. Neid nähtusi seob elu ja surm. Surijast saab viimaks põrm; siin astuvad ekvivalentsuhtesse tuhk ja muld, mis on olulisel kohal episoodides filmi alguses ja lõpus. Filmi alguses koputab vana mees piibu oma pihku tühjaks, filmi lõpus heidetakse pihust vanale mehele kirstu mulda. Põrmu kohal aga süttivad tähed.

Toomlal on oma filmis õnnestunud erinevad tasandid kokku tuua ja põimida orgaaniliselt nii, et vaataja jaoks astuvad need dialoogi. Tinglik, vormilt pehmelt groteski ja absurdi teineteisesse sulatav lugu juurdub religioosuses plaanis ning asetab sümboleid ja rituaalseid kokkuleppeid kasutades ning füüsikat kaasates kõrvuti erinevad aegruumilised tasandid. „Koolja” esteetika väljendab ühtlasi filmi ideed. Verbaalne kõne olekski siin kohatu ning mustvalge lahendus tundub ainuvõimalik. Lõpetuseks märkigem ka, et suremine ei ole Toomla filmis midagi afektiivset, pigem suhtutakse suremise leebelt, isegi leplikult, tegelaste seisundid vahelduvad, ent me ei näe nendel hirmu. Vastuolusid ei saagi tasalülitada, ent vastuolude kohal on see, mis vastuolud kaasab.

*Meeldetuletuseks. Donald Tombergi varasemad Balti Filmi- ja Meediakooli tudengitööde käsitlused on ilmunud TMKs 2010, nr 12 ning 2011, nr 3 ja 4.*

# „KORMORANIDE“ TRUMPÄSS ON GUIDO KANGUR

IGOR GARŠNEK

„KORMORANID EHK NAHKPÜKSE EI PESTA“. Stsenaristid ja režissöörid: **Andres Maimik** ja **Rain Tolk**. Produtsent: **Kaspar Kaljas**. Tegeprodutsent: **Paul Agurauuja**. Operaatorid: **Mait Mäekivi** ja **Mart Raun**. Helilooja: **Sten Šeripov**. Kunstnik: **Elo Soode**. Kostüümikunstnikud: **Helen Ehandi** ja **Kristiina Ago**. Grimmikunstnik: **Maarja Sild**. Helioperaator: **Olger Bernadt**. Montaažirežissöör: **Tambet Tasuja**. Režissööri esimesed assistendid: **Margus Karu** ja **Heli Luik**. Tootmisassistendid: **Elari Lend** ja **Maie Rosmann**. Operaatori assistendid: **Meelis Veeremets** ja **Martin Randalu**. Valgusmeister: **Henri Savitski**. Rekvisiitor: **Mart Saar**. Platsi rekvisiitor: **Margus Mänd**. Helikujundus: **Horret Kuus** ja **Olger Bernadt**. Osades: **Guido Kangur** (Keiser), **Roman Baskin** (Santana), **Enn Klooren** (Ben), **Jüri Vlassov** (Tormilind), **Harry Kõrviits** (Masin), **Elina Pähklimägi** (Liisi), **Olav Osolin** (Mörr), **Ene Järvois** (Riina), **Tanel Padar** (Kris), **Ester Pajusoo** (Keisri ema), **Jaanus Rohumaa** (kirikuõpetaja), **Peeter Ristsoo** (hingeline teejuht), **Lenna Kuurmaa** ja **Piret Järvois** (usuõed), **Tõnis Mägi** (pandimaja omanik), **Mihkel Raud**, **Heidy Purga** ja **Rein Rannap** (Superstaari saate žürii), **Margus Pilt** (Raudpats), **Mikko Fritze** (John Tõelembsärgava), **Veikko Täär** (Tormilinnu teejuht), **Olav Ehala** (pianist), **Koit Toome**, **Jaanus Nõgisto** ja **Reet Linna** (kehastavad iseennast), **Toomas Rull** ja **Ain Varts** (Lasteekraani saateansambel) jt. 35 mm, 110 min, värviline. © Kuukulgur Film, 2011.

**Andres Maimiku** ja **Rain Tolgi** märtsis esilinastunud rock-komöödia „Kormoranid ehk Nahkpükse ei pesta“ ei ole mitte fiktsioon ühest kunagisest kuumast Eesti rockansamblist, vaid nende (nüüd juba hallipäiste) bändimeeste meeleheitlikest püüdlustest uuesti suurele lavale tulla. Olukord, mille filmi ingliskeelne pealkiri võtab paremini kokku kui eestikeelne, kuna „Farts of Fury“ vasteks oleks meil „Vand rockipeerud“.

