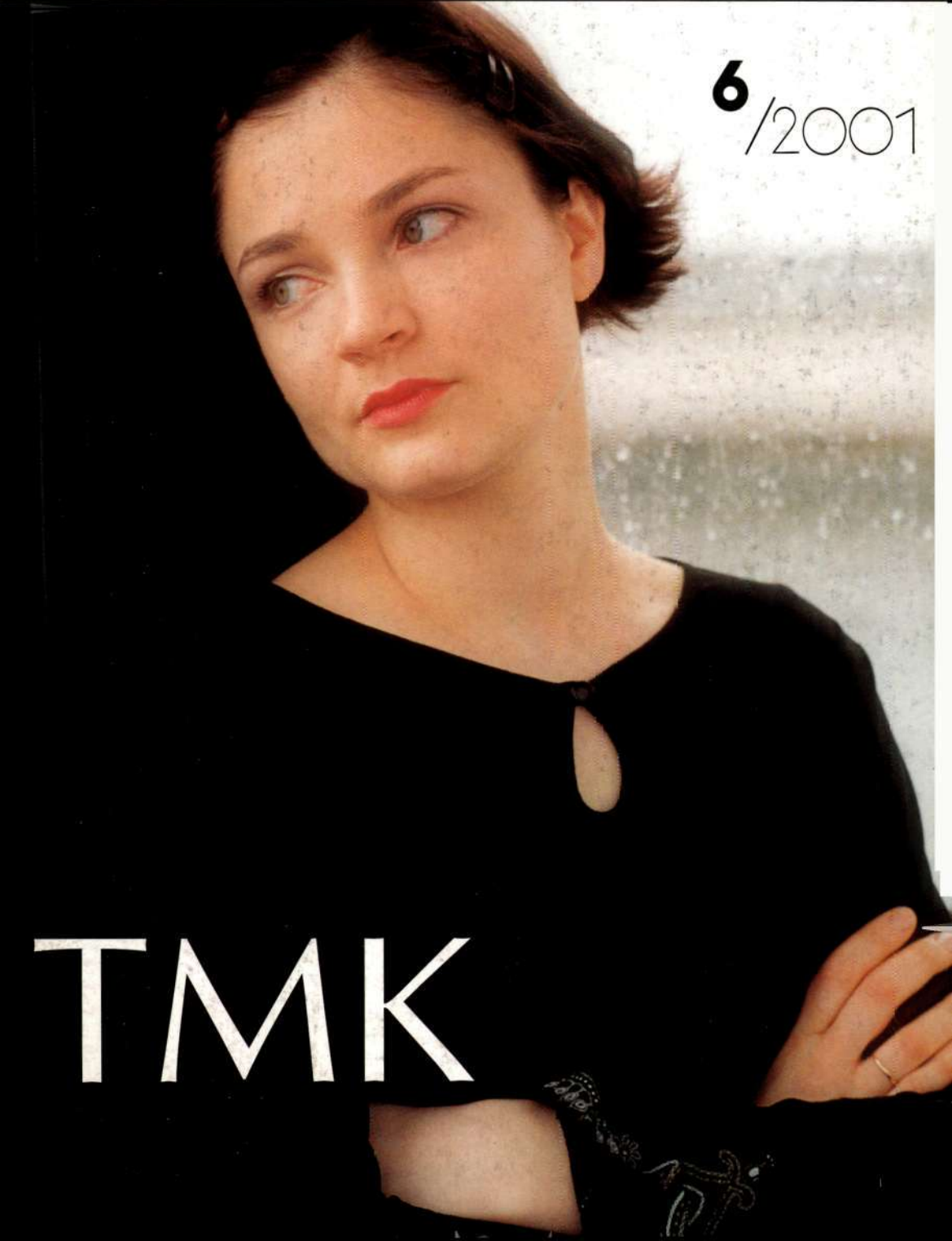


teater · muusika · kino

EESTI KULTUURIMINISTEERIUMI, EESTI HELILOOJATE LIIDU, EESTI KINOLIIDU, EESTI TEATRILIIDU AJAKIRI

6 / 2001

TMK



6 / 2001

XX AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 6 60 18 28

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 10505, postkast 3200
faks 6 60 18 87
e-mail tmk@estpak.ee

Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 6 60 18 76
Muusikaosakond
Anneli Remme ja Tiina Õun, tel 6 60 18 69
Filmiosakond
Sulev Teinemaa, tel 6 60 16 72
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 6 61 61 77
Kunstiline toimetaja
Mai Einer, tel 6 61 61 77
Küljendus
Kaur Kareda, tel 6 61 62 59
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 61 61 77
Tekstitöötus
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 60 16 72


© "Teater. Muusika. Kino", 2001

Esikaanel:

Helena Tulvelt tuli eesti muusika päevadel
NYYD Ensemble'iga esiettekandele "Traces"
("Jäljed").

Harri Rospu foto

MEIE KODULEHEKÜLJE INTERNETIS
[http://www.use.ee/tmk/ TOOB-TEIENI](http://www.use.ee/tmk/TOOB-TEIENI)



The logo for USE (Eesti Muusika ja Teatri Ühiskond) features the letters U, S, and E in a stylized, outlined font. The 'U' and 'S' are connected, and the 'E' is separate. Below the letters, there are several horizontal lines of varying lengths, suggesting a musical staff or a graphic element.

Soft

teater · muusika · kino

SISUKORD

TEATER		
	VASTAB LAINE MÄGI	3
Katri Kaasik-Aaslav	ERNA VILLMER JA LÄBIELAMISTEATER	14
Kadi Herkül	VEENE DRAAMATEATER 2000	24
Jaanus Kulli	"INISHMAANI IGERIK" LINNATEATRIS	26
MUUSIKA		
Kaire Maimets	SCHENKER – JÄTKUVALT PRO ET CONTRA (<i>Kolmandast rahvusvahelisest muusikateooria konverentsist Tallinnas</i>)	30
Mart Humal	SCHENKERI ANALÜÜS JA POOLKADENTS (<i>Ettekanne kolmandal rahvusvahelisel muusikateooria konverentsil Tallinnas</i>)	36
Kai Tamm	HUUMORIST LEPO SUMERA INSTRUMENTAALMUUSIKAS II	40
	EESTI MUUSIKA PÄEVAD 2001 (<i>Veidi kroonikat</i>)	44
	TÄHTIS ON LEIDA OMA TÖDE MUUSIKAS JA USKUDA SELLESSE (<i>Patrick Gallois oma teest muusika ja interpretatsioonitõdede juurde</i>)	47
	PEETER LILJEST JA EDUARD TUBINAST (<i>Vestleavad Maia Lilje, Vardo Rumessen ja Ivalo Randalu</i>)	51
KINO		
Toomas Raudam	ETTEHEITED, AINULT ETTEHEITED! (<i>Olle Mirme lühimängufilmist "Ränk ja Kilk"</i>)	59
Margit Adorf	VÄIKE AMEERIKA (<i>Olle Mirme "Ränk ja Kilk"</i>)	61
Kalle Käsper	MA KASVAN KINNI MÄLUGA... (<i>Dorian Supini dokumentaalfilmist "Sünnipäev"</i>)	63
Jaanus Kaasik, Raul Lehesalu, Denis Matrov, Tristan Priimägi, Silvi Salupere	AMET – DOKUMENTALIST? (TPÜ filmi ja video õppetooli dokumentalistika III kursuse üliõpilastöödest)	66
Kristiina Davidjants	ARMASTUST OTSIVAD INIMESED (<i>Paul Thomas Anderson ja tema kolm filmi</i>)	77
Sulev Teinemaa	ÜSIKUD VILKUVAD TÄHED PILKASES PIMEDUSES (<i>Eesti filmiraamatutest</i>)	83
Jaan Ruus	LASTEFILM "LOTTE" ON AASTA FILM	85
	SAJAND TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS	87



VASTAB LAINE MÄGI

Eile esietendus Draamateatris Tammsaare-Mikiveri "Tagasi Vargamäel", kus sa mängid Krööt. Mis töö nüüd pooleli on?

Ei olegi. Peaaegu kuu aega on ilma proovideta, ainult etendused. Kuigi neid on päris palju. Kõigele, mis repertuaarist maha läheb, on midagi asemele tulnud, nii et mul on stabiilselt neli tükki mängida, praegu "Tagasi Vargamäel", "Kuningas Lear", "Pihlakavein" ja mai keskel algab Keila-Joal "Aristokraatide" mängimise kuu.

Aga proovideta aeg Draamateatris ei tähenda sulle kaugeltki töötähtaolemist?

Lavakunstikateedris on 28. mail esimese kursuse tantsueksam. Mulle tähendab see eksamikava ettevalmistamist. Tegelikult olen natukene hädas, sest üliõpilased peaksid minu meelest olema kaugemale jõudnud, kui nad on. Aga mul on üks semester puudu. Kuni Tohvi sünnipäevani tegin, sealt jäi auk sisse, kuna haigus tuli vahele, alles veebruarist lülitusin töösse. Mõtteid on, tahaks rohkem teha, aga praegu ei jõua. Mul on komme, et kui mul endal hakkab tunnis midagi looma ja teised tulevad kaasa, siis teeme kõike-kõike-kõike – aga selleni, mis ma olen ette valmistanud, juba välja mõelnud, mida peaks harjutama, ei jõuagi... Mulle ei meeldi see kuu-poolteist enne eksameid, siis ma ei saa enam tantsutundi nautida, ise kaasa teha ja nendega koos katsetada, vaid pean olema õpetaja, kes juhib, ja siis harjutame, harjutame, harjutame. Minu tundides peab kiiresti järgi tulema. Vanasti olid tantsutundides õpilastel suud kinni. Nüüd tõstetakse üha tihedamini kätt: palun, kas saaks aeglasemalt; palun, kas te saaksite korrata... Muidugi ma kordan ja on hea, kui nad küsivad, aga üldiselt, kui olen vormis, on mul tunnis kõva tempo.

Aga näitlejana rolli tehes?

Siis tahan rohkem aega saada. Hästi kaua ei julge ennast avada. Olen kohe kade nende kolleegide peale, kes hoobilt hakkavad proovima. Annan ehk alguses välja 30 protsenti, olen hästi kaua arg, kahtlev ja ennast mitte usaldav.

Millest sa tulevaste näitlejate liikumiskoolitust alustad?

Alati teeme esimesel kursusel midagi noortelikkude – rocki, räppi, aga ka tšarlstonit, aeglast valssi ja valssi – need on klassikaline põhi, ilma milleta ei saa kuidagi edasi. Eesti tantsu teen; "labajalad" ja "jooksupolkad" võtame läbi, kuigi ma ei ole eesti tantsu fänn. Esimesel kursusel on füüsiline treening väga tugev: lisaks minu kahele tunnile saavad nad kaks korda nädalas klassikalist balletti, kaks korda akrobaatikat, kusjuures üks tund kestab poolteist tundi. Kolmandal kursusel tuleb seltskonnatants ja stepp, kontaktimprovisatsioon ja ajalooline tants. Neid tunde annavad erinevad õpetajad. Minu ülesanne on saavutada, et üliõpilased oleksid valmis materjal, valdaksid oma keha nii palju, kui selles eas võimalik, ja saaksid erinevate õppejõudude käe all uute stiilidega hakkama.

Ütlesid, et sa ei ole eesti tantsu fänn. Mille fänn sa oled?

Ütlesin natuke valesti. Võimaluste piires käin alati rahvatantsupidudel ja kui ei saa minna, vaatan televiisorist. Aga fänn oleks vale öelda, sest olen rahvatantsu väga vähe õppinud. Pisut balletikoolis, aga balletikooli rahvatants on hoopis midagi muud – see varbasirutusega edasiminekuks. Ma ei tunne ehedaid seadeid. Kui on vaja "Tuljakut", siis sean ise "Tuljaku", suured tähtsad rahvatantsuemmed ehmataksid, kui näeksid. Minu rahvatants on süntees näitleja ja teatrilava jaoks.

Kas mingit tantsulaad on sulle siiski eriti lähedane?

Vist on, aga ma ei oska sellele nimetust anda. Muusikast lähtudes improviseerin ja loon mingit sammustikku, mis on just minulik. Kui mu õpilastelt küsida, siis nemad teavad kindlasti! Olen ise kuhugi jõudnud ja aru saanud, mida näitlejal minu

kogemuste põhjal vaja oleks. Mulle meeldib alguses üliõpilased natuke keerulisemate asjadega lahti raputada, et nad ei jõuaks tantsu ajal mõelda. Kuigi ilma peata tantsida ei ole võimalik. Ütlus "loll kui tantsija" ei kehti. Pea peab kaasas olema, aga krambist lahti saada, tantsu nautida — see on minu unistus. Et ei oleks külma äratagemist, et oleks rõõm liikumisest. Ja kui sa seda siis veel ka tehniliselt oskad — issand, milline nauding!

Kas saavutate, et su õpilastel on nii tehnilised oskused kui tantsu nautimise vabadus?

Nad ise saavutavad. Erinevate meetoditega. Kes läbi fiilingu — teeb täiesti omamoodi, aga tantsib. Paljud poisid teevad endale mõistusega selgeks: jalg siit, käsi siit, pööran ja vaatan siia — ah nii? Ja tulebki! Teeb selgeks, harjutab-harjutab, ja äkki vaatad — lendab, tantsib! Teinekord küsivad tunnis, et kas ma panen jala risti ette või risti taha — pange kuhu tahate, peaaigi, et on mugav. See pole klassikaline ballett, kus *pas* täpsuse järgi hinnatakse meisterlikkust.

Teatris vaatan vahel neid, kes on oma pota-pota jalakestega tulnud esimestesse tundidesse — tantsivad nii et lase aga olla. Mõnigi on õelnud, et ta on kogu aeg osanud niimoodi tantsida — ja see on hea, järelikult on õpetus läinud valutult. Mulle ei meeldi selline "peab, me ei lähe siit enne ära kui on selge". Seda ma ei tee meelega, sest olen ise õppinud balletikoolis, kus asi niimoodi käis. Varbad olid verised — õeldi, et võtad varvaskingad jalast ära, teed paljajalu. Mäletan väikesi verejäljeksi põrandal... See mälestus on nii sügaval.

Kas ka argielus, väljaspool teatrit märkad inimeste vormisolekut, loed võõraste kehakeelt?

Märkan alati, kui tüdrukud halvasti kõnnivad, kingi talluvad. Mõnele on loodusest antud selline natuke koomal kehahoiak, aga see läheb pikapeale üle halvaks rühiks, seljavaludeks. Soovitaksin vanematel panna oma lapsed väiksest peale trenni. Väga vähe on vaja, et saada head enesetunnet.

Aga krampis õlad, pingul kael, närvilised käed kui stressi väljendus? Ja mõne teise lendlev samm, kuklas pea...

Märkan seda küll, aga mitte ainult tantsimise tõttu. Meie kursuse juhendaja Aarne Üksküla ütles, et ärge raisake niisama aega bussipeatuses, bussis, rongis —

Laine Mägi "Lancy" uusaastaprogrammis
Pärnu Rannasalongis, 1996.



Laine Mihelson-Adamson ja Andrus Vaarik lavakunstikateedri sisseastumiseksamitel, 1978.



jälgige inimesi ja otsustage nende oleku, ilme, meeleolu, riiete ja kõige järgi, mida te märkate, kes nad on. Katsuge aru saada, mis elukutse tal on. Üksküla ütles, et kui te olete välja mõelnud, ärge kartke, minge ligi ja küsige. Mina olen küll üliõpilasena käinud küsimas. Balletikoolist on mul meeles harjutused, kuidas bussis püsti seistes märkamatul teatud lihaseid treenida. Keegi ei näe, aga saad endaga tegelda.

Tänapäeva inimeste hädad tulevat paljuski sellest, et ei osata pingeid maha laadida, füüsiliselt lödvestuda. Kas sina oskad?

Oskan küll ja õpetan ka. Näiteks, kuidas õigesti seista, et jõuaks seista lõpma-tuseni. See on väga lihtne, kaks kolmandikku raskust ees, üks kolmandik taga. Loksu-ta ennast paika – ja see lihtsalt ei saa olla valesiti. Kui tahad mõnuleda, ole kuidas tahad, aga kui oled väsinud ja tahad puhata, peab olema sirge asend. Kui seod ennast sõlme, siis energia ei liigu ja oledki maailmale lukus.

Mida sa ise teed, kui on vaja kiiresti enne etendust puhata?

Laman kümme minutit – juba teatris, mitte kodus.

On sul tundides mingi närv valvel, et sa isegi mitte impulsiivselt ei prahvataks välja midagi, mis õpilast haavata võiks? Julgustad kõiki, ka neid, kellele esialgu välja ei tule ja kes ennast häbenevad?

Jaa, absoluutselt. Mu arvamus võib olla... igasugune, aga mingi piir on, kui oled õpilaste ees. Ühe inimesega me küll ei saanud enam teineteisest aru. Me ei suut-nud rääkida: mina küsin, tema ei vasta. Ja ei tee ka. Ja puudub ka. Ühel hetkel ületas olukord minu jaoks talutavuse piirid. Siis võtsin julguse õelda, et mõelge hästi järele, kas te olete õige kooli valinud. Nagu külm dušš, mulle endale ka. Kui see inimene oli juba näitleja, ütles ta, et ei mõelnud seda üldse niimoodi. Aga kogu aeg tuli niimoodi välja, nagu oleks ta isiklikult minu vastu! Tookord lahenes see nii, et üks kursusekaas-lane hakkas teda õpetama – muide alati on kursusel keegi, kes teisi aitab, koos har-jutab. Ta on andekas inimene, ja see häirib mind kõige rohkem: sulle on antud, ja miskipärast sa ei tee sellega midagi, ei anna välja.

Sinus kõneleb tõeline pedagoogiloomus.

Olen tõesti eluaeg tahtnud õpetaja olla. Lapsest saadik, kui olid mingid emot-ionaalsed üleelamised, olen fikseerinud – k u i m i n a õ p e t a j a o l e n, siis ma kunagi niimoodi ei tee! Olen endale õelnud: j ä t a, L a i n e, s e e e n d a l e m e e l d e!

Sündisin Kehras, kooli oli poolteist-kaks kilomeetrit. Esimeses klassis pandi mind muusikakooli, päevad olid pikad, olin väga pisikene ka, ja, suur noodipapka käes, siis pikka teed kodu ja kooli vahet vantsides mängisin kogu aeg, et minu ümber

A. Makarenko/M. Karusoo, "Makarenko koloonia", Noorsooteater, 1979 (lavastaja Merle Karusoo). Sinenki – Laine Mihelson-Adamson.



on mingi kujuteldav klass, kellega ma rääkisin. Olin nagu tantsuõpetaja, aga võtsin eesmärgiks neile aeg-ajalt ka muid lugusid rääkida. Sõltuvalt sellest, mida ma kodust või koolist olin hetkel saanud, rääkisin muusikast, pilvedest. Sageli loodusest, sest mu ema on eriline loodusearmastaja — kas tahad või ei, suvel jälle ratta peale ja metsa, marjule-seenile. Tänu sellele tean üldiselt hästi marjade ja seente ja taimede nimetusi. Ema toetas seda õpetaja-küsimust, ta oli vene koolis algklasside õpetaja (eesti koolis õpetas vene keelt), ainult kehalist ja laulu ei andnud. Ema ütles ikka, et näed kui tore, sinust saab selline õpetaja, kes saab ka laulu ja kehalist kasvatust anda. Ma olin selle üle nii õnnelik: lähen algklasside õpetajaks ja, mõtle, ma saan oma õpilastele anda k ö i k i t u n d e!

Mis koht see 60-ndate aastate Kehra oli, nõukogude tööstusalev?

Eks ta paberivabrikurahva Meka oli. Alevis olid mu mängukaaslased kõik venelased. Seitsmenda eluaastani mängisin hoovis, parimad sõbrannad olid Niina ja Valja. Tehase klubi oli üle tee, seal toimus kogu alevi elu. Meie, lapsed, võtsime kõikidest asjadest osa. Pulma meid eriti sisse ei lastud, aga matustele alati. Matuserongiga käisime ikka kogu maa kaasas. Suuremast alevi elust võtsin nagunii juba osa ja kuna Kehra klubis oli balletiring, siis läksin ka sinna. Kolmeaastaselt. Mäletan siiani uisutajate tantsu, ja mingit rasket kasakate tantsu, põlvetõstega...

Kui läksin esimesse klassi, kolisime oma majja — Põrgupõhja, nii nimetati individuaalrajooni. Seal olid eestlased, kõik oma aedades ja kodudes, polnud eriti kellegagi mängida. Aga sealt sain siiski eluaegse sõbranna Sirje. Maja on Kehras praegugi alles, keegi seal küll ei ela, aga suviti ikka käime. Maja ehitamise ajal tegin oma esimese luuletuse: rasju, masju, kariamm, mina ehitan siia Põrgupõhja maja...

Kust on pärit su uhke võöräpärane neiupeelvenimi Mihelson-Adamson?

Minu isaisa oli Adamson. Tema sõitis XIX sajandi lõpul Siberi suurtele väljadele, kui seal maad pakuti. Isa sündis Omski lähedal külas, peres oli 12 last. Vanaema suri, kui lapsed olid väikesed, ja vanaisa andis kaheteistkümnest lapsest kuus, minu isa nende hulgas, kasvatada oma vanaisale, kelle perekonnanimi oli Mihelson. Kui

O. Luts/P. Pedajas, "Soo", "Endla", 1985 (lavastaja Priit Pedajas). Hilda — Laine Mägi, Janu — Elmar Trink.



J. Anouilh, "Metskass", "Endla", 1985 (lavastaja Vello Rummo). Florent — Jaan Rekkor, Thérèse — Laine Mägi.



minu isa passi sai, pani ta sinna Mihelson-Adamson, üks nimi kummastki perest.

Meil oli kolm kodust keelt: emaema Anna-Maria oli puhas ingerlane ja ei rääkinud sõnagi või ehk üksikuid sõnu eesti keelt. Temaga rääkisin soome keelt. Ema pere — neid oli seitse last — oli Ingerimaalt välja saadetud ja ema lõpetas ülikooli Venemaal, kusagil Ustjušna lähedal. Eestisse sattus ta 1954 ja õppis alles siin eesti keele ära. Tema rääkis kodus segakeelt, kuna ta töötas vene koolis, rääkis ta vaat et enamiku juttu vene keeles, oma emaga siis soome keeles ja isaga loomulikult eesti keeles.

Emal elab nüüd seitsmendat-kaheksandat aastat Soomes. Soome Vabariik oli ingerlaste vastu nii lahke, et andis korteri. Ja mingi toetuse ka. Ta on eluaeg tööd rüganud: aed, maja, kool — mind rõõmustab, et nüüd on tal seal vähem kohustusi, aga palju tegevust. Ta on Ingeri Seltsis, laulab kooris, käib tantsuringis, *Sunnuntai Kirkossa* on naistega mingi *kahtõla* ... Eile helistasin emaile. — Mul on kiire, pean kontserdile minema. — Mida sa kuulad? — Mis kuulad? — Esined ise? — *No tottu kai!* Ta organiseerib, teeb, jookseb, jõuab. Koos elades mind see vitaalsus väsitab, aga samas näen, et olen selle pärinud. Tema teeb kodutöodes kolm kuni seitse asja korraga. Mul on sama asi suuremas plaanis: teater, kool, teine kool...

Kui oluline on sinu identiteedis soome osa?

Ma muide ei teadnud, miks me räägime seda keelt. Me ei pidanud jõulusid ega tähistanud soome tähtpäevi. Kuni uue Eesti Vabariigini. Mäletan lapseõlvest juttu, et meid taheti jälle ära Venemaale saata ja vanaema Anna-Maria kirjutas Ülemnõukogusse või kuhugi palvekirju, et tal on seitse last ja ärgu saatku. Tema õde saadetigi — Nõukogude Karjalasse. Soome asi hakkas minuni jõudma läbi teiste, kes rääkisid, et ohoo, sul on ema ingerisoomlane, vene ajal uhke asi. Hakkasin aga kodus küsima — ei, ei ole midagi! Mingi hirm oli meil peres. Olime väga, väga nõukogude inimesed.

Mulle muide, kes ma olen kõigest südamest eesti isamaalane, ei tahetud 90-ndate algul Eesti kodakondsust anda! Väikelinna värk, Pärnus üks ametnik ütles, et me ju teame teid, kirjutame niisama ära. Aga ma ütlesin nimelt: ei, ma tahaksin näha, kuidas te mulle Eesti kodakondsust ei anna! Olin just oma tantsutrupiga aasta Soomes töötanud, vend elas juba Helsingis ja ema oli tulemas — seal pakuti, et taotle Soome kodakondsust. Aga mis soomlane ma olen! Äkki üks passilaua naine avastas, et kuulge, te olete ju Tõnis Mägiga abielus olnud ja tema on eestlane! Nii et Eesti kodanikuks sain mina tänu Tõnise ema kodakondsustöenditele!

Räägi lähemalt oma Pärnu tantsutrupist ja -koolist.

