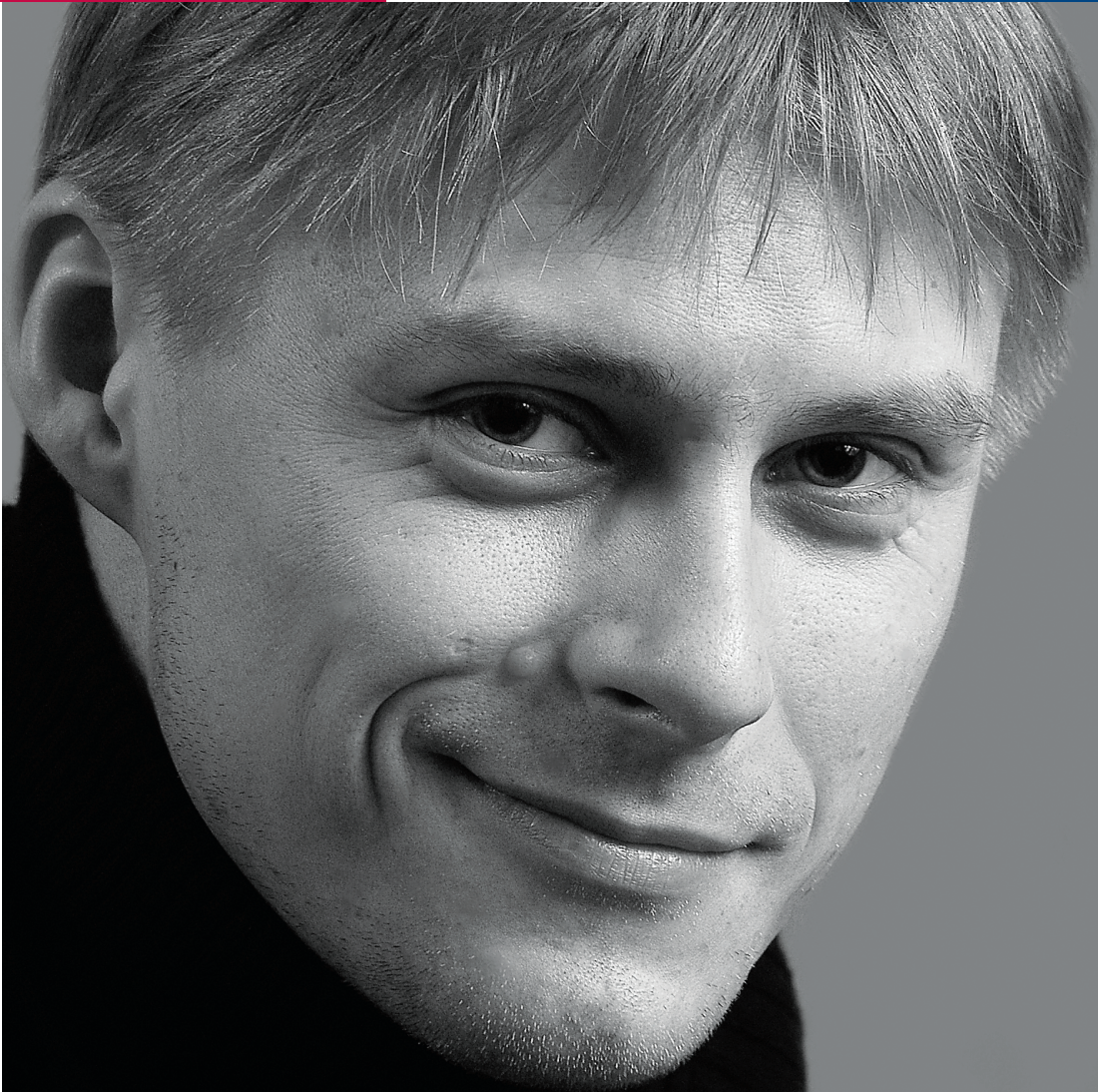


teatermuusikakino 2

2003



VASTAB HEIKI ERNITS

„ROBERTO ZUCCO“ „VANEMUISES“

TOOMAS VELMET SUMERA JA TAMBERGI
TŠELLOKONTSERTIDEST

SERGEI BODROV NOOREMA ELU JA LOOMING

Vastutav väljaandja Marika Rohde
tel 6 46 47 44

Peatoimetaja Madis Kolk
tel 6 44 02 52

Teater Madis Kolk
tel 6 44 02 52

Muusika Tiina Õun
tel 6 46 47 43

Kino Sulev Teinemaa
tel 6 46 47 45

Kujundus Jüri Kass
tel 6 46 40 88

Keeletoimetaja Kulla Sisask
tel 6 46 47 40

Korrektor Solveig Kriggulson
tel 6 46 47 40

Tekstitöötlus Pille-Triin Kareda
tel 6 46 47 42

Fotokorrespondent Harri Rospu
tel 6 46 47 45

Toimetus Tallinn, Voorimehe 9
e-post tmk@perioodika.ee
faks 6 46 47 42

Väljaandja Kirjastus „Perioodika“
10146 Tallinn
Voorimehe 9

TRÜKK „Printall“
Tatari 64, 10134 Tallinn

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

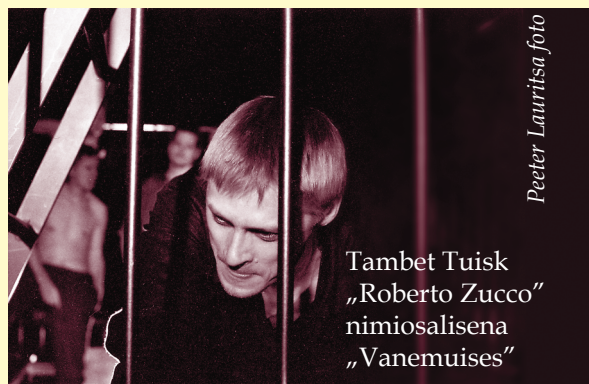
Toimetuse kolleegium

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

Kodulehekülj www.perioodika.ee/~temuki/

Praaakeksemplari vahetamine
trükikoja müügiosakonnas
Tatari 64,
tel 6 69 84 63

Tellimine www.tellimine.ee



Kerri Kotta
mõtteid
Arvo Pärdi
CD „Summa“
kuulamisel.



teatermuusikakino

XXII aastakäik

2
2003

Aleksei Lossev	Vastab Heiki Ernits Kunstilise maailmataju struktuurid Peeter Toropi kommentaar A. Lossevi kirjutisele	3 17 32
-----------------------	--	---------------

TEATER

Tanel Lepsoo	Kui üksinduses peitub vägivald ja dialoogist tekib agressiivsus	36
Eero Epner	Miks Zucco naeratab?	42
Erkki Luuk	Lõpu algus	48

MUUSIKA

Toomas Velmet	Kui palju on eesti muusikas tšellokontserte? II (<i>Eino Tambergi ja Lepo Sumera tšellokontsertidest</i>)	52
Kerri Kotta	Arvo Pärdi CD "Summa" kuulamisel tekkinud mõtteid	56
Anu Kõlar	Tähelepanekuid eesti 1930. aastate kultuurielust ja selle uurimisest interdistsiplinaarse kultuuriloo seminari põhjal	60
	K. Leichter 1930. aastate muusikaelust	65
	A. H. Tammsaare 1930. aastate kultuuripoliitikast	66
Igor Garšnek	Ema ja poja laulud (<i>Kuldar Singi ja Marje Singi CDst El silencio – Vaikus</i>)	68
Raili Sule	Külalisena kodumaal (<i>Taimo Toomast ja tema don Giovanni</i>)	70
	Ülekuulamine (<i>Kuus dokumenti Heinrich Neuhausi asjus aastaist 1941 – 1942</i>)	74

KINO

Kristiina Davidjants	Vene kino kangelane (<i>Sergei Bodrov noorema elu ja looming</i>)	88
Mihhail Rõklin	Kuritööd vendluse nimel (<i>Aleksei Balabanovi filmist „Vend 2”</i>)	91
	Milline suurepärane maailmakord on kehtima pandud püstolita? (<i>Sergei Bodrovi viimane intervjuu</i>)	95
Marianne Kõrver	Welcome to Finland (<i>Aki Kaurismäki filmist „Mees ilma minevikuta”</i>)	101
Andres Laasik	Roheline pataljon ideaalmaastikul (<i>Peeter Simmi dokumentaalfilmist „Sõda pärast sõda”</i>)	105
Toomas Kümmel	Sinna minna ja tagasi tulla on nagu bussisõit (<i>Piret Tibbo ja Rein Kotovi dokumentaalfilmist „Külalised”</i>)	108
Olev Remsu	Petrarca, Laius ja sündimata laps (<i>Jüri Sillarti portreefilmist „Leida lugu”</i>)	111
Peep Puks	Vähese jutuga kõnekas mees (<i>Operaator Arvo Vilust</i>)	118
	Persona grata Priit Tender	123

ÄRA TORGI EESTI KULTUURI!

Eesti kultuuripoliitika missiooni pole mõtet liiga keeruliseks ajada. Meie kultuuriministeerium kui vaimuelu korraldaja ning rahastaja peaks lihtsalt silma peal hoidma, et muutuvast maailmas elaksid edasi eesti meel ja eesti keel.

Jah, maailm muutub. Ja meie keel ning meel koos sellega. Muutudes tahame sageli olla need, kes me tegelikult ei ole. Eestlane sööb, rüetub, kuulab muusikat ning vahib teleseriaale, mis teevad ta sarnaseks ameeriklasega. Ajaloost leiab palju hetki, mil eestlane, niipea kui ta orjusest või okupatsioonist vabaks sai, ei tahtnud enam eestlane olla. Lauldavat muusikat naudib ta inglise keeles, majad ning kodud ehitab rahvusvaheliste stampide järgi, nimegi võtab lapsele mehniko seriaalist.

Esivanemate kauneimad regilaulud, "Kalevipoeg", laulupidu ja "Estonia" teater sündisid ilma oma riigita. Unikaalsed Tallinna laululava ja Rahvusraamatukogu, meie kõigi aegade parimad filmid "Viimne reliikvia" ning "Kõrboja peremees", Pärdi ja Tormise muusika loodi okupatsioonist hoolimata, võõrriigi kultuuripoliitika kiuste.

Kui eesti kultuur on oma parimad öied just vaenuliku kultuuripoliitika surve all kasvatatud, kas siis ehk tuleks ministeeriumis tsensurid tööle panna? Kultuurkapitalil käskida üksnes riiklikke tellimusi finantseerida? ("Nimed marmortahvil" on ju hea näide sellest, kuidas tellimustööst arvestatavat kunstiteost ei saa!) Ja siis lootma jääda, et tõelised öied puhkevad subkultuuris, mis end riigi ametlikule kultuuripoliitikale vastandab?

Selline äraproovitud juhtimisprintsip võib anda häid tulemusi ekstreemsituatsioonis küll. Antarktika polaarjaamas olevat Tšiili uurijad omavahel tülli läinud, millest jaama komandör kavalusega jagu sai. Ta andis rea väga ebapopulaarseid otsuseid ning liitis niimoodi jaama meeskonna enda vastu. Võib-olla peaks eesti filmitegijate omavahelise vaenutsemise lõpetamiseks samuti langetama mõned hävitavad otsused kodumaise filmi kohta ning nii filmirahva liitma monoliitseks ühhisindeks?

Uitmõteltel reaalse kultuuripoliitika juurde naastes arvan, et järgmine kultuuriminister peaks rohkem tähelepanu pöörama:

1. Eesti etnilise kultuuri tugevamale toetamisele. Rahvakultuur sünnib külas ja sureb linnas. Kuidas aga puhuda hing sisse kultuuritegemisele maal ja saartel, alevites ja väikelinnades?
2. Eesti meedia, eriti ETV kui tähtsaima rahvusliku kultuuriinstitutsiooni sisulisele ja tehnilisele arendamisele. Televisioon on kõige suurema löövigä kirik, kõige kõrgema laega kontserdisaal, kõige suurema õpilaskonnaga kool. Ta jõuab igasse kodusse. Tema eetilised hoiakud saavad rahva hoiakuteks. Kuidas ETVst aga teha rahvustelevisioon?
3. Eesti kultuuri tõsiselt võetavale tutvustamisele maailmas. Meie kultuuriinstituudid peavad muutuma Pariisi suletud boheemikorteritest atraktiivseteks galeriideks ja kultuurikeskusteks suurlinnade kunstikvartalites. Kuidas Välisministeeriumile selgeks teha, et igas Eesti saatkonnas on aeg tööle panna kulturiatašee?

Võiksin siia lükkida paarkümmend punkti, kuid sel pole mõtet ilma erinevate kultuuri- valdkondade ühistööta. Seepärast peaks uus minister jätkama Jaak Alliku algatatud ja tema poolt sinnapaika jäetud Eesti kultuurikongresse, mis pidid kord aastas kultuurirahva kokku kutsuma mõttetalguteks Maarjamaa tuleviku üle.

Esimesel tööpäeval kultuuriministrina mõtleksin ka sellele, kuidas integreerida arhitektuur, mis praegu on planeeringute tõttu mingil määral keskkonnaministeeriumi haldusalas, paremini meie kultuuripilti. Ja küsiks kaitseministrit, kas ta ei tahaks sporti ning kehakultuuri võtta enda hallata. Ehk oleks selles iva meie maa kaitsevõime tugevdamisele ja suurematele olümpiavõitutele?

Aga vist on parem eesti kultuuri mitte liiga palju torkida.

Eesti kultuuri luuakse ju ministeeriumist ja tema ametnike toimetamisest hoolimata.

MARK SOOSAAR

Mis “kahjulik ja ebasoovitav” karikatuur see selline oli, mille sa 1979. aastal “Pikrissse” sokutasid ja mille eest sind Moskvast Üleliidulistelt Kõrgematelt Režiikursustelt tagasi kutsuti?

See polnudki tegelikult nii hull pilt. Ma mõtlesin nii, et kuna Vladimir Iljitš Lenin oli väga väärtuslik tegelane, siis võiks tema isale vabalt anda kvaliteedimärgi. (See oli nõukogude ajal väga populaarne märk, millega varustati kõik kaubad, mida poes saada ei olnud ja mis olid tolle aja mõistes korralikud.) Kõigepealt ma suurendasin Uljanovite perefotost välja pereisa Ilja ja kleepisin talle peale kvaliteedimärgi. Aga siis vaatasin, et see polnud ikka päris see. Et nagu liiga otse. Siis võtsin selle foto aluseks ja joonistasin enam-vähem samasuguse kompositsiooniga pildi. Ja isal on peal kvaliteedimärk. Kui nad seal Simbirskis seda pilti umbes 1875. aasta paiku poleks teinud, oleks palju häda ja viletsust ära jäänud ja muu hulgas ka meie intervjuu sissejuhatus.

Enda meelest tegin seal veel muudatusi, et aru ei saadaks. Ühele tegelasele panin Tartu Riikliku Ülikooli tekli pähe. See mulle saatuslikuks saigi – Lenini vend Dmitri oli õppinud lühikest aega Tartu Ülikoolis. Mina polnud eriline asjatundja Lenini perekonna alal ja mina seda ei teadnud.

Ei läinudki palju aega mööda, kui avastati, mis pilt see tegelikult on. Nii et see juhuslik detail määras lõpuks asja. Keegi avastas kahjuliku pildi, kandis ette, rakendati meetmed. Korraldati komisjon, mille liikmeteks käsutati ka kunstnikke, kes ekspertidena pidid andma hinnangu kui sarnane minu joonistatu on Uljanovite perekonna päris fotoga. Kunstnik arvas, et jama, pole siin midagi erilist, aga keegi tarkur avastas ühe tüübi peast TRÜ tekli. “Dmitri!” kõlas õnnelik hüüd läbi partei keskkomitee tühjade pimedate koridoride. Ja minu muretu lapsepõlv oligi läbi.

Ja kuidas seda sulle siis ütlemata tuldi?

Pärast loenguid kutsuti Moskvast ootamatult rektori juurde. Kutsuti sinna ja öeldi: näete, meile on tulnud Eestist kiri, et teid kutsutakse tagasi. Ja oligi kõik. Ma üritasin veel midagi päästa. Et mind on vääralt tõlgendatud ja nii edasi. Üks vene neiu, Oksana Tšerkasova, praegu tuntud vene animafilmi režissöör, aitas kaebekirja kirjutada. Ta oskas stiili ja tundis kombeid. Viisin kirja NLKP Keskkomitee parteikontrolli osakonda Moskvast. See oli hästi pikk sammastega maja, mille tagaotsas oli mingi postkontori moodi kuut, kus võeti kaebekirju vastu. Klaasist seinaga istus keegi naine. Üks sahtel tuli



Heiki Ernits veebruaris 2003.

Heiki Ernits veebruaris 2003.
Harri Rospu fotod



lahti teha ja kiri sinna sisse panna ning tema teisel pool klaasseina tõmbas sahtli lahti ja sai kirja kätte. Kirja ei hakatud muidugi üldse Moskvas läbi vaatama. See saadeti siia Eestisse lahendamiseks.

Ja seltsimehed võtsid su siis ette?

Kõik, kes seda materjali menetlesid, suhtusid sellesse vaoshoitud lõbususega. Käitusid nagu peab, aga patsutasid siiski vaikselt õlale, et kannata see laks ära, et me peame seda tegema, või midagi nii.

“Pikri” peatoimetaja Harri Lehiste sai veidi aega pärast seda infarkti. Ja varsti suri ära. Mulle lubati eluaegset avaldamiskeeldu. Õnneks ma siis ei olnud filmirežissöör ja kunstniku ametist mind pagendama ei hakatud, küll aga ei saanud ma kätt proovida autorifilmidega, vaid minu tegevusvaldkonnaks sai lastefilm. See oli muidugi tänu sellele, et mind komsomolist välja ei visatud, vaid naeru saatel karmilt hoiatati. Oli sel ajal ka neid, kes julgesid mitte karistada. Ometi olevat Karl Vaino karjunud nagu hull ja tagunud rusikaga vastu lauda.



Emma Helgi, vanaema Liisa, Heiki ja koer Rulla 1958. aastal lapsepõlvkodus Koogi külas Jägala kose ääres.

Aga nendest Moskva õpingutest ikka midagi kasu ka oli?

Ei jõudnudki nagu eriti veel süveneda, aga mulle seal meeldis. Õppetöö oli väga intensiivne ja õppejõud olid metsikult intelligentset. Eriti huvitavad olid ajaloo loengud. Filmiloenguid pidasid oma ala tõelised tähed, näiteks Andrei Tarkovski. Moskva seltsielu oli ka päris põnev. Sellest võiks palju pajatada. Kõige paremad lood on Olev Remsu raamatus “Tartu ja Moskva mälestused”. Remsuga olime toanaabrid ja tema oli Moskva alal tõeline ekspert. Tegime mitu pikka trammireisi. Istud kuskil peatuses trammi, õlu kaasas ja muudkui sõidate, mitu tundi. Näed põnevaid maju ja kohti, mida metrooga kihutades ei saa kuidagi näha. Käidud sai ka kuulsas välibasseinis ujumas, nüüd laiutab selle asemel Lunastaja kirik. Kirik oli seal ka enne basseini.

Kord tulime kohalike eestlaste juurest jõulupeolt ja tee viis mööda kindralstaabi majast. Igavene pirakas maja nagu kõik riigimajad Moskvas, kõik aknad pimedad, kell kaugelt üle südaöö, aga ühes aknas terve suure maja peale põles tuli. Lõõpissime, et seal asub suur kaart ja kindralid parajasti peavad plaani, kuhu vägesid saata ja keda rünnata. Järgmine hommik kuulsime uudist – Vene väed ründasid Afganistani.

Millal sul oma karikaturisti-käekiri välja kujunes?

Käekirja väljakujunemine võttis mul päris kaua aega. Mul oli algul üsna mitu perioodi. Minu karikatuurijoonistamine muutus professionaalsemaks Edgar Valteri juhutatud karikaturistide ringis rahvakultuuriülikoolis Mündi tänavas.

Heiki viiekümne date
lõpul Musumäel,
Tallinnas.



Seal on väga paljud käinud. Toomas Kall ja teised (Heinz Valgu juhatamisel küll). Istusime seal õhtuti koos. Vaatasime välismaa pildiajakirju, mis Edgar Valter oli endale muretsenud. Andis meile igapähe mingi teema. Pärast analüüsisime, mida keegi oli teinud. See oli nagu klubi või kooskäimine. Ma olin siis üheksateistkümnene ja samal ajal käisin pedas.

Naistele joonistasid sa juba siis hiiglasuured tissid?

Ma ei osanud alguses üldse naisi joonistada. Mul juhtus koolis niisugune lugu. Seitsmendas klassis oli bioloogia tund ja seda andis meil õpetaja Vaas. Ta andis väga huvitavalt oma ainet, tema tunnid olid põnevad, aga minul oli ikka hoopis huvitavam teha mingeid rumalaid joonistusi. Ja ma joonistasin ühe hästi ropu pildi. Tegemist oli naiste- ja meestesaunaga, kus saunalised olid täpselt välja joonistatud. Ja mingi ropp jutt oli juures. Ma näitasin seda pinginaabrile, kihistasime naerda ja ma ei pannudki tähele, kuidas proua Vaas hiilis mulle selja tagant ligi ja rabas selle pildi enda kätte. Naeris tükk aega ja hakkas siis tervele klassile ette lugema. Ja siis mul oli jube häbi. Sellest ajast peale ma lõpetasin selliste piltide viljelemise.

Aga see tõrge on nüüd pikapeale üle läinud ja ma olen jälle hoo sisse saanud. Tissid lihtsalt kuuluvad asja juurde ja meeldivad meessoost vaatajatele. Üldiselt ma püüan naised joonistada ilusad.

Sa oled sündinud Tallinnas, aga kui ma seda ei teaks, siis ma arvaksin, et sa oled maalt. Selgita, miks mulle selline mulje jääb.

Mulje — võib-olla see, et ma riietun lihtsalt. Ma ei vaja muud kui teksaseid ja T-särki. Ei ole mul kunagi olnud roosasid pükse ega kõrge kontsaga kingi. Kuigi mõnikord mood nõuab. Ja mu töö laad eeldab üksiolemist enam kui seltsimist. Istun vaikselt laua taga ja mõtlen oma pilte välja. Või teen filmi. Ikka kabinetis. Ja enamik Eesti inimesi on sündinud Tallinnas. Kolm suurt sünnitusmaja oli. Kuid ma pole palju Tallinnas elanud. Ma olen elanud ühe talve vanaema juures Kalamajas. Kuid ma elasin Jõelähtmes kuni seitsmenda eluaastani ja edaspidi Kurtnas, hiljem Kiisal. Nüüd ma elan linnas juba neli aastat või nii.

Kuidas su kodu välja nägi?

Emä oli Kurtna koolis õpetaja. Meie kodu oli suur palkidest maja, kus oli kolm klassiruumi ja meie korter. Suur kuusehekk oli ümber ja spordiväljak ja

kartulimaa ja heinamaa. Meil oli mitu lammast ja siga ja koer, jänesed, kanad ja haned. Me oleme ka jõuluks siga ja lammast tapnud ja igasugu maanalja teinud. Oma kätega olen verivorsti teinud ja südliliha puhastanud. Põhiliselt tegi ikka vanaema. Olen heina teinud ja kartulit pannud ja võtnud.

Ja naabripoistega sõdu pidanud?

Jaa. Meil oli oma kamp ja teises külas oma kamp, ja aeg-ajalt käisime siis teineteist kividega loopimas. Ühel pool suurt laia kraavi oli minu linn ja teisel pool oli naabrimehe linn. Raagudest ehtasime väiksed onnikesed ja ojas ujusid lauajuppidest laevad ja sild oli üle oja, see põles meil mitu korda sõja käigus maha. Siis me tegime suurtükid. Suurtüki tegemine käib nii, et võtad vasktoru, lööd tagant haamriga lömmi, viiliga teed taha väikse augu. Paned püssirohtu täis. Veidi ajalehti tropiks ja kivike sisse. Siis paned sukanõela tikku külge. Ajad nõela küünla peal kuumaks ja paned sinna augu juurde. Siis käib sutsti ja kuul lendab vuhinal välja. Nii me lasksime. Mitte üksteist, aga niisama.

Kedagi maha ei lasknud kogemata?

Ükskord leidsime vintpüssi, sel ajal võis veel niisuguseid asju leida, ja otsustasime sõbraga proovida, kuidas laste. Kumbki ei julgenud lasta, kartsime, et püss läheb katki. Sidusime puu külge, läksime eemale, tõmbasime nõõrist. Käis pauk, midagi ei juhtunud, ja järgmise paugu lasksime juba käest. Vastu puud, küll lõi tagant pilpaid välja! Ja lasksime üsna kaua aega. Padrunid said otsa, läksime minema. Järgmine päev kuuleme, külavahel räägitakse, et keegi oli lehmadega teisel pool karjamaal olnud ja kuulid olid vingunud üle lehmade. Lehmad olid jooksnud laiali – mingi hirmus skandaal. Kes tegi ja mis oli ja... Me olime muidugi vait nagu hiired. See püss sattuski lõpuks sinna, kuhu pidi, miilitsa kätte hoiule.



Heiki koos isa Villuga
1971. aastal Võrus.

Fotod perekonna arhiivist

Peale lehmade peletamise sugenes koolmeistri pojalt ehk lisaks ka loovamaid harrastusi?

Kui ma sinna külla tulín, oli mul selline viga küljes, et ma tegin plastiliinist sõdureid, neil olid relvad ja peas kiivrid. Tõin selle haiguse sinna külla. Aeg-ajalt tegin ma nad ümber ristirüütliteks. Võtsin valgest riidest kitli, tegin peaaugu. Tõmbasin tal selle üle pea, ette ja taha tegin risti ja panin kiivri pähe. Siis lugesin raamatut musketäridest ja tegin oma armee ümber musketärideks. Mul oli surnuaed, kuhu ma osa mehi maha matsin.

Siis pole imestada, et pedasse tööõpetuse õpetajaks läksid õppima.

See polnud üldse loomulik. Väiksest peast oli mul palju plaane, mida teha.

Kõigepealt ma tahtsin õppida klouniks, mulle meeldis inimesi lõbustada. Ma teadsin, et Moskvas on tsirkusekool. Aga kuna mul tahtejõudu ei olnud palju (ja ei ole praegu ka eriti), siis jäi minemata. Teiseks tahtsin arstiks õppida. Mulle meeldis tegelda inimestega. Ja siis oli mul plaan saada sõjaväelaseks, ohvitseriks. Mulle meeldis igasuguseid kaarte ja lahinguplaane joonistada. Ja meeldib siiaaani kaarte vaadata. Õnneks ma ohvitseriks õppima ei läinud ega ka mitte tsirkusekooli.

Aga mu pinginaaber tahtis minna joonistamist õppima ja ma läksin ka. Esimest korda joonistasin sõega portreed peda sisseastumiseksamil ja sain sisse. Nii et kui mul pinginaabrit poleks olnud, ma ei tea, kuhu ma oleksin osanud oma lolli peaga minna. Kooli ma siiski kauaks pidama ei jäänud. Käisin sõjaväes ära ja tulin kohe "Tallinnfilmi" tööle joonisfilmide kunstnik-lavastaja assistendiks.

Räägi mõni ilus südamluk lugu Vene sõjaväest. Ma tean, et neid sul on.

Hea küll. Oli aastavahetus 1977/78. Kaugel Siberis, Habarovski lähistel Belogorski kasarmus olid laual plekk-kausid hautatud kapsa ja kartuliga. Lisaks igale mehele üks õun, mõned küpsised ja kommid. Vaadati "Kutsuvat tulukest", mõeldi kodustele. Ja siis – ei tea, mis siin suuremad süüdlased olid, õunad või kapsad, aga südaöö lähenedes tundsid pühade meeleolus mehed kõhus kahtlast pööramist.

Belogorski sõjaväeosa peldik, nagu enamasti ikka, oli silikaatkividest lameda katusega hoone, mille betoonpõrandasse raiutud aukudest turritasid raud-armatuuri väändunud otsad (õnneks olid nad küll allapoole painutatud). Paberit oli just nii palju, nagu keegi kuskilt leidis. Kõlbasid ka suitsupaki ümbrised ja loomulikult raamatud.

Niisiis oli uusaastaöö. Kremli kellad hakkasid parasjagu lööma, kui tundsin, et pääsu pole, ja lidusin peldikusse. Lõin ukse lahti ja jäin jahmunult seisma. Peldik nägi välja sätendav nagu Kongresside Palee sammassaal – seinad ja lagi olid täis käelabasuurusi valgeid, säravaid jääkristalle. Kõva külmaga (27–30 kraadi miinust) oli niiskus kristallideks jäätunud. Üksiku elektripirni valguses sätendasid seinad ja lagi nagu muinasjutus. Minu meelest oli see vapustavalt ilus. Ma leidsin isegi hetke aega, et seda värki käega katsuda. Siis hakkas kuskilt Belogorski raudteejaama kandist kostma pauke, see oli uusaasta saluut! Ma mõtlesin endamisi, et jätta see nüüd endale eluks ajaks meelde, Heiki. Ja iga kord, kui ma loen lehtedest salapärasest kadunud merevaigutoast, kangastub mu silme ette Belogorski jääkristallidest peldik.



Miks eesti multifilmi tase nii kõrge on?

Algatuseks on süüdi Rein Raamat, kes kutsus oma filme tegema Avo Paistiku, Leonhard Lapini, Aili Vindi, Priit Pärna. Pärast laskis nad vabaks ja



“Põrgu” filmigrupp 1983. aastal. Ees režissöör Rein Raamat, kunstnik-lavastaja Ene Mänd ja helilooja Lepo Sumera, taga kunstnik-lavastajad Heiki Ernits ja Valter Uusberg ning operaator Janno Põldma.

Foto “Eesti Joonisfilm” arhiivist

väga huvitavad ja erinäolised isiksused hakkasid jõuliselt filme tegema. See oli ja on avatud studio, kus kõik, kel on midagi huvitavat öelda, saavad seda teha.

Ja Eesti animatsioon on maailma tipp?

Aga on ka neid, kes ütlevad: “Kes on Pärn?! Vaat, “Lõvikuningas” on tase, aga kes seda “Einete murul” teab!”

Las ütlevad, see on nende õigus. Minu arvates on “Lõvikuningas” igav. Kas ma peaksin endale selle eest peksta andma? Ma ei tahagi eriti kaua sel teemal arutleda, pikk jutt...! Kust läheb piir ajaviite ja kultuuri vahel, kust muutub kultuur ajaviiteks. Milline ajaviide on kultuurne ja milline jätab lolliks?

Vahe on põhiliselt tüüpvõtetes, mida kasutatakse ühesuguste meelelahutus-teoste loomisel. Tavavaataja neid ei märkagi, jutt jookseb ludinal, ei mäletagi, et seda on juba kümneid kordi nähtud. Vaataja tahab iga päev saada uut ägedat filmilugu, kes jõuakski nii lõputult originaalne olla? Vaataja saagu oma lugu ja olgu õnnelik. Muidugi teeb inimesel meele kibedaks, kui tekib arusaam, et kõik ei peagi seda õnneks. Tahaks rusikatki võib-olla vibutada. Äkki jääb mõnikord inimesele mõnest kunstnikust, kes õhinal oma enneolematust teosest räägib, mulje kui mingist ennatteis tüübist, kes teiste õnne peal jalgu pühib? Siis küsitaksegi, kes seda “Einete murul” teab. Mõni teab, et see on meie parim animafilm.

Nii on iga asjaga. Kas mina pean ütlema, mis on parim asi siin maailmas või milline on parim film ilma peal. Ma võin äärmisel juhul midagi oletada. Tutanhamon oli kunagi äge kuningas Egiptuses, aga meie teame teda juhuslikult, sest hiljuti leiti tema muumia ja palju kuldasju. Meid teatakse praegu ja me peame seda igal aastal jälle tõestama. Festivalidel.

Kust see massikultuuri ja kõrgkultuuri piir sinu meelest jookseb?

Ma ei ole seda piiri kunagi elusast peast näinud, kardan, et ta on udune. Ma ei ole teda ka otsinud, las ta kuskil olla. Ma loodan, et müksatakse, kui ma sellest üle lähen. Ja üldse olen ma kõiki piire üritanud seaduslikult ületada. Aga eks ta ole üks ajaviide kõik. Vahe on inimestes. Vaatajas, tarbijas. Hea asi põhjustab ikka naudingut, õnnelik lõpp, halva hävitamine, lepime, et kõik, mis võimaldab inimesel olla õnnelik, on nende püha õigus ja neilt ei tohi seda võtta.

Samas on nii, et ka nõudlik inimene saab osa massikultuurist. Kõik kuulavad ju raadiot ja ei istu päevad otsa vaikuses. Ei ole ju nii, et õhtul paned korraks peale Pärdi plaadi, siis paned kinni ja siis on jälle vaikus majas. Ei ole ju. Vaatad uudised ära ja vaatad muud jama. See kõik on ju massikultuur.

Kas sul Villem Ernitsaga mingit sugulussidet on?

Villem Ernits oli minu vanaisa vend.

Olete kunagi kohtunud ka?

Ei ole kunagi näinud. Sel ajal, kui mina väike olin, mina teda ei näinud. Siis inimesed ei sõitnud nii palju ringi.

Mina seisin tema kirstu kõrval.

Tõesti? Mis aastal see oli?

1982.

No vaat, ma oleksin võinud näha küll. Ta oli selline veidrik, võttis igal pool sõna, magas suvel alasti heintes ja käis talvel paljajalu lumes, ja üks sokk oli tingimata teisest paarist. Ja hästi palju raamatuid oli kodus. Oli teinud isale ukse lahti, öelnud tere ja kutsunud tuppa, toas olnud igal pool raamatud. Põrandal, laual ja toolidel olid raamatud lahti. Järsku oli ta möödaminnes jäänud ühte raamatut vaatama, siis hakanud seda lugema ja märkmeid tegema, ja rohkem ta isast välja ei teinudki.

Tavaliselt küsitakse sinusugustelt "suurvaimudelt", kuidas kulges nende kujunemislugu. Kas su vanemad olid naljalembesed inimesed? Kodus tehti nalja ka või ei lubatud köhidagi?

Peres oli sirgjooneline kasvatus. Oli vitsa ja kommi, kõike oli. Isa oli ülekülü pillimees, proovis mulle isegi lõõtsamängu õpetada, aga see käis nutu ja kisaga. Ametilt oli isa elektrimees, vajalik tegelane külas, kus enamikul veel elektrist mingit aimu ei olnud. Rohkem meeldis mulle ikka joonistamine ja selline värk. Emaga saime hästi läbi, õhtuti jutustas ta mulle igasugu lugusid ja mängisime sõnamänge. Tead seda: täidan, täidan laeva. Millega? Musta ega valget ei tohi lausuda, "ei" ega "jaad" ütelda. Väga põnev oli. Suvel magasime emaga romantika mõttes lauda lakas heintes. Madratsid alla ja kasukad, tekid peale. Teinekord krabistas vihma pilpakatusele ja all laudas piiksusid hiired. Tahaks veel!

Kodus keegi ei joonistanud?

Emä võis midagi joonistada, mis kodus vaja oli. Ta oli algklasside õpetaja. Ta oli väga hea õpetaja. Tal meeldis lastega tegelda. Küll ta tegi igasugu matku metsa ja jalgrattaga ja telkimiste ja ööbimiste ja söögitegemistega. Iga suvi oli mitu põnevat matka, pärast tegime matkapäeviku ja saime nende eest palju auhindu. Noh, pildid ja kirjad juures, et keegi sõitis jalgrattaga vastu kivi ja keegi unustas oma seljakoti kuskile ja jooksis pärast järele jne. Sellest ajast on mul kirk matkamise ja metsas uitamise vastu. Ei olnud siis magamiskotte ja telgid lasid vett läbi, kui sadama juhtus. Villane tekk ümber, keedetud makaronid ja lõkke peal praetud pekk leivaga – siia maani tunduvad need olevat parimate asjadena, mida olen söönud.

Sinu esimene töökoht pärast peda lõpetamist oli tööõpetuse õpetaja. Keegi on rääkinud, et viskasid kunagi tunnis õpilast millegagi. On see folkloor?

Ma olin, jah, hull koolis. Aga mul olid hullud lapsed ka. Villu Tamme näiteks. Mina pean rahulikult tundi, loengut valtsimise ja plekinduse alustest, ja õpetan, kuidas prügikühvliit teha. Ja järsku üks tüüp paneb treipingi käima ja keegi jääb sinna äärepealt vahele.

Ja sina olid endast väljas?

Muidugi olin ma endast väljas. Mul on tunne, et ma üritasin isegi Villut hõõvli või mingi asjaga visata. Pihta saada ma muidugi ei püüdnudki. Ja siis on veel imbunud välja inimesi, kes vaatavad mind suurte silmadega, et kas sina oledki see, kes mind tunnis sakutas, või midagi sellist. Sakutasin jah, ja nad on kõik nüüd korralikud inimesed ja mõnusad tegelased. Ärimehed, poliitikud... Loomulikult mitte tänu minule, ehk tänu sellele, et koolist ära läksin.

Filmid on sul küll väga heatahtlikud. Vägivald ja karistusaktsioonid on kõige viimane asi, mida seal näha saab.

Ma mäletan, kuidas ma väiksest peast soome telekast "Tomi ja Jerryt" vaatasin ja kaasa elasin. Need olid tohutu naljakad, kui nad teineteist peksid ja tagusid. Aga ma arvan, et seoses eaga on tulnud arusaam, et laps või noor vaatab neid asju veidi abstraktsemalt. Ta ei võta neid asju, seda tagumist, nii südamesse. Vanem inimene võtab. Lõpuks hakkab igav.

Kuidas sa ise sõnastaksid, kes on su filmide kangelased?

Nad ei ole väga läbilööjad tüübid. Nad on... mitte just saamatud, aga sellised vaiksed tegelased, kellel on oma tähtis väike asi ajada.

Kõige rohkem tahaks, et neil oleks sugulust Chaplini tüüpidega. Meid ei huvita tugeva inimese läbilöögivõime, vaid väikese inimese rõõmud. Meie tegelased toetuvad üksteisele ja püüavad üksteist aidata. Selline sõbralik kooseksistee-rimine.

Kuidas te sellest hoidute, et asi liiga ninnuks-nannuks kätte ei lähe?

Kui me hakkasime esimest filmi tegema, "Tomit ja Fluffyt", arutasime, et mingi paha tegelane peaks kindlasti ka olema. Ja nii tekkis varas, kes varastab suhkrumasina ära. Aga siis me mõtlesime, et miks ta peab läbinisti paha olema. Teeme



Heiki Ernits ja Janno Põldma
veebruaries 2003
"Eesti Joonisfilmis" Roo tänaval.
Harri Rospu foto

Siin ja järgnevalt Heiki Ernitsa
illustraatsioonid raamatule
"Lepatriinude jõulud"



nii, et tal on mingi oma häda ja viletsus, miks ta paha on. Leiutasime siis tegelaseks ussi, kes peab tingimata enne liblikaks muutumist suhkrupeeti sööma. Uss otsib põllult peeti, aga Oskar on kõik peedid juba kokku korjanud ja masinaga suhkruks jahvatanud. Ussil hädasti suhkrumasinat vaja. Meile meeldis see, et suutsime välja mõelda halvad tegelased, kes tegelikult ei olnudki halvad. Ja siis hakkasime veel seda asja inimlikult edasi arendama. Aga ulakust peab olema jah. Läägeks ei tohi minna.

On su filmides midagi rahvuslikku? Eestipärast?

Kindlasti. Kas või tempo. Me oleme küll üritanud oma filme teha veidi kiiremaks ja tundub, et on väga äge. Aga siis läheb aasta mööda. Ja me

vaatame, et uimane. Miks me ei võiks veel tempot tõsta! Sakslased tegid ükskord ühe meie filmiga niisuguse triki, et panid ta veidi kiiremini käima.

Kuidas mõjus?

Täiesti normaalselt. Aga see aeglus, see rauda-rauda-rauda-raiska-rauda, on nii veres. Nagu venelased ütlevad irooniliselt meie kohta *gorjatsšije estonskije parni*.

Samas on tempode värk tihti tingitud sisust. Meil ei ole nii, et tolm lendab, keegi põgeneb, keegi ajab kedagi kirvega taga, taob raks-raks paremale ja vasakule, puud lendavad kahele poole. Kui sul on selline möll algusest peale välis-
tatud, siis sa pead midagi muud välja mõtlema, et oleks pinget. Sa pead aega raiskama, et intriigi lahti jutustada. Aga mõnes filmis aitab sellest, et keegi unustas reha maha, keegi astus peale ja kohe läheb kättemaksuks. Meie lood on keerulisemad.

On sul mõni raamat või mingi muu kunstiteos, mis on sind eriti rabanud?

Mind on alati huvitanud ajalugu. Vanade rahvaste lood. Olen mitu korda lugenud läbi ka piibli, mitte usu pärast, vaid huvist näha läbi nende lugude inimest ja aega. Tunnetada seda, nagu me praegu ümbrust tunnetame. Oleks võimalus, ma kasutaksin kindlasti ajas rändamist, ja mitte muutmiseks, vaid vaatamiseks. Ma suudan ette kujutada, mida näeks rändur Lasnamäe veerul hobusega Narva poolt tulles, kui metsa tagant hakkavad paistma keskaegse Tallinna tornid. Aga ma tahaksin ikkagi ise näha, mu vaimusilm pole nii tugev. See oleks väga ilus vaatepilt, arvan. Seetõttu mulle meeldivad ka näiteks Boschi ja Bruegheli maalid. Palju detaile, võimalik kergelt pilti edasi mõelda. Ajastut kogeda.

Kas sul sellist ambitsiooni on, et sinu mõnest tegelasest saaks tervele maailmale tuntud tüüp. Nagu Miki-Hiir.

Kes neid kunstnikke ikka nägupidi teab – kui sa just Picasso ei ole. Kunstnikuga ei ole tavaliselt nii, et kui ta läheb New Yorgis lennukist välja

lennujaama, siis jäävad kõik vaikseks ja saadavad teda pilguga: nüüd tuli selle ja selle teose autor. Aga muidugi oleks vahva, kui minu joonistatud tüübid ka mujal maailmas tuntud oleksid. Miks mitte. Oleksin kohe väga lai leht ega tunneks tänaval kedagi ära, kui poest keefirit lähen ostma.

Kellel sinu tegelastest oleks kõige rohkem eeldusi maailmakuulsaks saada?

Lottel ma arvan. Sest Lotte on rohkem innovatiivne tüüp kui lepatriinud. Vaatajal on kergem temaga samastuda. Aga...me oleme liiga väiksed, et selliseid plaane endale seda. Selleks, et olla maailmas Lottega tegija, läheks vaja palju miljoneid.

Mis te siis teeksite?

Me teeksite otsustava Lottede pealetungi maailmas. Me vallutaksime nii mõnegi südame. Sest materjal on selleks sobiv. Võiks paljusid asju teha, palgata inimesi ideid realiseerima. Sest kunstniku põhiline häda on see, et joonistamisvõimel on piirid – kõiki asju ei jõua ise teha. Ideid on, aga aega võib-olla kümnendiku teostamiseks. Film peab olema pikem, suurem, tegijaid rohkem. Kas me tahamegi nii suured olla? Lotte-vabriku juhtimine võib ju majanduslikult tulus olla, aga kas mina seda oskaksin? Mulle meeldib pildi kallal nokitseda. Usun, et Janno Põldmale meeldiks ka rohkem näidendeid ja stsenaariume kirjutada. Teatud suuruses asja tegemisega saaks me kindlasti hakkama.



Aga mis siis paremini läheks? Täispikk film või seriaal?

Me võiksite teha täispika. Me võiksite teha seriaali, me võiksite teha lasteraamatuid, mis iganes. Lihtsalt on vaja aega ja raha, et neid asju välja mõelda.

Praegu tahame teha Lottest uut filmi. Ma usun, et kui see on valmis, siis õnnestub meil ehk äratada ka laiemat tähelepanu. Ja kui me juba kunagi tähelepanu äratame, siis mul pole midagi selle vastu, et müüa oma ideid mingile suuremale kompaniile.

Mul poleks midagi selle vastu, kui tuleks välja teos, mille aura jääks samaks, mul oleks ainult hea meel, kui see leviks maailmas.



Te kirjutate Jannoga ise oma lood. Ja Andres Kivirähk aitab. Kuidas see asi käib? Kõigepealt mõtled kujud välja ja siis tulevad lood, või teistpidi?

See käib käsikäes. Kui juba tegelase üles joonistad, siis tegelase välimus hakkab ka stsenaariumi mõjutama. Teeb loo rääkimise nagu kergemaks. Kui teed filmi ja otsustad, et Gérard Depardieu on peaosas, siis hakkadki kohe nii mõtlema, et mis talle sobiks.

Meil kolmekesi on hea klapp ja omad tööniivid, kuidas asja arendada, igal on oma roll täita ja kokku tuleb tervik. Ma võin öelda näiteks mingi täiesti jama mõtte või sõna, aga sellest vallandub mingi mõte teise peas ja tekibki uus mõte. Eks igauks meist või ka omaette mõelda. Kolmekesi on aga parem. Isa, poeg ja püha vaim.

Kas sul on mõni Lotte prototüüp ka? On sul endal kodus koer?

Poisikesna mul oli koer, koguni kaks krantsi, mõlema nimi oli Rulla. Üks jäi auto alla ja teine suri haigusesse. Nutsin nende pärast



palju. Kardan koera võtta ja ega teda poleks kuhugi panna ka. Kahju on loomast, kes toas peab elama.

Ma näen vahel, kuidas Juur ja Kivirähk "Eesti Ekspressi" toimetuses püha-päeviti oma "Wremjat" välja mõtlevad. Hirmus möll ja naer käib üle toa. Kas teil on sama lugu?

Meie naljad ei ole nii verbaalsed. Meil on vaja mõelda välja süzeeliine. Ma ei kuulu raadiot ega midagi. Meil on isegi CD-mängija, aga ma kasutan seda harva. See viib mõtted mujale. Ma ei saa kisa keskel töötada.

Kui Janno paneb raadio käima, siis ma küsin, et mis see nüüd oli. Ta vabandab, et kuulab ainult uudised ära. Pärast küsin – mis uudist oli. Janno kehitab õlgu. Ja paneb raadio kinni.

Ja mis sa siis päeva jooksul valmis teed?

Hommikul on mul teada, mida ma päeva jooksul tegema pean. Näiteks on mul plaan, et hakkab Lotte sõpra joonistama. See on üks kass. Mitte peika, aga lihtsalt sõber. Kui ei tule välja, siis teen homme edasi. Kui siis ka välja ei tule, siis teen vahepeal midagi muud või küsin: "Janno, mis sa arvad?" Janno ütleb, et tal on silmad liiga väiksed. Ma ütlen: mis sina ka tead, ära õpeta, ega sa kunstnik ei ole. Ise lähen teise tuppa ja teen silmad suuremaks.

Sul on hästi ilusad värvid.

Neid tuleb palju valida. Aga lõputult ka valida ei saa. Kõik on minuga püstitatud nende värvide pärast – ma ei suuda neid kunagi lõpetada. Film on juba valmis, kui ma äkki ärkan ja mingit värvi korrigeerima hakkab. Aga üks värvi määramine käibki etapiliselt, ka taustad peavad valmis olema ja alles siis, kui kõik on kaadris paigas, märkan ma mingit ebakõla, minu meelest, ja muidugi tuleb siis värvi muuta. Ühel hetkel pead ennast usaldama. Jüri Arrak õpetas mind kunagi, et ainult rumal inimene teeb oma vanu asju ringi. Mis tehtud see tehtud. Tuli nii ja kõik!

Kuidas sa saad nii palju asju korraga teha? Kas sa ei tahaks süveneda oma putukatesse ja koertesse? Miks pead sa istuma teisipäeviti käratsevas aja-lehetoimetuses ja joonistama pilte?

Ega ma seda vägisi ei tee.

Ja joonistused tulevad pealtnäha üsna kergelt.

Kui ma istun toimetuses laua taha ja pean tegema mingi päevakajalise pildi, on mul selline tunne, et pea ei võta kohe midagi, et miks ma siin üldse istun. Aga kui saan hoo sisse, siis on väga mõnus. Alguses on kõik asjad rasked. Materjal ei avane, nagu filmirahvas räägib.

Kas sul ei ole nii, et pead ennast tööle sundima. Et mõtted lähevad töö juurest hoopis mujale. Motivatsiooniprobleemid sind ei vaeva?

Kui film saab valmis, siis tunnen ennast veidi tühjana. Aga see läheb mõne nädalaga üle. Tööülesandeid lahendades lähevad mõtted mõnikord mujale ka; kui mõte kinni jookseb, siis uitab ta ikka enamasti kuskil ja tegeleb natuke muude asjadega, pärast, värskenenuna, pöördub vana juurde tagasi ja võib-olla tuleb ka hea lahendus.

Nüüd sa ehitad endale koju ateljeed. Kas kavatsedki kodus töötama hakata?

Ei hakka päriselt kodus tööle, aga mõnikord on vaja. Mulle ei meeldi, et ma pean enda järel töölauda lagedaks koristama. Laual peab olema segadus. Tihtipeale ei suuda ma paljudest ideekatketest midagi korralikku valmis teha ja siis vedelevadki mitmed poolikud ideed laual. Laagerduvad. Vaatan neid mõnikord ja äkki tuleb ka hea lahendus. Vähemalt minu arvates. Ja mõnikord tahaks midagi teha õlivärvidega, aga need haisevad. Päris magamistoas ikka niisugust asja ei tee.

Sulle meeldib vanalinn. Minu meelest on vanalinnas olla sama hea nagu oleks metsas. Miks sulle vanalinn meeldib?

Mulle meeldib vanalinnakorter, sest seal on kõik teistmoodi. Ükski tuba ei ole neljakandiline. Imelikud aknad, kõik on ebastandardne. Vanalinna majad on pakside müüridega, hoovidel on väravad, turvaline. Mul on vanalinnas hea tunne.

Kas sa praegu ei tahaks maal elada?

Kõik peab olema praktiline. Ma sõltun siiski liiga palju linnast. Muidugi. Ma mõtlen, et oleks mul endal palkmaja soosaarel. Aga ettekujutus sellest on tihti romantilisem kui asi ise.

Miks sind keegi ei kritiseeri?

Kõik ju kardavad. Ma olin nii hull mees, et... Vanas eas olen saanud täpseks. Viskan hõõvli pähe kinni. Ja ma ei sega ka kedagi.

Kas sa jäädki lastefilmide juurde või teed vahel ka mõne "Eine murul" tüüpi šedöövri?

Praegu olen rahul sellega, et teen filme lastele, ja on suurepärane, et need lastele väga meeldivad. Õnnetunne ongi see, mille pärast üldse inimesed midagi teevad. Kas on võimalik olla veel õnnelikum kui õnnelik. Kui ma tahan midagi muud teha, siis ka teen, kas sahtlisse või ajalehte. Filmiideed esialgu pole veel. Kuniks elu, seniks lootust.

Tavaliselt on kunstiinimesed sellised "jalad maast lahti" tüübid. Sina oled jalgadega maa peal. Ei tea, kuidas see nii välja on kukkunud?

Tea, kas see tänapäeval enam nii ka on, kunstiinimene ikka nagu tavaline töölinegi – hommikul tööle, molberti taha, ja õhtul trolliga koju teleka ette. Võib-olla maalikunstnik saakski kuidagi mingi aja elada nii, nagu mõni ehk ette kujutab, boheemlasena, aga filmi tehes on vastutus ka teiste inimeste eest. Ega siis üksi ole võimalik filmi teha, tuleb tööd välja jagada ja pärast vaadata ja kontrollida. Süsteem paneb jalad maapeal käima.



Mida sa oma puuduseks pead?

Minu puudustest saaks pikema jutu kui see, mis me siin rääkisime. Aga olen tegelikult täiesti rahul, kui keegi neid ei tea.

See 1979. aasta, kui sa oma karikatuuri eest karistada said, on sama aasta, kui Neeme Järvi emigreerus. Mis sa arvad, kuidas oleks sinu elu kujunenud, kui sa oleksid viimased kakskümmend aastat töötanud välismaal?

Ma talun keskkonna vahetusi halvasti ja ma ei tea, kuidas ma oleksin kohanenud. No ütleme, et oleksin. Mida ma seal tegema oleksin hakanud, seda küll ei oska öelda. Ma olin ikkagi alles kujunemisjärgus. Palju häid asju, mis mind hiljem on mõjutanud, oleks nägemata, palju inimesi kohtamata.

Mulle Eesti meeldib, siin on olemas kõik, mida ma vajan. Aga... Patriotism on kahuriliha filosoofia. Käed eemale minu lastest, igasugune riik! Sõda ja tapmised on olnud kogu inimkonna vältel, see on nii tavaline, et tundub vältimatu. Ajalooramatud põhiliselt koosnevad sõdade ja lahingute loetelust. Praegugi müdiseb silmapiiri taga sõjatrumm. Mis selle jama kõik lõpetaks? Komeet? Või komet? Eelistaksin viimast; loodaksin, et hea nali päästab inimkonna. Erinevaid inimesi lähendada ehk küll. Sõja puhul lähaksin mina ära, kas või maailma otsa, ja kui sinna ka sõda ikka järele tuleb, siis hüppaksin üle serva alla.

Kas sa tunned millestki puudust? On sul mõni unistus?

Vahel ma unistan, et selline sõbralik kooseksisteerimine, nagu on meie filmides, oleks võimalik ka päris maailmas. Tegelikkus on vähelubav, aga lootus sureb viimasena.

Küsitlenud MADIS JÜRGEN



HEIKI ERNITS

on sündinud 24. märtsil 1953 Tallinnas. Lõpetanud 1975. aastal Tallinna Pedagoogilise Instituudi kunstija tööõpetuse eriala.

Kujundanud raamatuid ja firmamärke, illustreerinud paljusid ajakirjandusväljaandeid ning teinud hulganisti reklaamfilme. Osalenud mitmetel karikatuurinäitustel ja saanud auhindu. Ta on kunstirühmituse ESTTRANSSÜRR liige; korraldanud kolm personaalnäitust: "Vähk" (1996), "Lehm" (1998) ja "Veri" (1999). Alates 1978. aastast töötab "Tallinnfilmis" (nüüd "Eesti Joonisfilmis") kunstnikuna ja hiljem režissöörina. Esimene töö oli Rein Raamatu filmi "Pöld" (1978) kunstnik-lavastaja assistendina. Töötanud kaaskunstnikuna filmide "Kas on ikka rasvane?" (1979), "Suur Tõll" (1980) ja "Põrgu" (1983, kõigi režissöör Rein Raamat) juures.



Joonisfilmid: 1982 "Kohtumine" (lühipala joonisfilmis "1+1+1"); 1984 "Kalle ja Koll"; 1986–1987 "Ramsese vembud" I–IV; 1989 "Sammas"; 1990 "Ja nii igal issanda aastal" (lühipala joonisfilmis "3x1"); 1991 "Ärasõit" (noorte žürii auhind Tampere lühifilmide festivalil 1992); 1994 "Jaagup ja surm"; 1995 "Tallinna legendid" (kaasrežissöör Leo Lätti, žürii eripreemia Kieli arheoloogiliste filmide festivalil 1996); 1997 "Tom ja Fluffy" (seriaal pikusega 13 x 6 min, kaasrežissöörid Janno Põldma ja Leo Lätti, peapreemia seriaalide kategoorias Pärnu filmipäeval 1997); 2000 "Lotte" (seriaal pikusega 13 x 5 min, kaasrežissöör Janno Põldma, kultuurkapitali aastapreemia 2000, Eesti Filmiajakirjanike Ühingu preemia "Aasta parim film 2000"); 2001 "Lepatriinude jõulud" (kaasrežissöör Janno Põldma); 2002 "Kontsert porgandipirukale" (kaasrežissöör Janno Põldma).

KUNSTILISE MAAILMATAJU STRUKTUUR

ALEKSEI LOSSEV

1. PUHAS KOGEMUS JA TEADVUSE STRUKTUURID

Traagilisus kui esteetiline mõiste eeldab ja kätkeb endas teatavat üldist suhtumist esteetilistesse kategooriatesse. See suhe ei selgine ilma kõigi nende kategooriateni viivate võimalike teede selge analüüsita. Tõesti, kuidas alustada viljakalt esteetilise elamuse üldtüüpide otsingut ja missugused peavad olema niimoodi leitud esteetiliste kategooriate omadused?

Elu ja maailma kunstilise tunnetuse sisestruktuur ei erine ühegi muu tunnetusviisi struktuurist. Üks ja seesama inimene tunnetab võrdselt nii teadust kui kunsti, ja kuivõrd eripalgeline ja pealtnäha vasturääkiv ka tema tunnetusvõime ei oleks, kuulub see ikkagi ühele ja samale inimesele, st tunnetusvõime omadused on alati üht- või teistmoodi ühtlustatud. Tänapäeva mõtlemiskultuuril on vaatamata hämmastavale peenendumisele ikka veel tükk tegemist, et lõplikult vabaneda vanadest materialistlikest ja sensualistlikest hoiakutest. Sensualism uskus hinge killustatusesse, et hinge ülesehitus on analoogne sellega, kuidas eksisteerivad asjad välises maailmas. Nüüd me teame selliste vaadete hinda. Õige on arvata, et *inimhing ja -teadvus on samuti organism ja see elab talle ainuomast, sisemiselt seostatud elu, ja kui tahes erivärvilisi vilju see organism ka ei annaks, alluvad need kõik lõpuks ühele printsiibile ja on sündinud ühest elust. Ja kui palju ei erineks ka kunstiline maailmataju teaduslikust, sunnivad elulised arusaamad hingest ja tunnetusest meid otsima ja leidma nende kahe tunnetuse ühist juurt.*



Aleksei Lossev 1921. aastal
Arhiivifoto

Teadvuse faktide *psühholoogilisel üldanalüüsil tuvastatakse lakkamatu teadvuse vool, teadvuse pidev jätkuvus ja meeleseisundi loov voolavus. Psüühikas ei ole tükeldatud asju: selles voolab ja muutub pidevalt kõik; üks meeleseisund suubub teise ja järgmine omakorda sellesse. Tunnetuslikust vaatepunktist leitakse teadvusest kõigepealt terve elamuste vormistatuse astmestik. Vaevu märgatavatest kujundatuse välgatusetest kuni ülikeerukate otsustusstruktuuride, meelemõistuslike järelduste ja muu selliseni, – need ongi need elamuse vormistatuse erinevad astmed. Kuid sellest ei piisa.*

Kui me esitaksime küsimuse: kust on need struktuurid pärit?, siis tuleb meil alustada suhete analüüsist, mis eelnevad tunnetusele ja mis tegelikult

iseloomustavad olemist kui sellist, sest olemine on *enne* tunnetust ja tunnetus eeldab olemist. Kuid tunnetusliku suhte mõtestamine tunnetusprotsessis tähendab mõtlemist sellisest olemisest, mis on samaaegselt nii olemine kui ka teadvus, kusjuures teadvuse all ei mõisteta siin ühtsust ja keset, vaid lihtsalt seda fakti, et igasugune olemine on samaaegselt ka selle olemise *tähenduse* olemine. Nii kujuneb teadvusest järgmine pilt.

Igasuguse, kui tahes keeruka tunnetuse (aga järelikult ka igasuguse teadvuse struktuuri), näiteks mõiste aluseks peab olema see “tunnetatava ja tunnetaja suhe”, kus mõlemad on liitunud üheks ontoloogiliseks tervikuks, sest igasugune tunnetus on teatava olemise avaldumine, aga igasugune avaldumine on ümbritseva mõjutamine, st ümbritsevaga uue ontoloogilise seose tekitamine. *Juba ainuüksi see fakt, et me tunnetame asju* (aga kelle arvates see ei ole fakt, ei saa juba ainuüksi seetõttu midagi väita, iseäranis veel vastu väita), *ainuüksi see lihtne fakt tõestab, et tunnetuse ja asja vahel on ontoloogiline seos*. Siit tulenebki ülesanne käsitleda kõiki kogemuse struktuure eeldusel, et nad kõik *pärinevad* sellest esmasest alusest, mida me nimetame *puhtaks kogemuseks*. Kogemuse struktuurid ainult teisevad ja kvalifitseerivad sedasama *puhast* kogemust. Järelikult on igasuguse arusaama ja mõiste aluseks absoluutne ontoloogiline “olemise” ja “teadvuse” kokkupuutepunkt. Sellest punktist sirgub ühest küljest välja see, mis edaspidi kannab individuaalse teadvuse nime, ja teisalt see, mida pärast nimetatakse “asjaks”, iseäranis välise maailma asjaks. Kordame – tunnetuse akt on välistatud, kui kusagil ei oleks olemas seda olemise ja teadvuse absoluutset ühtivust. Loomulikult mõtestatakse nii teadvust kui ka välist maailma reaalses tunnetusprotsessis teineteisest absoluutselt lahus. Nii see ongi, sest nii teadvusel kui välisel

reaalsusel on neile ainuomased kesused ja kuna nad arenevad mõlemad omas suunas, ei ühti nad omavahel faktiliselt ning neid ei saa alati ontoloogiliselt isegi ühtses mõõtkavas mõtestada. Kuid kusagil sügavuses peab olema intiimse kokkupuute punkt ja tunnetuse seisukohalt me nimetamegi puhtaks kogemuseks nimelt neid punkte nende omavahelises põimituses ja suhestatuses. Igasugune tunnetuse struktuur seisneb sisuliselt selles vahetus asjaga kokkupuutes pluss selle kokkupuute teisendus ja kvalifikatsioon ühest või teisest vaatepunktist.