Iseenesest on niisugune vanade rockipeerude taastuleku temaatika praegu küllaltki aktuaalne. On ju mujal maailmas viimase kümne aasta jooksul üritanud *come back*'i sellised „saurused“ nagu **Queen**, **Genesis**, **Procol Harum** ja **Roxette** ning ka meil Eestis on näiteks vanad **Mikronid** stepsli korraks seinatorganud. Rääkimata kaks aastakümnet vaikinud **In Spe** kontsertidest **Erkki-Sven Tüüriga** (2009) ja ansambli **Meie** taasühinemisest (2002).

Ent tavaliselt on sellised *reunion*'id ju ba ette hääbumisele määratud. Sest kui publiku esimene nostalgiatuhin möödub, selgub kurb tõsiasi, et kuulajakond on kümne või enamagi aasta jooksul sedavõrd muutunud, et rockipeerude sõnumisse suhtutakse kui vanasse pastlapaari, mille õige koht on tolmunud muuseumiriivil. Ütlematagi on selge, et niisugune identiteedikriis peaks kunagistele kuumadele, nüüd juba hallipäistele rokkaritele mõjuma vähemasti heidutatavalt, kui mitte traumeerivalt.

Samas võib sellist identiteedi kaotust ja oma endise „mina“ taaskehtestamist näha ka koomilises valguses, mis ongi „Kormoranide“ ekraanilugu läbivaks põhiteemaks. Sest üks luuserite üle ole ju ikka nalja visatud, **Chaplinist** alates ja mister Beaniga lõpetades. Selleks tuleb tegelased vaid kohatutesse olukordadesse paigutada.

Eeldused selleks on juba „Kormoranide“ alguses loodud – kui ansambli liider Keiser (**Guido Kangur**) hakkab bändi uuesti kokku panema, siis selgub tema kunagiste bändikaaslaste praeguse tegevuse kohta nii mõndagi absurdset. Näiteks kitarrist Taistost, hüüdnimega Santana (**Roman Baskin**), on vahepeal saanud tuhvialune pereisa, kes oma naise (**Ene Järvis**) heakskiiduta ei tohi ei istuda ega astuda. Endine mänedžer Ben (**Enn Klooren**) teeb

aga oma tütre Liisiga (**Elina Pähklimgi**) erootikavideoid, samas kui basimees Ivo Kuusk, hüüdnimega Tormilind (**Jüri Vlassov**), mängib mingis kirikus gospelite taustaks elektriorelit. Ning trummar Uku Masing ehk Masin (**Harry Kõrvits**) taob puhkpilliorkestris marsitaktis trummi. See on siis too hall argipäev, millest Kormoranid peaksid uuesti läbi murdma, et „kuldses kaarikus ja 70 neitsi embuses tagasi tulla“, nagu Keiser filmis kõnekalt lubab.

Siit aga algavadki filmi tegevustiku arengut silmas pidades väikesed ebakõlad. Neist pisikestest komistuskividest suurim tundub olevat ehk see, et Maimiku-Tolgi stsenaariumis pole (vähemalt filmi esimeses pooles) konkreetset, ootamatute süžeekäändudega stoorit. Selle asemel näeme filmis üksteise otsa monteerituna rida omavahel

„Kormoranid ehk Nahkpükse ei pesta“, 2011. Režissöörid Andres Maimik ja Rain Tolk. Masin – Harry Kõrvits, Tormilind – Jüri Vlassov, Ben – Enn Klooren, Santana – Roman Baskin ja Keiser – Guido Kangur.







„Kormoranid ehk Nahkpükse ei pesta”. Tormilind – Jüri Vlassov, Keiser – Guido Kangur, Masin – Harry Kõrvits ja Ben – Enn Klooren.

nõrgalt seotud episoode. Mõned neist naljakad, mõned mitte, umbes nagu „pildikesi Paunverest”. Kui Maimiku-Tolgi varasema filmi „**Jan Uuspõld läheb Tartusse**” puhul selline printsiip ennast õigustas, siis „Kormoranides” *road movie* taoline visuaalne loogika eriti ei tööta.

Võib arvata, et kahele eelmainitud filmitegijale on imponeerinud **Sacha Baron Coheni „Borati”** (rež **Larry Charles**) pseudodokumentalistika, kus mängu on toodud autogramme jagav **Pamela Anderson** iseendana. Iseenesest efektne võte, mida aga „Kormoranide” režissöörid kippusid pisut üle eksploateerima. Kui näiteks **Rein Rannapi** ja **Jaanus Nõgistoga** kaadrid olid stsenaariumi seisukohalt igati põhjendatud, siis **Koit Toome** külgepooki-

mine pani juba õlgu kehitama, sest see murendas filmi niigi hägust tegevusliini veelgi.

Teine väike probleem oli samuti peidus stsenaariumis, see puudutas filmi lõpuni välja joonistamata jäetud karaktereid. Komöödiafilmide puhul tunduvad asjad laias laastus olevat ikkagi nii, et monoetendusena naerutavad rahvast vaid sellise kaliibriga tege-lased nagu **Rowan Atkinson** või **Sacha Baron Cohen**. Teiste puhul on vaja mit-me koomiku meeskonnamängu, nagu näiteks **Aleksandr Rogožkini „Vene kalapüügi eripäras”** (1998).