1982 läksin pärast lavakat Pärnu teatrisse. Ühe klubi juhataja — Kehra klubi juhataja tuttav, nagu ikka Eestis asi käib — tuli minu juurde, et tema on kuulnud, et mina olen õppinud jne, tulgu ma liikumistunde andma. Esimesest 15–20 tüdrukust kujunes "Laine Mägi Tantsutüdrukud". Olin hästi range, ei lasknud neid paar aastat esinema. Oktoobris 1983 sündis mul tütar Liisu. Kuidas ma pärast last igatsesin lavale tagasi! Ja kui sain lõpuks uuesti mängima, löi selgesti ette see fikseering: *L a i n e, j ä t a m e e l d e, e t e i s a a k ö i k e n i i p e r f e k t s e l t t e h a!* On tähtis lavale käia, see arendab! Tegin ruttu mingid tantsud, tüdrukud arenesid kiiremini ja läksid kevadel lavale. Oli Pärnus hästi kuum rühm. Võtsin vastu kõik, kes tahtsid, oli juba kaks-kolm rühma. Olin sel ajal väga koormatud, 23–24 õhtust etendust kuus, päeval lasteetendused. Proov lõppes kell kolm, minu treeningtunnid kestsid poole neljast poole kuueni, kell seitse algas etendus. Pärast etendust tantsisin ise varietees "Hermes". Ühest küljest õnneks, et tunnid toimusid teatri majas, teisest küljest, kui oleksid toimunud mujal, oleksin ehk natuke puhanud. Nüüd panin kohe juttu. Lõputu ratas.

1989 oli hästi tugev grupp ja moodustasin tantsutrupi "Lancy", samad tüdrukud aitasid mul juba ka treeneritena tunde anda. Mitteametlikult hakkasime — või hakati — seda "Lancy" tantsukooliks nimetama. Esimese naisena lõin Pärnus aktsiaseltsi, millest praeguseks on saanud minu OÜ Lancy, Laine Mägi Tantsukool kuulub sellele kui allasutus. Kool on nii suureks kasvanud, 320–340 õpilast ja 16 õpetajat, sel aastal on juba 20 rühma pluss näitlemise ja laulu algõpetus, karate... Mingi asi veel... Mummide tund! Naisvõimlemine. Kooli õppeplaanini teen mina ja püüan õpetajatele selgitada, mis ma tahaksin saavutada, aga igaüks õpetab ikka ise, oma töökspidamis- te järgi. Kavatsen õpetajakohtadele konkursi teha, tahaks uusi, mitte ainult oma koolist välja kasvanuid. Ise olen nüüd vähe kohal, esmaspäeviti annan tunde.

Eesti Draamateatri näitleja ja lavakooli õppejõu töö kõrvalt oled niisiis ka edukas väikeettevõtja ja koolijuht, mis kumbki võiks ise olla põhikoha koormus! Kas see pakub sulle naudingut?

Ausalt öeldes juhtimine enam eriti ei paku. Aga kohustuste slepp on taga. Kuidas ma ütlen 300 lapsele ja nende vanematele, et kõik, panen kooli kinni. Kooli pidamine mulle meeldib, aga tahaksin seda paari rühma võrra vähendada, üle pea hakkab kasvama. Ja kuna see hooaeg on läinud nagu ta on... Usun, et tantsukool, millele olen aluse pannud, küll kuhugi ei kao, isegi kui ta võtab mõne teise õpetaja käe all uue vormi.

Tagasi tulles Pärnu kümne-ameti-aastate juurde, siis see oli ikka päris põrgulik koormus.

Ei, oli väga rõõmus aeg! Kõik toimis, kõike jõudsin ja mulle nii meeldis vist — mitte vist, vaid kindlasti —, et mis aga pakuti, võtsin vastu. Nii hea tunne, kui sulle usaldatakse tööd! Võib-olla tagantjärele mõtlen, et oleksin tahtnud rohkem magada, aga tollest ajast mäletan ainult rõõmu. Liisu oli mul kaasas või ema juures Kehras, vahel keegi vaatas teda kodus, aga ma ei jätnud kunagi last üksinda. Ükskord panin ta vankriga "Hermese" tagaukse juurde magama. Olin grimmi teinud ja mingid sulled pähe lõõnud. Läksin tema juurde, et oh sa lilluke... Laps tegi hetkeks suured silmad, ja kus tuli röökimine! Sain aru, et grimmis ei maksa lähedale minna. Orkestrirehed käisid vankrit kussutamast.

Kõige raskem asi üldse, mida mäletan, oli tassida öösel pärast tööd last puusa peal trepist üles neljandale korrusele. Ise väsinud, kostüümid, kotid... ja Liisu jäi alati 2–3 minutit enne kojujõudmist autos magama. Nüüd oleme rääkinud tema lapsepõlvest, ja mõtle — ta ütleb, et tegi seda meelega! Noh, tegin, nagu magaks, et ei peaks ise trepist üles kõndima. Tegi mulle peteka! Ja kuidas hoidis saladust! Tegelikult on see hästi armas, kuidas ta seda mäletab, ja olen ka mõelnud, kuidas ma oleksin reageerinud, kui tookord oleksin teadnud, et ta teeb meelega.

Teine tore lugu oli nelja-aastaselt, kui õpetasin talle magamajäämise mängu. Et pane silmad kinni ja loe, kuidas lambad hüppavad üle aia, vaata nagu multifilmi. Numbreid ta eriti ei tundnud, aga mängida talle meeldis. Kuulatan, ammu vaikne, mul uhke tunne, et trikk läks läbi. Läksin oma lapsukest voodi juurde vaatama — tal silmad vaikselt värelevad ja loeb vaikse häälega: kolmsada kaheksakümmend neli, kaheksasada viis, kuusteist, miljon... Umbrops! Vaene laps, juba tund aega loeb mingeid lambaid ja ei saa magama jääda!

Mis on nisuguse mitme töö tegemise pahupool? Killustumine, süvenemise puudus?

Minult on aeg-ajalt küsitud ja olen ka ise mõelnud, et kui ma oleksin ainult näitleja või ainult tantsuõpetaja või ainult tantsija — kas minu tulemused oleksid paremad. Vahel küll, kui pean sõitma ühest koolist teise, mõtlen, et issand, kuidas ma tahaksin olla ainult näitleja! Või kui olen rohkem sukeldunud oma tantsukooli — kui saaksin olla ainult tantsuõpetaja! Mida ma siis kõike jõuaksin! Aga niipalju kui ma teen, püüan anda maksimumi. Ma küll ei saa öelda, et ma endale väga halastaksin, püüan väga põhjalik olla, kui teen ka kahte-kolme asja korraga. Ma ei luba endale allaandmist.

Sulle on vist ka lihtsalt palju kaasa antud — mitmeid andeid, muu hulgas ka energiat, vormispüsimist.

Oleme ausad — ei olegi lõpuni antud, kui mõelda viimase kuue kuu peale. Unistan tegelikult sellest, et võtta päris väikesed lapsed, mul oleks neile nii palju õpetada! See mõte tuleb ka sellest, et seoses haigusega on mul nagu natuke... usk enesesse kadunud, hakkab kahtlema, mis õigus mul on lavakunstikoolis õpetada. See on mind viimane pool aastat kummitanud. Tohvelmani preemia löi nagu verest välja, kohe kukkusin haiglasse ka, ei suutnudki enese jaoks ära tõestada õigust sellele preemia. Aga see on mu isiklik probleem, sest tunde ma annan, tantsud sünnivad. Võib-olla nad oleksid paremad, huvitavamad ilma selle mitmekuuse pausita.

Milles Tohvelmani fenomen ikkagi peitus? Tantsuõpetaja, kes on olnud paljudele nii oluline ja lähedane inimene?

Tema tundi oli alati hea minna. Ta ei öelnud kunagi halvasti, tema märkused olid väga abistavad, edasiviivad. Ei olnud krampi. Erialasse ma väga kartsin minna, kõik need etüüdid käisid vahel ikka üle mõistuse. Mõnel teisel võis olla vastupidi, et erialas tundis end paremini kui Tohvelmani tantsutunnis. Mul oli seal mingi eelis, vähemalt minu enda arust. Kuigi lõpus hakkasin mõistma, et pean selgeks saama ühe teise asja — lõdva selja. Mul oli nii hirmus balletikooli hoiak sees. Tohvi — ta oli selline väike, ja kuidagi piinlik oli maha jääda, kui tema oma väikeste sussikeste ja jalakeste-

ga, pruunid püksid jalas, kõike ees tegi: jooks, pööre, tormamine üle saali... Pidevalt olid tema etüüdid lehed ja tuul ja torm ja sügis. Ei olnud võimalik mitte kaasa minna, kui ta ise siinsamas, meie keskel ergutas ja oli. Ta suutis meid üles kruttida. Mul on olemas Tohvi harjutuste vihik, tahan hakata seda tudeerima.

Kui palju oled ise õpetaja olles ja oma õpetajatele tagasi mõeldes neid ümber hinnanud, nende meetodeid ja isiksust teise pilguga vaatama hakanud?

Mul on täiesti ebahuvitav vastus: nad ongi minu silmis selliseks jäänud nagu tookord! Aino Kruustam, mu esimene balletiõpetaja – tänu suunamise eest! Maimu Pajumaa, esimese klassi õpetaja – helistan siimaani. Esimene balletikooli õpetaja Ljudmilla Polikarpova – kuidas ma teda imetlesin, kuidas tahtsin ise selline olla! David Šur varietees, tema energia, loomingulisus, arusaamatu tantsukäsitlus – see oli ime! Võistlustantsu õpetaja Helgi Mõttus oli juba siis hallide juustega, kui “Sossi” klubis trennis käisin ja mõtlesin, et kui mina selles eas niisugune välja näeksin ja niimoodi oskaksin tantsimist õpetada nagu Helgi, oleksin maailma õnnelikem inimene! Sama suhtumine on neisse tänaseni. Ja õpetaja, kes meid balletikoolis joonlauaga peksis – ka temasse on mul sama suhe nagu tookord: väga nõrduin.

Mõned aastad balletikooli on sinu elu väga oluliselt mõjutanud. Tantsust on saanud osa su elukutsesest ja elutööst. Pidi olema fööliselt suur lapsepõlvvarmastus!

Ma tahtsin nii väga tantsida! Teadsin, et on olemas “Estonia”, Bolšoi, Plissetskaja, Puur, Randviir, Härm – ja see oli minu jaoks kõik, maailm oligi selline. Balletikooli esimesel-teisel aastal mängisin “Pipis” neegrilapsukest. “Estoniasse” minnes läksime Draamateatri hallist majast mööda – ega ma ei teadnud, mis maja see niisugune on. “Estonias” oli aga kuni viimase kordeballetini kõik peas. Kui astusin lavakunstikateedrisse – nagu see lugu ikka käib, tulin ühe sõbrannaga varieteest kaasa, tema ei saanud sisse, mina sain –, oli üks eredamaid draamateatri elamusi lapsena nähtud Boris Kaburi “Rops”. Reet Neimar tegi üliõpilastele neid õudseid teste, et kes eesti näitlejatest on kus mänginud. Kirjutasin ähmiga, et mu lemmiknäitleja on Salme Reek ja “Rops” parim lavastus, mis ma näinud olen. Aga “Kleopatra” kohta – palun, kirjutasin terve “Estonia” trupi üles! Ei olnud isegi sellist tunnet, et võib-olla mõeldi “Kleopatra” sõnalavastust! Neimar ütles töid kätte andes: teie olek-



S. Lagerlöf/ Ü. Aaloe, “Gösta Berlingi saaga”, “Endla”, 1994 (lavastaja Kaarel Kilvet). Elisabeth Dolma – Laine Mägi, Gösta Berling – Aare Laanemets.

E. Ionesco, “Toolid”, “Endla”, 1996 (lavastaja Peeter Kard). Vana naine – Laine Mägi.



site vahest pidanud teise kooli valima. Lavaka legende räägitakse ju edasi; kuulen praegu, kuidas minu üliõpilased teavad, et ma ei teadnud... Aga selle tulemusel andsin endale signaali, et nüüd õpi! Teine rida tuli ette. Äkki tehti nagu mingid aknad lahti, ainult jõua ahmida. Kõike ei jõudnud, ma ei ole nii tark. Naljaks mõelda, kuidas su maailm on ühesugune, siis vaikselt pöördub, ja ühel hetkel on täiesti teine – nüüd ma ei jõua jälle kuidagi "Estoniasse", aga suur igatsus on küll.

Kas oled kahetsenud, et koreograafiakool jäi pooleli ja selle tõttu olemata ka su võimalik balletikarjäär?

Ei, ma olen väga õnnelik, et läks just nii. Olin õppinud täpselt pool aega, kui tekkis südamelihase põletik. Neljast aastast täiesti piisas, et kätte saada kehakool ja nii palju tantsuharidust, et huvi jätkuks. Läksin pärast 7. klassi tagasi Kehrasse, 8. klassi lõpetasin seal, edasi tulin Tallinna 32. keskkooli teatriklassi. Algul sõitsin iga päev rongiga Kehrast Tallinna nagu balletikooli, aga siis tulid pikad päevad, ja Tallinna elu hakkas ka huvitama. Tulid huvitavad tantsuõpetajad, Sur baarvarietees "Tallinn", Erki Ouna estraaditants – mul oli miljon uut huvi. Keskkooli ajal hakkasin varietees esinema, sellest tuli suur skandaal.

Mis vanemad arvasid?

Mulle ei saa vastu vaielda. Mul oli alati vastuseks, et mis minuga ikka juhtub? Mäletan selgesti ühte päeva. Olin neljateistaastane, väljas oli kevad, mul oli seljas minu meelest hästi kole mantel ja läksin Toompeale balletikooli. Patkuli trepi teise tõusu peal jõudsin oma mõtetega nii kaugele, et poolkõva häälega teadvustasin: kui ma peaksin praegu iseseisvat elu alustama, siis mina olen valmis. Ma saaksin hakkama. Ja jälle see: j ä t a, L a i n e, e n d a l e s e e m e e l d e, s a o l e d n e l i t e i s t. Kui mu laps sai neliteist, mõtlesin, et ta on nüüd sama vana kui mina tookord – tuleb teda usaldada. Ja ära ütle, viieteistaastaselt pidi Liisu hakkama Pärnus iseseisvat elu elama, sest mina tulin Tallinna, Eesti Draamateatri truppi.

Mida tähendas pärast kuutteist Pärnu aastat Tallinna tulek?

Elu konkretiseerus. Tahtsin ammu Tallinna tulla, sest tõi tuli siia ära. Läksin Pärnus liiga mugavaks, jah, natuke ülbeks – nii hästi tunned ennast, kõik on tuttav, kõik on omad. Mul oli tarvis ergastavaid kogemusi. Kui esimest korda tulla tahtsin, oli Liisu 12-aastane, tõi ta Tallinna, tutvustasin linna, et nüüd hakkame siin elama. Ja kui me tagasi Pärnu sõitsime, teatas ta mulle tagaistmelt, et sa võid üksinda sinna linna minna, mina küll ei tule.

Draamateater pole paljude arvates just kõige kergem koht, kuhu sisse elada ja koduneda.

Mul ei tekkinud sellist tunnetki. Olin enne siin töötanud, suhelnud nende inimestega. Ja Pedajasega oleme nii palju head koostööd teinud, Pärnu aeg on mul väga kaasas. Kui siis Priit kutsus, ma ei mõelnud üldse. Ja ei olnud ka päris lõplik tulek. Tallinnas on üürikorger, kodu on ikka Pärnus, laps käib ju veel seal koolis. Ja mu enda tantsukool!

Priit Pedajas on kirjutanud, et teatrit käivitav vedru on rööm.

Kuldsed sõnad. Ainult röömuga! Armastuse ja röömuga!

Tohutu masinavärk, nagu üks suur repertuaariteater on, tekitab paratamatult ka ruutiini. Sinu röömuallikas ikka kobrutab?

Ilma selleta ei teekski. Mitte et ei jaksaks, vaid lihtsalt ei teeks. Ma räägin, et mul on kohustus inimeste ees – muidugi on, peabki olema selle aja peale. Aga kui tegudes röömu ei oleks, oleks ainult kohustus – vaat nii kihvt ma küll ei ole, et ma siis teeksin.

Aga uuesti proovide alustamine, uuesti rattasse astumine, uuesti publiku ette...

Alati ja kõigil hakkab elu otsast peale, kui uus tükk on ees! Iga kord tundub, et sa ei oska mitte midagi. Alati tundub, et kolleegid on nii andekad: kuidas nendel küll kõik alati õnnestub? Aga kui siis räägid teistega, on täpselt sama jutt: enda arust ei oska ta midagi, aga vaatab imetlusega teisi... See on võib-olla näitleja sisemine enesekontrolli kellake. Mina ootasin, et närv enne esietendusi ja peaproove lahtub, kui saad kogenumaks, aga see üha nagu suureneks.

Tegelikult oled sa ju publikut selle aja peale igast kandist tundma õppinud – ja erinevate teatrite, saalide, lavastuste õhustikku?

Igal etendusel on oma sumin juures, omad hääled, märgid, seosed. Ja iga etendust võrdled eelmisega, üle-eelmisega. Närv ei ole publikuga seoses. Sest nii kui lavale saad, on hea olla. See on see närv, et laske lavale!

Oled olnud igasugustel lavadel: varietees, tantsuvõistlustel ja -etendustel, "Endlas", Draamas. Raske uskuda, et keegi jõuaks kõiki neid publikuid armastada ja austada.

Ei, publik on väga tark. Kui näitleja, või ükskõik missugune esineja, laseb ennast lõdvaks või arwab, et ta on kihvtim, targem kui publik, siis see maksab end kohe kätte, juba samal etendusel.

Aga kui omalt poolt on kõik tehtud, ent saalist õhkub ikkagi jäist ükskõiksust?

Siis on näitlejal siiski ülesanne endale selgeks tegemata. Mul pole seda tihti juhtunud, aga on ette tulnud. Kui on tükk, mis pole selgeks räägitud või selgeks mängitud või selgeks tajutud proovides, siis lähebki nassu ja sul ei ole mitte midagi öelda, näitleja tunneb ennast ebamugavalt ja publik ka. Ja vastupidi, kui näitleja kütab end üles ja rõõmustab, siis teeb seda ka publik saalis.

Miks näitlejad, kellel poleks puudust pakkumistest ja tööst, ikkagi tahavad nii viisalt end hoida mingi konkreetse trupi koosseisus? Miks ei kogu poolehoidjaid vabakutselisuse staatuse?

Mina ka ei tahaks vabakutseline olla. Saaksin ju kas või oma kooliski tööd, aga ei. Teater, see on ikkagi perekond, elamisvorm – see tekitab turvalise tunde. Muidu sa ei kuulu kuhugi, käid ainult "tegemas". Kindlasti leiavad ka vabakutselised endale variandi, kuidas end hästi tunda. Aga minul on vaja, et oleks oma kodu, oma maja. Nagu eestlasel ikka – oma peenramaa, oma aed.

Lavakooli lõpetasid 10. lennus. See on kool, kus ollakse omavahel ülitihedalt seotud, sest nähakse üksteist ja ollakse ise nähtav igasugustes, ka kriitilistes olukordades...

... ülekantud tähenduses lahti kistuna.

Kas tunned praeguseni seotust oma kursuse inimestega või jäi see kõik sinna, kooliaega?

Just sai kakskümmend aastat "Draakoni" esietendusest, saime 9. aprillil Pärnus kursusega kokku. Katrin Nielsen oma kooliga (tal on Raekülas teatriklass) esitas meile "Draakoni". Vaatasime, istusime koos ja rääkisime üksteisele, kes mida praegu teeb. Ei olnud kordagi tunnet, et meil ei ole midagi rääkida või on ebamugav.

Teie kursusel on teatris hästi läinud?

Arvan, et on. Meid lõpetas kuusteist. Maanus Valentin suri. Ikka paljud on teatris: Toomas Kreen, Anu Lamp, Andres Lepik, Vilma Luik, Jaan Rekkor, Andrus Vaarik, Viire Valdma, Sulev Teppart, mina.

Mitmed neist on mitte lihtsalt teatris, vaid ka väga hoivatud, väga esil olevad näitlejad.

Ütleme – tegijad. Ülejäänud on siiski ka mingitpidi teatri juures: Jaak Johanson, Katrin Nielsen, Margus Oopkaup, Mare Peterson, Aivar Simmermann, Elmar Trink. Et nüüd valesti ei mõistetaks, et meie ja meie, vaid mul on hea meel, et see, mida teeme,



Televastus
"Mõmmi ja aabits",
ÉTV, 1998
(lavastaja Ivo
Eensalu). Hirve
Hille – Laine Mägi.
Toomas Tuule foto

ikkagi toimib, mõjub, õnnestub. Ei tea, kuidas teised, aga mina vahel loen trupis, palju on ühelt kursuselt, palju teiselt Nagu eile "Vargamäeski", et näed, Andrus, Sulev, mina... Mul on selles tükis aega, sellepärast panen nüümoodi mingeid pilte kokku.

Kaua sa pärast lavakunstikateedrisse astumist veel edasi tantsisid?

Üks aasta pärast keskkooli kulus ainult tantsimise peale – varietee, võistlustants, kogu aeg võistlused üle Liidu. Paar aastat tantsisin veel lavaka ajal, siis lõpetasin. Baarvarietees "Tallinn" oli pidulik benefiss – ainult et mina ei saanud tulu endale muidugi! –, kutsusin ka õppejõud Merle Karusoo ja Aarne Ürsküla, kaks kursust, sain isegi vaat et välja tehtud, nii hästi teenisin tookord. Aga side varieteega jäi, kuna meie kursust korraldas uhkeid stiilipidusid. Kui oli nõusid vaja, tassisime baarvarietee ladudest Toompeale pokaale ja muid asju. Mäletan ühte pidu, mis kestis hommikuni. See algas etteastetega, kell 12 oli pidulik šampus, siis riietusid kõik tagaruumides ümber ja algas maskiball, olime "Estoniast" ja võistlustantsijatelt selleks kostüüme laenanud. Läksime Toompea lossi ette tantsima – miilitsad küll ei arvanud, et see väga kihvt oleks. Hommikul kell 6 oli puder piimaga, neile, kes sinna jõudsid.

Tohvelmani preemia andis sulle kätte Anu Lamp. Olete kursusekaaslased, mõlemad teatrikooli õppejõud – üks oma tantsukooli juht ning teine väga hinnatud tõlkija; üks preemia saaja ja teine n-ö väljaandja Kultuurkapitali poolt. Kas panid ka ise tähele, et uuel eluringil kohtute uutest rollides?

Muidugi! Olin väga õnnelik, kui sain Tohvelmani pildi, millel oli allkiri: Kultuurkapitali näitekunsti sihtkapitali esinaine. Ja see oli Anu. See on tähenduslik.

Teie kursuse diplomitööd on mälestusväärsed oma tavatu ühiskonnakriitilisuse poolest – "Draakon", "Jumalata noorus" ja muidugi legendaarsed elulugude lavastused Merle Karusoo käe all.

"Draakon" oli esimene, mis hakkas publiku peal ootamatult mängima. Muidugi targemad said neist paralleelidest tollase ühiskonnaga aru, aga me ei uskunud

M. Kõiv, "Kui me Moondsundi Vasseliga krecka pähkleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta", Eesti Draamateater, 1999 (lavastaja Priit Pedajas).
Sohvi – Laine Mägi, Vassel – Ain Lutsepp.

Mati Hiisi foto

Laine Mägi tütreaga, juuni 1994.



siiski, et see nii hästi hakkab vastu kajama. Siis sai seda muidugi emotsiooni ja intonatsiooniga rõhutatud... Rääkisime "Draakonis" puhtalt Švartsi teksti. Kaks KGB meest — ma ei tea, kuidas neid nimetataksegi — istusid Nukuteatris esimeses reas, tekstiraamat käes, ja ajasid sõna-sõnalt järke: ei ole võimalik, et niisugune ongi originaal! Aga oli.

Kuidas te Merle Karusooaga ühise keele leidsite?

Absoluutselt! "Meie elulugusid" tegime pool aastat või kauem, siis veel "Kui ruumid on täis", nii et Karusoo võis meil õppejõuna kõrval olla poolteist aastat. Olime terve kursusega üks. Me ei saanud aru hilisematest süüdistustest, nagu oleks meid sunnitud rääkima. See ei olnud nii! Linte kirjutasime ise ümber. Me oleksime võinud vassida, kui oleksime tahtnud. Saime Karusoo tükke kokkuvõttes väga vähe mängida. Kummaline meenutada, et tsensuur oli nii tugev. Meie isikliku teksti üle! Mina küll ei osanud karta, et see võib niimoodi ära pöörata. Olime täiesti löödud, pahvid. Lavastust "Kui ruumid on täis" mängisime 8 kunstinõukogu etendust, kultuuriminister ja kes kõik käisid vaatamas, kästi sõnu maha võtta ja sellest, mis jäi, tuli ikka veel skandaal. Mina olin just Draamateatriga Berliinis käinud, tantsisin "Elavas laibas" mustlastüdrukut. Esimene välisreis, Juhan Viiding ja Tõnis Rätsep olid mulle giidid, näitasid Berliini, rääkisid oma filmimuljeid, viisid Brandenburgi värava juurde... Tulin tagasi, kui "Meie elulood" juba käisid — no räägi, kuidas oli! Läksin lavale ja rääkisin: on värav, on uks, nagu lahtigi oleks — ja läbi ei saa. See vapustas mind. Ei olnudki väga pikk monoloog, väike asi, aga sellestki tuli skandaal.