2. VORMISTAMISE PRINTSIIP KUNSTIS (PUHAS MUUSIKA JA KUJUTAV KUNST)

Kuid kui asjalugu on selline, siis tuleb ka kunstilise kaemuse puhul leida katkematu gradatsioon puhta kogemuse vormitu paljususe juurest struktuursete moodustiste vormistatud ühtsuseni. Kunstilise teadvuse ontoloogiline ülesehitus avaneb siin järgmiselt.

Kõiksuguste esteetiliste seisundite, aga järelikult ka kõikide kunstide aluseks on esmane olemine, mida võib iseloomustada kui 1) katkematu loomulikul voolavust või kui 2) puhast tunnetatavat vormistamata kvaliteeti ehk tähendust. Moodsalt öeldes on see puhas kvaliteet puhas meeoleu, puhas, st mõttest puutumatu meeoleu. Kuid ebatäpsuse ja liigsete assotsiatsioonide

vältimiseks me seda omadust ei kasuta.

Peab ütleva, et erinevalt samasugustest esteetikavälistest kvaliteetidest kannab *esmane, mõttest puutumatu olemine endas siiski algava ümberkujunemise pitserit, mis teostatakse inertse mateeria ümberkujundamise kaudu tõelise ilu vormi*. Kunstis pole midagi tähtsat kui nimelt see mateeria. Kuid see mateeria esineb kunstis kui midagi ümberkujundatud ja päästetud, otsesõnu, kui midagi religioosset. Tõeline esteetika on religioosse materialismi esteetika. Siinkohal kaasatakse element, ilma milleta pole kunst mõeldav – siit saab alguse *vorm*.

Vaatamata sellele avaldub kunsti esmaalus suurim traagiline vastuolu: viidates asjade olemusele ja nende sügavale tähendusele, *ei nimeta* kunsti esmaalus neid asju, ei too neid esile. Ta on tumm, ta ei ole veel täielikult Logost endasse vastu võtnud. Ja samal ajal me toome esile tavalisi materiaalseid asju neid nimetades, määratledes, piiritledes, viimaks neid ka teades, kuid neil puudub meie jaoks sügavam olemus. *See ei ole inimliku teadmise, vaid inimliku ja ülemaailmse olemise traagika*. Ilma selle kurja, koostlahutava ja põlustava olemise olemusliku korrastamiseta on võimatu ka igasugune uue teadmise teke. Ülemaailmse reaalsuse horisont, milles me elame, ei ole veel jõudnud kaose ümberkujundamiseni, st selsama loomingulise voolavuse ja absoluutse kvaliteedi ümberkujundamiseni kõikehaaravaks vormistatuseks ja kõikühtsuseks, samamoodi nagu inertse mateeria maailm on ikka veel kurja alge, jõhkru, raskuse, surelikkuse, aga mitte vaimu kaunis ja surematu vorm ja kehastus.

Sellele esmasele olemisele, mida me eespool iseloomustasime fenomenoloogiliselt kui puhast, eelstruktuurset kogemust, ontoloogiliselt – kui oleva esmast kvalitatiivset alust ehk objektiivset tähendust, ja religiooselt kui

ümberkujunevat olemist, – rajanevad edasised kunsti *struktuurid* ja moodustised, ammutades neid sellest samast tulevaste aegade Logose ettenägemisest, mis praeguses olemishorisondis on moondunud kuni liikumatu ja inertse mateeriani. Teisisõnu, kunst teisendab ja muudab algselt tajutud olemist keerulisemaks, tihendab seda sooviga vormistada ja ümber kujundada. Seega on kunstide süvapsühholoogiline ja -filosoofiline klassifikatsioon võimalik ainult nimelt neid puhta kogemuse ja struktuuride mõisteid kaasates.

Reaalselt olemasolevate kunstide puhul leiame ennekõike nende traditsioonilise jaotuse: muusika, poeesia, maalikunst jne. Sellest jaotusest tuleb kohe lahti öelda. Võimalik, et see on eluline ja väärtuslik *tehniliselt*, sest ta lähtub kunstniku poolt pruugitavast materjalist (sõna, heli, värv, marmor jne). Kuid süvapsühholoogiliselt on see täiesti väär ja tahumatu, sest kunstiteosed, olgugi nad valmistatud sedavõrd erinevatest materjalidest, nagu näiteks marmor ja sõna, võivad nad ikkagi tekitada ühe ja sellesama mulje, st neil võib olla üks ja seesama maailmatajumuslik tähendus. Sestap tulebki meil kaugeneda sellest täiesti tehnilisest klassifikatsioonist ja otsida minigeid printsiipe, mis vastaksid rohkem kunstiteose filosoofilisele tähendusele.

Kunstilise elamuse intiimse keskmeega on kõige rohkem kooskõlas eespool viidatud vormistatuse põhimõte ja midagi sellest sobivamat on üldse raske välja mõelda. *Vormistatuse mõistel peab seega olema kunstis esmane koht, sest kunst on ju eelkõige tunnetus, aga tunnetuses on kõige tähtsam selle vormistatuse aste*.

Sellest vaatepunktist jaguneb kunstiline maailmataju esmalt kahte põhikategooriasse. Esiteks on olemas eranditult puhtale kunstilisele kogemusele tuginev kunstiline maailmataju, st kunstiline maailmataju, mida pole kujundanud puhas mõte ja millel puudub iga-

sugune struktuurne vorm. Ning teiseks eksisteerib kunstiline maailmataju, millele on omane teatud *struktuuride* kokkukoondatus puhta esteetilise kogemuse põhjal. Esimesse kategooriasse kuulub *puhas muusika*, puhas, st absoluutselt ebaprogrammiline, täiesti lahus igasugusest nn kirjeldamisest, niisugune muusika, mis olemise aegruumilisest horisondist lähtuvalt ei sunni peale mingeid kohustuslikke kujutluspilte. Niisugused heliteosed on näiteks enamik sümfooniaid, kvartette ja sonaate: Glazunovi V sümfoonia, Beethoveni, Mendelssohn-Bartholdy, Tšaikovski viiulikontserdid, Skrjabini IV sonaat¹ jne. Teise kategooriasse kuulub muu kunsti enamik – sõna, värvide ja muuga seotud kunst, aga osaliselt ka programmilised muusikateosed (muusikat käsitleme me siinkohal laias tähenduses), alustades sellistest kunstilise sõna ja heli sünteesidest nagu Tšaikovski ja Rahmaninovi romansid, kuni sellise kirjeldava muusikani, nagu näiteks Rimski-Korsakovi “Šeherezade” või “Hispaania capriccio”, lisaks veel Rimski-Korsakovi ja Wagneri muusikalis-dramaatilise sümfoonilised kunstuniversumid².

Seda, et nn muusikas, st helikunsti, pole kõik sugugi puhtalt muusikaline, vaid et muusikas eksisteerivad ka näiteks maalikunsti elemendid, on selge igapähele, kes kuulab muusika harmoonilise ja meetrilise laadi poolest hämmastavat Stravinski balletti “Petruška”. See heliteos on tõesti nagu maal: rahvahulga pühadeaegne jalutuskäik, karu tantsud, (kalakaupmehe) laulud jne – see kõik on pealegi niivõrd orgaaniliselt muusikasse valatud, et maalikunsti muljest ei saa siin kuidagi kõrvale hiilida. Võrreldes puhta muusikaga on see loomulikult palju rohkem maalikunst. Või võtkem helikunsti nii armastatud mere kujund: Schuberti “Am Meer”, Debussy “La mer”, Wagneri avamäng³ “Reini kullale”, Tšai-

kovski “Torm”, Rahmaninovi “Surma saar”⁴. Üks on selge: muusika võib jätta maalikunsti mulje.

Teisalt ei avalda üldsegi näiteks kogu poesia ilmtingimata mõju kujundlikkusega, kuigi millegipärast kinnitatakse meile maast madalast, et poesia on nimelt kujunditega mõtlemine. Kõige mahukamal osal luuleloomingu, *lüürikal*, ei ole kujundlikkuse kui sellisega midagi pistmist. Lüürikal on puhtal kujul palju rohkem tegemist muusika kui poesiaga, ta on palju enam puhtakujuline esteetiline kogemus kui teatavate talle omaste struktuuride tervik.

Lermontovi imeline palve “Ma, Jumalaema, palvega nüüd...” esindab lüüriilise väljenduslikkuse harva nähtust, kus ei puudu ilmekad, vaid pea-aegu igasugused kujundid. See koosneb lihtsatest kõnekäändudest ja elementaarsetest epiteetidest: ränduril puudub päritolu, neitsi on süütu, noorus valgusküllane, vanadus rahulik, südames puudub kurjus, tund on viimne, hommik udune, öö pilkane, säng nukker, hing imekaunis. Teistest ilmekamad on kaks: hing on kui kõrb ja Eestkostja – soe (kontrastiks maailmale, mis on külm). On täiesti selge, et selle palve olemus ei kätketud tema kujundlikkusesse. – Sedasama leiab ka näiteks Feti luuletuses “Ma tulin su juurde tervitusega...”. Selle luuletuse esimeses pooles on küll mõned, kui just mitte eredad, siis vähemalt ilmekad kujundid. Kuid sellele järgneb täiesti kujundivaba teine pool:

*Rääkida, et sama kirega, mis eile,
uuesti nüüd tulin ma,
et mu hing on valmis ikka-jälle
Sind ja õnne teenima.
Rääkida, et kõikjalt-kõikjalt
minu peale rõõmu tulvab,
et ei ise tea, mis saab mu lauluks,
aga laul see lihtsalt saab.*

Üldiselt võib siia alla kanda “Sa vaiki, murelikkus, kannatused, vait!” ja “Õnn, kas viirastus on õnn, – kas pole ükstapuha kõik?”, Nadsoni “Mille eest?”, Solovjovi “Vaene sõber, on tee sind väsitanud ära!”

Niisiis on kunstis üldine ümberkujunev olemine antud puhtalt ja vormitult, millest seda vormitut voolavust säilitades (vormitu – aegruumilisest vaatepunktist) saadakse puhas muusika, aga selle voolavuse tihendamisel kas rohkem või vähem püsivateks moodustisteks, nagu näiteks kujunditeks, saadakse kujutav kunst, näiteks nn skulptuur, arhitektuur jne. On selge, et siin ei tule rääkida raid-, heli- jne kunstist, sest vastavalt eelöeldule ei pea näiteks maalikunst või poesia mõnikord üldsegi tekitama maalilisi või poeetilisi muljeid, vaid pigem selliseid, mis oma olemuselt on muusikalised või veel midagi muud.



3. PUHTA MUUSIKALISE KOGEMUSE ERINEV VORMISTUS

Mis on puhas muusikaline kogemus? Nagu öeldud, on see teadvuse loov voolav ise, see on sisemiste seisundite dünaamika. *Psüühiline ja muusikaline protsessuaalsus on omavahel ontoloogiliselt täielikus vastavuses.* Psüühikas puuduvad asjad, on ainult protsessid. William Jamesi sõnul pole see isegi kett või rivi, vaid nimelt voolamine. Sama kehtib ka muusika puhul. Muusikas pole *eraldi*

helisid. Kui me võtame korraga vastu kaht heli, ei kuule me kahe heli summat, vaid midagi palju enam. Võttes vastu helide järgnevust meloodias, ei kuule me siin lihtsalt ühe asja järgnemist teisele. Muusikas siseneb üks heli teise ja teda summutab kolmas. See voolavus on katkematu, sest selles toimub teineteisesse sisenemine, ja loov, sest selles toimub taasühendumine. Puhas muusika elab ainult ajas, kusjuures tõelises ajas, mida annab meile meie enda sisemine kogemus loova ja üldsegi mitte ühetaolisena, vaatamata ruumilise maailma materialiseerunud aja üksluisusele ja inertsusele (st vaatamata päikese järgi mõõdetavale ajale). See kõik tõestab, et muusika väljendab teistest kunstidest ja maailmatajudest eredamalt inimese sisemist salajast elu ja järelikult elu üldse, sest enesevaatlus on üldse ainus olemise sügavuste tunnetamise allikas. Selles seisnebki puhta muusika erinevus kujutavast kunstist. Muusika paneb võbelema inimese hinge enda: see mõjub vahetult hinge pulsile, tekitades nõndaviisi hinges salajasi ja sügavaid lainetusi. Kujutav kunst paneb inimhinge ja tunnetatava asja vahele *kujundi*, teatud teadvusstruktuuri, ja selle struktuuri kaudu tunnetabki hing olemist. Järelikult puudub siin juba see puhtale muusikale omane vahenditus ja nii võib siin täheldada muusikalis-loova dünaamika asemel ilmseid loogilise *staatilisuse* tundemärke...

Kuid küsigem, mida kujutab endast puhas muusikaline kogemus tunnetuslikust vaatepunktist, st vormistatuse vaatepunktist. *Tuleb tunnistada, et see on täielik kaos ja täielik vormistamata paljusus.* Puhas muusika kujutab ainult puhast kvaliteeti, asjade puhast olemust, kuid mitte asju endid. See on asjade tähenduse, olemuse tunnetamine, kuid asju siin veel pole. Loomulikult on puhas muusikaline kogemus õigupoolest vormistatud; talle on omased erinevad

ühtsuse ja jagatuse astmed, sest peale kogemuse ei ole võimalik neid kusagilt välja tuua. Kuid *see vormistatus ei ole tunnetuslik. Ning fikseeritava olemise mitte-tunnetusliku vormistatuse erinev aste ongi meie pakutud esteetiliste põhikategooriate klassifikatsiooni edasise arengu printsiip*. Puhta muusikalise kogemuse kahanevat vormistatust võime illustreerida järgmiste näidetega:

1) J. S. Bachi prelüüd *Es-duur* orelile kui teos, mis fikseerib enimvormistatud (mitte-tunnetuslikku) olemist (siia alla käivad üldse kõik klassikalised fuugad ja nn range stiil⁵);

2) Beethoveni viiulikontsert kui veidi vähem vormistatud olemise fikseerija, kuigi ikka veel jõuliselt tihenenedu lüürilisuse vaatevinklis [samasse piirkonda võib paigutada ka Schuberti "Lõpetamata sümfoonia" (*h-moll*) või *C-duur sümfoonia*];

3) Rahmaninovi Kolmas klaverikontsert kui veelgi vähem vormistatud olemine, kuid mis veel ei kaota iseennast, on endast teadlik, karske, ekstaatika-vaba ja inimlikult elastne;

4) Wagneri "Nibelungide sõrmus", mis hakkab juba hälbima ülemaailmsesse hämarikku ja kaotab ennast vähehaaval ekstaasi ja eneseunustusse; ja lõpuks

5) Skrjabini Kolmas sümfoonia, "Prometheus"⁶ ja tema viimased sonaadid kui igas mõttes täiesti vormitu olemine, mis on ennast kaotanud kõigi püstitiste ekstaatiline lõhkuja ja kui puruks muljuva vormitu paljususe absoluutne kaos.

Niisugune on maailmataju gradatsioon puhtas muusikalises kogemuses. Kujutav kunst sisaldab neid maailmatajude gradatsioone eelkõige kui selle puhta kogemuse parameetreid, mille alusel luuakse kujundeid. Ka kujundid on allutatud sellele eel-struktuursele maailmatajule, sest kujund ei ole kunstis lihtsalt kujund (või muidu oleks iga illustratsioonidega botaanika- või zooloogiaõpik samuti taies), vaid ta on alati ainult teatav puhta esteetilise koge-

muse teostatus ja tihenemine, nagu taevased hämarused on oma sisult laiali-valgunud materia vormitute masside tihenemine. Kuid kujutavas kunstis (nagu muide ka muusikas) tajutakse juba tungivat vajadust kaasata esteetiliste kategooriate klassifitseerimisse mingi printsiip, mis poleks nii formaalne kui vormistatus. Loomulikult peab see printsiip ulatuma ka puhta muusikalise kogemuseni, kuid just eriti kujutav kunst nõuab selle kaasamist oma süsteemi. Mis printsiibist käib jutt?



4. ISIKLIKU PUUDUTATUSE (AKTUAALSUSE) PRINTSIIP ESTEETILISES ELAMUSES

Lastes vaimusilma eest läbi kogu inimelu ja -teadvuse, leiame, et kõige tavalisemaks eripäraks on siin see, *et inimesel on kõigega maailmas oma kindel suhe*. Ta on ainus elusolend maa peal, kellel on pistmist kogu maailmaga. *Isikus ja selle ilmingud on kõige üldisem inimest iseloomustav fakt*. Ja kui me käsitleme esteetilist suhet maailmaga ning tahame kaasata printsiipi, mis oleks vähem formaalne kui lihtne vormistatus, siis *selliseks printsiibiks on ennekõike tervikliku inimisiksuse puudutatuse (aktuaalsuse) printsiip*, terve see seletamatu inimisiksuse terviklikkus ja isikupärane kvalitatiivsus, muutes ta enda ja iga tema olemasolu hetke kordumatuks ja ainuomaseks.

Huvitav, et poeetilise loomingu traditsiooniline jaotamine eepikaks, lüü-

rikaks ja draamaks kätkeb oma aluses just nimelt seda puudutatuse printsiipi, kuid selle jaotuse lootusetu segamini ajamine ja ähmased definitsioonid "kirjandusteooriates" ei lase meil kuidagi järgida seda jaotatust kohe ja ilma kahtlusteta.

Lüürika, eepika ja draama erinevad tavaliselt üksteisest kardinaalselt vaid vähetähtsate omaduste poolest. Rääkimata sellest, et sellel jaotatusel puudub igasugune kindlapiiriline fundamentum, – see kvalifikatsioon ise tekitab sügavat nõutust. Lüürikat peetakse tunde poeesiaks, eepikat välise sündmuste toimumiseks, draamat inimese tahtevõime avaldumiseks. Kuid on klaar, et nii tunnet, välist sündmust kui ka tahet võidakse kujutada samaaegselt ühes kunstilises kujundis või võttes. Ja faktiliselt on see nii ka alati olnud. "Ilias" on näiteks ohtralt dramaatilisi olukordi. Rostand'i "Romantikute" laulüürika ja -tegevused on puhtalt välised. Byroni poeemid kätkevad endas mis tahes "laadi" poeetilist loomingut. On olemas täiesti eepilised tunded. Nagu Puškini luuletustes:

*Ja las seal haua sissekäigu juures
mängima saab elu noorukene
ja loodus, kellel kõik on kõomes,
oma ilus särama jääb igaveselt...*

Siin on antud puhtalt "eepiline" meeleolu (rahulikkus, sisenduslikkus, kaemuslikkus) ja samal ajal on see loomulikult kõige puhtam "lüürika", sest siin on samuti tunne ja seejuures väga elav.

Traditsiooniline jaotamine eepikaks, lüürikaks ja draamaks on puhtalt kokkuleppeline printsiip. Kui tunnet väljendatakse mõne reaga, siis on see lüürika. Kui tegelaskujud väljendavad tunnet pikkades monoloogides (selliseid näidendeid on ju terve hord), siis on see millegipärast draama. Jne. Kuid isegi selles jaotatuses annab ähmaselt tunda tegelik klassifikatsiooni printsiip. Kui

näiteks eepikat määratletakse kui välise sündmuste kaemuslikku kujutamist, on siin tunda seda poeetilist maailmataju, kus subjekt ehk isiksus ja asi vastanduvad teineteisele vähimagi segunemiseta ja täielikus eraldatuses, st siin on tunda seda poeetilise kujundi vormistatuse astet, mil see saavutab kõrgeima taseme. Lüürika tavapärasel jaotusel, millele vastavalt olevat tegu tunde poeesiaga, võib tunda seda kujundi vormistatuse astet, mil see on veel tugevalt ja valdavalt seotud muusikaga, puhta, st kujunditu kogemusega. Sellest johtuvalt käsitlevadki kooliõpikute autorid lüürikat tunde poeesiana.

Meie käsitleme jaotatust eepika, lüürika ja draama vaid kui jaotatust isikliku puudutatuse astme järgi.

Kunst on tunnetus, mille määrab kindlaks isikliku puudutatuse aste; see on loov tunnetus. Kuid kunsti põhiolemuse juurde käib see, et kunsti olemusel ei ole midagi ühist tema välises faktuuris, näiteks, kujundis kätketuga. Muidu oleks see fotograafia, mitte kunst. Meie ettekujutus Pljuškinist on palju keerulisem kui sõnade ja tegevuste kooslus, mille kaudu ta ennast avaldab. Mida iganes ka kunst ei kujutaks, kujutab ta alati inimest ja tema hinge ning alles selle hinge üleelamise järgi toimub otsustamine, mida on õigupoolest kunstiteoses "objektiivselt" kujutatud. Seepärast kujutab mitte ainult lüürika, vaid ka eepos ja draama inimest ja tema tundeid. Kunst on see, mis üleüldse kutsub meis esile maailma süvatunnetusega seotud tundeid ja seisundeid. Eepiline alge kunstis tekitab seisundeid, mis on vabad kohustuslikust isikulisest omavolist; siin on isikuline puudutus viidud miinimumini. Dramaatiline alge jällegi kutsub meis esile seisundeid, mille sooviks on tegutseda ja omavolitseda, võidelda ja liikuda. Lüürika asetub teda tekitanud puudutatuse jõul nende kahe vahele. Niisiis, igasugune kunst tekitab meis

puudutatuse tunde, kuid eeposes on see tunne hillitsetud ja tasakaalus, draamas plahvatuslik ja tegus, lüürikas aga poolel teel kaemusest tegevuseni. Loomulikult kehtib see jaotus ka kujutatava *asja* puhul, kuid mitte faktiliselt kujundisse kätketud aegruumilise *asja* puhul (näiteks Pljuškin, kui reaalne inimene), vaid teise, juba vähem vormistatud, kuigi oma kvaliteedis selgelt tajutava kõrgema olemise *asja* puhul, mille sümboliks ("puhta kogemuse tihenemiseks") ongi antud kujund. Kuid just nimelt nende kõrgete asjade kujutamine on faktiliselt sama, mis mingi kunstilise puudutatuse astme ellukutsumine.

Iga kolme maailmataju tüübi jaoks isikliku puudutatuse astme täpseks fikseerimiseks puudub tungiv vajadus. Tähtis on ainult see, et eepika juurest draama poole liikudes puudutatuse pidevalt kasvab, mistõttu siin ongi lugematul hulgal vahelülisid. Kuid võib öelda, et eepos lõpeb seal, kus isiksusele vastanduv asi, kui mingi isiksuse väline antus (see ongi ereda puudutatuse puudumise tingimus), pole enam eraldi seisev ja hing justkui hakkab temasse kehastuma. Dramaatiline maailmataju on juba asjasse kehastumine ja kõigi selle *asja* vasturääkivuste ja ülesehituste võtmine enda, enda isiku kanda, nii et asi justkui haihtub. Lüürikas segunevad mõningane asjast kaugenemine, teatav *asja* isiksusevälisus, ja samas selle *asja* teatav isikupärane ümbertöötatus, teatav, kuigi mitte täielik, selles *asja* kehastumine ja selle *asja* enda kanda võtmine (siit pärinebki üheaegne elava vahetu meeleolu ja selle meeleolu täiesti kindlapiirilise kaemise segunemine). Toome mõned näited (ja sealjuures lihtsad: kõiki poeetilisi liike ja laade võib demonstreerida kahe-kolme fraasiga, sest asi pole mahus, nagu paistab arvatavat kooliõpikutes, vaid sisemises olemuses). Väga tugeva dramaatilise tundetõusuga piiritletud puudutatuse

leiame Lermontovi "Mõtiskluses": "Kurbusega kaen ma meie inimpõlve..." On vaja hiiglaslikku hingeenergiat, et niimoodi "teadmatuse, kahtlemise koorma", "poesia unistuste, kunstiteoste" üle kohut mõista, et sellise paatosega öelda:

*Ja vihkame ning armastame nõnda,
kuidas juhtub,
ei midagi me ohverda ei kurjas ega
armastuse sees,
ja miski sala-salajane külm me hinge
juht on,
kui samal ajal veres tuli lausa keeb.*

Tugev puudutatuse on selles Nekrassovi luulekatkendis:

*Ma teadsin, heldisin, kui väiksel
ja kaua nutsin nii, et pea käis õlgelt
vanu taholeid vastu siis.
Et annaks andeks, kostaks õigeks.
Et varjaks ristiga mind nii
kui kõiki põlatuid ja kurbi Jumal,
see lihtsa altari ees olijate Jumal,
nende Jumal, kes põlvi nõtkutavad siin.*

Võrreldes nendega nõrga isikliku puudutatusega luulenäiteid, nagu näiteks Goethe-Lermontovi luuletust "Mäetipud..." ja puudutatuse poolest täiesti analoogseid Feti luuletusi "Sooja tuulena puhus..." ja eriti luuletust "Lainetaolise pilvena..."

*Puhus tuuleõhku sooja,
vaikis kõma kauge.
Põld elutu läks unelooja
magas karjane.
Aedikutes suikusid
ja mäletsesid härjad,
süttisid ka tähed klaarjad
udu varje all.
Kõikidest vaid üle kerkib
aastaaeg nii kuldne
karja sees vaid ringi silkab
karjavalour krants.
Harva, harva varjuheitevo
pilvekene läeb mööda.
Liikumatu, tumm ja vaikne
öö on hele nagu päev.*

Niisugused on ka Tjuttševi luuletused “Rahunemine”, “Õhtu” (“Kui vaikselt kauguste kohal puhub...”), Lermontovi: “Tammeleht rebis end lahti oksast, millest ta sündinud oli...” jne.

Esteetiliste põhikategooriate fikseerimist võiks veelgi jätkata, sest aines on lõputu ja nagu tähelepanelik lugeja on juba nähtavasti märganud, ei kulge meie uurimus põhikategooriate apriororse määratlemise kaudu (ülesanne, mida tuleb pidada põhimõtteliselt sofistlikuks ja sisemiselt vasturääkivaks), vaid nii, et lihtsalt kirjeldatakse seda, mida annab meile sisemine kogemus ja mis on täiesti ilmselge. Me jääme nende kahe printsiibi juurde: formaalsel tasandil – tunnetuse vormistatuse mõiste, ja materiaalsel tasandil – isikliku puudutatuse mõiste juurde. Neid ühendades saame *eevilise* maailmataju – vastavalt elamuse (aga järelikult ka asja) vormistatuse erinevatele astmetele, *lüürilise* maailmataju samade alajaotustega ja täpselt samamoodi ka *dramaatilise* maailmataju. Meenutagem vaid, et me ei räägi eepilistest, lüürilistest ja dramaatilistest teostest, nii nagu neid tavaliselt mõistetakse, vaid maailmatajust, sest faktiliselt olemasolevates tαιestes liituvad kõige erinevamad esteetilised elemendid ja ainult kooliõpikute ähmane jantimine muudab võimalikuks selle, et hoolimata lauslüürikale paigutatakse Tšehhovi näidendid draamade alla, ja hoolimata sama silmatorkavast lüürikast kuuluvat Turgenevi romaanid eepiliste teoste nimistusse. Tegelikult aga põimuvad kõik need elemendid keerukalt omavahel ja siit kasvab kunstikriitikute jaoks välja suur tööpõld.

Niisiis, me alustasime kunstilise maailmataju lakkamatu gradatsiooni kindlaksmääramist puhta (kujunditu) muusikalise kogemuse vormistatuse juurest ja jõudsime selle kogemuse struktuuridesse, kujunditesse tihenemi-

seni. Isiksuse esteetilise puudutatuse element lubas meil mõista kõiki neid kunstilise teadvuse (st asja) vormistuse erinevaid astmeid kui kunsti kunstnikuna ja kunsti nautijana vastuvõtva isikupära terviklikku avaldumist. Ja lõpuks, kunstilise ja tavalise teadvuse ülesehituse täielik vastavus teineteisele lubas meil kunstilises teadvuses leida samasuguse, igal juhul mitte väiksema – õigemini palju suurema – asjade objektiivse käsitlemisvõime. Kui puhalt esteetiline, st kõige rohkem muusikaline kogemus ka midagi ei väljenda, siis on nendeks ainult aegruumilised asjad. Kuid see-eest väljendab muusikaline kogemus nende asjade puhast kvaliteeti ja olemust. Teadus ja filosoofia, mille töövahenditeks on mõisted, peaksid igal juhul objektiivse teadmise haldamise suhtes arvama endast vähem kui muusika, sest kuigi need distipliinid kasutavad tunnetuslik-vormistuslikke struktuure, on mõistele kui sellisele puhas kvaliteet kättesaamatu ja oma olemuse poolest võib ta tõepäraselt väljendada ainult inertset ja ebaolulist mateeria maailma.

II MUUSIKA, RELIGIOON, TRAGÖÖDIA

1. TRAAGILISUS (SAATUSLIK KURBLOOLISUS) JA DRAMATISM

Nüüd võime siirduda *traagilisuse* mõiste juurde.

Ennekõike tuleb hüljata mõned traditsioonilised kooliaegsed kujutelmad. Nagu teada, käsitletakse traagilisust peaaegu eranditult seoses draamaga. Tegelikult aga ei lange traagilisuse ja dramatismi mõiste seesmiselt sugugi kokku ja vaevalt saab neid isegi ühiselt mõõta. Dramatism iseloomustab seda, milline on isikliku aktuaalsuse aste teoses, sõltumata aktuaalsuse kui sellise iseloomust. Traagilisus aga on selle ak-



tuualsuse sisemine tähendus. Dramatism on formaalse esteetika mõiste, st midagi, mis iseloomustab n-ö kunstilise ekspositsiooni meetodit. Traagilisus aga pole vorm. See on *ennekõike eetiline mõiste* ja see eetilisus määrabki kindlaks üleelamise olemuse, st traagilise objekti. Seepärast ei olegi poeesias traagilisus ainult võimalik, vaid ta on seal alati olemas olnud. Ja seda mitte ainult draamatiliselt, vaid ka *lüüriliselt ja eepiliselt*. Nii on Byroni ja Lermontovi lüürika läbi ja lõhki traagiline; täiesti võimalik on ka tahtejõuetuse traagika (A. Tolstoi tegelaskuju tsaar Fjodor) jne. Ühesõnaga, dramatismi jaoks formaalne traagika mõiste ei oma traagilisuse kui sellise määratlemisel mingit tähtsust.

Mis on traagilisus?

2. TRAAGIKA EETILINE JA ESTEETILINE MÕISTMINE

Olemasolevaid traagilisuse teooriaid võib liigitada kahte põhikategooriasse. Esimese vaatenurga pooldajad (Lessing, Schlegel, Hegel) leiavad traagikas süü ja karistuse tasakaalu, nad rõhutavad tragöödias seda, et tragöödia *lahendab* elu suured moraalsed probleemid, tuues esile jõulise inimesiksuse eksimuse kõrgete nõudmiste vastu, mida esitavad õiglus ja moraal. Inimest karistatakse, ta hukub ja see kõik ainult rõhutab veelgi kõrgete, palju üldisemate seaduste vankumatust ja lõplikku paikapidavust. Niisugune on traagika *eeiline* mõistmine.

Hegel kirjutab oma “Loengutes esteetikast”: “Moraalsed jõud, mis moodustavad tegelaste iseloomu ja tegevustiku aluse, on oma olemuselt harmoonilised. Aga nii kui need jõud puutuvad kokku tegevuse maailmaga ja segunevad inimlike kirgedega, näivad nad erakordsed ja muutuvad vasturääkivaiks ja vaenutsevaiks. Nende vasturääkivus avatakse erinevalt, eriti seepärast, et nad omandavad inimkirgede iseloomu. Aredatakse välja intriig, moodustub dramaatiline sõlmitus; peategelane õhutab enda suhtes vaenulikke kirgi ja siit sünnib halasamatatu tuli.”

“Seega seisneb tõeline traagilisus kahe võrdselt seadusliku alge teineteisele vastandamises, kusjuures mõlemad alged on erakordsed ja segatud inimlike kirgedega, mis moondavad nende tõeväärtuse ja mis meelitavad inimesi alistuma nõrkustele või sooritama kuritegu, mis on nende ebaõnne allikas. See ongi traagilise tegevustiku alus ja sõlmitus; missugune on selle lahti-sõlmimine ehk lahendus?”

“Lahtisõlmimine peab taastama moraalseid jõudude kooskõla, mida rikuti. Selle mulje loomiseks peab lahtisõlmimine samm-sammult välja tooma igavese õigluse, millel on võim isiklike vapustuste ja inimlike kirgede üle.” Niisugune on esimene vaatepunkt.

Teine vaatepunkt (Nietzsche) eitab tragöödia võimet lahendada suuri moraalseid probleeme. Tragöödia lõhub meie individuaalsuse köidikud ja taasühendab meid üldise olemisega, sundides meid seda tunnetama ekstaasis ja dionüüsilises hulluses. Tragöödia sukeldub üleilmssesse olemisse, vahendades hingele kogu selle olemise õudust ja kaost ja selles olemises ei lahendata mingeid moraalseid probleeme. Selles olemises on maailm ja kõik nähtav, järelikult ka tragöödia ise, oma olemuselt esteetilised nähtused. Tragöödia õigustab maailma kui esteetilist feno-

meni. *Niisugune on esteetiline arusaamine tragöödiast.*

Konkreetsed teooriaid analüüsima võib öelda, et mõlemad printsiibid – nii eetiline kui esteetiline –, olles oma eraldatuses ühekülgsed, ei välista, vaid isegi eeldavad teineteist. Ainult eetiline arusaamine muudab tragöödia liiga teoreetiliseks, tappes tema elava tähenduse.

“Te ainult kujutlege,” räägib Nietzsche (“Tragöödia päritolu...”, 14. ptk), “milliseid järeldusi võib teha Sokratese põhimääratlustest: “Voorus on teadmine; patt tuleneb ainult mitte-teadmisest; vooruslik inimene on õnnelik inimene.” Nendes kolmes optimismi põhimääratluses peitub tragöödia surmaotsus, sest nüüd peab vooruslik kanglane olema dialektik, nüüd peab voo- ruse ja teadmise, usu ja moraali vahel kindlasti olema ilmselge seos, nüüd lahendatakse Aischylose teostele omane transtsendentaalne õiglus pinnaliselt, kuigi julge “poetilise õigluse” printsiibiga koos sellele tavalise *deus ex machina*’ga.” Eetiliselt mõistetud traagilisuse põhiviga seisneb selles, et see muudab olemise hämarad ja hirmsad jubedused moraalsete otsustuste dialektiliselt ehitatud ahelaks.”

Agas teisalt on täiesti ühekülgne ka esteetiline vaatenurk traagikale. Sest maailma ja tragöödia kui puhtalt esteetiliste fenomenide õigustamine on võimalik ainult sellisel juhul, kui maailma nähtavus (tragöödias on see traagiline müüt) kätkeb endas midagi jubedat, kohutavat, midagi *moraalselt hiiglaslikku* – ükskõik kas jumaliku või saatlikku. Kui teha see pimedus (Nietzsche terminoloogias – “dionüüsiline”) sõltuvaks esteetilisest kriteeriumidest, siis ei jää sellesse midagi hirmsat ja jubedat, aga koos sellega kaotab tähenduse ka müüt kui mingi saladuse varjaja, st kaob ka tragöödia. Traagilisus on esteetiline mõiste, aga kui ta ei hõlma kogu inimolemust (kuid selline

hõlmamine on võimatu ilma moraal- seid küsimusi tõstatamata), siis on sellele esteetilisele traagilisusele kõik selge dialektiliselt, kuid mitte meelemõis- tusele (nagu vanakreeka traagika mõis- tes), vaid meeolule või pigem elemen- taarsele ja lihtsale meeolule (mis liht- suse tõttu ongi selge).

Me ei sea enda ülesandeks nende teooriate analüüsimist. Me ainult viita- sime võimalikele vaatepunktidele ja nende ühekülgsusele, niipalju kui üldine pilguheit seda võimaldab.



3. TRAAGILISES MAAILMATAJUS ANTUD KOLM PÕHILIST OLEMISE HORISONTI

Traagilisus on ennekõike *maailma- taju*. Traagilisus ei ole mingi eraldi seisva, isegi mitte nii tähtsa tegelikkuse valdkonna, nagu näiteks inimisiksuse iseloomustaja. Traagilisus on univer- saalne iseloomustus. Kui me avaldaksime oma mõtteid rangelt dialektilises korras, räägiksime traagilisest maa- ilmakaemusest. Kuna aga deduktsioon ja dialektika mängivad siin üliväikest rolli ja rõhuasetus on vaistul, siis me räägime traagilisest *maailmatajust*.

Traagiline maailmataju fikseerib ennekõike kaks olemise põhiorisonti: üldine, *üleilmne*, kogu nähtav ja kuul- dav elu, ja *inimisiksus*, kes on selle üle- ilmse eluga seotud kõige intiimsemad juuri pidi, kuigi see üleilmne on oma olemuselt midagi aegruumilist, midagi, mis kannab endas *principium indivi- duationis*’t. Traagilises maailmatajus on need kaks horisonti antud otse ja

vahetult ja kõik selles toimuv sõltub neist kahest *horisondist*.

Kuid igas traagilises maailmatajus on nähtamatult ja varjatult antud veel ka kolmas horisont. See on *ümberkujundatud ja ülestõusnud elu horisont*, vastavalt millele kvalifitseeritakse reaalsed inimelu ja reaalseid saatuselööke nimelt kui moraalselt mitteneutraalseid. Kui puuduks arusaam sellest olemishorisondist, ei oleks võimalik seletada olemise raskust ja õudu, mida kätkeb endas traagiline maailmataju. Kuid kui on olemise õudus, siis juba ainuüksi seetõttu oodatakse ja tuntakse ärevusega ette üleüldise õnnemaa tulekut ning selle kannatava maailma ümberkujunemist. Ent heitkem pilk kahele esimesele horisondile.

4. ÜLEILMSE KAOSE HORISONT (KAOKOSMOS)

Traagilises maailmatajus iseloomustatakse üleilmset, fantastilist elu eredate joontega, kuigi ei tihkaks väita, nagu oleks teoreetikute sulg seda meeoleolulist eredust sama kindlapiirilisel ja julgelt defineerinud. Kui seda niivõrd selgelt kogetud tajumust hakatakse defineerima, läheb asi ootamatult keeruliseks, nii et sellest tajust on raske isegi niisama kirjutada. See tajus pole muud kui *maailmataju*. Kuid püüdkem sellest selitada kui mitte tähtsaimat, siis vähemalt kõige märkimisväärsemat.

Traagilises maailmatajus mõtestatakse üleilmset elu kui täiesti *vormitut või kui midagi, millel on oma mitteinimlik toimimislaad*. Traagilisus annab kõige sagedamalt ainult selle elu lõpliku teostumise, ainult elu selle tahu, mida kui vahetult inimesele suunatud iseloomustatakse kindlakujuliselt. Üleilmse elu süvaalust tajutakse kui midagi kaootilist, udust ja painajalikku. Sellest süngust süngavikust saab vormi ainult see n-ö inimesele suunatud teravik, mis võtab erinüste, Ate, Alastori, Moira jne kuju. Nende moodustised kannavad endas



olemise kohutavat kuristikku ja musti süngavikke, mis elavad mingisugust oma, meile tundmatut elu. Ainult aegajalt annavad nad endast märku, saates inimesele kaela hädasid, halba õnne ning muudavad tema hinge valguse ja pimeduse kohutavaks võitlustandriks.

Kuid see ei ole lihtsalt olemise süngavus, olgugi et on hirmus. Traagilises maailmatajus mõtestub see kui *kuri, alateadlik, amoraalne*. See üleilmne kuristik, ehk Saatuse (nii räägime meie – fikseerides peamiselt selles kuristikus inimese ettemääratuse ja inimsaatuse etteotsustatuse) on tema lahtiseletamatute keerdkäikudega määratud järjekindlalt ründama iga inimest ja iga muud olevust. Saatusel on ükskõik, mida hävitada ja millega võidelda. Võibolla kusagil hingepõhjas me leiaksime niidi, mis aitaks meil lahendada küsimust, mis pärast ja millal kannatab saatuse tõttu täiesti süütu inimene. Kuid me ei lasku sellesse pikemalt. Tähtis on nentida, et harmoonilise ja arusaadava välise elu taga peidab ennast kohutav kuristik ja must kaos, mis kohe-kohe pääseb valla ja hävitab meie elu ja meie teadvuse ebakindla ehitise.

Niisugune on maailma iseloomustus traagilises maailmatajus. Maailm on jaotatud kaheks ebavõrdseks osaks – üks, mis ümbritseb meid nähtavalt vormistatuse ja harmooniaga, teine aga on vormitu, märatsev paljus, kätkedes

endas seletamatuid jubedusi ja tungides nähtavasse maailma, sellesse nõrka, kuid küütlevasse Maya loori.

5. KOSMILISI PIIRE KOGEVA HINGE HORISONT

Kuid peale eespool mainitu on traagiline taju veel ka olemise teise horisondi iseloomustaja, mis koos esimesega moodustab traagilisuse hädavajaliku aluse. See horisont on *inimisiksus*. Traagiline isiksus ei pea ilmingimata olema *tugev* isiksus. See on üks rängim ja samas üks enim levinud kooliteooria väärarusaam kirjandusest. Traagiline isiksus on see, kes kogeb just *äsja käsitletud olemishorisontide vahelist piiri*, st kes kogeb tumeda kosmilise olemise läbimurret nähtava tegelikkuse klaari ja vormistatud maailma. Isiksus, kelles endas avaldub see kahestumine ja kes ise saab vasturääkivuse kehastuseks. Isiksus võib olla ka nõrk; aga kui ta kord kogeb seda piiri, on ta traagiline isiksus. Loomulikult peab kõigepealt pidama traagilist isiksust kangelaslikuks, st võitluste ja hiiglaslike vägitegude isiksuseks, sest juba kosmilise pimeduse ja inimlike määratluste vahelise piiri kogemine on tihtipeale antud inimliku eest võitlemise vormis, mis on meile kallis oma mõistetavuses ja harmoonilisuses. Kuid ei tohi unustada, et võitlus ja kangelaslik tarmukus on traagilises maailmatajus kõrvalnähe. Isiksusega seoses on siin tähtis tema ülendamine kosmilise piirini ja nähtava maailma kui olemise hämarate õuduste eest kaitsva ebakindla loori kogemine. Järelikult on traagilisuse mõistes tähtsamad kaks elementi: kosmiline kaos ja selle sissetung aegruumilistesse püstistesse (peamiselt isiksusse, st aegruumiliselt püstitatud teadvusesse).

Kuid meenutagem, mis on heli ja muusika kui sellised, ja saab selgeks, et *kõikidest kunstiliikidest on traagikale kõige lähem muusika ja ta väljendab seda kõige ilmekamalt*.

6. MUUSIKALISE JA TRAAGILISE VOOGAMISE IDENTSUS PROTSESSUAALSES KVALITATIIVSUSES

Muusika eksisteerib ainult *ajas*, st muusika elab ja teda luuakse kui protsessuaalsust (kulgevust). Sellest küljest vastab ta täiesti kogemuse kui sellise elule üldse. Ent peale selle annab muusika veel *asja puhta kvaliteedi*, mitte objekti enda, mitte tema aegruumilised piirid, vaid selle, millest see asi koosneb, tema "ainese". Tõesti, keegi ei aja segi lõbusat ja kurba muusikat. Aga nendevaheline erinevus pole ju sugugi aegruumiliste objektide vaheline erinevus. Kuulsas N. Rubinsteini mälestusele pühendatud Tšaikovski "Trios" peab helilooja kavatsuste kohaselt iga osa kujutama teatud episoodi Rubinsteini elust. Kuid vaatamata Rubinsteini elu illustreerimisele ja väljamaalimisele jääb "Trio" muusika niivõrd laiahaardeliseks ja tähenduslikuks, et sellega sobib kokku lõputult palju elusid ja Rubinsteine. See ei ole teatud kindla tundeliigutuse, inimese, koha jne kurbus, lõbusus, nukrus, rõõm jne, vaid kurbus, lõbusus jne üleüldse.

Tšaikovski "Sügiselaulu" vaikne kurbus pole lahusoleku kurbus, ka pole see kurbus siit ilmast lahkunute pärast või selle inimese kurbus, kes pole kaua näinud oma kodumaad. See ei ole seda sorti kurbus, mida saaks määratleda aja ja ruumiga. See pole mingi asja kurbus, vaid asja *olemuse* kurbus. Muusikaline maailmataju on järelikult olemise voolavuse, protsessuaalsuse, olemise katkematu voo tajumine ja teisalt on see asjade puhta kvaliteedi tunnetamine, nende ühise loomismaterjali tunnetus. Võimalik, et reaalse psüühilise protsessi identsus muusikalise protsessuaalsuse ja kvalitatiivsusega näib paradoksaalne. Öeldakse: milles siis seisneb kõige lihtsamate, meie teada-tuntud argiste rõõmu-, mure-, armastus-, vihkamiskogemuste *erinevus* puhtalt kunstilistest,

tegelikult *muusikalistest* meeleoludest, mis valdavad meid ainult kontserti kuulates ja isegi seal mitte kõiki. See, kes on juba ette veendunud, et muusika on ainult nauding, millel pole maailma filosoofilise mõistmisega midagi pistmist, ei taipa selle küsimuse vastust. Minu vastus on ainult sellele, kes on juba kogenud muusikat kui ilmutust. Neile, kes on selgelt kogenud, kuidas muusika toob süvitsi ja kaasakiskuvalt esile olemuse seal, kus varem näis valitsevat seesama kõiki roiutav ja montoonne argipäev. Tänu muusikale selgub äkki, et meie väikese ja egoistliku armastuse juured viivad meie loomuse salasoppi-deni. Järsku tuleb välja, et meie tige ja inetu vihkamine peidab endas põrguliklike võimalusi ja põrgulikku möödunud. Jah, see voolav ja ebakindel hing, kogu see kulg ja hoog on täiesti võrdsed ühe või teise, kord napi ja vaikse, kord tormise ja uhke muusikalise akordi või harmooniaga. See ei ole veel metafüüsika. See on lihtsalt empiirilise psühholoogia fakt. Ja tavaliselt me seda ei näe, sest üleüldse ei näe me tavaliselt midagi; tõeline ja saladuslik elu on meile vaid abstraktsioon ja mõiste. Ja ainult muusikas, sattudes näost näkku eluga, me adume, kui võrd kiivas on meie igapäev abstraktsuse suunas, ja näeme, kuidas kogu kogemuslik lihtsus ja selgus on seotud igas väikeses inimesik-suses tuksleva Maailma Hinge sügavmüstiliste juurtega. Oscar Wilde kirjutab: “Ma võin endale ette kujutada, kuidas banaalseimat elu elav inimene kuuleb juhuslikult mingit kummalist muusikateost ja avastab äkki, et tema hing on ilma tema teadmata sukeldunud kohutavatesse tunnetesse, tunnetanud kohutavat rõõmu, metsik-romantilist armastust või vägevast ennast-salgavust.” Seda kinnitab ka Schopenhauer: “Beethoveni sümfoonia tundub meile hiiglasliku kaosena, kuid mille tuum kätkeb endas kõige täiuslikumat korda — kõige kirglikum võitlus, mis



hetk hiljem muutub kauniks leppimuseks, see on *rerum concordia discors*, maailma olemuse tõene ja täiuslik peegeldus, mis liigub edasi arvutute kujundite haaramatut rida pidi ja hoiab pideva hävitamisega alal oma elu. Kuid peale selle kõnetavad meid selles sümfoonias oma loendamatus varjundites kõik inimlikud afektid ja kired: rõõm, kurbus, armastus, vihkamine, hirm, lootus jne, kuid seda kõike justkui ainult *in abstracto* ja ilma igasuguse eristamiseta; see on ainult vorm ilma sisuta, sarnanedes ilma mateeriata vaimude maailmaga...” “Igasuguse muusika väljendamatute hingestatus, mille jõul ta jõuab meieni nagu vana tuttav, ent samapalju ka kui igavesti kauge paradüüs, nagu mõistetav, kuid samas seletamatu, rajaneb sellele, et muusika reprodutseerib meie olemuse kõige salajasemad võnked, kuid väljaspool igasugust tegelikkust ja kaugel selle vaevadest.”

Kõik see lähendab meid muusikalise traagika mõistele. Nagu eespool öeldud on *aegruumilisest vaatepunktist olemise katkematu vool, ühendatuna oma puhta kvalitatiivsuse ja eel-esemelisusega, suurim*



kaos. Muusikasse kaasatud olemiskvaliteedid on nagu ilma piirjoonteta laialivalguvad laigud, mis toovad nähtavale ainult oma n-ö värvust. Nad järgnevad katkematult üksteisele, läbistavad üksteist, võitlevad domineeriva positsiooni pärast. Ja kui see on nii, siis piisab, et see olemise vormitu lasu, avalikustades plahvatuslikult ja muutu matult ainult juma-

likku mängu – lausmurranguid vormistatud ühtsusest kuni vormitu paljususeni –, siseneks hinge ja isiksusse. Piisab, kui range ja loogilise inimteadvuse ruumilis-ajalise kanga klaari päevahinge sekkuks muusikalise kaose alge ja hing kahestuks muusikaliselt ning sarnaselt vana aja Dionysosega, lõhestuks, pudeneks laiali, hakkaks mängima Kaose helide ja leelutustega, lükkuks paigast ja pistaks kihutama. Sellest piisab, et muusika avalikustaks meile oma tõelise traagilise palge, et muusikas eostuks tragöödia.

Kuid tuleb minna veelgi kaugemale. Kui iga sõnakunsti vahenditega teostatud tragöödia eeldab saladuslikku ja kohutavat jõudu, mis avaldab inimesele mõju, ja kui iga sõna on juba mingi kõrvalnähe (sest ta on vormistatud), siis võib rääkida otse, et tragöödia sõltub muusikast. *Tragöödia tekkis muusikast* ja et ei mõeldaks, nagu peaksime me silmas reaalseid heliteoseid, siis olgu öeldud, et tragöödia tekkis muusika vaimust. Sest tegelik muusika ei koosne helidest, vaid vaimu elementidest. Kui võtta heli eraldi terviklikust muusikalise massiivist, on ta olematu abst-

raktsioon. Kui me ütleme, et tragöödia on pärit muusikast või muusika vaimust, on see õigupoolest ebatäpne. Täpsem on öelda, et tragöödia pärineb olemise vormitust ja kaootilisest kvalitatiivsusest, mis sisendab hinge tollesama põhimõttelise ja olemusliku dissonantsi. Kuid käsitledes mõnda konkreetset traagilise maailmataju juhtu, siis kõikidest kunstidest ja kogu inimloomingust ja -saavutustest on sellele lähim muusika ja selle vaim.

7. RELIGIOONI IHU

Kuid öelda nii ja sellega traagilisus süva-allikate loodimisel piirduda oleks äärmiselt ühekülgne. Tragöödia pärineb muusika vaimust. Ent muusika vaim on tormlev vaim, kaose vaim. Isegi seal, kus muusika saab vormi ja kutsub hinges esile harmoonilise puhangu, on talle omane eriline tunnetamatu vormistus. Siiski ei fikseeri see veel niisugust asja, mis kas või osaliselt meenutaks aegruumilise asja harmoonilisust ja lõpetatust. Siin on ikkagi esiplaanil väljaspool seda või teist vormistust asuv kvaliteet ja selle absoluutne olemus. Peale selle, kui me anduksime puhta muusika vaimule ja allutaksime ennast nendele tema poolt avatavatele kohutavatele sügavustele, ei saaks me sellest väljaütle matusest rääkida, ega üldse rahu elada ja tunda. Kuid tõesti, tegelikult ei ole muusika läbinisti kaootiline. Ta kuulutab kaost ümberkujunemise eel. See lihtne järeldus pärineb tollest teatavast metafüüsilisest troostist, mida pakub hingele isegi kõige traagilisem muusika (ja selline muusika just eriti). Muusika, kui ta...

Käsikiri katkeb poolelt fraasilt.
1915 – 1916

Tõlkinud PEETER RAUDSEPP

Illustreeriva materjalina on kasutatud Mihhail Vrubeli maalide ja lavakujunduste reproduktsioone.

TUNNETUS JA/KUI MUUSIKA

PEETER TOROP

Kuulsa vene filosoofi **Aleksei Lossevi** (23. 09. 1893 – 23. 05. 1988) lõpetamata käsikiri “Kunstilise maailmataju struktuur” pärineb aastast 1915 – 1916 (ilmus esmakordselt 1993). See on aeg, mida ühed uurijad nimetavad vene hõbeajastuks, teised aga postsümbolismi kulminatsiooniks. Ühed seostavad seda eelkõige kirjanduse ja selles omakorda luule õitsenguga. Teised näevad siin kogu kultuuri ühtset arengu- loogikat, mis kaasab ka filosoofia. Tänapäeval aga on tekkinud kolmandadki, kes näevad selles perioodis osalt veel avastamatagi teoreetilise mõtte varasalve.

XX sajandi teise kümnendi keskel sündis vene vormikoolkond, mille ta ei saa hakama, rääkides Praha lingvistikaringist, strukturalismist või humanitaarsemiootikast. Samas on vormikoolkonna juured sümbolistlikus teoorias, mille põhimõtted formuleeriti 1910-ndate alguseks ning mida omakorda on arendanud, kuigi peamiselt läbi eituse, sümbolismi välja vahetanud suunad – akmeism ja futurism oma erinevates vormides. Need rohkem kirjanduslik-filosoofilised manifestid kui teoreetilised käsitlused nägid põhiasas trükivalgust ajavahemikus 1911 – 1914.

Aleksei Lossevi jaoks oli see õpingute aeg. 1915 lõpetas ta Moskva ülikooli, kus õppis filosoofiat ja klassikalist filoloogiat. 1919 on ta juba Nižgorodski ülikooli professor ja peagi ka Riikliku Muusikateaduste Ülikooli professor, õpetades 1920-ndatel ka Moskva konservatooriumis esteetikat. 1930 satub ta valekaebuse põhjal algul vanglasse ja seejärel Belomorski kanalit kaevama, vabanedes küll õige pea, 1933. Järgnevad kakskümmend aastat tegutses ta klassikalise filoloogia õppejõuna ning 1943 anti talle ilmunud tööde põhjal doktorikraad. Tõeline teaduslik aktiivsus algab alles 1950-ndate algul, mil ta lõplikult põlu alt vabaneb. Tema teadusliku pärandi moodustab ligi

400 uurimust, neist ligi 30 monograafiat. Kuulsaim on tema 8-köiteline “Antiikes-teetika ajalugu”, aga ka “Renessansi esteetika”, “Sümboli probleem ja realistlik kunst”, “Vladimir Solovjov ja tema aeg” jpt.

Oma esimese uurimuse avaldas Lossevi 1916. aastal ja selleks oli artikkel “Eros Platoni käsitluses”. Samasse aastasse jäävad artiklid “Kaks maailmataju: (Muljetest pärast “Traviatat”)", “Armastuse ja looduse muusikalisest tajumisest (Rimski-Korsakovi “Lumineiu” kolmekümne viiendaks aastapäevaks)", “Richard Wagneri draamade filosoofiline kommentaar” (mis sulandub 1968 ilmunud uurimusse “Wagneri probleem minevikus ja olevikus”), “Skrjabini filosoofiline maailmavaade”. Et olulisel kohal on muusikaga seotud käsitlused, siis tuleks mainida veel vähemalt kaht raamatut. Ühe pealkiri on “Muusika kui loogika ese” (1927) ja teisel “Antiikne muusikaes-teetika” (1960 – 1961). Lossevi pärandi uurijad tõdevad, et muusika ei olnud tema loomingus kõige olulisem uurimisobjekt. Kuid samas on see objekt olemuslik, sest haakub erinevate ajalooliste ja maailmavaatelistele probleemidega. Teiselt poolt ei leia lugeja Aleksei Lossevi nime muusikateaduslikest käsiraamatutest. Muidugi ei olegi tal muusikaalast koolitust. Gümnaasiumi päevil võttis ta itaallasest õpetajalt viiulitunde (ka tema isa oli andekas viuldaja ja dirigent), kuid konservatooriumiga oli tal seos vaid esteetika õpetamise kaudu seal. Vene muusikateoreetik Holopov julgeb siiski väita, et Lossevil on kindlasti oma koht ka muusikateoorias, seda eelkõige muusika-esteeetika kaudu. Samas on talle raske kohta leida muusikateose teoorias (J. N. Holopov. A. F. Lossev i sovetškaja muzõkalnaja nauka. – A. F. Lossev i kultura XX veka. Lossevs-kie tstenija. “Nauka”, Moskva, 1991, lk 95 – 101). Samast kogumikust leiame aga ka teise interpreteerimisvõimaluse: A. Lossevi muu-

sikafilosoofilised mõtted väljendavad üldist tendentsi näha erinevate kunstiliikide omadusi laiemas kultuurikontekstis (A. Farbštein. Muzõka kak filosoofskoje otkrovenije (k problematike rannihh rabot A. F. Losseva po filosofii muzõki, lk 83 – 95).

On loomulik, et 23-aastane filosoof on oma aja laps ja oma õpetajate õpilane ning selle asjaoluga tuleb arvestada ka lõpetamata käsikirja “Kunstilise maailmataju struktuur” lugedes ning muusika osa selles mõtestades. Alustuseks aga peab meenutama veel üht tööd 1910. aastatest, Lossevi 1918. aastal kirjutatud ülevaadet “Vene filosoofia”, mis ilmus 1919 saksa keeles Zürichis. Selles artiklis nimetab autor vene filosoofia kolme erijoont: esiteks puudub vene filosoofial euroopalik intellektuaalne vaadete süstematiseerimine; vene filosoofia on pigem olemusliku seesmine, intuiitiivne ja müstiline tunnetamine ja selle tunnetamise vahenditeks ei ole mitte loogilised mõisted, vaid sümbolid; teiseks on vene filosoofial tihe side tegeliku eluga, millest tuleneb tema žanriline kirevus, publitsistlikkus ja ka “puhaste” filosoofide vähesus; kolmandaks erijooneks on asjaolu, et algupärase vene filosoofia varamuks on ilukirjandus ning luuletajad ja prosaistid täidavad oma teostes tihti filosoofide ülesandeid.

1990. aastal ilmunud Lossevi artikli-
valimik “Dialektika kirg. Filosoofi kirjanduslikud mõtisklused” (A. F. Lossev. Strastj k dialektike. Literaturnõe razmõšlenija filosoifa. “Sovetskii pisatelj”, Moskva, 1990) sisaldab ka katkendeid kirjadest ning filosoofi vestlustest kriitik Viktor Jerofejeviga. Aastaid 1910 – 1920 hõlmava perioodi kohta meenutab Lossev: “Minu elus on olnud üks kümnend, mis on olnud täidetud filosoofilise mõtte erakordselt tormiliste ja kirglike sündmustega” (15). Selle olulise perioodi mõjutajate seas nimetab Lossev Solovjovi, Bergsoni, Husserlit, Schellingit, Dostojevskit ja Wagnerit, kelle oopereid ta nägi nii Berliinis kui Moskoas. Kuid oma õpetajaks sel ajal nimetab ta vaid Vjatšeslav Ivanovit, vene luuletajat ja sümbolismi teoreetikut. Ja ka sümbolism ise on

selgesti väärtustatud: “Minu jaoks on sümbolism kõrgeim realism, aga mitte subjektivism. Subjektivism on dekadents” (20).

Siit leiamegi olulise tausta. Lossev arendab sümbolistlikku teooriat ja tema käsikiri eeldab lugejalt mõnede põhiseikade tundmist. Tuletame meelde, et vene sümbolism tekkis 1890-ndatel nn vanema sümbolismi näol, mida on ka dekadentsiks nimetatud. Kuigi Dmitri Merežkovski kirjutatud manifest ilmus juba siis, oli loomingus olulisem epateerimine. Ühelt poolt Merežkovski tõdemus, et sümbolism tegeleb tunnetamatu tunnetamisega ning selle vahendiks on sümbol. Sümbolit võrdleb ta alabasteramforaga, milles põleb tuli – tule kuma on nähtav, kuid leegid mitte. Teiselt poolt aga epateerimine, mille lühimaks näiteks on Brjussovi üherealine luuletus: “Oh kata oma kahvatud jalad.” Sellele vastuolule manifestilise müstilise tunnetuse ja epateeriva loomingu vahel reageeris paroodiaga ei keegi muu kui Solovjov, kes oli erakordne nii filosoofi kui luuletajana. Sajandivahetusel Solovjov sureb ja tema sõbrad trükkivad ära tema luuletused. Just need luuletused aitasid kõige enam kaasa sümbolismi uue etapi, noorema sümbolismi tekkimisele, mis on juba kontseptuaalne nähtus. Kontseptuaalsuse tulemuseks oli sümbolistliku teooria tekkimine ja seega iseenda likvideerimine sümbolismina 1910. aastal.