„Kormoranid” jäi aga pidama kuhugi nende kahe pooluse vahepeale – Guido Kanguri nahktagis ja -pükstes Keiser oli karakteri mõttes küll filmi trumpäss, kuid suurepärasele mängu-

le vaatamata pole Kangur siiski komöödianäitleja. Nii nagu tegusa Tootsi kõrvale on vaja hädavarest Kiirt, nii oleks ka filmi Keiser vajanud eredaid kaaslasi. Aga neid paraku tal polnud, sest ei Enn Kloorenile, Jüri Vlassovile ega Harry Kõrvitsale olnud stsenaariumi vaimukaid tekste lihtsalt kirjutatudki. Õnneks Roman Baskinile siiski oli, kuid ega temagi roll oleks kuigi koomiline olnud, kui Ene Järvis poleks nii tabavalt tema vinguvat naist mänginud. Tõsi, Guido Kanguri kehastatud vana-  
neva, aga ikka veel lärmaka nahktagis rokkari kõrvale oli toodud tema elatanud ema (**Ester Pajusoo**), kes filmis mõnikord pohmellis pojukest kantseldab. Mis sest, et see oli otsene ideaalen **Roger Spottiswoode'i** märulikomöödiast „**Seis! Või mu ema tulistab**” (1992). Mäletatavasti oli ka tolles linatõeses **Sylvester Stallone'i** kehastatud politseinikust *macho* paariliseks tema ema (**Estelle Getty**). Väike käbe vanaproua, kellest igasugused jamad filmis alguse saidki. Ainult et kui Stallone'iga

filmis küürib ema teadmatusest poja teenistuspüstolit, siis „Kormoranides” peseb mamma ära Keisri nahkpüksid („nahkpükse ei pesta!”). Üks stseen oli mõlemas filmis veel peaaegu identne – nii Stallone'i tegelase kui ka Keisri ema näitavad poja pruudile pojukese titepõlve fotosid. Mis valmistab arusaadavalt mõlemale *macho'*le väheke piinlikkust. Eks ta ole, mamma sissetoomine oli „Kormoranides” igas mõttes hea leid.

Üks enam-vähem selgelt väljajoonistuv tegevusliin filmis õnneks siiski oli; selleks „päästerõngaks” sai Keisri, Liisi ja sakslase (**Mikko Fritze**) absurdsevõitu suhete kolmnurk, kus mehed lõpuks enam ise ka õieti ei tea, kumb neist siis Liisi peigmees on. Samas on küsitav, kas filmi lõpus pidi seda suhтелиini tingimata just melodramaatiliseks lavastama. Pean silmas toda lahkuva Liisi ja ahastava Keisri lennujama episoodi, mille eesmärk näis olevat mõnelt sentimentaalselt vanaproualt isegi paar pisarat välja kiskuda. Mus-

„Kormoranid ehk Nahkpükse ei pesta”. Liisi – Elina Pähklmägi.







„Kormoranid ehk Nahkpükse ei pesta”. Keisri ema – Ester Pajusoo ja Keiser – Guido Kangur.

*Paul Agurauja fotod*

ta huumori jaoks jäi sel stseenil paraku vunki väheseks, nn tundehetkena oli ta aga muidugi kohatu.

Kuid filmi aktivapooles tuleb kahtlemata kanda filmi tempokas montaaž (**Tambet Tasuja**) ja silmapaistev kunstnikutöö (**Elo Soode**), samuti kaamera väljendusrikkad ja leidlikud rakursid (**Mait Mäekivi** ja **Mart Raun**). Originaalmuusika (**Sten Šeripov**) osa selles filmis oli küll oluline, kuid mitte määrava tähtsusega, kuna tegemist polnud ju muusika-, vaid komöödiafilmiga. Sellisena, n-ö illustratiivsena, sobisid Šeripovi lood linateosesse igati elu- ja olustikutruult.

Komöödia (ja vaimukas naljategemine üldse) on teadupärast üks raskemaid asju sessinatses maailmas. Kas või juba seepärast, et piir teravmeelsuse ja jantlikkuse vahel võib osutada imeõhukeseks. „Kormoranide” tegijad

olid seda piiri õnneks hästi tajunud, et mitte libastuda. Iseküsimuseks on aga filmi pikkus – isegi maailma suured tegijad (välja arvatud ehk **Eldar Rjazanov**) ei riski peaaegu kahetunnist komöödiafilmi vändata. Igatahes „Kormoranide” puhul tundub siinkirjutajale küll, et kui mõned sisutühjad „ballastepisoodid” oleksid filmist õigeaegselt välja praagitud, oleks see linateos ilmselt võitnud nii tempode kui ka koomilisuse mõttes.