Kõik see, mis nende lavastuste tegemise ja mängimise ajal juhtus, pidi teis endiski ju vastu kajama, et mis ühiskond see on, kus ei tohi mäletada omaenda elugi?

See hakkas kohale jõudma siis, kui juba mängisime. Küllap me ka omavahel rääkisime sellest, aga mina olin kohe kindlasti kuulaja, mitte rääkija. Ma polnud nii tark, et seda läbi näha. Ja küllap need polnud ka väga 16-inimese jutud, vahest 3–4 inimesega räägiti.

Praegugi puutud sa kooli tõttu kokku väga erinevate inimestega — lapsevanemad, õpilased eri ühiskonnakihtidest. Kas sind huvitavad sotsiaalsed teemad, see, mis praegu toimub Eestiga?

Huvitab, ma mõtlen sellele, püüan uudised iga päev kätte saada. Aga kui mingi seltskond räägib näiteks raudtee erastamise detailidest, ei võta ma kunagi sõna.

Aga ise mõnes ühiskondlikus rollis olla, kuhugi kandideerida? Erakonnad on sind kosida püüdnud?

On-on, ja kui õudne see on. Mine ära, ütlen talle. Ta ei lähe enne kui... Ükskord oli nii kaks, kolm tundi. Olin täiesti läbi. Sain aru, et kui oleks sõda ja vaenlase väed mind kinni võtaksid ja nõuaksid minu käest midagi, mida ma tegelikult ei tea, ma mõtleksin välja ja räägiksin kõik, mida tahavad. Kuidas ma ei kannata psühhoterorit!

Neljakümnendate eluaastate alguses kõlab paljudel — mitte ainult näitlejatel — ärev hoiatuskõll, enesepõletamise või mõne muu kriisi kujul. Sina ei ole pidanud puudutama depressiooni piiri?

Usun, et ei ole. Muidugi, närin enda kallal mingite asjade pärast. Isiklikud üleelamised on olnud, oli päris pikalt raske. Aga see, mis muret on teinud, võtab teatud aja tagant teise kuju ja tundub nii tühine: miks üldse oli vaja nii üle elada! Kui on vaja midagi teha, siis ma ei luba endale kriisi. Teen ära, ja läheb tunduvalt rutem, kui hakata vinguma, et miks mina. See ei ole mitte vägivaldne luban-ei luba, vaid lihtsalt enese kokkuvõtmine. Olen vaikselt mõelnud, et äkki on see jäänud balletikoolist, kus joonlaud vilkus. Paljud käivad minu juures ennast tühjaks rääkimas. Mul ei ole midagi selle vastu, sest ausalt öeldes ma tihtipeale hiljem ei mäleta enam, mis me rääkisime. Võibolla sellepärast käivadki. Mul on omadus ruttu asjale pihta saada. Püüan häid lahendusid anda, mitte ei hakka kaasa vinguma. Seda toitu ma ei anna, ei endale ega teistele.

Küsinud ENE PAAVER

ERNA VILLMER JA LÄBIELAMISTEATER

Avastusi tuleb tänapäeval eesti teatri aja-
loos harva ette. Ikka veel vähem kui sada aastat
kutselist teatrit – tundub, et üldjoontes on sellest
sisuliselt kõik faktid teada. Uurijate töö peaks ole-
ma pigem teada oleva faktoloogia koondamine ja
fikseerimine (lugejale kättesaadavaks tegemine)
ning mitmesuguste seoste leidmine, üldistavate
jõujoonte avamine.

Ja ometi on meie ees nüüd üks pesueht
avastus, väike, aga tõeliselt uus ja oluline fakt ees-
ti varasema teatriloo tarvis. Lavastaja Katri Kaa-
sik-Aaslavi visa Villmeri-huvi (näidend koos V.
Vahinguga, LR 2001/1; loodetavasti varsti ka la-
vastus E. Villmerist; teema TÜ doktoriõppes jne)
on viinud ta meie seni teadvustamata tõsiasja juur-
de, et Erna Villmeri, meie esimese koolitust saa-
nud näitlejanna otseseks õpetajaks Moskvas,
Adaševi erateatrikoolis oli vene teatriajaloos hästi
tuntud pedagoog Leopold Suleržitski.

Miks seda varem teada polnud? Ilmselt on
üks põhjus n-õ kitsamas spetsialiseerumises – eesti
teatri varasema arenguloo uurijad-õpetajad ja vene
teatri ajaloo spetsialistid on meil seni alati olnud
erinevad isikud. Kaht rida pole lihtsalt hoolikalt
kokku viidud. Teine, konkreetsem põhjus on aga
see, et praeguse avastuse algallikas, Villmeri kir-
jade-ülelähenduste mapp oli ta enda soovil alati
laiemale uurijaskonnale suletud materjal, olles
üksnes Karin Kase käsutuses. Õnneks selgub, et
Kask tutvustas seda siiski ka Villmeri vastu huvi
tundnud üliõpilasele K. Kaasik-Aaslavile, kelle
juhatus Toompea-koolist Kase jutule õppejõud Lea
Tormis. Oma tookordsete märkmete uue mõtesta-
mise/kasutamiseni jõudis Katri Kaasik-Aaslav al-
les nüüd, tegeldes juba süstemaatiliselt Villmeri
teemaga.

Oletan, et küsimus sellest, kellega koos
Villmer õieti Moskvas (nagu teada oli – A.
Adaševi koolis) õppida võis, on siiski varemgi tek-
kinud. Mäletan iseenastlikki vene teatri ajaloo õp-
pejõuna põgusalt võrdlemas aastaarve: ega Erna
Villmer ometi kuulsa Kunstiteatri Stuudioaga, mis
alustas Suleržitski juhtimisel tegevust hooajal
1911/12, kokku ei puutunud? Olin küll S. Birma-

ni mälestustest lugenud, et Suleržitski alustas
Stanislavski "süsteemi" tundidega juba varem
(aastaarv puudus) Adaševi koolis, kuid nii sealt
kui muudest raamatutest jäi mulje, et see eeltakt
kestis kõige enam aastapäevad. Seega jõudsin alg-
allikaid kontrollimata kahetsusega järeldusele, et
just eelmisel aastal enne seda ajaloolist algust, ni-
melt 1910, tuli Erna Villmer "Estonia" kutsel
Moskvaast ära Tallinna, kutseliseks näitlejaks.
Nüüd on Katri Kaasik-Aaslav, tänu eeskätt Vill-
meri enda ülelähendustele, välja kaevanud, et
Suleržitski tunnid Adaševi koolis algasid siiski juba
1909 ja Villmer sai neist osa võtta.

Mis tähtsus sel faktitüpsustusel siis on?
Eeskätt see, et kui A. Adašev on vene teatriajaloo
raamatutes vaid üks põgusalt möödaviiksatavaid
nimesid, siis Leopold Suleržitski on tõeliselt legen-
daarne isik – nii elulooliselt (mida punktiirsel
tutvustab ka järgnev artikkel) kui ka K. Stanislavski
lähema kaastöölise G. Craigi assistendina ja J.
Vahtangovi, M. Tšehhovi, S. Birmani, S. Giatsin-
tova jt kuulsuste õpetajana. Nüüdsest siis ka Erna
Villmeri pedagoogina.

See pole lihtsalt "ajaloo ilu" küsimus. Kaa-
sik-Aaslavi avastus loob teatrilooliselt täpsema,
asjatundjatele hoomatava ja kujutletava konteksti
Villmeri õpingutele, arenguaastatele. Täpsustatud
kontekst viitab aga sellele, et need näitlejaloomin-
gu alused ja kriteeriumid, mida Villmeri mängu-
laadis ja töösseuhtumises on täheldanud nii eesti
toonane teatrikriitika kui ka kolleegide hilisemad
memuaarid, olid tõepoolest haaratud ja omanda-
tud selle teatriloomingu otsesest algallikast, Stanislavski
"süsteemi" katselaboratooriumist, millena vene
teatriajalugu Leopold Suleržitski pedagoogikat kä-
sitleb.

Niisiis täpsustub ka eesti teatri varase eta-
pi esimene professionaalne side Stanislavski kool-
konnaga – selle kõige ehedamas ja kõrgemas kva-
liteedis. Olid ju just nimelt Suleržitski ja
Vahtangov need teatrimehed, kellele Stanislavski
oli isiklikult andnud prioriteetse õiguse oma har-
jutuste ja näitlejatehnika süsteemi katsetamiseks
ja õpetamiseks. Erna Villmer viibis järelikult aja-

loolise "alguste alguse" juures. Sellega tähtsustub tema osa eesti teatriloos veelgi – mitte lihtsalt vana "Estonia" õrn viiul, kõige peenem näitlejainstrument ja tundlik kunstnikunatuur, mitte lihtsalt esimene professionaal, vaid XX sajandi alguse teatrireformi teadlik apologet. Esimene pääsuke, märk koolkonna juurtest. Alles ligi pool sajandit hiljem tuleb Moskvast sama teatrimetodi teadmistega Panso, veelgi hiljem Raid ja Normet, kuid nemad kolm on sellega kokku puutunud lavastajaõppe kaudu. Erna Villmeri unikaalsus eesti teatri kontekstis seisneb ka selles, et ta õppis selles alglaboris näitlejatöö alkeemiat. Ainsana "meie omadest". Et siin leidub ainet mõtiskluseks, seda tõestab ka neil lehekülgedel Katri Kaasik-Aaslav.

REET NEIMAR

Eessõna. 1991 – Tee Villmerini

Õpin lavakunstkateedris kolmandal kursusel näitlejaks ja lavastajaks. Mul on kinisidee kirjutada raamat näitlejanna Erna Villmerist. Kohtun teatriteadlase dr Karin Kasega, kes alustas 1957. aastal Erna Villmerist monograafia kirjutamist, mis aga jäi pooleli. Karin Kask annab mulle suure sinise mapi – Erna Villmeri mälestused ja kirjavahetuse aastatest 1957–1965. Kiirustan ümberkirjutamisega... kuni lausen: "Ma ei taha, et mu kirjad läheksid kellegi teise kätte või muuseumi, need on mõeldud ainult Teile..." See on siis põhjus, miks need väärtuslikud kirjad on Kase käes ja mitte muuseumis ja et neist kirjadest teatakse ainult seda, et nad on olemas! Ühel kohtumisel ütleb Karin Kask mulle, et kirjutage teie Erna Villmerist monograafia lõpuni.

Mis sinisest mapist on saanud, ei tea keegi. Koos Karin Kase surmaga kadusid kirjad jäljetult.

Kes oli Erna Villmer?

Eesti esimene näitlejaharidusega näitleja ja lavastaja. Sündis 1889. aastal Tallinnas. Näitlejahariduse sai 1909–1910 Moskva Kunstiteatri juures Aleksandr Adaševi (Kunstiteatri näitleja) näitlejakursustel. Villmeri õpetajateks olid Kunstiteatri juhtivad näitlejad ja pedagoogid. 1910. aastal sõitis ta Theodor Altermanni kutsel tagasi Eestisse ning asus tööle "Estonia" teatris. 1913. aastal abiellus psühhiaatri ja seltskonnategelase, kirjaniku Juhan Luigaga. Alates 1920. aastast al-



Erna Villmer, eesti esimene näitlejaharidusega näitleja ja lavastaja. 1912.

gas viljakas koostöö näitleja ja lavastaja Ants Lauteriga, koos viidi "Estonia" teater kunsti kõrgusele. Asjaarmastajalikust lõbustusasutusest oli saamas professionaalne teater. Sellest koostööst sündis armuromaan ja abielukolmnurk. Villmer ja Luiga lahutasid 1924. aastal. 1928. aastal abiellus Villmer Lauteriga.

Villmeri näitlemis- ja lavastamisstiili iseloomustas sügav psühholoogilisus, vahendite peenus, sissepoole suunatud mäng. 1937. aastal on ta sunnitud halvatuse tõttu näitlejatööst loobuma. Järgnes 27 aastat liikumatust. Villmer sureb 1965. aastal.

Ajalooline avastus

Senini on Erna Villmerit seostatud Kunstiteatri ringkondadega, seosed on olnud abstraktsed, üldised. Oma uuringutes jõudsin fakti juurde, mis minu jaoks mõtestab ümber senise eesti teatriloos.

Nimelt – Villmeri õpetajaks Adaševi koolis oli Leopold Suleržitski. Saatus viis Villmeri 1909. aastal kokku Konstantin Stanislavski lähima kaastöölise, sõbra ja mõteteaaslasega. Tegu on ajaloolise sündmusega teatrimõtte arengus: esimesed Stanislavski "süsteemi" otsingute tunnid toimusid just Adaševi kooli õpilastega ja neid viis läbi Suleržitski.

Villmeriga samal kursusel õppisid tulevane vene teatri legendaarne lavastaja Jevgeni Vahtangov, Kunstiteatri tulevased näitlejad Serafima Birman, Lidia Deikun... kui nimetada "tähti". Nead olid uue näitlejatehnika – läbielamiskunsti – "katsejānesed". Nad olid ũhe alguse pealtnāgijad – "lābielamisteatri" sũsteemse nāitlejāõpetuse juurte juures.

Adaševlased said õpetusest osa enne, kui 1911. aastal avasid needsamad mehed, Stanislavski ja Suleržitski, kuulsaks saanud Kunstiteatri Esimese Stúdio. Selles stuudios õppis osa Adaševi kooli õpilasi edasi, seal õppis ka nāitleja Mihhail Tšehhov. Lisan nime seepārast, et juhtida tāhelepanu inimeste, tegude ja mōtete ajalistele ja ruumilistele seostele.

Mihhail Tšehhov oli Suleržitski andunudmaid ja iseseisvamaid (fantasōõr ja improvisaator) õpilasi ja õpetuse isemoodi edasiarendajaid. Hiljem avas ta oma nāitlejastuudio, kus alustas teatriteed enne Stanislavski juurde jõudmist Maria Knebel, kes nimetab M. Tšehhovit oma esimeseks õpetajaks.

E. Vilde "Tabamata ime", "Estonia", 1913. Eeva Marland – Erna Villmer, Leo Saalep – Theodor Altermann.



Knebel oli GITISes Voldemar Panso õpetaja, see on teada fakt. Nagu ka see, et Panso õpilased ja õpilaste õpilased on praegu eesti teatrit loovad nāitlejad ja lavastajad.

1961

Villmeri kiri Karin Kasele

Siin nāgin ũhel rahutul ŵõl und Stanislavskist: olin ta teatri nāitlejate keskel ja vestlesin Lilinaga (Stanislavski abikaasa, Kunstiteatri nāitleja), keda ma isiklikult ei tunnegi, ta ũtles, et Stanislavski tuleb kohe. Ja ta tuli, teatrihoone oli nii suur, otse kolossaalne keskaegne kindlus ja Stanislavski seisis nagu hiiglane foonil. Ŭks vāikse kasvuga lātlasest nāitleja seisis mu kōrval ja kōneles minuga eesti keelt...

Stanislavski ei ole minu arust ei teatriinimene ega nāitleja – ta on elu filosoof, mitte teaduse filosoof. Kogu ta olemus koondus elunāhetele, ammutades sealt oma elukutsele tōdesid. Tema sũsteem vōi õpetus seisnes vōitluses vale vastu, tema peamine juhtsōna oli "ei usu". Selles peitub kogu ta õpetus. Ei mingit mārkest, kuidas õigemini ŵelda, ei mingite reeglite ega teooriate kuulutamine, vaid olla tōe eest vāljas. Tema nāitlejad, meie õpetajad, kuulutasid Stanislavski peamist pũuet: ärge mōõduge ũhestki elunāhtusest analũũsimata ta teket, ta pōhjust, ta tulemust. Laske oma fantaasia vabale lennule, ja vōtke neist õppust oma osade kujutamisel. See mōte jālgis mind eluaeg ja aitas mind iseloomude loomisel. Tema sũsteemi peamōte: tāhelepanu pōõrata tekstitagusele elule, allhoovusele "suures loomingu ookeanis".

(Kiri, 14. juuni 1961)

Uus teater – Kunstiteater

Printsiibid, millega loodi Moskva Kunstiteater olid omas ajas sama uudsed ja ebatavalised nagu kogu Kunstiteatri tegevus. Teatritrupp loodi lāhtudes mitte ainult esteetilisest kriteeriumidest, vaid ka eetilisest-moraalsetest hoiakutest.

Trupi tuumik, valitud nāitlejad Stanislavski teatringikesest "Kunsti ja Kirjanduse Ŭhendusest" ja Nemirovitš-Dantšenko parimad õpilased Filharmoonia koolist, kogunes proovideks 1898. aastal Puškinos. Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko intensiivsest kirjavahetusest on nāha, kuidas kaaluti ja vaeti iga trupi kandidaati – tema plusse ja miinuseid, vōimeid, loomungulist perspektiivi. Samaaegselt trupi loomisega sũvenesid uue teatri loojad nāitlejatehnika kũsimustesse.



C. R. Jakobson
 "Artur ja Anna",
 "Estonia", 1913.
 Artur — Theodor
 Altermann, Anna —
 Erna Villmer.

Teatri esimesed etendused vaimustasid publikut terviklike lavastustega ja elususega, ansambliisuse, ühtse hingamise ja kõrge mängukultuuriga.

Rääkides MHATi näitlejamängu uuendusest ja otsingutest, peab rääkima ka lavastajateatri sünnist. Lavastuse terviklikkus, ansambli mäng, ühtse lavastusliku vormi leidmine — need on režii teatri võtmemõisted. Lavastaja ilmumisega teatrisse algab uus ajastu teatriloo: lavastaja mõte määrab tegelase koha ja ülesande tervikus.

Uus teater, Kunstiteater, tõi efektsete žestide ja õnnsa deklamatsiooni asemele pealtnäha märkamatud liigutused, just nagu juhulikult pillatud sõnad ja kõike läbiva atmosfääri. Ilmusid kuulsad pooltoonid, täidetud pausid, katkestatud fraasid ja mitmetähenduslikud intonatsioonid. See mängulaad peitis endas ka ohte. Siin oli oht, et läbielamiskunst muutub kontrollitud, näitlejale mugavateks stampideks — orgaanika, atmosfääri ja pausidega mängitsemiseks. Läheb veel hulk aastaid, enne kui Stanislavski "süsteem" kuulutatakse Nõukogude Liidu teatrikaanoniks ja ainukeseks õigeks lähenemiseks. Aga mitte sellest ei taha ma rääkida, vaid uue teatri algusest — elusa mängu otsingutest.

6. septembril 1908. aastal kogunesid trupi noored Stanislavski ja Suleržitski eestvedamisel nõupidamisele, kus arutati põhitrupi juurde filiaali loomist — uudse õpetamis-metoodika järgi. Stanislavski ja Suleržitski

otsustasid siiski alustada otsingutega Adaševi koolis, ja ühel kevadisel päeval 1909. aastal oligi Suleržitski stuudios kohal.



Leopold Suleržitski, Kunstiteatri I stuudio juhendaja, Erna Villmeri õpetaja Aleksandr Adaševi teatrikoolis.

Stanislavski ja Suleržitski. "Läbielamine"

Villmeri õpiaeg Moskvast pakub huvi veel ühest teatriloolisest vaatepunktist — üks tema näitekunsti õppejõududest oli näitejuht Suleržitski, teine õpetaja näitlejanna Niina

Litovtseva-Katšalova, Nemirovitš-Dantšenko õpilane, andekas pedagoog. Villmeri õpingutesse koondusid kahe suure lavastaja ja teatriõpetaja tarkused.

VILLMER: *Olen nii õnnelik, et sain Suleržitski õpetusest osa. Ta oli pärl Kunstiteatris. Stanislavski armastas teda väga. Ta andis vaid kolmandal kursusel tunde. Korä juhuslikult sattusin tema tundi ja otsustasin kohe paluda direktorit, et kas ma ei tohiks järjekindlalt osa võtta ka tema tundidest. Olin ju teisel kursusel. Lubati, see oli teise semestri jooksul, peale jõulu. Mäletan, et tulin pimedas stuudiost, mil puhul ema tõreles – mis kool see on, kus nii hilja õpitakse. Hüüdsime teda Suleriks, sest armastasime kõik teda, ta peenetundelisust, ta sügavat mõistmist ja tarka juhtimist, ta "juuksekarvalist" tähelepanu, hinge detailidesse laskuvat vaistu.*

(Elulugu, 1957)

Villmeri õpinguajal Adaševi stuudios terminit "Stanislavski süsteem" veel ei kasutatud. Otsingud olid algfaasis ja teooriaks sünteesimata. Stanislavski teatripiibliks saanud "Näitleja töö endaga" ilmumiseni oli jäänud kakskümmend aastat.

Refereerin lühidalt Stanislavski teatrivaateid 1909. aastal, et tema ja Suleržitski õpetuse eesmärk oleks arusaadav. Stanislavski jaotab näitlemise suunad kaheks: **läbielamiskunst** (*perezživanije*) – rolli psüühiline läbielamine, ja **etendamiskunst** (*predstaolenije*) – rolli väline kehastamine, publiku mõjutamistehnika omandamine. Ta küsib: mis vahe on läbielamisel laval ja tõelises elus? Ja vastab: elus ilmutab tahe end spontaanselt, mõtlemisest sõltumata, laval aga luuakse eluillusioon, tegevused, tunded tahtega, loomingulisest tahtest saab näitleja teine loomus. Sealt jõuab Stanislavski tõdemuseni, et vaadeldes elu- ja lavatõde sellest vaatepunktist, ei saa nende vahele mitte mingil juhul panna võrdusmärki.

Läbielamiskunsti näitleja peab õppima valdama psühhotehnikat, et ta võiks endas tahtega esile kutsuda psüühilised protsessid. Rolli läbielamine on hingeliste ja kehaliste aistingute mõjutamine, kus kordamise ja harjumuse teel tuleb jõuda **loomuliku seisundini**. Rolli õppides tuleb tal keskenduda tegelase mõtetele, mitte näitemängu sõnadele. Näitleja peab õppima valitsema oma loomevahendit – psüühikat ja afektiivset mälu (hiljem: emotsionaalne mälu), tähelepanu. Kuidas läbi teadlike harjutuste ja ülesannete jõuda inspi-

ratsioonini – tõelise loomisaktini? Need on uue näitleja ülesanded.

Suleržitski ilmumine Adaševi kooli polnud niisiis juhuslik. Stanislavski ja Suleržitski idee seisnes selles, et alustada õpingutega ühes erateatrikoolis, n-ö vabal maal, ja selleks ülesandeks valiti Adaševi stuudio. Uus teater vajab uut näitlejat, uudse ettevalmistusega, psüühiliselt ja füüsiliselt treenitud, süsteemset haridust saanud näitlejat. Pingeliselt töötavas teatris oli katsetamine võimatu. Pidi leidma autonoomse grupi noori, kes polnud veel teatrit läbi imbinud ja oleksid avatud otsinguteks.

"Süsteem" oli alles loomisel, oli otsinguline ja heitlik ajajärk nii Kunstiteatris kui ka Stanislavski ja Suleržitski loomeelus. Konflikt teatri kahe juhi, Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko vahel oli jõudnud sellisesse järku, et suheldi ainult kirjatsi, kümme aastat kestnud ühistöö oli katkemas – kaks erinevat loojat vajadis suveräänset eluruumi.

Kui MHATi juhatus eesotsas Nemirovitš-Dantšenkoga 1909. aastal alles arutas Stanislavski pakutud uut õpetusprogrammi, tegi Suleržitski juba Adaševi kooli õpilastega "süsteemi" järgi tunde. "Süsteem" pidi harama kogu kompleksi, mis aitab rolli luua – alates teatri üldistest printsiipidest (eetika) kuni näitleja rolliloomise protsessi väikseima detailini ja rolli taasloomiseni igal etendusel. (Seda meetodit nimetasid nad "uueks sisemiseks tehnikaks".) Eesmärk oli: **tõelised tunded**, tõeline läbielamine, absoluutne ühtesulamine (samastumine) rolli eluga. See tee sai näitleja ümberkehastumise lähtealuseks. See oli tõelise mängu tee, mis vastandus näitlejalikele stampidele, mängitsemisele.

Suleržitski võttis "süsteemi" loominguiliselt, vabalt, lihtsalt ja konkreetset. Ta viis oma õpilased selleni, et loomeprotsess oli loomulik, tõeline, orgaaniline.

Võib-olla ei oleks Stanislavski süsteemi tänasel kujul olemas, kui poleks olnud Suleržitskit oma vahetu suhtlemisega, erakordse pedagoogilise andega, võimega tungida sügavuti inimloomusesse. Suleri mõju Stanislavskile "süsteemi" loomisel oli, nagu väidetakse, väga suur.

Stanislavski: "Suler oli hea pedagoog, ta oskas minust paremini õpilastele selgitada seda, mida mulle avas minu näitlejakogemus. Ta oskas õpilastega rääkida, ei hirmutanud neid kunstis nii ohtlike teaduslike väljenditega."

Adaševi koolis jäi Suleržitski enamikuks õpilastele saladuseks, ta valis ise endale õpilased ja õpetas ainult neid, sealjuures sa-

lastatult — tema tundidesse oli raske pääseda. Suleržitski oli õpilaste jaoks kõiges teistmoodi, käitus teistmoodi, õpetas teistmoodi kui teised õpetajad. Suleržitski tegevus tekitas stuudio direktoris kahtlusi, sest ta töötas väga kaua ja põhjalikult ega jõudnud kuidagi resultaadini. Adaševi murest võib ka aru saada: kool oli ju tasuline ja õppeaja jooksul pidi iga õpilane kätte saama näitlemise põhialused. Aga tähtjaks ei olnud Suleržitski õpilastel veel midagi valmis. Katkendite ettenäitamisel kõnelesid ta õpilased vaevukuuldavalt, pausid olid repliikide vahel ülipikad, katkendid ise olid valitud väheatraktiivsed ja lavaliselt ebahuvitavad. Ta justkui suunas õpilasi publikust eemale — süvenema iseendasse ja partnerisse, sõnasse, allteksti.