Lossevi käsikiri algab kunstilise ja teadusliku maailmataju lähendamisest. Just sellest lähtub ühes noorema sümbolismi manifestidest “Saladuste võti” (1903) Brjussov. Ta väidab, et kunst tajub maailma teadusest erinevalt. Sümbolismis aga jõuab kunst selle piirini, kust alates tema ülesanne ongi olla tunnetus väljaspool ratsionaalsust ja põhjuslikkust. Seal, kus teadus kanguatab kangina, võib kunst mõjuda dünnamiidina. Seega on sümbolism nähtus, mis on korraga kirjanduslik ja samas kirjandusest kaugele ulatuv ning teroet kultuuri hõlmav. Laiemas kontekstis võiks isegi öelda, et Lossevi arutlused jäävad ühelt poolt vene sümbolismi ja teiselt poolt Ernst Cassireri ini-

mese kui sümboolse looma (animal symbolicum) vahele. Väidab ju Cassirer: "Pole kahtlust, et sümboolne mõtlemine ja käitumine on inimelu kõige iseloomulikumat tunnused, ja et neil tingimustel rajaneb kogu inimkultuuri areng" (E. Cassirer. "Uurimus inimesest. Sissejuhatus inimkultuuri filosoofiasse". "Ilmamaa", Tartu, 1999, lk 49). Sümbolism on seega kõigepealt maailmataju. Lossevi õpetaja Ivanov deklareeris, et realistliku sümbolismi loosungiks on a realibus ad realiora (reaalselt veelgi reaalsemale). Tunnetuslikult asub sümbolism tema arvates väljaspool esteetilisi kategooriaid, lähenedes nii religioonile kui müüdidile. Psühholoogiliselt on sümbolism aga nii kunstniku kui kunstilist ilmutust kogeva isiksuse tervikkuse väljendus. Teine sümbolist, Fjodor Sologub, on aga täpsustanud, et kaasaegne kunst püüab olla sümboolne, on kantud tragöödia vaimust ning soovib olla ülddrahalik. Viimane tunnus annab Sologubile põhjuse rääkida ka demokraatlikust sümbolismist. Kahe esimese puhul kasutas ta mõisteid kosmiline ja individuaalstlik sümbolism.

Lossevi käsikirjast kumab läbi kaks sümbolismist tulenevat aspekti – kunstiteose vormistamine (st kunsti kui tunnetuse vormistamine) ja traagilisus, milles aimub vähem Nietzsche ja rohkem Solovjovi sünteetideid. Vormistamise probleemi on implitsiitselt peidetud sümboli probleem. Sümbolismis on mitu erinevat, kuid seotud sümboli käsitlust.

1. Sümbol kui tunnetusvahend. Filosoofiliselt aitab sümbol tunnetada tunnetamatut ja teeb seda tänu sümboli binaarsusele, millest kirjutab juba Schelling oma kunstifilosoofias: ühelt poolt on sümbol arusaadav kujund või sõna, teiselt poolt ei ole tema tähendus lõpuni defineeritav. Psühholoogiliselt tähendab see, et "teadvuse eri sfäärides omandab üks ja seesama sümbol erineva tähenduse" (Andrei Belõi). Tunnetusvahendina on sümbol dialoogiline, ebatäpset teadmust teadvustav. Seetõttu on sümbolism nii lähedal religioonile.

2. Sümbol kui kujund. Sümbolistliku

kunsti ideaaliks on muusika, sest sümboli ideaalseimaks väljenduseks on muusika. Belõi väitel ei saa musikaalsusest sümbolistlikku kunsti mõista, sest sümbol peab äratama hinge muusika. Musikaalsuse järgneb sümboolsus värvi-, rütmi-, häälikusümboolika näol. Stilistiliselt tähendas see oksüümoronide ja katakreeside tähtsustamist.

3. Sümbol kui müüt. Sümbolistide jaoks oli sümbol redutseeritud müüt. Müüditeadvust ei saa taastada, kuid kollektiivses alateadvuses eksisteerib teadmine iidsetest müütidest. Neid müüte tähistavate sümbolite kaudu luuakse müüdi mittekattuvus iseendaga ja seeläbi kohanemisvõimalus uue ajastuga. Sümbolismi üks utopiaid oli muutuda müüdiiloojaks ja selliselt uue kollektivismi vormiks. Seetõttu omistati ka sümbolistidele demiurgi või teurgi roll. Üheks sümbolismi põhimüüdiks oli müüt kunsti maailma päästvast võimest. Või vähemasti tulevikku aimavast võimest, kõrgeimast tunnetusvahendist.

Traagilisus ongi seotud sümbolismi suunatusega tuleviku tunnetamisele või kujundamisele. Solovjov lõi Platoni ja Hegeli sulandamise kaudu sünteeti-müüdi. Selle järgi lõi Jumal kõigepealt harmoonilise loodusemaailma (tees), seejärel iseenda vastandina sinna ka inimese (antitees). Kuid juba XX sajandi saabumisel loodeti maailmalõppu näha, ning Solovjov oli tõeline apokaliptiline mõtleja ja luuletaja. Ta ennustas maa ja taeva sünteeti maa peal, mis pidi olema lõpp ja algus korraga. Müstilised ootused saatsid sümboliste enne 1905. aasta revolutsiooni, aga ka isegi enne maailmasõda ja 1917. aasta revolutsiooni. Selle viimase ootuse märke on ka Lossevi varastes töödes. Tuleviku aimamisega kaasneb võimalus ja ka valmidus end ohverdada või vägivalla ohvriks saada. Sünteetiootuse traagilise poole moodustasid ka hirmud tuleviku märke mitte ära tunda või neid valesti mõista. See pool müstilisest maailmatunnetusest tekitas sümbolismis eneseirooniat, pettumist ja loobumistki.

See põgus pilguheit vene sümbolismi ei seleta kõike Lossevi käsikirjas. Kuid sümbo-

lism on see taust, millela meil pole lootust Lossevi käsikirja ka mõista. Tegemist on mõtlejaga, kes arendab edasi kõige väärtuslikumat omas ajas ja muidugi on selle väärtusliku juured sümbolismis. Tänapäeva meediakeskkonna areng on aga ka uue aastatuhande künnise ületamisel tekitanud vajaduse taas meenutada sümboolse tunnetaamise mõtestamist ja sümboli kui tunnetaamisvahendi teadovustamist hoopis teistsuguses kultuurisituatsioonis. Seetõttu on ka Aleksei Lossevil meile midagi öelda. Vähe-masti täiendab ta seda muusikapõhist tunnetusviiside otsingut, mida maailm tunneb Lossevi kaasaegse Mihhail Bahtini tööde kaudu. Bahtini poliüfoonia kontseptsioon on samuti lahutamatu sümbolismist, Ivanovi artiklitest Dostojevski romaanide sümfoonilisusest või Belõi enda romaanidest, mida ta sümfooniatena nummerdas. Kõige tipus on aga A. Blok oma üleskutsega kuulata ajastu muusikat, et revolutsiooni olemust mõista. Sümbolism on jätkuks XIX sajandi lõpu "tragöödia kultuurile", mida Berdjajev nägi rahva lahutatuses oma kultuuri tippudest ja kultuuri võimetuses tavainimest muuta. Lootus rahva ja intelligenti liidule on veel üks apokalüptiline unistus: "Tänapäeva kunstnikel, kes kuulavad muusikat, on lootus rahva hinge õnnistada nii arglik vaid seetõttu, et nad on rahvast lõpmatult kaugel. Kuid need, kes on muusikast tulvil, kuulevad üldrahaliku hinge ohet kui mitte täna, siis homme."

Muusika kuulub sümbolismis esteetika, eetika ja gnoseoloogia valdkonda. Kunst kui tunnetus ja kunst kui kõlblus ühilduvad selles kõrgeimas sünteesiidees, mida Solovjov nimetas tõe, headuse ja ilu sünteesisiks. Ja just ilu kaudu on võimalik jõuda kõlbluse ja tõeni. Ning on loomulik, et Solovjovi jün-ger ja Ivanovi õpilane otsib oma vastust küsimusele, milles seisneb kunstilise maailmataju struktuur.

Muusikatoimetaja TIINA ÕUNA kommentaarid:

¹ Neljandale klaverisonaadile on Skrjabin lisanud siiski kirjaliku programmi. Vt. V. Delson. Skrjabin. Otšerki žizni i tvortšestva. Izdatelstvo "Muzōka", Moskva, 1971, lk 292.

² Mõeldud on ilmselt Wagneri nn ühiskunstiteost (saksa k *das Gesamtkunstwerk*), mille poole ka Rimski-Korsakov oma mõnedes ooperites pürgis.

³ Tegelikult Sissejuhatus "Reini kullale" (saksa k *Vorspiel*).

⁴ Niisugust teost Rahmaninovil ei ole. Tegelikult "Surnute saar", vene k "Ostrov mjortvõh", mitte "Ostrov smerti". Rahmaninovi 1909. aastal valminud sümfoonilise poeemi aluseks on tuntud šveitsi kunstniku Arnold Böcklini (1827–1901) aastail 1880/83 loodud maal "Surnute saar" (saksa k "Toteninsel"), kus on esiplaanil, – muide ka Rahmaninovi antud teoses ning üldse tema loomingu –, üks teine sümbolismile omane kujund – surma kujund.

⁵ Fuuga vorm on seotud küll nn "vaba stiili poliüfooniaga", "range stiili poliüfoonia" kuulub aga sellele eelnevasse ajastusse. Neist esimene kulmineerus J. S. Bachi (1685 – 1750), teine aga G. P. da Palestrina (u 1525 – 1594) loomingu.

⁶ Aleksandr Skrjabini (1872 – 1915) Kolmas sümfoonia (1904) kannab alapealkirja "Jumalik poem", helilooja viiendat ulatusliku sümfoonilist teost – sümfoonilist poemi "Prometheus" (1910) on nimetatud aga "Tulepoeemiks". Nende vahele jääb veel "Ekstaasipoeem" (1907; sisuliselt neljas sümfoonia), millest peale loobus Skrjabin nimetusest "sümfoonia". Kõik mainitud teosed (ka klaverisonaadid alates neljandast) on seotud autoripoolse sümbolistliku filosoofilis-esteetilise (enamasti kirjapandud) programmiga, sellega on seotud ka tema loobumine "sümfoonia" nimetusest. Nende vormi on muusikateadlaste poolt vaadeldud kui "vabalt käsitletud sonaati", mis tähendab, et neis siiski eksisteerivad sonaat-allegro vormile omased temaatilised kujundid, millele autor on andnud oma sümbolistlikust programmist lähtuvad nimed, näiteks "tema voli", "tema poljota", "tema samoutverženija", jne.

Vt selle kohta V. Delson *op sit*.

A. Lossevi muusikakäsitus jätab antud artiklis diletantliku mulje.

KUI ÜKSINDUSES PEITUB VÄGIVALD JA DIALOGIST TEKIB AGRESSIIVSUS

TANEL LEPSOO

Mina ükski.
Rousseau

Anne Ubersfeld oma raamatus “Lugeda teatrit” näitab, kuidas vaataja ei saa piirduda ainult teatrimärkide tähenduse mõistatamisega, vaid paratamatult annab igale etendusele mõtte, lähtuvalt oma kultuurist ja tavadest. “Müüdiline teater, müüdi esitamine, ei pane vaatajat ainult pühitsetud sündmusel osalema, vaid sunnib teda kokku puutuma oma maailmakogemusega, teeb müüdist *maailmakorralduse printsiibi*.”¹ Siit ka vastupidise protsessi tähtsus: vaataja mitte ainult ei loe etendust, toetudes oma isiklikule maailmapildile, vaid annab sageli maailmale tähenduse, vastavalt etendus(t)el kogetule. Vaataja selline käitumine teeb Ubersfeldi järgi teatri ideoloogiliseks ja poliitiliseks nende sõnade laias tähenduses. Sama raamatu kolmandas osas rõhutab autor, et tuleb vahet teha *teesiteatril* ja *ideede teatril* (mõiste pärineb Antoine Vitezi teosest “Ideede teater”²). Esimesel juhul on tegemist autori selgelt määratletud ja väljendatud seisukohaga, teisel juhul vajab vaataja, et talle esitataks küsimusi, millele ta saab vastata; et talle näidataks erinevaid ideid, mille õiguse üle ta võib kohtunikuna otsustada.³ Ideede teater on seega teater, kus vaataja ühelt poolt üritab mõista teost vastavalt müüdi, mille autor talle lugemiseks annab, ja teisalt hinnata maailma sellesama müüdi alusel. Delmas’ järgi ei teki müüdid kunagi niisama, juhuslikult, vaid tulenevad inimkonna sisemistest piina-

dest ja unistustest.⁴ Müüdid on niisiis vastused meie küsimustele ning samas need küsimused ise. Nende mõistamine, iseendi ja maailma tõlgendamine, toimub lugeja (ja vaataja) kujutluses, nagu seda juba Rabelais tähele pani, kui manitses õpetlikult: “Kas te usute tõesti, et Homerose peas mõlkusid omal ajal “Iliast” ja “Odüsseiat” kirjutades kõik need allegooriad, mida Plutarchos, Herakleides Pontikos, Eustathios ja Phornutus on arvanud olevat sinna topitud (...)? Kui te tõesti seda usute, siis te olete väga kaugel minu seisukohast, et Homerosel tuli neid üsna kasinalt pähe (...)”⁵

Mitte juhuslikult ei kasuta Ubersfeld eespool toodud tsitaadis sõna *vaataja*. Müütide kodeerijaks ja lahtikodeerijaks pole mitte ühe etenduse publik ega mitte ühiskond – publik üldisemas tähenduses –, vaid vaataja, üksikisik. Iseenesestmõistetavalt on igal vaatajal individuaalne kultuuripagas, ja teater, mis sunnib vaataja kokku puutuma *oma maailmakogemusega*, ei saagi anda üheseid tulemusi. Nii nagu Rabelais’ lugeja, on Ubersfeldi vaataja üksinda tekstis toimuvate tähenduste mõistmisel ja mõtestamisel.

Eespool toodud skemaatilise teatri-teoreetilise lähenemise valguses tuleb lugeda ka Koltèsi *Roberto Zuccot*. Näidendi põhjaks on kaks müüti. Ühelt poolt Mithra müüt, teiselt poolt piibli-müüt Simsonist ja Delilast.

Esimene neist moodustab näidendi raamistiku. Koltès alustab tsitaadiga

Mithra liturgiast: “Pärast teist palvet näed sa päikeseketast laiali laotumas ja sa näed temast välja ulatumas fallost, kust pärit on tuul; ja kui sa pöörad oma näo itta, liigub ta sinna, ja kui sa pöörad oma näo läände, järgneb ta sulle.” See lause on pärit Jungi intervjuust BBC-le,⁶ kus Jung räägib müstilise loo ühest vai- muhaigest, kes olevat peaaegu sõna-



Roberto Zucco (Tambet Tuisk)
 Tiit Ojasoo lavastusest
 „Roberto Zucco” (autor B. Koltès)
 „Vanemuises” 2002. a.

sõnalt tsiteerinud Mithra liturgiat, ehki on tõenäoline, et patsient polnud sellest kunagi kuulnud.⁷ Täendusrikas on see, et vaadeldud tsitaadis muudab Koltès mõneti liturgia sõnastust, kasutades ja rõhutades sõna *fallos*. Päike puistab seega kosmosesse laiali oma seemet, andes maailmale elu. Kõikides Mithra müüdi vormides on päike maailmas valitseva korra allikas, väljendades rahu, vastandudes Varunale (ööle), mis kannab endas vägivalda ja mõistetamatust. Ka hilisemates Mihtra müüdi vormides jääb päikesekultus kestma, kusjuures sellele lisandub veel päikese võidetamatus (sealt veel hiljem paral-

leel päikese kui valitsejaga, mida hiljem ohjeldamatult on ekspluateeritud).⁸

Roberto Zucco ilmub vaatajate ette otsekui Hamleti isa vaim⁹, ajal, “mil valvurid, vaikuse sunnil ja pimedusse vahtimisest väsinult, on mõnikord hal- lutsinatsioonide ohvrid”, seega öösel, kõndides mööda katuseharju. Viimane stseen toimub täpselt samas kohas, aga keskpäeval, kui Zucco tsiteerib näiden- di motona toodud Mithra liturgiat. Viimane repliik: “Ta kukub!” kuulub ühele Häälttest, kuid me ei tea, kas peatege- lane ka tegelikult langeb maapinnale, sest valgus on pimestav. Kui näidendi alguses me nägime Robertot, aga ei uskunud, et ta on olemas, siis näidendi lõpuks me teame, et ta on olemas, ent me ei näe teda. Näidend on seega – esi- mese ja viimase stseeni põhjal – täiesti sümmeetriline. Tegelase viibimine maapinnal on toonud ta pimedusest valgusesse ja nähtavast nähtamatu- sse. Silmipimestavat valgust, mis näidendi lõpuks lava enda alla haarab, kirjeldab Koltès oma remargis aatom- pommi plahvatusena. Seetõttu on see valgussähvatus tõenäoliselt kurjakuu- lutavat laadi. Bernard Desportes oma raamatus “Koltès. Öö, neeger, eimiski”¹⁰ seob Zuccot veel kahe müüdiga: Ikarose müüdiga, kes põletas oma tiiv- vad päikesesse tungides ja teisalt Apol- loni müüdiga päikesest enesest. (Zucco nagu Apollon on väga ilus.) Hoolimata Desportesi võrdlemisi pessimistlikust visioonist – Zucco sureb, lahustub, jõuab eimiskisse – märgiksin ma veidi tagasihoidlikumalt tema üleminekut teispoosusesse. Näidendi lõppu võib tõlgendada ka kui apoteoosi, vabane- mist; viimase stseeni pealkiri on “Zucco päikeses”, see võib meid panna arvama, et hääl, mis täheldab Zucco kukkumist, on lihtsalt naiivselt ekslik. Eelkõige on tähtis aga transgressioon. Zucco läheb kuhugi, kus ühiskond ning selle piira- vad reeglid ei ahista, ta ületab para- digma.¹¹

Zucco tegevus maa peal on väiksemate paradigmade ületamine, mis on vajalikud lõplikuks vabanemiseks. Mitmed koltesiolooigid on ilmekalt näidanud, kuidas iga transgressioon kannab endas sotsiaalse tabu ületamist. Zucco on juba mõrvanud oma isa, vanglast vabanedes kägistab ta oma ema ("Vanemate tapmine on tavaline asi," ütleb Roberto), vägistab ühe tüdruku, tapab inspektori (ületab ühiskondlikud reeglid), võtab pantvangiks ühe naise ja tema poja ning tapab viimase. See mõrv on ühtlasi kujundlik enesetapp. Allutades lapse oma detailsetele korraldustele, samastub ta lapsega, sunnib talle peale käitumisviisi, mida ta hetkel ise, olles sattunud tähelepanu keskpunkti, kõige enam ihkaks: "Pane suu kinni. Pane silmad ka kinni. Tee, et sa oleksid surnud."

Selgituse sellele kuritegude jadale, mida võiks esmapilgul pidada pelgaks ülevaatets tavalise sarimõrtsuka tegutsemisest, annab näidendi VI stseen (pärast inspektori tapmist ja enne pantvangide võtmist), kus öises metroos avaldab Zucco Vanahärrale oma unistuse muutuda nähtamatuks, üteldes seejärel: "Olla nähtamatu, see on vana, väga vana unistus. Ma ei ole kangelane. Kangelased on kurjategijad. Pole kangelasi, kelle rõivad ei nõretaks verest, ja veri on ainus asi maailmas, mis ei saa märkamatuks jääda."

Kuidas siis nii: pärast seda, kui ta tunnistab, et ta ei kannata verd ja vägi-valda, laseb ta väikese poisikese pea lõhki, nii et kõik on verd ja ajutükke täis? Koltèsi enda kommentaar Zucco prototüübi kohta ja põhjendus, miks selline reaalselt eksisteerinud hullumeelne kurjategija talle näidendi kirjutamiseks ainet andis, on järgmine: "Mulle tundub, et see, mis eristab sellist meest nagu Simson tavasurelikest, ei ole mitte tema missioon ega eesmärk, vaid tema ebatavaline jõud ja inimeste imetlevad pilgud, mis talle osaks saa-

vad, just see teeb temast kangelase."¹²

Siit me leiame teise müüdi, mis näidendit läbib ja mis leiab ka eksplitsiitset nimetamist: müüt kohutava jõuga Simsonist, kelle reetis tema naine Delila. Zuccol ei ole mingit missiooni, et kangelane olla. Ta isegi ei taha seda, ent ta muutub vägivaldseks, kuna temas on midagi erakordset ja temale langevad teiste inimeste imetlevad pilgud. Isa tapmine on tema jaoks täiesti veretu – ta lükkab oma isa aknast välja, ema tapmine on kergelt erotomaanne kägistamine, Plika vägistamine ei toimu publiku silme all, vaid tuleb välja Plika enda argumentatsioonist, mida me ei pea sajabrotsendilise usaldusväärusega võtma. Inspektori pussitamine ei toimu samuti laval, vaid sellest kannab ette Libu ning ta ei räägi meile midagi verest: "Ei mõrvar ega ohver vaadanud kordagi teineteise poole." Kuuendaks stseeniks, kui Plikalt süütuse võtmine välja arvata, pole Zucco kordagi kokku puutunud verrega. Igal juhul mitte lavategevuses. Kangelaseks, verrega määrituks, muutub ta alles inimeste imetlevate pilkude all, massistseenis pantvangidega, siis kui ta tapab poisi, mis on tegelikult enesetapp. Zucco ise resümeerib näidendi viimases stseenis oma käitumist: "Mul ei ole vaenlasi ja ma ei ründa kedagi. Ma ei tallu teisi loomi laiaks mitte kurjusest, vaid ma lihtsalt ei näe neid ja astun neile peale."

Siit on näha, miks Eestis tavapärase, stanislavskiliku analüüsimeetodiga tegelase motiividest ning psühholoogilisele põhjendatusele lähenedes ei jõua kuigi kaugele. Me näeme tegelast, kes ületab rahumeeli neid reegleid, mis ühiskonnas valitsevad, jäädes samas müütiliseks kangelaseks. Kerge oleks siit teha täielik väärjäreldus, et Koltès ülistab põhjendamatu vägivaldsust (*violence gratuite*). Vastupidi. Vägivaldne ei ole mitte mütoloogiline olend, Zucco, vaid end oma mugavuses ühis-

konna pseudoreeglitele allutanud kodanlus. Imetlevad pilgud, vuajeristlik nauding, inimeste passiivsus, mis ilmekalt avalduvad pantvangistseenis, viivad verevalamiseni. Zucco ei ole mitte psühholoogiline, vaid mütoloogiline tegelane, ning sellisena tuleb teda ka võtta. Seetõttu polegi ta käitumine tavainimese tasandil mõistetav ega tõlgendatav.

Koltès ise on ääretult konkreetne: “Mina ise pean oma näidendeid väga selgeks. Kui seal on mingisuguseid mõistatusi, siis on need tegelase sisetistes sügavustes. Kõik inimesed on teatud hetkedel mõistatuslikud. Kui me räägime mõnest tegelasest, siis see tegelane käib ringi kõigi oma mõistatustega ning minu ülesandeks pole neid mõistatusi lahendada, vastupidi, mina olen selleks, et neid näidata.”¹³

See, mida me n ä e m e Zuccot teevad, on reeglitest üle astumine. Kuid ettevaatust! Tähtis on panna tähele seda, et see pole mitte enese reeglitele vastandamine, mitte reeglite rikkumine, vaid nende ignoreerimine. Zucco – just nimelt motiivita, eesmärgita mütoloogiline olend – ei kannu endas mitte mingit ühiskonnavastalisuse märki, vaid ü l e t a b need reeglid, tehes seda niivõrd metafooriliselt, nagu ainult teatris võimalik: tõustes kõrgusesse.

Christophe Triau, tuginedes oma diplomitöös Roland Barthesi neutraalsuseiha kontseptsioonile¹⁴, näitab ilmekalt, et “(...) Koltèsi teater ei ole kindlasti mitte tavade, konsensusste ja eelarvamuste teater, vaid vastupidi, teater, mis väljub üldaktsepteeritavatest normidest, ilmselgete reeglite ohjast (see on ääremaa teater, piiride kompamise teater), kuid mis sellest hoolimata ei suru peale oma mõtet, mingisuguse alternatiivse süsteemi türanniat”¹⁵. Koltèsi teater pole seega mitte modernne ega postmodernne teater, mis sageli tulutult, kuid agressiivselt püüab paradigmat eitada, vaid neutraalsuse teater.



Tambet Tuisk ja Kristel Leesmend.

Koltès ei lõhu klassikalisi süsteeme ja koode – eelkirjeldatud müütiliste elementide kasutamine on pigem suundumine traditsioonilise, isegi narratiivse teatri suunas –, vaid l i b i s e b neist eemale.

Võimaluse annab selleks saladuse temaatika. Tegelased kõigis Koltèsi näidendites on kantud soovist Teisega kontakteeruda, ent kunagi ei avalda tegelased oma iha tõelisi objekte ja motiive. Suhtlemine muutub ostmiseks, müümiseks, vahetuseks, reetmiseks, kuid käest kätte ja pilgust pilku antakse edasi ainult etikette. “Puuvillaväljade üksinduses” algab Diileri pöördumisega Kliendi poole: “Kui te kõnnite väljas, sellises kohas ja sellisel ajal, siis järelikult te soovite midagi, mida teil ei



Tambet Tuisk ja Kristel Leesmend.

ole, ja see on miski, mille mina võin teile anda (...)"¹⁶ Mis on see miski, jääb lõpuni saladuseks. Traditsioonilised analüüsid ja lavastused, mis püüavad seda mõistatust lahendada, pakkudes näiteks vastuseks narkootikume või seksuaalvahekorda, eemalduvad märkimisväärselt näidendi olemusest. Saladus on see, mida ei tohi teada saada. Saladus on see, mida ei tohi välja öelda. Rõhk libiseb seega vahetuse (kommunikatsiooni) võimalusele ehk võimatusele. Enamik vahetusi, mida Koltësi tegelased üritavad sooritada, ebaõnnestuvad: "Puuvillaväljades" tormavad Diiler ja Klient näidendi lõpus teineteisele kallale, "Neeгри ja koerte vahelises võitluses" on vahetus juba eos nurjumisele määratud: Alboury ei

lepi rahaga, mida talle pakutakse, vaid nõuab järjekindlalt oma venna surnukeha väljaandmist. Kõige ilmekamalt nurjab võimalikud vahetused "Roberto Zucco" Zucco: ta keeldub rahast, mida ema talle pakub, ja hiljem rahast, mida pakub talle Daam; ta võtab vastu auto võtmed, kuid surmab pantvangi. Ainus käivitunud vahetuste skeem saab alguse Plika vägistamisega: Zucco avaldab vastutasuks oma nime, Vend müüb Plika Kupeldajale, Plika reedab Zucco politseinikele. Need vahetused, kus avaldatakse saladus (nimi) ja mis "õnnestuvad", viivad Zucco arreteerimiseni ning tema füüsilise väljumiseni inimkonna kontrolli alt, ja sellega lõpetavad näidendi.

Zucco on niisiis müütiline kangelane, kes ei suuda sulanduda ühiskonna merkantiilsusesse, nii nagu ka teised Koltësi tegelased, kes ei haaku maailmaga, milles valitseb (väljamõeldud) sõnade ja asjade vastavus. Koltësi tegelaste keel ei ole märgisüsteem ega ka mitte suhtlusvahend. Keel demonstreerib tegelaste eraldatust maailmast ja nende üksildust. Soov kommunikeeruda Teisega, soov armastada, muudab üksilduse väljakannatamatuks. Seetõttu ütlebki Zucco, ja seda telefoni, mis ei tööta (!): "Igal juhul ei huvita mitte keegi mitte kedagi. Mitte keegi. Meestel on vaja naisi ja naistel on vaja mehi. Aga armastust ei ole. [- - -] Ma usun, et sõnu pole olemas, mitte midagi ei ole öelda. Sõnade õpetamisest peaks loobuma."¹⁷ Sõnade kasutamine ja suutmatus üksildusega leppida viib iseenesestmõistetavalt vägivallani. Maailmale teatud sõnavara kohustuslikuks tegemine, inimestelt ainuõigetena tunduvate koodide ja reeglite kohase käitumise nõudmine – kergelt liialdades üteldes: tänapäeva demokraatliku ühiskonna varjatud lingvistiline fašism või kommunism – ei saagi viia kuhugi mujale, kui üksteisele kõrri kargamiseni. Roberto ja teiste Koltësi tegelaste

maailmavalu on filoloogiline, logosentristlik, mitte psühholoogiline.

Nagu ikka tänapäeva suurte kirjaniike juures, märkame seega ka Koltèsi puhul sisu ja vormi kooskõla. Erinevalt Sartre'ist, kes viimase mohikaanlasena püüdis oma ideid publikule arusaadavaks, klassikalises vormis edasi anda, räägib Koltès, nii nagu Beckettki, maailmast maailma enese keeles. Ja tänapäeva maailma keel on üksinduse keel. Kui selget ja referentsiaalset dialoogi ei saa olla tegelaste vahel, siis ei saa seda olla ka autori ja publiku vahel. Diderot unistus neljandast, nähtamatust seinast¹⁸, mis eraldab lava saalist, on tegelikult ammune unistus kõike nägevast ja mõistvast Supervaatajast. Stanislavskile toetudes mõistame, et selle unistuse apogeeks ei saa olla miski muu kui publiku elimineerimine: ideaal on see, kui publik asub seal, kus tema olemasolust aimugi ei ole. Lavastajakeskne teater lõpeb sel hetkel, kui saali siseneb publik oma kapriiside ja kujutlustega. Koltèsi unistus on teistsugune: me tahame avaldada armastust, isegi kui teame, et armastust ei ole; me tahame suhelda, isegi kui kommunikatsiooni ei ole; me tahame olla üksteisega koos, isegi kui oleme paratamatult ükski. Kuid inimesed ei ole erinevad! Sarnasus seisneb soovides ja ihades enestes, mitte soovide ja ihade objektides. Kust tuleb inimestes pesitsev iha armastada, tappa ja surra? Kas loodusest või ühiskonnast? Lacan vastab, et ei tea...¹⁹ Müüdid ise ja mitte nende tõlgendused, probleemid ise ja mitte nende lahendused annavad vastuse. Meile, üksildastele uitajatele teatrisaalis.

¹ A. Ubersfeld. *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*. Belin, 1996, lk 271.

² A. Vitez. *Théâtre des idées*. Gallimard, 1991.

³A. Ubersfeld. *Lire le théâtre III. Le dialogue du théâtre*. Belin, 1996, lk 108.

⁴ C. Delmas. *Mythologie et mythe dans le*

théâtre français. Droz, 1985.

⁵ F. Rabelais, *Gargantua*. Autori eessõna. "Europeia", 1996, lk 11.

⁶ "L'Interview face à face avec John Freeman", 22. oktoobril 1959, kogumikus C. G. Jung *parle*. Rencontres et interviews réunies par W. Mc Guire et R. F. C. Hull. Éd. Berchet Chastel, 1985.

⁷ Jung on selles isegi veendunud, kuna ta arvab, et Mithra liturgia avastati Pariisi Rahvusraamatukogus neli aastat hiljem, kui see tegelikult toimus. Jungi patsient tsiteerib Mithrat tegelikult aasta hiljem selle liturgia avaldamisest A. Dietrichi poolt 1905. aastal. (Kogumiku *Jung parle op. cit* koostajate tähelepanek.)

⁸ *Encyclopédie des symboles*. Sous la direction de M. Cazenave. (Tõlgitud väljaandest H. Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, 1989). Librairie Générale Française, 1996, lk 416.

⁹ Koltèsi võib mitmeti võrrelda Shakespeare'iga; paralleel siin pole ei juhuslik ega meelevaldne.

¹⁰ B. Desportes. *Koltès la nuit, le nègre et le néant*. La Bartavelle Éditeur, 1993.

¹¹ Hoolimata oma sügavast vastumeelsusest selle ohtrast pruukimisest peaaegu tähendusetuks muutunud sõna ees, olen ma sunnitud seda siiski kasutama: paradigma on siin üldtunnustatud koodide ja reeglite süsteem, mis puudutab nii ühiskondlikke kokkuleppeid (seadusi), kui ka teatri kirjaviisi traditsioonilisi vorme.

¹² Intervjuu Matthias Matusseki ja Nikolaus von Festenbergiga ajalehes *Der Spiegel*, 24. X 1988.

¹³ Intervjuu Klaus Gronau ja Sabine Seifertiga ajalehes *Die Tageszeitung*, 25. X 1988, lk 137.

¹⁴ R. Barthesi loeng Collège de France'is 1978. a I semestril kogumikus L. Dispot, *La règle du jeu n°3*, august 1991, lk 36–60.

¹⁵ C. Triau. *Bernard Marie Koltès – une dramatique du secret*. Université de Paris III Sorbonne-Nouvelle, 1993, lk 96.

¹⁶ B.-M. Koltès. *Dans la solitude des champs de coton*. Minuit, 1990.

¹⁷ B.-M. Koltès. *Roberto Zucco*, VIII stseen, *op. cit*, lk 48–49.

¹⁸ D. Diderot. *Discours sur la poésie dramatique*.

¹⁹ J. Lacan. *Séminaire V*, lk 494–495. Tsiteeritud A. Ubersfeldi poolt raamatus *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud, 1999.

MIKS ZUCCO NAERATAB?

EERO EPNER

“Kõik, mis ta tegi, oli uskumatult kaunis.”

Koltès Roberto Zucco kohta

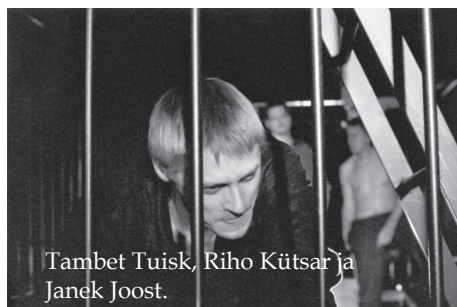
Mida me teame õigupoolest Roberto Zuccost? Mõningaid andmebaase uurides näeme, et 1984. aastal elab väike linnake Mestre, mis asub Itaalias kõigest mõnekümne kilomeetri kaugusel Veneetsiast, teatud halvasti varjatud ärevuses. Linnaelanikud jutlevad omavahel segaseks läinud intelligentsest, aga eemalehoidvast teismelisest, kes “ilma mingi põhjuseta” on tapnud oma isa. Otsitakse motiivi, aga seda ei leita. Otsitakse Zuccot, kes leitakse ja pannakse vaimuhaiglasse. Nelja aasta möödudes saavad institutsioonid isekeskis kenasti kaubale ja Zuccol lubatakse hakata külastama loenguid ühes teatud ülikoolis. Loomulikult saabub päev, kus noormees enam haiglasse tagasi ei pöördu. Mestre läheb taas ärevile, sest kohe leitakse ka Zucco ema tapetuna. Seejärel läheb ärevile Toulon, kuna sadamapiirkonnas hakkab juhtuma veidraid asju. Näiteks tapetakse politseiinspektor. Zucco nimi saab tuntuks, tema arvele kirjutatakse juba kõik ümbuses toime pandud mõrvad ning tema kuulsus kasvab. Otsitakse motiivi, aga seda ei leita. Otsitakse Zuccot, kes leitakse ja suletakse vanglasse, kust ta peagi põgeneb. Metroodesse kleebitakse kuulutused Zucco näopildiga ning ühel päeval näeb neid keegi prantsuse näitekirjanik Bernard-Marie Koltès ...

Mida me teame õigupoolest Tiit Ojasoo kohta? Mõningaid andmebaase uurides näeme, et 2002. aastal lavastab Ojasoo Tartu sadamapiirkonnas näidendi “Roberto Zucco”. Tema lavastused “No More Tears” ning “Armas tusega ei naljatleta” vastavalt Von Krahli teatris ning Eesti Draamateatris

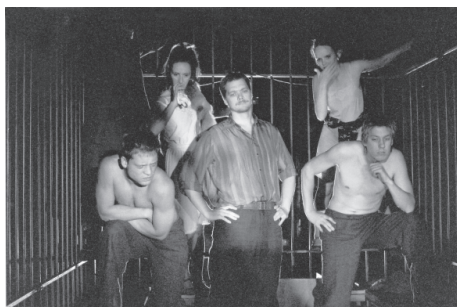
on pannud uskuma, et “Ojasoo diskursus” on mõnevõrra teistsugune ja mõnevõrra teistest asjadest, kui ehk harjutud. Tema lavastuste mänguline ning irooniline kude ning rituaalse teatri ja rituaalse olemise võimalusi uuriv keel küsiks justkui inimese enesetaju loomemehhanismide järele, selle järele, mis on jäänud alles subjektist ning subjektide omavahelisest suhtlusest. Ojasoo pole just liiga optimistlik, k ü ü n i l i n e ja k ü l m öeldakse tema kohta, kuigi siin kirjutajale tunduvad n u k k e r j a s i i r a s täpsemad. Ojasoo lavastuste visuaalne keel on klišeede eest põiklev, pigem otsiv ja mänguline kui selgelt väljapeetud ning lõpetatud. Siin-seal ilmnevad metateatraalsed hetked, mis valgustavad läbi ka teatri eneseloome mehhanisme. V õ õ r a n d u m i n e, mõtlevad teatrikülastajad-kliendid sageli, kadudes õhe. Ojasoo lavastused on korruga autoagressiivsed ja saali suunatud. Need ei ole tõesti sotsiaalkriitilised (Kristel Nõlvak), aga ka mitte midagi vähemat. Ojasoo iroonia on lõikav ning tühistav, tema lavastusi iseloomustab pigem (autori, autoriteetsuse, isegi logotsentrilisuse) puudumine kui kohalolu, pigem leppimatu vägivald kui rahulolu. See ei tundu olevat psühholoogiline teater, aga ka mitte ainult kujunditele toetuv. Harva näen (või oskan näha) Ojasoo lavastustes probleemi lahendamisele suunatud eesmärgipärasust. Tema lavastustesse ei tundu olevat kodeeritud loogiliselt jooksvaid paralleele, mis kas siin või horisondi taga on määratud ikkagi ristuma. *Mittetootlik* on sõna, mida otsin ning millega Hasso Krull iseloomustas

1980-ndate lõpul/1990-ndate algul tegutsenud Rühm T-d. Oma tähendusväljalt näivad Ojasoo lavastused isendasse suletuna ning harva välisilmale viitavatena, ent karakterid on muudetud vaid märgilisteks üksusteks, üldistuspanusega (arhe)tüüpideks. "Zucco on nulltegelane," kirjutab Kristel Nõlvak¹, ent nulltegelasi on veel. Tegelasel on justkui minevikuta subjektid, kes reflekteerivad pidevalt ühiskonna ihasid. "Säärased ääretegelasel," märgitakse ühes *Roberto Zucco* arvustuses, "raputavad oma vägivaldaga ühiskondlikku korda. Sellega täidavad nad ühtlasi ootusi, mida vägivalda ihalev ühiskond neisse projitseerib."² Vaatajad peavad tegelased ise tähendustega "täitma", mis tavaliselt lõpeb vaataja enda kogemuse kasutamise ja seega enda peegeldamisega tegelasel.

Ma olen sama vana kui Roberto Zucco, liiga noor, et olla näinud Evald Hermaküla või Jaan Toominga pöördelise tähtsusega lavastusi. Ent tagantjärele toonaseid lavastusi enda jaoks rekonstrueerides tundub, et teatavad ühendusniidid toonaste rituaalsete ning mänguliste lavastustega on olemas. Ja ehk olengi vägivaldne, kui seon "Roberto Zucco" osatäitmisigi – Lembit Eelmäe Toominga lavastustega ning Kaie Mihkelsoni 1990-ndate Hermaküla teatriga. Ehk olen ka vägivaldne, kui näen nii näitlejate valikus kui ka lavastustes Mati Undi tsiteerimisi. Ja iroonia, mida meile on defineeritud kui "oma piirsõnavaras kahtlemine" (Richard Rorty), kas ka see pole matiundilik? Ja m ä n g, mis ei piirdu vaid etteantud (teksti)võimaluste hiilgava ning nüansirikka realiseerimisega, vaid mis siirdub tekstist väljapoole, tuues lavastusse lahendusi, mis tunduvad lavastuse oletatavat intentsiooni kahtluse alla seadvat, isegi tühistavat. Midagi väga ennasthävitavat ja hukatuslikku on Ojasoo lavastustes ning tegelastes, kusjuures see "teadlik enese-



Tambet Tuisk, Riho Kütsar ja Janek Joost.



Andres Mähar, Kaie Mihkelson, Riho Kütsar, Kersti Heinloo ja Janek Joost.

hävitus" tekib sageli läbi naeru, läbi koomika. See ei näi olevat vaid lavastuse enese küsimus, vaid haaramine teatavate "suuremate" fenomenide järele, mis ilmselt ongi viinud k ü l m a ja k ü ü n i l i s e n i. Ja n u k r a n i n g s i i r a n i, sest Ojasoo lavastustes on (ikkagi!) olemas teatav siiras südamik keset anarhilist tühjust, mingi kestev igatsus ja äng ühekorraga, kuhu taandub kõik. "No More Tearsi" süüdimatu "lobisemine", totaalne kommunikatsioon, kus kõik mõistavad kõiki ja ometi ei mõista nad enam midagi, see rituaalse järjepidevusega korduv ning jätkuv ning ennast uuesti loov ja hoidev süüdimatu Võlts valgustatakse hetkega läbi, kui lava vasakus servas seisab ühtäkki Juhan Ulfsak, "räigete ja armsate" tegelaste (aga pigem ikkagi "räigete") rollislepiga näitleja, ning ripub tühjuse kohal ja avaldab armastust. Just see südamik on see, mille ümber koondub ka muu, mis annab tähenduse kõigele, või õigemini – rööbib tähenduse kõigelt muult. Õige vähe on Ojasoo lavas-

tuses metafüüsikat ning teispoosust, pigem ikkagi eksistents kui selline, olemine kui elus asi, mida ähvardab laialipaiskamine. Ähvardab!

Roberto Zucco lavastuse visuaalne keskkond (kunstnik Ene-Liis Semper) on sarnaselt Ojasoo lavastuste üldise iseloomuga baroki õudseim unenägu: minimalistlik, hillitsetud-kammitsetud, ent jõuline, rõhutatult mitteekspressionistlik ning seda ekspressiivsem. Kui Anders Härm iseloomustab Semperi videoid kui "mittelobisevaid", siis samamoodi "lärmakalt vaikne" või "sõnatult kõnelev" on ka lavastuse visuaalne ruum. Siin ei ole, trafaretselt öeldes, mitte midagi liigset. Säärane visuaalne tasalülitatus toob omakorda pöördvõrdelisena kaasa visuaalsete kujundite ning nende dialoogi tähendusrikkuse kasvu. See "tähendusrikas mittemiski" on lõplikult puhastatud visuaalsest müra.

Vaatajate istmereal on jagatud kaheks ning nende vahel kerkib maast peaaegu laeni kõrguv kahekorruseline puur, mis on nii Vangla, Kodu, Lõbumaja kui ka Ooteruum. Sellisena kehtestub ruum kui Institutsioon, kui autoritaarne ruum, kus iga mängukorraga vahelduvad reeglid, mida seal olivad peavad täitma. Zucco, kes on ilmselgelt antiautoritaarselt meelestatu [aga ma pole kindel, kas Zucco puhul meelsustest rääkida saabki, Zucco vastumeelus võimu kui sellise (kui Normi) suhtes pole siin kirjutaja meelest eesmärgipärane vastuhakk], ja ruumi suhe on mitmetine. Kristel Nõlvak on märkinud, et ainus, kes Puurist välja astub, on Zucco. Ka Elegantne Daam, kelle (idiotne, ütleb ta ise) kollektiivi eitamine, mis piirdub küll vaid põlgusega ning ei ole aktiivselt terroristlik suhe etteantud muustritega, on mõnes mõttes sarnane Zucco omaga, jääb lõpuks maha Puuri ning sealt välja kaasa teda enam ei võeta. Zucco suhe Puuriga (ka see pole ilmselt kõige õnnestunud

väljend) ei ole aktiivselt eitav ning institutsionaalset ruumi lammutav, samuti ei muutu tema "puurisolemine" kunagi ahistatud visklemiseks. Zucco on inimene, kes liigub vabalt kõikjal, Puuri minemine ega sealt välja tulemine ei tähenda tema jaoks ümberlülitusi, otsustavaid ümberkujundamisi. "Ouline on mõista, et mingit vanglat ei olegi olemas," ütleb Zucco, kui ta teist korda põgeneb. Säärasena imetabaset kergelt ning komplikatsioonideta kõikjal olemist suudab vaid Zucco, inimene, kes ei vaata maailma binaarsete opositsioonidena, kelle jaoks puur ei ole Puur, vaid puur. Justkui demonstriivselt võtab Tuisk... vabandust, Zucco... võtab Zucco omaks keset lava ning lavastust kerkiva ehitise. Ta liigub sissevälja, avab uksi, mida keegi teine ei ava, hüppab puuris teiselt korruselt alla ning läheb jälle üles, turnib välisseinal ning kõnnib katusel... Veelgi enam, Zucco siseneb ka vaatajate ruumi, kõndides pingiridade taga ning tühistades nõnda kõikvõimalikud klassikalised lavaruumi liigendused. Kui lavaruumi vaadelda maailmaruumi sümbolina, siis ainult Zucco (ja tema jälgedes ka Elegantne Daam, ent ainult tema jälgedes!) suudab liikuda ruumis kehtivaid tähenduslikke hierarhiaid eirates. Ta niivõrd ei eita (ega sellega jaata), kui võrd tema jaoks neid hierarhiaid lihtsalt ei ole. Soovimatu märkamatus, kui soovite. Kogu lavastus käivitubki suuresti kahest rikkumisest: kui Zucco jalutab (aga ei põgene) välja Vanglast, mis ei sobi kokku Vanglas kehtivate reeglitega; ning kui Zucco, koju saabudes, tapab oma ema, mis omakorda ei sobi kokku Kodu reeglitega. Ent ka tapmine ei ole lavastuse kontekstis muudetud sündmuseks, see käib märkamatu, isegi markeerivalt, mis taandab mõrva emotsioonituks märgiliseks ühikuks. (Õigupoolest on kõik tapmised sooritatud silmatorkavalt kiretult, mida ei maksa samastada ükskõiksusega.)

Siiski on veel üks oluline ruumi-vahetushetk. Nimelt koht, kus Plika (Katrin Pärn) hüüab Zuccole, et on ta reetnud, ning surub end siis läbi puuri-varbade ning tormab Zucco juurde, klammerdudes viimase jalgade külge. See vabanemine Puurist moodustab ühe lavastuse "siirastest südamikest", mis hakkab tähendusi jagama kogu ülejäänud lavastusele.

Ojasoo lavastuses on palju kasutatud topeltmängu põhimõtet, kus üks näitleja kehastab mitut rolli. (Teatav paralleel ruumilise lahendusega, kus Puur täidab korruga mitme ruumi ülesandeid.) Sealjuures omandavad niigi arhetüüpsed rollinimed veelgi suurema kaalu, kuna Emast ja Õest saavad Libud, Kurvameelsest Inspektorist Laps ja Kupeldaja jne. Ainsad, kes ei topeltmängi, on Elegantne Daam ja Roberto Zucco.

"Roberto Zucco" algust on võrreldud mh "Hamletiga" (vangivalvurid ootamas, kuigi seal midagi oodata ei ole; kummitusliku Zucco nägemine, kes vaimu kombel kõnnib läbi müüride) ning Zuccot ennast Hamletiga. (Paralleele on toodud ka Samuel Beckett'i ning Jean Genet' näidenditega, samuti Jeesus Kristuse kannatuslooga ning loomulikult Büchneri "Woyzeckiga".) Kuigi Euroopa kultuur on juba nii tekstitihe, et "paralleelitu" näidendi valmimine on muudetud võimatuks, on "Hamletile" kui teatud alustekstile viitamine siin seal isegi rõhutatud. Kolmeteistkümnes stseen pealkirjaga "Ophelia" toob vaatajate ette (ja Puurist välja!) Õe (Kersti Heinloo), kes peab publikule suunatud monoloogi, kus manab meeste ihulist ja hingelist räpasust. Sealjuures hakkab kaasa mängima ka lavastusesisene topeltmäng: Heinloo on korruga "süütu" Vanem Õde ning veriste kätega Hullunud Libu. Kelle nimel ta räägib? Tema rõhutatult lihtne (võiks isegi öelda – proletaarne) kostüüm ning pidev viitamine nooremale õele ("tuvike", ütleb Heinloo) ei lase meil muidugi kahelda,

kuid mida teab õigupoolest Vanem Õde meestest? Ta ei tohiks teada midagi ja ilmselt ei teagi midagi, kuid ometi räägib. Räägib sel moel, et kellelgi ei ole enam kahtlust: räpaseid mehi tuleb vihata, sest nad rikuvad süütud hinged. "See rottide rott, see haisev siga [- -] ma oleksin pidanud ta mürgitama, oleksin pidanud teda takistama tiirutamast ümber mu turteltuvikese puuri(!)," ütleb Vanem Õde. Siinkohal on tema kõne miski, mis väljub lavastuse hermeetiliselt suletud keelest ning muutub vägivaldseks aktiks, isegi rünnakuks publiku vastu. Publik (eriti meeskodanikud) tunnevad end ohustatuna Vanema Õe (aga mitte Zucco) poolt. Õde, süütu ja hea ning omakasupüüdmatu, ennastohverdav Õde jagab inimesed kaheks (isaste räpatus ja minu tuvikesed) ning teeb seda aktiivselt publiku poole pöördudes. Seega on nii Heinloo tegelaskuju kui tema kõne omamoodi kahestunud, räiget ja õrna liitev ning samas neid vastandav. Ehk eksin, kuid tundub, et Zuccot säärane kahestumine ei iseloomusta. Ta on üks, absoluutselt ise, osadeks lahutamatu enesetajuga, tema tegelaskuju null on korruga ka lõpmatus. Ta on sügavalt oma tuumas kinni (ja seda "tuumas kinni olemist" jälgib ka lavastuse struktuur; võiks isegi öelda, et lavastuse struktuur on sarnane Zucco enesetajuga). Olles õrn, on Zucco ka räige, olles räige, on ta ka õrn. Miski ei välista midagi muud. Tema soov olla mittemiski on samaaegselt soov olla kõik, soov olla nähtamatu on ühtlasi soov olla kõikjal, isegi Zucco problemaatiline ning vastuoluline suhe surmaga on korruga soov olla surnud ning elada igavesti. Ja säärasena – loomulikult – pole ta tõepoolest midagi vähemat kui müüt. On veel üks oluline monoloog, mis kõrvutab "igapäevast" vägivalda ja Zucco vägivalda – Venna (Riho Küt sar) kõne Perenaisele, kui ta on Plika kupeldajale maha müünud. "Mina ei



Lembit Eelmäe ja Tambet Tuisk.
Peeter Lauritsa fotod

tahtnud seda, perenaine, vannun teile. Tema ise käis peale [- - -],” veenab Vend Perenaist, tegelikult aga iseennast. Ehk on see vägivaldne paralleel, ent ometi: Ojasoo ja Mati Undi lavastuste teatav ühisosa hakkas siin kaasa mängima sootuks omapärasel moel, nimelt h a k k a s läbi Kütsari Venna rääkima ka Undi lavastatud “Hamleti” Laertes. Samasugune vennapositsioon, mis eeldab kompromissitult õe (ja seega enda) “au” valvamist. Nii Laertesel kui ka Vennal see ebaõnnestus (tõsi küll, mõneti erineval moel), ja nii Laertes kui ka Vend otsustavad kätte maksta, revanšeerida kaotuse. Zucco kaklus kõrtsis on Koltësi teksti kohaselt Ässa ja Zucco vaheline vägivald, ent Ojasoo lavastuses täidab Ässa kohta hoopis Kütsar, kes pole ka “ümber kehastunud” (nt kostüümi vahetamise teel). Kaklus on oma iseloomult võrdlemisi süütu, kandumata liigsesse sümbolismi. Veelgi enam – Äss-Venna rusikahoobid (mida tuleb provotseerida, ise välja kutsuda) ning tema lause “Õige mees ei tohi lasta end kaks korda sama koera poolt hammustada” jätvavad mulje, justkui täidaks Vend siinkohal oma kohust ning kaitseks (formaalselt) au – maksta kätte õe au rüvetamise eest. Ent ta ei lähe lõpuni, ta käitub pigem eneseuhkuse ja kohusetunde najal, tundes end samal ajal kergendatult. (Sellele viitab ka Venna lause “Nüüd ei pea ma sind enam valvama”.)

Ta teeb, mida mees peab tegema, st mida tema arvates “õige” käitumine tähendab. Tehtud, korras, unustatud. Mingil moel näib Vend justkui Zuccole tänuilikki olevat.

Tema viha kandub aga hoopis Plika, kes meenutab talle tema ebaõnnestumist, tema kohustuse (konventsiooni) täitmata jätmist. Plika viimine lõbumajja toob taas meelde Undi “Hamleti”: kas polnud mitte nii, et Hamlet käratas Opheliale esmalt: “Mine lõbumajja!”, kuigi Shakespeare oli kirjutanud: “Mine kloostri!” Esmalt hooraks, siis nunnaks, esmalt patt; siis lunastus? Venna käitumine (“süü” puhul viitamine enesest väljapoole, esmalt Plika poole – “Ta ise tahtis”), seejärel paratamatuse poole – “Ma ei saa sinna midagi parata”) vastandub siin teravalt Zucco käitumisele: täielik hermeetiline suletus “süü” puhul, ei mingit viitamist enesest väljapoole, pigem lause: “Ma olen mõrvar” (lõpus) kui: “Ma ei saa sinna midagi parata”. Mõnes mõttes on Zucco totaalne vastutaja, kes ei selgita oma käitumist ühegi üldistes käitumismustrites peituva reeglina. Vend on kui tavainimene, Zucco kui müütiline kanglane, kes kehtestab ise reegleid, kuigi ei “kehtestamine” ega “reegel” ole siin õiged sõnad. Vanakreekalikku mõtte maailma lülitatuna on Kütsari Vend saatuse mängukann, seega tavaline (normaalne) inimene; Zucco aga *deus ex machina*. Ja kuigi Zucco näitab lõpuks ikkagi teiste peale (nemad on mõrvarid!), ei tundu see tema enda poolt sooritatut selgituse või põhjendusena. “Ma olen üks teist,” näib Zucco sellega hoopis ütlevat.

Zucco vägivald ning selle motiivitus, eesmärgitus, intentsioonitus on ilmselt see kese, mille ümber lavastus end kerib. “See ei ole vastus,” ütleb ülekuulaja Kaljo Kiisa filmis “Hullumeelsus”. “Mind huvitavad põhjused, miks te nii tegite.” Zucco motiivid – kui neid ka on – ei mahu tavapäraste

põhjuste ning sellest tulenevate tagajärgede skeemi. Zucco ei saa ühestki tapmisest isiklikku kasu, tema ohvrid näivad olevat valitud täiesti juhuslikult ja aoloogiliselt ning mõrvad ei ole inspireeritud ega suunatud minevikku, olevikku ega tulevikku, olles just siin ja praegu. Zucco tapmised ei muuda tegelikult tema jaoks midagi. Nad pole isegi esteetiliselt kaunid ega rituaalsed ning tapmiste jada ei too kaasa Zucco teisenemist (meenutagem Tuisu esimest ja viimast tulekut saali ning publiku silmitsemist) ega vallanda pidurdamatuid sündmusahelaid, mis tooksid Zucco "olemise tuumas" kaasa olulisi nihkeid. Zucco mõrvad on ilusad, sest nad on isetud. Zucco mõrvad on ilusad, sest nad ei pretendeeri millelegi, nad ei taotle midagi, nad on ääretult hetkelised ning teostatud lõplikena; nende hävituslik iha on suunatud pigem Zucco enese kui kellegi teise vastu. Just see aoloogilisus, motiivide ning ajalise mõõtme puudumine ajab inimesed ärevile. (Meenutagem, et Hamletil siiski olid motiivid ning tema käivitus isa vaimu kutsel, Zucco seevastu on lõplikult ise ja lõplikult üks. Mis ongi lõplikult ilus.) Kui Kristel Nõlvaku suurepärasest "nulltegelase" määratlusest tõukuda, siis kas pole nii, et Zucco motiivide mõistmine võimaldaks ühiskonnale patulunastuse? Kas pole mitte nii, et kui Puuri seintel rippuvad inimesed saaksid aru, mis (üldinimlik) põhjus Zuccot tagant tõukas, saaksid nad hukkamõistu ja eemaletõukamise teel lunastada selle, mida nad peavad pärispatuks, mis on nende jaoks korraga iha ja süü? "Vähimagi signaali puhul, mis nende peas võib tekkida, hakkavad nad üksteist tapma," ütleb Zucco. Aga signaali ei tule. Signaali ei tule, sest enne on Zucco. Zucco, kelle jaoks on vaja leida motiiv. Zucco, kellest tuleb "aru saada", et ta siis hukata.

Pärast "Roberto Zuccot" ei tahtnud ma enam tükil ajal Tambet Tuisku teis-

tes rollides näha. Liiga võimas ja mõjuv, rõhutatult minimalistlike vahenditega saavutatud. Tuisu roll oli sama ilus kui Zucco mõrvad. Tema Zucco ei ole psühholoogiline tegelane, tema telefonikõne olematu telefoniga (kui akommunikatsioon, Zuccot ei kuulda – nagu ta ka soovis) ei ole "selgushetk", kus näeme "mittehullu" Zuccot. Veelgi enam – Tuisu ja Ojasoo Zucco ei olegi kujutatud hullu inimesena, aga ka mitte normaalsena. Ehk lähen liiale, ent ometi tundub, et kuigi nii näidend kui ka Ojasoo lavastus ei eelda mingit suunatust (tegelaskuju arengut, kui soovite), toimub teatav Zucco individuatsioon. Ma ei räägi siin temast kui isiksusest, vaid Roberto Zuccost kui olemise esteetikast, kui olemisest endast. See on vägivald, mis on puhastatud, mis on "ilus" iseenesest ning vaba konventsioonidest, sh kuriteo konventsioonidest. See on õrnus ja hullus ja poeetika. "Aga tehnilisest täiusest rääkides ei räägi ma külmast ja tundetust teatrist, ma räägin perfektsest ja neitsilikust teatrist – õrnast, puhtast ja soojast," ütleb Ojasoo ühes intervjuus.

See on lõpmata ilus, see Roberto Zucco. See on lõpmata halastamatu, see Roberto Zucco. Miks ta ei mõju ähvardusena, see inimesetapja? Miks ta ei mõju süüdimatu poisikesena, kes arvab endast rohkem, kui ta on; kes peab end müüdikse ja Ikaroseks, keda tohib tappa ainult Päike? Miks ta ei mõju haiglaselt agressiivse ning hoolimatuna? Miks on Ojasoo tema peale kade ja mitte vihane? Miks ta ei ärata kaastunnet? Miks ta ei mõju hoiatusena Roberto Zucco, vaid meie endi eest? Miks on nii, et hoopis teised tema ümber...

Te ju mõistate?

Või siis mitte.

¹ Kristel Nõlvak. "Nähtamatu mõrtsuka päästetöö." *Sirp* 1.11. 2002.

² [WWW] <http://www.landestheater.at/zucco.html>, 16. 12. 2002

LÕPU ALGUS

ERKKI LUUK

Lubage alustada ühe kurioosse tähelepanekuga, nimelt mulle tundub, et olen just õige inimene sellest etendusest kirjutama, kuna olen Laansalu (Andreas W) tegemistel pidevalt silma peal hoidnud, seda eriti seitsaadik, kui ta n-ö praktilisse teatrimaailma sattus, ning saanud sellest kui mitte just ammen-dava, siis vähemalt üsna ülevaatliku pildi. Peab ütleva, et kuni viimase ajani tundus see kõik mulle enam-vähem jamana. "Enam-vähem" seetõttu, et need etendused – "Uus Elysium" ja "Elysiumi" trailer – sisaldasid endas alati lubadusi, mida küll täita ei suudetud, kuid mis sellest hoolimata põnevust (ja seega siis järelikult ka lootust) alal hoidsid. See põnevus omakorda oli eelkõige intellektuaalne ja keskendus järgmistele probleemidele: 1) milline peaks olema tehnoloogiline teater? ja 2) kas autsaideril on võimalik väärata eesti puitunud teatritraditsiooni? Tundus ääretult oluline, et vähemalt vastus teisele küsimusele oleks positiivne ja et vastus esimesele küsimusele viiks mingi positiivse tulemuseni.