*Last but not least* – kõnealuse, muidu igati sümpaatse filmi mõned küsitavused kompenseeris mäekõrguselt Guido Kanguri hiilgavalt loodud, mitmekülgne Keisri tegelaskuju. Selles oli nii musta huumorit kui tragikoomikat, nii lennukat bravuuri kui eluvõõrast lihtsameelsust. Kuid õnneks mitte last klounaadi.

# VEEL ÜKS KUNSTNIK KINO TEGEMAS

PEETER SAUTER

„OLEG”. Stsenarist ja režissöör: **Jaan Toomik**. Operaator: **Mait Mäekivi**. Kunstnikud: **Maiu Rõõmus** ja **Jaan Toomik**. Grimm: **Kairit Nieländer**. Monteerija: **Jaak Ollino jun.** Helirežissöör ja produtsent: **Ivo Felt**. Operaatori 1. assistent: **Andrus Prikk**. Operaatori 2. assistent: **Janis Kokk**. Käru operaator: **Maksim Podelski**. Valgusmeister: **Taivo Tenso**. Valgustaja: **Aivar Kõue**. Kunstniku assistendid: **Ingmar Jõgi** ja **Märt Poll**. Mänedžer: **Sten-Erik Toos**. Rongikõigutajad: **Maksim Podelski**, **Mikk Lagemaa**, **Arvid Pirn**, **Jevgeni Andrejev** ja **Nikolai Nikolajev**. On-line monteerijad: **Tanel Toomsalu** ja **Priit Põldmaa**. Helimonteerija: **Mario Norbekov**. Kokkusalvestus: **Seppo Vanhatalo**. Tõlkija: **Vitali Belobrovitsev**. Osades: **Pärt Uusberg** ja **Valter Uusberg** (sõdur), **Dmitri Sobolevski** (Oleg), **Ljubov Agapova** (ema), **Sulev Teppart** (ohvitser), **Sergei Tšerkassov** (ohvitseri hääl); episoodides: **Toivo** ja **Marek Roos**, **Tiina Sööt**, **Tanel Rander**, **Janis Kokk**, **Rein Nael**, **Killian Ochs**, **Joe Frost**, **Tuuliki Avango** ja **Liis Kutsar**. 35 mm, 20 min, värviline. © Allfilm, 2010.

**Jaan Toomiku** lühike film „Oleg” või ehk kinoetüüd on kõva sõna. Miks? Põhjus lihtne. Kinokunsti juurde on lastud (on rahastatud) inimene, kel pole kinopraktikat ega õpet, aga on suur ja lai kogemus liikuva pildiga kunsti tegemisest. Tõtt-öelda ma kartsin väga, mis Toomik kino tehes peale hak-

kab, kui kuulsin, et ta teeb oma esimest (lühikest) mängukat. Miks ma kartsin? Eks ikka sellepärast, et kinokunst pole videokunst ega happening, siin peab ikka olema laiale rahvale arusaadav lookene; eks seda ilu võib ka teha, aga ilu, mis patta ei kõlba panna, jätab saalid tühjaks. Kui sa pole just **Greenaway**, kel on taga Suurbritannia publikumass (ja ma kardan, et sealgi on kino Greenaway ajal tühi).

Kinoharidusega, kinost läbi imbutunud tegijate tööde kõrval mõjub asi värskelt. Ja sellisel värskel tulijal on loomulikult ka suurem šanss mürinal läbi kukkuda. Aga Toomik ei kuku läbi. Ta lööb läbi.

Võib-olla söimasin hiljuti liialt **Ervin Öunapuu** viimast huvitavat lühifilmi „**Taevavõti**”, aga Öunapuu filmist sigines kartus, kas ja kuidas paigal olevaid pilte tegev inimene liikuva pildi kasutamisega toimetades hakkama saab. Öunapuu pani filmi mõtteliselt hirmus palju sisse ja tulemus oli paras segadus; Toomik on teinud ülilihtsa, minimalistliku loo, aga pannud sinna kah hiigla palju – hiigla palju tunnet – ja asi töötab nii, et kui ma saaksin **Tarkovski** hauast kutsuda seda kino vaatama, siis ma kutsuksin.

Jah, Toomiku „Olegis” on Tarkovski viimaste palade hingeminevat, kriipivat, valutavat aeglust, mis töötab. Seda aeglust otsitakse suures laias ilmas kinokunstis aastakümneid. Selleks



„Oleg”, 2010. Režissöör Jaan Toomik. Oleg – Dmitri Sobolevski.

tehakse tavaliselt paarkümmend filmi, enne kui aegluse töötama saab, aga ennäe, Toomik on selle saanud töötama kohe. Miks ja kuidas? Teadagi. Filmides Reykjavíkis tühjas kinosaalis meest, kes sööb filmi vahtides popkorni; filmides munepidi kinni seotud **Elaani** lõputult mudasel maastikul tammumas, otsides ja oodates ise suurt lainet, mis ta mere kaldalt minema pühiks – need kõik on Toomiku videokunst. See tähendab, Toomik on juba aastaid aja kulgu püüdnud üles filmida. Ja ängi ja õnnistust selle sees.