JUHAN LUIGA: Villmer mängib iseendale... Villmer paneb rõhku afektidele, ta ilmumine näitelavale toob meeoleolu muudatust publikus... Tema näitelavaline plastika paindub tunnete järgi... Villmer töötab detailselt, tal on detail paremini läbi töötatud kui üldine kogukuju. Tema mängu ei kuule tihti, ta jääb nõrgaks, peab tähelepanemisega

kuulama, kui mängu motiivisid tahad kätte saada. Villmeri päästab ka nõrkusmomentidel mängus — tema iselaad. Villmeri näitekunst on ümbertöötatud, objektiveeritud hingekeel.

(Aforismid näidenditest ja näitlejatest, 24. oktoober 1912, "Päevaleht")

Suleržitski töömeetodid võib kirjeldada märksõnaga: "mittesegamine". Ta ei surunud näitlejale oma režiijoonist peale, ei sisemist ega välist. Ei valmistanud ette režiipartiituure. Ta ei olnud lavastaja tavamõistes, kuigi alustas "oma elu kunstis" just sel ajastul, kus intensiivselt otsiti uusi vorme. Tema mõju mängule toimus hingelise suunamise, materjalise sisserääkimise, rollile ja näitemängule eluliste vastete leidmise kaudu. See rääkimine polnud literatuurne, vaid tegevuslik, eluline — näitleja fantaasiat sütitav. Ta töötas intuitiivselt, näidendisse ja rolli ise sisse elades ja nii näitlejat kaasa tõmmates, tehes seda õrnalt, puudutamisi. Tal oli absoluutne kuulmine — tõelise mängu ja stambi äratundmises. Suleržitskil oli erakordne oskus tungida näitleja hinge, viia teda loomulikult ja ettevaatlikult loomingulisse seisundisse.

E. Vilde "Pisuhänd", "Estonia", 1914. Laura — Erna Villmer, Piibeleht — Theodor Altermann.





H. Sienkiewicz — N. Sobolštšikov-Samarin "Quo vadis?", "Estonia", 1920. Lygia — Erna Villmer (keskel ees).

Ta oskas avada õpilases tema ande ainukordsust, tema loomust, käivitada tema isiklikke reaktsioone; vabastas ta hirmust ja krampidest, andis usu endasse, ootas kannatlikult tõelise mängu sündimist, jälgis mängus tähelepanelikult iga hinge- ja tundeliigutust.

Suleržitski tundides toimus see plahvatus, juhtus Villmeriga see "miski", mis juhib Villmeri "näitlejat" kogu ta lavaelu. TÕELINE MÄNG. MÄNG ENDALE.

VILLMER: Võib-olla on see vaade õige, et näitleja peab võima kõike mängida. Mina seda ei jaga... Mina väljusin oma töös seesmisest elust, otsides omas isiklikus elus vastavaid elamusi, nagu õpetab Stanislavski.

(Kiri K. Kasele, oktoober 1959)

Adaševi koolis ei pandud palju rõhku häälele. Kooli kavas oli küll häälescade. Aga juttu või märkust häälest ja selle vajalikkusest ei kuulnud ma iialgi. Ka teatris olid kavas ju intiimsed näidendid, mis ei nõudnud erilist häälevõimet. Ainult tunde ehtsus oli tähtis. Selles oli ka mu kooli pealisülesanne. Kui lavale jõudsin (Eestis), tundsin, et häälega ei ole kõik korras. Ei jõudnud sellega kõike väljendada, mida tundsin ja edasi anda tahtsin. Hakasin sellepärast harjutama kohaste raamatute jä-

rele ja laulutunde võtma. Hääli oli väike ja kata-raalne.

(Kiri K. Kasele, 4. oktoober 1959)

Mina olin väga kinnine tööviiside käsitlemise küsimuste jagamisel. Ei tahtnud isegi näitejuhiga pikemalt kõnelda. Ma ei tea, kuidas nii iseteadev olin. Mul oli vaja kõik villmerlikult teha, omamoodi. See oli mu suur viga. Kordumine väsis, tüütas arustajaid, publikut. Kas pidasin end, oma isikut nii rikkaks? Ei usu, arvasin, et see peab nii olema, et väljun alati enda isikust. Et peab jätkuma...

(Kiri K. Kasele, 8. aprill 1962)

Oma kooliõpingutele vastavalt uurisin mitte kirjateksti, vaid elamuste ridu. Hoidusin üldse end liialt sidumast sõnalise tekstiga — kui aeg seda lubas, sest päheõppimine sünnitas kohe külmuse ja kunstlikkuse hõngu. Et otsida kuju, katsusin alul libiseda nagu omal sõnadel. Mul ei teinud palju vaeva pähe õppida, aga unustasin sama kiiresti kui pähe õppisin. Osade loomisel olin harukordselt armukade, ei usaldanud tihkti abi, mitte et ennast targemaks pidasin, ei sugugi mitte, põhiliselt olin ahne vastu võtma iga nõu ja paranduse — tahtsin vaid olla häirimatu iga mõtte ja joone tähelepanemisel. Seletatav on see ehk selles, et kontsentratsioonivõimes olin närviline ja nõrk eraldamiskoo-re või kaitseseina kinnihoidmises... Osade loomisel olin pikaldane ja närvikkuse pärast vajasin palju rahu ja häirimatust. Mõtlen pildile koerast, kes saanud kätte suure kondi, kuidas hirmuga poeb

E. Vilde "Tabamata ime", "Estonia", 1925.

Eeva Marland —
Erna Villmer,
Leo Saalep —
Ants Lauter.



kusagile nurga taha, et üksi närida kogu kondi puhtaks. Just sellisena näen ennast. Tahtsin ise iga sõna läbi elada, et ammutada kujule uue joone. Ootasin ärevuses intuitsiooni, mida üksi võib usaldada. [---] Hindan näitleja juures arenenud inimest, millest üksi võrsub väärtuslik looming. Usun, see on mul kooli mõju, kus nägin vaid tõsi-seid, arenemist taotlemaid inimesi...

(Elulugu, 1958)

Õpetaja Suleržitski tuli teatrisse paljunäinuna ja elukogenuna. Ta oli olnud kunstnik, madrus, kirjanik, põllutöeline, liikunud tolstoilaste ringkondades, trükkinud põrandaaluste lendlehti, rännanud Ameerika ja Kanada preeriates, olnud vangis ja asumisel, sest keeldus sõjaväes teenimast. Oli pidanud tuhandet elukutset, ja kõike, mida ta tegi, tegi ta andekalt. Teda huvitas elu, ja loomulik, et tulles teatrisse, sai temast kohe tuline "läbi-elamiskunsti" pooldaja. Suleržitski õpetuse sisu peitus selles, et ta lähenes lavakunstile elutõega, mitte kunstiliste vahenditega. Õpetades lavakunsti, õpetas ta elu. Suleržitski ja Stanislavski töö kandejõuks oli nende veendumus, et inimlikul ja kunstilisel, eetilisel ja esteetilisel on ühine alge. Looming algab eluhoia-

M. Pagnol "Tseesar", "Estonia", 1937. Fanny — Erna Villmer, Väike Tseesar — Ants Eskola.



kust. Aukartusest elu ees. Austusest inimese, austusest oma töö — teatrikunsti — vastu. Eetika ja esteetika on alati lahutamatud.

Vana "Estonia"

VILLMER: Lõpetasin teise kursuse, mängides ek-samiks Klärcheni osa Sudermanni "Hukatuses" lätlaste Feldmaniga, kes pärast sai Läti rahvusteatri näitejuhiks. Meie edu pani kõnelema kogu kooli ja eksamijuhatause eesti ja läti rahvast kui teatriandelisest.

Imelik, et just sel ajal sain kirja kodumaalt Th. Altermannilt, kellega mul kirjavahetust ei olnud, aga kes juhulikult olla kuulda saanud, et ma Moskoas teatrikunsti õpin. Altermann tegi ettepaneku tulla kohe "Estonia" elukutselisse teatrisse.

Jutustasin sellest rõõmsast sõnumist oma peaõpetajale Katšalovale (Katšalovi end. abikaasa, kes mingi haiguse tõttu lonkas ja oli sunnitud näitlejakutsest loobuma ja end pedagoogikale pühendamata, nõukogude ajal kui külastasin K.T. juubeli puhul, leidsin teda näitejuhtide nimekirjas). See mulle armas õpetaja tegi mulle kohe omalt poolt ettepaneku jätkata õppimist tema kulul, mille järel ta lubas mulle astuda Kunstiteatri ansambelisse tööle. Mu eestipärane aktsent oli viimase aasta jook-sul palju paranenud, kuna kodukeeleks oli saanud kasuisa kaudu vene keel. Nii, et võisin mõelda vene lavale.

Aga kodu kiskus enam, ja et kiiremini sõltumatuks saada oli noorele veetlevam. Ja nii asu-singi teele koju ja astusin 1910. aastal "Estonia" näiteseltskonda, purjed täis lootusetuuli.

(Elulugu, 1958)

Kui Villmer 1910. aastal "Estonia" teatrisse tööle asus, tõi ta kaasa Kunstiteatri vaimsure ja läbielamisteatri tõesed. Tema nõudlik suhtumine näitleja töösse, süvenemi-ne, oli konfliktini ulatuvalt erinev komödiantli-ku etendamisteatri "Estonia" töölaadist ja hoiakutest.

HUGO RAUDSEPP: Huuivataval kombel on "Es-tonia" näitelavale üks modernide kalduvustega näitleja ära eksinud. See on neiu Erna Willmer. Tema warjatud temperament, lüüriiline ja naiv loo-mus ning elementar-lihtne tehnik, mille puhtal tasapinnal waewalt märgataw nārwoiline wirwe üle jookseb, loob hingepeegli, mis moodsale meeololu-ja sümboldraamale hästi vastama peaks. Kui kau-gele siin näitleja jõuda võib, on raske konstateeri-da [---] "Estonia" teatri repertuaar ja ensemble

annab waewalt wõimalust näitlejal ennast oma andekaldavuses avaldada, veel vähem selles sihis ennast välja koolitada.

(“Estonia” teater Tallinnas, 1911)

VILLMER: Mõeldes oma austatud eeskujudele – Kunstiteatri näitlejale – õpetajaile, pean valuga tunnistama, et jõudes kodumaale ja nähes meie näitlejaid, üllatusin nende suurest erinevusest käitumises ja riietuses. Meie naised olid päris pabulinnud, sulgedes ja pitsides ehitud, harrastades edevalt elavaid vestlusi, täis hõikeid ja kilkamisi, et iga hinna eest silma paista ka tänaval nagu lavalgi, ja mehed oma edevuses kirevates lipsudes ja munarebukollastes kinnastes äratasid enam naeru kui lugupidamist ja tõsist huvi, nagu seda nägin Moskva K. T. näitlejate juures, kes kogu oma olemisega sukeldusid sügavaimatesse, varjatumaisse elu nähteisse ja avaldusisse. Siht olla tihedamas seoses kõigea, mis väärib lähimat tundmaõppimist, andis neile ka väärikat oskust leida lihtsust ja tõsidust suhtlemises ja töös [- -] Üleminek koolist teatrisse oli väga raske. Estonia oli küll elukutseliseks saanud, aga asjaarmastaja töötamise viis püsis kõvasti seal kogu juurtega. Et võimaldada korralikku palkade maksmist, tehti tööd ebanormaalse kiirusega. Õpiti osad pähe, süvenemiseks ei antud aega. Mänguviis ja eriti kõneviis oli äärmiselt kunstlik ja pealiskaudne autori teksti suhtes. See oli aeg, kus veel tehti kometit ja oldi lihtsalt komöödiandid. Ja siiski oli see aeg rikas annete poolest, nagu olid Paul Pinna, Theodor Altermann, Betty Kuuskemaa, Netty Pinna ja Eduard Kurnim, kes kõik aegamööda kogu meie maa ja rahva arenedes kasvasid tõsisteks töömeesteks ja inimesteks.

(Elulugu, 1958)

Villmeri sisemine – tõeline – mäng ja teadmine, õigemini öeldud – usk, et teater on pühamu, mõjutavad vaieldamatult vanade estoonlyaste mängu ja töösse suhtumist. Läbi aegade ja inimeste tuleb see hoiak praegusesse hetke. Altermann, Lauter, Tondur, Reiman, Karm, Eskola olid tema lavapartnerid ja mõttekaaslased, lisagem siia tänased näitlejad, kes omakorda neilt näitlejailt on saanud inspiratsiooni ja õpetust.

ANTS ESKOLA: Ants Lauter ja Erna Villmer moodustasid tol ajal “Estonia” juhtiva paari. Puutusin selle imetaolise eesti näitlejanaga kokku juba esimesel hooajal, “Vanad Aadamas” (1925/26).



E. Bourdet, “Äsja ilmunud”, “Estonia”, 1935.
Erna Villmer ja Kaarel Karm.

Tühine jandikene, kus mul tuli mängida saamatut ja kohmetut armastajat. Saamatust ja arglikkust on väga raske mängida, kui oled ise saamatu. Siiski tänu Erna Villmeri suurele kannatlikkusele sain pikkamööda asjast jagu. Kujutlusvõime hakkas julgemalt looma. Sügav lugupidamine, mida ma tundsin selle omapäraseima ja ainulaadseima näitleja vastu, jättis meie vahele mingi distantsi, millest üle astuda ei olnud sünnis. Sealtpoolt oli mingi lugupidamine ja ühtlasi emalik hellus, väikese heatahtliku huumoriga segatud. Oma töösse suhtus ta otse pühaliku tõsidusega. Tõeline näitleja – kunstnik.

(“Näitleja on ajastu lühikroonika”, 1986).

VEENE DRAAMATEATER 2000

Vähem või rohkem on kõigi riiklikult toetatud teatrite töö kultuuripoliitiline küsimus. Vene Draamateatri puhul on ta seda eriti, sest tegu on ainsa oluliselt doteeritud venekeelse professionaalse teatriga Eesti vabariigis. Näpuotsaga riigitoetust saab ka Narva "Ilmarine", ent kuna aastal 2000 sai "Ilmarine" riigilt 310 000 krooni, Vene Draamateater ligemale 8,5 miljonit krooni, mis moodustab ca 70% teatri 2000. aasta eelarve tulupoolest, siis pole suurusjärgud võrreldavad. Ühtlasi peaks toetuste jagamine, eriti möödunud aastal käivitunud "pearaha" süsteemi puhul, väljendama riigi ootusi ja nõudmisi.

Milline on Vene Draamateatri ülesanne Eesti vabariigis? Millised on teed selle/nende ülesannete täitmiseks? Või tuleks kõigepealt küsida: kas Vene Draamateatri omanik, st riik, on need küsimused ja vastused nii enesele kui ka teatrite formuleerinud?

Vaadates Vene Draamateatri 2000. aasta lavastusi ning lugedes varasemate aastate hinnanguid teatri tööle, tekib tunne, et seda ei ole tehtud. Pigem näib riigi ja vene teatri vahel toimivat vaikne kokkulepe, et teineteist ei torgita. Riik eraldab raha, vene teater toob välja lavastusi. Kõik on vaikne ja rahulik.

Samas julgen väita, et Vene Draamateatri kunstiline tase tervikuna on juba mitmeid hooaegu tuntavalt alla Eesti keskmist, sama kinnitab ka lavastuste retseptioon meedias (peamiselt venekeelses) ning, mis teatri toimimisel kõige olulisem, ka publikuarvud pole kiita.

2000. aasta sõnalavastuste keskmine küllastavus Vene Draamateatris oli 208 inimest etendusel. See on saali suurust arvestades napp number ja tähendab seda, et enamik etendusi tuleb Vene Draamateatri näitlejail mängida pooltühjale saalile.

Miks see nii on? Kas tegu on paratamatusega (saal on liiga suur), kas annaks selle paratamatuse vastu midagi ette võtta? Miskipärast tahaksin uskuda, et vene teatri saalide tühjuse põhjused ei ole võrreldavad näiteks "Ugala" probleemidega. Viljandi puhul on "Ugala" saal apriorselt liiga suur, vene teatri puhul tundub olukord siiski lahendatav.

Vene Draamateater ja Eesti. Kas tänane Vene Draamateater on seotud Eesti ühiskonnaga? Nii Eestit oma koduks pidavate venelastega kui ka eestlastega?

Julgen mõlemal puhul vastata: ei. Eestikeelses kultuuriruumis on tegemist peaaegu tundmatu suurusega, haruharva jõuab mõni Vene Draamateatrit puudutav uudis eesti ajakirjandusse või ka kitsalt teatralide huviorbiiti. Venekeelne press seda teatrit küll tunneb, ent mingit seost laval toimuva ja Eesti elus akuutsete probleemide vahel ei ole näha. Vene Draamateater oma praeguse repertuaari ja tõlgendustega on rõhutatult ühiskonnaelust distantseerunud, samasugusena võiks teda vabalt kujutleda tegutsemas Ufaas või Permis. (Siinkohal on tegemist küll üldisema probleemiga, ka eesti teater pole hetkel kuigi tihedas, mõjutavas seoses Eesti eluga, ent mingeid muutuse märke eestikeelses laval siiski paistab.)

Imagoloogiliselt torkab silma ka asjaolu, et Vene Draamateatri 2000. aasta suure saali mängukavas olnud 13 täiskasvanutele mõeldud lavastusest kannavad 12 žauriinimetust "komöödia". Ma ei usu, et sellisel ühekihilgusel on ratsionaalne põhjendus.

Käega lõõva integratsiooni omamoodi musternäide on Vene Draamateatri kavalehed, millest aimub korralikku koolipoisilikku suhtumist: meie kavad peavad olema kakskeelsed ja nõnda me nad ka teeme. Paraku on eestikeelsed tekstid eranditult kõigil kavadel, kus üldse mingit teksti leidub, vägased, toimetamata, tehnilise tõlke vormis. Samasuguseid jabur-tobedaaid vigu on muu hulgas täis ka Kultuuriministeeriumile esitatud statistiline aruanne. Muidugi on need pisiasjad, aga suhtumine teatrisse kujuneb sageli ka niisuguste pisiasjade mõjul.

Vene Draamateatri 2000. aasta edukama poole moodustavad kaks lavastuste gruppi: esmalt lastelavastused, mida oli mängukavas 8 nimetust ning kus keskmine saali täituvus ületas peaaegu kahekordselt täiskasvanute sõnalavastuse oma – 388 küllastajat etendusel. Teiseks on väga hästi toiminud kohustusliku kooliklassika lavaversioonid, peamiselt peeg-

lisaalis – täissaalidele (ca 70 kohta) mängiti nii Fonvizini “Abarikku”, Puškini “Ihnsat rüütli” ja “Padaemandat”, Krõlovi “Õppetundi tütardele”.

Äriideena kuuluvad kooliklassika lavastused vaieldamatult heade mõtete kilda: üsna kindel saalitäituvus pluss võimalus kasvatada enesele uut publikut. 2000. aastal peeglisaali kavva lisandunud “Õppetund tütardele” (lav S. Krassman) osutus kunstilises mõttes paraku läbikukkumiseks, tegu on tolmunud, abitu lavastuslaadi ja kriiskava mängustiiliga lavastusega.

Aasta plusspooli vaagides ei tohi kuidagi alahinnata 2000. aasta tipplavastust “Idioot” (lav Juri Jerjomini). Tegu ei ole kunstilises mõttes piire ületava, uut Dostojevski tõlgendust või uut, omapärast teatrikeelt pakkuva lavastusega. Pigem vastupidi, Jerjomini lavastus ja lähenemine on absoluutselt klassikaline, vana hea lavastajateater, mille suurim voorus on täpselt paika pandud ülesehitus, väga tugev ja käsitöömeisterlik konstruktsioon, kus Vene Draamateatri näitlejad teevad ridamisi suurepäraseid suuri ja väikesi rolle.

Tulemusena sündis Vene Draamateatris lavastus, mis üle mitme-setme aja jõudis ka eestlaste teadvusse, Eesti kultuuripilti, ning kogus väga korraliku publikuhulga: 2000. aasta jooksul mängiti lavastust 19 korda keskmiselt 379 vaatajale. Nende numbritega oli “Idioot” 2000. aasta menukaim täiskasvanutele mõeldud sõnalavastus teatri repertuaaris.

Paraku ei too üks pääsuke kevadet ja ei loo üks menulavastus teatri imagot. Suurõnnestumisi ei saa sündida riburada, ent tipplavastus tõuseb tõeliselt esile vaid juhul, kui teda ümbritseb tugev keskmine repertuaar. Vene Draamateatri 2000. aasta lavastuste seas jäi “Idioot” paraku nukkvalt ükski.

Ei Turgenevi “Provintsitari”, Frayni “Lavalised segadused” ega Razumovskaja “Prantsuse kired Moskva-lähedases suvilas” suutnud luua tugevat keskmist tausta, mis kindlustanuks vene teatri oma nägu. Eraldi tähelepanu tasub ilmselt pöörata “Prantsuse kirgedele”. Peaasjalikult kahel põhjusel. Esiteks on tegu uue vene näitekirjanduse jõudmisega Vene Draamateatrisse, mille tutvustamist tuleks ilmselt pidada Eestis asuva venekeelse teatri üheks missiooniks. Ja teiseks on just “Prantsuse kired” üks 2000/2001 hooaja menureid. Oktoobris esietendunud lavastust mängiti 2000. aasta sees 10 korda, keskmiselt 360-le vaatajale.

Oma silm ei kinnitanud paraku kõrgeid ootu-

si. Omal ajal just Eestis tuntuks saanud Ljudmila Razumovskaja uudisnäidend on dramaturgiliselt lohisev ja lodeva koega, siin liituvad prantsuse salongikomöödia ning tšehhovliku tundlikkuse elemendid, ent üpris väliselt ja haakumatult. Saalist vaadates tundus üsna tõenäoline, et tekstikärped võinuksid asja oluliselt parandada. Küündimatuks osutus ka Piiteri lavastaja Juri Nikolajevi töö, lavastuses puudus areng ja puänteeritus.

Ühtlasi andsid “Prantsuse kired”, “Õppetund tütardele” ning “Lavalised segadused” aimu sellest, kui oluline on Vene Draamateatri truppi hetkeseisus lavastaja. Jerjomini käe all “Idioodis” mängiti täpseid ja säravaid rolle, nõrga lavastaja juhtimisel on laval toimuv aga paiguti äärmiselt ebaprofessionaalne kriiskamine ja kõmistamine. Vaid väga vanad kalad, nagu Tamara Solodnikova, suudavad niisugustest lavastustest auga välja tulla.

Trupi hetkeseis ei ole kiita. Eelkõige vaevab teatrit korraliku käsitööoskusega noorte näitlejate puudus. Vene Draamateatri juures töötab küll studio, ent tegu on siiski põlve otsas ja nappide vahenditega antud õpetusega, mis ei kindlusta korralikku professionaalset põhja. Noornäitlejad tänase vene teatri laval on andekad või vähem andekad, ent neis puudub kindlus.

Põhjused on ilmselged: parimad noored lähevad õppima-töölle Venemaa suurlinnade teatritesse, Vene Draamateater ei saa selle vastu vähimatki teha. Sestap nõuab venekeelsete näitlejate probleem lahendust, kus teatrit aitaks ka Kultuuriministerium. Üks võimalikke lahendusi oleks vene näitlejate õpetamine lavakunstikoolis – kas siis eraldi kursusena või, mis ilmselt tunduvalt mõttekam ja ökonoomsem, lisandades eestikeelsele kursusele 4–5 inimese suuruse venekeelse õpperühma.

Küsimus tundub hetkel üsna akuutne, sest korraliku trupita ei ole põhjust loota Vene Draamateatril kõrget kunstilist tulemust ning näitlejate õpetamine Eestis on ilmselgelt odavam ja kindlam tee kui lootus uusi talente Venemaalt sisse osta. Ent on ilmselge, et uue truppi kasvatamine ei sünni üleöö, ka parimal juhul kulub selleks paar aastat. Muutusi oleks aga vaja tunduvalt kiiremini.

Seesuguse muutuse saavad kindlustada ainult tugevad lavastajad. Aastaid heidetakse Vene Draamateatrite ette korralike lavastajate puudumist. Ja üha uuesti tulevad needsamad väga keskpärased lavastajad siia tagasi. Ka 2000. aasta kinnitas reeglit, taas olid Vene teatri külalislavastajate reas Piiteri tagasihoidlikud tegijad.

“INISHMAANI IGERIK” LINNATEATRIS

Martin McDonagh, “Inishmaani igerik”

Lavastaja: Jaanus Rohumaa

Kunstnik: Aime Unt

Esiendus 20. detsembril 2000

Linnateatri Taevalaval

Ühest küljest on väga selge, et ka eestikeelsele teatrile napib lavastajaid. Parimad eesti lavastajad on väga koormatud ning nende meelitamine Vene Draamateatrisse on raske. Ehkki – ilmselt mitte võimatu.