Pidulik sissejuhatus tulenes sellest, et nagu näib, on need vastused nüüd tõesti käes ja mõlemad positiivsed. Laansalu pikk odüsseia teatrimaailmas on õnneliku lõpuni jõudmas – praegu liigub ta juba finišikoridori ebamaiste kulisside vahel. Nimelt, kui keegi veel ei tea või pole aru saanud, on "Aurora temporalist" tabanud ennenägematu edu, nii et isegi nii puust süsteem kui eesti teater on olnud sunnitud selle endasse integreerima. Esialgu planeeritud paari etenduse asemel võetakse ta pike-malt mängimisele ja näidendi tekstki on juba tõlkimisel mitmesse keelde. Etendused lähevad täissaalidele. Ma tahak-

sin küsida: kui see pole Eesti kontekstis edu, mis siis üldse edu on? Mis puutub meediasse, siis see pole (paari jõulu-uimas kriitiku isikus), nagu ikka, muidugi veel millelegi pihta saanud, kuid see on ju üldse sümptomaatiline. Nii nagu ta Laansalu ebaõnnestumistele nüüd aastase hilinemisega reageerib, nii hakkab ta teda tõenäoliselt aasta pärast, kui kogu asja mõte on juba lootusetult lahtunud, ülistama.

Me kõik teame, kui kapseldunud ja enesega rahulolev on eesti teater. Ning seetõttu muidugi ka teame, kui mõttetu ja lootusetu näib autsaiderile perspektiiv seal midagi muuta. Kui mõningast seestpoolt suskimist suudab süsteem veel kuidagi läbi häda (ise seejuures iga hetk lõhkeda ähvardades) taluda, siis kõik väljastpoolt tulevad impulsid, mis millegigi muutmist soovivad, on seni põrkunud läbitungimatule ringkaitsele ja -käendusele. Seda imetlusväärsem on Andreas W tee, kes on kogu aeg n-ö läbi halli kivi läinud. Harva võetakse selline teekond ette üksi (ja veel harvemini jõutakse üksi "teisele poole" välja) ja W-d ongi õnneks alati saatnud pidev kaasvõttelejate "pilv". Paljud neist on aja jooksul ta kõrvalt pudenenud, mõnedki "poolt vahetanud", kuid tänu oma ebatavalisele tegususele ja organisatori-võimetele on Andreas W ikka kaasa-minejaid leidnud. "Aurora temporalis" on tegelikult nii paljude inimeste töö vili, et ainult Laansalu esiletõstmine sellega seoses pole mingil juhul õigus-tatud, või kui, siis ainult ajaloolises perspektiivis, kuhu ta kui ühe olulise teatriloolise arengusuuna taga seisev ideegeneraator ja pidev tegija (selle sõna algses, mitte idiootlikus slängitähenduses) niikuinii vääramatult kuulub.

Siiski langeb kõne all oleva lavastuse puhul teenitud aupaiste ka teistele tegijatele, eelkõige Jaak Tombergile, kes oli (koos Andreas W-ga) üks näidendi teksti autoreist – ja kindlasti mitte vähem oluline kui viimati mainitu. Samuti lavastaja Hendrik Toompere juunior, kes autorite fantaasia kui mitte just täies mahus, siis vähemalt üliprofessionaalsel tasemel materialiseeris. Iga etendus on lavalt saali jõudev, ülekande alg- ja lõpp-punktidega piiritletav fraas, ja suuri lavastajaid iseloomustab see, et nende fraas on eneseküllane, lihvitud, lakooniline ja terviklik, see mõjub nagu nuga või nõel – nagu teravik, mille kõik osad on terviku (ja koos sellega mingi kõrgema funktsiooni) teenistuses, tema juures pole midagi üleaarust. Seda kõike – vähemalt suurt lähenemist sellele nähtamatule ideaalile – oli “Aurora” lavastuses ka märgata.

Ja muidugi näitlejad! Mida oleks suudetud teha ilma nii professionaalsete osatäitmisteta? Mõningast aimu selle kohta annab ehk “Uus Elysium. Une luup”, mille põhiprobleem tunduski olevat selles, et näitlejad ei uskunud seda, mida nad tegid, ja see hoiak, see kahetsusväärne nõrkus – kui lavalt paistab selgesti välja, et näitlejal endal pole vähimatki usku sellesse, mis ta ütleb või teeb, ega ka sellesse, et keegi teine (lisaks muidugi võib-olla Andreas W-le) sellesse veel uskuda võiks – nakatas ka publikut. Kas publik, kes näeb, et isegi näitlejad laval ei usu oma tegemistesse, suudab luua oma peas kujutluse etenduse õnnestumisest? Loomulikult mitte. Selle asemel keskendub ta ebaõnnestumisele, mida ta näitlejate vahendusel läbi elab. Tegelik etendus jääb siis tagaplaanile ja esiplaanil on õõvatekitav metaetendus ebaõnnestumisest, mida laval olev näitleja lakamatult läbi elab. Midagi peaaegu sellist minu meelest “Uue Elysiumi” esietendusel juhtuski. Eelkõige oli see näitle-

jate, kuid võimalik, et ka lavastaja Andreas W ebaõnnestumine. Professionaalne näitleja läheb lavale ja lihtsalt teeb oma asja ära, ükskõik kui absurdne, mõttetu, nõrk või segane see talle ei tunduks. Veenvus on tema põhitrump. Ja isegi kui publikul midagi muud vaadata ei ole, siis näeb ta vähemalt näitlejat, kes teab, mis ta teeb, teebki seda ega mõtle, kas tema tegevusel ka kellegi jaoks mingisugune tähendus või mõte võiks olla. Selline “ülbus” (või kuidas seda nimetada) iseloomustab iga suurt näitlejat. Ta on piisavalt tark teadmaks, et tema asi pole millestki aru saada, midagi arvata või mõelda, vaid lihtsalt oma roll ära teha ja lavalt maha kobida. (See kõlab nagu juhatus mitte ainult näitlemiseks, vaid üldse kogu eluks, kas pole.) Mingist sellisest professionaalsusest jäi “Uue Elysiumi” puhul ehk enim vajaka, kuigi seal oli ka ilmselt muid, eelkõige ohjeldamatult vahutavast tekstist tulenevaid nõrkusi.

“Aurora temporalis” oli kõigest neist puudustest vaba. Tekst oli vaimukas, lihvitud, arusaadav, kuid samas ka piisavalt huvitav ja keeruline, et mingitki pinget pakkuda. Tegelikult kandiski kogu etendust just kõige rohkem tekst; on üldse sümptomaatiline, et see nn Laansalu mudel tehnoloogilisest teatrist on väga tekstikeskne. On ka muid, hoopis teistsuguseid tehnoloogilisi teatreid, kuid “Aurora” on küll eelkõige tekstil baseeruv. Antud teksti puhul õigustas see end täielikult, sest kuulajal oli seal võimalus nii nakitseda üksikute ideede ja repliikide kallal kui ka lasta end kanda võrdlemisi vabade assotsiatsioonide vool. Niisiis, nagu juba aru võis saada, oli tekst eesti teatri kohta ennenägematult idee- ja vaheldusrikas, ja üleüldse peaaegu laitmatu. “Aurora temporalist” tutvustaval teatriseminaril rääkis Laansalu metodist, kuidas nad Tombergiga kirjutavad: kiiresti, ja kui ühele miski ei meeldi, tõmmatakse see kohe maha, nii et alles jääb vaid võima-

likult lakooniline ja minimaalne "info". Igatahes näib nende töömeetod end vähemalt selle näidendi puhul küll täielikult õigustavat. Kümme punkti teksti autoritele! Tuleb üldse silmas pidada, et kuigi siin on kogu aeg (kahtlemata teenitult) rõhutatud Laansalu osa, oli lavastusega hõivatud kogu "Lendava Hollandlase" tiim (lisaks teksti autoritele veel heli-, video-, valguse-, tehnika-, sünkronisatsiooni- ja koordinatsioonimehed, mitmesugused mänedžerid jne), nii et ilma nende ühendatud jõupingutusteta poleks "Aurora" kahtlemata kunagi tegelikuseks saanud. Au, ka kiitus neile! Kahjuks aga ei sõltu tehnoloogilises teatris kõik vaid inimestest. Vaim võib valmis olla, keha niisamuti, aga raud võimaldab endale otsustaval momendil ikka lubamatut nõrkust, nii et (piltlikult öeldes ja tehnikute meelest) "kõik kuradile lendab".

Nähtud 23. detsembri etenduses Sadamateatris midagi umbes sellist vist juhtuski: pöörlevad külgekraanid, kus pidevalt pidid jooksuma videod, esiteks ei pöörelnud (neid ringi ajama pidanud mootorid olid rikki läinud) ning teiseks polnud sinna projitseeritud videoid üldse näha, kuna ekraanid olid eksikombel mingite prožektoritega üle valgustatud. Tavaliselt on kõik seda sorti rikked midagi sellist, mida tavavaataja üldse ei adu – eriti tehnoloogilises teatris, mis (enamasti) hoolitseb maksimaalse hulga samaaegsete stiimulite ja tajukanalite sünkroonse haldamise eest, nii et kui kusagilt miski vidin ära jääb, ei pane keegi peale tegijate endi seda niikuinii tähele. Kuid käesoleval juhul see teater nüüd nii tehnoloogiline ka ei olnud (ja see eeldabki üldjuhul suuremat eelarvet), et kohe üldse mitte midagi aru poleks olnud saada. Isegi mulle, kõigi nende tehniliste detailide suhtes õndsas teadmatuses viibivale pealtvaatajale, torkas silma, et külgekraanid, kus küll ilmselt ju pidevalt

mingi "jahu" jooksis, olid kuidagi kahtlaselt nähtamatud. See torkas silma, kuid ei seganud, sest oli ju nii palju igasuguseid muid asju, millele lavastuse juures tähelepanu pöörata (neist olulisim ilmselt tekst), et ehkki tegijate endi meelest oli etendus sellega võib-olla rikutud, mina nende tehniliste häirete üle küll suuremat ei kannatanud.

Näitlejad, nagu juba öeldud, olid kõik enam-vähem suurepärased, ses mõttes oli "Aurora" "Uue Elysiumiga" võrreldes nagu öö ja päev. Ilmselt kõige huvitama rolli tegi Raivo E. Tamm; temale oli antud ka kõige huvitavam tegelane, "uneslendur" Gustavo Alvarez, kelle hämmastava ja keerdu (möbiuse lehe kujulise) "eluloo" ta väga nauditavalt esitas. Kõige küsitavam oli näidendi ainus naistegelane Invisigoth (Harriet Toompere), kes öieti ei teinud muud, kui rippus Jorge Luis Borgese (Guido Kangur) küljes ja/või rääkis leekivast armastusest, millest viimane midagi teada ei tahtnud. Näis, et Invisigoth on teadlikult karikeeritud ja naeruväärseks tehtud. Selline rollilahendus tekitas küsimusi. Ühest küljest oli Invisigoth näidendisse sisse toodud silmanähtavalt vaid selleks, et tekiks mingi "armastuse ja tunde liin" (ning sekundaarse funktsioonina võib-olla ka autorite seksuaalse sättumuse markeerimiseks), kuid tegelaskuju nii distantseeritud-karikeeritud esitusviisi tõttu tekkis küsimus (mis nii läbi ja lõhki intellektuaalse, autorid ütleksid ilmselt: "sünaptilise ja boreaalse" näidendi puhul niikuinii oleks tekkinud): milleks teda üldse vaja oli? Ilmselt oli lavastajal Invisigothiga mingi oma plaan, võib-olla tahtis ta tema kaudu vastandada erinevaid mängulaade – ülemängitud ja -pingutatud emotsioonidele ja tekstile rõhuvat, võib-olla taheti vastandada "erinevaid maailmu", "mõistust ja tundeid", "meest ja naist", "uut ja vana", mida iganes; igatahes ei saanud ma aru, milleks seda vaja oli. See mõjus teadliku

haltuurana, mida oli ka kerge läbi näha, kusjuures seda ei üritatudki varjata – laadis: “oleme seni kogu aeg mõistust vahendanud, vahendame nüüd tundeid kah!”, et publik oma (kuidagi läbi häda kokku klopsitud) “tundeportsu” ikka kätte saaks. Teine lavastuslik eba-koht oli Puustusmaa ja Uukkivi suurepäraselt kehastatud “boreaalide” igakordset sisenemist markeeriv “boreaalne” joig. Andke andeks, ühe korra võib selle ju äärmisel juhul välja kannatada, kuid lõpuks hakkab selline näpuga näitamine ja kõrvapidi loiku surumine närvidele käima – vaataja pole ju idioot, et ise aru ei saaks, et tal mingite “ugridega” tegu on. Kui need kaks pisiviga välja arvata, oli lavastus väga õnnestunud: lihvitud, lakooniline, täpne – kokku võttes selline, mis lavastuse (näidendit ma lugenud pole) arvukad voorused võib-olla kõige paremas konfiguratsioonis välja tõi. Lavastuslikus mõttes oli tegu vägagi “tavalise” etendusega, kus kogu “tehnoloogilisus” (eriti muidugi “Uue Elysiumiga” võrreldes) vaid tagaplaanil müttas ja etenduse kulgu suuremat ei sekkunud. Seepärast tundubki mulle, pehmelt öeldes, arusaamatu kogu see “teatraalide” masinlik hädakisa, mis iga Laansalu sammu saadab – oleks, et ta oleks selle siis mingi tehnoloogilise satanismiga ära teeninud. Ei ole ju! Kõik, mida Laansalu seni teatris teinud, on tegelikult võrdlemisi tehnoloogiakauge. Puhtas tehnoloogilises teatris pole üldse mingit inimest, inimese kujutist ega häält – ainult aparaadid, masinavärgid, ekraanid, heli, valgus, digitaalne videotöötlus jne, nii et kõik need vihased kilked “ekraanidega mängimise” üle on enam kui kohatud. “Aurora temporalis” on kahtlemata väga tehnoloogiakauge teater, seni nähtud “Lendava Hollandlase” asjadest kindlasti kõige kaugem.

Paari sõnaga ka mõningaist reaktsioonidest meedias, millest ma selle

lavastuse puhul hästi aru ei saanud. Valle-Sten Maiste süüdistused näisid põhinevat sellel, et lavastusel pole mingit pistmist loogika ja terve mõistusega, et see on nonsenss jne. Ma ei saa aru, miks ühel lavastusel peaks olema midagi pistmist terve mõistuse või loogikaga, või miks ta ei peaks olema nonsenss. Teatrietendus pole ju loogika harjutuste kogu analüütilise filosoofia 2. kursuse üliõpilastele, või on? Asi oli ilmselt selles, et see tekst või “viiteväli”, mis oli tegelikult küllaltki hõlmatav, kuna ta ammutas enamjaolt ainult kolmest allikast: küberpunk, tšuktši muinasjutud ja Borgese novell “Paabeli raamatu-kogu”, ei hakanud kriitiku jaoks “kõnelema” vms. Sellest iseenesest pole lugu, kui ei kõnele üks “kultuuritraditsioon”, siis kõneleb teine; kuid vaimselt rikkamad on kahtlemata need, keda kõnetaavad erinevad “kultuuritraditsioonid”, viiteväljad ja tekstid. Ja mis puudutab “Areeni” aasta kokkuvõtet, kus Laansalu “luuseriks” tehti, siis näitab see vaid sellele väljaandele tüüpilist enesekesksust ja pealiskaudsust (kusjuures olen enam-vähem kindel, et keegi neist polnud seda etendust isegi näinud, sest “luuseri” tiitlit argumenteeriti ainult Maiste artiklile tuginedes). Vaevalt muidugi, et Laansalu selle üle eriti kurvas- tab, sest “vinner” kõlab umbes sama paljutootavalt kui “vinn”.

“Lendav Hollandlane” on tuule tiibadesse saanud, lendab kõrgelt, ja on vaja midagi enam kui õõnsalt kohisevat “mõistuse häält”, et teda sealt alla tuua. Loodan, et “Aurora temporalis” tähistab ühe painajaliku ajastu lõpu algust eesti teatris ning et nüüdsest alates ollakse sunnitud pisut enam arvestama ka teistsuguse teatriga, teiste traditsioonide, teiste ideede, teiste tekstidega. Samas on see kõik muidugi vaid naiivne lootus, aga “naivist” Valle-Steni määratluse järgi ma ju olengi.

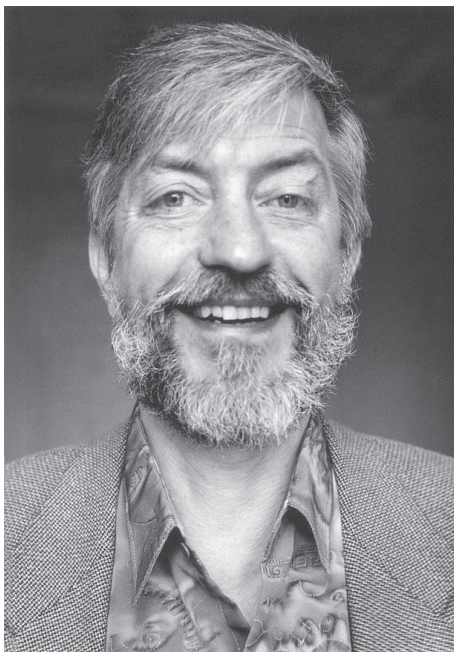
KUI PALJU ON EESTI MUUSIKAS TŠELLOKONTSERTE? II

SUMERA ja TAMBERGI tšellokontserdid

TOOMAS VELMET

Seekord on vastus: kaheksateist. Kuna esimeses sama autori sama pealkirjaga kirjatükis oli vastus kuusteist, siis võlgnen vabanduse, kuna usaldasin, aga ei kontrollinud põhjalikumalt oma mälu. Eelnenud 16-le tuleb tõe huvides liita Narva helilooja Anatoli Raidi Tšellokontsert (1977) ja igal juhul veel Tõnu Kõrvitsa Tšellokontsert (1996). Kõige värskem loetletuist on Timo Steineri 2001. aastal kirjutatud ja Kristjan Saare esitatud Tšellokontsert. Seega on eesti tšellokontserte ootamatult palju. Kaheksateistkümnest kaks on ilmunud trükist – Pärdi ja Tüüri kontserdid – ning kaks esimest: Artur Kapi ja Juhan Aaviku omad tuleks fikseerida loomuliku kaona. Pärt ja Tüür on ka erinevate esituste ning riikide-lavade poolest ületanud rahvusvahelise kontrolljoone. Kõik ülejäänud on ikkagi elustunud helipildis nii või teisiti. Kui varasemas ajaloos on märgata teatavat loomingulist kuhjumist aastatel 1965–1966 (4 kontserti), siis ka sajandivahetus on olnud jälle žanrile soodne – 1996–2001 (5 kontserti); seega tšellistid siin- ja sealpool piire – valik on teie. Ühelgi neist teostest ei ole ju keelatud kõndida Pärdi ja Tüüri radadele nii elus kui trükis, kuid mõnele on see lausa kohustuslik.

Kohustuslike seas on kaks arvestatavat teost sama kaalukatelt autoritelt: esiteks **Lepo Sumera** Kontsert tšellole ja sümfooniaorkestrile – 1998/99. Esitaja on juba tuttav **David Geringas**, tellija **Haagi SO**. Olid ajad, mil eesti muusikas võis öelda: väike on ilus. Selle näiteks on Pärdi Tšellokontsert –



Lepo Sumera kevadel 2000.
Harri Rospu foto

kolmeosaline umbes 8 minutit kestev teos. Nüüd on jälle suur ilus: Sumera kontsert – I *Allegro*; II *Larghetto*; III *Poco a poco accelerando* kokku umbes 30 minutine teos. Muide ka selle orkester on suur ja koosseisult klassikaline: kahene puupillide koosseis, neli *corno*'t, kaks trompetit, kolm trombooni, keelpillid ja 11 (!) kõige erinevamat löökriista, kus ikkagi jälle vibrafon viisipillina. Üllatavalt on võimalik isegi тонаalsus määrata: I osal *a*-moll, II *e*-moll ja III lõpeb *g*-mollis. Romantiline tšello on ju “mulli pill”, kui meenutada selle žanri klassikalisi tippteoseid: Schumannil *a*-moll, Dvorakil *h*-moll, Elgaril



Leedu tšellist David Geringas oli Lepo Sumera tšellokontserdi esmaesitaja.

e-moll. Ons Sumera teos ehk neoromantiline – olulised vihjed on olemas nii dramaturgias kui helikeeles. Romantiline virtuoossuski on olemas, mitte ainult solistil, vaid ka orkestris. Temaatiline materjal on sugestiivne ja meelde jääv, kohati isegi laulvalt meloodiline (tšello ju) ja kõrv registreerib ka rahvusromantilisi vihjeid – II osa nr-s 70: madalas registris oboe sekundeerib soolotšellole lausa Sibeliuse “keeles”. Muide, arvan, et aeglaselt kulgeva muusika pingestamisel on Sumera suurmeister. Tema väljendusvahendid “algavad” sealt, kus Tüür “lõpetab”, kuigi Tüüri hääbuva C-duurse solisti *arpeggio* asemel on Sumeral teose alguses a-molne *fortissimo*, aga ikkagi *arpeggio*. See tehniline võtte on ka omamoodi dramaturgiline sümbol nii solisti partiis kui orkestriski, sellega, nagu öeldud, kontsert algab ja ka lõpeb, läbides vahepeal kõik võimalikud võimatud registrid ning dünaamikad ja harmooniad. Klassikalis-romantilise kontserdi märk on solisti virtuoosne-improvisatsiooniline soolokadents.

Sumera teose kadents on läbi teinud teatava arengu. Kui partituuris on ta küllaltki lühike ja rakendatud ühe läbiva materjali teenistusse – ikka seesama arpedžeeritud tehnika, mis raudse loogikaga viib *coda*’sse –, siis hiljem on autor kadentsi oluliselt laiendanud ning autori remark “Davidu posvjaštšajetsa” vihjab solisti soovile näha kontserdi kulminatsioonis arendatud kadentsi, ning see on täidetud sajabrot-sendilisel. Kõik oluline kõikidest osadest on siin antud kasutada, ning enamgi veel, autorile omases dramaturgilises järjestuses, juhtnööriga: *rubato moltissimo, tutto poetica!* On romantiline. Osade tempod on fikseeritud metronoomiga ja esitusel (ERSO, David Geringas, Paavo Järvi) hästi täpselt järgitud. Osasiseselt on tempo muutusi ainult esimeses, üks *meno mosso*, kuid see-eest on “puhkehetked” partituuri sisse (välja) kirjutatud vältustes. Ka viimase osa kiirendus (*accelerando*) on kirjas täpselt, kust kuhu, st MM 84–120 ja see MM 120 on ka I osa tempo mõõt. Teadma peab aga, et III osa algab solisti nn suurte trioolidega, st vihjega aeglasele valsile, mis kiirelt transformeerub vastavalt I osale omase aktiivsusega pulsile. Minu kuulamiskogemus on esiettekanne Tallinnas ja partituuri toel salvestise kuulamine. Mulje elavast ettekandest oli arvatavasti nii võimas, et salvestis tundus vana hea tuttavana, kelle juures avastad aina uusi väärtusi.

Tundub, et salvestis võimendab mõnevõrra enam *tutto poetica*’t, või ei osanud ma elava ettekande puhul vastavalt häälestuda. David Geringase väljendusvahendite arsenal on igatahes selles võtmes võimsalt rakendunud.

Arvan, et Lepo Sumera Tšellokontsert on eesti instrumentaalkontserdi tipus ja meie ülesanne on teha kõik, st trükimaterjal, plaat ja muu, mis vajalik, et teosel oleks tema vääriline elulugu laval.

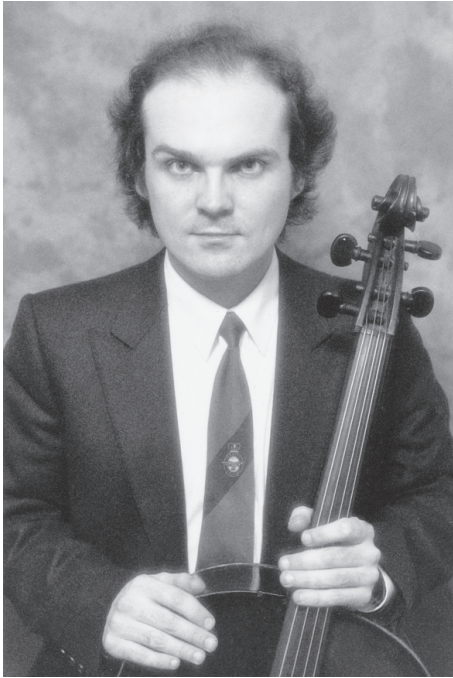


Eino Tamberg kevadel 2000.
Harri Rospu foto

Uuel sajandil pöördub ometi “tšello-
usku” professor **Eino Tamberg** ja
pühendab oma **Tšellokontserdi op 109**
(2001) “Estonia” teatrile ja selle pea-
dirigendile **Paul Mägile**, esiettekande
solistiks orkestri tšellorühma kontsert-
meister **Henry-David Varema**. Tam-
berg on tõestanud, et Rostropovitšil oli
õigus, kui ta teatas, et tšellol ei ole
piiranguid teksti ega orkestri koosseisu
suhtes, kui tegemist on tõeliste pro-
fessionaalidega. Vihje oli tehtud
Prokofjevi, Šostakovitši ja Britteni
suunas. Tambergi orkester on suur
sümfooniaorkester: kolmene puupilli-
koosseis (v.a 2 oboed) ja vaskpillid koos
tuubaga, timpanid ja veel 12 löökpilli 4
mehe käes, lisaks *celesta* ja harf, ja alles
siis keelpillid. Hästi liigendatud ühe-
osaline ligi 22 minutit pikk ja võimas
oopus. Osavalt vormi valatud isikupä-
rase dramaturgiaga. Kuulates on asja-
del selgelt tajutav arenguloogika ja ülla-
tusena leiad partituurist vähemalt 22

juhtnööri tempo kohta, millest nobe-
daim on *Allegro non troppo* ja aeglaseim
Andante (takt 69) või *Andante non troppo*
(takt 72). Mõni nii fikseeritud episoo-
didest kestab 10–20 takti ja pikimana
teose kulminatsiooniks arenev *Allegro*
non troppo metronoomiga 120 kestab ka
120 takti. Tegelikult ju eelneb sellele ca
60-taktine *Andante*, mis koos *con moto*
ja *piu mosso*’ga moodustavad ka kont-
serdi rahulikuma meloodilise (solist)
telje ehk nn teise osa. Sellega tahan öel-
da vaid ühte – et vorm on põnev ja
originaalne, vähemalt mina ei tunne
ligilähedaltki sellesarnase vormiaren-
dusega instrumentaalkontserti. Parti-
tuur on niisama põnev, kasvades kahelt
realt kahekümne viieni ja vastupidi.
Selgeks saab ka lisandite *con moto* või
non troppo rohke kasutamine nii arengu-
pinge tekitajatena kui akumuleerijatena.

Vaimustuma kipun aga nendest
partituuri lehekülgedest, kus solist jääb
üksi löökpillidega. See juhtub alati, kui
antakse tõuge kiiremale pulseerumisele
ja olulisimalt muidugi juba mainitud nr
38 *Allegro non troppo*’s, mis algab vahva
duelliga tšello ja *tamburo militare* vahel
ja jätkub hiljem bongode ja tom-tomiga.
Järjekordne duo algab viimase *Andante*
non troppo’ga seekord timpani ja tšel-
loga. Nii ta *non troppo* tuksubki loomu-
liku lõpuni ja geniaalseim võte on tim-
pani tuksumisele lisatud sordiiniga
madalas registris tšellod – bassid. Ega
selline teose kustumine ole ju uudis, aga
see, kui meisterlikult see on tehtud, on
hea uudis. Sama võib öelda kogu löök-
pilli patarei kasutuse kohta, ei ole ju
oluline kui palju neid on, vaid kuidas
ja kas nad eesmärki teenivad. Siin on
Tamberg kordumatu meister. Selline
harva esinev löökpill nagu *frusta* (piits)
saab tööd vaid üheks nähvakaks, aga
see on valus. Kahju, et ei olnud võima-
lust kuulata teost elavas ettekandes, sest
ka mis tahes parim salvestis nivelleerib
mõnevõrra dünaamika, mis on nii
suure orkestri juures ikkagi äärmiselt



Eino Tambergi tšellokontserdi
esmaesitaja Henry-David Varema.
Harri Rospu foto

oluline väljendusvahend. Nii orkestri dirigendil kui ka solistil on ettekanne hästi viimistletud ja esitatud. Eriti hämmastas tšello ja löökpillide ansambiline täpsus, teades distantsi nende vahel, siin aitab ikkagi ainult dirigendi meisterlikkus, sama kehtib ka kõlalise tasakaalu kohta. Võib-olla, et seesama viimane *Andante non troppo* on mõnevõrra aeglasem (ca 60) autori metronoomist (72), mille tulemusel kannatab rütmiline selgus ja täpsus ning teos kipub liiga vara kustuma. Igatahes on kõik esitajad selle keerulise partituuri realiseerinud meisterlikult ja ära teeninud autori pühenduse ning eesti muusika on veel rikastunud kõrgeast klassist instrumentaalkontserdiga.

Eesti tšellokontserdi ajalugu on peaaegu kuuskümmend aastat vana. Selle jooksul on sündinud 18 kontserdivormis teost 15 autorilt. Ei ole paha, eriti kui vähemalt viis või kuus neist on väärtteosed ja kaks maailma lavadel.

Kuidas on lood meie teistele instrumentidele kirjutatud teostega. Kindlasti on rohkem klaverikontserte (juba Artur Lembal 5), aga viiulikontserte? Eesti muusika on seda väärt, et selles pisut kaevata, nii lähiki kui ka mitte nii lähiminevikus, ja kus on ootamatu auk, annab seda ju täita. Tänapäevade andekate instrumentalistide ja heliloojate töö vajab väärtustamist, niisamuti nagu tasub sõelumist eilnegi. Kuid sisenevate teiste instrumentide kapsaaeda tahan lõpetada need jutud nii. Lugupeetud kirjastused, plaadifirmad, produtsendid, kuulsad eesti dirigendid oma orkestritega ja välisdirigendid meie orkestriga, siin on teile kaks super-tšellokontserti: Lepo Sumera Kontsert tšellole ja sümfoniaorkestrile (1998), kestus 30 minutit, ning Eino Tambergi Tšellokontsert *op 109* (2001) – 22 minutit. Väärtused garanteeritud! Muide, 24. I 2003 toimus Tüüri Tšellokontserdi edukas ettekanne Saarbrückeni RSO kontserdil, mida juhatas Tõnu Kaljuste, solist oli Leho Karin (Eesti)!



ARVO PÄRDI CD "SUMMA" KUULAMISEL TEKKINUD MÕTTEID

KERRI KOTTA

Summa. Arvo Pärt. Paavo Järvi. *Estonian National Symphony Orchestra. Symphony No 3, Trisagion, Summa, Fratres, Festina Lente, Silouans Song Cantus in Memory of Benjamin Britten.* © 2002 EMI RECORDS Ltd Virgin Classics.

Iga uue Arvo Pärdi heliplaadi ilmumine võib panna kuulajat taas mõtlema helilooja muusikas seitsmekümnendatel aastatel aset leidnud stiilimuutusele. Eriti selline, kus kõrvuti *tintinnabuli*-stiilis teostega kõlavad ka helilooja varasemast loomeperioodist pärit tööd. Mul ei ole kavas küll lähemalt peatuda *tintinnabuli*-stiili kompositsioonitehnikal, kuid käesoleval heliplaadil kõlav muusika ajendas mind siiski arutlema selle üle, mida tähendab ja kuidas avaldub Pärdi muusikas toimunud stiililine muutus teose vormi (kui teatud mõttes teose terviklikkuse garantii) seisukohalt.

Klassikalises muusikas sisaldab teose aluseks olev muusikaline materjal (näiteks peateema) teatud vaate järgi nii selle teose "probleemiasetust" (st teose edasist kulgemist käivitavat peamist komponenti) kui ka mingeid kindlaid mängureegleid selle kohta, kuidas muusika edasine areng (s.o n-ö probleemi lahendamine) peaks toimuma. See tähendab, et mingi muusikateose arengu aluseks saav materjal viitab ühelt poolt temas sisalduvale lõpetamatusele ja avatusele (n-ö teose konflikt), teiselt poolt võimalustele ja vahenditele, kuidas muuta alusmaterjalisisaldust "lõpetamatus" "lõpetatuseks", tervikuks ("konflikti lahendus"). Seega tekitab teose alusmaterjali kuulmine kuulaja teadvuses kindlaid ootusi teose

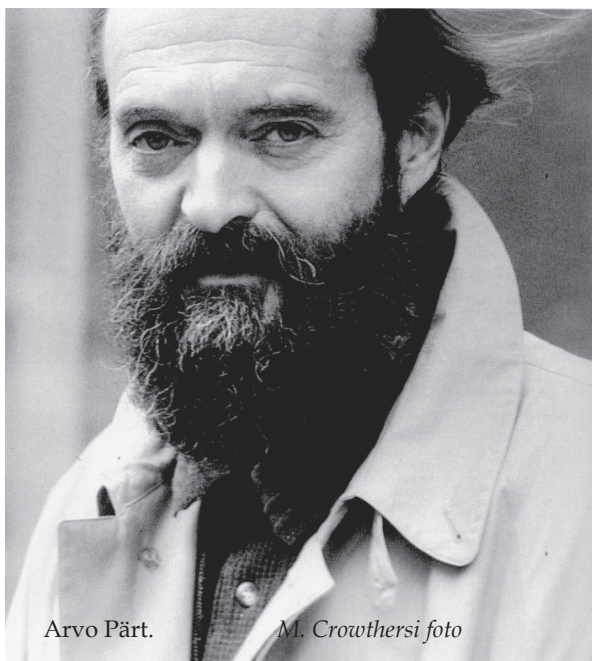


arengu suhtes (seda muidugi üldreeglinas, kui kuulajal on ka selle muusika eelnevaid kuulamise kogemusi). Kuulaja tajub ühelt poolt seda, "mis on", ning teiselt poolt teadvustab ka seda, "mis peaks olema", kusjuures vähemalt teose alguses need "mis on" ja "mis peab olema" tema teadvuses ei kattu (ning see loobki sisemise vajaduse teose jätkumiseks). Teose vorm (st teos kui kuulaja teadvuses eksisteeriv tervik) tekib siis, kui see, "mis peaks olema", saabki teose kulgedes selleks, "mis on". Kuna kuulaja on sellise vaate põhjal alati vähem või rohkem teadlik muusikalise arengu lõppeesmärgist (umbes nii, nagu mingit eset üles viates oleme teadlikud sellest, et varem või hiljem langeb see alla tagasi), siis tajutakse teost kui protsessi, kui liikumist punktist A punkti B. Kuulaja ei ole ainult teadlik sellest, et liikumine, protsess, on teose kui (kuulaja teadvuses) tervikliku nähtuse tekkimiseks vajalik, vaid ta on ühtlasi teadlik ka sellest,

kuhu liikumine peaks olema suunatud. Just viimati mainitu lubas heliloojatel leiutada aina keerulisemaid strateegiaid lõppeesmärgi saavutamiseks, kartmata, et teos n-ö vormilt “laiali laguneb”. Selle tulemusena muutusid helitööd aina ulatuslikumaks ja see võimaldas lõppkokkuvõttes tekkida ka n-ö puhtmuusikalistel (st mitte sõna tuge vajavatel) suurvormidel, mille välja paistvamaks esindajaks on sümfoonia.

Klassikalises, tonaalses muusikas on mõtet lõpetavaks üksuseks (meloodiline või harmooniline) kadents. Kadentsi lõpetav funktsioon (eriti harmoonilises ja kontrapunktilises mõttes) tuleneb aga eelkõige sellest, et ühtlasi on kadents ka kogu talle eelneva muusikalise arengu eesmärk. Seega annab kadents tonaalses muusikas liikumisele suuna ehk muusikalise “mõtte”. “Mõtte” omandamisega lisandub aga kuulnud muusikaloigule kuulaja teadvuses teatud (lisa)väärtus, mis tõstab nimetatud muusikaloigu kuulaja teadvuses n-ö ajavälisele tasandile, vajutab sellele teatud igavikulise pitseri, sest mõte või taju (tervikust), tekkides küll ajas, on oma olemuselt ajaväline.

Nimetatud mõte toob meid Arvo Pärdi Kolmanda sümfoonia, ainsa teose juurde käesoleval plaadil, mis ei ole veel kirjutatud *tintinnabuli*-tehnikas. Eelkõige seetõttu, et Kolmandas sümfoonias mängib väga olulist rolli XIV sajandi muusikast pärit kadents. See nähtus, mis tundub helilooja hilisemas muusikas täiesti puuduvat (selle põhjustest pisut edaspidi), tungib siin erakordselt jõuliselt esile. Kolmas sümfoonia on kirjutatud ajal, mil helilooja oli juba hüljanud oma varasemad esteetilised põhimõtted, kuid ei olnud leidnud veel teda täielikult rahuldavat kompositsioonitehnikat oma uuenenud kunstnikukreedo väljendamiseks. Ning seetõttu leiab Arvo Pärdi religioossus siin väljendamist veel klassikaliste, traditsiooniliste väljendusvahendite



Arvo Pärt.

M. Crowthersi foto

abil. See omakorda põhjendab kadentsi kui nähtuse intensiivset kasutamist, sest just kadents võimaldab tekitada kuulaja teadvuses järjekordse “taju tervikust” ja tõsta seega teda hetkeks kõrgemale muusika ajas kulgemisest. Muusikaline areng, mis tänu rõhutatud ja sageli esinevatele kadentsidele on liigendatud arvukateks ja suhteliselt iseseisvateks vormiüksusteks, tekitab kohati isegi assotsiatsioone austria helilooja Anton Bruckneriga, kel oli ilmselt samasugune eesmärk – väljendada liikumatut ja igavest (helilooja poolt loodud) liikumise taustana.

Sümfoonias “kontrollib” veel kadents muusika piire, olles ühtlasi hetkeks, mil kuulaja võib paotada igaviku kardinat. Tänu sellise muusika dünaamilisele olemusele (st kindlale suunatusele) saab kuulaja igavikutaju tekkida vaid teatud kindlates, kadentsi abil vormi liigendavates kohtades. Arvo Pärt proovib siin igavest ja absoluutset väljendada selliselt, et vormi liigendavaid kohti (kadentse) on teosesse lülitatud suhteliselt arvukalt. Hoolimata sellest

ei ole kuulaja siin igavikuga otseselt ühendatud, vaid see avaldub antud teoses kaudsemalt, tagasivaatavamalt ja reflektorsemalt. Ilmselt oli see ka üks aspekte, mis ei lubanud heliloojal rahulduda Kolmanda sümfoonia helikeelega, vaid pani ta otsima midagi sellist, kus "igavene" ilmutaks oma kohalolu pidevalt. Ja selliseks otstarbeks on *tintinnabuli*-stiil lausa ideaalne – selle stiili meloodiad (meloodiahääl) ei vaja enese igavikustamiseks enam kadentsi kui liikumise lõppe märki, sest nendes meloodiates puudub liikumine sisulises mõttes. Erinevalt klassikalisest (meloodia)hääldest, mis liigub alati vähemalt kahe põhiheli vahel (näiteks *tenor* ja *finalis* vanas ühehäälse kirikumuusikas, või toonika- ja dominantiheli mitmehäälse tonaalses muusikas jne) ning mille liikumisel on seetõttu alati kindel suund¹, kujutab *tintinnabuli*-stiili meloodiahääl endast eelkõige ühe vastava meloodia aluseks oleva põhiheli kaunistamist. Kui siin ka liikumine esineb, siis puudub sellel klassikalises mõttes suund ning sisuliselt on sellise näilise liikumise näol tegemist vaid meloodia aluseks oleva põhiheli erinevais vormides manifestatsioonidega. Seega viitab iga meloodiahääl heli siin otseselt meloodiahääl aluseks olevale põhihelile ja garanteerib seega viimase pideva kohalolu. Teiste sõnadega, tegemist on teatud mõttes muusikaga, kus see, "mis on", on ühtlasi alati ka see, "mis peaks olema". Selle peaaegu didaktiliseks näiteks on "Fratrese" rangelt matemaatiliselt konstrueeritud meloodia, aga miks mitte ka "Trisagioni" dramaatiline, tekstist tuletatud meloodiahääl.

Ja nii võib küsida: mida tähendab vorm sellist tüüpi teostes? Sest kui kuulaja tajub alati koos "probleemiasetusega" ka selle "lahendust", siis on teos iga hetkega ühtlasi alanud ja ka lõppenud. (Ideed igavesti algavast ja seega igavesti värskest muusikast on

väljendanud ka teised heliloojad.) Millist osa täidab sellises muusikas dünaamika, *crescendo* ja *diminuendo*, mis klassikalises muusikas on eelkõige seotud mingile eesmärgile suunatud liikumisega?

Näib, et sellisel muusikal on lausa matemaatiliselt range struktuur, aga sisuliselt puudub vorm eespool kirjeldatud tähenduses. Ja see on ka põhjus, miks selle näiliselt lihtsa muusika esitamine on nii raske, sest vormiloomise ülesanne on siin usaldatud erinevalt klassikalisesest muusikast täielikult interpreedile. Kuna helikõrgusstruktuur on antud ja seda interpreet enam muuta ei saa, muutuvad tema "töövahenditeks" siin klassikalises mõttes sekundaarsed muusikalised väljendusvahendid – dünaamika, tämber; instrumentatsioon (paljud Pärdi *tintinnabuli*-stiilis teosed eksisteerivad mitmes erinevas seades). Ja viimati mainitust tuleneb ka Pärdi teostele omane peendramaturgia, ülimalt suure rõhu asetamine klassikalise muusika seisukohast teisejärgulistele aspektidele.

Selles valguses tuleb hinnata **Paavo Järvi** huvitavaid, aga samas ka veenvaid tempo- ja dünaamikaleide ning -lahendusi; olgu siis tegemist plaadi nimiloo "Summa" peene fraseerimise ja oskuslikult asetatud aktsentidega ning teose hästi edasi antud kerge, väreleva, "objektiivse" atmosfääriga või siis "Trisagioni" seesmiselt laetud ja pingestatud dramatismiga. Viimati mainitud teose näol on tegemist omamoodi muusikalise negatiiviga, kus see, mis kõlab, seisab pigem vaikuse (pauside) teenistuses kui vastupidi. Seetõttu on selles teoses äärmiselt tähtis tabada muusika ja muusikat katkestavate pauside vastastikust tasakaalu, millega Paavo Järvi ja meie rahvusorkester ka hästi hakama saavad. Repetitiivsed akordid teose lõpus kui pausides akumuleerunud pinge vallandumine mõjuvad seetõttu eriti veenvalt.



Paavo Järvi ERSO proovis paar aastat tagasi.
Kalju Suure fotod

Märkimist vääriwad ka Kolmanda sümfoonia huvitavad tempolahendused (mis tundusid kohati üsnagi erinevad sellest, mida siiaaani kuulnud, kuid mis mitmekordsel plaadi ülekuulamisel tundusid end aina rohkem õigustavat) ja seda eelkõige teose finaalis. Eriti just sümfoonia, aga ka teatud leebet resignatsiooni väljendavas “Festina Lentes” tuli esile Paavo Järvi oskus muusikat “ära kuulata”, mitte kiirustada, teost kui tervikut sellele ohvriks toomata.

Ja lõpetuseks peab kindlasti mainima ka käesoleva plaadi läbimõeldud teoste valikut – plaadil kõlavatest helinditest moodustuv rida tekitab omakorda mingi loogilise (peegel)sümmeetria kõrgemal tasandil. Nii võib “Summat” vaadelda plaadi sissejuhatusena, “Trisagioni” ja Kolmandat sümfooniast kui selle plaadi “põhiosasid”,

kus esimesena mainitud teose allasurutud pinge leiab lahenduse teise avali dramaatilisuses, ranges lihtsuses “Fratrest” omamoodi plaadi ajalise keskpunktina; “Silouans Song” toob oma põhitonaalsuselt taas meelde “Trisagioni” (antud teoste puhul on sarnane ka meloodiahääle ülesehituse põhimõtte) ning “Festina Lente” mõjub kui kauge mälestus plaadi avaloost “Summa”. “Cantus” aga oma lõputult laskuvate meloodiatega koodana kogu eespool kõlanud muusikale.

Nii võib seda plaati pidada meistritööks mitmeski mõttes.

¹ Traditsioonilises muusikas liigutakse teose alguses ühelt põhihelilt teisele (näiteks toonikahelilt dominandile), tekitades seega vajaduse naasta taas alghelile. Selline printsiip üldisemalt on väga omane suurele osale õhtumaade muusikast.

EESTI VABARIIK 85

TÄHELEPANEKUID EESTI 1930. AASTATE KULTUURIELUST JA SELLE UURIMISEST INTERDISTSIPLINAARSE KULTUURILOO SEMINARI PÕHJAL

ANU KÕLAR

Võiks arvata, et praegu on päris hea aeg Eesti 1930. aastate kultuurielu (uueks) uurimiseks ja (taas) läbikirjutamiseks. Nõukogude ajal kirjutatud “kodanliku Eesti” kunsti-, kirjandus- ja muusikalood peaksid ju olema enamjaolt kõrvale heidetud oma tendentsliku käsitluse tõttu. Küllap on nüüdseks tasapisi hajunud ka esimese iseseisvusaja idealiseerimine, mis okupatsiooniajal käis vaikimisi kaasas vabast Eestist mõtlemisel ning jõudis taasiseseisvumise algaastail mõnigi kord sõnavõttudesse ja tekstidesse (oli ju ideid 1930. aastate Eesti mudeli ületoomisest kaasaega jms). Samuti peaksid praeguseks olema kõige põnevamad rahvusliku ajaloo “valged laigud” (Vabadussõda, baltisakslaste roll, kiriku- ja usuprobleematika) üldjoontes täidetud ja uued arusaamad ajalooramatuisse ja -õpikutesse jõudnud. Niisiis võiks tõepoolest eeldada, et praegu on aeg, mil saaks käsitleda iseseisvusaegset kultuurielu varasemast märksa detailsemalt, tasakaalustatult ja kainelt ning just neist aspektidest ja nende meetoditega, mida tänapäeval tähtsaks peame. Ent kuidas on olukord tegelikult? Püüdes leida, milliseid valdkondi kõnealusest perioodist on meil viimasel ajal uuritud, vaatasin läbi Eesti Teadusfondi (ETF) poolt aastail 2001–2003 humanitaarteadustele eraldatud toetused ja pisteliselt ka Haridusministeeriumi sihtfinantseeritavad teemad.¹

Selgus, et tegelikult ei ole selle perioodiga seotud projekte hoopiski nii palju, kui võiks loota. Peale ajaloo raamatemate (näiteks Jüri Ant, “Eesti Vabariik 1918–1940”; Toomas Karjahärm, “Haritlaskond ja ühiskondlik mõte Eesti Vabariigis 1918–1940”²) torkasid silma vaid vähesed eri valdkondade uurimused: “Eesti kirikuarhitektuur 1918–1940” (Egle Tamm), “Eesti ja Soome kirjanduslikud ja akadeemilised suhted 1918–1944” (Sirje Olesk) ning paar teemat, mis pikemat ajavahe- mikkude käsitledes hõlmasid ka kahe ilmasõja vahelist aega. Iseseisvusaja muusikat uuritakse aga koguni kolme projekti raames ning seda võib vist eeltoodu taustal pidada päris märkimisväärseks. Maris Kirme alustab 1918.–1940. aastate eesti muusikakriitika läbitöötamist (ETF grant aastaks 2003–2006). Kahe ülejäänud teema juht on Urve Lippus. Tema eestvedamisel on tänaseks lõpetatud “Rahvusliku muusika idee Euroopas ja rahvusliku helikeele loomine Eestis 1920–1940” (ETF grant 1999–2001) ning selle töö viljana ilmus artiklite kogumik “Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel” (autorid Urve Lippus, Maarja Kasema, Anu Kõlar ja Vaike Sarv)³. Praegu töötab väike rühm inimesi (lisaks Urve Lippusele veel Kristel Pappel, allakirjutanu ning magistrandid Ilvi Rauna ja Urve Leemets) Eesti Muusikaakadeemia juures



Vaade 1938. aasta üldlaulupeole.

Dirigendipuldil on pidulisi tervitamas president Konstantin Päts.

Foto TMMi arhiivist

teemaga “Muusikaelu Eestis 20. sajandi esimesel poolel” (ETF grant aastaiks 2002 – 2004).

Meie äsja lõppenud ja käsilolevad teemad, rahvuslikkus ja muusikaelu eri tahud, pole kitsalt muusikaspetsiifilised probleemid. Rahvusluse idee ning rahvusliku sisu ja vormi otsimine sisaldus esimesel iseseisvusajal ju kõigis kunsti valdkondades ning kogu elukorralduses. Samuti on muusikaelu erinevad küljed tihedalt seotud paljude muude kultuurielu aladega. Sellest lähtuvalt olemegi üheks prioriteediks iseseisvusaegse muusika käsitlemisel seadnud oma uurimisobjektide vaatlemise nende ajaloolistes seostes ja laiemas kultuurikontekstis. Kui siia lisada muusikaloolaste teine suur ülesanne ja eesmärk – uue eesti muusikaajaloo koostamine (ja jätkuvalt selle metoodika üle mõtisklemine), siis on päris loomulik, et ajapikku on üha suurenenud vajadus arutada probleeme teiste eesti humanitaaridega. Et kuulda, mida teised on avastanud, ja leida ühisosa meid huvitava ajajärgu kultuuris; ning et arutleda ajalookirjutamise meetodite üle laiemalt. Mõte keskenduda interdistsiplinaarse kultuurielu seminaril kitsamalt 1930. aastatele ja mitte kogu iseseisvusajale lähtus sellest, et tol kümnendil kujunesid varasemast märksa selgemalt välja need tunnused, mis said rahvusliku kunsti, kirjanduse, teatri ja muusika mudeliks.

Väljapakutud seminariideega haakusid innukalt mitmed kultuuriloolased ning see paneb arvama, et ühise arutelu tarvidus on muudiski valdkondades ilmne. Seminar “1930. aastate kultuurielust Eestis” sai teoks 13. jaanuaril Eesti Muusikaakadeemias. Ettekannetega esinesid Ilvi Rauna (EMA), Anu Pallas (TÜ), Sirje Olesk (Kirjandusmuuseum), Ele Süvalep (TÜ), Mart Kalm (EKA), Anu Kõlar (EMA) ja päeva lõpul kaksikettekandega Luule Epner (TÜ) ja Piret Kruuspere (UTKK). Arutelu suunas Urve Lippus, kes ühtlasi andis ülevaate muusikaloo praegusest seisust ja huvisuundadest. Püüan järgnevalt teha kõneldust lühikokkuvõtte ja siis peatuda mõnel vaatlusaluse kümnendi ühisjoonel, mis ettekannete ja diskussiooni käigus ilmnis.

Ilvi Rauna ettekanne “Raadio Ringhääling muusikalise keskkonna kujundajana 1930. aastate keskel” valgustas raadio osa eestlaste maitse, mentaliteedi ja väärtushinnangute kujundamisel. Pärast raadio riigistamist 1934. aastal pöörati tõsiselt tähelepanu raadioprogrammi tasakaalustatusele (pool eetriaegast oli muusika, pool sõnaline osa) ning raadioteaduste levitamise kanalile (sõnalisest osast moodustasid ligi 10,5% loengud mitmesugustel teemadel ning ka eetris kõlanud helitöid saatsid tihti tutvustavad kommentaarid).⁴

Anu Pallas rääkis Eesti ajakirjanduselust 1930. aastatel, tuues esile ajakirjanduse tiheda seose poliitikaga. Eriti jõuliseks muutus poliitiline surve ajalehtedele pärast 1934. aasta riigipööret, kui Riigi Propaganda Talitus hakkas ajakirjandusväljaandeid kontrollima. Samas kujunes kümnendi vältel välja uue žanrina intervjuu, ning tollal eriti armastatud reportaažid muutusid sõnaosavamaks ja asjatundlikumaks.

Sirje Oleski ülevaade teemal "Soome ja Eesti 1930. aastatel: omavahelised suhted ja mis on selle taga" tõi välja mitu senitundmatut joont kahe hõimurahva suhetes. Olesk tugines põhiliselt Martti ja Elsa Enäjärvi-Haavio kirjavahetusele eestlastega, millest selgub, et kümnendi vältel muutusid esialgu paljutõotavad ja tihedad kontaktid Soome ja Eesti haritlaste vahel harvemaks ning erimeelsused suurenesid. Põhjuseks oli erinev suhtumine demokraatiasse, rahvusluse ja kultuurilisse avatusse. Soome jäi rahvusvahelistele mõjudele pal-

judes kultuurivaldkondades märgatavalt suletumaks kui Eesti, ehkki nende noorem põlvkond pooldas loosungit "Eesti kaudu Euroopasse!".

Ele Süvalepa ettekanne "Poleemika "Arbujate" üle 1930. aastate kirjandus-situatsiooni iseloomustajana" piiritleb vaimulaadide erisusi kümnendi kirjanduses. Ajastu peamisteks ühiskondlikult ja poliitiliselt soositud märksõnadeks olid realism, elulähedus, rahvuslikkus ja "tööeestlus" (Erni Hiire termin 1935. aastast). Tartu kirjanduslik sõpruskond, kes 1938. aastal ilmunud ühisantoloogia järgi sai nimeks "Arbujad", erines oma sümbolistliku kujunduslaadi, vorminõudlikkuse ja euroopaliku "eluvõõra" vaimu kandjana oluliselt sellest, mida üldiselt oodati. Antoloogia ilmumise järel vallandus elav poleemika, milles "Arbujate" vastaste (Sütiste, Taggo ja Hiir) seisukohti avaldas võimalähedane "Varamu" ning rühmitust kaitsev Ants Oras kirjutas liberaalsemas "Akadeemias".

ELEGIA

Aeg, millest me unistand, iial ei saabu.

Vea silmle kaabu
ja taandu eksili.

Me rünnak, mis mõttes läks kõigiti täppi,
on jätnud meid häppi
ning ilmaklaas laastavat ennustab iili.

Kõik sütitav ihade sööste ja sõdu
on pehk vaid ja kõdu
tõest irdunud ajus.

Me läksime välja, et võita maailma,
kuid enesest ilma
me jäime, kui võidusaak rüppe meil vajas.

Mis aitab, et Mammon me õuele käändus?
Ta külluses määndus
me olemisalus.

Aeg loobuda kuulsusest, varast ja vennast,
et leida taas ennast
ürgpuhtana sünni- ja muundumisvalus.

1936

1938. aastal ilmunud antoloogia „Arbujad“ kaas. Arkadio Laigo kujundus. August Sang ja Kersti Merilaas. Heiti Talviku „Elegia“ 1936. aastast. Uku Masing 1930. aastate algul. Betti Alver 1930. aastate teisel poolel.



ARBUIAD
EESTI KIRJASTUSE
KOOPEERATIEV



Mart Kalm näitas oma ettekandes “Põlise ilu allikal. Eesti Panga arhitektuurist” kujukalt, kuidas riigi avalike hoonete arhitektuuris asendus 1920. aastate lõpu ja 1930. aastate esimese poole moodne funktsionalism (esindajaks Rakvere pangamaja jm) võimu vahelesekumise tulemusel esindustraditsionalismiga. Modernistlikke ja traditsionalistlikke võtteid ühendanud Eesti Panga Tallinna maja (ehitatud 1933–1935, ja ajakirjanduses kohe “nudipeaks” ristitud) avamisel peetud kõnes soovitas Konstantin Päts hoiduda edaspidi liigsest modernismist ja tabada enam “põlise ilu allikaid”. Riigivanema soovitus järgiti kuulekalt ning järgmistel aastatel valminud Tartu, Võru ja Pärnu pangamaja arhitektuuris formeerub selgelt esindustraditsionalism.



Eesti Panga uus hoone Tallinnas avati Estonia puisteel 12. aprillil 1935. Arhitektid Herbert Johanson ja Eugen Habermann.

Siin kirjutaja rääkis teemal “Loovisiksus Eesti provintsi-linnas 1930. aastail”. Lähtusin kahest Haapsalu loojast – Cyrillus Kreegist ja Ernst Ennost, kelle elukäigus, vaimulaadis ja loomingu retseptsioonis on mõndagi sarnast. Mõlemad



Cyrillus Kreek
1935. aastal.

Foto TMMi arhiivist

töötasid kodulinna õpetajana ja mõlemast sai kohaliku kultuurielu (Kreek muusika ja Enno hariduse) juht. Võib arvata, et väikelinna tingimustes on loova haritlase kui vaimuelu juhi energiakuluka rolli täitmine paratamatu; Kreegi ja Enno puhul oli see teadvustatud missioon. Mõlemad pidasid siiski loomingulist tegevust tähtsaimaks. Kreeki ja Ennot ühendab lakkamatu püüd end vaimselt täiustada, kursis olla muu maailma kultuurielus toimuvaga. Raamatute ja raadiokuulamise kaudu (Kreegi jaoks oluline) oli see võimalik, ent Tartusse, Tallinna või kaugemale sattusid nad väga harva. Ilmselt oli see ka üks põhjus, miks nende loomingut tunti omal ajal suhteliselt vähe; mõlema väärtustamine on toimunud hiljem. Nii Enno kui ka Kreegi vaimumaailmas oli oluline (ja vastuoluline) koht religioonil ja looduselamustel, mida võib kaudselt ja osaliselt seostada Läänemaa elukeskonnaga.

Luule Epner ja Piret Kruuspere pidasid pisut improvisatoorses laadis ettekande Eesti teatrielust ja selle uurimisest. Epner rääkis teatriuurimise meetoodika viimase aja suundumustest, tuues välja üha kasvava tendentsi käsitleda lavastusi sotsiaalse sündmusena. Sellise lähenemise puhul hakatakse tähtsustama publikut, seega keskendutakse retseptsiooni probleemidele.



Stseen Hugo Raudsepa menunäidendist „Mikumärdi“. „Estonia“, 1936. Ants Lauteri lavastus. Vasakult: Valentine Kask, Marje Parikas, Ants Lont, Arnold Vaino, Els Vaarman, Kaarel Karm, Hugo Laur ja Albina Kausi.

Foto TMMi arhiivist

1930. aastate teatrielust pidas ta oluliseks teatritegemise tingimuste paranemist tänu riigi toetusele, samuti seda, et poliitiline järelevalve ja tsensuur oli kogu kümnendil leebe. Piret Kruuspere toetus oma sõnul põhiliselt Lea Tormise uurimustele ja telefonivestlustele (ka Lea Tormis oli seminarile esinema palutud, kuid ei saanud kahjuks tulla). Kõneleja tõi välja 1930. aastate teatri peatunnustena rahvuslikkuse – eesti algupärandi kasvava osa repertuaaris; ülimenukaks sai “Mikumärdi” –, teatrimõtte iseseisvumise ning teatri, iseäranis Andres Särevi ja Priit Põldroosi lavastuste populaarsuse.

Püüdes üldistada neid jooni, mida seminaril kõneldu põhjal võib 1930. aastate kultuurielule iseloomulikuks pidada, tooksin välja järgmist.

E s i t e k s. “Rahvuslikkus” oli jätkuvalt kultuurielu olulisemaks märksõnaks. Tundub, et aktuaalne oli rahvuslikkuse konkretiseerimine ja täpsustamine, st “oma ja võõra” piiritlemine (näiteks see, et eestlaste mentaliteeti peeti soomlaste omast erinevaks; arut-

leti euroopaliku kirjanduse ja kunsti mõjude kasulikkuse või kahjulikkuse üle rahvuslikule loomingule).

T e i s e k s. 1934. aasta pööre riigi poliitikas mõjutas otsesemalt või kaudsemalt kogu järgneva viie iseseisvusaasta kultuurielu. Võib vist öelda, et võim defineeris oma prioriteedid ja leidis mehhanismid, kuidas neid ellu viia. Paljude haridus- ja kultuuriinstitutsioonide (sh konservatooriumi ja raadio) riigistamine tähendas ühelt poolt tõepoolest nende tegevuse kontrollimist, ent tõi samas kaasa majandusliku seisundi paranemise ja organisatsiooni korrastumise. Ka teatritele oli riigipoolne materiaalne toetus edasi viiv. Sealjuures on oluline, et muusika- ja teatrielu uurijad peavad tollast järelevalvet loomingulise tegevuse üle lebeaks ja vähemärgatavaks. Ent äärmuslikul juhul sekkus võim kultuuri ka otseselt, kontrollides suurt osa ajakirjandusest või dikteerides Eesti Panga hoonete arhitektuurilahendusi. Kaudselt ideoloogiliseks mõjutamiseks võib pidada ka eestlaste mentaliteedi ja väärtushinnangute suunamist uute positiiv-

sete märksõnade (tööeestlus, elulähe-
dus, kodukaunistus, alalhoidlikkus)
kasutuselevõtu ja juurutamise kaudu.