Mis Toomiku „Olegis” juhtub? Eesti poiss Pääru, kes on Nõukogude armees kunstnik, saab tunnistajaks, kuidas tema palju kotitud ja pekstud roodukaaslane Oleg ennast karauulis (vahtkonnas olles) maha laseb. Aastakümneid hiljem läheb Pääru Olegi hauale magama, Olegiga koos olema. Laias laastus ongi see kogu lugu.

Olgu. On ka, kuidas mahalaskmise-

le järgneval päeval tuleb Olegi vaatama ema (ja Oleg teab, et ema on tulekul). On, kuidas **Sulev Tepparti** vihatud pi-sihiilgerolliohvitser teatab emale poja surmast. On, kuidas, Pääru demblirongis koju sõites ennast täis joob ja vagurad kupeekaaslased täis oksendab, aga see kõik pole nii tähtis. Sündmuse pole palju, sündmuse on üks, aga see üks ja oluline sündmus on pika slepiga.

Näidatakse ainult loo seisukohalt vajalikku, aga kui juba näidatakse, siis kiirustamata, vaikselt ja rahulikult, nagu **Rein Maran** filmiks üles lepatriinu ronimist kõrretippu.

Norida poleks vaja publiku või kinoajaloo jaoks, aga ma võin norida Toomiku enda kallal ja tema enda huvides. Film algab kujundiga. Vana Pääru (Olegi hauale autoga sõites aastaid hiljem) märkab maanteel prille, peatab auto ja tahab need prillid üles korjata. Vastu aga tuleb matuseliste autorong ja paljud neist autodest sõidavad prillide



„Oleg”. Sõdur – Pärt Uusberg.

kohalt üle, nii et prillid jäävad terveks, aga lõpuks prillid purunevad. Usun, et see on lihtsalt kujund, et Pääru tahab päästa midagi õrna, ja pole süžeeliselt muuga seotud. Minu jaoks see liiga eraldi jäigi. Ja kui need pole Pääru prillid, mida ta tuli üles korjama (ja ilmselt ju ei ole), siis kuidas tema märkab maanteel prille, mida kümned autojuhid ei märka? On niipalju peenetundelisem inimene? No ma ei tea. See oleks kuidagi kistud.

Aga see on ka pea ainus asi, mille kallal norida (mis pole läbinisti siiras ja lihtne). Kiita võiks aga mitut peent episoodi. Toomik on suutnud mitte vinti üle keerata ja mitte libedale minna. Nii on hea episood, kus rongirestos istub Päärut vahtides kahtlane tüüp. Ja me hakkame ootama, kas tüüp röövib Pääru paljaks nagu vene pätt Jorh Kiire, või ootab hoopis, et süüa ära Pääru poolt söömata jääv toit. Aga tutkit, ei juhtu kumbagi, ja kahtlane tüüp enam

filmi tagasi ei tule. Mulle meeldis see väga. Uuemas kinos kasutatakse muidugi päris palju nõksu, et keegi tuleb filmi, jageleb, ajab asja ja kaob ja rohkem me temast teada ei saagi. Aga seda saab kasutada vaid siis, kui see aitab ülejäänud lugu pingestada, kuid ei aja segaseks. Toomiku vinjetis on see justkui koolitöös perfektselt kasutatud nõks.

Aga aitab pisiasjadesse pugemisest.

Filmi vaadates – seal on pikk stseen, kus Pääru paneb üles telki vannasse surnuaeda, et armees surnud Olegi haulal ööbida – mõtlesin, kas see on Toomikul isiklik lugu ja asi. Ma mäletan, et Toomiku vend kukkus poisina surnuaias turnides aia terava metallora endal läbi kolba, ja see on Toomiku kunsti ta eluaeg saatnud, selle loo reministsentsid kumavad siin-seal läbi. Tahtsin küsida, kas ta on venna haulal ööbinud, aga ei saa praegu hilisõhtul Jaani kätte.



„Oleg”.  
Oleg – Dmitri  
Sobolevski.

Teiseks tahtsin talt küsida, kuidas edeneb tal pika filmi kirjutamine, sest seda Toomik just praegu kirjutab. Pikast filmist saab talle proovikivi. Seal on aegluse kehtestamine veel keerulisem. Ja selleks, et su aeglust usutaks ja armastataks, peab ilmselt olema maailmakuulus autor. Ma ei tea, kas Tarkovski „Nostalgia” ja „Ohverdust” oleks viitsitud pühalikul ilmel vahtida, kui need oleks tundmatu autori filmid. Tarkovski ise võis kiita jaapanlaste minimalismi ja aeglust, aga need olid roh-

kem friigifilmid ja ei saanud suurt publikut.