Teisalt – tänu ühtsele keeleruumile on Vene Draamateatril tunduvalt paremad võimalused kutsuda enda juurde Peterburi ja Moskva tugevaid lavastajaid. Muidugi kerkib küsimus rahast. Ent see ei tohiks olla väljapääsmatu olukord. On võimalik kaaluda uuslavastuste arvu vähendamist kvaliteedi nimel. Kui sünnib hea lavastus, mis kogub näiteks kaks korda rohkem publikut kui Vene Draamateatri keskmine, siis ei tohiks kahe uuslavastuse eelarve paigutamine ühte lavastusse mõjutada ka teatri majandustulemust. Ilmselt on võimalik leida projektitoetust ka näiteks Kultuurkapitalist või Vene Kultuurifondist.

Aasta 2000 lõpetas Vene teater umbes 200 000-se miinusega, kunstiline tase on keskpärane, vaatajate hulk napp, teatri imago hall ja isikupäratu. Seepärast julgen väita, et Vene Draamateater vajab kiiresti tugevat juhti, kellel on selgepiiriline kunstiline programm ning kellele ministerium esitab täpsed nõudmised ja annab siis vabaduse teater oma käe järgi ümber kujundada. Ma arvan, et aeg selline otsus – raske, poliitiline – teha on enam kui käes. Mis juhtub, kui seda ei tehta?

Variant 1. Ei juhtu kõige vähematki, vene teater vegeteerib veel aastaid Eesti kultuuriruumi serval ning laguneb aegamisi edasi.

Variant 2. Sisekonfliktid teatris paisuvad ning ministerium on taas sunnitud sekkuma tuletoorjekomandona, nagu see juhtus Eesti Draamateatris või viimati “Ugalas”.

Vene Draamateatri üldõhustik meenutab hetkel paljuski Noorsooteatrit 90-ndate algul. Kõik siin on kerge tolmuorra all (ülekanatud tähenduses), pisut logisev ja lonkav. Naljalt ei kohta naeratavat saaliteenindajat või puhvetipidajat. Seejuures on ebameeldivalt hämmastaval moel tegu Tallinna kalleima teatripuhvetiga, mille hinnaklass on tuntuvalt kõrgem kui tuledes säravas Estonia Valges saalis!?

Et tulevik ei tunduks mõttetult tume, on siinkohal taas kasulik meenutada, et vaid ühepoolteise hooajaga tõusis omaaegne Noorsooteater Tallinna eliitteatriks. Sama võimalus on olemas ka Vene Draamateatril.

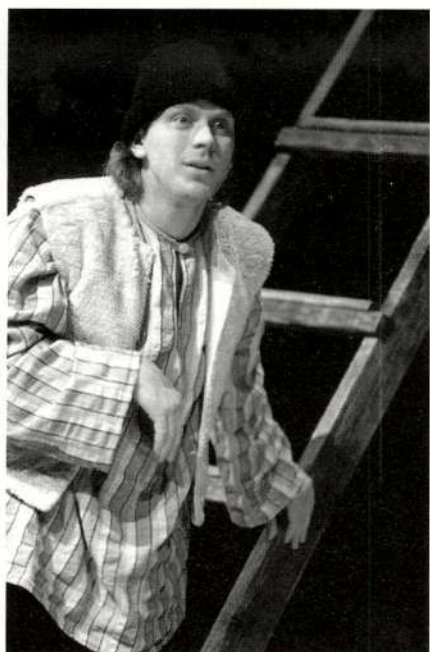
Ülevaade on kirjutatud Kultuuriministeriumi tellimusel.

Nüüd on siis noore iiri geenius Martin McDonagh' kolm maailmas kõige mängitavamaid näidendit ka eesti laval. Rakveres etendatakse “Connemarat” (lavastaja Jaanus Rohumaa), Tartu “Vanemuises” “Mägede iluduskuningannat” (lavastaja Ain Mäeots) ja viimasena Leenane'i trilooogiast jõudis meile “Inishmaani igerik” (taas Jaanus Rohumaa).

Kummaline on see Iirimaa lummus ja iharus, mis mitte üksnes eestlastes ei pulbitse. Iiri pubisid on ju lisaks Euroopale täis ka pool Ameerikat. Aga eks johtu see suuresti ka asjaolust, et punapäiseid iirlasi on omakorda täis pool maailma. Nii et nemad ihkavad kodust ära, samas kui meie imetlusega Iirimaa poole kiikame. Seesama paradoks on tugevalt sisse kirjutatud eelmise sajandi ühe suurema iirlase James Joyce'i loomingusse, kes samuti isamaa soolase tolmu saabastelt pühkis, ent ometi hiljem võõrsil kodumaad taga igatses ja selle igatsuse sunnil ennast maailma kirjandusse kirjutas.

Ka McDonagh on Iirimaa ära ja temagi näidendite tegelased on valmis esimesel võimalusel kodumaad hülgama. Sest kuskil kaugel terendab ahvatlev Ameerika. Peaasi, et sellelt tuuliselt ja kõledalt kõnnumaalt minema pääseks. Ükskõik mis hinnaga, ükskõik mis tööd tegema. Et siis pärast mingis Ameerika iiri pubis nädalalõpul koduigatsust vaigistamas käia. Ja järgmisel nädalal kõike otsast alustades uuesti nädalalõppu oodata. “Ameerikasse! Ameerikasse!” hüüavad McDonagh' näidendite tegelased. “Moskvasse! Moskvasse!”, hüüdsid Tšehhovi kolm öde.

Lisaks sellele ära-ihalusele on Tšehhovi ja McDonagh' loomingus märgatud teisigi ühisjooni. Tšehhovi komöödiad on täis ma-



M. McDonagh, "Inishmaani igerik", Tallinna Linnateater, 2000. Billy Claven – Andres Raag.

gusat valu, McDonagh on tunduvalt julmem. Vahel ka piitsutatavalt julm, teadlikult haiget tegev, vaatajat ärritav. Ent sealsamas kõrval pakatab tekst huumorist või vähemalt irooniast ja pinged on jällegi maas.

Ja muidugi ühendab Tšehhovit ja McDonagh'd üksinduse traagika. Ehkki – võrdlus on omal moel primitiivne ja spekulatiivne, sest milline suur looja saaks või oskaks seda teemat vältida. Pealegi on McDonagh'd juba jõutud võrrelda kellega iganes: Tarantino, Pinter, Mamet jne.

Millest räägib "Inishmaani igerik"? Suuresti samadest asjadest, millest "Connemara" ja "Mägede iluduskuninganna". Et elu on lühike ja julm, aga võib harvadel hetkedel pakkuda ka palju ülevat, ehk isegi suurt armastust. Ja et neid ülevaid hetki ning armastust tajume pahatihti alles siis, kui nad on käest libisenud. Triviaalne. Muidugi. Lummas on aga see, kui oskuslikult, valusalt, vaimukalt McDonagh triviaalset tõde serveerib. Ja triviaalsus on kadunud.

McDonagh's kui dramaturgis on justkui kaks poolust – ta on ühtaegu draamakirjanik ja postmodernistlik muinasjutuvestja, kelle lood leiavad aset kuskil ebamaises, natuke salapärases ja peaaegu et ligipääsmatus liri kolkakülas või saarel. Ka tema tegelased pole ainult lihast ja luust, neis kõigis peitub väike

nihestatus. Nõnda peitub ka igas Inishmaani saare elanikus oma "kiiks", kelles suurem, kelles väiksem. Lisaks hõljub McDonagh' teksti kohal iiri folkloor ja mütoloogia, mis veelgi rõhutab reaalsuse ja irrealsuse piiril mängimist.

Nagu "Connemaras" ja "Mägede iluduskuningannas", nii pole ka "Igerikus" vist ühtki tavamõistes normaalset olendit. Igeriku-Billy (Andres Raag) poodi pidavatest tädidest räägib üks, Kate (Helene Vannari), kivi-dega, teine, Eileen (Ene Järvis), sööb pidevalt salaja magusat. Bartley McCormic (lavakunstikooli tudeng Alo Kõrve) igatseb teleskoopi, et sellega vihmausse uurida. Saare nuhtlus, keelepeksja Jonnytoru (Margus Tabor) püüab oma vana ema O'Dougalit (Marje Metsur) alkoholiga tappa. Igeriku-Billy kättesaamatu-na näiv ihalusobejekt on ilus, aga samas ropu suu ja kerge meelega Helen (Katariina Lauk-Tamm), kes kaebab, et preestrid tema "perset näpivad" ja on valmis, kui tuju tuleb, igatsele toore munaga virutama. Siis on veel morn meremees Pisibobby (Indrek Sammul), muidu vaga ja vagur, aga võimeline ülitundliku õigluse nimel Jonnytoru peaaegu surnuks peksma.

Selgelt vastandub teistele tegelastele Igeriku-Billy, noor mees, kel küljes füüsiline puue, kuid mõistusega kõik korras. Ja lehma-

"Inishmaani igerik". Helen McCormick – Katariina Lauk-Tamm.



de tagumikke karjamaal vahib ta tundide kau-
pa vaid sellepärast, et tädide juurest natuke
eemal olla.

Kõik need kirevad kujud tihti lausa
vihkavad üksteist, salvavad, kuidas saavad, ja
teavad ometi, et teineteiseta ei saa nad elada.
Kui just siit saarelt minema ei pääse. Küll lä-
heks, kui saaks! Sest isegi kommid on "seal"
paremad. Mentooli- ja vahukommid ja mis
kõik veel, nagu teab Bartley McCormick.

Ning siis tuleb valge laev. Siin toob
dramaturg sisse ajaloolise seiga. Nimelt saa-
bus 1934. aastal liri läänesaartele dokfilmi te-
gema omal ajal väga tuntud ameerika režis-
söör Robert Flaherty. Tänu Jonnytorule levib
jutt ameeriklaste saabumisest kulutulena üle
saare. Kui juba Hollywood ise selles urkas
kohal on, siis tähendab see suurt võimalust!

Kunagi tahtsid Ameerikasse ära Billy
vanemad, nüüd ihkab sinna Billy ise. Nagu ka
õde-venda Helen ja Bartley. Lõpuks nõustub
ki paadiomanik Pisibobby sant Billy paati võt-
ma, et filmimeeste juurde aerutada. Ja just
tema võtavad ameeriklased kõigi kohalike
imestuseks tootatud maale kaasa... ja tema
tuleb sealt siiski tagasi, sest: "Minu koht on
siin, Inishmaan, nende inimeste juures, kes
mind armastavad ja keda mina armastan vas-
tu." Nii ütleb Billy neli kuud hiljem Eileen ja
Kate'i poe uktselävel.

"Inishmaani igerik".
Jonnytoru — Margus Tabor.



Loomulikult pole McDonagh üleöö
kuulsaks tõusnud ainuüksi sellega, et ta on
iirlane või et ta suudab oma äraspidiste, natu-
ke karuste ja kuskil kaugel-kaugel elavate
peaaegu et muinasjutuliste tegelastega igäihe-
le krae vahele pugeda. McDonagh on enne-
kõike väga hea dramaturg. Ta valdab suure-
päraselt dialoogi, ükski tegelasliin ei jää õhku
rippuma ja kõik karakterid saavad kindla arengu.
Lisaks veel paljumainitud huumori- ja iroo-
niataju.

Jaanus Rohumaale on see juba teine
pöördumine McDonagh' poole. Võrreldes
"Connemara" Rakveres on "Igeriku" to-
naalsus tunduvalt helgem. On neidki, kes
"Inishmaani igerikku" lausa komöödiaks pi-
danud. Aga eks Tšehhov kirjutanud ka ko-
möödiad...

Pärast "Connemarat" ja "Mägede ilu-
duskuningannat" tundub lavastuse kujundus
(Aime Unt) Linnateatri Taevalaval esmapilgul
ehk liigagi ilus ja helge. Kui õekesed Eileen ja
Kate lavale ilmuvad, siis astuksid nad välja
justkui etnograafiamuuseumist. Küllap rõhu-
tab seda tunnet ka kahe piinlikult puhtust pi-
dava vanatüdrukute riietus. Juba järgmisel het-
kel kõlksub kõik oma kohale. Tegelikult on
Aime Unt väga nappide vahenditega suutnud
edasi anda nii õekeste poeõhustikku kui ka
kõiki teisi tegevuspaiku või tegevusi (näiteks

"Inishmaani igerik".
Pisibobby Bennett — Indrek Sammul.





“Inishmaani igerik”.
Eileen Osbourne – Ene Järvis,
Kate Osbourne –
Helene Vannari.
Priit Grepi fotod

paadi markeerimine üheainsa aeru ja tulliga). Leidlik kujund on ka Jonnytoru Mamma “magamistuba” võrkkorvis, sest näidendi järgi on Mamma aheldatud ratastooli.

Jaanus Rohumaa on tekstist ja dialoogidest võtnud maksimumi, lavastus on tundeerik, täis heledamaid ja tumedamaid toone. Näitlejad on kui köietantsijad, kes kõrgel nõõril publiku tunnetel mängivad.

Kaks suurepäraselt karakterkujut loovad Helene Vannari ja Ene Järvis, südamlikud, pisikeste veidrustega vanatüdrukud, kes üritavad Billyt elama õpetada. Aga see tuleb vaid nende suurest armastusest.

Samuti pole laval näinud sellist Indrek Sammuli: sünye, sissepoole pööratud hingeaga, noore naise kaotanud mees.

Väga heas mõttes üllatab ka Margus Tabor, keda pole sõnateatris ammu kohanud ja kelle hiu murdes mängitud Jonnytoru on tõeliselt värvikas.

Katariina Lauk-Tamme seevastu oleme ennegi näinud tõelist fuuriat mängimas. Ja tuleb tunnistada – sellist jõudu ja elaanit

antud vähestele noortele näitlejataridele. Kui näitleja tahab, on ta laval kui jää, mis lausa õhkab jäisust ka saali. Nii ka siin. Pole justkui kübetki soojust ja õrnust selle kalgi tüdruku kesta all, kes peab end maailma ilusaimaks tüdrukuks, pidevalt ropendab ja kõigile pasunasse tahab anda.

Arusaadavalt on Igeriku Billy Heleni vastandkujut. Puudega inimese mängimine laval on üksjagu komplitseeritud. Loomulikult äratav selline tegelane otsekohe kaastunnet, mille pealt aga võib kergesti libastuda. Andres Raag ei libastu. Ta ei kisu haletsusväärseks. Kuigi võiks – kõik ju narrivad.

Lavastuse täpsem stseen sünnib aga finaalis, siis, kui Katariina Lauk-Tamme Helen siseneb, esmalt Billyle vastu vahtimist viirutab ja seejärel poissi suudleb. Saal on hiirvaikne. See ei ole järjekordne Kaunitari ja Koletise lugu. On lihtsalt kaks inimest. Igerik Billy on oma õnne kätte saanud.

SCHENKER – JÄTKUVALT PRO ET CONTRA

Kolmandast rahvusvahelisest muusikateooria konverentsist Tallinnas

9.–10. märtsini toimus Eesti Muusikaakadeemias (EMA) kolmas rahvusvaheline muusikateooria konverents, mida võib pidada läbi aegade üheks tähtsamaks ja esinduslikumaks sündmuseks eesti muusikateaduses – seda mitte ainult ettekannete kõrge taseme, vaid ka muusikaanalüüsi maailmas tunnustatud positsiooniga teadlaste arvuka osavõtu poolest. Ehkki ettekannetes käsitleti muusikateoreid ka hulgateooriast ning vormianalüüsi traditsioonidest lähtuvalt, tugines enamik autoreid Heinrich Schenkeri¹ analüüsimeetodile ning see aspekt kujundaski kogu ürituse näo.

Konverentsi kaks tööpäeva olid äärmiselt tihedad, programm sisaldas palju ettekan- deid, millest enamik oli väga kõrgel profes- sionaalsel tasemel. Esinejate jaoks ei vajanud Schenkeri analüüsi põhitõed ja väärtused muidugi tõestamist, kuulajaskond (mitte- schenkeriaanidest muusikateadlased ja muu- sikateaduse tudengid) pidi aga pingutama, et informatsioonile mitte täielikult alla jääda.

Muusikateooria konverentsidel on Eestis välja kujunenud tava alustada põhiüri- tust külalislõengutega ning lisada konverentsi kavasse ettekannete kõrvale ka analüütiline sümposium ja ümarlaua diskussioon. Selle- aastased külalislektorid olid **Carl Schachter** (*City University of New York, Mannes College of*

Music) ja **Edward Laufer** (*University of Toron- to*).² Sümposiumi ühiseks uurimisobjektiks valiti Brahmsi Kolmanda sümfoonia viimane osa. Konverentsi viimasel sessioonil, ümar- laual, oli kaks põhilist ülesannet: kommentee- rida autori juuresolekul Carl Schachter'i raa- matut *Unfoldings*³ ning teha kokkuvõte toimu- nud üritusest.

Käesoleva artikli eesmärk pole süüvi- da Schenkeri analüüsimeetodi ja selle edasi- arenduste selgitamise või ka konverentsi et- tekannete lähemasse tutvustusse, vaid aval- dada kokkutatulnud teadlaste mõningaid üldi- semaid mõtteid konverentside ja muusikaana- lüüsi kohta.⁴ Diskussiooni juhtis **Christopher Wintle**⁵ (*King's College, London*), ümarlaua ümber istunud schenkeriaanide esindusest saavad alljärgnevalt sõna Carl Schachter ja Edward Laufer, kaasa räägivad põhiliselt

¹ Heinrich Schenkeri (1868–1935), tuntud austria muusikateoreetiku analüüsimeetod seisneb muu- sikateose harmoonia-, meloodia- ja kontrapunkti- tasandi taanduses, st olulisema info väljatoomises, ja nende tasandite koosvaatlemises. Meetod sai populaarseks pärast Teist maailmasõda Ameerikas, kuhu mitmed Schenkeri õpilased emigreerusid. Eesti keeles vt Schenkeri meetodi kohta: M. Humal, "Schenkeri analüüs ja muusikaline vorm (Heinrich Schenkeri muusikalise analüüsi meetodist)", "Tea- ter. Muusika. Kino" 1998, nr 1, lk 36–41.

² Carl Schachter tegeles oma loengus "Elevandid, krokodillid ja Beethoven: Schenkeri poliitika ja Schenkeri analüüsi pedagoogika" Schenkeri ideoloogia ja selle mõjuga tema analüüsimeetodi õpe- tamisele Ameerikas; Edward Lauferi loeng "Üle- minek kõrvalteemasse: motiiviline järjepidevus ja transformatsioon" käsitles muusikateose motiivi- lisi protsesse (heas teoses alati ilmnevaid motiivili- si sarnasusi peateema ja kõrvalteema vahel) kui teose temaatilise ühtsuse loojaid.

³ Schachter, Carl. *Unfoldings. Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. Oxford University Press, New York, Oxford, 1999. Schachter on uuesti läbi tööta- nud suure osa probleemidest, millega omal ajal te- geles Heinrich Schenker. Schachter'i tähtsaim pan- nus on kahtlemata seotud Schenkeri meetodi ra- kendamisega rütmilise käsitlemisel, aga ka antud mee- todi sidumisega muusikalise väljenduse, tähendu- se ja interpretatsiooni problemaatikaga.

⁴ Alljärgnevalt esitatud mõtted on stenografeeri- tud lõpudiskussiooni viimasest osast.

⁵ Christopher Wintle, Londoni *King's College*'i juhtiv analüüsi õppejõud, viibis EMAs ka kolm aastat tagasi, osaledes ettekande ja loenguga teisel rah- vusvahelisel muusikateooria konverentsil (Tallinn, 17.–18. aprill 1998).



Carl Schachter, *City University of New York*'i professori, maailma ühe tunnustatuma Schenkeri ideede tundja osalemine Eestis korraldatud muusikateooria konverentsil on siinsele muusikateadusele suur au.



Professor Schachter teooriakonverentsi korraldajate, Eesti Muusikaakadeemia õppejõudude Mart Humala ja Margus Pärtlase seltskonnas.

Harri Rospu fotod

Margus Pärtlas (EMA), Hans-Gunter Lock (DAADi stipendiaat EMAs), Graham Phipps (University of North Texas), Timothy L. Jackson (University of North Texas) ja Timo Virtanen (Sibeliuse Akadeemia, Helsingi).

Wintle: Küsin kõigepealt Carl Schachter'i käest tema muljete kohta lõppevast konverentsist. Mida pead sina oluliseks või eriti kordaläinuks teemade, repertuaari, ettekannete suhtes? Võib-olla mõtleksid ka selles suunas, millised üldse peaksid konverentsid olema. Küsin sellepärast, et ühel meie muusikaanalüüsi konverentsil osales kirglik schenkeriaan Kesk-Euroopast, kelle sõnul pole konverentsidel suurt mõtet: iga ettekanne on juba enne konverentsi lihvitud, programmikomiteel läbi arutatud ning heaks tunnistatud, kõikidele probleemidele on tähelepanu juhitud; seega polegi mõtet kokku tulla, piisab, kui saata ettekanded. Mulle tundus, et see ei saa olla ainus viis konverentsidest mõtlemiseks.

Schachter: Pean ütleva, et enamasti mulle konverentsid ei meeldi, eriti väga suured konverentsid, kus ühel ja samal ajal toimub võib-olla kolm või neli erinevat asja. Kusjuures alati, kui ühel päeval on kaks ette-

kannet, mida tõesti tahaksid kuulata, toimuvad need suure tõenäosusega samal ajal, nii et ühest tuleb loobuda. Tunnan end alati rahulikumalt väiksematel konverentsidel, kus korraga toimub vaid üks sündmus, inimesed saavad üksteist tundma õppida ja vestlused toimuvad ka ametlike sessioonide vahepeal. Arvan, et need võimalused on ääretult väärtuslikud kõigile osalejatele. Seega pean ütleva, et eelistan Tallinna konverentsi paljusi enamikule Ameerika Muusikateaduse Ühingu või Muusikateooria Ühingu üritustele.

Lõppev konverents on mitmel põhjusel hämmastanud ja rõõmustanud. Esiteks on see lihtsalt väga veider tunne – erinevatest kohtadest (Inglismaalt, USAst, Kanadast, Leedust, Soomest) pärit inimesed kogunevad Eestisse ja räägivad muusikateooriast. See on natuke sürrealistlik, aga sealjuures väga meeldiv kogemus. Samuti olin ma väga rahul siin maailma osas tehtava kõrgetasemelise tööga. Mul on varem olnud kontakte Helsingiga, aga mitte Tallinnaga, seega ei teadnud ma eriti, mida siit oodata. Siinsete teadlaste või Sibeliuse Akadeemia teadlaste ettekanded olid nii silmapaistvad, et neile aplodeeritaks igas suuremas keskus. See, kui kõrgelt on muusikateooria kui distsipliin siin juba praegu arenenud, on imetlusväärne. Seetõttu pole mul siin-

setele inimestele asjade paremaks muutmiseks tegelikult mingit erilist nõu anda.

Wintle: Milliseid probleeme uurid uuesti lähemalt, kui oled taas New Yorgis?

Schachter: Kindlasti mõtlen Margus Pärtlase⁶ ettekande üle Straussist, omamoodi kahest paralleelsest universumist – traditsioonilisest diatoonilisest süvatasandist ja väga kromaatilisel pinnatasandist – ning suhetest nende vahel, kui võimalusest tegelda XIX–XX sajandi vahetuse muusikaga, mis minu arvates oli äärmiselt tulemusrikas. Muidugi mõtlen ka Edward Lauferi⁷ ettekannetest, mis on alati imetusväärsed. Olen neist paljusid kuulnud, kuid minu jaoks pole neid kunagi liiga palju. Samuti olin ma üsna huvitatud Sibeliusest ja Šostakovitšist – nende heliloojatega ma ise ei tegele, aga väga huvitav oli näha, kuidas mulle omast lähenemisviisi edukalt ka sellise repertuaari puhul rakendatakse. Ja loomulikult töötan ma Brahmsi muusikaga, mis on lõputu imetluse ja frustratsiooni allikas, sest see on nii raske... Mõtlen kindlasti veel Brahmsi Kolmanda sümfoonia üle.

Phipps: Arvan samuti, et see konverents oli oiuline võimalus inimestele, kes oma töödes kasutavad erinevaid lähenemisviise, üksteisega tutvumiseks ja ideede vahetamiseks. Olen selle seltskonna suhtes teatud mõttes kõrvalseisja. Ma ei usu, et mind oleks iial otseselt schenkeriaaniks tituleeritud. Kuid minu jaoks on olnud huvitav kuulata teie ideid, kasutada võimalust avaldada mõningaid enda omi ning lihtsalt teada saada erinevatest huvidest, mis inimestel on.

Laufer: Tahaksin kõigepealt tänada selle konverentsi korraldajaid, eriti professor Mart Humalat, Margus Pärtlast, Andres Punga, kes meid siia töid. Me kõik teame, kui suurt tööd ja pingutust nõuab sellise konverentsi korraldamine – minu arvates on tulemus suurepärane. Mulle on erilist muljet avaldanud ettekannete mitmekesisus ja väga kõrge kvaliteet ning erinevate ideede rohkus. Arvan, et konverents oli väga edukas ning korraldajad peaksid olema sama rahul kui meie.