K o l m a n d a k s. Erinevate kunsti
ja kultuurialade ühistunnuseks 1930.
aastatel oli jätkuv professionaliseeru-
mine. See seisnes kunstiliikide žanrili-
ses mitmekesisustumises, aga ka kultuur-
rist rääkimise ja kirjutamise asjatund-
likumaks muutumises ning erialase
terminoloogia täpsustumises.

Lõpuks tahaks 1930. aastate väliselt
öelda veel paar mõtet meie seminari-
päeva kohta. Kuulates erinevate kul-
tuuriloolaste asjatundlikke ja põnevaid
ettekandeid, kus tekst ja kontekst olid
tihedalt seostatud, tundus, et metodo-
loogiliselt hea ajaloojutustus on tõesti
nagu mitmest erinevast harust kokku
põimitud kõis. Kõie metafoorist on kir-
jutanud muusikateadlane Leo Treitler,
omalt poolt lisaksin, et selle kõie keskne
haru näib täna olevat inimene (ja mitte
stiil, teos, žanr vm). Just see teebki aja-
loo huvitavaks ja lähedaseks. Veel sai
selgeks, et interdistsiplinaarne seminar
on äärmiselt kasulik ja värskendav nii
silmaringi laiendamiseks kui ka oma
uurimisala ja suuna täpsemaks läbimõt-
lemiseks. Ja sestap otsustasime ühiselt,
et see ei jää viimaseks.

¹ Muidugi ei kirjutata ajalugu ainult teadus-
fondi ja sihtfinantseerimise rahalisel toetu-
sel, kuid ometi peegeldab neist allikaist fi-
nantseeritavate projektide nimekirja akadee-
milises mõttes kõige tõsisemaid töid.

² Projekti lõpetuseks on ilmunud Toomas
Karjahärmi ja Väino Sirgi raamat "Vaim ja
võim. Eesti haritlaskond 1917–1940".
"Argo", Tallinn, 2001.

³ "Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20.
sajandi algupoolel". Koost. U. Lippus. "Eesti
Muusikaloo Toimetised" nr 6, Tallinn, 2002.

⁴ Lähemalt saab Ilvi Rauna uurimusega tut-
vuda "Teater. Muusika. Kino" k.a jaanuari-
numbris ilmunud artiklis "Riigi Ringhäälin-
gu muusikaalasest tegevusest Eestis".

TAGASIVAADE

*Eesti heliloomingu areng sai uue alguse
ja suuna alles käesoleva sajandi esimesel
aastakümnel. Rahvuslikult ainulaadsete ja
puhtkunstiliste väärtuste teadlik taotlemine
nühkus alles siis juhtivale kohale. Kui järgne-
va aastakümne algul "Estonia" teatri ehita-
mise ja avamisega kaasas käis optimistlik
meeleolu, siis maailmasõja* puhkemisega
kõik vaibus. Uus tõus iseseisvas Eestis oli
seetõttu eriliselt jõuline ja intensiivne. Ja
kui nüüd loovmuusika iseseisvusaegsele
arengule tagasi vaadata, siis otsekohe ja
veenvalt on selge, et viimased kaksküm-
mend aastat on olnud eriliselt viljakad: rah-
vuslikult ainulaadseid väärtusi sisaldavad
eesti helitööd on loodud peaaegu ainult selle
aja jooksul. On ju iseseisvusaegse arengu
jooksul loodud peaaegu tervenisti ooperi,
sümfoonilise ja kammermuusika alad, on
loodud silmapaistvamad suurteosed vaimu-
likus muusikas, kirjutatud kõige ulatusli-
kum ja väärtuslikum osa soololauludest ja
meie kõige rahvalikuma muusikaala – koo-
rilaulu – kõige sügavamad, ja oma kindla
rahvusliku ilmega kõige mõjusamad tooted.
Sääljuures on meie heliloojad ikka enam sü-
venenud individuaalsesse mõtte- ja tunde-
maailma ja kaasaja vaimsesse miljöösse ja
oma sisemisele väljendustahtele taotlenud
isikupärast ja kunstiliselt mõjusat jäädavast
avaldusvormi. Unustamata ka taotleda rah-
vuslikult omapärast joont, on eesti iseseis-
vusaegses heliloomingus jäädvustatud kind-
laid ainulaadseid kunstilis-vaimseid väärtu-
si ja sel teel eesti rahvusliku muusika tule-
vasele arengule rajatud vankumatu alus ja
kindlustatud jäädav edu.*

* St Esimene maailmasõda (Toim.)

KARL LEICHTER 1938. aastal järe-
lõnas kogumikule „Kakskümmend
aastat eesti muusikat“. Eesti Akadeemi-
line Helikunstnike Selts, Tallinn, 1938.
Toimetanud Karl Leichter

RAHVUSPOLIITLISEST KUNSTIST

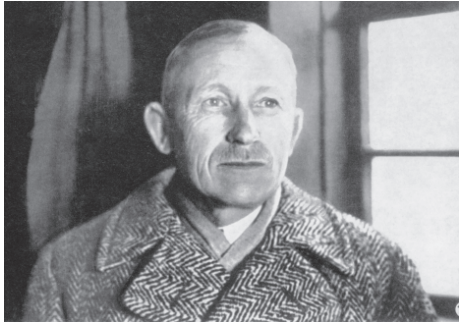
Juba mõni teab mis ajast saadik vaieldakse küsimuse üle, kas kunst peab olema millegi pärast või ainult iseenda pärast – kas kunstil peavad olema iseoma suveräänsed eesmärgid või peab tema teenima mingisuguseid kõrvalisi suveräänsusi või otstarbeid, millel on kunstiga vähe ühist.

Ja ajaloo kestel näib sagedasti olevat nõnda kujunenud, et kui ühiskondlik kord taotleb suveräänsust, siis muutub kõik, muuseas ka kunst, ainult abinõuks – peabki muutuma, sest mis suveräänsus see on, millele ei allu kogu ühiskond oma eluavaldestega.

Ning imelik küll: mida rohkem kunst seab end suveräänse võimu nõuete kohaselt, s.t. mida rohkem ta lõimitab, seda rohkem ta püüab näidata isevalitsuslikku ja ülevat poosi. Eeskujulik selle poolest on näiteks Louis XIV¹ aeg Prantsusmaal. Isegi niisugune elav hing nagu Molière on muutunud suureks žestiks ja ühekülgses valemiks. Nõnda-nimetatud alatutegi loomuomaduste kujunemisel pannakse inimesele kolisevad kargud alla, sest kuninga suveräänsus ja ajavaim tingib selle. Vaene Shakespeare, kes julges inimest näha kõiges tema loomulikkuses ja mitmekülgsuses, tundub siin ümbruses tõepoolest metslasena.

Sellised kunstikargud ühel või teisel kujul ilmuvad igal pool, kus mõni rahvas millegi pärast tahab või hakkab tundma oma suveräänsust või ülevust. Siis leidub peagi ajavaimule alluvaid teadlasi ja kunstnikke, kes kas või eimillestki loovad aluse uhkustamiseks, suurustamiseks ja eneseupitamiseks.

Praegu elame uute suveräänsuste sünniajajärgul. Alles hiljuti kuulutasime rahvastele enesemääramiseõigust ja iseseisvust, aga tänapäev ei kahtle enam keegi selles, et enesemääramine ja iseseisvus kuulub õieti ainult tugevale. Selle tõttu kalduvad kõik rahvad tahes-tahtmata tugeva, enam-vähem suveräänse võimu poole, kes peab kogu rahva eluenergia juhtima ühisesse punkti –



Aastad ja ajastud vahelduvad, see asendab külma, külm sooja, rahvad rändavad, riigid tõusevad ja hävivad, möllavad sõjad, katkud, näljad, maapind väriseb, neelates linnad ja külad, meri tõuseb ja uhab hulkade eluasemed, aga inimest see ei heiduta: tema usub, et elu läheb aina paremaks.

A. H. Tammsaare. „Elu läheb paremaks”. „Vaba Maa” 1936, nr 296.

jõule. Küsimus pole rahva heaolus, vaid kogu tema vaimse ja kehalise jõu koondamises ühiseks, võimsaks pingutuseks, kas rünnakuks või rünnaku tagasitõrjumiseks.

Juba viimase suure sõja ajal² öeldi, et võidab see, kes kõige kindlamini ja visamalt oma võitu usub. Sellepärast tehti kõik võimalik, et vastases pooles võiduusku nõrgendada või hoopis hävitada. Sama taktikat tarvitati ka Abessiinias.³ Aga on see nii, siis peab usku iseendasse kasvatama hakkama mitte alles võitluse silmapilgul, vaid ammu varem. Usku hakatakse kasvatama niisama aegsasti nagu sõjariistade ja -varustuse soetamistki.

Üks kõige mõjuvam ja kättesaadavam abinõu rahvale iseteadvuse ja usu andmiseks on minevik: ajalugu, rahvaluule, arheoloogia, keel, kunst, kirjandus jne. Sellest siis praegusel silmapilgul igal pool ajaloolised, kunstilised ja keelelised ümberhinnangud. Sellest siis nähe, et mõne rahva vaimuvara, millega hiljuti end toitsime, muutub äkki ebaseeditavaks. Sellest nii meil kui ka meie naabrite juures ajalooliste romaanide küllus, kui mitte uputus.

Ja mis peaaasi: ajavaim ja silmapilgu tarvidused nõuavad, et näeksime end enam-vähem kangelastena, või kui mitte just seda, siis ometi positiivseina – inimestena, kel olid vourused juba mitme saja või tuhande aasta eest ja kelle kultuur juurdub kaugel muinasajas. Ja mida vähem kellelgi on uhkustada tänapäevaga, seda suurema žestiga ta näitab minevikku, et oleks ometi midagi, millega oma usuankrut kinnitada.

Rahvuspoliitilisest seisukohast on muidugi mõttetu sellele vastu vaielda. Sest kui mõni rahvas otsib, näiteks, õigustust oma ihale nõrgemaid ära neelata, miks ei peaks ta siis oma südame rahustuseks ikka ja jälle toonitama, et tema teeb seda ainult iseenda suurte kultuuriliste ja kõlbeliste vouruste pärast, mis äraneelataval puuduvad? Või kui kedagi ähvardab äraneelamine, kas ei pea ta siis ennem kogu ajaloo, kunsti ja kirjan-duse pea peale pöörama, et nõnda usku oma jõusse kasvatada ja kinnitada, kui et lasta end heast-paremast ära neelata?

Hoopis teine on kunsti ja kirjan-duse küsimus. Kui on pisutki tõtt arvamuses, et õige ja eluline kunst sünnib looja südameverest, siis peab tahes-tahtmata küsima: kas kõik need, kes täidavad ajavaimule vastavaid tellimusi, ise vähegi on sellest ajavaimust oma liha ja verega kaasa kistud või talitavad nad nõnda ainult selleks, et anda hooaja kaup? Kui keegi kujutab oma rahva "suurt" minevikku, kas ta siis ise usub ja tunneb, et see minevik on suur? Kas see usutatv suurus muutub temas elamuseks? Või kui keegi se-pitseb rahvaluule põhjal või najal rahvus-likku luulet, kas ta siis natukenegi tunneb, et see on üldse luule? Ja kui ta rahvausust katsub sigitada elavat, õndsakstegevat usku, kas ta siis ise kogu oma hinge ja südame-verege vajab seda surnute usku? Katsudes elustada vanu kombeid ja tõekspidamisi, kas tuntakse veel, et neis on üldse veel elu ja elutõtt?

Need on küsimused, mis tekivad praeguse ajavaimu tuletatud loomingu vaatle-misel kodus kui ka võõrsil. Paljudel näib usk olevat, et ainet jätkub rahvuslikuks kuns-tiks. Aga harilikult on nõnda olnud, et

ainest ei olene üldse kunsti rahvuslikkus. Nii paljudes kunstilistes raivoakangelastes on palju vähem rahvuslikku, kui seda jul-getakse ja tahetakse tunnistada. Ja paistab tõenäolisena, et rahvuslikud kujud ja sünd-mused, mida tõttame üle-pea-kaela joonis-tama ja igaveseks tegema ajavaimu nõudel, peavad paratamatult omama üsna vähe rahvuslikku.

Juba see idee, mis on praegusel silma-pilgul kõigi rahvaste juures rahvuslikkuse ajeks, peab iga looja kallutama kunstiliselt veerevale pinnale: otsida minevikust või olevikust ikka midagi suurt, ilusat, ülen-da-vat, vouruslikku. Aga inimeste ja rahvaste omapära ilmneb sagedasti selgemalt ja kuju-kamalt pahedes kui vourustes. Pisiasjad on arutihti paljuütlevamad kui kangelasteod.

Aga nende tõsiasjadega pole kunagi üks-ki rahvuspoliitiline kunst arvestanud ega arvesta vististi ka tulevikus, võib-olla ei tohi ega saagi arvestada. Nendega arvestavad ainult mõned üksikud, kes seisavad nagu väljaspool aegu ja ajavaimu. Neil on üks-kõik, mis ainet nad käsitlevad, ikka sukeldu-vad nad tuukritena oma rahva hinge ja toovad sealt nähtavale ühe säravama pärli kui teise. Kui ühes pärlitega tuleb ka roisk ja kõnts, siis ainult nagu selleks, et pärlite sära oleks silmatorkavam. Ja neist üksikuist lähevad kas arusaamatuses, vihas või üks-kõiksuses mööda, jättes imetluse tulevastele põlvetele.

ANTON HANSEN TAMMSAARE
Rahvuspoliitilisest kunstist,
"Nädal Pildis" 1936, nr 14.*

¹ Louis XIV (1638–1715), Prantsuse kuningas 1643–1715.

² Mõeldud Esimest maailmasõda 1914–1918.

³ Vihje fašistliku Itaalia propagandale Itaalia-Abessiinia sõja ajal 1935–1936.

* Kasutatud kogumikus A. H. Tammsaare. Valitud artiklid, "Eesti Raamat", Tallinn, 1976 ilmunud teksti.

EMA JA POJA LAULUD

IGOR GARŠNEK

El silencio – Vaikus. Kuldar ja Marje Sink. *Ema ja poja laulud.*

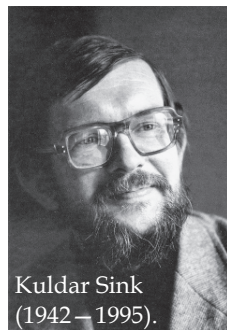
Kaia Urb (sopran), Heiki Mätlik (kitarr)
© 2002 Eesti Raadio

On mõistagi tervitatav, et jätkub Kuldar Singi (1942–1995) loomingu helikandjatele jäädvustamine. Kui Kuldar Sink heliloojana ilmselt tutvustamist ei vaja, siis tema ema Marje Sink on heliloojana meile praktiliselt tundmatu (kuigi “Eesti muusika biograafilise leksikon” teda 14 reaga siiski mainib). Nii et kes ta oli ja mida ta kirjutas?

Marje Sink (1910–1979) sündis Peterburi kubermangus Volossovo külas ning opterus üheteistkümneaastaselt koos perega Eestisse. Kuid raske majandusliku olukorra tõttu sattus ta lastekodusse, seal hakkas ta ka muusikaga tegelema. 1930. aastal abiellus ta jutlustaja, luuletaja ja kunstniku Peeter Singiga. 1938 lõpetas Marje Sink juba Tallinna Konservatooriumi Artur Kapi kompositsiooniklassi, tema lõputöödeks olid oratoorium “Pärast Kolgatat” ja Klaverisonaat f-moll. 1944. aastast oli Marje Sink ka Heliloojate Liidu liige, kuid mitte kauaks – 1948 arvati ta sealt välja, kuna stalinistlikele võimumeestele olid vastumeelt Marje Singi usulised tõekspidamised. Suuremaid repressioone õnneks ei järgnenud, edasi teenis ta leiba muusikaõpetajana koolides ja Hiiu lastekodus. Ehkki Marje Singi muusika esitamine (avaldamisest rääkimata) oli ta elu lõpuni ametlikult põlu all, ei jätnud ta komponeerimist – EMBLi andmetel jõudis Marje Sink kirjutada umbes 1000 (!) soolo-, ansambli- ja koorilaulu. Järjekordne ilmekas näide, kuidas sisesunni ja välisurve konfliktis jääb lõpptulemusena peale ikkagi sisemine loomesund.



Marje Sink
(1910–1995).

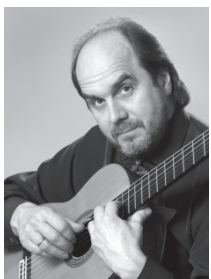


Kuldar Sink
(1942–1995).

Kalju Suure foto

Plaadil võib kuulda Marje Singi viit lühikest laulu (sõnad autorilt endalt ja Peeter Singilt), mis mõjuvad aeglaste ballaadidena. Neid kõiki iseloomustab ka lüüriliselt romantiline meloodilisus ning lauludes “**Valgel ööl**” (sõnad M. Sink), “**Vaiksete vete ääres**” ja “**Vaikses kambris**” (sõnad P. Sink) ka võrdlemisi lihtsakoeline saatefaktuur. “Kusagil palvetab” siiski väljub pisut romantilise ballaadi mudelist, siin on omad meloodilised kõrgpunktid ja läbi-komponeeritud saatefaktuur. Sama võib öelda ka laulu “**Süda on püha paik**” (sõnad M. Sink) kohta, mida liigendavad mitmed tavapärasest saateharmooniat paigast nihutavad sekventsid. Ehkki **Kaia Urb** esitab neid ballaade kaunikõlaliselt ja hingestatult, on mingi muusikaline naivism neis kõigis ometi tajutav. Ärgu loetagu sellest siiski välja mitte hinnangut, vaid lihtsalt kuulaja esmamulje täheldamist.

Kuldar Singi isiksus ei mahtunud samuti tavapärastesse raamidesse nagu ka tema kulg läbi muusika. Kuigi ta õppis aastail 1961–1966 Leningradi konservatooriumis, ei saanud ta sealt lõpu-diplomit – väidetavalt konflikti tõttu Neevalinna konservatiivsete õppejõududega. Mis pole ka ime, sest kuuekümneandil oli Sink märksa radikaal-



Heiki Mätlik.
Harri Rospu foto



Kaia Urb
Kalju Suure foto

sem avangardist kui temast vanemad põlvkonnakaaslased Pärt ja Rääts kokku. Edasi oli Kuldar Singi loometeel mitmeid käänakuid – süvenemine Ida folkloori (ta isegi elas mõnda aega kusagil Pamiiri kandis), pöördumine kaheksakümnendail uuslihtsasse helikeelde ning liturgilise muusika kirjutamine. Kuigi Singi peateoseks peetakse tavaliselt “Sünni ja surma laule” F. García Lorca tekstidele (millest Mai Murdmaa lavastas “Estonias” balleti “Karje ja vaikus”), on tõenäoline, et tema tegelik peateos jäi kõigil kuulmata. Nimelt hävis 1995. aasta traagilises põlengus, milles Kuldar Sink hukkus, ka helilooja vastvalminud ooperi partituur. Nii et mees läks siit ilmast koos oma viimase suuroopusega.

Kuldar Singi loomingust on plaadil seitse teost, neist kaks Federico García Lorca tekstidele (“Sünni ja surma lauludest”). “**El silencio I**” iseloomulikuks jooneks on vokaali ja kitarrikomplemtaarne koostoime, mis plaadil saab veenva väljundi eelkõige esituse fantaasiarikastes *rubato*’des. Sama karakteriga on ka “**El silencio III**” algus, kuid teose keskosas avaldub juba tuline hispaania temperament. Siiski vaid põgusalt, et siis jälle siirduda tagasi tempolitesse vabadustesse. Loo lõpuks ilmub **Kaia Urbi** esitusse siiski veel kord muljet avaldavalt kirglikke emotsioone. Huvitaval kombel on Kuldar Singi laulus “**Teele, teele kurekesed**” (sõnad F. Kuhlbars) “El silencio”-lugudega

üsna silmatorkavaid kokkulangevusi – mitte ainult *rubato*-karakteris, vaid ka meloodiakontuuri iseloomulikes intervallides, seda eriti alguses. Edasi areneb muusika siin siiski fantaasiarikalt omasoodu, riivamata korraksiki kõigile tuntud samanimelist lastelaulu (oleks ehk oodanud?).

Kuldar Singi vaimulikust muusikast “**Pater noster**”, “**Ave Maria**” (1990) ja “**Stabat mater**” (1990) on plaadil kõige ulatuslikum ja kaalukam viimane. Tavatu on aga see, et ladinakeelse teksti asemel on siin eestikeelne! Muusikas ilmnevad alguses ootuspäraselt traagilised ja mõtlikud intonatsioonid, solisti laulus võib kuulda nii vaikset ahastust kui jõulistes *forte*’des dramatismi, millele **Heiki Mätliku** kitarr tundlikult vastab. Hiljem, kui kõlama hakkavad juba mažoorseid intonatsioonid, saab ka selgeks, miks oli vaja “Stabat mater” tekst eesti keelde tõlkida – sõna ja muusika sidusus on heliloojal väga loomulik ja psühholoogiliselt põhjendatud. Ladina keel teinuks kuulajal muusika ja teksti detailsete seoste jälgimise mõistagi raskeks.

Resümeerivalt öeldes on “Ema ja poja laulude” plaat kahe helilooja loomingulise käekirja suurele erinevusele vaatamata siiski terviklik – võib-olla on mingi intiimne suhe muusikaga see ühine, mis ema ja poja helindeid omavahel seob.



KÜLALISENA KODUMAAL

TAIMO TOOMAST ja tema don Giovanni

RAILI SULE

Don Giovanni – tegelane kelle jaoks pole tähtis minevik ega tulevik, on ainult olevik; kes muretult elu nautides tormab seiklustesse, liblikana lenneldes elab ainult hetkedes, põgenedes justkui iseenda eest ikka kiiremini ja kiiremini, kõige riskides, et kohtuda Suure Tundmatuga. Just sellise don Giovanniga kohtus publik jaanuarikuu etendusel “Estonias”, kui Mozarti ooperi nimiosa laulis **Taimo Toomast**. Ons neljakümneaastase Taimo Toomasti elukäik ka nagu liblikalend? Kaugeltki mitte. Ta on mees, kelle jaoks on oluline nii minevik, olevik kui tulevik. Sain sellele mõttekäigule kinnitust kohtumiselt, mis toimus 14. jaanuaril G. Otsa nim Tallinna Muusikakoolis, kus ta oma elust, selle keerdkäikudest, eesmärkide otsimisest ja leidmisest rääkides lummas kõiki lihtsuse ja avatud olekuga. Ja seda, millise tasemeni ta näitlejameisterlikkuses on jõudnud, kogesin “Don Giovanni” etendusel “Estonias” 15. jaanuaril.

Minevik

Taimo Toomasti sünnilinn on Pärnu. Pärast põhikooli lõpetamist jätkus tema koolitee Tallinna ehituskoolis. Poiss nagu poiss ikka, armastas laulda ja kitarri mängida, aga vembumees oli ka ja ise meenutab, et vempude lunastamiseks pani muusikaõpetaja Eleonora Voites ta mitmel korral esinema kutsekoolide taidlusvõistlustel ja hiljem viis käe kõrval G. Otsa nim Tallinna Muusikakooli sisseastumiseksamitele. Võeti vastu, kuigi imestajaid ja kahtlejaid tol korral leidis. Taimo Toomast ütleb, et tal vedas väga erialaõpetajaga, kelleks oli Ervin Kärvet – rahulik, kannatlik härrasmees, kes viis ta esimest korda ka oope-



Taimo Toomast jaanuaris 2003.

risse, Donizetti “Rügemendi tütre” etendusele, mis meeldis ja pani mõtlema ooperilaulja elukutsest. Tõsisem eneseotsimise aeg algas kooli kolmandal kursusel. Asjaosaline meenutab, et “Otsa koolis” oli tollal ka aktiivne seltielu, kus kaasõpilastest eestvedajatest meenuvad kõigepealt Riina Roose ja Olavi Kõrre, igal talvel olid fantastilised suusalaagrid...

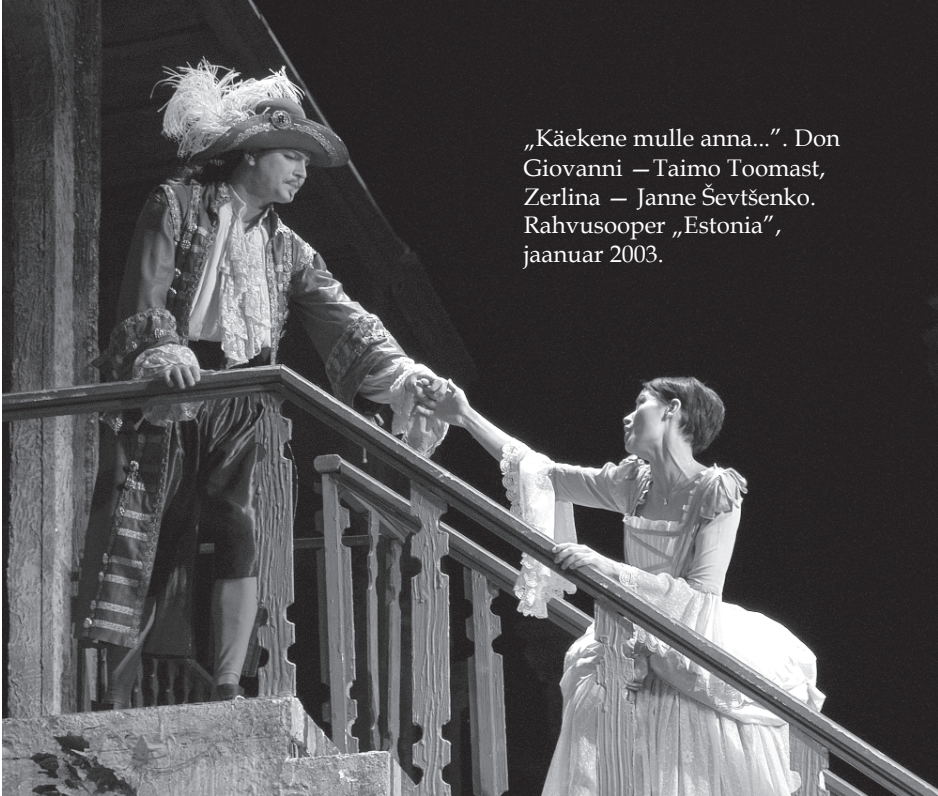
Muusikakooli ajal laulis lühikest aega, kaks kuud, ka “Estonia” ooperikooris, aga see oli piisav, et jõuda äratundmisele – kooris laulmine ei ole tema rida. Pärast muusikakooli astus Tallinna Riiklikku Konservatooriumi ja jätkas sama õpetajaga. Konservatooriumi lõpetas 1989. aastal Teo Maiste klassis. Vahepeal teenis lühikest aega

ka Vene sõjaväes, kust kavaluse ja käevigastuse tõttu varsti pääses. Tagantjärele mõtleb ta tänuga kolmele persoonile, kes on tema muusikuteel eriti olulist osa mänginud: Eleonora Voites, Ervin Kärvet ja kontsertmeister Frieda Bernstein. Ja kui konservatoorium läbi sai, laulis paar hooaega "Estonias", seejärel aga võttis julguse kokku ja sõitis Viini Riigiooperi laulustuudio eksamitele. Konkurss oli tohutu, aga kaotada polnud midagi. Ta ei uskunud oma silmi, kui seitsme vastuvõetu hulgast leidis ka oma nime. Kahest mehest oli üks tema, mis ei saanud olla juhuslik valik. Viini minek ei olnud kerge, see sai võimalikuks laenatud rahaga, ka saksa keele oskus oli väike. Viinis oli õnn koostööd teha selliste kuulsustega nagu Claudio Abbado, Ruggiero Raimondi, Mirella Freni. See tundus uskumatu, kuna senini olid need olnud ainult nimed heliplaatidelt. Viini Riigiooperi studios õppis ta prof Margarethe Bence juures ja seejärel Viini Konservatooriumis professorite Bence ja David Lutzi lauluklassis. Tal oli mitu rolli Viini Kammerooperis, Viin sai ka hüppelauaks Saksamaale. 1994. aastal võitis Taimo Toomast Alexander Girardi nim rahvusvahelisel lauluvõistlusel Coburgis 3. koha (võistlused toimuvad 1992. aastast ja järgmine leiab aset 2003. aasta suvel). Coburgi *Landestheater* Põhja-Baierimaal sai mitmeks aastaks koduteatriks ja alates 1998. aastast laulab ta Dessau *Anhaltisches Theater*'is, olles alguses koosseisuline, praegu rollilepingu alusel, mis tähendab, et ta valib ise, milline osa talle sobib. Nüüdseks on Toomast laulnud külalisena mitmetel Saksa ooperilavadel erinevaid rolle ja jätkunud on koostöö ka eesti muusikutega. Kammerlaulust on siin kirjutajale meelde jäänud koos Ivari Iljaga antud kontsert "Estonia" kontserdisaalis 1999. aasta detsembris, kus tuli ettekande detailideni välja töötatud Schuberti laulutsükkel "Talvine tee". Ta ütleb, et

kammerlaul meeldib talle väga, aga näiteks sellise tsükli õppimine võtab palju aega ja energiat ja esitamisvõimalusi on vähe. Plaadistatud on ta baritonipartii Artur Kapi oratooriumist "Hiiob", laulnud Tobiase oratooriumi "Joonase lähetamine" ettekannetel Tallinnas ja Göteborgis 1995 (dir Neeme Järvi) ning Speyeris ja Nürnbergis 1999 (dir Leo Krämer), osalenud Brahmsi "Saksa reekviemi" ja Verdi Reekviemi ettekannetel. Kolmel korral (1997, 1998 ja 2000) laulnud koos Vello Jürna ja Mart Mikuga "Kuningas Arthuri gala" heategevuskontserdil, mille eesmärk on juhtida avalikkuse tähelepanu eesti rahvuskultuuriga seotud objektidele ja nende rahaline toetamine. Teatrirollidest meenub eelkõige "Estonias" külalisena lauldud Figaro "Sevilla habemeajajas", mis oli Georg Malviuse lavastus. Eestis on ka mõned sõbrad, kellega praeguse elukorralduse juures lävimine ei ole küll tihe, aga siiski oluline; ta nimetab Mart Mikku, Vello Jürnat ja Margus Pärtlast ning muidugi talle lähedasi inimesi, isa ja venda Pärnus.



Külalised Mozarti „Don Giovanni“:
Irena Zelenkauskait (donna Elvira;
Leedu) ja Taimo Toomast (don Giovanni;
Dessau *Anhaltisches Theater*).
Rahvusoper „Estonia“, jaanuar 2003.



„Käekene mulle anna...”. Don Giovanni – Taimo Toomast, Zerlina – Janne Ševtšenko. Rahvusooper „Estonia”, jaanuar 2003.

Olevik

Hinnates ise oma võimeid, ütleb Taimo Toomast, et ta ei ole väga hea laulja, aga siiski normaalselt tööd saav laulja ka Saksamaal, kus konkurss on väga tihe. Ja nüüd siis etendusest, milles lavale astub vokaalselt vaba, karakterilt seiklushimuline, vastupandamatu, liikuv, võrgutav südametemurdja don Giovanni. Tema lavaletulek käivitas etenduses kogu tegevuse, elupõletaja hakkab üksteise järel oma kaaslastele hädasid ja sekeldusi kaela tõmbama, tema vabameelsus võlub ja hukutab. Üksteise järel jäävad tema köidikutesse daamid – lõhestatud hingega donna Anna (Valentina Taluma), peaosalise jaoks kõige ebasobivamatel hetkedel väljailmuv donna Elvira (Irena Zelenkauskaite, Leedu) ja naiivitar Zerlina (Janne Ševtšenko). Nende koosmäng haakus ja pakkus kauneid muusikaelamusi. Don Ottavio (Mati Kõrts) pole ooperis teoinimene, vaid ässitab teisi kättemaksule, ja Masetto (Villu Valdma) on naiivne mõnus maapoiss. Sellistena nende rollid meelde jäidki.

Leporellona tegi “Estonia” laval debüüdi “Otsa kooli” kasvandik ja praegune Sibeliuse Akadeemia tudeng **Kristjan Mõisnik**, kes leidis Taimo Toomastiga laval mänguliselt hea kontakti; see partnerlus vedas läbi etenduse. Leporello jääb vaatamata kõigile lubadustele ja juhtumistele oma isandale truuks. Ja Suur Tundmatu ehk Komtuur oli küll nimiosalisele ammu tuntud – tema professor konservatooriumist **Teo Maiste**. Etenduse dirigent oli **Olari Elts**, kelle käe all joonistus orkestris välja selliseid muusikalisi liine, mida Mozarti puhul varem justkui polegi märganud. Eltsi ja orkestri koostöömootor käivitus hoogsalt.

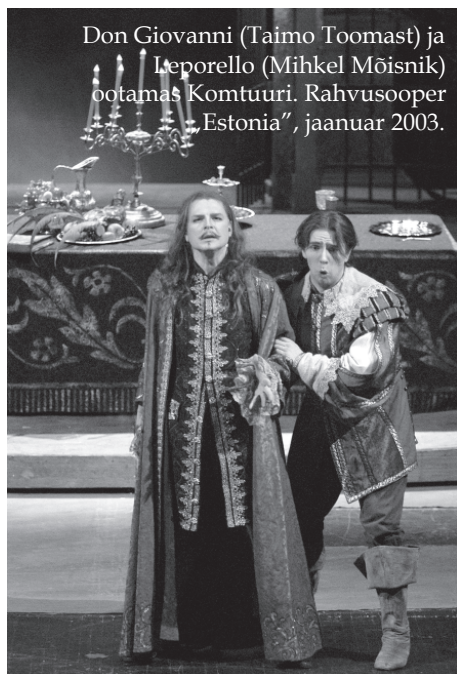
Kauaaegne estoonlyane, praegu lavastaja assistendi ametit pidav **Tiit Tralla** jälgis etendusi mõlemal õhtul. Tundsin huvi, kaua ta Taimo Toomastit kui lavainimest tunneb: “Sellest ajast, kui ta hakkas “Estonias” figureerima. Olime tema õpetaja Ervin Kärvetiga mõlemad Aleksander Arderi õpilased, töötasime koos teatris ja ikka oli omavahel mõningat juttu õpilastest.”

Soovisin kuulda ka arvamust etenduste kohta: "On vana tõde ja teada seisukoht, et just peategelane peab olema väga hea. Kui nimategelane kannab teose mõtet, siis kõik teised haakuvad õieti. Kui see nii ei ole, ei leia teised ka mänguvõimalusi. Taimo valmistus etenduseks hoolega. Jälgisin mõningaid proove, kus tal oli suurepärase kontakt näitejuht Helgi Salloga, kellega proovide alguses kõik kokku lepidi. Taimo on meister, erakordselt huvitav isiksus, kes oskas targalt jääda oma rollikontseptsiooni juurde ja liita see etendusse. Läbi ooperi oli hea koosmäng Leporelloga; siinkohal tuleb kiita Kristijan Mõisnikku ja ka kogu solistide ansamblit, kes moodustasid peategelase eestvedamisel hea meeskonna. Need olid ilusad ooperiõhtud, mida päikesekiirena vedas Olari Elts ja Taimo Toomast oli temaga samal lainel."

Tulevik

Seda teemat puudutades on muidu kohtumisel juhtotsi enda käes hoidnud laulja kidakeelsem. Ütleb mitmeid mõtteid olevat. Elu ja töö on seotud Dessauga (helilooja Kurt Weilli sünnilinn), siis sealse teatri intendant on Johannes Felsenstein, legendaarse ja ajastut kujundanud lavastaja Walter Felsensteini poeg. Taimo Toomast on tema juures ka lavastamist studeerinud ja ütleb, et isegi, kui ta lavastama ei hakka, siis igal juhul lavastajatöö tundmine rikastab ja arendab lauljat, on abiks rollide õppimisel ja esitamisel. Küsimusele, kas ta õpetamisele pole mõelnud, vastab Toomast eitavalt, ning lisab, et elu on nii huvitav ja palju võimalusi pakkuv, seda mitte ainult muusika vallas, tuleb vaid õige tee-ots ära tunda.

Tiit Tralla: "Taimo on kujundanud endast ühe nupuka mehe, kes teab, milleks ta suuteline on. Saksamaal on läbitud periood, kus teatri juhtbaritonina tuli laulda kõiki pakutud rolle. Ju ta võib endale seda praegu lubada, et va-



Don Giovanni (Taimo Toomast) ja Leporello (Mihkel Mõisnik) ootamas Komtuuri. Rahvusooper „Estonia“, jaanuar 2003.

Harri Rospu fotod

lib vabakutselisena oma tööd. Ainult Eestis töötades oleks ta vaevalt selliseks isiksuseks ja kunstnikuks kasvanud. Võimalused on teda vorminud. Kindlasti ei ole see olnud kerge, aga ta on väga sihipäraselt kõik võimalused läbi proovinud." Ka noortele lauluõppuritele soovib Taimo Toomast, et peab endale seadma sihi ja siis seda teed järjekindlalt astuma. Kõik rollid teatris on vajalikud; kui unistada laulmisest teatri kooris, tuleb seda teha armastuse ja südamega, aga kui lattu on kõrgemale seatud ja võimed küünivad, tuleb püsivalt ja visalt sammuda seatud eesmärgini.

"On veel mitmeid mõtteid, pakkumisi ja plaane, aga üks elu näita," ütleb Taimo Toomast, kuid kõige suurem soov on, et perekonnal lähaks hästi ja et tema kolm last saaksid hea hariduse.

ÜLEKUULAMINE

Kuus dokumenti HEINRICH NEUHAUSI asjus aastaist 1941—1942

Heinrich Neuhaus (v k Neigauz; 31. III/12. IV 1888 – 10. X 1964) oli vaieldamatult XX sajandi esimese poole (vene) pianismi suurimaid esindajaid, eriti pedagoogina. Ta oli ajastu kujundaja, koolkonna rajaja. Visakem vaid pilk Heinrich Neuhausi õpilaste loetelule tema tütre Miliza Neuhausi järgnevas sissejuhatavas tekstis. Lisagem siia juurde veel eesti pianistidest Heljo Sepp, kes oli Neuhausi õpilane Moskva konservatooriumi aspirantuuris aastail 1949 – 1952 (vt ka “Vastab Heljo Sepp”, TMK 2002, nr 12).

Heinrich Neuhaus hakkas pianistina avalikult esinema juba kaheteistkümnenda aastast. Esimesed iseseisvad kontserdid toimusid tal 1904. aastal Dortmundis Vestfaali muusikafestivalil. Samal kontserdil dirigeeris oma *Symphonia domestica*'t Richard Strauss. Hiljem on Neuhaus esinenud üle Euroopa paljudel nimekatel kontserdilavadel – Saksamaal, Austrias, Itaalias, Inglismaal, Venemaal – solistina ja ansambelites viuldajate Misha Elmani, Pavel Kochański, Naum Blinderi ja David Oistrakhiga, klaveriduos oma onu Felix Blumenfeldiga ning Beethoveni-nimkepillikvartetiga.

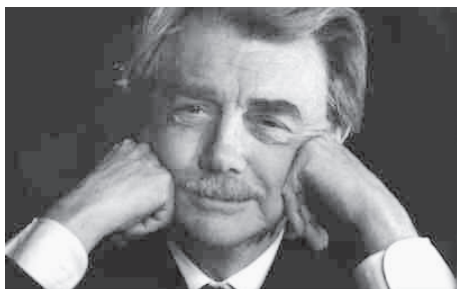
Klaveripedagoogina alustas ta oma isa Gustav Neuhausi asutatud Jelizavetgradi Vene Muusika Seltsi Muusikakoolis, seejärel õpetanud 1916–1918 Tbilisi Vene Muusika Seltsi Muusikakoolis (hilisem konservatoorium), 1918–1922 Kiievi konservatooriumis (1919 professor), 1922–1964 professorina Moskva konservatooriumis, sh aastail 1935–1937 rektor. Moskvasse kutsus Neuhausi hariduse rahva-

komissar Anatoli Lunatšarski.

Heinrich Neuhausi enda esimene õpetaja oli tema isa Gustav Neuhaus, peale tema veel Paul Juon (Berliini Kõrgemas Muusikakoolis) ja kuulus Leopold Godowsky (1906 Berliinis ja 1912–1914 Viini Muusikaakadeemia *Meisterschule*'s). 1915. aastal sooritas Heinrich Neuhaus eksternina Petrogradi konservatooriumis pianistina lõpueksamid maksimaalsete hinnetega. Muide, eksamikomisjoni kuulus ka üks vendadest Lembadest (töenäoliselt Artur Lemba), kellelt H. G. sai hindeks “5+” (vt G. Neigauz “Ob iskusstve fortepjannoi igrõ”, Gossudarstvennoje muzõkalnoje izdatelstvo, Moskva, 1961, lk 290). Neuhausi pianistlik repertuaar oli tohutult suur, sinna kuulusid ulatuslikud tsükliid – kõik Skrjabini 10 sonaati, kõik Mozarti ja Beethoveni sonaadid ja kontserdid, Schuberti sonaadid ja väikevormid; J. S. Bachi HTK mõlemad vihikud (24 prelüüdi ja fuugat), süüdid, partiitad, tokaatad, koraalprelüüdid; suurem osa Chopini loomingust, paljud Liszti, Brahmsi, Schumanni, Regeri, Francki, Saint-Saënsi, Debussy, Raveli, Tšaikovski, Rahmaninovi, Šostakovitši, Stravinski ja paljude teiste teosed. Tema pianismi kirjeldajad on esile tõstnud väga virtuoosset tehnikat (Godowsky õpilane!), tormilist temperamenti, impulsiivsust, jõulisust ja peent nüansitundlikkust, poeetilisust ja fantaasiarikkust, filosoofilist sügavust ja tohutut eruditsiooni (mida veel tahta?!). Inimesena karismaatiline isiksus, mistõttu meelitanud ligi ka hulganisti õpilasi. Kui täpsemalt kuupäevi ja aasta numb-

rit vaadata, märkame, et tema sünnist möödub märtsi lõpul 115 aastat, samas maailma ühe suurima inimsusevastase kurjategija Jossif Stalini surmast 5. märtsil (ametliku versiooni järgi) 50 aastat. Huvitav, mida tundis ja mõtles sel päeval viiskümmend aastat tagasi professor Heinrich Neuhaus, kelle NKVD arreteeris 1941. aastal?

Tiina Õun



Heinrich Neuhaus 1960. aastate algul.

Minu isa Heinrich Neuhaus (1888 – 1964) sündis Ukrainas Jelizavetgradis¹. Tema isa Gustav Neuhaus (1846 – 1938) sündis Saksamaal, Alam-Reinimaal Kalkari linnas, lõpetas Kölni konservatooriumi pianistina ja seejärel tuli Venemaale. Heinrich Neuhausi ema Olga Blumenfeld (1856 – 1937) pärines poola perekonnast; oli pianist ja pedagoog, dirigendi ja pianisti Felix Blumenfeldi² õde. Heinrich Neuhausi vanemad organiseerisid Jelizavetgradis muusikakooli, kus õpetasid kogu perekonnaga. Neuhaus lõpetas pianistina kõigepealt 1914. aastal Viini Muusikaakadeemia, seejärel 1915. aastal Petrogradi konservatooriumi. Paralleelselt õpetamisega esines aktiivselt kontsertpianistina, rohkesti kontserte oli tal Nõukogude Liidus. Tema õpilaste seas on kogu maailmas tunnustust leidnud pianistid: Sojatoslav Richter³, Emil Gilels⁴, Jakov Zak⁵, Teodor Gutman⁶, Anatoli Vedernikov⁷, Lev Naumov⁸, Stanislav Neuhaus⁹, Jevgeni Malinin,¹⁰ Vera Gornostajeva¹¹, Aleksei Nassedkin¹², Vladimir Krainev¹³, Aleksei Ljubimov¹⁴, Jevgeni Mogiljoovski¹⁵.

Heinrich Neuhausil oli kaks poega esimesest abielust: Adrian (1925) ja Stanislav (1927), ning teisest abielust tütar Miliza¹⁶ (1929) – st mina.

Neuhaus arreteeriti 4. novembril 1941.¹⁷ Samal päeval võeti vahi alla ka kunstiteadlane Aleksandr Georgijevitš Gabritševski¹⁸, Moskva Akadeemilise Kunstiteatri lavastaja Vassili Grigorjevitsš Sahnovski ja terapeut prof Jegor Jegorovitš Fromgold¹⁹. Neuhausi arreteerimiskäsuks on kirjutatud põhjuseks evakuatsioonist keeldumine. Mäletan sellega seotud koduseid jutuajamisi: Heinrich Neuhaus püüdis tegelikult koos teistega Moskvast evakueeruda (tema kaks poega olid juba evakueerunud: Adrian lebas septembri algusest peale tuberkuloosisanatooriumis Nižni Ufaas Uuralis, Stanislav oli koos ema Zinaida Pasternakiga²⁰ juuli algusest peale Tšistopolis). Kuid Neuhausi teine naine Miliza Sergejevna²¹ keeldus sõitmast, sest tema haige ema poleks reisi üle elanud.

Ülekuulamisprotokollide sõnastuse keel on niisugune, nagu vastavad uurijad selle kirja on pannud, siit ka vahav kantseliit Neuhausi vastustes.

Miliza Neuhaus



Heinrich Neuhausi tütar Miliza Neuhaus isa muuseumis Kirovogradis, Ukrainas.



Gustav Neuhaus, Heinrich Neuhaus ja Olga Neuhaus (sünd. Blumenfeld).

Ülekuulamisprotokoll 6. novembrist 1941, kell 15.30

Küsimus: Jutustage oma teenistuskäigust viimasel ajal.

Vastus: Alustasin oma teenistust 1916. aastal Tbilisis, kuhu läksin endisest Petrogradist pärast Petrogradi konservatooriumi lõpetamist. Tbilisis töötasin konservatooriumi professorina kuni 1920. aastani, pärast seda sõitsin Kiievisse, asusin samale tööle Kiievi riiklikus konservatooriumis. 1922. aastal sõitsin endise hariduse rahvakomissari Lunatšarski kutsel Moskvasse, kus töötasin kuni viimase ajani Moskva Riikliku Konservatooriumi professorina.

Küsimus: Välismaal käisite?

Vastus: Jaa, käisin. Esimest korda sõitsin Itaaliasse ja elasin Firenzes 1908. aasta sügisest kuni 1909. aasta maikuu ni, õppisin ja töötasin muusikuna. Teisel korral sõitsin 1911. aastal Berliini, kus õppisin prof Juoni²² kompositsiooniklassis umbes ühe aasta. Seejärel läksin 1912. aastal Viini, et lõpetada oma muusikaline haridus Viini Akadeemias professor Godowsky²³ juures. Olin seal umbes kaks aastat, sõites koolivaheaegadel kodumaale.

Aastail 1935 ja 1937 käisin Varssavis rahvusvahelistel pianistide ja viiuldajate konkurssidel. Need olid lühiajalised sõidud ja ei kestnud rohkem kui kaks-kolm nädalat.

Küsimus: Missuguseid sugulussidemeid või isiklikke tutvusi omate välismaal?

Vastus: Saksamaal elas minu õde Natalja Gustavovna, kes abiellus juudi rahvusest endise sõjavangi Steinbachi-ga ja asus temaga Saksamaale 1917. – 1918. a. Kirjutasin talle harva, kuid viimase kahe aasta jooksul pole mul temaga kontakte olnud. Isiklikke tutvusi välismaal ei ole olnud.

Küsimus: Nimetage lähedasi sidemeid NSVLis.

Vastus: Kõige lähemalt tundsin järgmisi isikuid:



1. Luuletaja Pasternak, Boriss Leonidovitš.
 2. Kirjanik Fedin, Konstantin Aleksandrovitš.
 3. Ivanov, Vsevolod Vjatšeslavovitš²⁴.
 4. Pogodin, Nikolai Fjodorovitš.
 5. Helilooja Prokofjev, Sergei Sergejevitš.
 6. Helilooja Aleksandrov, Anatoli Nikolajevitš.²⁵
 7. Pianist Igumnov, Konstantin Nikolajevitš.²⁶
 8. Fainberg, Samuil Jevgenjevitš.²⁷
- Peale selle olid mul pidevalt sidemed oma õpilastega:

1. Gilels, Emil Grigorjevitš.
2. Tamarkina, Roza²⁸.
3. Zak, Jakov Izrailevitš jt.

Minu suhete iseloom oli ainult isiklik ja tööine. Külastasime üksteist, meil olid sõbralikud vestlused kunsti ja kirjanduse küsimustes, aga ka mitmesugustel abstraktsetel teemadel.

Küsimus: Kes eespool nimetatud isikuist asub praegu Moskvas?

Vastus: Nad kõik evakueerusid Moskvast NSVLi erinevatesse linnadesse.

Küsimus: Aga miks teie ei evakueerunud Moskvast?

Vastus: Tunnistan, et ei tahtnud Moskvast lahkuda ja mulle tehtud reale ametlikele ja mitteametlikele evakueerimisetepanekutele vastasin eitavalt. Selle põhjused olid järgmised: 1. Juulis-augustis sain Üleliiduliselt Kunstiasjade Komiteelt ettepaneku sõita Naltšiki linna. Samal ajal viibis minu poeg tuberkuloosiga Moskva lähedal sanatooriumis “Krasnaja Roza”. Tahtmata teda maha jätta, keeldusin sõitmast Naltšikisse. 2. Teise ettepaneku sain Konservatooriumi direktori kt-lt Stoljarovilt ja teistelt isikutelt – sõita Pensa linna. Kuid ka sellest sõidust keeldusin, sest mul oli andmeid suurtest raskustest toiduainete ja elamistingimuste osas selles linnas. 3. Lõpuks sain ettepaneku sõita koos Riikliku konservatooriumiga Saraatovisse. Kuid ka sellest keeldusin, sellepärast, et olin tervelt realt tuttavalt saanud andmeid suure puudujäägi kohta toiduainete ja elamistingimuste osas ning võimatusest tööd leida. Seepärast jäin Moskvasse kuni minu arreteerimiseni.

Küsimus: Meil on andmeid selle kohta, et keeldusite Moskvast lahkumast mitte üksnes rahulolematuse pärast toiduainete ja elamistingimuste osas reas tagala linnades, vaid et tahtsite jääda tööle sakslaste poolt vallutatud Moskvasse. Kas kinnitate seda?

Vastus: Pean tunnistama, et seoses sõjasündmuste arengu ja Punaarmee ebaõnnestumistega olin täielikult demoraliseerunud ning tulin järeldusele Nõukogude Liidu möödapääsmatust lüüasaamisest. Rääkisin sellest sageli ka oma tuttavatele. Minu väited käesolevate asjaoludega seotud sündmuste kohta, mis ka teile teada, olid sageli selgelt nõukogudevastase iseloomuga, kuid peegeldasid ka paanilisi meeleolusid ja isegi raevukalt meelestatud väikekodanlast. Näitasin üles suurt rahulolematust Nõukogude ajakirjanduse mõnede teadete osas, süüdistasin meie maa mõningaid juhte oskamatus

juhtimises ja tõlgendasin moonutatult üksikuid sündmusi rindel ja riigis. Selliste meeleolude tulemusel keeldusin alla kirjutamast kunstnike ja teadlaste grupi kirjale, mis avaldati Moskva ajakirjanduses pealkirja all “Me ei anna Moskvat ära!”. Kõige selle juures pean ütleva, et ma ei oodanud sakslaste tulekut Moskvasse ja loen ennast hitlerliku režiimi vastaseks.

Küsimus: Rääkige konkreetsemalt, kus ja kuidas väljendasite oma nõukogudevastaseid meeleolusid?

Vastus: Minu poolt lausunud nõukogudevastaseid sõnu, mille oli esile kutsunud meie maa sõjaline ebaedu, ma praegu täpselt ei suuda meenutada. Kuid niisugused faktid leidsid aset järgmistel asjaoludel: mõnedes vestlustes minu tuttavate kunsti- ja kirjandustöötajatega oktoobrikuus minu tuttava Jelena Prokofjeva korteris tema sünnipäeval, kus olid mõned meie ühised tuttavad. Kui mulle meelde tuleb, räägin sellest täpsemalt.

Küsimus: Kas keegi teie tuttavatest jagas teiega teie nõukogudevastaseid meeleolusid ja kes nimelt?

Vastus: Aktiivset toetust ei leidnud ma kelleltki, kuid ka mitte teravaid vastulauseid.

Protokoll on minu sõnade järgi õigesti üles kirjutatud ja minu poolt läbi loetud.

H. Neuhaus (allkiri).

Kuulas üle: 3. valitsuse ül. aset.,

R J kapten Drozdetski.

Huvitav, et H. N. mainitud isikutest oli tema lähedane sõber üksnes Boriss Pasternak. Ülejäänud olid kirjanikud, keda ta oli kohanud Pasternaki majas, muusikud, kellega suhtles konservatooriumis. Mitte kedagi mainitud isikutest, v.a Boriss Pasternak, Sergei Prokofjev ja õpilased, ma meie kodus ei kohanud. Ilmselt H. N. teadis, et nad kõik olid evakueerunud. Oma tõeliselt lähedasi sõpru, Aleksandr Gabritševskit ja

Valentin Asmust²⁹ Neuhaus ei nimetanud, sest nad olid jäänud Moskvasse. Gabritševski arreteeriti ühel päeval H. N-iga, kuid ta ei teadnud seda.

Jelena Prokofjeva, s.o Lina Ivanovna Prokofjeva³⁰, Sergei Prokofjevi esimene naine ja tema kahe poja ema.

H. N. oli siiras ja avatud inimene, rääkis oma mõtetest paljudele – mõned neist kirjutasid ettekandeid vastavatele organitele. Kui uurija luges talle ette väljavõtteid ettekannetest, ütles H. N. järgneval ülekuulamisel 3. detsembril (uurija sõnastuses): "Olles veendunud materjalide olemasolus uurijal, otsustasin kindlalt anda avameelset tunnistusi oma nõukogudevastastest tegevusest, mis väljendus minu nõukogudevastastes meeleoludes ja avaldustes."

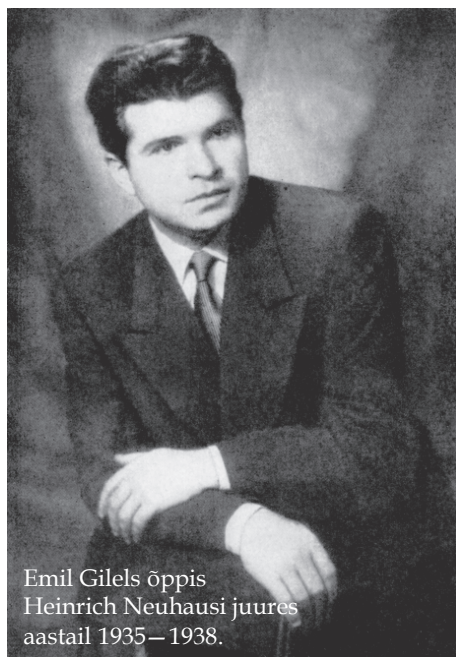
Ülekuulamise protokoll

3. detsembrist 1941

kella 1-st öösel kella 6-ni hommikul

Küsimus: Eelmistel ülekuulamistel, vastates uurija küsimustele oma nõukogudevastase tegevuse kohta, mida viljelesite rida aastaid kuni meie poolt arreteerimiseni, ei olnud te avameelne, põigeldes kõrvale otsekohestest vastustest ja püüdes kõiki oma kontrrevolutsioonilisi kuritegusid näidata lihtsalt väikekodanliku suhtumisena. Uurimine, selgitanud välja rea fakte teie kontrrevolutsiooniliste juttude asjus viimase kolme aasta jooksul, nõuab teie nõukogudevastase tegevuse kohta tõepäraseid ja ammendavaid tunnistusi. Kas olete valmis seda tegema?

Vastus: Olen valmis andma tõepäraseid ja ammendavaid tunnistusi oma nõukogudevastasest tegevusest. Eelmistel ülekuulamistel võtsin kaitsva hoiaku ja eitasin faktiliselt mulle esitatud süüdistusi, sest oma nõukogudevastaseid jutte ei hinnanud ma mitte nii, vaid lihtsalt kergemeelseks, väikekodanlikuks suhtumiseks nõukogude olukorra tõsisest küsimustesse. Olles paljastatud terves reas faktides nõukogudevastaste



Emil Gilels õppis
Heinrich Neuhausi juures
aastail 1935–1938.

juttude kohta ja veendunud uurimise poolt omandatud materjalides, otsustasin kindlalt anda otsekohesteid vastuseid minu nõukogudevastase tegevuse kohta, mis väljendus minu nõukogudevastastes hoiakutes ja juttudes.

Küsimus: Rääkige, milles väljendus konkreetselt teie nõukogudevastane meelsus ja agitatsioon?

Vastus: Konkreetselt missuguseid jutte, millal ja kellega rääkisin, on raske meenutada ja paljudel juhtudel pean võimatuks, seepärast saavad minu tunnistused olema mõnevõrra üldised. Olles nõukogudevastaselt meelestatud, ei pooldanud ma aastaid VK(b)P ja Nõukogude valitsuse tegevust terves reas NSV Liidu välis- ja sisepoliitilistes küsimustes. Nii näiteks väljendasin rahulolematust seoses Nõukogude – Saksa sõpruse ja mittekallaletungi lepingu üle 1939. aastal³¹, pidasin seda fašismile lähenemise aktiks, seda enam, et leidsin palju sarnast NSV Liidu ja Saksamaa vahel, analoogilisust diktatuuris, üheparteilisuses, meetodites võtta kasutusele ühtesid või teisi abinõusid. Lõpuks

pidasin häbistavaks Nõukogude võimu poolt Ukraina ja Valgevene lääne oblastite vabastamiseks rakendatud abinõusid, arvestades seda, et Saksamaa kallaletung Poolale ja Punaarmee vägede sissetung Poola territooriumile³² on Saksamaa ja NSV Liidu vahelise lepingu tulemus ning Poola langemist nimetasin ma lihtsalt järjekordseks Poola jagamiseks.

Samuti ei olnud ma nõus Nõukogude garnisonide rajamisega Baltikumi, pidasin seda nende riikide sõltumatuse rikkumiseks, mille lõppresultaadina järgneb nende maade vägivaldne sovetiseerimine. Ma arvan, et Eesti, Läti ja Leedu on kultuursed ja tsiviliseeritud riigid ning neile tuleb anda vabadus ise oma saatuse üle otsustada. Sellega seoses avaldasin nõukogudevastaseid mõtteid sellest, et Nõukogude vägede sisseviimine nendesse maadesse on analoogiline fašistliku Saksamaa poolt sõltumatute väikeriikide okupeerimisega.

Kui algas sõda Soomes³³, ei olnud ma nõus Nõukogude Liidu sõjategevusega Soomes kui suure ja tugeva riigi sõjaga tunduvalt väiksema ja nõrgema naabri vastu, ma avaldasin oma nõukogudevastaseid mõtteid selle kohta, et see on ebaõiglane sõda, et seda poleks vaja olnud. Seoses pealetungi pidurdumisega sõja ajal avaldasin laimavaid mõtteid Punaarmee nõrkusest, rääkisin, et halvasti organiseeritud varustuse tõttu oli palju külmunud punaarmee lasi, sest et jäid ilma soojade jalatsiteta. Ma ei mõelnud neid kuulujutte ise välja, vaid, olles kuulnud neid oma ümbruskonnas, rääkisin teistele edasi. Mannerheimi liini purustamine õnnestus mitte niivõrd Punaarmee võimsate löökide tulemusel, kuivõrd seetõttu, et Nõukogude väejuhatust sai Saksamaalt kindlustuste plaanid. Samal ajal oli mul kahtlusi ka Punaarmee kaotuste osas, õieti pidasin neid suuremateks, kui sellest teatas ajakirjandus.



Svjatoslav Rihter õppis
Heinrich Neuhausi juures
aastail 1937 – 1947.