Toomik ise võib olla maailmakuulus kunstimaailmas, kinomaailmas ei tea teda mitte keegi. Seega ma loodan, et Toomik oma esimeses pikas filmis aeglusega liiga mägedesse ei lähe.

Milles kahtlusi pole, on see, et Toomik suudab nagoonii leida üdini, vereni, hingeni ulatuva teema, loo, asja. Jätuks tal vaid selget meelt ja enesekindlust ja kannatust see ilma trikitamata kinoks teha. Ma usun, et jätkubki.



„Oleg”.  
Sõdur – Pärt  
Uusberg.



# HURMAAVAN VAIKEA IHMINEN EHK ALGAJA AHNUSEL EI OLE PIIRE

ANDRES HEINAPUU

*„TANTSUD LINNUTEELE. PILDISTUSI LENNART MERI FILMIRÄNNAKUTELT”. Teostaja: Jaak Lõhmus. Operaatorid: Rein Kasak, Maido Maddisson, Mait Mäekivi, Raul Priks, Ago Ruus, Andres Suurevälja ja Jüri Suurevälja. Helimees: Toomas Vimb. Helilooja: Andres Valkonen. Monteerija: Kalle Käärrik. Jutustaja: Andres Ots. Nõustaja: Enn Säde. Interjuuude mahakirjutajad: Virve Hirtentreu ja Maarja Kruus. Abistajad: Tiiu-Ann Pello ja Silver Sepping. Jumestajad: Merike Petri ja Irina Võsaste. Asjaajaja: Semjon Levin. Arhiivimaterjalide salvestajad: Leida Deribasko, Rein Kasak ja Viljar Särekanno. Fotode autorid: Arvi Kalk, Aado Lintrop, Rein Maran, Mart Meri, Enn Putnik, Ago Ruus, Heno Sarv, Tõnu Seilenthal, Reet Sokmann, Enn Säde ja Raivo Tiikmaa. Fotode ja dokumentide järelkujuandajad: Enn Säde ja Kersti Voogre. Produtsent: Mati Sepping. Beta SP, 61 min, mustvalge ja värviline. © Estinfilm koostöös Eesti Rahvusringhäälinguga, 2010.*

Dokumentaalfilmi tegijal on põhimõtteliselt kolm suhtlemisvõimalust oma ainesega: kas süveneda materjali nagu **Peep Puks**, valitseda materjali nagu **Mark Soosaar** või istuda vaikselt nurgas ja võtta üles, mis elu ette annab, nagu noor **Andres Sööt**. Puhtaid tüüpe on vähe, kuid vähemalt Eestis mahuvad kõik dokumentalistid niisugusesse kolmnurka ära, olles selle tippudest

erineval kaugusel. Soosaare tüüpi režissööril on suurem võimalus meeldida võimalikult laiemale (ka rahvusvahelisele) publikule, kui ta teab, mida talt oodatakse. Küll aga ei näita niisu-

Lennart Meri oma koduaknal Tallinn-filmi tööle asumise aastal 1963.







Lennart Meri koos indiaanlasega Laskuv Pilv Põhja-Ameerikas 1979. aastal.  
*Eesti Filmiarhiivi fotod*

gune meeeldi oma filme neile, keda ta on üles võtnud. Puksi tüüp teeb häid filme samale kogukonnale, kelle keskel ta filmib ja kelle osa ta on. Söödi tüübi filme on lihtsalt ilus vaadata, kui nad head on.

Et **Jaak Lõhmuse „Tantsud Linnuteele. Pildistusi Lennart Meri filmirännakutelt“** on filmilooline film, pean käesolevas kirjatükis paratamatult kõnelema kahest režissöörist, nii Lõhmusest kui **Lennart Merest**. Eks proovin siis mõlemad sellesse kolmnurka ära paigutada. Õigemini näidata, kuidas Lõhmus oma filmiga Mere minu peas kolmnurka on paigutanud.

Esmapilgul paistab Lõhmuse film olevat Puksi tüüpi; teame ju, et see

on mõeldud sama Lõhmuse korraldatud Lennart Mere kogutud filmiteoste kommentaariks, nii et materjali süvenenud on autor küll. Film on tehtud kogukonnale, keda huvitab Lennart Mere filmikarjäär, Lennart Meri üldiselt või siis Eesti filmilugu.

Teisalt järgib film ka Soosaare reegleid. Mäletan, kuidas Soosaar kunagi ammu õpetas üht noort udmurdi teletöötajat: dokumentaalfilmiski peab igal juhul konflikt olema, muidu ei vaata seda keegi. Lõhmuse aines, seesama Meri omas ajas, on niivõrd konfliktne ja dramaatiline isiksus, et annab konfliktid tasuta kätte. Seetõttu peaks film huvitav olema ka asjasse pühendamatutele.