⁶ Margus Pärtlase ettekande teemaks oli "Klassikaliste tonaalsete mudelite transformeerumine Richard Strauss'i lauludes "Das Rosenband", op 36, nr 1 ja "Mein Auge", op 37, nr 4".

⁷ Edward Laufer kommenteeris analüütilisel sümposionil Brahmsi Kolmandat sümfooniast ning esines ettekandega "Kontsentratsioon ja fantaasia Brahmsi Fantaasiates op 116".

Wintle: 1980. aastate algul, just pärast ajakirja *Music Analysis* asutamist toimus meil Londonis esimene muusikaanalüüsi konverents. Nägin teie eelmisel konverentsil ja näen praegugi teatud asju, mis meenutavad kaheksateist-kakskümmend, võib-olla viisteist aastat tagasi Londonis toimunut. Aga ehkki tänapäevased muusikaanalüüsi-alased ideed on siin juurduma hakanud hiljem, juurduvad need palju võimsamalt. Seega, kui Carl ütleb ettekannete komplitseerituse astet ja autoriteetsust silmas pidades, et Baltikumi ja Soome panus on hämmastav, nõustun ma täielikult. Siinne standard on juba algtasandil parem kui see, millelt meie Londonis muusikaanalüüsi alustasime.

Küsisin nüüd ehk korraldajatelt: Margus, milline on sinu suhtumine konverentsi, millised olid su ootused?

Pärtlas: Diskussiooni ja ettekannete taset arvestades on mu ootused enam kui täitunud. Mul on väga hea meel, et rohkem kui üheksakümmend protsenti inimestest, kellega aasta jooksul ühenduses olin, on nüüd meie linnas, meie akadeemias. Mõningaid neist tundsin juba varasemast ajast, mõningatega, nagu Edward Laufer, Carl Schachter, Frank Samarotto, Poundie Burstein tutvusin aga alles siin. See on tõesti oluline edusamm. Kahjuks pole meie akadeemia kuigi suur ja muusikateoreetikute ring on veelgi väiksem. Nagu näete, pole konverentsil palju tudengeid... Alguses oli neid rohkem, kuid arvatavasti oli tase nende jaoks üle jõu käiv. Seega tekib küsimus, kelle jaoks me selliseid konverentse üldse korraldame? Ehkki optimistlikum vaatepunkt on selline, et me ise kui professionaalid, kui õppejõud vajame sellist tüüpi arutelusid ja sel pole tähtsust, et kõik tudengid ei suuda diskussiooni jälgida. Meie ise õpime sellistel konverentsidel ja järgmisel nädalal õpetame ehk oma tudengeid paremini.

Wintle: Arvan, et see, mida Carl Schachter ütles väikeste konverentside tähtsuse kohta, on väga õige. Eelmisel aastal oli meil Cambridge'is ooperianalüüsi konverents. Cambridge'ist tuli vist ainult üks teaduskonna liige kuulama, kõik ülejäänud ja ka kõik esinejad olid teistest ülikoolidest. Niisiis, Cambridge'i ülikooli inimesi see konverents eriti ei huvitanud. Ja ettekandeid kuulama ei tulnud ka ühtegi tudengit. Ma ei usugi, et oleks võimalik teha nii, et kõik toimuv sobiks korraga kõikidele inimestele. Väga kena, et

siin on vähemalt mõned tudengid. Nagu öeldakse, ainult erilised tudengid tulevad kohale. Ja see üritus toimub tõesti rohkem meie kui nende pärast. Loeng 100 või 150 inimesele raskendab diskussiooni ning ka loengu pidamist – võimalus rääkida nii, nagu me siin seda teeme, on väga hea, sest paljudel konverentsidel ei saa seda teha.

Pärtlas: Olen tänulik Lauri Suurpääle Sibelius Akadeemiast, et ta oma tudengid siia tõi, kuigi nad pidid kahjuks lahkuma enne praegust diskussiooni.

Lock: Olen selle konverentsi jooksul kuulnud palju esinejaid ja peaaegu kõik nad on kasutanud Schenkeri graafilise analüüsi meetodit. Panin kirja mõned küsimused ja kahtlused ning soovin need nüüd siinkohal esitada, kuigi ma ei arva, et minu seisukoht on tingimata õige. Muusikateooria, eriti muusikaanalüüs, on minu arusaamist mööda teaduslik distsipliin. Muusikaanalüüsi eesmärk on sügavam teadmine muusikast. Ühelt poolt kirjeldab muusikaanalüüs, kuidas muusika (teos) on ehitatud, teiselt poolt püüab mõista muusika tajumist. Schenkeri graafilise analüüsi rakendamise puhul ei saa ma aru, millist sõnumit, millist teadmist peaksin sellest välja lugema või kas muusikateos on meistritöö või mitte. Olen kindel, et suudan ka halbades muusikateostes leida häältejuhtimise, *Urlinie* või *Ursatz*'i struktuure (see on vaid spekulatsioon, kuna ma pole seda ise teinud). Minu arvates on see problemaatiline, kuna minu arusaamist mööda ei eksisteeri Schenkeri analüüsis täpseid reegleid graafilise häältejuhtimise skeemi koostamiseks. Millised on reeglid helide valimiseks kesk- või süvatasandile? Miks on mõned helid nii väärtuslikud, et need valitakse graafilisse analüüsi, teistel helidel aga pole sellist väärtust? Struktuurid on juba enne analüüsi alustamist teada. Kas analüüsides ollakse neist mõjutatud, otsides just neid struktuure, korjates välja just neisse sobivad helid? Ka oma prima tahtmise korral ei suuda ma muusika(teos)t kuulates kuulda häältejuhtimist, ma ei suuda tajuda katkeamatut lineaarset struktuuri, kui kaks graafilises analüüsis kõrvuti olevat heli asuvad teoses tegelikult üksteisest kahekümne või enama takti kaugusel. Minu arvates eksisteerib tegelik muusika peamiselt pinnatasandil; kesk- ja süvatasand on sekundaarsed, mida ei ole võimalik häältejuhtimise abil kirjeldada. Kesktasand on mõistetav motiivilises aren-

duses ja muusikalises vormis, *Ursatz* on minu arvates aga puhas väljamõeldis. Mulle tundub, et sellist tüüpi analüüs on olemas ainult iseene pärast, see on vaid teoreetiline meelelahutus, mis ei aita kaasa muusika mõistmisele. Kokkuvõtteks ütleksin, et mulle paistab, et Schenkeri graafiline analüüs pole täpne teaduslik meetod, ja seega ei saa ma aksepteerida selle kasutamist kaasaegsete muusikateoreetiliste probleemide uurimisel. Sellised on minu arvamus ja mõtted, mis konverentsil tekkisid.

Pärtlas: Tundub, et ma eksisin tudengite koha pealt – nad on siin! Sooviksin, et me oma tudengid oleksid ka nii aktiivsed kui Hans-Gunter Lock Saksamaalt.

Lock: Ma rääkisin ka eesti tudengite eest.

Wintle: Lühidalt paarist tõstatatud küsimusest. Kõigepealt oletusest, just nagu oleks olemas printsiip, mis automaatselt produtseerib teatud kindlaid tulemusi. Mulle tundub, et Schenkeri analüüsis ei ole midagi sellist, mis iseenesest määraks tõlgenduse, sest alternatiivsete tõlgenduste üle arutlevad inimesed on mõnedel juhtudel näiteks jäänudki kahevahele. Seega ma ei usu, et see printsiip oleks nii deterministlik nagu Lock arvab.⁸ Hinnangu küsimus on keerulisem, kuna põhiliselt räägivad inimesed ju teostest, mida nad ise kõrgelt hindavad. Edward Laufer, sooviksid sa vastata? Oled sa analüüsides kunagi püüdnud teha "negatiivset näidet", mis tegelikult näitaks, et Schenkeri printsiipe rakendades võib demonstreerida, et teos pole suurem asi?

Laufer: Ei...

Wintle: Carl, sina?

⁸ Ekskurss Kerri Kotta (EMA) kokkuvõttesse konverentsist Eesti Muusikateaduse Seltsi lehes: Tonaalse muusika struktuur on Schenkeri järgi taandatud *Ursatz*'ile, st toonikakolmköla teatud tüüpi prolongatsioonile. *Ursatz*'i näol pakub loodus heliloojale komponeerimisel kindlat tuge vähemalt seni, kuni helilooja tunnustab *Ursatz*'i poolt ette antud piire. Samal ajal on heliloojad alati otsinud helistike ühendamisel ka ebatavaliselt mooduseid, luues niiviisi üllatavaid tonaalseid struktuure (nt sekventsijärgnevus, mis jagab oktavi võrdselt neljaks väikeseks või kolmeks suureks tertsiiks). Sellisel struktuuril võib olla *Ursatz*'iga analoogiline looduslik alus või see võib *Ursatz*'iga konflikti sattuda. Frank Samarotto (*University of Cincinnati*) ettekandest jäi tegelikult just kõlama mõte, et Schenkeri graafiline analüüs ei tohiks ebatavalist helistike ühendust kohates seda struktuuraalselt alahinnata. Just selle esiletoomine ja konflikt *Ursatz*'iga võimaldab teost kõige adekvaatsemalt interpreteerida.

Schachter: Ei.

Wintle: Arvan, et negatiivsetest näidetest oleks võimalik üsna pikalt kirjutada, siiski võiks loota, et inimesed eelistavad rääkida sellest, mis neile meeldib...

Jackson: Üks põhjusi, miks on tähtis antud konverentsi toimumine Eestis, on see, et sel moel jõuavad Schenkeri ideed lähemale Euroopa mandrile, eriti Saksamaale. Mul on alati olnud kahju, et meil siin praegu toimuv arutlus, näiteks Brahmsist, pole veel toimunud Saksamaal. (Schenkeri analüüsile on Saksamaal olnud tugev vastuseis.) Loodan, et aastate jooksul, kui Mandri-Euroopa piiririgid süvenevad veelgi sellesse diskursusse, jõuab see lõpuks ka Saksamaale. See oleks väga oluline, sest siis, kui käsitletavate probleemide ring kord täis saab, tekib võimalus uueks õitsenguks, uut tüüpi tegelemiseks Schenkeri ideedega.

Wintle: Arvan samuti, et see on väga tähtis. Eelmisel aastal viibisin ma muusikaanalüüsi konverentsil Rotterdamis ning meil oli üks päev tervenisti pühendatud teooria ja analüüsi õpetamisele Euroopa institutsioonides. Aga sakslaste tunne, et nad on schenkeriaanide suhtes olnud teatud mõttes kõrvalseisjad... arvan, et asjaolud muutuvad praegu ka Saksamaal. Seal on muidugi teised traditsioonid väga võimsad — ikka veel Riemanni traditsioon, ikka veel Theodor Adorno esitatud ning hiljem Carl Dahlhausi arendatud lähenemine, samuti üldse väga erinev arusaam sellest, millega muusikaanalüüs üldse peaks tegelema. Meil on *King's College*'is üsna palju saksa tudengeid ja see on väga hea, kuna meil on võimalus õpetada neile seda tüüpi asju, mida oleme siin konverentsil arutanud, ja samal ajal annavad ka nemad meile palju, eriti mis puutub muusikafilosoofiasse ja -estetikasse. Arvan, et see on tegelikult üks viljakas pinnas...

Lock: Saksamaa on suur maa, meil on 26 muusikaülikooli ja ma olen kindel, et mõnes neist õpetatakse ka Schenkeri analüüsi. Ma ei suuda uskuda, et Saksamaal ei teata sellest midagi. Schenkeri raamat *Der freie Satz* on kirjutatud Saksamaal ja see on kõigis raamatukogudes olemas. Arvan, et kõik professorid on seda lugenud. Lihtsalt õpetamismeetodid, autorid, kellele tuginetakse, on erinevad. Muidugi, Dahlhausi mõju on Saksamaal väga suur.

Humal: Dahlhausi mõju on väga suur ka Eestis.

Wintle: Tõsi. Rääkisime just eile Dahlhausi "Muusikaesthetika" tõlkimisest eesti keelde. See on tohutu ülesanne...

Virtanen: Veel üks mõte, mis võiks olla seotud kriitikaga, mida just kuulsime ja mis puudutab Schenkeri analüüsi piire. Näiteks mina oma töös⁹ kuulen vahel kriitikat, et Sibeliuse muusika väljub Schenkeri analüüsi piiridest, et see ei kuulu samasse praktikasse nagu näiteks Schuberti või Brahmsi teoste analüüs¹⁰. Kõige tavalisem Schenkeri meetodi vastane kriitika on just selline — et meetodil on oma piirid ja mõningaid asju ei ole võimalik Schenkeri terminitega seletada. On aga huvitav, et peaaegu kõik inimesed, kes sellist kriitikat teevad, ei tööta ise Schenkeri meetodiga ning tegelikult ei tunne seda kuigi hästi. Mul on tunne, et inimesed, kes võib-olla võiksid puudutada Schenkeri meetodi piiride küsimust, peaksid ise olema väga sügavalt Schenkeri meetodi sees. Aga mitte alati ei kritiseeri... või pigem, väga harva kritiseerivad ju inimesed, kes tõesti ise asja tunnevad.

Wintle: Muidugi ei saa Schenkeri meetodit, nagu ükskõik millist muusikanalüüsi meetodit, rakendada kõigi ajastute, stiilide, autorite muusikale. Aga selline kriitika ei puuduta praegu meid — sel konverentsil me lihtsalt juhtusime rääkima Brahmsist. Ja siinkohal Schenkeri meetod töötab.

Kokkuvõtteks. Konverentsi lõpudiskussioonis tekitaski enim elevust just metodoloogiliste probleemide üle arutlemine. Veel kord leidis tõestust asjaolu, et seisukohad Schenkeri graafilise analüüsi suhtes jagunevad endiselt kaheks — *pro et contra*. Samas on selline pingeväli soodus ja lausa vajalik meetodi edasiarenduse katseteks.

Veel muusikaanalüüsist kui "teoreetilisest meelegahtusest". Muusikaanalüüsist pole meetod kunagi eesmärk omaette — meetodi valiku tingib uurimisobjekti olemus ja püstitatud küsimuste iseloom. Analüüsi alu-

⁹ Timo Virtanenini konverentsiettekanne kandis pealkirja "Jean Sibeliuse Kolmanda sümfoonia C-duur esimese osa ekspositsioon: kõrvalteema *h*-mollis?".

¹⁰ Kuna Schenkeri meetod on loodud tonaalse muusika analüüsiks, peetakse klassikalise schenkeriaanliku analüüsi repertuaari piirideks ühelt poolt J. S. Bachi, teisalt Brahmsi loomingut. Samas püütakse analüüsitava repertuaari tänapäeval järjest rohkem laiendada.

seks on ikkagi teatud probleem, mida muusikateoses tajutakse, ja eesmärgiks teose mõistmine. Kuna Schenkeri graafilise analüüsi meetod tugineb arusaamale, et pindstruktuuri elemente hierarhiseerib süvastruktuur, võimaldab antud meetodi rakendamine (muusikateose üldistavama skeemi koostamine) selgitada olulisemaid pidepunkte teoses ja paremini tajuda muusikateose terviklikkust. See meetod ei võimalda aga tegelda näiteks muusikasiseste ja -väliste tähenduste suhete selgitamisega. Loomulikult on uurimisobjekti suhtes õige meetodi kasutamine koos valede küsimuste esitamisega (või vastupidi) märk kehvapoolsest teadusest. Samuti on seda ka hoolimatus uurimisobjekti (siin: muusika[teose]) suhtes, st tähelepanu keskendatus eelkõige abstraktsele teoretiseerimisele (mis see teos/selles teoses olla võiks?), mitte konkreetsele muusikateosele (mis see teos/selles teoses on?). On rõõm tõdeda, et toimunud konverentsil selliseid märke peaaegu ei ilmnenud. Ühtlasi toonitati mitu korda, et muusikateoreetiku lähtealus ja tähelepanu keskpunkt on siiski muusika, mitte meetod. Või nagu kõlab Carl Schachterilt pärit "muusikateoreetiku kredo": "Ehkki ma olen sügavalt huvitatud Schenkerist, olen ma ikkagi rohkem huvitatud Mozartist ja Beethovenist."

ÕNNITLEME!

2. juuni
LILLE RANDMA
pianist – 60

4. juuni
AIN KAALEP
kirjanik ja kriitik – 75

12. juuni
UUNO TAREMAA
koorijuht ja pedagoog – 70

15. juuni
MARTA OJA
"Vanalinnastuudio" turundusjuht – 60

18. juuni
ROMAN TOI
*koorijuht, helilooja, organist
ja pedagoog – 95*

18. juuni
AARNE VAHURI
pianist ja ansamblijuht – 60

20. juuni
UNO JÄRVELA
koorijuht – 75

20. juuni
ENN VETEMAA
kirjanik ja helilooja – 85

21. juuni
ANDRES VALKONEN
helilooja – 50

23. juuni
JUTA LEHISTE
*baleriin, varieteetantsija
ja pedagoog – 60*

27. juuni
MARJE METSUR
näitleja – 60

28. juuni
VELLO ORUMETS
estraadilaulja – 60

SCHENKERI ANALÜÜS JA POOLKADENTS

Kuulsa austria muusikateoreetiku Heinrich Schenkeri (1868–1935) muusikaanalüüsi meetod¹ põhineb eelkõige kontrapunkti analüüsil, mistõttu harmoonia ja vormi valdkonda kuuluvaid nähtusi ei kajasta see mitte otseselt ja täielikult, vaid kaudselt ja osaliselt, “tõlgituna” kontrapunkti terminitesse. Nii tõlgendab Schenker harmoonia- ja vormiõpetuse keskset mõistet poolkadentsi² eelkõige kontrapunktilise nn katkestusstruktuuri raames.

Katkestusstruktuuri all mõistab Schenkeri *Urlinie* (struktuuraalses ülahääles toonika tertsiltil või kvindilt toonikale laskuva astmelise telgliini) katkemist dominantibassil kõlaval melodilisel teisel astmel – seega vahetult enne toonikasse jõudmist – ja selle taasalustamist algushelilt, misjärel terve liin läbitakse uuesti, jõudes seekord toonikani. Schenkeri teooria järgi tekib katkestusstruktuur põhiliselt kahel juhul: 1) kõrgemal tasandil – repriisilistes vormides, kus katkestusmomendiks on repriisielne dominantitsesuur; 2) madalamal tasandil – kahelauselises paralleelperioodis (skeemiga *aa*), kus katkestusmomendiks on esimest lauset lõpetav poolkadents. Mõlemal juhul eelneb katkestusmoment vahetult algusmaterjali taasesitusele. Kuna esimese juhuga seoses kerkivaid probleeme on kirjanduses juba käsitletud³, piirdugem siinkohal teise juhuse vaatlusega.

¹ Vt. Mart Humal. Schenkeri analüüs ja muusikaline vorm, “Teater. Muusika. Kino” 1998, nr 1.
² Poolkadents on enamasti dominantkolmkõlaga lõppev vahekadents (näit. I-V või I-IV-V), mis on iseloomulik teemade keskel, näiteks perioodi esimese lause lõpus.

³ Vt Charles J. Smith, *Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker’s Formenlehre*, “Music Analysis” 1996, k 15, nr 2-3, lk 253-259; Joel Galand. *Form, Genre and Style in the Eighteenth-Century Rondo*, “Music Theory Spectrum”, 1995, k 17, nr 1, lk 31-32.



Heinrich ja Jeannette Schenker 1919. aasta paiku.

Katkestusstruktuuri kontseptsioon on üks vastuolulisemaid, raskemini põhjendatavaid osi Schenkeri teoorias. Rääkides toonika tertsisst toonikale laskuvast *Urlinie*'st, ütleb Schenker: "*Urlinie*-käik $\hat{3}-\hat{1}$ moodustab väikseima ulatusega (...) üksuse, mida ei saa enam killustada. Seetõttu võimaldab *Urlinie*-käik $\hat{3}-\hat{1}$ ainult üht liiki liigendamist, nimelt katkestust $\hat{3}-\hat{2} \mid \mid \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$."⁴ Märkigem kõigepealt, et erinevalt oktavi ulatusega *Urlinie* poolitusest lõikudeks $\hat{8}-\hat{5}$ ja $\hat{5}-\hat{1}$ (mida Schenker käsitleb samas peatükis), ei saa *Urlinie* katkestust ja taasalustamist kuidagi mõista selle liigendusena. Liigendatud on siin pigem vorm kui *Urlinie*. Liigendus võiks tulla kõne alla, kui tsesuurile ($\mid \mid$) ei järgneks mitte astmed $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, vaid ainult $\hat{2}-\hat{1}$. Kuid sellise, seejuures äsja toodud tsitaadi esimese lausega vastuollu mineva võimaluse välistab Schenker selgesõnaliselt: "(...) algselt läbiminev heli $\hat{2}$ ei saa muutuda uue käigu algusheliks [*Kopfton*]."⁵ Siiski kaldub katkestusstruktuuri tema poolt eelistatud tõlgendusvariant (vt edaspidi) just niisuguse liigenduse poole.

Skeem $\hat{3}-\hat{2} \mid \mid \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ ise võimaldab põhimõtteliselt kolme tõlgendusvarianti. Esimese tõlgendusvariandi puhul, mida Schenker ise ei ole pakkunud, võib kõiki viit meloodilist astet käsitleda struktuuri süvatasandil asetsevana. Sel juhul tekivad kõrvuti kaks erinevat *Urlinie*'t, neist esimene mittetäielik ja teine täielik, mistõttu esimesel korral tekki katkestus ulatub süvatasandini ja jagab struktuuri kaheks omaette seisvaks osaks. Kuid struktuuri selline tõlgendus on vastuolus vormi terviklikkuse ja orgaanilise ühtsuse printsiibiga⁶, mille väljendajaks on just pidev, katkematu *Urlinie*.

Schenker ise pakub kahte erinevat ja paljuski vastandlikku tõlgendusvarianti. Mõlemal juhul asetseb struktuuri süvatasandil ainult osa meloodilisi astmeid, mis asetuvad selliselt, et kokku moodustub siiski ühtne, mitte aga katkev *Urlinie*. Teist tõlgendusvarianti võib skemaatiliselt kujutada järgmiselt: $\hat{3}(-\hat{2} \mid \mid \hat{3})-\hat{2}-\hat{1}$. Eeltoodud esimeses tsitaadis öeldut jätkab Schenker järgmise väitega: "Esimene järgnevus $\hat{3}-\hat{2}$ näib esimese katsena alustada *Urlinie*-käiku."⁷ Siit järeldub, et laskuv telgliin on struktuuri teises pooles tähtsam kui esimeses pooles. Seega tähendab esimese poole katkestanud meloodiline teine aste omamoodi kõrvalepõiget peateelt. Süvatasandil see ei kajastu – seal moodustab pärast katkestust tagasipöörduv algusheli esimest korda kõlava algusheli loomuliku jätku ehk prolongatsiooni. Nii on strukturealne tähendus alles teist korda saabuval meloodilisel teisel astmel. Seda seisukohta kinnitab ka Schenkeri väide: "Esimene $\hat{3}$, mis on terve *Urlinie*-käigu $\hat{3}-\hat{1}$ algusheli, seosub teise $\hat{3}$ kui taasalustatava (...) käigu algusheliga. [- - -] Seega ühendab algusheli endas kujutletavat paigalseisu (...) tegeliku liikumisega (...)."⁸ Lähtudes "puukujulise" hierarhilisest skeemist⁹, nimetab Allan Keiler seda tõlgendust "vasakharu hüpoteesiks"¹⁰.

Samas aga väidab Schenker otse vastupidist: "(...) *Ursatz*'i ühtsuse mõttes on just esimene ühendus $\hat{2}/V$ tähtsam kui teine (...). Esimesed $\hat{3}-\hat{2}$ moodustavad nagu läbikäidud tee, puudub veel vaid $\hat{1}$."¹¹ Seda kolmandat tõlgendusvarianti võib skemaatiliselt kujutada järgmiselt: $\hat{3}-\hat{2}(\mid \mid \hat{3}-\hat{2})-\hat{1}$. Siin on laskuv telgliin struktuuri esimeses pooles tähtsam kui teises pooles. Algusheli asemel on siin sisuliselt prolongeeritud telgliini teist heli, mis süvatasandil omandab läbimineva heli tähenduse, sest tagasipöörduv algusheli ei asetse nüüd enam süvatasandil, vaid moodustab omakorda kõrvalepõike peateelt, mida tähistab juba enne seda saabunud teine aste. Tulemuseks on Allan Keileri nn paremharu hüpotees.

Seega on mõlemad Schenkeri pakutud tõlgendusvariandid, nii teine kui ka kolmas, kooskõlas orgaanilise terviklikkuse ideega, kuid ainult teine tõlgendusva-

⁴ Heinrich Schenker. *Der freie Satz*. Universal Edition, Wien, 1965 § 87, lk 71. "Katusega" numbrid tähistavad ülahääle (ehk meloodilisi) helistikuastmeid.

⁵ Samas, § 92, lk 73.

⁶ Vt Mart Humal, *Op cit*, lk 39.

⁷ Heinrich Schenker. *Op. cit.* § 87, lk 71.

⁸ Samas, § 93, lk 73-74.

⁹ Vt näit. Urve Lippus, *Lingvistilisest musikoloogist, "Teater. Muusika. Kino"*, 1984, nr 12, lk 18, märkus 2.