Mitmeid NSV Liidu Ülemnõukogu poolt 1940. aastal välja antud ukaase võtsin vastu rahulolematusega ja tõlgendasin neid nõukogudevastases vaimus. Ma rääkisin, et ukaas töödistsipliinist ja spetsialistide kinnistamisest ettevõtete külge on tegelikult suunatud isikuvabaduse vastu, peale selle, represseerimisi hilinemise või mõne muu distsipliinirikumise pärast pidasin ma liiga rangeks ja nende erilise karmuse tõttu mõningatel juhtudel mitte töötajate huvidele vastavaks. Õppemaksu kehtestavat ukaasi võtsin samuti vastu mittemõistmisega ja arvasin, et see on vasturääkivuses varem kättevõidetud tasuta hariduse kehtestamisega NSV Liidus, arvasin ka, et see on suunatud vähe- või halvasti kindlustatud perede vastu – täpsemalt mitte nende vastu, aga lihtsalt, et vähe teenivate vanemate lapsed jäävad majanduslike raskuste tõttu ilma võimalusest õppida. Oli ka nõukogudevastaseid jutte ja meeleolusid nõukogude demokraatia hindamisel, ma ei pooldanud sellist sõnaja ajakirjandusvabaduse ning saadikute

valimise süsteemi, võimuesindajate esinemisi sessioonidel ja koosolekutel, kui kõik on juba enne ära otsustatud ja standardne...

Pean end tunnistama süüdi ka selles, et arvustades ühte või teist sammu VK(b)P ja Nõukogude võimu tegevuses ja väljendades nende suhtes nõukogudevastaseid meeleolusid, laimasin paratamatult Nõukogude võimu juhte. Mäletan, et arvustades Stalini preemiate omistamist Nõukogude Liidu eesrindlikele inimestele, mitte nõustudes sellega, et terve rida enam teenekaid isikuid jäi autasustatute nimekirjast välja, lasksin käiku fraasi selle kohta, et juhid armastavad rohkem jalgu kui käsi, pidades seejuures silmas balletitöötajate teenimatut autasustamist võrreldes muusikakunsti töötajatega. Tahan vaid märkida, et see minu poolt öeldu oli ilma iga suguse vihata kellegi vastu Nõukogude võimu juhtide seas, peale selle too minu lause oli rohkem nali.

Tunnistan end süüdi selles, et ei varjanud oma ümbruskonnas seda, et proletarise hümn "Internatsionaal" muusika ei meeldinud mulle. Nüüd tunnistan, et oma selleteemaliste juttudega ei käitunud ma nõukogulikult.

Mis puutub minu meeleoludesse Nõukogude Liidu ja Saksamaa vahelise sõja alguses, siis pole need kuni minu arreteerimise päevani muutunud, vastupidi, mõjustatuna Punaarmee ebaedust kõigil rindeil, muutusin oma sõnades veelgi vastutustundetumaks ja jätkasin olukorra arvustamist nõukogudevastastelt positsioonilt.

Palun uurijaid arvesse võtta, et kõik minu poolt loetletud avaldused ja meeleolud ei olnud mingi sügavate nõukogudevastaste veendumuste tagajärg, suurem osa neist tekkisid minu kergemeelset suhtumisest tõsisest asjadesse ja usaldavast suhtumisest kuulujuttudesse, mis ringlesid minu ümbruskonnas. Sageli olid minu avaldused ja nõukogudevastased meeleolud ajutist laadi, kui

üks või teine tuli mulle taas pähe, siis mõnikord hoopis vastupidiselt sellele, mis varem. Minu väited läksid mõnikord lihtsalt lahku minu tegelikust suhtumisest asjasse: väljendudes nõukogudevastastelt, suhtusin osavõtlikult VK(b)P ja Nõukogude võimu tegevusse. Põhiliselt ma jagasin Nõukogude võimu põhimõtteid ja jäin Nõukogude positsioonile.

Üles kirjutatud minu sõnade järgi õigesti ja minu poolt läbi loetud. H. Neuhaus (allkiri).

Kuulas üle: NSVL NKVD 3. valits.

2. osak. ülem R J van. leitn. Oganessian.

Ülekuulamise protokoll 28. detsembrist 1941 kell 10 hommikul

Küsimus: Varasemal ülekuulamisel 3. detsembril 1941 andsite tunnistusi selle kohta, kuidas, olles nõukogudevastastelt meelestatud, olite mitu aastat seotud nõukogudevastase tegevusega. Kas te kinnitate seda?

Vastus: Jaa. Kinnitan minu poolt eelnevatel ülekuulamistel antud tunnistusi, sealhulgas 3. detsembril 1941, oma nõukogudevastastest meeleoludest ja juttudest.

Küsimus: Millal alustasite oma nõukogudevastast tegevust?

Vastus: Täpset kuupäeva, millal hakkasin rääkima nõukogudevastaseid jutte, on raske öelda, sest oletan, et lähtuvalt mu pehkinud intelligendi loomusest võisin ma kogu Nõukogude võimu aja jooksul aeg-ajalt oma nõukogudevastaseid või õigemini ebanõukogulikke meeleolusid väljendada. Alates 1937. – 1938. aastaist ja eriti 1939. aastal, pärast Saksamaa sõja alustamist Poola vastu. Arvasin, et tuleb kultuuri hävitamise ja suurte kannatuste aeg. Hakkasin nõukogudevastastelt positsioonilt arvustama VK(b)P ja Nõukogude võimu poliitikat. Sealjuures tuleb arvestada

seada, et tolele perioodile eelnes minu kui muusiku tegevuses suure loomingu- lise tõusu periood. Ma kartsin, et kõik väärtuslik, ka minu poolt loodu saab hävitatud, põrmustatud. Niisiis alates aastaist 1937–38 ei toetanud ma osa VK(b)P ja Nõukogude võimu välis- ja sise poliitilisi samme ning arvustasin seda ebanõukogulikus ja laimavas toonis.

Küsimus: Tähendab, te süüdistate võimalikus kultuuri hävitamises ja inimeste kannatustes Nõukogude võimu?

Vastus: Mitte Nõukogude võimu, vaid ühelt poolt fašismi sõjakat olemust ja Inglismaa mahitusi Tšehhoslovakkia küsimuses³⁴. Aga ka hirm meie puuduliku valmisoleku pärast võimalikule agressioonile vastu astuda, viis mind selleni, et hakkasin kahtlema võimaluses kaitsta meie kultuurisaavutusi.

Küsimus: Tunnistate, et aastail 1937–38 ja viimaseil aastail ei pooldanud te mõningaid Nõukogude võimu samme. Kas teile on teada mõningaid Nõukogude võimu samme, mis oleksid võinud soodustada kultuurisaavutuste hävimist või agressiooni?

Vastus: Ei, ma ei pidanud mitte ühtegi Nõukogude võimu sammu kultuuri vastu suunatuks või agressiooni soodustavaks.

Küsimus: Te ei räägi tõtt! Uurimisele on teada, et pidasite Nõukogude võimu tingimustes võimatuks tõelist loomingu- list õitsengut ja loominguvõimalusi.

Vastus: Tunnistan, et ei vastanud eelmisele küsimusele õigesti. Pean tunnistama, et ma oma avaldustes arendasin sellist versiooni, et Nõukogude tegelikkus piirab isiksuse loomingu- lise võimalusi.

Küsimus: Tähendab, te arvustasite Nõukogude võimu tegevust nõukogu- devastases toonis põhiliselt kunstiküsi- muste ja nõukogude kultuuri arengu seisukohalt?

Vastus: Jaa, asjade loogika viib selleni.

Tõepoolest, ma halvustasin nõukogu- devastases toonis Nõukogude võimu tegevust mõningates kultuuriküsi- mustes.

Küsimus: Tähendab, te asusite Nõuko- gude võimu suhtes laimaval posit- sioonil ja pidasite teda kultuuri hävi- tajaks või vähemalt kultuuri arengu pidurdajaks?

Vastus: Arvustasin Nõukogude võimu tegevust kunsti- ja kultuuriküsimustes laimavas toonis selles mõttes, et pida- sin neid andeka isiksuse loomingulisi võimalusi piiravaks.

Küsimus: Miks kartsite, et Nõukogude võim ei ole piisavalt valmistunud või- malikule agressioonile vastu astuma? Kas peate Nõukogude võimu selliseks?

Vastus: Mind hirmutas ehk kõige roh- kem Saksamaa sõjatehnika võimsus.

Küsimus: Tähendab, te peate Puna- armee tehnilist varustust kvaliteedilt viletsamaks ja hullemaks kui Saksa armee oma?

Vastus: Ma ei tea täpselt, kuid mulle tundus just nii, et Saksa armee on rel- vastatud paremini kui Punaarmee.

Küsimus: Võib-olla sellega seletubki asjaolu, miks avaldasite NSV Liidu sõja suhtes Saksa anastajate vastu lüüasa-amise seotud mõtteid?

Vastus: Ei, minu jutud Punaarmee või- maliku lüüasaamise kohta (kusjuures ma mitte kunagi ei mõelnud lõplikust lüüasaamisest) ei lähtunud sellest, et Saksa armee võiks võita relvastuse üle- oleku pärast Punaarmeed.

Küsimus: Millega te seletate oma lüüa- saamisega seotud meeleolusid?

Vastus: Minu lüüasaamisega seotud meeleolud olid ajutised. Lüüasaamis- meeleolud tekkisid mul sellest, et nägin palju sisemisi puudujäike, mis oleksid võinud muutuda Nõukogudemaa nor- maalsele sõjaväeelule häirivaks.

Küsimus: Nimetage, missugustest puudustest on jutt?

Vastus: Suuremalt jaolt olid need ana- loogia põhjal antud hinnangud. Kui

meil konservatooriumis eksisteeris bürokratism ja täiesti ülearune sagimine, siis tegin üldistusi ja suhtusin kogu nõukogude aparati, aga mõnedes küsimustes ka armeesse samuti. Kui leidsin poodides vähe toiduaineid ja majapidamistarbeid, siis oletasin, et nii nagu on puudujääk toiduainetes, on see üldine, ka armees. Mulle tundus, et need puudujäägid on kõiges ja nad saavad (aga eriti pärast Punaarmee esimesi ebaõnnestumisi) lüüasaamise põhjuseks.

Küsimus: Teie tunnistusest järeldub, et fašistliku Saksamaa siseolukord on püsivam ja kindlam kui Nõukogude Liidul?

Vastus: Fašistliku Saksamaa siseolukord oli minu jaoks ebapüsiv. Ma arvasin, et kogu fašistlik poliitika on rajatud valelikule ideoloogiale. Seega, kui ma väljendasin lüüasaamismeeleolusid, olid need pigem tingitud mul hirmust läheneva vaenlase ees.

Küsimus: Miks, uskudes Punaarmee lõplikku võitu, – kuidas te seda seletate, – ja seistes näoga Moskvat ähvardanud ohu poole, keeldusite perega ametlikust ettepanekust Moskvast evakueeruda?

Vastus: Kuidas see ka ei üllata, üks põhjusi oli rahapuudus.

Küsimus: Kas te olite majanduslikult halvasti kindlustatud?

Vastus: Ei, ma teenisin piisavalt ja vaatamata suurele perele ei tundnud ma puudust.

Küsimus: Tähendab, teil olid ajutised majanduslikud raskused?

Vastus: Jah, enne sõitu oleks läinud vaja reisiraha ja muid rahalisi vahendeid ettenägematuteks kulutusteks, et kogu peret evakueerida, sealjuures haiget ämma, kes oli 78-aastane.

Küsimus: Kas te abi palusite?

Vastus: Ei, ei palunud, sest pidasin seda ebamugavaks.

Küsimus: Teie jutu järgi tuleb välja, et mugavam oli jääda Moskva võimaliku

okupeerimise korral vaenlase juurde kui pöörduda oma võimuorganite poole abipalvega?

Vastus: Mulle oli teada, et mitte keegi mu kolleegidest ei olnud palunud abi, seetõttu pidasin küsimuse tõstatamist väga ebamugavaks.

Küsimus: Te püüate uurimist segadusse ajada. Andke tõepäraseid tunnistusi oma evakuatsioonist keeldumise tegelike põhjuste kohta.

Vastus: Arutasime perega võimalikke variante juhuks, kui tuleks jääda vaenlase poolt okupeeritud linna. Siiski näis olevat raskem evakueeruda kui okupeeritud linna jääda.

Küsimus: Mida mõtlesite teha sakslaste juures?

Vastus: Konkreetselt ma sellele ei mõelnud. Kuid teadsin, et minu kui muusiku tulevik oli tume.

Küsimus: Kas te armastate oma muusikeriala?

Vastus: Jaa, kahtlemata. Olen pidanud muusikat kogu oma elu sisuks ja pühendasin kogu oma jõu selle õitsengule.

Küsimus: Kuidas siis mõista teie tunnistusi selle kohta, et pidasite võimalikuks jääda sakslaste juurde, samas teades, et see oleks välistanud teil võimaluse jätkata oma armastatud erialal? Kas poleks õige tunnistada, et teie nõukogudevastased vaated isiksuse piiratud võimalustest Nõukogude tegelikkuses viisid otsustava veendumuseni jääda vaenlase juurde?

Vastus: Kõrvuti minu nõukogudevastaste meeleoludega antud kunstiküsimuses jagasin ma arvamust, et fašism on kultuuri vaenlane ja fašism on kultuurile hukutav. Seepärast soovi vaenlase juurde jääda mul ei olnud.

Küsimus: Teie jutu järgi otsustades tuleb välja, et Nõukogude Liidus ja veel rohkem fašistlikes maades ei ole võimalik kunstil areneda? Tunnistage, missuguses muus süsteemis näete te võimalusi tõelise kunsti vabaks arenguks?

Vastus: Tänapäeva kultuur ja selle õitseng ei alga minu arvates enne kui alles mõnekümne aasta pärast, kui sotsialismiideed pääsevad võidule kõigis Euroopa maades ja kui fašism lakkab olemast.

Küsimus: Tähendab, te jääte kõigi oma nõukogudevastaste positsioonide juurde selles, et praegu puudub Nõukogude Liidus eesrindlik ja tõeline kultuur ja et tingimused selle arenguks on piiratud?

Vastus: Kui ma rääkisin tõelisest kultuurist, pidasin silmas taset, mida on inimkond võimeline saavutama vaba kommunistliku töö õhkkonnas ja mida Nõukogude võimu aastatel ei ole saavutatud, ja mida ka ei olnud võimalik saavutada.

Küsimus: Nimetage isikuid, kelle kuules olete oma nõukogudevastasteid meeleolusid avaldanud, ja olukordi, kus see toimus.

Vastus: Minu nõukogudevastaste meeleavalduste tunnistajaiks on: Neuhaus, Miliza Sergejevna, 51-aastane, venelanna, parteitu, kodupere naine, kes mitte ei olnud ainult minu nõukogudevastaste avalduste tunnistajaks, vaid avaldas ka ise samasuguseid arvamusi; minu üliõpilane Richter, Svjatoslav Teofilovitš, sakslase poeg, 26-aastane, elas minu korteris ja tegeles minu juhendamisel klaveriõpingutega. Oma mõtteid ta ei avaldanud, ja minu arvates on ta apoliitiline inimene, omab tohutu suurt talenti. Sageli käis mul külas ja isegi ööbis Vedernikov, Anatoli Ivanovitš, minu üliõpilane. Omab suurt talenti, aastates 22–23, parteitu, pärast Ida-Hiina raudteega seotud konflikti³⁵ tuli Vedernikov oma vanematega Harbiinist Nõukogude Liitu. Aga aasta pärast tema vanemad represseeriti, isa kadus, aga emaga pidas ta kirjavahetust; minu onutütred Blumenfeld, Niina Feliksovna, Natalja Feliksovna ja Olga Feliksovna, kes elavad Vorovski tn-l, Malo-Rževskaja tn

nurgal, maja nr 2 krt 8. Üksikuid minu lauseid võisid kuulda minu õpilased Jakov Zak ja Emil Gilels.

Peale selle, järgnevate aastate jooksul leidis aset sõprus minu ja emigrant Eichinger, Silvia Fjodorovna³⁶ vahel, rahvuselt šveitslanna, vist Šveitsi kommunistliku partei liige, kes vahetevahel tegi mulle märkusi ja isegi noomis mind selle eest, et väljendasin nõukogudevastasteid meeleolusid.

Küsimus: Kes nimetatud isikuist peale teie naise toetas teie nõukogudevastasteid meeleolusid?

Vastus: Mitte keegi nimetatud isikuist ei jaganud mu vaateid, kui mitte arvestada minu nõbusid, kes oma raskete elutingimuste pärast pidevalt virisevad ja on pehkinud väikekodanlased.

Üles kirjutatud minu sõnade järgi õigesti ja minu poolt läbi loetud.

H. Neuhaus (allkiri).

Kuulas üle: NSVL NKVD 3. valits. 1. jao 2. osak. ülem R J van. leitn. Oganessjan.

On ilmne, et sõnad "nõukogudevastane", "laimav", "ebanõukogulik" on Heinrich Neuhausi väidetes hinnang, mille sõnastas uurija, kes protokollis tunnistuse. Kasutades väljendit "pehkinud intelligent", tsiteerib Neuhaus Leninit.

Ilmselt räägiti NKVD-le tehtud vastavates ettekannetes sellest, et Miliza Sergejevna ja H. N-i onutütred Blumenfeldid avaldasid nõukogudevastast meelsust. Õnneks neist kedagi ei arreteeritud. Järgmistel ülekuulamistel küsitlesid ülekuulajad Neuhausi tema välismaiste tuttavate ja välismaal ning kodumaal elavate kaasmaalastest tuttavate kohta. H. N. rääkis vaid oma sugulastest, kes elasid välismaal, ja tuttavatest, kes elasid NSV Liidus. Tema sugulaste ja tuttavate hulgas ei leitud olevat spioone.

H. N. veetis kogu oma vangistuse aja (8,5 kuud) Lubjanka vanglas. Ligi pool aastat veetis ta üksikkambris. Vange toideti heeringasabadest valmistatud leeme ja leivaga. Pakke H. N-ile ei lubatud tuua. H. N-il

tekkis skorbuut: tal langesid välja peaaegu kõik hambad. Esimene pakk lubati üle anda alles pool aastat pärast arreteerimist. Maria Judina³⁷ teatas sellest kõigile tuttavaile, kes Moskoas olid, ja tänu temale saadi kokku H. N-ile üleantava paki sisu. Toodi mitmesuguseid toiduaineid, neid töid Maria Judina ise, Emil Gilels, Jakov Zak, Sõjatoslav Richter, Tatjana Hludova³⁸, Jelena Sofronitskaja³⁹, V. Prohhorova, N. Severtseva jt. Uurijad püüdsid sundida Heinrich Neuhausi üles tunnistama seda, et ta oli spioon. Selleks, et H. N. kirjutaks alla vastavale dokumendile, pandi ta istuma kõrgele taburetile nii, et ta jalad ei ulatanud põrandani, ja suunati talle näkku terav lambivalgus. Kui H. N. sulges silmad, löödi millegagi pähe. Neuhaus ei kirjutanud alla mitte ühelegi valele.

Protokoll uurimise lõpetamise kohta

22. mail 1942. aastal, mina, NSVL NKVD 3. valitsuse vanemuurija R J leitnant Krukovski tutvusin toimikuga Nr 3463, kus süüdistatakse Heinrich Neuhausi kuritegudes, mida käsitletakse VNFSV KK § 58, p. 10/2 järgi.

Eeluurimine selles asjas tunnistatud lõpetatuks ja saadud andmed piisavaks süüdistusmaterjaliks kohtule üleandmisel, juhindudes KPK § 206-st teatsin sellest süüdistatavale, esitasin talle kogu süüdistusmaterjali ja küsisin, kas ta soovib midagi lisada.

Süüdistatu Neuhaus, H. G. tutvunud toimiku materjalidega, teatas, et "59 lk materjali on minu poolt täielikult läbi vaadatud". – "Kinnitades oma tunnistusi nõukogudevastasest agitatsioonist, eitan oma mis tahes nõukogudevastaseid sidemeid ja veel rohkem mis tahes spioneerivat tegevust. Muud mul oma tunnistustele lisada pole."

Süüdistatava allkiri – H. Neuhaus.
NSVL NKVD 3. valits.
uurimisosakonna uurija
RJ leitnant
Krukovski.

Süüdistuskokkuvõte 25. maist 1942

Vastavalt NSVL NKVD agentuurilt laekunud andmetele sellest, et H. Neuhaus tegeleb nõukogudevastase agitatsiooniga, ei varja oma kavatsusi oodata sakslaste tulekut ja seejuures keeldus Moskvast evakueerumast, arreteeriti Neuhaus, H. G. 4. 11. 41 ja võeti kriminaalvastutusele.

Uurimise käigus selgitati välja, et Neuhaus rääkis aastaid nõukogudevastaseid jutte terves reas Nõukogude valitsuse ja VK(b)P poliitika küsimustes.

Ta suhtus vaenulikult Ukraina ja Valgevene lääne oblastite vabastamise fakti ja seejärel Nõukogude võimu kehtestamise Baltikumis. Neuhaus kinnitas, et see on NSV Liidu poolt nende maade siseasjadesse vahelesegamine, ja ühtlasi arvustas laimavalt ka Nõukogude valitsuse poliitikat Nõukogude – Soome sõjas.

Kritiseerides nõukogudevastaselt positsioonilt NSVL Ülemnõukogu ukaase töödistsipliini kindlustamisest, 8-tunnise tööpäeva kehtestamist ja 7-päevase töönädala ning õppemaksu kehtestamist, laimas Neuhaus nõukogude demokraatiat, kuulutades isiksuse vabaduse piiramist, rääkis ahistavatest tingimustest kirjanduse ja muusika alal nõukogude võimu tingimustes jne.

Nõukogude – Saksa sõja puhul väljendas Neuhaus lüüasaamise meeleolusid, kuulutades Nõukogude Liidu paratamatut hävingut ja keeldus alla kirjutamast reale teadus- ning kunstitöötajate artiklile, mis avaldati Moskva ajakirjanduses pealkirja all "Me ei anna Moskvat ära!"

Neuhaus eitab oma kavatsusi jääda Moskvasse sakslaste tulekut ootama ja Moskvast evakuatsioonist keeldumist seletab ta perekondlike põhjustega.

Selle põhjal süüdistatakse teda kuritegudes, käsitletuna VNFSV KK § 58, p 10/2 alusel. Võttis süüdistuse omaks osaliselt. Paljastatakse agentuurilt saadud andmete abil.

Võttes arvesse, et uurimine on lõpetatud ja juhitud VNFSV KPK § 208-st ning NSVL NKVD käskkirjast nr. 001613 20. 09. 41

TEEN ETTEPANEKU:

Saata Neuhaus, H. G. süüdistus läbi vaatamisele NSVL NKVD Erinõupidamisele, rakendades tema suhtes karistumäärat – 5 aastat asumist.

Süüdistus on koostatud Moskvas 23. mail 1942.

NSVL NKVD 3. valits. uurimisosak. van. uurija RJ leitnant Krukovski.

NSVL NKVD 3. valits. uurimisosak. ülem RJ leitnant Rubljov.

Nõus. NSVL NKVD 3. valits. uurimisosak. ülem

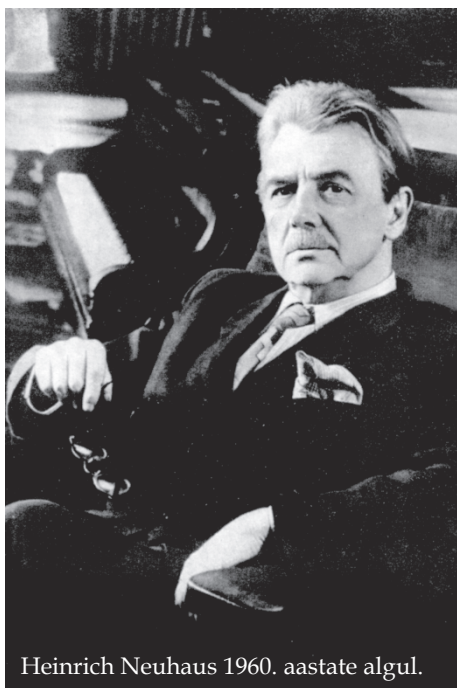
RJ major

Essaulov.

Väljavõte NSVL NKVD Erinõupidamise otsuse protokollist nr. 53-M 4. juulist 1942. a

Saata Neuhaus, H. G. nõukogudevastaste juttude levitamise pärast Moskvas välja viieks aastaks, lugedes karistusaja alguseks 4. 11. 41, kohustusega elada erirežiimiga piirkondades. Vabastada vahi alt.

Neuhaus vabanes vanglast 19. juulil 1942. Kolme nädala pärast saadeti ta asumisele Sverdlovski oblastisse. Tänu tema õpilaste Emil Gilelsi, Berta Marantzi⁴⁰, Semjon Benditski⁴¹ ja Kiievi konservatooriumi direktori Abram Luferi lärmi tõstmisele lubati H. N-il jääda Sverdlovskisse. 1944. aasta sügisel sõitis H. N. noorte muusikute ülevaatusel žürii liikmena Moskvasse. Rühm kunstitegelasi kirjutas palvekirja, et saada Heinrich Neuhausile luba jääda Moskvasse. Taotlusele kirjutasid alla heliloojad Dmitri Šostakovič ja Vissarion Šebalin, pianist Konstantin Igumnov, kirjanikud Aleksei Tolstoi ja Sergei Mihhalkov, Moskva Akadeemilise Kunstiteatri näitlejad Vassili Katšalov ja Ivan Moskvin, ajaloolane, akadeemik Militsa Netskina. Tänu sellele kirjale otsustati lubada Neuhausil jääda Moskvasse.



Heinrich Neuhaus 1960. aastate algul.

Materjali valmistas ette Heinrich Neuhausi tütar MILIZA NEUHAUS. Ajakirjast "Muzõkalnaja žizn" 2000, nr 3 – 4 tõlkinud TIINA ÕUN

Kommentaariid:

¹ Alates 1939. aastast Kirovograd.

² Felix Blumenfeld (1863 – 1931), vene pianist, dirigent, helilooja ja pedagoog; Petrogradi, Kiievi ja Moskva konservatooriumi professor; Peterburi Maria teatri dirigent 1895 – 1911. Tema juhatusel tulid lavale Rimski-Korsakovi "Jutustus nähtamatust linnast Kitežist" ja Wagneri ooperid; 1908. aastal dirigeeris suure menuga Pariisis "Vene sesooni" etendusi, juhatas kuulsaid "Vene sümfooniakontserte" ja töi lavale Mussorgski ooperi "Boriss Godunov". Peale Blumenfeldide olid Neuhausid sugulussidemetes Szymanowskitega, helilooja Karol Szymanowski oli Heinrich Neuhausi tädipoeg. Vt selle kohta G. Neigauz. Ob iskusstve fortepjannoi igrõ. Gossudarstvennoje muzõkalnoje izdatelstvo. Moskva, 1961, lk 290 – 291.

³ Svjatoslav Richter (1915 – 1997), XX sajandi suurimaid pianiste, õppis Heinrich

Neuhausi juures Moskva konservatooriumis 1937–1947. On tegutsenud ka dirigendina.

⁴ Emil Gilels (1916–1985), XX sajandi suurimaid pianiste, Moskva konservatooriumi professor aastast 1952, õppejõud aastast 1938; õppis Heinrich Neuhausi juures aastail Moskva konservatooriumis 1935–1938. Tema juures on eestlastest õppinud Moskva konservatooriumi aspirantuuris Peep Lassmann.

⁵ Jakov Zak (1913–1976), vene pianist ja pedagoog, lõpetas 1935. aastal Moskva konservatooriumi Heinrich Neuhausi õpilasena. Tema juures on eestlastest õppinud Moskva konservatooriumis aspirantuuris Lilian Semper.

⁶ Teodor Gutman (1905– surma aeg teadmata), vene pianist ja pedagoog, lõpetas Moskva konservatooriumi Heinrich Neuhausi õpilasena 1930. aastal, 1930–1943 Moskva konservatooriumi õppejõud, 1944. aastast Gnessinite-nim Muusikapedagoogika Instituudi professor, 1962. aastast Moskva konservatooriumi professor.

⁷ Anatoli Vedernikov (1920–1993), vene pianist ja pedagoog, lõpetas Moskva konservatooriumi Heinrich Neuhausi õpilasena 1943. aastal.

⁸ Lev Naumov (1925), vene pianist, pedagoog ja helilooja, lõpetas Moskva konservatooriumi klaveriklassi Heinrich Neuhausi õpilasena 1950. aastal.

⁹ Stanislav Neuhaus (1927–1980), vene pianist ja pedagoog, Heinrich Neuhausi poeg esimesest abielust, lõpetas Moskva konservatooriumi isa klaveriklassis 1950. aastal. Eestlastest on tema juures Moskva konservatooriumis õppinud Rein Mets.

¹⁰ Jevgeni Malinin (1930–2001), vene pianist ja pedagoog, lõpetas Moskva konservatooriumi Heinrich Neuhausi klassis 1954. ja aspirantuuri 1957. aastal.

¹¹ Vera Gornostajeva (1929), vene pianist ja pedagoog, lõpetas Moskva konservatooriumi (1952) ja aspirantuuri samas (1955) Heinrich Neuhausi klassis; tema juures on eestlastest õppinud Moskva konservatooriumis Rein Mets ja Ivari Ilja.

¹² Aleksei Nassedkin (1942), vene pianist, õppis Heinrich Neuhausi juures Moskva konservatooriumis aastail 1960–1964.

¹³ Vladimir Krainev (1944), vene pianist, lõpetas Moskva konservatooriumi Heinrich

Neuhausi klassis 1967. ja aspirantuuri 1969. aastal.

¹⁴ Aleksei Ljubimov (1944), nüüdisaja silmapaistvamaid ja isikupärasemaid vene pianiste; alustas õpinguid Moskva konservatooriumis Heinrich Neuhausi õpilasena ja lõpetas selle 1968. aastal Lev Naumovi klassis; omaaegsete Tallinna “Varajase ja nüüdismuusika festivalide” põhiesinejaid.

¹⁵ Jevgeni Mogiljovski (1945), vene pianist, õppis Moskva konservatooriumis Heinrich ja Stanislav Neuhausi ning lõpetas selle Jakov Zaki klassis 1969. aastal.

¹⁶ Heinrich Neuhausi tütar Miliza Neuhaus (1929) on elukutselt matemaatik.

¹⁷ Heinrich Neuhaus elas tollal Moskvas. Seoses Saksa vägede lähenemisega kehtestati seal 20. oktoobrist 1941 piiramisrežiim ja nõuti elanikkonna evakueerumist. Kohalejääjaid süüdistati vaenlase ootamises.

¹⁸ Aleksandr Gabritševski (1891–1968), vene ajaloolane, kunsti- ja kirjandusteadlane, tõlk, kunstiteaduste doktor 1941.

¹⁹ Jegor Fromgold (1881–1942), vene arst, terapeut, professor 1920. aastast; 30 teadusliku töö autor. Tegeles ainevahetuse patoloogia uurimisega, tema juhendamisel tegeldi Venemaal pikaajalise nälgimise mõju uurimisega inimorganismile, Venemaal esimesi insuliiniga suhkurtõve ravijaid.

²⁰ Zinaida Pasternak (1897–1966), Heinrich Neuhausi esimene naine, hiljem Boriss Pasternaki abikaasa.

²¹ Miliza Sergejevna Neuhaus (1890–1962), Heinrich Neuhausi teine naine ja tütre ema.

²² Paul Juon (1872–1940) šveitsi päritolu vene helilooja ja pedagoog, õpetas 1906. aastast Berliini Kõrgemas Muusikakoolis kompositsiooni.

²³ Leopold Godowsky (1870–1938), poola päritolu maailmakuulus pianist, pedagoog ja helilooja, elas alates 1914. aastast USA-s.

²⁴ Vsevolod Ivanov (1895–1963), vene kirjanik, kuulus 1920. aastatel rühmitusse “Serapioni vennad”.

²⁵ Anatoli Aleksandrov (1888–1982), vene helilooja, pianist ja pedagoog, kunstiteaduste doktor (1941) ja Moskva konservatooriumi professor (1926).

²⁶ Konstantin Igumnov (1873–1948), vene pianist ja pedagoog, kunstiteaduste doktor (1940), 1899. aastast Moskva konservatooriumi professor, 1924–1929 rektor.

²⁷ Tegelikult Samuil Feinberg (1890–1962), vene pianist, pedagoog ja helilooja, kunstiteaduste doktor (1940), Moskva konservatooriumi professor 1922–1962.

²⁸ Roza Tamarkina (1920–1950), vene pianist, virtuoos, lõpetas (1940) Moskva konservatooriumi Alexander Goldenweiseri ja aspirantuuri (1941) Konstantin Igumnovi juures. Alates 1941. aastast Moskva konservatooriumi õppejõud.

²⁹ Valentin Asmus (1894–1975), vene filosoof ja kirjandusteadlane.

³⁰ Lina Ivanovna Prokofjeva – Lina Llubera (1897–1989; ka Codina), Sergei Prokofjevi esimene naine ja kahe poja ema oli hispaania päritolu laulja, Prokofjevi mitmete romansside esmaettekandja; abiellus S. P-ga 1923. aastal, Prokofjevid elasid ühes majas Neuhausidega. Alates 1941. aastast asus S. P. elama oma teise naise Mira Mendelsoni juurde, kes oli Prokofjevi sekretär. Tegelikult ei lahutanud S. P. end kunagi oma esimesest naisest. Vastavalt N. Liidus pärast II maailmasõda kehtestatud seadusele oli N. Liidu kodanikel keelatud olla abielus välismaalasega, kõik sellised abielud muutusid automaatselt illegaalseteks. Lina Llubera arreteeriti NKVD poolt 20. veebruaril 1948 ja viibis GULAGis 1956. aastani. Lina Llubera suri Londonis. Vt selle kohta Dorothea Redepenning. Sergei Prokofjev. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, k 20, lk 410, London, New York, 2001; Inna Tšernitskaja, Nelli Kravets. Žertvõ stalinskih repressii. O lagernoi žizni Linõ Ivanovnõ Prokofjevovi i sobstvennoi sudbe. "Mužõkálnaja Akademija" 2000, nr 2, lk 236 ja 241; S. S. Prokofjev. Materialõ. Dokumentõ. Vospominanija. Teine väljaanne, Moskva, 1961, lk 457. Vt ka: On Prokofev. By Sviatoslav Richter. A foreword and a contribution by Valerij Voskobožnikov and Lorenzo Seno. Rome, Italy, November 2000. Third revision February 2002 <http://www.neuhaus.it>

³¹ Jutt on Molotovi-Ribbentropi paktist Euroopa jagamise kohta.

³² 17. septembril 1939 tungis Punaarmee Ida-Poolasse, kus tõepoolest elas hulgaliselt ka ukrainlasi ja valgevenelasi. Loomulikult oli see sõjaretk kõike muud kui "vabastusretk".

³³ 30. novembril 1939 tungis N. Liit kallale Soomele. Algas 105 päeva kestnud Talve-

sõda, mis lõppes Soome suurte maa-alade loovutamiseга idanaabrile.

³⁴ Jutt on sakslastega asustatud Sudeedimaa üleminemisest Tšehhoslovakkialt Saksa-maale 1938. aasta oktoobris, millega Inglismaa oli nõus.

³⁵ Ida-Hiina raudtee on venelaste poolt aastail 1897–1903 ehitatud raudteevõrk Mandžuurias, mille üheks sõlmjaamaks oli Harbiin ja mis oli Vene-Hiina ühisvalduses. 1929. aastal oli selle raudtee pärast N. Liidu ja Hiina vahel relvakonflikt.

³⁶ Silvia Eichingeriga (1906– surma aeg teadmata) tutvus Heinrich Neuhaus 1937. aastal Sočsis puhates. Vt Neigauz, G. G. Razmõšlenija. Vospominanija. Dnevnik. Izbr. Statji. Pisma k roditeljam. Sov. Kompozitor, Moskva, 1983, lk 498.

³⁷ Maria Judina (1899–1970), legendaarne vene pianist ja pedagoog, Anna Jessipova ja Lev Nikolajevi õpilane Peterburi konservatooriumis, 1923–1932 ja 1936–1951 Moskva konservatooriumi professor, 1932–1934 Tbilisi konservatooriumi professor, 1944–1960 Gnessimite-nim Muusika-pedagoogika Instituudi professor Moskvas. Omas Jossif Stalinile kummalist mõju, mängis Hindemithi, Bergi ja Webernit ja teisi selliseid autoreid avalikult ajal, mil neid Venemaal tauniti.

³⁸ Tatjana Hludova (1915–1957) vene pianist ja pedagoog, Heinrich Neuhausi õpilane ja assistent Moskva konservatooriumis.

³⁹ Jelena Aleksandrovna Sofronitskaja, Aleksandr Skrjabini tütar, kes oli abielus legendaarse vene pianisti Vladimir Sofronitskiga (1901–1961). Sofronitskit on peetud parimaks venelasest Skrjabini-tõlgendajaks.

⁴⁰ Berta Marantz (1907– surma aeg teadmata), vene pianist ja pedagoog, Heinrich Neuhausi õpilane Moskva konservatooriumis 1927–1931; hiljem Sverdlovski konservatooriumi õppejõud.

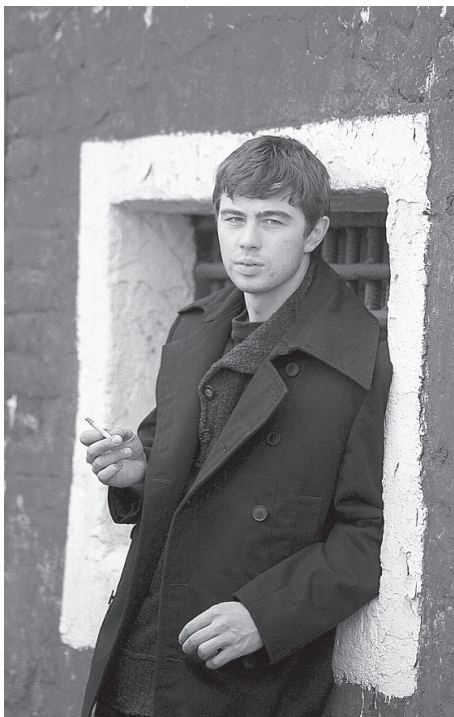
⁴¹ Semjon Benditski, vene pianist ja pedagoog, hilisem Saraatovi konservatooriumi professor.

TIINA ÕUN

VEENE KINO KANGELANE

Kui kedagi Venemaal oleks oodatud üle elavat lumelaviini, oleks see olnud postnõukogude kino vintskeim kõige ebavõrdsuse vastu võitleja ning vene *reality-tv* ellujäämise-*show* "**Posledni geroi**" ("Viimane kangelane") saatejuht. **Sergei Bodrov noorem** oleks ilmselt ka ise esimesena tunnistanud – postnõukogude tegelikkus pole vähem julm kui elu ekraanil. Saja viiekümne meetri laiune kivi-, lume- ja jäälaviin, mis 20. septembril möödunud aastal Moskva aja järgi kella üheksa paiku õhtul libises alla Karmadoni mäekuruse, Prigorodnoi rajoonis, Põhja-Osseetias, mattis enda alla nii mägiküla elanikud kui ka kogu filmi võttegrupi (ligi sada inimest), löigates läbi 30-aastase näitleja ja *tele-show* juhi Sergei Bodrov juuniori lühikeseks jäänud elu ning filmitegija karjääri. Ta oli katastroofi hetkel mägedes oma teise mängufilmi "**Sidemees**" võtetel. Bodrov ja tema 49-liikmeline meeskond, mis koosnes suures osas Moskvast ja Vladikavkazist pärit näitlejatest, olid hetkel, mil jääliustik mägedest alla varises, ootamas külas sõidukit, mis pidanuks nad ära viima.

Moskvas 27. detsembril 1971 sündinud **Sergei Bodrov** oli tuntud vene filmirežissööri **Sergei Bodrov vanema** poeg. Ta oli lõpetanud Moskva Riikliku Ülikooli ajaloolasena 1993. aastal ning hoolimata oma kiirelt arenevast filmija telekarjäärist kaitses 1998. kandidaaditöö. Aasta varem oli Bodrov abiellunud telerežissöör **Svetlana Mihhailovaga** (neil on poeg ja tütar), 1996 oli ta debüteerinud näitlejana, kehastades sõdur Vanja Žilinit oma isa filmis "**Kaukaasia vang**". Tollal aitas ta isa Lev Tolstoi lühijutu "Žilin ja Kostõlin" filmiadaptatsiooni "Kaukaasia vang" võtetel. Kolm päeva enne võtete algust palus isa poega peaosas mängida. Mitte-



Sergei Bodrov noorem
Aleksi Balabanovi filmis "Vend" (1997).

professionaali Bodrovi filmi võtmine kõrvuti vene tippstaari **Oleg Menšikoviga** tundus esmapilgul riskantne ettevõtmine, kuid õigustas end, sest Bodrov ja Menšikov täiendasid teineteist suurepäraselt. Film võitis tunnustust nii kodumaal kui ka Cannes'i festivalil. Saavutatud edu lainel sai Bodrovist ORT telekanali *talkshow* "Vzgljad" saatejuht. Seda tööd tegi ta aastani 1999. **Aleksei Balabanovi** filmis "**Vend**" (1997) ja filmi järjes "**Vend 2**" (2000) asus Bodrov looma uut vene kino kangelastüüpi. Tema tegelaskuju Danila Bagrov pöördub tagasi koju Tšetšeenia sõjast ning sõidab St.-Peterburgi, kus asub tööle elukutselise palgamõrvarina päästmaks oma vanemat venda tšetšeeni maffia haardest. Tõeliselt kangelasliku moega tapab Danila kõik pahad

ning päästab head; ta aitab vaeseid ja väeteid ning hävitab kõik oma venna vaenlased. Tema tegelaskuju, milles on ühendatud ennast maksma panev palgamõrvar ning tagasihoidlik romantiline rüütel, võeti kohe omaks uue Venemaa noorema generatsiooni poolt.

Selleks ajaks, kui tuli välja filmi "Vend" järg "Vend 2", oli Bodrov jõudnud osa võtta ka rahvusvahelistest projektidest. Ta osales **Regis Wargnier'** filmis "Ida – Lääs" (1999), mängides noort ujujat, kes ei taha leppida väljasõidukeeluga Stalini-aegses Nõukogude Liidus. Saanud julgustust naabri prantslannast naiselt, suudab ta üle laeva parda hüpates ujuda Mustal merel rahvusvahelistesse vetesse. Samuti jõudis ta mängida aastal 1997 **Paul Pawlikowski** filmis "Stringer" kohaliku tähtsusega ajakirjanikku, kellega manipuleerib rahvusvaheline meedia, ning **Sergei Bodrov seniori** koostööfilmis ameeriklastega "Kähkukas" (*The Quickie*, 2001).

Bodrov ehitas oma ekraaniimago üles hea ja tavalise poisina läbi loomuliku ning aeglasevõitu käitumise: ta ei paistnud kunagi mängivat, vaid lihtsalt oli kaamera ees. See oli tema professionaalsuse üks tahke, mis lubas tal näida ebaprofessionaalne ja loomulik ning tegi tema näitlejatöö unikaalseks.

Samamoodi olid ka tema *talkshow*'d vene televisioonis – ta tuli ekraanile justkui iseendana, jättes mulje sihilikult ettevalmistamata, etteplaneerimata vestlusest. Oma karjääri tipul jättis ta töö televisioonis, et pühenduda filmirežissööri ametile. Riskantne samm ajal, mil enamik näitlejaid pöördus televisiooni parema ja stabiilsema sissetuleku otsingul.

Tema esimene režissööriritöö "Õed" (2001) jutustab loo kahest tüdrukust. Vanem unistab snaiperi karjäärist, samal ajal kui noorem soojendab end oma gangsterist isa armastuse valguses. Film võitis vene parima debüüdi auhinna.

Aastal 2002 mängis Bodrov **Aleksei Balabanovi** filmis "Sõda" kapten Medvedjevit. Koos inglastest abielupaariga on Medvedjev tšetšeenide käes pantvangis ja nende põgenemine saab teoks tänu tema otsustavale tegutsemisele. Jälle on Bodrovi kehastatud tegelane armastusväärne sõdur, kel jätkub headust ka õudsetes olukordades ja kes kriitilisel hetkel ei kaota usku Venemaasse.

Bodrovi karjääri iseloomustavates tahkudes ning kodumaise supertähe seisuses mängis suurt osa tema tavatu oskus reflekteerida tollaseid Vene ühiskonna mõtteid ning ootusi. Tema sageli kohmakas ning silmanähtavalt iseteadlik etteaste ekraanil võimaldas tal lähendada kino ning koduvideo publikut. Samal ajal peegeldasid tema mängitud tegelaskujud lõikava teravusega selliste tundlike teemade probleeme ning arendusi nagu õigeaegselt esile toodud rahvusliku identiteedi küsimused, kuriteod ja maskuliinsus. Kui oma isa filmis mängis Bodrov tegelast, kes osales vastumeelselt Tšetšeenia sõjas, kuid suutis siiski võita sõpru kohalike elanike seas ning päästa oma elu, siis tema viimane etteaste Balabanovi filmis kujutas endast sisuliselt jõhkra kättemaksu õigustamist stereotüüpsetele kurjadele tšetšeeni terroristidele.

1990-ndate teisel poolel pani Bodrovi raskolnikovlik Vend helisema vene haritlaskonna hingekeeled, kiideti filmi temaatilist aktuaalsust kogu tema tegelaskuju halastamatuses ning rõhutati postmodernset mõjuvust. "Venna" kasatükist järjes oli aga eelneva loo subtiilsus kadunud; nüüd raius peategelane teed läbi vene maffia ning võitles ameerika ekspluataatorite vastu. Film vaimustas vaatajaid, kes nägid, kuidas vene kangelane võidab edukalt Lääne künnismi, ning selles ei varjata avalikku rassismi mustanahaliste ameeriklaste suhtes.

Kuigi Bodrovi tegelane kaotas oma tundlikkuse ning muutus rohkem üheti mõistetavaks oma õigluse otsingul, jäi näitleja ise teadlikuks kino sotsiaalsest funktsioonist sõjarmidega rahutus ühiskonnas. Pareerides kriitikat väitega, et haavatud sõjaveteranide tänu on talle väärtuslikum kui Moskva ajakirjanike kiitus, pidas Bodrov oma filme hapniku ja teraapia aseaineks. Ta kahetses temast endast mitte sõltuvalt üha kasvavat kuristikku enda ning kunstnike ja muu haritlaskonna vahel – keskkonna vahel, kust ta ise pärines. Hoolimata kõigest oli see pretensioonitu ning meeldiva olekuga noor mees teeninud ära paljude vene kino juhtkujude heakskiidu.

Bodrovi esimene režissöör töö näitas, et nende lootused ei olnud asjatud. Ta püüdis kontrolli kehtestamise poole iseenda filmide üle. "Õdede" peategelased, kes üritasid distantseeruda stereotüüpsetest lahendustest, kujutasid endast pigem purunenud perekondlike suhete kehastust kui tänavalt pärit kurjategijaid. Vene kino jääb valusasti igatsema intelligentse ning andeka kunstniku loomata jäänud töid.

Ajalehtede "The Independent", 10. X 2002 ja "The Guardian", 11. X 2002 põhjal
KRISTIINA DAVIDJANTS

Kaadrid filmidest "Vend 2" (2000),

"Kaukaasia vang"
(1996, koos Oleg Menšikoviga),

"Vend" ja "Sõda"
(2002, koos Ingeborga Dapkunaitega).

All Sergei Bodrov noorema
režiidebüüdi "Õed" (2001)
peaosatäitjad Oksana Akinšina ja
Katja Gorina.



KURITÖÖD VENDLUSE NIMEL

MIHHAIL RÖKLIN

“VEND 2” (Brat 2). Stsenarist ja režissöör **Aleksei Balabanov**, *operaator* **Sergei Astalhov**, *peakunstnik* **Aleksei Giljareovski**, *kunstnikud* **Deba Gray** ja **Judy Kropsch**, *kostüümikunstnikud* **Laura Darner** ja **Nadežda Vassiljeva**, *monteerija* **Marina Lipartija**, *helilooja* **Vjatšeslav Butusov**, *produtsent* **Sergei Seljanov**. *Osades:* **Sergei Bodrov** noorem (*Danila*), **Viktor Suhhorukov** (*Viktor*), **Aleksandr Djatšenko** (*Kostja/Mitja*), **Sergei Makovetski** (*Belkin*), **Kirill Pirogov** (*Ilja Setevoi*), **Gary Houston** (*Richard Mennis*), **Lisa Jeffrey** (*Lisa*), **Ray Toler** (*Ben, autojuht*), **Irina Saltõkova** (*Irina Saltõkova*), **Darwin Harris** (*Germaine*), **Darja Lesnikova** (*Daša/Marilyn*) jt. 35 mm, 122 min, värviline. © CTB Film Company, Venemaa, 2000.



Viimaste aastate jooksul on vene filmirežissöörid, nagu näiteks Aleksei German, Aleksandr Sokurov, Aleksei Balabanov ning mõned teised teinud mitmeid väga huvitavaid filme, millele on omane lüürilisus, nostalgia möödajärele, eredalt väljendunud autori maailmanägemus. Selliseid filme nagu “Moolok”, “Hrustaljov, mu auto!”, “Moskva”, “Värdjatest ja inimestest” ühendab ehk see, et nad on orienteeritud vaatajale, kes mõistab hästi kinokeelt, vaatajale, kellel on suur assotsiatsioonide varamu, mis seotud filmiajaloo, kelle maitse kaldub klassikalise muusika ja keeruliste *sound-track*’ide poole. Filmilevis säärased filmid suurt kasumit ei too, kuid asjatundjate jaoks kujutavad nad endast sündmust, lunastades festivalidelt saadud preemiatega kassa puudumist.

Aganäe, aastal 2000 tuli vene ekraneile film, mis juba esimese kolme kuu jooksul tõi üksnes filmilevis sisse rohkem kui miljon dollarit. Sellest sai

filmilevi liider, film edestas isegi laialt reklaamitud Nikita Mihhalkovi “Siberi habemeajajat”. Huvipakkuv on ka see, et “Vend 2” režissööriks on **Aleksei Balabanov**, kes debüteeris edukalt just nimelt autorikino žanris. Filmi peategelane Danila Bagrov (**Sergei Bodrovi** osatäitmine) sai kultusfiguuriks/tegelaseks, noorsoo iidoliks – tal on oma sait internetis, fännklubi ning muud tähesära atribuudid. “Vend 2” kujutab endast viimaste aastate jooksul esimest filmi, mis on täitnud kinosaalid vaatajatega. Selle filmi kaudu on võimalik vaadelda tänapäeva vene ühiskonna sümptomaatikat, tema suhtumist inimelusse ning välismaailma.

Filmi süžee on lihtsakoeline. Kolm sõpra, esimese Tšetšeenia sõja veterani, kohtuvad telesaates seoses sellega, et ühte neist autasustatakse ordeniga mingisuguse sõjakangelaste eest. Autasustatu hokimängijast kaksikvend, kes mängib NHLis Chicago meeskonnas, on alla kirjutanud lepingu, mis on talle

ebasoodne ning annab nüüd võimaluse ühel ameerika mafioosol (“uuel Al Capone’l”) hokimängija teenitud raha endale kahmata. Hokimängija vend töötab turvamehena pangas, mille juhataja ajab ameeriklastega poollegaalset äri. Ta palub oma pankurist ülemust, et too kostaks tema venna eest, kuid selle asemel laseb ülemus oma kaitsemeeskonnal turvamehe igaveseks kõrvaldada. On huvitav, et filmi peategelane ei maksa kätte mitte tapetud sõbra, vaid tema venna eest, keda ameeriklased alt tõmbasid; ei maksa kätte mitte pankurile, vaid tema ameerika partnerile. Selleks lendab ta enda elukutselisest palgamõrtsukast vennaga Ameerikasse, et panna toime õiglane kättemaksuaktsioon.

Filmis rõhutatakse mitmeid väikseid, kuid tänapäeva Venemaale iseloomulikke aktsente. Kõige peamine mafia on ameerika maffia, aga vene bandiidid üksnes teenivad seda, parimal juhul osutuvad nooremateks partneriteks. Ameeriklased on hullud raha järele ning selle nimel on nad võimelised kõigeks, kuid tapmiste seeria abil saavutab võidu vennalik vene “õiglus” ning peategelane annab hokimängijale üle “Al Capone’l” jõuga võetud raha (900 000 dollarit). Kõik filmi tegelased – ning see on omane nii nõukogude kui ka natside propagandafilmele – ei kujuta üksnes enda tegelaskuju, vaid personifitseerivad kas siis terveid rahvusi või suuri ühiskonnakihte. Brighton Beachi juut New Yorgis müüb peategelasele auto, mis laguneb poolel teel Chicagosse, ise sealjuures seletades, et auto on eeskujulik konditsioonis. “Meie, venelased, üksteist ei peta,” veenab ta iseloomuliku odessa aktsendiga. Moraal on lihtne: juudid tõelist vendlust ei tunne, seepärast ei saa neid ka usaldada. Samas stiilis esitletakse ka ukraina mafioososid, valgeid ja musti ameeriklasi, Moskva kõrgseltskonda. Iga ukrainlane esindab kõiki ukrainlasi, iga rikas kõiki rikkaid, iga teletäht kõiki

teletähti, iga vend – kõiki vendi. Selle põhimõtte kohaselt, millega olid hästi kursis nii Goebbels kui ka Võšinski, kehastab iga vaenlane kõiki vaenlasi ja iga sõber kõiki sõpru.

“Esimest korda kodumaise kino ajaloos öeldakse nii muuseas välja rassilikke ideid,” on kirjutanud üks kriitik. Mõningate paksude ja juhvide ukraina bandiitide järgi pakutakse meile võimalus kujundada arvamus kogu ukraina rahva kohta. Selle-eest vene prostituut, keda julmalt rõhub mustanahaline sutenöör, osutub sisuliselt õe natuuriks. Vendlus on lõputult üle seadustest, niivõrd üle, et tema egiidi all õigustatakse teadlikult iga kuritegu. Ja mida meelevaldsem, mida motiveerimatum see on, seda enam on temas vendluse vaimu. Vend seisab väljaspool head ja kurja, ta on hea juba oma olemuselt. “See on ju vend,” korrutab nõdrameelselt õndsanaeratusega peategelane.

Tõeline vendlus pärineb loomulikult Venemaalt. Istudes Chicago tühermaal lõkke ääres, meenutab vene prostituut, et viimati oli tal nii hea olla nooruses, Venemaal. Kuid paraku osutub vendluse kultus järjekordselt võimatuks ilma ksenofoobia ja rassismita; vennalik natuur kuulutab ise välja kohtuotsuse ning viib selle momentaanselt ka täide; tervetel inimkategooriatel ei ole tema jaoks väiksematki tähendust. Filmi “Vend 2” paradoks on selles, et peategelane ei tapa üksnes enda välja kuulutatud vendluse proklamatsioonide nimel, vaid ka raha pärast. Saades hakkama “uue Al Capone’ga”, tagastab ta hokimängijale raha, aga protsendi võtab endale. Sel moel, hoolimata kogu vendluseretoorikast, käitub ta nagu professionaalne palgamõrvar, kes hindab kõrgelt oma teeneid. Peategelane hülgab Ameerika koos prostituudiga esimese klassi salongis, tema seljas on kallis ülikond ja ees lips, ta annab sisse tellimuse õhtusöögiks “Metropolis”. Tuleb välja, et “õiglusele” pole sugugi

võõras materiaalne hüvitus, olenemata filmi autorite hoolikast püüdest varjata seda asjaolu.

Vendlus võidutseb ameerika omakasupüüdlikkuse üle tänu nõrgamõistuslikkuse ja ebainimlikkuse kooslusele. Kui film tõepoolest meeldis suurele arvule vaatajatele, siis juhtus see tänu sellele, et film aitas ühest küljest kanaliseerida alateadlikke agressiivsuse voo-
gusid, mis on omased postsovetlikele massidele, ja teisalt peegeldas ameerika kino, arvutimängude ja interneti mõjusid. Filmi lõpu poole vajutab peategelane oma automaadi päästikule, nagu vajutatakse nuppu arvutihiirel, ja vendluse anonüümseid vaenlasi langeb kui loogu. Vaatajale antakse võimalus samastuda derealiseerumisega ja põhimõtteliselt vägivalda karistamatusega, antakse võimalus elada välja agressiivseid impulsse arvukate vaenlaste suhtes. Aga demonstreerida seda põhimõtet puhtal kujul (nagu seda tegi omal ajal Dostojevski, kes samuti pidas venelasi vennaliku alge kandjateks, kes vastanduvad euroopalikule "isoleerituse" algele) enam ei õnnestu – vastasel juhul ei saaks Danila Bagrov juua vodkat lennuki esimeses klassis. Raha on tunginud ka vendluse mehhanismidesse, kuigi selle sissetungi tarbeks ei ole veel loodud omaenda keelt ning ta eksisteerib vaikumise kui jõud, mida ei saa eirata.

"Vend 2" vendlus seisneb "õigete" sõnade kasutamises, rääkides patriotismist, armastusest Venemaa vastu ja armastusest teiste vendade vastu. Kõne tasand ning tegutsemise tasand on järsult lahus, peategelase teod on alati liialdatud, üleminek sentimentaalsete sõnade juurest julmade tegudeni toimub ilma igasuguse ettevalmistuseta. Kõik huvitavust puudust demonstreerivad peategelase žestid joonistuvad kuriteo halastamatusse loogikasse, ta ammutab lisakasu eelnevalt deklareeritud omakasupüüdmatuses. Kogu hingelisuse juures on uus "pühak" täiesti ebareligioosne

ja juhindub oma tegudes külmast arvestusest. Ta tahab omakasupüüdmatuselt aidata vene prostituuti, kuid kasutab teda ära, tehes temast kaasosalise "vendluse" nimel sooritatud kuriteos.

Peategelase kaalutletus seisneb kaalutletuse puudumise deklareerimises, nagu on sajandite jooksul olnud lollikestega vene muinasjuttudes.

"Vend 2" peategelane, kes võtab ameeriklaselt raha ära, on paljudele tänapäeva Venemaal meeltemööda. Jah, ütleb ta – meie, venelased, oleme vendluse alge kandjad, mille nimel oleme valmis vaenlaste vastu sõtta minema: ukrainlaste, juutide, mustade, ameeriklaste vastu. Kuid ka peategelase lihanne vend jääb Ameerikasse, joobunud võimalusest teha raha; ja ka hokimängija, kelle nimel (vähemalt retoorika tasandil) sooritas Danila oma kangelastegusid, on kiindunud rahategemisse, ja mitte vähem kui ameeriklased. Kuid peamine on see, et vennalik alge on võõras ka peategelasele endale – tema kuulutatav vendlus kujutab endast eranditult kõigi mittevendade hävitamist.

Filmi levi edu tõestab, et autorite propagandistlik arvestus osutus õigeks ja neil õnnestus modelleerida vastus vaatajate nõudmistele: ekraanil tahe-
takse näha kalkuleerivat ning halastamatut tegelast, kes otsib tuge oma äärmiselt efektiivsetele tegudele (sealhulgas ka majanduslikus mõttes) vendluse retoorikast. Sündis vene idee uus variant, kummaline, lõhestatud, täis vasturääkivusi. Peategelane on realiseerunud vaimuhaiguslike kalduvustega isik, kes lahendab edukalt paljude tänapäeva venelaste probleemi: kuidas sooritada seadusevastaseid tegusid (tapmine on neist kõige radikaalsem), ilma südametunnistuse piinu tundmata, ilma depressiooni langemata, vaid hoopis vastupidi – muutudes aina enam ja enam "pühaks"? Retsept on vana, kuid kindel: hoida radikaalselt lahus sõnad ja teod, elada eranditult kuu-

lutatavate sõnade dimensioonis, kuid tegutseda sealjuures maksimaalse efektiivsusega, arvestamata mitte ühegi seadusega. Aga kui enne sanktsioneeris vendlust kas kogukond (Dostojevski) või partei (Lenin), siis nüüd annab peategelane endale ise õiguse sanktsioonidele. Selle tulemusena langeb vendlus täielikku sõltuvusse vaenlasest. Vaatajale antakse võimalus täielikult samastuda visuaalse meelelahutuse, kõne ja implitsiidsete (salajaste) plaanide täieliku lahutatusega. Ta peab kuulma nii seda, mis on välja öeldud, kui ka seda, mis jäetud välja ütlemata; ta peab nägema nii seda, mida on näidatud, kui ka seda, mis on varjatud. Ja erinevalt kriitikust, näeb postsovetlik vaataja kõike seda ajaloolise harjumuse kohaselt konspiratsiooni reeglite järgi. Uuest mütoloogiast ei saa teha ekspordiatiklit – selleks püüab ta liiga palju varjata iseenese eest. Uues vene idees ei ole ruumi ei kogukondlikule kollektivismile ega ka möödunud aegade impeeriumlikule internatsionalismile. Kui uute vendade maailma ei ahistaks kõikidest külgedest nende poolt välja mõeldud vaenlased, kaoks selle maailma ainus eksisteerimise põhjus; uute vendade peamiseks tegutsemise motiiviks on elajalik seaduste vihkamine; kõige selle vihkamine, mis ühendab inimesi kestva tsiviliseerituse alusel. Juba markii de Sade teadis, et sellise vendluse seaduseks on kuritegude pikk ahel, mis lõpeb kuriteoromantikutele üksteise vastastikuse hävitamisega.