Lisaks saab noorem põlvkond filmi kaudu aimu Nõukogude Liidu veidrast ja vastuolulisest tegelikkusest. Seega paigutub režissöör Lõhmus pigem kolmnurga keskmesse, olles tugevalt kaldu just Söödi poole: ta laseb oma materjalil ise kõnelda, organiseerides seda niivõrd kui hädavajalik. Eriti meeldiv on näha Mere filmidest välja tsenseeritud materjali, mida on küll vähe, kuid mis oli oluline.

Filmis leiduv pildijada ei ole siiski juhuslik ega puhtalt kronoloogiline, vaid järgib ajalis-temaatilist loogikat. Ning oluline on selles raam: **Eva Lille**, kes sõnumivijjana oli tegelikult Lennart Mere režissöörkarjääri tekitaja, jutustab nii filmi alguses kui lõpus, et Mere filmide ja tegevuse kaugem eesmärk oli Eesti iseseisvus. Paradoksaalselt aitas Mere vabasse maailma murd-

misele muuhulgas kaasa Soome Mainos-TV soov näidata end Nõukogude Liidule ustavana. Selleks arvasid nad hea olevat teha eestlastega koostööfilmi. Lõhmuse oluline sõnum on ka selles, et Nõukogude okupatsiooni aega ei saa käsitada mustvalgena ega märgistada süsteemi raames töötanud inimesi kollaborantideks ega agentideks.

Kommentaatorite valik on sümpaatne. Kõnelevad kõik olulisemad Lennart Mere kaastöölised ja koostööpartnerid. Kui midagi just ette heita, siis seda, et **Aado Lintropilt**, kellest omakorda tänu „Linnutee tuulte” võtetele etnoloog sai, liiga vähe sisulist juttu välja nõiduda suudeti. Uue põlvkonna antropoloogiafilmimehe **Liivo Niglase** kommentaarid olid vajalikud loomaks sidet tänapäevaga. **Jaan Kaplinski** ilmumine filmis oli küll veidi ootama-

Lennart Meri, Ago Ruus ja Mart Meri „Toorumi poegade” võtetel 1988. aastal.





Lennart Meri teel „Toorumi poegade“ („Karupeid“) võtetele 1988. aastal.  
*Enn Säde fotod*

tu, kuid ta kommentaar võimude suhtumisest Mere filmide temaatikasse ja käsitusviisi oli äärmiselt asjakohane: see ei olnud keelatud, kuid ka mitte ette nähtud, mistõttu ideoloogiavalvurid ei osanud sellega midagi peale hakata. Huvitav oleks lahata, kuid võrd on kommenteerijate suhtumist (eriti soomlaste) nende „raskesse“ kolleegi mõjutanud Lennart Mere hilisem poliitikukarjäär, kuid seda kahjuks pole võimalik kindlaks teha. Ent **Rein Maranit** näiteks see mõjutanud ei ole.

Kuid mis kohta paigutab Jaak Lõhmuse film Lennart Mere eelutvustatud kolmnurgas? **Heno Sarv** rääkis: „Tema jäi kõrvaltvaatajaks ja lavastajaks. Kui sa lähed sellesse rahvasse täiesti sisse, siis ei saa sa seda rahvast teistele arusaadavaks teha.“ Teisedki rõhutasid, et ta ei proovinud Liivo Niglaste viisil filmitavatega sõbraks saada, vaid jäi rõ-

hutatult eurooplaseks. Samas ei kippunud ta ka eriti filmitavaid Soosaare või ülemuse viisil kamandama. Ja ikkagi on ta filmid laias laastus üsna subjektiivsed. **Tõnu Seilenthal** nimetas neid autorifilmideks. Kuid siiski oskas Meri korraldada materjali süvenemist oma kaastööliste abil. Ja nagu näeme filmis, oli tal ka haruldaselt õnne juhuslikult peale sattuda väärtuslikule materjalile. Nii et pean ta kolmnurgas paigutama Lõhmuse ligi: Puksi töö laskis ta teha teistel, suur pilt oli tal enne filmimist olemas, kuid ikkagi laskis ta materjalil, mis talle mõnikord ka sülle jooksis, endal kõnelda, olles autor eelkõige valikus, nagu Söödi tüüp.

Filmist selgub, et just Lennart Mere äärmine enesekesksus, enesekindlus ja distsiplineerimatus koos teatavate Nõukogude inimese kavalustega tegi võimalikuks soomeugrilaste tegeliku





Lennart Meri ja Sirje Reitel (Helme) filmi „Veelinnurahvas” võtetel 1969. aasta sügisel.  
*Tõnu Seilenthali foto*

Helimees Enn Säde ja Lennart Meri „Toorumi poegade” võtetel 1988. aastal.  
*Ago Ruusi foto*



kultuuri vahendamise nii meile kui välismaalastele. Tema filmimehe-anne sai õitsele puhkeda ainult nõukogude võimu karmides tingimustes, kus kõik oli keelatud, aga mitte miski lõplikult. Et ta ei oleks kapitalistlikus ühiskonnas esimestki filmi teha suutnud (ei ole ras- kusi, mida ületada, aga see-eest tuleb

tähtaegadest kinni pidada), ei jäänudki tal muud üle, kui presidendiks hakata.