¹⁰ Allan Keiler. *On Some Properties of Schenker's Pitsch Derivations. "Music Perception" 1983-1984*, k 2, nr 1, lk 222-226.

¹¹ Heinrich Schenker. *Op cit*, § 90, lk 72.

riant (nagu ka algul vaadeldud esimene) täidab prolongatsioonilise taanduse ühte esmast nõuet: käsitleda paralleelseid vormiosi tagaplaanil kontrapunktiliselt ühesugstena (kummagi *Urslinie* algusheli asetseb struktuuri süvatasandil). Asjaolu, et kolmanda variandi puhul seda nõuet pole täidetud, on üks selle tõlgenduse põhilisi nõrkusi (selle variandi on tunnistanud vastuvõetamatuks nii Allan Keiler kui ka hiljem Peter Smith¹² ja Charles Smith¹³). Teise tõlgendusvariandi korral ei saa telgliini algusheli ja selle korduse vahele jääv meloodiline teine aste olla midagi muud kui algusheli alumine abiheli, kuid sellisena seda Schenker just ei tunnista, pidades seda läbiminevaks heliks: "(...) *Ursatz*'i kontekstis jääb esimene $\hat{2}$ truuks tertsiintervalli täitva läbimineva heli põhimõttele ega omanda kunagi alumise abiheli tähendust."¹⁴ Selle väite üheks põhjenduseks võib pidada ühes autori märkuses viidatud tõsiasja, et "tagasipöördumine $\hat{3}/V$ -le ei moodusta kadentsi"¹⁵. Seetõttu eelistabki Schenker kolmandat tõlgendusvarianti. Seesama soov vältida alumist abiheli on muutnud teise tõlgendusvariandi vastuvõetamatuks teistelegi uurijatele. Nii näiteks peab Charles Smith ainuõimalikuks lahenduseks esimest tõlgendusvarianti¹⁶ (seevastu Schenkeri kontrapunktilistest implikatsioonidest sõltumatud Fred Lerdahl ja Ray Jackendoff käsitlevad "vasakharu hüpoteesi" paralleelperioodi põhivormina¹⁷). Kuid ka juhul, kui käsitleda katkestusstruktuuri kumbagi poolt omaette seisvana, jääb lah-tiseks küsimus selle esimest poolt poolkadentsiga lõpetava meloodilise teise astme kontrapunktilisest staatusest.

Schenker ise kirjeldas katkestusstruktuuri seost poolkadentsiga järgmiselt: "Esimese $\hat{2}/V$ tähistamiseks üldkasutatav väljend "poolkadents" seostub kergesti "kadentsi" mõistega, mis on aga katkestuse tegeliku tähendusega vastuolus. Selle eksi-tuse vältimiseks soovitan tähistada esimest dominantit (...) sõnaga "jagaja" [*Teiler*]"¹⁸ (autor käsitleb siin bassi tõusvat kvindikäiku toonikalt dominantile oktaavi poolitajana). Niisugune "jagajana" tõlgendatav poolkadents ei teki mitte ainult seoses eelneva materjali taasesitusega (nagu see on tavaline Schenkeri "katkestusstruktuurides"), vaid ka näiteks perioodi suure, kaheksataktilise eellause keskel, nagu I osa variatsioonide teema 4. taktis Beethoveni klaverisonaadist *As-duur op 26* [vt "Free Composition", Fig. 85 (näited 1 ja 2)]. Siin tekib ülahääles eespool vaadeldud katkestusstruktuuride esimeste pooltega analoogiline meloodiliselt kolmandalt astmelt teisele laskuv sekundikäik ($c^2 - b^1$), mille kohta Schenker märgib: "(...) sekundikäik $c^2 - b^1$ teenib ainsat eesmärki: alustada [tõusvale tertsikäigule $as^1 - c^2$] järgnevat

¹² Peter H. Smith. Brahms and Schenker: A Mutual Response to Sonata Form. "Music Theory Spectrum", 1994, k 16, nr 1, lk 81–82.

¹³ Charles J. Smith. *Op cit*, lk 268–269.

¹⁴ Heinrich Schenker. *Op cit*, § 91, lk 72.

¹⁵ Samas, § 88, lk 71.

¹⁶ Charles J. Smith. *Op cit*, lk 269.

¹⁷ Fred Lerdahl and Ray Jackendoff. A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, Mass., University of Cambridge Press, 1983, lk 188–191.

¹⁸ Heinrich Schenker. *Op cit*, § 89, lk 71–72.

Näide 1. Beethoven, Sonaat klaverile op 26, I osa, 1. – 4. takt.

Andante con Variazioni

paralleelkäiku b^1 – des^2 noodist b^1 (...).¹⁹ Ei sellest selgitusest ega autori graafilisest skeemist ei saa kuidagi järeldada, et b^1 oleks läbiminev heli, pigem on see alumine ühepoolne abiheli.

Mõiste "ühepoolne abiheli" (*incomplete neighbor note*) puudub Schenkeril endal; selle võttis esimesena kasutusele Felix Salzer, määratledes seda järgmiselt: "(...) ühepoolne abiheli järgneb peahelile ilma sellele tagasi pöördumata."²⁰ (Kuna Salzeril järgneb peahelile alati ülemine ühepoolne abiheli, siis soovibab Karl-Otto Plum tähistada alumist ühepoolset abiheli nimetusega "subsumtio"²¹.) Ühepoolse abiheli eeltoodud määratlus ei välista võimalust, et sellele võiks järgneda tsesuurist tingitud nurnud intervall²². Kui ühepoolsele abihelile pärast niisugust surnud intervalli ka järgneb peaheli, ei moodusta need kaks heli siis enam Schenkerile vastuvõetamatut melodilist kadentsi, nagu tavalise abiheli puhul. Seetõttu pole võimatu, et tunduks Schenker ühepoolse abiheli mõistet, poleks tal tekkinud vajadust katkestusstruktuuri problemaatilise kontseptsiooni järele.

Siiski võib põhjus peituda sügavamal. Konstateerides Schenkeri loobumist teisest tõlgendusvariandist kolmanda kasuks problemaatilise alumise abiheli tõttu, märgib Allan Keiler: "(...) Schenker loobub tõenäolisemast ja talle kindlasti sobivamast vasakharu hüpoteesist paremharu hüpoteesi kasuks, sest esimese puhul ei võimalda "järkudele" orienteeritud kontrapunktiline noodistus tema muusikalist tunnetust õigesti väljendada."²³ Selles tsitaadis võtmesõnadeks on "'järkudele" orienteeritud". Teatavasti on üks Schenkeri teooria põhiseisukohti veendumus, et "(...) ka vaba stiil järgib range stiili reegleid, kuid "prolongeeritud" kujul"²⁴. Kuid Schenkeri lähtealus ei olnud mitte otseselt XVI sajandi koorimuusika range stiili kontrapunkt, vaid selle kodifitseerimise tulemusena sündinud puht-teoreetiline konstruktsioon, nn "järkude" kontrapunkt – seega mitte Palestrina looming, vaid Josef Fuxi töö *Gradus ad Parnassum* (1725). Etteantud meloodiale, nn *cantus firmus*'ele kirjutatavates ilma sõnalise tekstita kontrapunktiharjutustes ehk "järkudes" on häältejuhtimine kunstlikult lahutatud muusikalisest vormist. Kõnesolevat stiili teostes tuleneb viimane otsest just sõnalisest tekstist, ja selle liigendus – teksti liigendusest. Teatavasti aga on "surnud intervallid" lahutamatu seotud vormi liigendavate kadentsidega.

Niisiis võib poolkadentsi problemaatiline tõlgendus Schenkeri teoorias olla seletatav naeruväärse põhjusega – sellega, et Joseph Fux ei taibanud *Gradus ad Parnassum*'it kirjutades varustada oma *cantus firmus*'eid vahekadentsidega, mis oleksid tinginud "surnud intervallide" kasutamist.

¹⁹ Heinrich Schenker. *Op cit*, § 279, lk 175.

²⁰ Felix Salzer. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. k 1, lk 105. Dover, New York, 1962.

²¹ Karl-Otto Plum. *Untersuchungen zu Heinrich Schenkers Stimmführungsanalyse*. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1979, lk 44.

²² Nii nimetatakse meloodiliselt mitte kokku kuuluvate helide vahel moodustuvaid intervale.

²³ Allan Keiler. *Op cit*, lk 226

²⁴ Oswald Jonas. *Introduction*. Raamatus: Heinrich Schenker. *Harmony*. The University of Chicago Press, Chicago, 1954, p. ix.

HUUMORIST LEPO SUMERA INSTRUMENTAALMUUSIKAS II

(Algus TMKs nr 5)

Huumoriteostes "Mäng", "Lisapala" ja "Mäng kümnele"

Käesolevas artiklis lähemalt vaadeldavate teostega seostub eelkõige sõna "mäng". Daschner väidab: "Mänguline karakter on üleüldse muusika üks põhilisi jooni. Sest mis muud on muusika kui kasutatavate vormimudelite või vormiprintsiipide alaline spontaanne või kaalutletud varieerimine, alaline suurem või väiksem kõrvalekaldumine normist" (Daschner, 1986: 174–175). Sumeral on kolm teost pealkirjaga "Mäng": "Mäng" puhkpillidele, "Mäng kümnele" ja "Mäng kahele" viiulile, löökpillidele ja *live*-elektroonikale. Neist kahte esimest on käesolevas töös käsitletud, "Mäng kahele" (1992) ei kuulu huumori valdkonda. Mängulisus avaldub aga kõigis kõne all olevates Sumera teostes.

Kvintett "Mäng" puhkpillidele

Sumera kvintett (kirjutatud 1976. aastal Jaan Tamme nimelisele puhkpillikvintetile) on üheosaline teos flöödile, oboele, klarinatile, metsasarvele ja fagotile. Pealkiri "Mäng" annab vihje teose olemuse kohta — see on vaimukas, humoorikas mäng helide, rütmifiguuride, tämbrite ja faktuuriga (Vaitmaa, 1992:16). Sõnas "mäng" on ka teatraalne nüanss — näitemäng. "Mängu" "tegelasteks" on viis karaktersete omadustega instrumenti. Teose vorm sarnaneb ritornellivormiga: korduvas osas, ritornellis, mängivad pillid koos, intermeediumides aga soolopillid või väiksemad ansamblid.

Ritornelli teema põhineb 12-helireal, esimene ritornell on dodekafooniline. Esiialgu on tegemist puhta huumoriga: teema karakter on kentsakalt mänglev (*Allegro giusto*, partit. nr 2), sisaldades suuri hüppeid (septimid, kvindid, sekstid) ja mitmekesist rütmi (sünkoobid, punkteerimine), mis on vastuolus üldise marsirütmiga.

Esimeses ritornellis viiakse teema läbi kuus korda. Esimesel kahel korral kõlab tee-

ma unisoonis, järgnevalt aga varieerivad eri pillid teemat isemoodi, tekitades sellega heterofoonilise faktuuri. Teema helikõrgused küll muutuvad, kuid rütm jääb püsima. Alates teema kolmandast läbiviimisest (partit. nr 3) muutub muusika marsilikkus selgemaks tänu fagoti ja metsasarve pulseerivale kaheksandikes rütmile. See on marsi paroodia. Ritornelli jooksul siiani vaikinud metsasarv tõmbab sisseastumisel endale tähelepanu koomilise *glissando*'ga, mis iseloomustab tema kui tegelase jõulist karakterit ka edaspidi. Ritornelli lõpuks hakkab marsi "kord" lagunema. Teema kuuendas läbiviimises on kolme pilli partii helikõrgused algul aleatoorselt vabad, seejärel häirivad ühtset rütmi sissetungivad kvintoolid ning lõpuks liiguvad kõik hääled *ad libitum* (partit. nr 4), aleatoorse kontrapunkti. Helikeel on lähedane kaosele. Hetkeks püüab teema helide segadusest läbi tungida, ent kaob taas aleatoorsesse "kaosesse", suutmata korda maksa panna. Ritornellide ja soololõikude vaheldumises võib täheldada teatavat dramaturgilist süsteemi: marsirütmi korrastatusest läbi aleatoorse "kaose" soololõigu "vabaduseni" ning taas otsast peale. "Mäng korra, kaose ja vabadusega osutub teose kujundisüsteemi teljeks" (Vaitmaa, 1992:17). Huumor tekib üleminekutest ja ootamatutest kompositsioonitehnilistest muudatustest. Helilooja algne idee oli kirjutada ametiühingu koosoleku paroodia, millest võtavad osa viis erineva iseloomutüübiga inimest. Algul on kõik osavõtjad justkui ühel meelel, mängides ühte teemat unisoonis. Kuid üksmeel ei kesta kaua. Igaühel on oma arvamus. Koosoleku kord läheb aeg-ajalt käest ära, muutudes ohjeldamatuks jutuvadinaks (aleatoorika). Sellest omakorda kerkivad esile sõnavõtjad — sooloesinejad, kelle erinevad karakterid on loodud, arvestades pillide tehnilisi võimalusi.

Esimene "kõnemees" on flööt (partit. nr 6), karakterilt ilukõneleja, kes otsib üha uusi ja vaimukamaid ning tabavamaid väljendusi. Ta on osav ning varjundirikas. Flöödisoolos on kasutatud kõikvõimalikke mänguvõtteid (*frullato*, *vibrato*, flažoletid, ülepuhumised) demonstreerimaks tegelase mitmekülgust.

Järgmine kõneleja fagott (partit. nr 17) on Sumera sõnul torisev vanamees. Ta püüab oma etteaste alguses matkida flöödi kaunitl laulvat ja vilgast kõnet sarnaste intonatsioonidega, kord ka tsiteerides flöödi meloodiat tema jaoks liiga kõrges tessituuris, kuid pöördub siiski "oma liistude juurde" – jorisemise juurde madalas registris *staccato*'s. Sumera sõnul on ta "organiseerija, kelle ettevõtmised lähevad natuke nässu, ning samal ajal nohik".

Metsasarv on jõuline karakter, demonstreerib oma võimsust ning tõmbab endale tähelepanu uljaste tõusvate *glissando*'dega (partit. nr 25), millega ta aeg-ajalt sekkub ka teiste kõnelejate arvamusalaldustesse. Kadentsi alustab ta trafaretse fanfaari või sarvesignaale jäljendava laskuva mažoorikolm-kõla käiguga (instrumendiparoodia). Koomilisena mõjuvad ka praäksuv tämber, mis tekib sordiini kasutamisel, ning "ujuv" liikumine tertsidel (tsitaat laulu "Ema süda" algusest, vt teoseparoodia käsitlust artikli eelmises osas).

Klarnetil ja oboel soolokadentsi pole. Klarnet on ironilise karakteriga, mis väljendub erksas rütmis ning kõrgregistris mängimisel teravas tämbris. Ta esineb koos flöödi-ga (partit. nr 28). Oboe on Sumera sõnul raamatupidajalik nohik, kelle esinemine piirdub vaid üksikute "sõnadega" – "protestivate" septimimotiividega, mis vahelduvad abitu *tremologa* (partit. 2 takti peale nr 30).

Sumera "Mängus" on mitmesugust huumorit: tämbrite, rütmide, dünaamika ja faktuuri kontrastidel põhinevat absoluutset ehk puhas huumorit ning vihjehuumorit, mis tekib instrumentide või esitajate parodeerival portreerimisel. Omavahelist huumorit mõistavad need, kes teavad "koosoleku" süžeed.

"Lisapala"

"Lisapala" on läbi ja lõhki kerge huumorikas teos. See on kirjutatud 1993. aastal Austraalias, Sidney rahvusvahelisel uue muusika kevadfestivalil (*Sydney International Spring Festival for New Music*) ettekandmiseks ansamblile koosseisus kaks klaverit (Jana Peäske ja Tanel Joamets), flööt (Mihkel Peäske) ja klarnet (Toomas Vavilov) ning pühendatud

esmaesitajatele. Huumorikas on ka selle pala tekkelugu. Nimelt tekkis heliloojal idee "Lisapala" kirjutamiseks, mõeldes võimalikule olukorrale ansambli eelseisval kontserdil, kui publiku soovil peaks tekkima vajadus mängida lisapala. Sellest sai teos ka pealkirja.

"Lisapala" ülesehitus sarnaneb oma põhimõttelt teose "Mäng kümnele" ülesehitusega, kus motoorne muusika liigub kiirelt ja sportlikult, kuni ühel hetkel muutub kvalitatiiivselt teiseks, iseenda vastandiks – täielikuks vabaduseks. Lühikeses (ca 4') "Lisapalas" on selliseid lõikude vaheldumisi vähem. Pala koosneb kolmest lõigust, äärmised on kiired, keskmine *ad libitum*. Täielikult puudub siin juhtiva pilli osa, nagu on klaveril teoses "Mäng kümnele".

Kiiretes lõikudes paneb helilooja proovile mängijate osavuse ja vastupidavuse, sest teos peab kõlama "briljantse, sportliku rütmide mänguna" (Sumera). Esimest kiiret lõiku alustab esimene klaver, andes teistele mängijatele kätte õige tempo. Järgemööda astuvad mängu ka flööt, klarnet ning viimasena teine klaver, mis lükkab 16-ndik-liikumisega käima tõelise tormamise. Motoorset rütmi häirivad vahelduv taktimõõt ($\frac{8}{16}$, $\frac{10}{16}$, $\frac{12}{16}$), samuti sünkoobid ning rõhud, mille tulemusel tekivad hemioolid. Erksat ja närvilist karakterit rõhutavad pidev *staccato*'s mängimine ning suured hüpped. Pingelisust kruvib veelgi *tremolo* Ges-duur ja F-duur akordide vahel esimese klaveri partiis (partit. lk 2). Justkui viimasest innustatuna lähevad flööt ja klarnet üle kiiremale liikumisele (kaheksandikelt kuueteistkümnendikele; partit. lk 3). Siin on helilooja puhkpillimängijate partiidesse sisse kirjutatud "kuuldava ja artistliku" hingamise, mis mõjub selles kontekstis eriti koomiliselt. Tänu sellele, et pinge on kruvitud "viimase vindini", tundub, nagu oleks mängijail ülikiire tempo tõttu juba n-õ "keel vesti peal". Ühtäkki hakkavad muusika kulgu tungima "ebamaised" rütmivad helid (partit. lk 4, II süsteem, lk 5), mis vallutavad algul esimese klaveri partii ning seejärel suretavad välja (*morendo*) igasuguse mootorika ja rütmilisuse ka teistest partiidest (partit. lk 6). Vabadus ja vaikus (*pp*) on saavutanud võimu mootorika üle, ent see võim ei kesta kuigi kaua. Taas hakkab esimene klaver üles kruvima pala algustempot ning ükshaaval liituvad temaga ka teised pillid. Kiire ja efektne rütmide mäng algab uuesti ega hääbu enam. See on valju ja efektse lisapala tüüp, kus demonstreeritakse head tehnikat ja koosmängu oskust. Lõpulõhi-

gus (partit. Ik 7) on uhket akordilist *tutti*-faktuuri *staccato*'s mängituna, uljast klaveri-*glissando*'t ja -passaaže ning kõige tipuks *fortissimo*'s efektne lõpunoot, mis on kõigi pillide poolt justkui hooletult õhku visatud.

"Lisapala" huumor kuulub peamiselt absoluutse ehk puhta huumori valdkonda, avaldades eelkõige efektsete rütmide mängus, aga ka kontrastsetes tempodes, dünaamikas ning faktuuris. Vihjehuumorit esineb selles teatraalsete hingamiste näol.

"Mäng kümnele"

Teos "Mäng kümnele" (1995) alapealkirjaga "*Canone terribile, alla diavolo*" on kirjutatud, nagu pealkirigi viitab, kümnele instrumendile (flööt, oboe, klarnet, fagott, metsasarv, klaver, viiul, vioola, tšello ja kontrabass) ning pühendatud ansamblile "Villa Musica".

Teos on üles ehitatud kolme kiire, vahelduvate rütmidega "kohutava, saatanliku" kaanoni ja kahe aeglase (tempo *rubato*, *ad libitum*) lõigu vaheldumisele. Helilooja ise kirjeldab sellist kiirete ja aeglaste lõikude vaheldumist kui ühe muusikakvaliteedi muutumist teiseks. Esimene kaanon on Sumera sõnade kohaselt justkui sportlik võistlus kahe pilligrupi vahel, mis nõuab mängijailt tehniliselt suurt vastupidavust. Teos algab puupuhkpillide (flööt, oboe, klarnet, 50. taktist alates ka fagott) *allegro*'ga, mis muutub järjest intensiivsemaks, tänu üha kasvavale *crecendo*'le ja tõusvale tessituurile. Alates 63. taktist astub sama kaanoniga mängu teine võistleja, keelpillirühm, algul kolmehäälsena (viiul, vioola, tšello), siis neljahäälsena (kontrabassi lisandudes). Liikumine intensiivistub sarnaselt puhkpillide kaanoniga, kuni vahendite pagas helikeele pingelisuse suurendamiseks näib olevat ammendunud ning haripunkt saavutatud: tundub olevat võimatu edasi liikuda. Sellest hetkest muutub üks muusikakvaliteet enda vastandiks – intensiivne rütm muutub "vabaduseks". Seejärel toimub samalaadne protsess vastupidises suunas: liikumisse *ad libitum* hakkavad tungima *allegro*-lõigu rütmid, kuni liikumine muutub taas valdavalt kiireks. Samasugust printsiipi on Sumera kasutanud ka mitmes teises teoses, nagu eelnevalt kirjeldatud "Lisapala", "Mäng" puhkpillidele, samuti ka "Scenario" ja "Boris Björn Baggerile ja ta sõbrale".

Teoses "Mäng kümnele" lisandub sellesse kvaliteedimuutumise mängu oluline tegelane, otsekui Saatuse saatanlik käepikendus – klaver, kes hakkab seda mängu juhtima.

Klaverimängija sisseastumine on kahtlemata teatraalne. Partituuri kirjutatud märkuse kohaselt võib pianist lavale astuda alles alates 110. taktist. Lepo Sumera sõnul peaks klaverimängija saali sisenema lavast võimalikult kaugel asuvast uksest. Kosta peaks olema juba ka tema jooksmine mööda koridore. Ta peaks uste prömmides tormama läbi publiku ja, kui võimalik, siis lausa sõna otseses mõttes ronima lavale. Klaverini peab ta jõudma nelja takti jooksul, mis on teose tempot arvestades väga lühike aeg, ning katkestama keelpillide justkui "kokku jooksnud" kaanoni pulseeriva liikumise jõulise (*fff*) klastriga. "Klaverimängija on nagu klassijuhataja müravate laste juures" (Sumera), kes sekkub, teades, et selline kohutav tormamine heaga ei lõpe. Samasuguse *fff*-klastriga astub klaver sisse ka teise aeglase lõigu alguses (t. 218), kuid nüüd "ei meeldi" talle hoopis metsasarve ülivaba improvisatoorne soolokadents. Klaveri dramaturgiline "dirigendiroll" avaldub ka mujal. Juba aeglase, improvisatoorse, vaba rütmiga lõikude sees tuletab klaver äkki meelde kaanoni lõigu ühtlast pulseerivat liikumist (esimeses aeglases lõigus taktis 147, teises algul arglikult klaverikeeltel *pizzicato* klastritena taktides 230–233 ja keeltele lüües taktides 236–238, siis aga klaviatuuril mängituna, ühel helil, justkui seda õiget tempot otsides taktides 250–262). Esimese aeglase lõigu sulni kõla rikub klaver jultumalt oma pulseeriva ühel noodil "toksimisega", mis muutub algul vaikseks *tremolo*'ks, kuid haarab endaga kaasa ka keelpillid ja kasvab kiiresti *fortissimo*'ni (taktid 156–168). Teise aeglase lõigu lõpetab samuti klaver, alustades kolmandat ja ühtlasi viimast kaanonit (takt 273).

Lepo Sumera: "Klaveri sissetoomisel on ka tämbriksel põhjusel. Teda on tämbriksel raske sobitada puupillide ja keelpillide kvartetti. Klaver sobiks sellega võib-olla siis, kui mängida keeltele, või sonoristlikku materjali. Ta on "võõras", ta pole samast perekonnast pärit instrument. Võib-olla sellepärast ma andsingi talle siin algusest peale täiesti teistsuguse rolli."

Huumori kaanoni teemas tekitab eelkõige keerukas rütm. Kolmest, hiljem ka neljast ja viiest helist koosneva motiivi pideval kordamisel (16-ndikliikumisena) ei pruugi motiivi algus langeda meetrumi rõhulisele osale. Iga uus hääldastub aga sisse rõhulisele taktiosale. Nii tekivad meetrumi suhtes erinevad kombinatsioonid, mis mõjuvad koomilise "saginana". Meetrumitunnetust hakkavad

kohe alates kolmandast taktist segama ka motiivirea hetkelised katkestused 16-ndik-pausiga, mida pikitakse helide jadasse üha sagedamini. Täpse kaanoni tõttu satuvad pausid erinevates hääldes kord erinevale ajale, kord kohakuti — nii muutub liikumine katkendlikuks ja “lonkavaks”. Veelgi keerukamaks muutub rütm teises kaanonis (alates taktist 169, kus lisaks 3–5-heliliste motiivide vaheldumisele on kasutatud samaaegselt ka erinevaid liikumiskiirusi: duoole, trioole, kvartoole ja sekstoole.