Vene ühiskonnas on viimastel aastatel ilmnunud negatiivne konsensus, mida tuntakse Saksamaal Weimari aegadest – aeg, millal kõige erinevamate vaadete ja sotsiaalse kuuluvusega sakslasi ühendas Versailles kokkuleppe tõlgendamine rahvusliku solvangu ning alandusena. Kõik teavad väga hästi, kuhu selline rahvuslik romantism välja viis. Sääraste filmide nagu "Vend" ja "Vend 2" suure edu alusel on sellise ne-

gatiivse konsensuse tunnusjooni märgata ka tänapäeva Venemaal. Uus mütoloogia peab ühendama nii rikkaid kui vaeseid, tugevaid ja nõrku, alandatud ja alandajaid; vastupidiselt talle eelnenud proletariaadi internatsionalismi ideoloogiale apelleerib uus mütoloogia kõiksusele, kogu inimkonnale; see on õrn ning kergesti hirmuv, ükskõik milline seadus tekitab temas õudust, seda tõlgendatakse "vabaduse" väljakannatamatu piiramisena.

Üks noor kriitik kirjutab, et filmi "Vend 2" autorid "polnud esimesed, kes teenisid kasumit venemaalaste kollektiivsest alateadvusest. Tänu tundmatutele poliitilistele prohvetitele "sündis" Putin". Veel hiljuti võis Moskva metroos näha reklaami "Putin – meie president, Danila – meie vend, Plisetskaja – meie uhkus". Mitte juhuslikult ei leidnud Danila Bagrov kohta reklaamipannool president Putini kõrval – ta on uue Venemaa samasugune osa nagu ka selle riigi president. Uus eliit tahab, et tugev riik kaitseks teda välismaise konkurentsi ja rahvusvaheliste juriidiliste normide eest, milledele tihtipeale ei vasta eliidi majanduslik tegevus (film ajab kavalalt süü ameeriklaste kaela). Kuid oma tegevuse jätkamiseks vajab seesama eliit nõrka riiki. Analoogete hirme elavad üle ka tänapäeva Venemaa muud kihid. "Rahva film" annab erinevatele venemaalaste kihtidele palju indulgentse, mistõttu teda hakatigi armastama, filmi peategelane muutus aga venelaste iidoliks.

Jääb üle loota, et vene ühiskond vältub negatiivsest konsensusest ilma ekstsessideta, mis märgistasid mitte väga hiljutist perioodi Saksamaa ajaloos, ja et vendlus saab lõppude lõpuks reaalse sisu, mis ei sõltu vaenlase olemasolust.

Kogumikust

*"Gendernõje issledovaniija" 2001, nr 6
tõlkinud KRISTIINA DAVIDJANTS*

MILLINE SUUREPÄRANE MAAILMAKORD ON KEHTIMA PANDUD PÜSTOLITA?

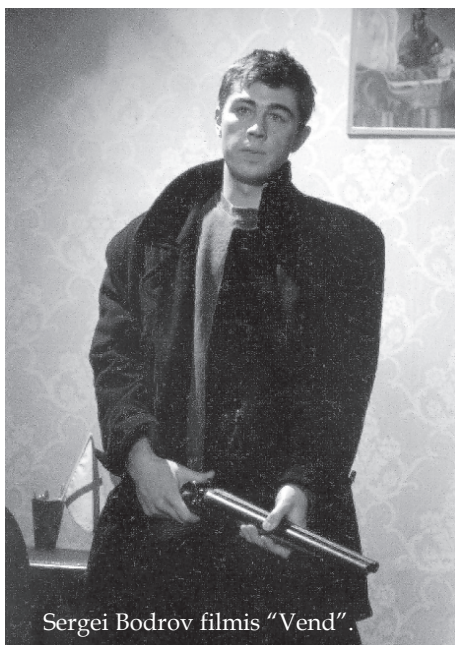
SERGEI BODROVI viimane intervjuu

Danila Bagrov – mis inimene ta on, mis jõud paneb ta liikuma, milles seisneb tema isiklik valu? Sina tunned teda kõige paremini. Ja tunnetad ilmselt paremini teistest ka tema mõju. Sinu isa, Sergei Bodrov vanem, jutustas kord ühest kontserdist, mis oli pühendatud filmile “Vend”. Seal olevat olnud koos mingi arusaamatult suur seltskond, mitu tuhat inimest. Bodrov olevat hoidunud kõrvale, kuni nägi äkitselt, et nähtavale ilmusid sina, tõstsid käe ja hiiglaslik saal jäi haudvaikseks. Pärast seda lausused sa mingid sõnad, tundub vist, et Aleksander Nevskist, ning saal hakkas vaimustusest rööki- ma. Mis sõnad need olid?

*Ma arvan, et isa pani natukene juurde. Ta on kaval ja teab väga täpselt, mida kellelegi rääkida ja mis on hetkel kõige mõjuvam. Ja tsitaat Nevskist oli selline (pead täpsuse eest ei anna): “Tõde pole mitte relvis, tõde on õigluses!” Ma mäletan seda veel mingitest nõukogudeaegsetest õpikutest. Aga võib-olla sisendas selle mõtte mulle **Aleksei Babalanov** – mõtte, mis tiksus tema alateadvuses. Ühesõnaga, vene idee müstika hakkas tööle. Aga noh, see et rahvas nii maruliselt reageeris, siis saate isegi aru – suur kontsert oli ju.*

Ei, sinu isa meenutas üht teist lauset. “Ma armastan kodumaad üksnes sellepärast, et ta on meie oma.” Nii vist oli.

Oli ka selline lause. Ma ütlesin neid kaks. Teise ütlesin juba enda poolt: “Armastagem meie kodumaad üksnes selle pärast, et ta on meie oma.” Selline mitte-tšaadajevlik pöördumine oli...



Sergei Bodrov filmis “Vend”.

Kuidas sa seda ise mõistad ja millise auditooriumi poole pöördud? Kujutad sa endale ette neid inimesi? Kas on tegemist Viktor Tsoi fännide sirgurna järelkasvuga või kellegi teisega? Kas sa tead inimesi, kes läksid Danila Bagrovi õnge?*

Ma hakkaksin kohe väljendi “läksid õnge” külge. Mulle jääb see kaugeks. Aga Tsoi lause ei tähenda sugugi seda, et kodumaa saab omaks või just nüüd sai meie omaks. See on väga oluline moment. Mulle tundub, et ta pole kunagi lakanud olemast meie oma ja ei tohi seda kunagi lakata olemast, meie vastutame tema eest, ükskõik milline ta ka poleks. Sest vastasel juhul kõlavad kõik sõnad kodumaa kohta, näiteks mõne rokkija või mis tahes grupi tüüpilise esindaja kõrvus – olgu selleks siis näiteks

seitsmekümnendate parteifunktsionäär või kolmekümnendate NKVD-lane – lihtsalt spekulatsioonina.

Ma pelgan “meie aeg on tulnud” stiilis avaldusi. Kelle aeg? Intelligentsete mõtlevate inimeste aeg? Aga mispärast, kes meile selle aja kinkis, mil moel me temaga toimisime? Mulle tundub see eksliku formuleeringuna – “nüüd on käes meie aeg”. Ja praegusel ajal ei võtagi keegi enda kanda mingit vastutust aja eest. Kui veel kümme aastat tagasi oli see kombeks, siis nüüd mitte. Aga mis puutub publikusse... Tunnustus, populaarsus – need pole alati sugugi kindla adressaadiga nähtused. Ja raskeks läheb aegajalt... Proovin tüdrukut oma esimese filmi peaossa, vestlen temaga, küsin: “On sind kunagi elus reedetud?” Aga tema vastu: “Kirjutage, palun, kaardile autogramm”.

Aga vahel jälle tuleb ette väga olulisi kohtumisi. Olgugi lühike, aga kui inimene... Peatab mind liikusmiilits ja kahe minuti jooksul saan ma teada kõigest: oli sõjas, neli haava ja põrutus, naine jättis maha, praegu on üks, “mis edasi saab, ei tea... noh, ongi kõik, soovin edu”... Ja mõistan, et meie vahel on mingi side, mingi ühine keel. Ja siiski olen ma kõige vastu, mis piirneb snobismiga, ei tohi eirata ka neid, kes röögivad saalis. Ei tohi! Niikuinii me oleme kõik koos, see on meie maa, meie inimesed.

Aga sina oled ju inimene hoopis teisest keskkonnast, teistsuguse biograafiaga. Kas sa ei tunne end võõrana selles loos, mille kinkis sulle Balabanov? On mõistetav, et võõrast saatust võib võtta kui mingit moraalset koormat, võtta seda siiralt ja südamest. Aga osatäitmine jääb osatäitmiseks. Või üritad sa sobituda oma kangelasega?

Sõbrad, tahate – uskuge, tahate – mitte, aga on veel just nimelt mingi koorem, mingi vastutus. Jah, ma tean, et minu olukord on vastuoksuslik. Ühest küljest on olemas näiteks “Iskusstvo Kino” kriitik Daniil Dondurei, kel on teatud seisukoht, küllaltki jäik ning paindumatu, ning kes annab hinnangu filmile, kus mängin mina.

See viib mind kuidagi hämmeldusse, sest mõistan, et eemaldun sellest ringkonnast, kuhu kuulub tema. Teisest küljest on olemas suur hulk inimesi, terve maa... Ma ei saa öelda, et ma tunnen hästi seda maad – ma olen moskvalane; mul on seljataga ülikool; ja mulle ei meeldi sugugi olukord, kus tuleks teha mingi valik ühtede või teiste inimeste vahel, üldse ei meeldi.

Aga kui olen sunnitud valima, siis tunnen ma muidugi suurt vastutust nende inimeste ees, keda ilmselt vähem tean ja kellega olen vähem oma elus kokku puutunud. Ja kui juba on läinud selliselt, et ma olen töötanud koos Balabanoviga, mänginud tema filmides, siis pean ma nagunii kaitsma mingeid tähtsaid asju, asju, mis on ohtlikud ja asuvad tõesti kusagil lubamatu piiril, on arusaamatud, rasked ning paljude jaoks solvavad. Ma hakkam niikuinii ka edaspidi kaitsma asju, mis on tähtsad paljudele solvatud, haavatud, murtud inimestele. Uskuge mind, mulle on väga kaugel oma mingist erilisest rollist Balabanovi filmides. Ja seepärast võin ma nende kohta otse välja öelda: see on rohkem või vähem oskuslik teraapia, mingi hapnik, mis on praegu vajalik.

Aga kas sa tajud mõju, mida avaldab sulle sinu kangelane? Sest kui sa mängisid “Kaukaasia vangis”, siis nii tugevat lülitumist kellegi teise ellu ei toimunud. Millal sa mõistsid, et võid kõnelda uue “kadunud põlvkonna nimel”?

Te ise lükkate mind natukene selle põlvkonna poole ja sellega tõukate endast eemale... Noh, hea küll. Ma ei tea, millisest hetkest alates, kuid täna olen ma valmis olema tunnistaja seoses “kaukaasia” materjaliga, kuid teen seda oma mõistuse järgi. Näiteks kui lahata Hassani tapmise episoodi “Kaukaasia vangis”, kes jooksis, ajas taga, tahtis aidata, aga kelle Menšikovi mängitud tegelane ära tappis. Tundub, et kuidas siis nii: võttis kätte ja tappis ära? Aga see on tegelikkuses loomulik asjade käik ükskõik millises sõjas, ent sõda toob pinnale just seda laadi materjali.

Meenutagem Juri Germani sõjaproosat (kui ma ainult ei eksi). Haavatu tuuakse hospitali, hoolitsetakse tema eest, tal on põletushaavad, ta on kätetu, jalutu; kuude kaupa ei astuta tema juurest eemale. Aga tema hakkab äkitselt saksa keeles rääkima. Sõjas on palju kõlbeliselt kaheldavaid paradokse, kuni ei ilmu välja mõiste "vaenlane". "Vennas" ei tulistata üksteise pihta mitte seetõttu, et ei tahetaks üksteisega rääkida, vaid seetõttu, et ollakse vaenlased ja rääkimine osutub võimatuks, selline on ajahetk.

On levinud üsna laialdane arusaam, et Vend on kättemaksja. Aga mulle tundub, et Vend on kaitsja. Kuidas sina arvad? Sest asi pole ju ainult arusaamade lahknevuses? See on märgiline lahknevus.

Teist korda oma elus osalen ma selletaolises arutelus asjatundlike inimestega. Esimene kord oli ka vähe rahvast ning kohal viibis üsna tuntud õigeusu vaimulik. Ja tema ütles, et "Vend on tselluloidkangelane. Kuidas on võimalik selline tulevahetus? Vene kirjanduse traditsioonides on olemas patukahetsuse teema, kas või toimunu refleksioonina, aga siin – paugutas ja sõitis minema". Ja mina üritasin oponeerida. Hakkasin rääkima, et Vend – see on teatav ürgsuse seisund. Seisund, kus inimesed istuvad koopa juures tule ääres, ümberringi on algeline kaos – maa ja taevas pole veel välja kujunenud. Ning järsku tõuseb üks nendest inimestest ja ütleb: "Saagu nii: meie hakkame kaitsma naist, hoidma tema tuleaset, kaitsma omasid ning tapma vaenlasi." Ja ongi kõik.

Need on justkui esimesed seadusesõnad enne kõiki seadusi, protoseaduse sõnad, mis on seotud situatsiooniga, kui seadusi veel ei eksisteeri. Pärast leiavad need inimesed Kristuse, pärast mitmeid-mitmeid aastaid leiavad patukahetsuse. See kõik tuleb. Aga praegu pole ümberringi mitte midagi, mitte mingit moraali ega mitte mingit seadust. Pole õige, kui meie algelisusele hakatakse lähenema tsiviliseeritud poliitika mõõdupuuga.

Aga mitte kõik ei ole ju säärased algelised? Kas sinu publikul, kes suhtub Venda kui omasse, on mingid vanuselised piirid?

Ma mõtlen, et need on põhiliselt noored. Mingi oht "Venna" filmides ilmselt on, aga Vend ei ole ohtlikum kui näiteks mingi imeliku muusikakollektiivi esinemine. Miks noortel on nõrkus sellise kangelase vastu, seda ma ei tea. Aga mulle tundub, et on olemas mingi janu, otseku teatud hapnikuvaegus, janu mitte jõu, julmuse, hõlma alla peidetud kärbiku järele, vaid seoses seadusesõna, õigluse puudumisega, olgugi nad väärsti, moonutatult mõistetud, kuid mis siiski on väärtused, mis peaksid tasakaalustama olukorda maailmas.

Kas siis tasakaalu ilma püstolita pole olemas? Kas teisiti õiglust maksmata panna pole võimalik?

Aga seda ei tea veel keegi. Danila üritab seda esimesena, ta proovib saavutada õiglust. On tal õigus või ei ole – seda otsustab aeg. Võib-olla pärastpoole, kui õiglus varem või hiljem võidutseb, unustavad kõik selle püstoli. Ja õiglust hakatakse armastama. Aga milline suurepärastest maailmakordadest on kehtima pandud ilma püstolita?

Aga miks on vaja maha tappa kõiki? Tundub, et aeg-ajalt Danila ei vaevu hetkegi mõtlema, kas see, mis ta teeb, on õiglane või ei ole, – ta lihtsalt tulistab.

Teate, mis on imeplik? Me ju tegeleme kinoga ja unustame ära, et lõppude lõpuks on see muinasjutt. Ja tavaarusaama järgi on see teravaid elamusi pakkuv muinasjutt – tulistamine, tagaajamine, armastus... Me oleme millegipärast asunud arutlema Balabanovi filmide üle liiga tõsimeelselt.

Kuid just see näitabki ju üles lugupidamist filmi suhtes. Mis on film sinu jaoks, on see muinasjutu analoog või elu analoog? Selle taga peitub kaks erinevat esteetilist ülesannet. Sina ütlesid, et kino on muinasjutt ja kinos on kõik

natukene teistmoodi kui elus. Aga sinu noor publik suhtub "Venda" ja "Vend 2-e" ikkagi kui elu analoogi, mitte kui muinasjuttu, võiks isegi öelda, et seda võetakse mingi elumudelina, mida tuleb järgida. Kas pole see nii?

Ma ei taha sugugi vähendada "Venna" filmide mõjujõudu. Aga mulle tundub, et neid ei tule lahata kui reaalselt lugu, mis juhtus konkreetsete inimestega.

Aga pead sa seda juhuseks või seaduspärasuseks, et Balabanovi filmidest ja sinu filmist "Õed" on saanud paljude jaoks moodus arutleda kangelase, elu, selle väärtuste üle?

"Õdesid" ei lülitanud ma üldse sellesse konteksti. Neid ma praegu silmas ei pea. Juhuslikkus või seaduspärasus? Ei tea. Ilmselt nii üht kui teist. Need filmid ongi nii tehtud – eksisteerib mingi üldine arusaam sellest samast tõe ja vale määrast kinos ja piirist nende kahe vahel, ja see lubas ühtedel ärritada, teistel jääda uskuma väljamõeldud lugu, aga kellelgi tõepoolest vaat et kärbib haarata (oli mingi hull, nagu ma lugesin, aga see on, tõsi küll, ainus selline juhtum).

Tahaks siiski tagasi tulla "Õdede" juurde, küsimuse juurde "õdede" ja "vendade" omavahelistest suhetest.

Teate, kui reklaamplakatile joonistati relvaga inimese kujutis ja juurde kirjutati "Õed", sai kõik äkki selgeks – sai selgeks, kustpoolt tuul puhub. Kuigi alguses oli filmi nimi hoopis teine – "Kõhutants". Pärastpoole, nimetades filmi ümber "Õdedeks", tahtsin ma säilitada kergelt mängulisuse momenti ning distantsi filmide suhtes, mis rääkisid Danila Bagrovist. Ja isegi tema ilmumine "Õdedes" pole mitte minu kiindumus tema vastu, vaid pigem lõbus "tervitus Balabanovile". Ma ei üritanud teha filmi tüdrukust, kellest saab snaiiper, vaid hoopis sellest, et on olemas suur maailm ja on olemas väike maailm. Kui sa oled neljateistkümmene, siis elad teravamalt elu läbi selles väikeses maailmas, ta on sulle lähemal. Kuid

kuidagi iseenesest ilmus mingi üldisem teema, mida formuleerib hästi Seljanov: huvitav on teha filmi väärikatest inimestest. Selles määratluses on võib-olla teatav vasturääkivus antud hetkega.

Tundub, et aktuaalsed on filmid, mis räägivad haigusest, hirmust, vihkamisest. Me kõik teame, et miilitsad on pahad, nad joovad, võtavad altkäemaksu, varastavad, võtavad raha ära, vägistavad. Kuid tahaks uskuda, et on olemas miilits, kes seda ei tee. See ettekujutus on vist romantiline, aga ma tean, et ka päriselt leidub kusagil selline miilits. Ja mõistan, et inimesed tahavad loota nagu minagi koleda elu ilusasse lõppu. See annab hingelist kindlustunnet. Suund või iova on just nimelt selles. Aga hiljem tuleb filmis pööre, millega "Õed" nagu ei suhestu. Sest "Vend 2" on komöödia, kus naljad lähevad vahest üle piiri, aga see ongi selline film. Danila tulistab nende pihta, kelle pihta pole vaja tulistada; aga keda nagu "oleks vaja" maha lasta, neile ta äkitselt andestab. See on väga venelik: "kuidas jumal juhatab", "kull või kiri" – siin kodanikuvastutuse järgi küll ei lõhna. Isegi peamise kurjategija, keda kõigi reeglite kohaselt tuleks karistada, jätab Danila puutumata.

Aga Sergei, millal sa tundsid ennast tõeliselt täiskasvanud inimesena, sellisena, kellel on oma kindel positsioon. Enne või pärast "Venda"?

See on tõsine küsimus. Ma üritan praegu meelde tuletada, millal. Minu seisundis on olnud nii-öelda kaks äärmust. Kunagi ammu tundus mulle, et parem on mitte teha asju, mida võidakse tõlgendada valesti või millel võivad olla mingid ootamatud tagajärjed – ehk siis ühesõnaga, mitte teha midagi üleliigset. Selles mõttes kujunes välja ka mingi kindel vastutustunne: mitte rääkida sõnu, mida saab mõista väärti või mis võivad endaga kaasa tuua midagi ettenägematut. Aga hiljem jõudsin sellisele arusaamale, et ei tasu karta eksimusi ja parem on teha midagi, mis aitab kedagi või siis kas või ennast. See tähendab, et sisekaemusliku praktika juurest olen jõudnud rohkem ak-

tiiose juurde.

Mis asi on täiskasvanuks saamine, täiskasvanulikkus, seda ma ei tea. Kui jalutud kaheksateistkümneaastased poisid Burdenko haiglas räägivad, et filmis, mis tehtud, on tõde olemas, hakkad asjusse tõsisemalt suhtuma – mitte iseendasse, jumal hoidku, aga sellesse, mis ekraanil välja tuli. Pärast mõtled järele ning mõistad, et said välja öeldud mingid sõnad või tehtud midagi, mis osutus tähtsaks ühele, teisele, kolmandale... Ja vastutustunne kasvab, see tähendab, et hakkad kaitsma midagi nii nendele kuttidele kui ka iseendale olulist.

Aga mis on oluline?

Seda, mis on oluline, on väga raske sõnastada. Mõistate, see on nende jaoks midagi väga kallist. Ja... ma kardan lihtsustada sõnu "kättemaks", "karistus", umbes nagu "me oleme allasurutud", "me oleme mudas, aga me suudame, me tahame". Ei, mitte seda; need on mingid väga inimlikud asjad, mingi hingeline liikumine väärikuse, õigluse poole.

Ma esitan lihtsalt küsimuse: oleksid sa nõus mängima oligarhi, kõige paremat, kuldset, briljantset? Või leiad sa, et see pole pärast Venda enam võimalik?

Noh, sõbrad, jälle te üritate mind lohku tõmmata. Juba tõmbasite. Loomulikult ei. Ei ja veel kord ei. Peamine on see, et ma üldse ei taha oma eelseisvat elu siduda näitleja elukutsega.

See tähendab, et sa poleks nõus mängima ka Cyrano de Bergeraci?

Ei, no mis Cyrano de Bergeraci... On ju selge, et Venna rollil on veidike ennekõike teatav sotsiaalne tähendus. Milleks siis nüüd, jäädes juba selle mõttega nõusse, et ma vastutan väljaõeldu eest, vastutan filmis tehtu ning inimeste eest, kes on filmi omaks võtnud, teha midagi absoluutselt teistsugust? Olgu need tuhanded inimesed kas või isegi eksiteel, liiga tigestunud, sandistunud, psüühiliselt sõjast murtud, sellest hoolimata

tasub väike tõetera, mida nad endas kannavad, kellegi poolt kaitsmist. Ja ongi kõik. Ja ma ei mõtle, et see on mingi supertänuväärne roll, vaid ta on lihtsalt möödapääsmatu... Ma tean ainult ühte: ei saa, ei tohi neile pois-tele kriipsu peale tõmmata.

Tajud sa mingit konkurentsi? Kas sul on konkurente, kes on sama edukad oma kinematograafilistes vastustes ajastu küsimustele, nagu oled sina?

Minul on, ausalt öeldes, sellest keeruline rääkida. Näitleja elukutses tunnen ma ennast kõrvalseisjana. Ja kõrvalseisjana saangi midagi üldse öelda. Ma suhtun suure austusega nendesse näitlejatesse, keda armastan, nende meisterlikkusesse. Kuid praegu ei meeldi mulle eksisteerimine näitlejana kaadris, see on alati võlts, valelik. Võtan endale isegi jultumuse öelda, et... mida vähem on ekraanil professionaalseid näitlejaid, seda parem on see filmi jaoks, mille üle me praegu üritame arutleda.

Ja ikkagi, kas praegu on filmis kedagi, kes võiks sinult publiku ära tõmmata?

Publiku ära tõmmata? (Naer. Paus.) Ma vastan nii: iga, või peaaegu iga aus, midagi hinges kandev inimene võib vaatajatele avastuseks olla. Poisid "Viimasesst kangelasest" ("Robinsoni" saate vene analoog) võiksid samuti olla tänase tõe kandjateks. Oleks õnn, kui ma hakkan tegema filmi ja leidub selline kangelane, kes osutub lihtsalt tõeliseks inimeseks.

Meie ettepanekule mängida oligarhi, ütlesid sa otsustava "ei". "Ei" sellepärast, et sa vastutad oma publiku ees. Kas sulle ei tundu, et oleks suur ja täiesti mehelik ülesanne mõista oma vastutust publiku ees pisut teisiti ja üritada talle sisendada, et inimesed võivad sulanduda uude ellu, ning mängida – kuna sa oled, tinglikult öeldes, truudust vandunud positiivsele kangelasele – head oligarhi? Kui sa muidugi leiad, et rikkad võivad meie maal olla head,

ja suudad panna oma vaatajat seda uskuma. Võib-olla teeksid sa sellega oma vaataja jaoks sugugi mitte vähe, juhataksid neid mõtte juurde, et edu ei saavuta mitte alati – ja mitte ainult – tugevad mehed?

Las seda teeb parem keegi teine. On olemas öeldud sõna jõud – see väljendub idee selguses. Mõistate? On ohtlik haarata selle idee sabast kinni ja sõita selle otsas mingitele uutele tasanditele. Kelleks ma siis muutun?

Juudaks.

Juudaks. See on ohtlik. Mis öeldud, see öeldud, mis tehtud, see tehtud. Aga edasi...

“Vend 3-e” ei tule?

No loomulikult ei. Ja oleks kummaline teda ka oodata. Kuigi väärimatest inimestest on endiselt huvitav ning oluline rääkida.

Aga kas sa näed selliseid inimesi ainult sõjas või asustamata saarel? Või võivad nad veel kusagil olla?

Nad on igal pool. Kui ma edaspidi hakkan filmi tegema, siis tuleb see loomulikult hoopis teistsugune. Ainult ei mingit läkitust, ei mingit missiooni... Kui ainult need vajalikud sõnad on kuuldavale toodud, tuleb karjuda “karauul!” ja kiiresti neist distantseeruda. Kuid see ei tähenda, et igasugusest paatosest või loomulikust tõsidusest jutuajamises tuleb üldse loobuda.

Mida ootab praegu publik, kes reageeris niimoodi “Vendadele” ning vaatas mõnuga “Ödesid”? Mis tellimuse annab ta stsenaaristidele, produtsentidele, režissööridele? Milline on sotsiaalne tellimus?

Ma arvan, et oodatakse väga puhast inimest. Ta on naiivne, teab vähe sellest, kuidas peab elu korraldatud olema ja vaevalt on tal peas selline täpne maailmapilt nagu näiteks Danila Bagrovil. See inimene on väga noor, kuid enesekindel, kuigi sealjuures on ta ka kaitsetu. Ta on tugev oma puhuses – ja ongi kõik. Ta ei ole laps.

Ümarlauavestlus Sergei Bodroviga leidis aset ajakirja “Iskusstvo Kino” toimetuses vahetult enne filmi “Side-meas” võtete algust.

Veebileheküljelt www.newsru.com tõlkinud KRISTIINA DAVIDJANTS

* Viktor Tsoi oli sündinud 21. juunil 1962. aastal Leningradis. Pärast kaheksandat klassi õppis ta aasta kunstikoolis, kust visati välja. Hiljem lõpetas kutsekooli puunikerdaja erialal ja asus tööle restauraatorina. 1983 viibis psühhiaatriaiglas ja sai “valge pileti”. Loonud rockgrupid “Palat N°6”, “Garin ja hüperboloidid” ning “Kino”, esinenud ka koos “Akvaariumiga”. Mänginud filmides “Puhkuse lõpp” (1987), “Rock” (1987), “Assa” (1987) ja “Nõel” (1989). Viimases mängitud peaosa eest tunnistasid kriitikud Tsoi aasta parimaks meesnäitlejaks. 1989. aasta suvel käib USA-s, 1990 kevadel Jaapanis; juunis 1990 annab “Kino” viimase kontserdi Moskvas, seejärel algavad suvised gastrollid mööda N Liitu. 15. augustil 1990 hukub Viktor Tsoi autoõnnetuses Riia lähedal. Sergei Bodrovi filmi “Öed” taustaks on Tsoi muusika. (Toim.)



Sergei Bodrov “Vend 2-s” Irina Saltõkovaga ja “Sõjas” Ingeborga Dapkunaitega.



WELCOME TO FINLAND

MARIANNE KÖRVER



Aki Kaurismäki.

“MEES ILMA MINEVIKUTA” (Mies vailla menneisyyttä). *Stsenarist ja režissöör Aki Kaurismäki, operaator Timo Salminen, kunstnikud Markku Pätilä ja Jukka Salmi, kostüümid: Outi Harjupatana, monteeriija Timo Linnasalo, heli: Joukko Lumme ja Tero Malmberg, produtsent Aki Kaurismäki. Osades: Markku Peltola (mees), Kati Outinen (Irma), Juhani Niemelä (Nieminen), Kaija Pakarinen (Niemineni naine), Sakari Kuosmanen (Anttila), Tähti (koer Hannibal), Esko Nikkari, Outi Mäenpää, Pertti Sveholm jt. 35 mm, 97 min, värviline.*

© Sputnik OY, Soome, 2002.

Hoolimata sellest, et kohalikud lehed ja kinoafišid kuulutasid valjult Põhjamaade ning Euroopa üheks parimaks filmiks pärjatud soome režissööri **Aki Kaurismäki** “Mees ilma minevikuta” jõudmist Tallinna kinodesse, olid esilinastuse reedeõhtusel seansil kinosaali eksinud peale minu veel kaks Soome turisti...

Film, mis on hoolimata tugevast lokaalsest kultuurikontekstist loonud publikurekordeid isegi Prantsusmaal, suudab Tallinnas kinno meelitada mõned “nohisevate ninadega” kinofriigid, kes on harjunud nii *deep*’i asja nagu Kaurismäki vaatama halvasti köetud Kinomaja kandilistel klapptoolidel.

Ehk näitab see teadmatuses vaevleva eesti kinopubliku väljakujunemata, infantiilset ja mühaklikku maitset, mis juba ette januneb “Vanade ja kobedate” järje järele ning kannab endas kindlat veendumust müstilisest legendist, mis liigitab Ameerika filmid automaatselt professionaalseteks ja põnevateks ning Euroopa filmid aeglasteks ja igavateks – seda ei suuda kahjuks leevendada isegi kord aastas ei tea kust välja ilmunud hüsteerilised rahva-vood Pimedate Ööde filmifestivalil.

Tegelikult on kõik see, mis toimub Kaurismäki ja tema filmiga “Mees ilma minevikuta” niigi parajalt vastuoluline ja veider. Tema enda sõnul on Aki Kau-

rismäki oma kodumaal suhteliselt halva kuulsusega viinavend, süngeim mees, kes eales vaadanud “Koskenkorva” klaasi põhja; mees, kes kogub vanu “Volgasiid” ning kimab purjuspäi maale oma koeri toitma. Mees, kes tuli maalt linna, et filme teha, kuid keda Soome filmikool ära põlgas, sest ta olevat liiga küüniline...

Kaurismäkile on omane frustratsioon ja eneseiroonia, millega ta pommitab nii vaatajaid kui ka kohmetut ajakirjandust. Kuid see, millega ta triumfeerib kinolinal, pöördub elus tema enda vastu. Talle ei meeldi tööpuudus, väikekodanlikkus, klassiühiskond. Teda ei huvita inimesed, kellel on raskusi autotelefoni arvete maksimisega. Ta on pannud terves elujõus kinolinale särama need, kelle eksistentsi kapitalistliku ühiskonna hiilgus on välistanud. Inimesed, kes on kaugel pangalaenude, elukindlustuste ja krediitkaartide maailmast. Need, kes ostavad elukindlustuse eest habemeajamismasina ning peavad usaldusväärseimaks laenukäendajaks joodikust saapaparanajat (“Pilved sõudvad kaugele”, 1996).

Kaurismäki filmide kohta on öeldud, et nende sõnum puudutab kogu maailma, kuid nende areeniks on Soome ühiskond kogu oma viletsuses. Kuidas aga kannataks üks endast lugupidav soomlane välja, et kogu maailm peab Kaurismäki filmides kujutatut soomluse võrdkujuks? Nagu eestlased ütlevad, kuidas saab maksumaksja raha eest maksumaksjale endale näkku sülitada? Kohalik kriitika on eneseväarikuse huvides suutnud Kaurismäkit süüdistada koguni moodsa Soome industriaalühiskonna mustamise pärast.

Ja nüüd on ta võitnud väärikal Cannes’i filmifestivalil *grand prix* ning üks tema lemmiknäitlejaist **Kati Outinen** parima naisnäitleja tiitli. Maailma filmieliit võrdleb Kaurismäkit Bergmaniga, kuid hoolimata sellest suudab Soome endine kultuuriminister, kes ka



“Mees ilma minevikuta”.
Markku Peltola kehastatav
peategelane on jõudnud maalt linna.

ise Cannes’is viibis, hiljem avalikult ette heita Kaurismäkile, kes punasel vaibal rõõmsalt steppi tantsis, et väärikas inimene peaks ikka valima sobiva koha, kus ja kui palju alkoholi tarvitada. Ning Versace õhtutualettides glamuursed filmidiivad vaatavad, suud krimpsus, ülbelt kampsunis Kati Outineni, kes väidab, et tema elu jääb ka pärast nii väärrika auhinna võitmist samadesse rööbastesse – ikka *ruokakaupan kautta kotiin*. Kaurismäki ja tema tegelaste olemuse võiks kokku võtta lausega, millega Põhjamaade parima filmi valinud auhinnakomisjon põhjendas just Kaurismäki filmile “Mees ilma minevikuta” antud peaauhinda – see kõneleb elu põhiväärtustest ilma liigse paatoseta.

Tänane kultuurikogemus näitab, et möödunud sajandi lõpuks jõuti erinevates kunstivaldkondades valdavalt arvamuseni, et tõelisus on argipäeva reaalsuse vastand – “tõeline” elu on alati kusagil mujal, igasugune tõelisus on silmale nähtamatu ja vaevu tajutav,

usk "tõelisuse" olemasolusse aitab taluda masendavat argirutiini. Selles "tõelise" elu ihaluses tekkis vägivaldne soov koorida argipäevalt maha kõik petlikud reaalsuskihid ning jõuda lõpuks "päris" eksistentsini.

Kaurismäki tegelased maailmavalus ei vaevle, nende ainuke tõeline eksistents on siin ja praegu, nad ei ole elutüdimuses piinlevad intelligendid, nad ei ole üks meie seast. Nad on see hirmuäratavalt suur mass, kelle olemasolust me oleme teadlikud, kuid kellega samastuda ei sooviks keegi. Kaurismäkil endal on oma tegelastega üsna veider suhe. Ta väidab, et tema poolkoomilised tegelased elavad Jumala taeva all oma elu täiesti temast sõltumata, vahel pidavat neil mõnes küsimuses isegi erimeelsused tekkima. Kaurismäki on väidetavalt teinud kõik loomaks muljet, et tema tegelastel on õnnelik elu, kuid vahel suutvat need inimesed tema filmides teda solvata, naerdes asjade üle, mida ta ise peab tõsiseks. Kaurismäki kurdab, et tema tegelastel on üks andestamatu viga – neil on suured probleemid kommunikatsiooniga, nad on suutelised kõnelema tööriistadest, aga mitte midagi inimlikust olemisest.

Võib arvata, et parema seltskonna puudumisel viskab Kaurismäki viina oma suhtlemisprobleemidega tegelaste seltsis, sest need pidid väidetavalt sama suured napsisõbrad olema kui ta ise. Mingis idealistlikus tuhinas on Kaurismäkil õnnestunud haarata kõik see, mis on tavaline ja inetu, ning omistada sellele lausa mütoloogiline võlu ja ilu.

Lacani teooria kohaselt on keha võimeline eksisteerima ja funktsioneerima ainult ühenduses mõistusega ning selle mentaalse maailmaga, millesse ta on imbutunud. Kaurismäki kontekstis kaotab minevikuta mees oma mälu ehk unustab kogu oma kultuurikonteksti ning kustutab oma nime isikuregistrist, tööraamatust ja pangakaartidelt. Bioloogiline inimene jääb eksisteerima,

kuid sotsiaalne inimene on tapetud. Kaurismäki tõestab, et ka selline eksistents on olemas – ta äratub oma kangelase surnuvoodist ning saadab ta tõelisesse surnute riiki – asotsiaalide juurde, sotsiaalselt surnud inimeste jääkülma haardesse; ning lõpuks veenab, et selline eksistents pole mitte ainult võimalik, vaid võib olla reaalsemgi kui ühiskondlikku struktuuri aheldatud "päris inimesel", kel päevast päeva on silme ees tema võimaluste piirid.

Slavoj Žižeki järgi on tänapäeva ideoloogiline veendumus muutnud töö (just füüsilise töö, mitte töö kui sümbolse tegevuse), ja mitte porno, rõvedaks siivutuseks, mida tuleb vähimagi võimaluse korral avalikkuse eest varjata. Töö on peidetud maa-alustesse kaevandustesse ja hämaratesse tehastesse koos miljonite higistavate nimetute töölistega. Kuid jätkates Fritz Langi "Metropolise" (1927) traditsiooni, kirjeldavad Kaurismäki filmide (näit "Tuletikuvabriku tüdruk", 1990) alguskaadrid pikalt ja nautlevalt töö argipäeva, masinate monotoonsust täies hiilguses ning näitavad puhta ja täpse kaunidusega anonüümse proletariaadi karemaid käsi painavat tükitööd tegemas.

Kaurismäki stiil on omamoodi sotsiaalrealism, mis paikneb kusagil komöödia ja tragöödia ääremail. Filmide žanriks on komöödia, neisse on pikitud ülevnaljakaid stseene – elust tüdinud mees üritab meeleheitlikult oma elu lõpetada, kuid poomiskatse ebaõnnestub, sest konks laes ei pea vastu; gaasikraani avades selgub, et hetkel on gaasiavarii, ning saamatu mees on sunnitud oma viimase raha eest tellima endale palgamõrtsuka ("Ma tellisin palgamõrtsuka", 1990) – kuid täpset emotsiooni või reageeringut, mille need stseenid esile kutsuvad, on raske kirjeldada.

Kaurismäki huumor, kui välja arvata "Leningrad Cowboys"-filmide sürrealistlik farss, on oma ekstreemsuses äärmiselt ükskõikne; huumor, mis on



"Mees ilma minevikuta".

Kati Outinen (Irma, Päästarmee töötaja) ja Markku Peltola (mees).

nii täpne ja ökonoomne, et naer tundub üleliigne. Žizeki sõnul seisneb igasugune koomiline mõõde elu ammendamatuses, eksistentsi triumfis. "Mees ilma minevikuta" on tõeline ülistuslaul vääramatule ja imetabasele elujõule: stseen mehest, kes ärkab surnust, keerab peegli ees ninaluu otseks ja lahkub, kehastab lihtnimese eksistentsi igikestvust selle kõige selgemas ja banaalsemas mõttes.

Ometi tundub, et Aki Kaurismäki õnnetus ja lihtsad hingekesed või siis linnukesed, nagu ta ise neid kutsub, on oma avameelsuses ja siiruses tunduvalt õnnestavamad kui Hannibal Lecter või ükskõik milline Lynchi psühhopaat või seksuaalpervert. Tuleb välja, et postmodernistlikus ühiskonnas on läbinisti eetiliste tõekspidamistega inimesed naeruväärselt ajast maas, nemad on tegelikult tõelised põlualused ning ühiskonna heidikud.

Kapitalistliku ühiskonna moraali-kontekstis muutuvad Kaurismäki tegelased nihestatuks – nende lihtsus ja siirus tundub ekraanil kummaliselt keeruline ning lausa perversselt ebasiiras. Nende põhjatu ja pühendunud soov jõuda alati oma eesmärgini, ükskõik kui naeruväärne või labane see ka poleks, tekitab meie ja nende vahele lootusetu ja rõõmutu distantsi, mis kulmineerub teadmise, et nende ainsaks sooviks, erinevalt meist, on leida soojem ja kaastundlikum inimkond.

AKI KAURISMÄKI on sündinud 4. aprillil 1957 Orimattilas, 100 km Helsingist põhja pool. Nooruses tegi ta juhtööid, pikemat aega oli kirjakandja ja nõudepesija, ühtlasi filmikriitik. Pärast seda, kui temast kaks aastat vanem vend Mika oli lõpetanud Müncheneri filmikooli, debüteeris Aki kaasstsenaristina ja mängis ühtlasi peaosa venna filmis "Valetaja" (*Valehtelija*, 1980). Iseendi ja oma sõprade filmide tegemiseks rajasid vennad koos stuudio "Vilhealfa". Mängufilmid: 1983 "Kuritöö ja karistus" (*Rikos ja rangaistus*); 1985 "Calamari Union"; 1986 "Varjud paradiisis" (*Varjoja paradiisissä*); 1987 "Hamlet ärimaailmas" (*Hamlet liikemaailmassa*); 1988 "Ariel"; 1989 "Leningrad Cowboys Go America"; 1990 "Tuletikuvabriku tüdruk" (*Tulitikkutehtaan tyttö*); 1990 "Ma tellisin palgamõrtsuka" (*I Hired a Contract Killer*); 1992 "Boheemide elu" (*Boheemielämää / La vie de bohème*); 1993 "Leningrad Cowboys & Red Army Chorus: Total Balalaika Show" (dokfilm); 1994 "Hoia rätikust kinni, Tatjana" (*Pidä huivista kiinni, Tatjana*); 1994 "Leningrad Cowboys kohtavad Moosest" (*Leningrad Cowboys Meet Moses*); 1996 "Pilved sõudvad kaugelt" (*Kauas pilvet karkavat*); 1999 "Juha"; 2002 "Mees ilma minevikuta" (*Mies vailla menneisyyttä*), 55. Cannes'i filmifestivali žürii grand prix, parima naisnäitleja auhind (Kati Outinen) ja oikumeenilise žürii auhind.

ROHELINE PATALJON IDEAALMAASTIKUL

ANDRES LAASIK

“SÕDA PÄRAST SÕDA”. Režissöör **Peeter Simm**, stsenaaristid **Eerik-Niiles Kross** ja **Peeter Simm**, operaator **Rein Pruul**, õhuvõtted: **Olav Neuland**, helirežissöör **Jüri Vaher**, heli järeltöötlus: **Tiina Andreas** (“Film Audio”), montaaž: **Sirje Haagel**, diktor **Harriet Toompere**, kommentaarid on kasutatud tekste **Mart Laari** raamatust “Metsavennad”, muusika: **Arvo Pärt**, **V. Martõnov**, **K. L. Buckwalter**, produtsendid **Peeter Urbla** ja **Andres Sauter**. Video Betacam SP, 52 min, värviline ja mustvalge.
© “Exitfilm”, 2002.

Kunagi surmasuus olnud suudavad kohaneda rahuaja tempo ja hoiakutega. Suudavad vaadata oma ohtlikule minevikule isegi kuidagi kõrvalt, täiesti kiretult. Aeg on sedavõrd tasandanud Teise maailmasõja järgsete aastate ohud, et dokumentaali “Sõda pärast sõda” tegelaste jutu kiretus paneb isegi imestama. Koguni jutustus oma julgeolekus purukspekstud kehast mõjub kuivalt ja isegi tuimalt.

Peeter Simmi filmi pealkiri “Sõda pärast sõda” on tegelikult väga tabav. Millal lõppes eestlasele Teine maailmasõda? Vahest alles Vene vägede väljasõiduga 1994. aastal võis öelda: “Noh, nüüd on see sõda täiesti möödas.” Sininamaani oli tal suuremaid või väiksemaid jätkusõdasid.

Veel kuuekümnendatel hüüdsid poe juures õlut joovad mehed noorematele kuttidele järele: “Poiss, kus sa Saksa ajal olid?” Lause, mida neilt endilt ilmselt varem sagedasti küsiti. Ja mille tähendus mängis rolli enamikule neist vähemalt terve aastakümne. Poe taga nõgestes räägiti, kus metsas keegi



Kunagised metsavennad Oskar Roosi ja August Hatto “Põrgupõhja” punkri väljakaevatud jäänuste juures 2001. aasta suvel.

Peeter Simmi fotod



Nende saatusekaaslased Viktor Pajula ja Aksel Viisut Velise jõe ääres Läänemaal samal ajal.

redutas, kes kelle maha tappa võis, kes millal Siberisse viidi. Metsas jätkunud Teine maailmasõda oli pikka aega eestlase elus midagi reaalselt. Ja samas elulist. Reaalsus, mis elab mälestustes. Ja need mälestused on kummaliselt kiretutud ja vaiksed. Mitte kedagi süüdistavad, tagantjärele asjade seisu nentivad.

Filmis astuvad üles viisteist inimest, kes räägivad killukesi oma metsavennaloost. Killud jäävadki kildudeks. Ükski elulugu ei saa ekraanil päriselt kokku. Isegi metsavenna lugu. Ehk siis

lugu, mis koosnes põhiliselt metsa minemisest, vangilangemisest, piinamisest-ülekuulamisest ja vangilaagrist. Need tähised käivad filmist läbi, kuid neil puudub personaalsuse jõud. Pole konkreetset. Kas on inimesi liiga palju, et keegi neist ei suuda piisavalt oma-seks saada? Võib-olla. Tänavu Eestis valminud ajalooainelistes tõsielufilmides, nagu "Jätkusõja viimased sõdurid" (rež Enn Säde) ja "Külalised" (rež Piret Tibbo ja Rein Kotov), on piiratud väiksema tegelaste hulgaga ja see on ilmselgelt tulnud kasuks. Iga mehe lugu joonistub välja selgemalt.

Filmist käivad läbi fotod. Metsavendade omad, nende lähedaste omad. See on pildiliselt mõjuv kollaaž, kuid seal ei ole niisamuti personaalsust. Kes on pildi peal? Milline oli ta lugu? Mis tast nüüd on saanud? Vahest ainult Alfred Käärmann jääb eredamalt meelde. Aga üks ole tema tänu oma raamatutele, artiklitele ja Andres Söödi filmile "Elasime Eestile" (1996) juba valmis staar. Ja ka filmis on ta kui metsavennateaduste "teadur" Võrumaal asuvas Metsavenna talus.

Inimeste lugude asemel tekivad filmi kõrvalepõiked tänapäeva. Kui Kaitseliidu vormis mehed teevad oma metsavõitluse harjutusi. Või siis näidatakse Metsavenna talus uudistavaid huvilisi, kes teevad kaasa seal toimuvates mängudes. Neid kõrvalepõikeid on õige mitu, neist jookseb filmis isesoodu rida, mille sõnum on lihtne: rohelise pataljoni aated elavad edasi.

Ainult et see sõnum jõudis kohale juba esimeste kaadritega – järgmistel pole enam midagi öelda.

Režissöör laseb ennast ahvatleda metsavenna elu uurimisel üleskerkivatest teemadest. Jutustaja suust käib läbi termin "vene laul" ja juba ongi leitud arhiivikaadrid, kus Nõukogude Eesti noorus laulab rindelaulu "Amuuri soppakadel". On juttu keele õppimisest, siis tulevad kroonikakaadrid noortele eesti

meestele vene keele tuupimisest. Kummalisel kombel lõhub ajastutruu pilt jutustused, kus toda ajastut meenutatakse. See osutub pildiliseks eksirännakuks. Sest isikliku asemel tuleb imperonaalne.

Peeter Simm on tundlik filmilavastaja. Ta innustub oma filmi materjalist. Nii nagu rääkides peipsivenelastest, nii on ta ka metsavendade puhul kinni oma filmi objektides. Talle lähevad korda need inimesed, need inimsaatused. Seda on tunda, kuigi ta ei suuda selles filmis neid inimsaatusi tõsielufilmi looks kujundada.

Paradoksaalsel kombel suudab Kaljo Kiisk sügaval stagnaajal tehtud "Metskannikestes" (1980) metsavendi rohkem romantiseerida ja idealiseerida, kui seda tehakse päris metsavendi uurivas tõsielufilmis, kus autor oma sangaritele tuntavalt kaasa elab.

See on paradoks, mis oli omane kommunistliku diktatuuri ajastule. Nikita Mihhalkov teeb filmi "Võõrastele oma, omadele võõras" (1974), kus ta klaarib varjatult arveid punavõimuga Vene kodusõja asjus. Andrzej Wajda "Tuhas ja teemandis" (1958) kehastab mustade prillidega Zbigniew Cybulski paha poissi, kelle mõistab hukka ametlik ideoloogiline dogma, kuid kes lummab sellest hoolimata oma veetlusega rahvahulki. Viimases elab salajane poolehoid sellisele pahale poisile, sest ta on ju osa rahva ajaloost. Nii tõi ka Kiisk oma tšekistifilmiga ekraanile pärast sõjaaegse eestlase kõhklused ja kahtlused, valge laeva ootamise.

Praegusel juhul jätab Simm tšekistid oma filmist välja. Ei tea miks? Eks ole nemadki osa tollest metsavendade ajaloost. Režissöör teeb tõsielufilmi, keskendudes vaid metsavendadele. Ja mis tuleb välja? Kiretute jutukildude mosaik, kus ajastule omane dramatism on lahustunud ja haihtunud vahepeal mööda läinud aastakümnetesse. Surmahirmu pole isegi kaadri taga tunda. On

vaid ilus Eestimaa loodus, jõed, puud, teed ja luhad. See on ühtekokku maastik, millest kasvab kaamera vahendusel välja pilt kodumaast. See on kulissideks kaamera ees metsavenna aegu heietavatele meestele ja naistele.

Samamoodi nagu loodus toimib ka võru keel, mille mahlakus on võrreldav puude ja põõsaste lopsakusega. Omal kombel moodustavad need inimesed koos kaadris oleva loodusega ideaalse maastiku, mis kannab igisügavat kultuuriloolist tähendust. Nagu "Meie elulugude" projekt, kus koguti eestlaste jutustusi oma elust. Nagu Merle Karusoo lavastused, kus ajalugu jõuab teatrilavale koos näitlejate kehastatud inimesaastustega. Need põhinevad meenutustel, mälestustel, faktidel. Kui vaadata Simmi tööle sellest vaatenurgast, siis on niisama väärtuslikud ka need kaadrid, jutustamised, heietamised, mis tõsielufilmist välja jäid. Need vääriskid samamoodi hoidmist ja säilitamist, nagu väärrib seda mis tahes rahva mälu avaldus.

Seega on kokku võttes väga hea, et Peeter Simm oma dokumentaalfilmi tegi. Nüüd tuleks astuda veel samm edasi ja teha kommertsprojektina dokfilmi "Forest Brothers. Armed Resistance in Estonia After WW II". Kõigile *National Geographic*'u ja *Discovery* reeglitele vastavalt, s.o koos faktoloogiaga, mida me kõik teame ja millest muul maailmal ei ole aimugi. Koos vastavate graafikute, metsapunkrite skeemide, August Sabbe surma ja ajaloolise kontekstiga.

Teha selline film oleks meie kohus. Tuleks rääkida just täna sovetivõimu poolt sõimatud terroristidest, kes kaitsevad meeletult oma ajas lootusetuna näivat aadet, millel oli antud teostuda hoopis teisel ajal ja relva asemel lauluga. Muu maailm võib vajada sedagi kogemust.

REIN METS

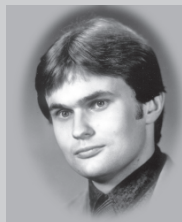
28. II 1957 – 18. I 2003

Kui kuulaja kontserdisaalist lahkudes tunneb, et tema hinge on puudutatud ja see on saanud rikkamaks, on esineja oma olemasolu õigustanud.

Rein Metsa puhul pole selles kahtlust.

Ene Metsjärv

„Noorte Häääl” 15. aprill 1983



HEIKKI HARAVEE

29. IV 1924 – 23. I 2003

Näitlejana on Haravee olnud pidevalt vajalik ja kasulik. Rollide kõrval, mille suureksmängimist peame loomulikuks on ta järjest oluliseks mänginud väiksemaid rolle ja „väikesi inimesi”. Nimetame siin Torni-papit Antoniraidi "Laudalüürikas",

von Nolckenit Kõivu-Vahingu-Hermaküla "Faehlmannis", Kreutzwaldi Süvalepa-Tomminga "Emajõe ööbikus". Tema rollide juurde kuuluv lavastajate loetelu on esinduslik (Tooming, Raid, Hermaküla), aga ka kirev.

Ülo Tonts

„Postimees” 29. aprill, 1994, lk 11.



MALLE PEEDO

9. II 1939 – 15. II 2003

„Nukunäitlejatega on selline imelik asi,” räägib Hendrik Toompere. „Ühed võtavad noorest peast nuku kätte, ja kohe nagu va-la-tud. Teised

teevad terve elu, teevad oma osa ära, aga vat seda õiget asja ei ole.” Malle Peedo kuulub muidugi esimeste kilda. Toompere arvab, et nukuteater kui nähtus Eestis ilma Malle Peedota olemata ilmselt ei oleks. Aga üks ta väheke lombakalt edasi liiguks küll.

Vesta Reest

„Eesti Ekspress” 11. veebruar, 1999, lk A 36.



SINNA MINNA JA TAGASI TULLA ON NAGU BUSSISÕIT

TOOMAS KÜMMEL

“KÜLALISED”. Režissöörid **Piret Tibbo** ja **Rein Kotov**, idee autor **Eerik-Niiles Kross**, produtsent **Piret Tibbo**, operaator **Rein Kotov**, helioperaatorid **Ivo Felt** ja **Mart Otsa**, monteerijad **Kersti Miilen** ja **Rein Kotov**, on-line-montaaž: **Alar Heinla** (“Joosti Stuudio”), konsultandid **Eerik-Niiles Kross** ja **Indrek Jürjo**, teksti loeb **Lembit Ulfsak**. Video Betacam SP, 50 min, värviline ja mustvalge. © “Allfilm”, 2002.

Dokumentaalfilmi “Külalised” puhul on tegemist kaasahaarava looga Lääne luure poolt Eestisse saadetud eestlastest. 1950. aastatel saatsid Inglise, Rootsi ja USA luure eriväljaõppe saanud pagulastest agente Balti metsavendade juurde, teadmata, et kõik oli tegelikult KGB kontrolli all. Algas haarav, kuid traagiline, aastaid kestnud luuremäng. See on tänuväärne materjal, mille **Piret Tibbo** ja **Rein Kotov** on vorminud suurepäraseks tõsielufilmiks. Eesti dokumentalistika on õigupoolest, pehmelt öeldes, vaene sellistest väga heal ajakirjanduslikul tasemel ja kõigi ajakirjandusreeglite järgi tehtud dokumentaalfilmidest.

BBC dokumentaalfilme vaadates olen alati tundnud suurt kadedust ja mõelnud, et kus on meie dokumentalistide samasugused tööd. Tean ette, et esimene argumendina toodaks kohe esile rahapuudus. See on kilp, mille taha on alati mugav pageda. Raha ei ole maailmast otsa saanud, kuid praeguse dokumentaalfilmide finantseerimise süsteemi juures Eestis, kui filmide müügi ja pärastise saatuse vastu keegi enam huvi ei tunne, polegi midagi loota.

“Külalised” oleks hea eeskuju, mille võiks vabalt võtta noorte filmikunsti

õppijate kohustuslikku õppekavva kui suurepärase eeskuju. Siis ehk ei tehtaks esimesi katsetusi teemadega, kus lollitatakse mingi segase vandenõu teooriaga välis-Eesti auväärseid vanahärrasid. “Külalised” oleks hea õppefilm, mille struktuur aitaks suurendada tulevaste filmitegijate professionaalsust ja viiks dokumentalistika tagasi tema juurde.

Dokumentalistika sellises tähenduses on võimatu ilma suurepärase ajakirjanduslikult reeglipärase esitusviisita. Meie rahvuslik riigitelevision on ilmselt ainuke omasugune maailmas, kus puudub oma dokumentalistika osakond. Iga kuu peaks ka riigitelevision suutma ühe sellise projekti esitada. Et sellele isegi ei mõelda, on rohkem kui kummaline. Aga ju on arusaam, et pilti näitav raadio ja oma saadetes lõpmatuseni kaadris eputavad reporterid ongi dokumentalistika. Ringi vaadata pole aga vaja kaugele, vaadatagu kas või üle lahe 80 km põhja poole.

Filmis “Külalised” on huvitav teema, mis on ka suurepäraselt välja mängitud. On nähtud tõeliselt vaeva, et üles otsida kolme riigi luureorganisatsioonidega seotud inimesed, kes omaaegsetes sündmustes vahetult osalesid. See on midagi, mida võiks allikatega töötamise eeskujuks tuua ükskõik missugusele eesti kirjutavale või rääkivale ajakirjanikule. Ilmselt on selles kõiges väga suured teened ka filmi idee autoril **Eerik-Niiles Krossil**. Selle töövõidu taustaks tuleb ju meenutada, et väga vähesed Eestisse saadetud agendid pääsesid tagasi Läände. Ning kõigi selliste lugude alaline häda – tollaste sündmuste tunnistajate puhul on alati oht



jääda hiljaks. Mulle teada olevalt oleks nii juhtunud ka selle filmi puhul, kui alustatud oleks näiteks aasta hiljem. See fakt tõstab vaadeldava filmi isegi kõrgemale tavadokumentalistika meistriteose staatusest Eesti ajaloo dokumenteerimise seisukohalt.

Tegelaskujude esitamist kroonib tõeline pärl – intervjuu endise KGB operatiivvolinikuga, kes sõjajärgsetel aastatel metsavenda mängis ja Lääne suuri luureteenistusi lollitas. “Sellist viha küll ei olnud, et löön ta kohe mättasse, ei olnud,” ütleb KGB-lane “Riks” filmis. Teisalt kirjeldab Eestisse saadetud luureagent, kuidas legendaarne **Alfons Rebane** neid Inglismaal värbas: “Sinna minna ja tagasi tulla on nagu bussisõit.” Filmis toodud kangelaste mälestused on sobitatud väga hästi ühe haarava ja huvitava sündmuse kirjeldamise teenistusse, kusjuures on suudetud avada ka kogu traagiliste lugude inimlik aspekt, ajastu iseloomulik mõtelaad inimeste puhul, keda ajalugu lahutas erinevatesse kastidesse, saatusesse, poliitilistesse süsteemidesse.

Omaette saavutuseks tuleb kindlasti pidada unikaalsete intervjuude oskuslikku kokkusidumist kroonikakaadrite ning tollaseid sündmusi kirjeldava mängufilmi “**Kutsumata külalised**” abil. Kena võtte, mis seob kogu loo tervikuks.

Kui filmile on üldse midagi ette heita, siis seda, et unikaalne materjal on kokku surutud vaid ühe korraga esitava filmi ajaraamidesse. BBC oleks sellisest materjalist teinud vähemalt neljosalise filmi. Aga see pole ju tegijate süü ning materjali kokkusurumise kohta oleks patt midagi norivat öelda.

“Külalised”.

Eestlastest spioonid: Voldemar Kiik ehk Philip King, inglise agent; Nikolai Urm ehk Albert Saar, “Albert”, inglise agent; Evald Hallisk, “Habe” ehk “Josse”, Rootsi agent; Viktor Van Jung, “Van Damme”, CIA agent.

Ka filmi sümboolsele lõpule, kus vana luuraja tuleb tagasi kodumaale, ei ole midagi ette heita. Sellise filmi lõpp eeldabki pigem sümboolset kokkuvõtlikku kaadrit kui mingit kunstiliste liialdustega värvikat puanti. Endine Inglise luure agent, veidi totakas tordikarp käes, seisab üle pika aja kodumaal oma õe ukse taga, keda pole kodus.

Kiitus tegijatele, ning siiralt lootes, et selline ajakirjanduslik väga hea klassikaline dokumentalistika on jälle tõusuteel.



Raimund Jantra ehk Alexander Koppel, "Harri", Inglise agent.

PIRET TIBBO sündinud 31. juulil 1963 Põltsamaal. Lõpetanud 1985 ÜRKI filmimajanduse eriala. Töötanud 1985 – 1990 mängufilmide direktorina "Tallinnfilmis", vabakutselise muusikakriitikuna Soomes 1990 – 1993; 1993 – 1995 vabakutseline II režissöör, alates aastast 1995 režissöör ja produtsent, "Allfilmis" üks omanikke. Olnud mängufilmide "Puud olid..." (1985), "Keskea rõõmud" (1986), "Pingul keel" (1987), "Varastatud kohtumine" (1988) ja "Äratus" (1989) filmidirektor või asetäitja ning filmide "Tallinn pimeduses" (1993), "Jüri Rumm" (1994), "Code Blue" (1994), "Viimane liivlane" (1994), "Kirjad Idast" (1995), "Rotschildi viiul" (1995), "Tõe hetked" (1996), "Aaria" (1997), "Kõrbekuu" (1999), teleseriaali "M Klubi" (101 osa, ETV, 1995 – 1998), "History is Made at Night" (1998), "Tulekumardajad" (2000) ja "Autoportree emaga" (2000) II režissöör või tootmisjuht. Dokumentaalfilm "Külalised" (2002, kaasrežissöör Rein Kotov) on Tibbo debüüt režissöörina ja produtsendina.