Kokkuvõtteks. Kuigi Jaak Lõhmus pole filmimehena nii ambitsioonikas, kui oli Lennart Meri, on ta siiski suut- nud luua režissöör Merega muus osas kongeniaalse filmi.



Jaak Lõhmus 27. aprillil 2011 Tartus.  
Andres Keili foto

**JAAK LÕHMUS** on sündinud 25. aprillil 1955 Tartus. Aastatel 1981 – 1988 õppis ta Tartu Ülikoolis eesti filoloogiat. Töötanud 1984 Tallinnfilmis režissööri assistendi- na, 1984 – 1991 TMK filmitoimetajana, 1991 – 1999 ETV filmisaadete toimetaja- na, 1994 – 2000 Kultuurilehe (Sirp), Eesti Ekspressi TV-Nädala ja Postimehe filmitoi- metajana, 2000 – 2006 Eesti Filmi Sihtasu- tuse peasekspertina ning aastast 2010 „Eesti film 100“ programmijuhina EFSA juures. Filmid: 1986 „**Emb-kumb**“ (dokfilm, sts ja rež); 1988 „**Lünk**“ (dokfilm, sts ja rež); 1989 „**Kolmkümmend aastat hiljem**“ (dokfilm, sts ja rež); 1991 „**Põgenemi- ne**“ (dokfilm, sts, rež **Andres Sööt**); 2006 „**Kuidas tuli „Kevade“?**“ (dokfilm, kaas- stsenaarist, rež **Anne-Mari Neider**); 2007 „**Universitas Tartuensis 375**“ (dokfilm, kaasstsenaarist, rež **René Vilbre** ja **Mär- ten Vaher**); 2008 „**Meie maailma nurk. Lossi dekonstruktsioon nr 3**“ (dokfilm, sts, rež **Märten Vaher**); 2009 „**Hurda kut- sikad. Eesti Üliõpilaste Selts**“ (dokfilm, rež); 2010 „**Tantsud Linnuteele. Pildis- tusi Lennart Meri filmirännakutelt**“ (dokfilm, sts ja rež); 2011 (töös) „**Kosmos 68**“ (dokfilm, kaasstsenaarist, rež **Peeter Brambat**). Lõhmus on teinud hulganisti filmisaateid ETVs.

1. mai  
SIIRI RONIMOIS  
laulja – 75

6. mai  
ÜLO TONTS  
kirjandusteadlane ja teatrikriitik – 80

7. mai  
IVAR MUST  
levimuusik ja -helilooja – 50

9. mai  
ABEL NAGELMAA  
kirjandusteadlane, kirjandus- ja teatrikriitik – 85

13. mai  
VELLO MAKKE  
näitleja – 75

MAI MÄNNIKO  
laulja – 75

14. mai  
ANTS ANDER  
näitleja – 80

15. mai  
KAUPO OLT  
kontrabassimängija – 65

17. mai  
AVE KUMPAS  
muusikapedagoog – 75

18. mai  
EDA NEIDER  
laulupedagoog – 80

INGRID KIVIRÄHK  
näitleja – 80

19. mai  
KRISTA TOOL  
teatrikunstnik – 60

22. mai  
TIIU REINAU-JESSEL  
laulja – 50

24. mai  
ANDRUS KÄMBRE  
balletitantsija – 50

ARTUR RAIDMETS  
saksofonist ja laulja – 50

25. mai  
REIN SÖLG  
metsasarvemängija – 70

ANDRES LAAN  
viuldaja – 65

26. mai  
ARNO ROHLIN  
muusikateadlane – 70

27. mai  
TÖNU KANGRON  
koorijuht – 70

MART TAEVERE  
teleajakirjanik ja -režissöör – 60

TIINA TIKK  
laulja – 60

29. mai  
REET ROOTARE  
näitleja – 70

30. mai  
JÜRI AARMA  
näitleja ja kultuuriajakirjanik – 60

## teatermuusikakino

juuni-juulinumbris:

**teater** NO99 „The Rise and Fall of Estonia”.  
„Madame Bovary” Von Krahli Teatris.

**muusika** Eesti muusika päevad 2011.  
Alban Bergi „Lulu” Norra Rahvusooperis.

**kino** Andres Söödi dokumentaalfilm „Kodu-käija”.  
Katrin Lauri mängufilm „Surnuaiavahi tütar”.



Eve Andre Desdemonana Marina Kesleri balletis „Othello”.  
Eesti Rahvusballett. Estonia teater.



ISSN-0207-653



Hind 2,55 eurot – 39.90 krooni

Festival „Täiuslik vaikus”. ECMi produtsent Manfred Eicher ja Immo Mikhelson pärast vestlust Kumu auditoriumis 13. veebruaril.

*Harri Rospu fotod  
Vt lk 78.*