REIN KOTOV on sündinud 17. veebruaril 1965 Raasikul. Lõpetanud 1992 ÜRKI operaatorina. Töötanud 1991 – 1993 "Tallinnfilmis" mängufilmide operaatorina, 1993 – 1995 vabakutseline filmioperaator, aastast 1995 operaator "Allfilmis" ja üks stuudio omanikke. Teinud aastatel 1995 – 2003 üle 170 reklaamfilmis operaatorina,

kaasrežissöörina või monteeriijana. Võtnud operaatorina üles lühifilmid "Õnnelik lapsepõlv" (1988), "Mardipäev" (1989), "Teenijanna" (1990) ja "Igaühele oma" (1990). Olnud täispikkade mängufilmide "See kadunud tee" (1990), "Daam autos" (1992), "Armastuse lahinguväljad" (1992), "Võlausaldajad" (1992), "Tallinn pimeduses" (1993), "Jüri Rumm" (1994), "Kirjad Idast" (1995), "Georgica" (1998), "Karu süda" (2001) ja "Somnambuul" (2003) ning lühifilmide "Aaria" (1997), "Kõrbekuu" (1999) ja "Ferdinand" (2002) operaator. Teinud režissöörina ja operaatorina dokumentaaliid "Vene metalli ja US dollari suudlus" (kaasrežissöör Artur Talvik, 1993), "Õöliblika jõulud" (kaasrežissöör A. Talvik, 1994), "Pommirühm" (1997), "Tall Ship" (1997) ja "Külalised" (kaasrežissöör Piret Tibbo, 2002). Olnud 13-osalise teleseriaali "90 päevaga ümber maakera" (1999) operaator ja monteeriija ning 13-osalise dokumentaali "Thai Way" (2001) operaator ja tõsielufilmi "Tulekumardajad" (2000) kaasoperaator. Saanud auhindu aasta parimate reklaamfilmide eest. 1998 pälvis "Georgica" Tallinna filmifestivalil eripreemia parima visuaalse lahenduse eest ning 1999 tõi sama film "Kuldse vankri" parima operaatoritöö eest ja Eesti riikliku kultuuripreemia. "Karu südame" operaatorina jõudis Kotov 2001. aastal Euroopa Filmiakadeemia auhindade hääletamisel nominentide hulka.

PETRARCA, LAIUS JA SÜNDIMATA LAPS

OLEV REMSU

“LEIDA LUGU”. Käsikiri ja režii: **Jüri Sillart**, pilt: **Peeter Tungal, Vladimir Bogatkin, Raul Priks, Andres Kull, Mati Schönberg ja Ants Seller**, heli: **Olger Bernadt** ja OÜ Film Audio, AVID-montaaž: **Andres Lepasar**, toimetaja **Kristiina Davidjants**, konsultant **Silvia Kiik**, produtsent **Jüri Sillart**. Video Betacam SP, 63 min, värviline ja mustvalge. © OÜ Kairiin, 2002.

Kaks asja kaevusid mämlademetest **Jüri Sillarti** filmi *“Leida lugu”* vaadates. Esiteks Petrarca. Jah, seesama XIV sajandi *poeta laureatus*, keda peetakse moodsa lembelüürika alustajaks Euroopas, samuti ühe sonetivormi loojaks. Professor **Villem Altoa** rääkis meile loengul vapustavast avastusest, et põhjatu kiindumusobjekt Petrarca sonettides, unelmate Laura on realselt elanud isik, ning temal ja Petrarcal oli koguni vallaslaps, keda hoiti loomulikult saladuses, nagu tavad nõudsid. Ja seda ei väida mingid kõmureporterid, vaid tunnustatud teadlane, vist koguni akadeemik, kes on aastakümneid arhiivides tööd teinud. Säh sulle! Sonettides meeletult puhtad, platoonilised ja õrnad, ainult hingelised tunded oma kalli ja ülistatud Laura vastu, tegelikkuses harilik meelas salasuhe, mis kannab harilikku vilja. Milline proosa! Milline silmakirjalikkus!

Olin pettunud, paistis, et kursusekaaslasedki jagasid mu meeoleolu. Kas siis midagi üllast ei olegi enam maakeral? Altoaalegi ei valmistanud aastasadu tagasi elatud sohielu paljastamine mingit erilist rõõmu, ent õppejõuna kasutas ta ülestuhnitud suhte ära metoodilise vahendina: “Eks te nüüd otsustage, mis on tähtsam – kas kirjanik ise või tema looming.”



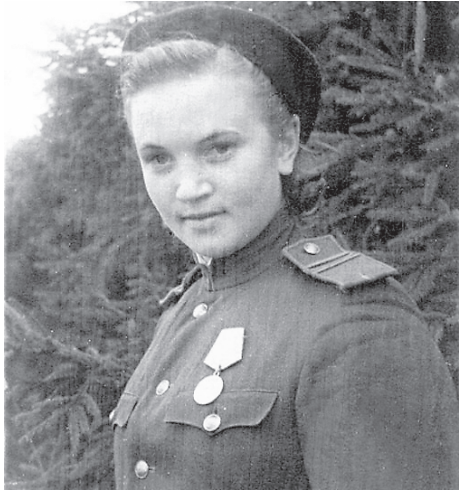
Leida Laius koos ema Armandaga.

Leida neiuna.





Leida sõja-aastatel.



Toona tagusin vastu rinda ja kuulusin, noor ja vihane, nagu ma olin: "Iseenesest mõista — looming! Lähtuda tuleb ainult tekstist, inimese peab täiesti kõrvale jätma!"

Aga tegelikult?

Ülikoolist on möödas rohkem kui kolmkümmend aastat, Petrarca armu-sonettidest ei mäleta ma enam suurt midagi, aga näete, vallaslaps on meeles! Kas siis Altkoa rikkus töö rääkimisega kõik ära? Kas ma tema pärast tean Petrarcat peamiselt kui salaarmukese pidajat? Kas ma kaldun hoopis sinnapoole, et mind huvitab luulest rohkem inimene, eriti tema varju peidetud argipool?

Aga küsigem ka, mis siis õigupoolest on muutunud pärast seda, kui Petrarca variserlikkus avalikkuse ette tiri-

ti? Ei midagi. Petrarca luulet peetakse endiselt platoonilise armastuse võrdkujuks, Petrarcat ennast suureks humanistik ja loojaks, pikantne vahekord ei ole võtnud temalt midagi ära.

KAS KÕMUAJAKIRJANDUS EKRAANIL?

Teiseks meenusid Sillarti "Leida lugu" vaadates nn reportaažid võtteplat-sidelt, see on aga filmiajakirjaniku žanr, mis mulle on alati vastukarva käinud. Jube, milline tühi sõnamulin, ja kui palju raisatakse veel trükipinda, samal ajal kui film pole valmis ja keegi ei oska öelda, kas see õnnestub või mitte, isegi ajakirjanik mitte. Sillarti filmis haistsin ma samasugust lõksutamist, ainult et veel kallimal pinnal, nimelt ekraanil. Ja mis

veel hullem – tagantjärele, ajal, mil võiks vaadelda loomingut.

Ausõna, päris kõhedaks võttis. Esimese vaatamise järel vandusin tulist kurja. Kuidas võib ikka inimene nõnda madalale langeda? See pole muud kui kõmuajakirjandus; mees vahib maailma läbi lukuaugu, itsitab pihku. Kus on ülevus, kus hingepuhtus, mis peaksid loomisega automaatselt kaasnema ning mis **Leida Laiusele** omased olid? Millised väljaanded meil ongi klatšimiseks? “SL Öhtuleht”, “Kroonika”, küllap leidub neid teisigi. Mingu sinna tööle! Iga tahes ei kuulu nende hulka meie auväärne dokumentaalfilmindus, niivõrd kuivõrd see on auväärne. Varasema Sillarti teostuses kindlasti. Kas on siis tarvis kiskuda päevavalgele kogu sopp? Mida see õigupoolest annab, kui me teame, milline lament käis võtteplatsidel, millised jõulised matsid seal enast teostavad! Ja kui võimsalt ja kui kavalalt!

Võtame näiteks kas või “Libahundi” operaatori **Algirdas Mockuse**. Kuule, mees, mis see sinu asi on, millist filmi Laius tahab teha? Sina oled operaator, sina pead oma kaameraga tegema seda, mida režissöör sulle ütleb, mitte edvistama veel kolmkümmend viis aastat hiljem tagantjärele, et näe, mina jäin peale, film tuligi selline, nagu ma soovisin. Kui sulle kavatsus ei meeldi, siis pane pillid kotti, ja kogu lugu, ei hakka tingima. Ja milleks üldse režissöör **Leida Laius** ja filmi toimetaja **Lennart Meri Mockust** keelitama läksid? Ja hakkasid veel operaatori soovil stsenaariumi ümber kirjutama! See on juba teab mis. Ja **Arvo Iho! Mihkel Mutt** ütles “Sirbis” õigesti, et Iho jääb ebadžentelmenlikku valgusse, õigustab ta ennast mis ta õigustab. Täpsustagem ainult väidet: Iho jäetakse ebadžentelmenlikku valgusse, esitades tema enda jutust filmi autori meelest iseloomulikke katkeid.

Ja milleks üldse deglorifitseerida; las olla meil kaunis müüt uhkest ja ande-



Leida 1940. aastatel.

kast naisest, kes isiklikult mulle alati lausa suurejoonelisena ja osavõtlikuna, lausa majesteetliku ja kaastundelisena meelde on jäänud.

Ja pealegi on seda kõike tehtud nn rääkivate peade vormis, Sillart pole hoolinud isegi jutustajaid iseloomustavate taustade või tegevuste näitamisest.

TOSINKOND MINIPORTREED

Teist korda filmi vaadates tuli suur selginemine just siis, kui Iho ekraanil oma taktivaest käitumist Laiuse vastu kuldsuuna põhjendab tema ja **Enn Rekkori** vahelise sobinguga, ühesõnaga veelgi hullema asjaga, nimelt juba ette sõlmitud intriigiga. (Siinjuures ma ei väida, et sellel oleks alust, kuuleme vaid Iho esitatud versiooni, mis jääb iseloomustama teda ennast ja tema arvamuspilti “Tallinnfilmil” kunagisest direktorist Enn Rekkorist.) Kummatigi on ladusa jutuga Ihol silmad kuidagi peidus, kogu tema olemuses on ekraanile jäädvustatud midagi rohmakat. “Summer-time’i” lauluümin tema suust kõlab lausa karikatuursena, paneb küsima, ega Sillart Ihole liiga tee? Usun, et just vastuoksuste koha peal tabasin ma Sillarti



Leida 1940. aastate lõpul teatriinstituudi päevil koos kaaslastega etüüdi tegemas.

nn kontseptsiooni, aga mine tea. Ma ei ole hakanud Sillartilt seda üle küsima ja kontrollima, ma ei ole n-ö kooskõlastanud, kuna midagi noorest ja vihasest tudengist on minus veel alles ning endiselt on looming mulle olulisem inimesest.

Tajusin, et kaugel leedulane Mockus, keda ma ei tunne, ja Iho, keda ma tunnen, hakkasid minu jaoks võrdselt elama. Enamgi veel – isegi vaid ainukese korra mainitud Lennart Meri olemus oli minu meelest täpselt tabatud Mockuse selle jutukatkega, mis Sillart oli temalt valinud ja filmi sisse jätnud. Ja edasi jälgisin ma filmi kui Laiusega seotud inimeste portreede rida. Õeldu on ütleva autoportree. Minu kunagine ülemus multifilminduses **Silvia Kiik** oli ekraanil täpselt selline, nagu ma tean teda elust, mu sõbrad **Toomas Raudam** ja **Valentin Kuik** samuti. Ka **Rein Raamat**, tema suhu on jäetud koguni lause, kus mees kirjeldab oma natuuri – talle ei meeldi kaastundlikkus kõigi inimeste vastu, mis Laiusele oli omane. Ka **Tiina Lokk** on täpselt Tiina Lokk, samuti **Lembit Peterson** ja **Enn Säde**.

Kui Sillart on loonud täpsed portreed inimestest, keda ma tean, siis võin ma teda usaldada, järeldada sama **Leida Laiuse** onutütre **Alma Laiuse** ja ristitütre **Helve Kuuskmanni** kohta, kelle olemasolustki ei olnud ma teadlik enne filmi vaatamist. Ja **Laine Mesikäpa**,

Maria Klenskaja, **Elle Kulli**, **Lembit Uifsaki** ja teiste kohta, keda ma kas rohkem või vähem tean kui näitlejaid, ent filmi kaudu õppisin tundma nende ehtsat iseloomu, mitte näideldud karakterit.

Ja milliste minimalistlike vahenditega on need portreed tehtud! Inimesed lihtsalt istuvad kus juhtub ja ajavad juttu, kaamera on nad üles võtnud suures plaanis, silmades ja palge natuuris peegeldub nende olemus.

PURUSTADA PURUNENUD ARMASTUS

Millest siis jutustab Sillarti film? Kas Laiuse lapsest, kes tal sündimata jäi? Seda küll. Olgugi et mehhanistlikult, tõestab Sillart Laiuse mängufilmidest katkeid esitades, et kogu Laiuse loomingu nii latentseks kui teadlikuks ajendiks ja juhtmõtteks on olnud kunagi purunenud suur armastus, see, et teda pole peetud väarikasse perekonda võtmise vääriliseks; see, et ta on ära tõugatud; ja see, et suhete katkemise järel tuli kaotada juba kõhus võrsuv elu.

Seega ühelt poolt nagu filmoterapia – ma mängin oma valu uuesti läbi, et sellest vabaneda. Teiselt poolt soov tõestada maailmale ja kunagisele kallimale enese täisväärtuslikkust, kuigi ollakse Venemaa eestlane, kuigi ollakse meeletult armastatud mehe poolt hüljatud. Ja veel koguni kahe mehe poolt,



Leida neiuna.

nagu ütleb Kiik. Seega soov tõestada end kunstnikuna, kuna emana seda teha ei olnud enam opereerija hooletu käe tõttu võimalik. Laius oleks oma filmide kaudu saatnud justkui signaale – vaadake, millisele inimesele te selja pöörasite!

Tundsin Laiust nii inimese kui kunstnikuna, nii see oli ja on – laps ja armastus on ajendiks **“Kõrboja peremehes”**, **“Varastatud kohtumises”**, **“Libahundi”** Tiina on libahunt ja tõugatakse viisakast seltskonnast välja, **“Reigi õpetaja”** oleks vaadelnud keelatud armastust, nagu seda tegi **“Mäeküla piimamees”**. (Üks Laiuse kahest armastusest olevat

olnud abielumees.) Juba diplomitöös oli õige haamri ja alasi valik, ainult löök läks vihuke mööda, kuid mitte vastu näppu.

Sillarti toodud tapid klappivad kokku, loomingu motiivid ja isiklikud seosed on tõestatud, põhjendusriiul seisab korralikult püsti, esitatud katked mängufilmidest ütlevad meile seda, mida Sillartil tarvis, ja ka mina olen sellega nõus.

Ent kuidas saab seesugune ilmne asi olla üheaegselt nii latentne kui ka teadlik loomingu juhtmotiiv?

Aga niimoodi, et ühelt poolt valis Laius kordumatu ja ühiskonna süül



Leida kino-instituudi päevil 1950. aastate lõpul.



Leida 1960. aastal "Tallinnfilmis".

ühiskonda sobimatu naise teema loomulikult teadlikult, kuid teiselt poolt ei saanud ta vist ka ise täiel määral aru, kui sügavalt see asi teda tegelikult puudutab. Ta tahtis oma needusest lahti saada, purustada purunenud armastuse, kuid tegelikult kasvas sellega veel rohkem kokku. Oleks ta suutnud unustada, adjöö, musjöö, oleks olnud kõik korras. Ent Laius ei olnud inimene, kes oleks tüki oma südamest välja rebinud ja minema visanud.

SÕBRANNAD

Kummatigi, mulle näib, läheb Sillart edasi, tõrkumisi võiksin öelda ka, et sügavamale. Kui laps oleks ilma tulnud, oleks ta olnud vaid osa Laiuse ümbrusest; kindlasti oleks ta aidanud Laiusel paremini kohaneda maailmaga, mis Sillarti versiooni järgi jagunes raudselt ka-

heks – töö ja sõbrannad, kodu nagu polekski olnud, kuigi Laius hoolitses truult oma ema eest. Ja sõbrannad on kenasti ustavad talle tänase päevani, mil režissööri ennast enam meie keskel ei ole.

Maailm oleks pidanud tulema lapse asemele, aga kas tuli?

Jällegi ei ole ühest vastust. Iseenesest mõista oli õige, et Laiusele ei tehtud mingeid järeleandmisi esteetilise külje pealt, kindlasti on enamik etteheiteid tema kui režissööri ja võttetöö organiseerija kohta, mida me filmis kuuleme, niivõrd kuivõrd õigustatud. Töö ei tohigi olla meelakkumine ja Laius oli perfektsionist, kes alati täiuse poole püüdis. Ja lõpptulemus ongi kohutavalt hea, Laius oli, on ja jääb meie üheks paremaks režissööriks, kusjuures ainukeks naiseks tippude seas. Selles ei ole mingit kahtlust, ja Sillartki ei soovi seda

Leida Laius Firenze festivalil ja Tallinnas "Naerata ometi" auhindadega pärast Alma-Ata festivali koos Avo Paistiku ja Arvo Ihoga.





Leida Laius koos Arvo Ihoga.



müüti kummutada.

Ja kuidas vastas maailm?

Laius pidi vanaduspuhkusel olles levitama loteriipileteid, et ots otsaga kokku tulla. Õudne! Särav ja alati aus daam oli sunnitud müütama petukaupa, mis ainult piletite vorpija rikkaks teeb, olgu siis riigi või mõne näruse ahnitseja, kes lihtsameelseid haneks tõmmates küüned enda poole hoiab. Ja kas teebki rikkaks? See sõltub juba suuresti levitajast, tema osavusest ja näitlejavõimetest... Jah, Laius oli nõrdinud, ja kustus kähku.

Hüva, siin on peidus Sillarti selge hukkamõist meie riigi pensionipoliitikal, ehk hirmgi: mine tea, mis tulevikus iseendagagi juhtuda võib... Kui Eesti Vabariik välja arvata, siis muu Laiust ümbritseva maailma kohta Sil-

lart hinnangut ei anna, ta jätab õhku ka võimaluse, et Iholgi võib õigus olla.

Meie oleme niisugused nagu oleme, midagi pole parata, sündimata last me asendada ei suutnud. Ega pidanudki. Ja meiesuguste maailmas Laius elaski – ühelt poolt oli tal meist tuge, teiselt poolt lükkasime me ta kõrvale. Umbes niisugust paratamatust näib tõdevat Sillart.

Ometi jääb pärast Sillarti filmi vaatamist Laius Laiuseks nagu Petrarcati või Petrarca, ükskõik, mis põnevaid seiku võiks kuskilt arhiividest veel päevavalgele tuua. Tahaks ainult loota, et keegi ei kujunda suhtumist Laiusesse, lähtudes ainuüksi Sillarti filmist, vaid võtab seda loomingu kõrval ainult lisamaterjalina, nagu see vist on olnud ka kavatsatud.

Leida Laius saadud auhindadega.



Ristitütar Helve, ema Armanda ja Leida 1994. aastal.



VÄHESE JUTUGA KÕNEKAS MEES

PEEP PUKS

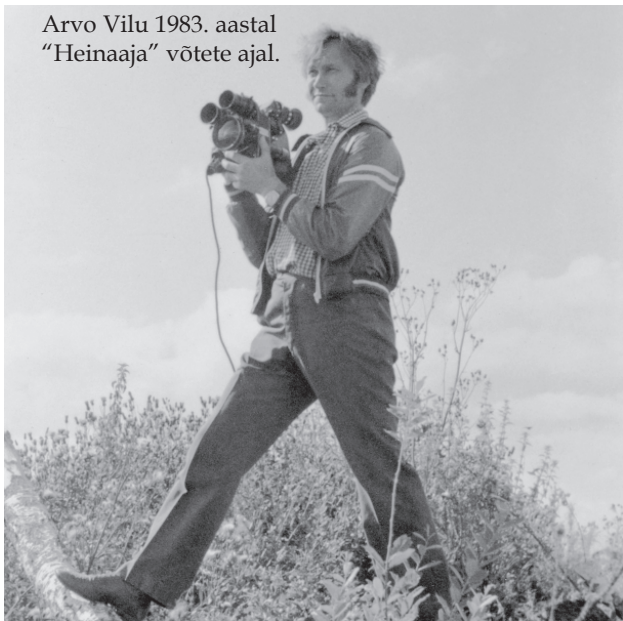
Operaator **Arvo Vilu** on väheste jutuga mees. Seda kõnekam on pilt ekraanil. Enam kui 110 dokumentaalfilmi ning rohkem kui 400 ringvaatepala räägivad Arvo eest. Lahutage need arvud lahti kaadrikuks, kaadriteks, episoodideks. Meetriteks, minutiteks. Lisage see, mis filmitud, kuid pole filmi läinud. Kõik inimesed, kes jäädvustatud. Ärge unustage linde, loomi, loodusvõtteid ...

Arvo Vilu loominguks käekäik, nagu paljude operaatorite oma, meenutab mõneti kümnevõistlust. Kaamera ees vahelduvad erinevad elualad, muutuvad teemad, tingimused, stiilid. Pidev valmisolek võimete piiril. Iga kaader kui üks ja ainus.

Vilu alustas "Tallinnfilmis" 1965. aasta jaanuaris valgustajana. Jätkas **Hans Roosipuu** käe all spordifilmide operaatori assistendina. See tähendas täielikku keskendumist. Vilu suutis seda. "Ilma Hansuta poleks ma kunagi saanud selleks, kes olen," kinnitab ta. Ja jätkab: "Sport on alati tänuväärne filmimiseks. Keskendumine, endast kõige andmine, võidurõõm või kaotusvalu, pettumus — kõik korraga sinu ees. Seal ei võltsita. Tunded on eetsad. Mujal võid teinekord kolm nädalat passida — ei midagi."

Arvo Vilu tajub režissööri tahet. Mõistab ta suunda ja soove. See paneb iga kord elu ning inimesi teisiti nägema. Režissöörideks on aga olnud **Hans Roosipuu, Valeria Anderson, Jüri Müür, Enn Säde, Ülo Tambek, Jüri Garšnek, Toomas Tahvel, Kaljo Kiisk, Elo Tust, Märt Müür, Toivo Elme, Mart Taevere, Karl Kello, Peeter Brambat**, siin kirjutaja jne. Kõik nii erinevad inimestena, loojatena. Nüüd on Arvo kõrval kunagiste "Tallinnfilmi" doku-

Arvo Vilu 1983. aastal "Heinaaja" võtete ajal.



mentaliste asemel tänased alustajad. Vana kooli mehena näeb ta, et operaatori töökultuur ja meisterlikkus on hakanud alla käima. Tehnika uskumatu areng. Video- ja digikaamerad. "Nüüd võtab igauks — keera objektiiv siia- või sinnapoole, enam-vähem vastuvõetav pilt on käes. Kaadrikompositsiooni ei vaadata, valgusest ei hoolita. Tundlikkus võimaldab väheste vaevaga hakka-ma saada."

Kõik on sellega harjunud. Kuid kui tassiks kohale hiigelkaamera "Družba" hääletuks sünkroonvõtteks, paneks üles traditsioonilised "kopsikud", suured prožektorid lööksid särisema...

Koos vana tehnikaga on midagi olulist sellest elava pildi müsteeriumist kadumas. Vilu jätkab: "Kõik teavad: pil-distad välguga — otse eest sähvakas peale —, kui lame ja plass on see kõik."

Ringvaatepala tegemise ajal pandi valgus iga kaadri jaoks eraldi paika. Kes ainult eest valgustas, et ekspositsiooni

kätte saada, seda ei peetud operaatoriks, teda eriti filmi peale ei tahtudki.

Paljud praegused ülesvõtjad – me räägime ikka dokumentalistidest – ei kujuta võib-olla lõpuni ettegi, mida valgus tegelikult võimaldab. Kui huvitav on sellega mängida.

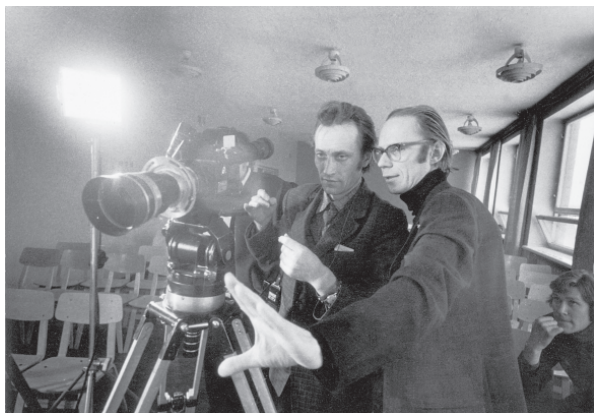
Valgustajatest peeti lugu. Neid kutsuti Meistriteks. Valgustaja jälgis ise, kuidas ja kuhu kaamera läks. Suunas, kui vaja, valguse vaikselt peale. Või viis kõrvale. Meistreid on üks-kaks alles jäänud.”

Luu ruumiline sügavus. Meeleolu. Otsida kümneid vahetoone musta ja valge vahel. Kasutada erinevaid filme erinevate võimalustega...

Meenutame ilmutussaali lõhnu Kaupmehe tänaval. Kuidas sai seistud ilmutusmasina otsa juures, et linti soojalt pihku saada. Vaatama rutata ... “Nüüd on seal pooled aknad eest ära taotud, kõle koht,” teab Arvo lisada. ...Vaatasid pingsalt koos tehnilise kontrolliga. Kas sellist ametit üldse kuskil firmas praegu on? “Minu teada küll ei ole. Kõik südametunnistuse peal. Kui kõrgeks oma nõudmisi ise pead.”

See oli põnev. Tavapäraselt kogunesid musta materjali vaatama režissöörid, operaatorid, filmidirektorid, toimetajad. Kolleegid. Siis läks saal pime-daks...

“See oli töös kõige olulisem hetk. Vaatasid oma tööd otsekui kõrvalt. Kõik vead paistsid kohe kätte. Nägin, mida olin teinud, kuidas o s k a s i n. Kui midagi on hästi, siis hing viskab küll, et kätte sain. Pea igal võttel tuleb ette, et midagi jääb puudu. Näed, aga lihtsalt ei jõua. Kuid see käib asja juurde, see on selle töö loomulik osa. Minu jaoks oli ja on põhiküsimuseks, kas ja kuidas suudan režissööri nägemust kätte saada – see määrab. Kui hiljem vaadat järjestatud materjali või valmis filmi, siis seal enam oma eksimusi nii kergelt ei leia. Õpin siiani. Kuigi nüüd pistab režissöör kasseti kotti ja läinud



Arvo Vilu ja Peep Puks 1977. aastal.

ta ongi. Ise tormad järgmisele võttele.”

Kuidas elab operaator seda üle, et ta filmib tunduvalt rohkem, aga sisse läheb vaid väikene osa võetust? Neljast, kuuest, kaheksast, kaheteistkümnest, viieteistkümnest meetrist – üks. Tuleb välja, et seda Arvo Vilu ei põe. “Mul pole kunagi sellist kompleksi olnud, et solvuda või hakata režissööriga vaidlema. Võib-olla päris esimeste ringvaatepalade puhul tundus, et oleksin pildi teisiti kokku pannud. Aga et pala oli 25–30 meetrit pikk, ajaliselt tegi see umbes minuti, siis ei ela teab mis üle, kui midagi korvi läheb.

Ma arvan, et need operaatorid, kes ise režissöörid tahtsid olla, neile oli see raskem. Hiljem saidki ju paljudest neist režissöörid. Olen ka ise mõned filmid režissöörina teinud, kuid hingelt olen ikkagi eelkõige operaator. Ei, mulle pole need väljajäänud meetrid kunagi valu teinud.

Ma ei teagi, millise ametiga seda võrrelda. Vist kuidagi kaudselt näiteks tiseriga, kes teeb mööblitüki. Kujutab ette, kuhu see võiks kõige paremini sobida, aga ostja paneb selle sootuks mujale. Muidugi on see vaid kauge võrdlus, sest operaator töötab käsikäes kogu grupiga.”

Ei saa unustada valguse- ja värvimäärajaid, kellele tuleb ikka ja jälle au anda. Nad oskasid pisikese kaadri järgi taibata, millist meeleolu oli vaja, mis oli sisuliselt oluline. Ega nad hilisõhtut südapäevaks tegema kippunud.



Hans Roosipuu, Arvo Vilu, Peep Puks ja Peeter Tooming 1974. aastal filmi "Värvid tuules" võtete ajal.

Arvo Vilu koos Peeter Roosiga.



Meenutame, et ringvaatepala võeti terve päev. Teinekord kaks, kolmgi. Üks minut ekraaniaega! 1960., 1970., 1980. aastatel püüti ka sellesse lugu panna. Täna mõeldamatu, koguni uskumatu. Aga ikkagi hea kool. Nüüd tehakse kümneminutisi filmegi üliharva.

Kuid kõik odav on kiire ja kiire tavaliselt pealiskaudne. Mõnikord igatsed endiseid aegu tagasi, aga see pole ainult nostalgia. Inimesi oli rohkem ümber ringi, koostöö mõistvam. Tugi tugevam. Sa ei tundnud end üksiku hundina. Kambavaim ei sidunud ainult filmigruppi, vaid kogu kroonikat. Tervet stuudiot.

Kuidas Vilu suhtub praegusesse üli-dünaamilisse ekspressiivsesse pilti? "Ega mulle pole see suts siia, suts sinna, see visklemine kunagi meeldinud. Ma tahan ikka midagi vaadata, jälgida, süveneda, leida. Kõik peab kaadris ju ise toimuma. See määrab, kas on vaja liikuda, panoraami teha, peale või ära sõita, kaasa minna. Aja vool kaadris... Nüüd armastatakse küll rääkida kulgemisest. Sündmusesse või inimesse kodeeritud sisemine rütm — selle kas tabad ära või ei, selles on küsimus. Ega see väline värk oluliselt kaasa ei aita.

Aga mis on see sisemine rütm — kas üldse keegi oskab seda sõnadega seletada. Pildis tajub seda küll kohe.

Mind aitab eeltöö põhjalikkus. Tegelikult saad ju kohe aru, kas režissööril endal on selge, mida ja kuidas ta tahab. Millisena filmi näeb. Just see annabki mulle kindlustunde.

Me saime oma põhja tavalise kaameraga. "Konvase" kolme objektiiviga. Kui aga transfokaatori ette panid, pidid kaamera ja statiiv paigal püsima. Tehnilised tingimused olid sellised, et sa ei hakanud edasi-tagasi loksutama."

Olete jälginud operaatorite tööd laulupidudel? Ümberringi kümned tuhanded inimesed, aga nad ei märka neid. Igäihel neist on oma kindel ülesanne, igäüks teeb oma tööd kindlas suunas. Ja ometi näevad nad ka kõrvale, koguvad ootamatuid detaile, mida võimatu ette näha, võtavad portreid, milliseid ei oskagi väljakul märgata, suudavad tabada ja toovad endaga rahvamere meelega.

"Su ees on elu — sa ei saa midagi enustada, veel vähem reegleid kirja panna, seisad puhtalt enda intuitsiooni peal.

Meenuta **Andres Söödi** filme. Tihti pole seal inimest suure plaanis, kuid seda paremini ning täpsemalt mõjub keskkond, mis teda ümbritseb, aitab kaasa inimese, olukorra mõistmisele. Tal on pidevalt kogu sündmusel silm peal. See on see inimese ja keskkonna



Peeter Ülevain, Jüri Müür, Enn Säde ja Arvo Vilu 1982. aastal
"Künnimehe väsimuse" võtete ajal.

ühtesulatamise oskus. Ei saa midagi juurde panna, ei ole midagi ära võtta. Ja ei mingeid vigureid.

Või **Mark Soosaar**. Mäletan, et vaatasin ta "Vilsandit" ning mõtlesin, et ma olen ikka poisike ta kõrval küll, tuleb teine amet otsida," naeratab Vilu. "Aga näed, jätkan."

Ja mitte tühja ega asjatult.

Olete kroonikavõttel näinud, kuidas operaator on mõlema käega statiiviväntade küljes kinni, kaamerat käivitab ning fookust veab teine mees. Ja veab nii, et katkematus kordumatus tegevuses ei kao teravus kordagi ning ka algus ja lõpp on kindlalt olemas. See on vaid üks väike näide vastastikusest usaldusest ning mõistmisest. Sellest, millest vaataja ei tea midagi, sest ta ei mõtle sellele kunagi.

"Videos sa pead heli ja pildi koos kätte saama, sa ei saa vahepeal pilti mujale viia — heli ei tule alati järele. Suund kaob ära. Oled kui pildi-heli vang. Pilt ise pole enam nii vaba. Enne elas ta rohkem omaette. Nüüd jälgid pingsalt, et oleks lause ja mõtte algus ning nende arenduste lõpp. Palju sellest tähelepanust, mida pead pildile pöörama, hajub. See on kokkuhoiu hind," arutleb Arvo Vilu.

Ta kinnitab, et talle pole oluline, et sellel pole mingit vahet, kas režissöör on noor või vana, mees või naine — peaasi, et ta on tegija. "Ma arvan, et kui viimasel ajal olen filme või saateid teinud ka noortega, et nendel on minuga raskem kui minul nendega. Teinekord tundub, et nad nagu ei julge oma arvamust otse öelda. Aga me oleme ju ühe asja eest väljas, oleme kolleegid."

Tavapäraselt tuleks ka meenutada, millised on kõige huvitavamad olukorrad operaatori töös. Et kui ronid Olevisite torni tipust välja lauajupi peale ning filmid ära, ulatad kaamera tagasi ning siis vaatad ootamatult alla, mis tunne siis on. Või kui kihutad lauajupil olles kiirrongiga teisele rongile vastu ja hetk enne kohtumist, siis kui juba kaamera käib, vilksatab peas mõte, et laua pikkus jäi ju kontrollimata. Või kui... Neid jutte teavad kõik "Tallinnfilmi" kroonikud.

Arvo Vilu on läinud meie dokumentalistide juhtumuste ajalukku oma äkksukeldumisega Tallinna lahte. "Kriitilisi olukordi on ikka ette tulnud, kuid nende peale ei mõtle — tead, et on vaja kaader kätte saada. Kui mõtlema hakkad, jääksid pooled asjad võtmata. Selle ametiga käivad kaasas omad riskid ja võlud.

Hulljulgusest ei saa rääkida: et ma ei karda üldse kõrgust, pauku, tuld ega vett; peab ise teadma, kust see piir läheb. Aga mis ma sellest Pirita loost mäletan? Oli see 1982. või 1983. aastal? Filmisime esimesi purjelaudurite võistlusi. Mootorpaadi juht komistas sõna otsees mõttes gaasipedaali peale. Kerge kummipaati oli. Aga mootor nagu "Žigulil". Paat hüppas paigalt. Millal ja kuidas ma sealt otsa pealt lainesse satusin, ei mäleta. Mootoriplekk välgatas. Taevas kadus. Kõik muutus hoobilt roheliseks. Igatahes ainus kindel asi on see, et paaditõmme oli tugev, kiire ja ootamatu. Mäletan, jõudsin mõelda: "Nüüd on küll sitt, oli seda veel vaja." Kүүsi polnud kuhugi taha panna. Kui paar suutäit vett olin rüübanud, käis mõte, et kas nüüd on siis kõik. Aga mingi meel ütles: "Rahu, ainult rahu, pole see asi nii hull ühtigi!"

Aku oli rihmaga üle õla, see on meeles. Hakkasin vaikselt tõusma ning varsti oli nina vee peal. Mäletan, et ujusin telemeeste kaatri juurde ning...," siin Arvo hääl ja ilme muutub, "...keegi neist ütles, et näe, laskis surmahirmus kaamera käest. Tegelikult läks kaamera tõmbest, juba enne mind. Mina kukkusin ülepeakaela järele, mitte vastupidi. Aga pärast oli jama ikkagi palju. Pea-



aegu, et miks ikka mina ja mitte kaamera ja nii edasi."

Kõik, kes tunnevad Arvo Vilu, teavad, et aastatepikkusele tööle vaatamata on ta endiselt jäänud võtteplatsil rahulikuks. Ta ise kinnitab, et võib küll närvi minna, aga väljaspool tööd. "Kui enesevalitsemise kaotad, on parem, kui platsilt lähed, vähemalt selleks päevaks, sest siis sellest asjast head nahka ei tule. Aga eks ma ole harjunud ka töös enesest üle olema. Ju ma siis olen nii tehtud!"

Kui ühel mehel on nii palju kogemusi, kas pole tal tulnud tahtmist teha ka mõni kunstiline film? "Kutsutud on, kuid mul tõesti pole olnud tahtmist."

2002. aasta kevadel pidi Arvo Vilu, mees, kes filminud vähemalt pooltes Euroopa riikides ning paljudes kohtades endisel Nõukogudemaal, peaaegu et minema Salme tänava kultuurikeskusesse valgustajaks. Ise ta seletab asja nii: "Mis siis ikka. 2001. aastal olin ühe filmi juures valgustaja. Mõtlesin, et kolmkümmend viis aastat on möödas, ring on täis saanud. Olen taas seal, kust "Tallinnfilmis" peale hakkasin. Aga praegu on jälle tööd. Ega ma ise ole enast kellelegi kunagi pakkunud. Ikka on tulnud ning küsitud, kas tahad teha. Ja mul pole südant ära öelda. Nii ta on läinud."

Olen ise koos Arvoga kümme aastat filmi teinud. Tean, et kui teda kutsun ja Arvo Vilu tuleb – aga ära ei ole ta öelnud tõesti kunagi – siis on pildi-probleem lahendatud.

ARVO VILU on sündinud 9. oktoobril 1942 Rakveres. Aastatel 1976 – 1982 õppis ÜRKIs kaugõppes operaatoriks. Töötas "Tallinnfilmis" alates 1965. aastast kuni "Eesti kroonika" lõpuni. Olnud operaatorina, vahel ka režissöörina, osaline rohkem kui 110 dokumentaalfilmi ja üle 400 ringvaatepala tegemisel. Viimastel aastatel teinud ka telesaateid.

PRIIT TENDER



Priit Tender veebruaris 2003.
Harri Rospu foto

Rebasenaine onul taevas külas...



Kunagi stagnaajal olnud Venemaal kuuldavasti hulganisti joonisfilmitegijaid, kes **Priit Pärna** stiili järele matkisid. Eestis on temalt väga paljud animafilmimehed õppinud, kuid ühegi kohta ei või eriti öelda, et ta oleks kinni Pärnas. Küll on Pärnal tänaseks eesti joonisfilmis vähemalt kolm õpilast. Esiteks **Priit Tender**, kes tundis Pärna juba lapsena ja sai animakooli tema filmi “1895” tehes. Ja edasi **Ülo Pikkov** ning **Kaspar Jancis**, kes omandasid kõrghariduse Turu Kunstiakadeemias Pärna juhitas animafilmi osakonnas.

Priit Tender on sündinud 7. veebruaril 1971. aastal Tallinnas. Samal aastal pani **Rein Raamat** aluse eesti joonisfilmile. Priidu lapsepõlvkodu on Mustamäel “Szolnoki” juures, sealsamas lähedal ühiselamus elas seitsmekümnendate algul tundmatu bioloog **Priit Pärn**, kes õige varsti tõusis särava tähena kogu N Liidu animafilmi taevasse. Tender õppis Pärna pojaga samas koolis, nad olid sõbrad ja nii sai ta varakult aimu joonisfilmi tegemisest.

Priidu isa **Ants** töötas RETi konstrueerimisbüroos elektroonikainsenerina, ema **Anne** on hambatehnik, kaks ja pool aastat vanem vend **Raivo** on samuti elektroonik. Priit õppis 44. keskkoolis inglise keele eriklassis. Varasemast kooliajast ta ei mäletagi, et tal mingeid erilisi huvisid oleks olnud. Pikka aega mängis ta küll lauatennist, kuid suhteliselt edutult. Umbes viieteistkümnendal sai aga valdavaks kunstihuvi ja ta oli veendunud, et temast tuleb kunstnik. *Heavy*-muusika fännina joonistas ta järele heliplaatide ümbri-seid. Keskkooli lõpul käis ta kunstülikooli ettevalmistuses, ta tahtis graafikat õppida.

Paraku või õnneks joonisfilmile ei saanud Priit kunstülikooli sisse ning

sõjaväest pääsemiseks astus peda kunsttõpetusse. See oli kummaline kool, mingit erilist kohustust õppida seal ei olnud. Mind aga kunst huvitas ja nii pühendusin sellele üsnagi andunult – joonistasin, maalisin, tegin skulptuuri. Ja vist küllalt edukalt. Kursusekaaslastest on tänaseks tähelepanu äratanud veel **Alar Pikkorainen** “Kosmosemuttide” koomiksiga.

Peda ajal tegi Priit esimese filmi, eksperimentaalse kallakuga “**Mandoliinid öös**”. Film oli algselt 8 mm lindil ja sellest oli tehtud üks koopia VHSi. Tänapäevaks on kaheksaminutisest loost, milles näidati peda pööningul vedelnud tohutut hulka tolmunud mandoliine, jäänud üksnes mälestus. 8 mm lint kadus aegade hämarusse, VHS-koopia esitas Priit aga **Arvo Ihole** vaatamiseks, too oli just loonud filmieriala Eestis. Iho kiitis filmi ja ühtlasi kaotas kasseti ära.

Ülikooli 1994. aastal lõpetades ei olnud Priidul erilisi plaane. Siis aga alustas Pärn oma filmi “**1895**” ja kutsus Tenderi tööle. Esialgu pidi ta olema koguni põhikunstnik, kuid tehes muutus filmi idee oluliselt ning kunstnikuks sai Pärn ise. Tender kujundas taustu ja mõningaid vähem tähtsaid tegelasi.

Pool aastat Pärna “1895” juures töötanud, alustas ta oma debüütjoonisfilmiga “**Gravitatsioon**” (1996). *Hea animafilm on kui hea luuletus. Eriti just joonisfilm mõnes mõttes oma piiramatute võimalustega “imede”, ootamatuste, transformeerumiste sünniks. Et teine Priit on tulnud kindlalt eesti filmianimasse – ses pole kahtlust. Küllap ta siis ka jääb. Nii arvas aastaid tagasi **Jaak Paavle** “Gravitatsioonist” kirjutades ja tal oli õigus.*

Seejärel proovis Priit kätt nukufilmiga. Koos **Mikk Rannaga** valmis tragikoomiline lugu “**Vares ja hiired**” (1998) Kamtsatkal elava väikerahva itelmeenide muinasjutu järgi. Esialgu oli see mõeldud seriaali “**Ääremaa lood**” esimeseks filmiks, kuid selleks ta jäigi. *Mikk Rand ja Priit Tender jutustavad arhetüüpset itelmeeni muinasjuttu, kus väikse-*

*mad petavad suurt ja maksavad tehtud ülekohtu eest kätte. Põhjarahva maailm on loodud arvutis ja näeb välja üsna troostitu. Animafilmi mänguliste metamorfooside asemel näeme sirgjoonelist olelusõitlust, kus lumelagendike avarusest hoolimata pole ruumi fantaasiale. Itelmeeni huumor ja R&T tehnika annavad kompromissituma kombinatsiooni. Nii seab selle filmi sõnadesse kriitik **Karlo Funk**.*

Kolmanda filmi “**Viola**” (1999) teeb Priit taas “Eesti Joonisfilmis”. “*Viola on film, kus on kolm tegelast: mustkunstnik, teda assisteeriv tüdruk ja auditoor (auditooriumi tool). Kõik lausa karjub klassikalise melodraama kaanonite vastu. Ühes intervjuus on Tender väitnud, et olnud mitu lõppu, aga et monteerija valinud välja justament selle – muidu saanuks film liiga kurvalt otsa. Tiitrites on Tender ise monteerija! Küll aga ei saa paha sõna öelda “Viola” kujunduse kohta. Vägisi tuletab ennast “Gravitatsioon” meelde, sest kohe nii palju on “Viola” graafika tollest küpsem. Nõnda karvustab ja paitab Priitu esimesena Eestis animafilmialase kõrghariduse saanud ning aastate eest mitu suurepäraselt joonisfilmiga teinud **Peep Pedmanson**.*

Suurim edu on siiani saatnud Priit Tenderi järgmist joonisfilmiga “**Mont Blanc**” (2001). Samal aastal tunnistasid eesti filmiajakirjanikud selle aasta parimaks omamaiseks filmiks, mis paljude tegijate arvates on suurim tunnustus kodumaal. Ja üks mujalgi maailmas käibi tarkus: kriitikud teevad filmi. *Tundub, et inimesel on peaaegu võimatu mitte mõelda sümbolites, sümboolselt. Seda lihtsat tõsiasja kasutab Priit Tender oma joonisfilmis “Mont Blanc” väga otseselt ja ilma suuremate viguriteta. “Mont Blanc” on vaatamata oma sümbolirohkusele väga lihtne film. Või pigem peaks hoopis ütlema: tänu oma sümbolirohkusele. Nõnda kiidab filmi mainekas esseist ja kirjanik ning eesti filmikriitika suurlootus **Jan Kaus**.*

Maakera on ümmargune, tõestas kunagi Priit Pärn. Järgmisena on teine



Priit uuesti "Nukufilmis" ja teeb vahest ehk oma seni parima animateose "**Rebasenaine**" (2002). Süžee tugineb Tšiili maputše indiaanlaste legendile ja on üks neist kunagistest tähelepanu all olnud "Ääremaade lugudest", millest omal ajal asja ei saanud. Peategelaseks on rebane, kes läheb taevasse oma onule külla, kuid visatakse õige varsti sealt siivutu käitumise pärast alla. Tagasi maa peal, jätkab ta oma viguritega. Võib öelda, et tegemist on feministliku animafilmiga, kus kujutatakse iseteadvat moodsa ühiskonna rebasenaist, kes ei allu iidamast-aadamast paika pandud kõlblistele normidele.

Praegu on "Eesti Joonisfilmis" töös 7-osaline (à 10 min) seriaal "**Frank ja Wendy**", mille idee autoriks **Priit Pärn**. Esimese ja kolmanda osa režissöör on **Priit Tender**, teise teeb **Kaspar Jancis** ja neljanda **Ülo Pikkov**. Esimene osa valmib aprillis. Spioonidraamana mõeldu on Ameerika filmide paroodia, milles kaks USA agenti satuvad maailma kõige ohtlikumale maale Estonia.

Maailmas tehakse aastas vahest 1000 – 1500 animafilmi, mis festivalidele saadetakse. Välja valitakse tavaliselt 50 – 60 filmi. Minu viimased filmid on käinud kõigil A-kategooria animafilmi festivalidel ja ka üsna mitmel A-kategooria lühifilmide festivalidel. See on hea tulemus. Ka auhindu on tulnud, küll mitte üle mõistuse palju. Professionaalsetes ringkondades on minu filmid leidnud äramärkimist ja tunnustamist. Nii hindab oma senist loomingut Priit ise.

Kaspar Jancis, kes on Priiduga üsna palju reisinud, arvab nõnda. *Priit on väga tore inimene, aktiivne suhtleja, ja seltskonnas tuleb ta tihti peale põnevatele idee-*

dele. Nii kinkisime AnneCys tuntud ameerika animategijale Bill Plymptonile sünnipäevaks suure tüki asfaldi, mille leidsime baari kõrvalt, ja täis prügikoti. Asetasime need tema ette lauale ja ta oli väga meeldivalt üllatunud. Hiroshimas olime kolm ööpäeva järjest üleval, rääkisime eri rahvaste esindajatega ja laulsime jaapanlastele nende endi rahvalaule.

Ülo Pikkov meenutab. *Minu arvates on Priit kummaline mees. Kui ma teda esimest korda 1994. aastal stuudios nägin, jättis ta väga spartaliku mulje. Esiteks käis ta paljajalu – oli küll suveaeg –, ja siis tegi ta joonistamise vahepeal kõiksugu jõuharjutusi. Iga veerand tunni järel tõusis püsti, tegi kükke, käteköverdusi ja treenis kõhulihaseid. Peale selle sõi ta mingit kummalist taimetoitu. Minu jaoks on ta tõeline looduselaps.*

Peep Pedmanson märgib, et teda pani kunagi tükk aega mõtlema ühe ameeriklanna iseloomustus: *Pleasant, very tender guy...*; see tundus hiljem väga täpsena.

Pärast vahepealset Kalamajas elamist on Priit taas Mustamäel, samas, kus lapsepõlveski. Tema naine **Kaja** tantsis "Vanemuises" balletti, nüüd on ta lastega kodus. Neid on kolm: kaheistkümnene **Karl**, kuuene **Linda** ja kahe **Amanda**. Filmitegemisest vabal ajal ehitab Priit Nutukülas, Harju ja Raplamaa piirimail, hiljuti ostetud krundile suitsusauna. Suitsusauna sellepärast, et korstnat on liiga keeruline ise teha.

Pärna väljamõeldud "Frank ja Wendy" tegemine pakub talle praegu rahuldust. *Oma loo järgi on tunduvalt raskem filmi teha, ja vahest olekski vaja pärast mitut järjestikust autorifilmi aeg maha võtta. Samas on iga filmitöö ikkagi mingi väljakutse, ja küllalt palju on selles minu enda filmi. Küll tahab Priit Tender kunagi teha filmi, kus ta ise teeks kõik üksinda algusest lõpuni.*

SULEV TEINEMAA

9. veebruar
VIIVE KÄSPER
muusikateadlane, pedagoog – 70



10. veebruar
RIINA VANHANEN
teatrikunstnik – 50

11. veebruar
LUULE EPNER
draama- ja teatriuurija, professor – 50

11. veebruar
ANDRUS JÄRVI
vioolamängija – 50



13. veebruar
SIINA HIEVÄLJA
näitleja, tantsija – 80

18. veebruar
HEINO RIKAS
laulja – 80



18. veebruar
KALJU SUUR
kultuurifotograaf – 75

18. veebruar
MIHKEL MUTT
teatrikriitik – 50

23. veebruar
ARTUR VAHTER
koorijuht, pedagoog – 90



23. veebruar
MAREK NEPOMNJAŠTŠI
balletitantsija – 50

24. veebruar
PEETER SIMM
mängu- ja dokumentaalfilmide stsenaarist ja režissöör – 50

28. veebruar
HILDA KRUUSI
kostüümikunstnik – 80



28. veebruar
JEVGENI GAITŠUK
näitleja – 60



THEATRE

TANEL LEPSOO. *When Solitude Contains Violence and Dialogue Leads to Aggression*

The article analyses Koltès's play "Roberto Zucco" and has a look at its myth-foundations. Relying on Ann Ubersfeld's theory the writer examines the effect of the world experience of the viewer as an individual in decoding these myths.

EERO EPNER. *Why Is Zucco Smiling*

The review tackles the production of "Roberto Zucco" at the Vanemuine theatre (director Tiit Ojasoo). The aim of the actors in the play is to have the effect of "zero-characters" and "subjects without past". This requires a co-creative reception from the viewers. The production is also compared with theatrical innovations and related to other Vanemuine performances through the cast.

ERKKI LUUK. *"Beginning of the End"*

Andrus Laansalu's play "Aurora temporalis" (director Hendrik Toompere) was premiered at the Tartu Theatre Lab (Teatrilabor). The critic regards this as proof of the perfection of the manifestos of Laansalu's technological theatre. In that light he looks at Laansalu's previous negative reception.

ALEKSEI LOSSEV. *Structure of Artistic World Perception*

The text is a translation of the Russian philosopher, philologist and aesthete (translated by Peeter Raudsepp) that was first published in 1993, despite having been written in 1915 – 16. Its roots are in the symbolist treatment of art whence the principal idea of taking the artistic and scientific world perception closer together, examining this by way of numerous examples in the field of music. Comments by Peeter Torop.

MUSIC

ANU KÕLAR. *Observations of Estonian Cultural Life in the 1930s and its Research on the Basis of an Interdisciplinary Cultural History Seminar*
Histories of "bourgeois Estonian" art, literature and music written in Soviet period have been largely discarded because of their partiality. Idealisation of the so-called first independence period has also been abandoned. This used to be silently present during the occupation period and frequently appeared in speeches and texts in the early 1990s. By today, the empty spaces of national history have been 'filled' – the War of Independence, the role of Baltic Germans, subjects concerning church and religion. New attitudes have reached the pages of history books. It is time when cultural life of the independence era can be treated in greater detail and with contemporary methods, i.e. time to re-examine and re-write cultural life in Estonia in the 1930s. Seminar titled "Cultural Life in Estonia in the 1930s" was held on 13 January in the Estonian Academy of Music, embracing various fields of culture.

Interrogation. *Six Documents Regarding Heinrich Neuhaus in 1941 – 1942*

Heinrich Neuhaus (1888 – 1964), the famous Russian pianist and professor of Moscow Conservatory, one of the most influential piano teachers of the 20th century who taught Sojatoslav Richter and Emil Gilels, was arrested on 4 November 1941. He was accused of refusing to evacuate from Moscow during the siege by the German troops in the course of the Second World War. Heinrich Neuhaus's daughter Miliza Neuhaus, a mathematician, published and commented the KGB interrogation protocols in magazine "Muzõkalnaja • izn" (Musical Life) no 2 and 3, 2000. She writes: "He did not sign a single lie." The KGB Special Commission exiled Heinrich Neuhaus from Moscow to Sverdlovsk district for five years. Thanks to a letter of a group of cultural figures he was allowed to return in autumn 1944. The letter was signed by Dmitri Shostakovitsh, Vissarion Shebalin, pianist Konstantin Igumnov, writers Aleksei Tolstoi and Sergei Mihhalkov, actors Vassili Katshalov and Ivan Moskvín, etc.

IGOR GARŠNEK. *Songs of Mother and Son*

Review of CD *El silencio – Silence*. Kuldar and Marje Sink. *Songs of Mother and Son*. Kaia Urb (soprano), Heiki Mätlik (guitar). © 2002 Eesti Raadio (Estonian Radio). This is a CD of two composers – mother and son. The general public knows the work of Kuldar Sink (1942 – 1995), Arvo Pärt's contemporary who emerged in Estonian music as an avant-garde composer as well. His mother Marje Sink (1910 – 1979), however, is almost totally unknown. She graduated from the Tallinn Conservatory (Artur Kapp's composition class) in 1938. In 1948 she was expelled from the Soviet Estonian Composers' Union because of her religious beliefs. Although it was forbidden to perform and publish Marje Sink's music in Soviet Estonia, she kept composing music until the end of her life. According to the lexicon, she has produced over 1000 solo, ensemble and choral songs. The present CD offers a selection of these. Kuldar Sink's contribution includes 7 works: two songs on F. García Lorca's texts from the cycle "Songs of Birth and Death" (choreographer Mai Murdmaa staged the ballet "Scream and Silence" on the basis of this music; one of the performers was the recorder of the present CD Heiki Mätlik): "El silencio I" and "El silencio III" from sacral works "Pater noster", "Ave Maria", and the most extensive work here – "Stabat mater".

RAILI SULE. *Guest in Homeland*

Estonian baritone Taimo Toomast, currently soloist at Dessau Anhaltisches Theater, sang the lead in Mozart's opera "Don Giovanni" in "Estonia" theatre on 15 January. Toomast comes from Pärnu. He started his singing studies at the Georg Ots Tallinn Music School. In 1989 he graduated from the Tallinn State Conservatory's Teo Maiste singing class. After a few seasons at "Estonia", he continued his studies in the studio of Vienna State Opera, then the Vienna Con-

servatory (M. Bence and D. Lütze's singing class). He has sung in the Vienna Chamber opera, in Coburg Landestheater, and since 1998 in Dessau Anhaltisches Theater. Toomast is also known as a chamber and oratory singer.

TOOMAS VELMET. How Many Cello Concerts Are There in Estonian Music? II

Toomas Velmet continues his overview of cello concertos written by Estonian composers. This time he focuses on Lepo Sumera's and Eino Tamberg's concertos.

KERRI KOTTA. Thoughts Upon Listening to Arvo Pärt's CD "Summa"

CD Arvo Pärt. "Summa". Paavo Järvi, Estonian National Symphony Orchestra. ©EMI Records Ltd./Virgin Classics 2002.

This is no ordinary review – the author Kerri Kotta (also a composer) looks at the stylistic changes of the composer from the point of view of form, based on the recorded works: "Summa", "Trisagion", Symphony No 3, "Fratres", "Silouans Song", "Festina Lente", etc.

CINEMA

HEIKI ERNITS Replies

A longer interview with Heiki Ernits (b in 1953), prominent caricaturist and animated film-maker who has been producing films since 1978. Together with Janno Põldma and scriptwriter Andrus Kivirähk he has produced animated serial films for children, "Tom and Fluffy" (1997) and "Lotte" (2000), plus one full-length animation "Ladybird's Christmas" (2001) and all-family film "Concert to Carrotpie" (2002). Ernits talks about his childhood, studies, aspirations in animated films and art in general, about his present activities and future plans. Everything naturally through the prism of humour of an influential caricaturist.

KRISTIINA DAVIDJANTS. Hero of Russian Cinema

An overview of the life and work of Sergei Bodrov junior (27 December 1971 – 20 September 2002). The talented actor perished in a snow avalanche in the Karmadon Gorge in the North Ossetian Caucasus.

MIHHAIL RÕKLIN. Crimes in the Name of Brotherhood

A review translated from the collection "Gendernõje issledovanija" 2001, no 6 of Aleksei Balabanov's film "Brother 2" (2000) where the main character was played by Sergei Bodrov junior.

What a Wonderful World Order Has Been Established Without a Gun?

The last interview with Sergei Bodrov junior just before the filming of "Liaison Man". Editors of the magazine "Iskusstvo Kino" asked questions at the round table.

MARIANNE KÕRVER. Welcome to Finland

A review of Aki Kaurismäki's (b 1957) latest film that won three awards at Cannes "Man Without a Past" (Mies vailla menneisyyttä", 2002). The reviewer appreciates Kaurismäki's social realism bordering between comedy and tragedy. In the moral context of the capitalist society his characters undergo a shift; their profound and dedicated wish is to achieve their aim, however ridiculous or banal it would be.

ANDRES LAASIK. Green Battalion in Ideal Landscape

A review of Peeter Simm's (b. 1953) documentary "The War After War" (2002), which tells about the fate of Estonian forest brethren and interviews those who were directly involved. The writer appreciates the work, but finds that the topic could be taken further, in commercial direction, so that it could be sold also to TV channels abroad.

TOOMAS KÜMMEL. Two-Way Journey Like a Bus Ride

A review of Piret Tibbo (b. 1963) and Rein Kotov's (b. 1965) documentary "Visitors" (2002) that tells about the fate of Baltic-born agents who were dispatched to Estonia in the 1950s by the British, Swedish and the US intelligence forces. The reviewer values the film highly and regards it as a journalistic paragon to young film students.

OLEV REMSU. Petrarca, Laius and the Unborn Child

A review of Jüri Sillart's (b. 1943) portrait film "Leida's Story" (2002) about the life and work of film Leida Laius (1923 – 1996). In the reviewer's opinion the film presents with minimalist means numerous precise portraits of people who knew Laius and who are being interviewed in the film. Creative motifs are skilfully blended with personal connections. Remsu, scriptwriter and writer himself, warns not to make final decisions about Laius on the basis of this film alone, but see her films as well.

PEEP PUKS. Talkative Man of Few Words

Portrait story of the prolific cameraman Arvo Vilu (b. 1942) who has worked on more than 110 documentaries and over 400 newsreels.

Persona grata. PRIIT TENDER

Short portrait of the talented animated film-maker Priit Tender (b. 1971) who produced "Gravitation" (1996), "Viola" (1999) and "Mont Blanc" (2001) and puppet films "Crow and Mice" (together with Mikk Rand 1998) and "Fox Woman" (2002).



Kaadrid Priit Tenderi filmidest „Vares ja hiired”, „Viola” ja „Gravitatsioon”.

teatermuusikakino

märtsinumbris:

teater Viljandi Kultuurikolledži näitlejad lõpetamas.

muusika Mart Jaanson Pärnu nüüdismuusika päevadest.
Heili Meibaum festivalist "openBaroque".

kino Arvo Pesti Andrei Kontšalovski filmist „Hullumaja”.
Intervjuu Andrei Kontšalovskiga.



Harri Rospu, foto



hind 20 krooni

Don Giovanni (Taimo Toomast; DessauAnhaltisches Theater)
võlumus Zerlinat (Janne Ševtšenko), paremal Leporello
(külalisena Mihkel Mõisnik; Sibeliuse Akadeemia),
Mozarti ooper „Don Giovanni”, Rahvusooper „Estonia”,
jaanuar 2003.
Vt lk 70