16-ndikpausidega on esimeses ja kolmandas kaanonis ilmselgelt taotletud ka teatraalset efekti. Pausid on puupuhkpillimängijate jaoks hingamiskohtade funktsioonis, mille ajal nad, selle asemel et kasutada oma sisseõpitud vaikset ja märkamatu hingamistehnikat, lausa ahmivad õhku sisse — partituuri märkuse kohaselt “artistlikult ja kuuldavalt”. See teatraalne võte lisab pillimängijale kui muusikule veel teisegi rolli: ta tõmbab kuula ja tähelepanu muusikalt endale kui muusika tegijale, nii et muusika muutub “kuuldemängust” “vaatemänguks”. Lisaks esimesele kaanonile on selliseid hingamiskohti veel kolmandas, lõpukaanonis (Tempo I, takt 300). Sellist rahvamuusikast pärit võtet on oma vokaalloomingus palju kasutanud Veljo Tormis (nt “Ingerimaa õhtud”, kus tulemus on samuti koomiline).

Humoorika varjundi annavad kaanonitele ka tämbrid. Esimeses kaanonis tuleb puupillide kõrgregistris “vilistamise” taustal selgelt esile (taktis nr 53) seni vaikinud fagott ühel noodil *staccato*’s “tõrtsutades”. Samasugust olukorda kohtab puupuhkpillide kaanonile järgnevas keelpillide kaanonis, kus lisaks viiulile, aldile ja tsellole astub mängu kontrabass (taktis nr 85), imiteerides vioola ja tsello neljahelilist 16-ndikliikumist poole aeglase-malt 8-ndikvältustes ning lisades oma mada-la registriga “kohutavale, saatanlikule kaanonile” süngust. Fagoti ja kontrabassi “kohmakus” polekski ju võimaldanud neil koos teiste oma rühma pillidega kiire tempo tõttu algeste peale mängida. Keelpillide sisseastumine oma kaanoniga (partit. lk 8, takt 63) meenutab rahvapillide kõla (viiulite kvindid), mida siin võiks tõlgendada “saatanliku” tant-suna.

Tämber on oluline ka aeglastes lõikusdes ning üleminekutel aeglastele lõikudele. Esimest aeglast kaanonitaolist lõiku mängivad vaheldumisi erinevad puupillid ja klaver (partit. lk 16–18). Aeglases tempos (*Tempo ad*

libitum) rahulik, isegi “laisk” karakter on samas ka salapärane ja mänglev (*Giocoso, poetico*), mis on saavutatud rohkete kromatismide ning vaba tempo ja rütmiga. Teine aeglane lõik (partit. lk 25, takt 217) algab metasarve koomilise “äraoleva” vaba kadentsiga (mängija improvisatsioon), mis ansambli “Villa Musica” esituses on segu “röögatustest” ja džässilikust mängumaneerist. Omapärase tämbri annab ka teises aeglases lõigus keelpillide *pizzicato* ja *glissando* ühendamine, mis kõlab, nagu katkeksid keeled üksteise järel (partit. lk 28, takt 263–266). Sumera nimetab *glissando*’sid stardikohaks, milles on juba tunda pinget enne otsustava jooksuvõistluse (viimase kaanoni) algust.

Klaveri jõulise klastriga *fortissimo*’s kaasneb esimese aeglase lõigu algul (takt 114) tsello ja kontrabassi, teise aeglase lõigu algul (takt 218) vioola, tsello ja kontrabassi *tremolo* madalas registris, mis on samuti vastand hästi korrastatud kiirele 16-ndikliikumisele. See on “tämbriiselt mitte-siit-maailmast-pärit krigin” (Sumera), mis meenutab vana õlitamata hingedega aiavärvavat, mille dirigent — klaver — oma jõulise *fortissimo*-klastriga otsekui käginal lahti lükkab.

“Mängus kümnele” tekib huumor peamiselt absoluutse ehk puhta huumorina, mis väljendub humoorikate tämbrite ja rütmide ning tempode, dünaamika, harmoonia ja faktuuri kontrastide mänguna. Vihjehuumorina võiks aga käsitleda klaveri kui käskiva-keelava juhi rolli selles teoses (inimlike omaduste koomika), samuti ka puhkpillimängijate “kuuldavaid ja artistlikke” sissehingamisi, mis viitavad rahvamuusikale, ühtlasi parodeerivad virtuossust. Teose väline teatraalsus mõjub kuulajale kahtlemata ootamatu koomilise vaatemänguna.

“Nagu huumori teisteski vormides, nii kehtib ka muusikas reegel: nüpea kui nalja iva tuleb lahti seletada, kaob koomika mõju” (Lister, 1994:69). E. B. White on võrrelnud huumori analüüsi konna lahkamisega, nii et see “protsessi käigus sureb” ja see, mis järele jääb, “ei huvita kedagi teist peale puhta teaduse” (tsit. Lister, 1994: 173). See võib olla tõsi, kuid samas on ka põhjusi, miks on muusikalise huumori analüüs vajalik, iseäranis instrumentaalmuusikas. On huumorit, millest arusaamine nõuab orienteerumist mitte ainult muusika stiilides, vaid ka teadmisi erinevate stiiliperioodide ning kultuuride iseärasustest laiemas mõttes. Samuti on huumori liike, mil-

lest saavad aru vaid kitsama ringkonna inimesed, kes tunnevad nalja tekke tagamaid. Seega sõltub humoorika olukorra tekkimine ja huumori mõistmine paljudest eeldustest. Nendeks pole mitte ainult sobiva keskkonna, vaid ka teatud elemente (nagu üllatus, liialdus, valelikkus, kohatus ja alandamine) sisaldava olukorra loomine teoses. Huumor tekib ootamatute ja ootuspäraste elementide võrdlemisel. Huumori tajumine sõltub aga vastuvõtja (kuulaja, vaataja, lugeja) omadustest: publiku meelestatusest ja taustast (rahvus, sugu, intelligentsus, eelnevad teadmised). Mida üks isik peab koomiliseks, ei pruugi teise jaoks üldse koomiline olla. Kõike seda arvestades leiab, et huumorit, iseäranis muusikalist huumorit peaks analüüsima ajal, mil mäletatakse veel teoste loomise konteksti ja mil helilooja ise saab selgitada oma teoste tagamaid: siis on analüüsijal rohkem šansse kõiki nüansse tabada.

Vastulauseks White'i kahtlusele, kas huumorit on mõtet analüüsida, arvan, et "konna saatust lahkamisprotsessil" võib osaks saada eeskätt verbaalsele huumorile. Muusikalise huumori analüüs ei kahanda selle mõju, pigem muudab teose kuulajale mõistetavamaks ja lähedasemaks.

Kasutatud kirjandus

1. Hubert Daschner. *Humor in der Musik*. Wiesbaden, 1986.
2. Laurie-Jeanne Lister. *Humor as a concept in music: a theoretical study of expression in music, the concept of humor and humor in music with an analytical example - W. A. Mozart, Ein musikalischer Spab, KV 522*. Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1994.
3. Merike Vaitmaa. *Lepo Sumera. Eesti tänase muusika loojaid*. Eesti Muusikafond, 1992, lk 8–56.

KAI TAMM lõpetas aastal 2000 Eesti Muusikaakadeemia muusikateaduse erialal.

EESTI MUUSIKA PÄEVAD 2001

Seekord toimusid "Eesti muusika päevad" 7.–13. aprillini ja olid arvult kahekümne esimesed. Esimesed muusikapäevad said teoks 1979. aastal, seega on EMP vanim pidevalt tegutsev festival Eestis.

EMPil tuli esiettekanadele 33 uut teost, üldse oli kavas 61 teost 42 heliloojalt. Kõige varasem teos, Artur Kapi 1. orelisonaat, pärines aastast 1897. Eduard Tubina, Artur Kapi, Cyrillus Kreegi, Peeter Süda, Alfred Karindi loomingu kaudu tehti väike tagasivaade ka möödunudle. Kaotusterohkele lähiminevikule mõeldes tehti kummardus kahe festivali vahel meie hulgast lahkunud **Lepo Sumera**le, **Raimo Kangrole** ja **Tarmo Lepikule**. Raimo Kangrolt, festivali kauaaegselt kunstiliselt juhilt, oli kavas kaks just selle festivali jaoks kirjutatud teost.

Festivalil toimus 9 kontserti: **Villu Valdmaa** ja **Martti Raide** eesti kammerlauluga Raekojas (esiettekanaded: Märt-Matis Lill, Urmas Lattikas, Tõnu Kõrvits), **Aare-Paul Lattiku** orelikontsert Nigulistest (Mati Kuulberg, Jaan Rääts), **Eesti Rahvusmeeskoor "Estonia"** Kontserdisaalis (Erki Meister, Rene Keldo, Rõnu Kõrvits, Aare Kruusimäe, Raimo Kangro, Mart Siimer, Tiina Kiilaspea), **mammutkontsert** Eesti Muusikaakadeemias, **NYID Ensemble'i** kontsert Rotermani Soolalaoas (Helena Tulve), **Eesti Riiklik Sümfooniaorkester "Estonia"** Kontserdisaalis (Timo Steiner, Tõnis Kaumann), "Hortus Musicus" Nigulistest (Galina Grigorjeva, Rein Rannap) ja **Arvo Pärdi** "Passio domini nostri Jesu Christi secundum Joannem" ansambli "Heinavanker" Tallinna toomkirikus – selline oli festivali kontserdiprogramm.

Muusikapäevade üheks keskmeks on kujunenud mammutkontsert, seegi kord rohkem kui 4-tunnine ülevaade kammermuusi-

kast, kus esiettekandel kõrvuti ühelt poolt René Eespere, Peeter Vähi, Raimo Kangro, Margo Kõlari, Sven Grünbergi ja teiselt poolt noorte – Lauri Jõehe, Kairi Kose, Mirjam Tally, Ülo Kriguli, Mihkel Keremi, Kristjan Kõrveri, Tauno Aintsi (viimased kaks tegid muusikapäevadel oma debüüdi) teosed. EMP on ikka andnud võimaluse noortele heliloojatele.

MARE PÕLDMÄE



Avakontserdilt Tallinna raekojas: Martti Raide ja Villu Valdma helilooja Tõnu Kõrvitsaga (keskel) pärast teose "Õhtu valguses" esiettekannet.

Anne-Malle Halliku foto



Hetk mammutkontserdilt: Ülo Krigul teose "Four Steps" esiettekande järel. Tagaplaanil üks esitajaist – Mati Mikalai.

Kaupo Kikkase foto



Rein Rannap ja Timo Steiner mammutkontserdi vaheajal. Steinerilt tuli sümfooniakontserdil esiettekandele Tšellokontsert "The Rest of Life", Rannapilt kõlas uudisteosena Nigulistest "Hortus Musicuse" kontserdil "Darkness" ("Pimedus"; Stephen Mitchell ingliskeelsele tõlkele Lao-zi raamatust "Daodejing").

Kaupo Kikkase foto

Mati Kuulbergilt jõudis esiettekandele "CV" orelile.

Anne-Malle Halliku foto





Veljo Tormis ja Arvo Pärt sümfooniakontserdi vaheajal. *Anne-Malle Halliku foto*



Eesti muusika grand lady'lt Ester Mägilt kõlas mammutkontserdil "Huiked" (II red), esitajad Arvo Leibur, Terje Terasmaa ja Heiki Mätlik.

Kalju Suure foto

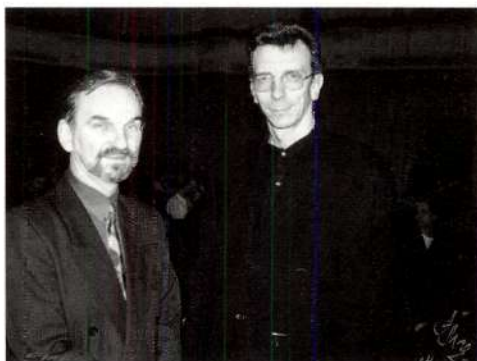


Noored autorid Kairi Kosk ja Mirjam Tally vestlemas Eino Tambergiga mammutkontserdi vaheajal. *Kaupo Kikkase foto*



Märt-Matis Lill pärast oma tsükli "Seitse laulu sügisest" ("Seven Songs of Fall") esiettekannet Tallinna raekojas. *Anne-Malle Halliku foto*

Ikka endiselt hea ja mõnus Eino Tamberg oli festivalil esindatud jäävalt kaunite lauludega tsüklist "Viis romanssi Sandor Petöfi sõnadele" (loodud 1955. aastal). *Kaupo Kikkase foto*



Erkki-Sven Tüür Moskva külalise Igor Žukoviga. Tüürilt kõlas kohalikus esiettekandes sümfooniakontserdil "Aditus", mis loodud Lepo Sumera mälestuseks. *Anne-Malle Halliku foto*

TÄHTIS ON LEIDA OMA TÕDE MUUSIKAS JA USKUDA SELLESSE

PATRICK GALLOIS oma teest muusika ja interpretatsioonitõdede juurde



Patrick Gallois
Eestis 1999. aastal.

Harri Rospu foto

Patrick Gallois (Prantsusmaa/Kanada) on maailma üks tunnustatumaid flötiste, kes kuulub prantsuse interpreteerivate muusikute nooremasse põlvkonda. Ta on lõpetanud Pariisi konservatooriumi ja mänginud seejärel mitmes orkestris. Solistikarjääri alustas 1980. aastate keskel. Praeguseks maailmakuulsa flötisti esituses on kõlanud mitmete nüüdisheliloojate uudisteosed – Aulis Sallineni Flöödikontsert, Marcel Landowski ja Einojuhani Rautavaara poolt temale spetsiaalselt loodud flöödikontserdid. Koos BBC Sümfooniaorkestriga Andrew Davise juhatusel on ta mänginud Toru Takemitsu Flöödikontserti, Berliini Filharmoonikutega Marcello Viotti juhatusel Carl Nielsen Flöödikontserti jpm. Pärast Krzysztof Penderecki Flöödikontserdi vaimustavat esitust sai ta autorilt kutse mängida seda koos Lausanne'i Kammerorkestriga Pablo Casalsi festivalil Puerto Ricos autori enda juhatusel, Jaapani Filharmoonia Orkestriga Tokyos 1996. aastal ning Stuttgartis sealsete Filharmoonikutega 1997. aastal.

Gallois on teinud mitmeid heliplaadistusi, 1991. aastal sõlmis Deutsche Grammophon Gesellschaft temaga lepingu flöödimuusika salvestamiseks alates Telemannist ja Vivaldist kuni Hatšaturjanini. 1996. aastal heliplaadistas ta kogu Takemitsu flöödile kirjutatud kammer- ja orkestrimuusika koos harfimängija Fabrice Pierre'i ja BBC Sümfooniaorkestriga Andrew Davise juhatusel.

Viimasel ajal on Gallois edukalt esinenud ka dirigendina. Eestis viibis Patrick Gallois juba teist korda. Esimest korda oli ta siin 1999. aastal, esinedes Tallinna X barokkmuusika festivalil 6. veebruaril Nigulistest Telemanni kavaga, ning 7. veebruari galakontserdil, mil soleeris C. Ph. E. Bachi Flöödikontserdis G-duur. Aastal 2001 esines ta taas Eestis festivalil "Flutish Kingdom" 30. märtsil koos ERSOga, soleerides Penderecki Flöödikontserdis, ja andis meistrkursusi Eesti Muusikaakadeemias.

Lapsepõlvest ja muusikast

Mul oli lapsepõlves igasuguseid soove, tahtsin saada küll maalikunstnikuks, küll preestriks ja kelleks kõik veel, kuid mitte mingil juhul ei tulnud mulle pähe mõte saada muusikuks. Mul polnud aimugi sellest, et muusika võiks olla töö, millest ära elada. Minu jaoks oli see lihtsalt üks asendamatu osa inimese elust, midagi väga loomulikku ja iseenesest mõistetavat. Sest nii oli see olnud ikka ja alati ka selles väikeses külas, kus möödus mu lapsepõlv. Külas tegutses kaks orkestrit, niisiis vähemalt kolmandik külaelanikest tegeles muusikaga. Nii minagi. Musitseerimine oli seal sama loomulik nagu kirikus käimine või koolis õppimine. Hea, et tol ajal polnud küllasse jõudnud veel televiisorit, sest televiisor hävitab väga kiiresti niisuguse spontaanselt loominguilise keskkonna. Paraku on see tänaseks juba enamikus sellistes paikades juhtunud.

Oli aeg, mil tahtsin saada maalikunstnikuks. Tegin endaga palju tööd, maalisin ning isegi müüsin oma pilte. Saadud raha eest ostsin flöödi. Ega ma siis veel ei mõelnud, et võiksin sellega elatist teenida.

Juhus viis mind kokku nimeka flötisti Jean Pierre Rampaliga ja tänu temale hakkasin õppima flöödimängu tõsisemalt. Kuid kindlasti ei olnud flöödi mul sihikindlalt valitud pill. Jäin selle instrumendi juurde vaid tänu mitmele juhusele. Hiljem leidsin flöödimängijana tööd, kuigi mulle oli võõrastav veel edaspidigi tõsiasi, et võin mänguga raha teenida, sest muusika ei seostunud mu nägemuses mitte kuidagi rahaga. Et see nii on, hämmastab mind vist elu lõpuni. Kuid igatahes olen ma õnnelik, et saan teha andumuse ja kirega seda, mis mulle tõesti meeldib, ja et sellest on võimalik ka ära elada.

Suhtest muusikaga

Kahekümne seitsmeselt tabas mind suur kriis. Ühel hetkel leidsin end identiteediprobleemi ees – ärkad hommikul, vaatad peeglisse ja küsid endalt: kes sa oled? – Ei tea. Oled sa parim flötist? Aga mida see tähendab?... Lõpetasin esinemised ja harjutamise, püüdsin jõuda selgusele, kes ma tegelikult olen ja kuidas tuleks edasi elada. Mõtted olid vastuolulised. Kuigi olin loobunud esinemast, tuli pilli edasi harjutada. See oli aga vastu-



Ivo Sillamaaga festivali *Flutish Kingdom jamsession*'il "Estonia" Talveaias 29. märtsil 2001.
Anne-Malle Halliku foto



Krzysztof Pendercki Flöödikontserdi ettekande järel ERSOga. *Flutish Kingdom*, "Estonia" kontserdisaal, 30. märts 2001.
Anne-Malle Halliku foto

meelne. Ma ei suutnud otsustada, millisest repertuaarist alustada. Püüdsin tõsiselt süveneda muusika olemusse ja leida selle kaudu iseenast muusikas.

Lõpuks valisin baroki ning alustasin Telemannist. Mängisin hiljem Telemanni fantaasiaid paljudes Euroopa kirikutes. Ühelt poolt avastasin selles muusikas täiesti uue maailma, teisalt tundus mulle, et olen kaotanud oma mina. Näis, et ma ei tea enam, kuidas mängida flööti kui tänapäevast pilli. Eksisteerisin nagu vaid iseenda kujutluses ja tundus, et ma ei suuda aja ja eluga kaasa minna, et ma pole võimeline ükskõik mis hetkel mängima mis tahes teost. Suutsin mängida vaid Telemanni... Ja ometigi leidsin võimaluse kriisist välja tulla. Korruga ärkasin ja sain aru, et kui suudan mõista üht liiki muusikat, ühte heliloojat, ühte teost, võib mõista ka ülejäänud muusikat. Tähtis on, et sul oleks muusikaga kindel suhe ning seda ei tohi lasta häirida isiklikest probleemidest. Püüan hoida neid kolme asja, flööti, muusikat ja isiklikku elu, kindlalt lahus, olla muusikat esitades nii objektiivne kui võimalik, juhtida muusikat flöödist sõltumata ja valitseda hästi flööti, et selle abil muusikasse siseneda. See kõik kokku tähendab mulle esimest sammu vabaduse poole.

Suhtest heliloojaga

Kui on välja kujunenud kindel suhe muusikaga, võiks järgmise sammuna kohtuda heliloojaga. Heliloojatega, keda enam pole, peaks leidma kontakti muusika abil, tuleks luua koos nendega. Hakkasin tasapisi nägema Telemanni kõrval ka teiste heliloojate loodut. Ma ei liigita teoseid mingil juhul loomisaja järgi, vaid mulle on oluline muusika ise. Iga teose esitamisel on ju palju võimalusi. On oluline leida enda jaoks üks kindel tõde, millesse usud. Interpreet, kes tahab olla tõsiselt võetav, peab uskuma sellesse, mida ta teeb.

Nüüdisheliloojatega suheldes püüan enne autoriga silmast silma kohtumist kuulata nende teoseid, üritan mõista nende maailma kõigepealt muusika kaudu. Kindlasti pole see objektiivne, kuid kas peabki olema? Lõpuks, heliloojaga kohtudes, tekivad mul nende muusika tõlgendamisel alati konfliktid, sest me näeme asju enamasti erinevalt. Mõnikord jään neis olukordades võitjaks mina, vahel jälle helilooja. Konflikti lahenemisel on tulemus aga väga hea, sest nii saavad ühendatud interpreedi ja helilooja parimad ideed. See mõjub värskendavalt nii interpreedile kui ka kuulajale, ühtlasi paneb see ka mõtlema prob-

leemi üle, kuidas ikkagi esitada mõõdaniku loomingut. Tihti muudetakse selline muusika pelgalt muuseumi eksponaadiks ning ei anta endale aru, et esitame seda ju tänapäeva oludes ja tänapäeva publikule, et kuulaja peaks esitatavast osa saama ning seda nautima. Siin lasub vastutus täielikult interpreedil.

Penderecki Flöödikontserdist

Kui Penderecki kontsert minu esituses täna publikule ei meeldi, olen süüdlane vaid mina. Tegemist on väga hea teosega. Minu ülesanne on panna kuulaja muusikat armastama samamoodi, nagu mina seda armastan. Kui seda ei juhtu, siis järelikult ei mängi ma seda piisavalt hästi.

Kuulsin Penderecki Flöödikontserti esimest korda helilooja enda juhatusel Jean-Paul Rampali esituses Lausanne'i Kammerorkestriga. Mõtlesin kohe – see on minu kontsert! Ma ei taha, et Jean-Paul seda mängiks! Helistasin kirjastusse ja palusin saata endale noodid. Mõne aja pärast juba mängisingi seda kontserti Penderecki juhatusel Hispaanias. See oli erakordne elamus!

1994. aastal otsustasin vahetada oma "kuldflöödi" "puuföödi" vastu. Penderecki kontsert oli esimene teos, mida sellega mängisin. Olin Pendereckiga esimest korda proovis. Kui lavalt tulin, küsis ta pillile osutades: "Mis see on?" – "See on flööt," vastasin. Penderecki oli ülimalt imestunud, et ma kavatsen mängida tema kontserti "puuföödiga". Lõpuks siiski soostus ja kontsert õnnestus hästi. Publik nõudis lisapala, Penderecki õhutas mind lavale tagasi minema. Olin nõutu, sest oma uue pilliga polnud ma midagi muud veel publiku ees mänginud. Haarasin lõpuks "kuldflöödi" ja mängisin lisapalaks Telemanni fantaasia. "Oled hull! Mängid minu kontserti *travers*-flöödiga, Telemanni aga "kuldflöödiga!" ütles pärast Penderecki.

See polnud aga mingi poos, vaid sundolukord: olin harjunud mängima "kuldflöödiga" Telemanni ja "puuföödiga" Pendereckit! Nüüdseks oleme temaga koos esinenud juba palju kordi.

Ei saaks öelda, et *travers*-flöödile loodud muusikat on võimalik mõista üksnes seda sellel pillil mängides. Mulle näib, et võttes kätte *travers*-flöödi, muutun ma tegelikult näitlejaks, see on aga muusika puhul täiesti teisejärguline. Nii võib kergesti unustada kõige tähtsama – et flööt on nagu sinu hääl, millega vahendad kuulajale oma tõe. *Travers*-flöö-

di ehitus ja kõla on teistsugune ning me peame arvestama tänapäeval suurte saalidega, sellega, et muusika neis mõjule pääseks.

Tegelikult seab flööt mulle oma piirid. Mulle ei ole tähtis mitte pill, vaid muusika, mida esitan. Kui tahan jõuda muusikalise tõe ni, tuleb flööt unustada. Sest muusika ei ole mitte üksnes need konkreetset helid, mis pillist tulevad, vaid ka see, missugused mõtted ja unistused nendega seoses tekivad, mida sa tahad öelda.

Unistustest

Olen mänginud läbi ja avastanud enda jaoks suurema osa olemasolevast soolorepertuaarist flöödile. Tegelikult on see ju väike osa kogu muusikast. Minu unistused lähevad hoopis kaugemale. Juba viieteistkümnenda aastana oli mul Pariisis oma kammerorkester, praegu juhatan ma üha rohkem ka suuri orkestreid, ka tänavu on mul palju kontserte dirigeerida. Kavas on rohkesti prantsuse muusikat, Gounod'd, Saint-Saënsi ja Chaussoni teoseid.

Loomulikult jätkan ka pillimängu. Minu töögraafik on väga tihe. Esinemine Eestis on vaid üks minu pikal turneel, mis kestab kokku ligi pool aastat. Torontosse jõuan alles suvel ja saan seal olla paraku väga lühikest aega. Tuleb asuda uuele ringile. Tegelikult unistan sellest, et võiksin olla rohkem kodus koos oma perega. Selle nimel tuleb vist varsti oma elus midagi muuta.

Vestelnud MARGIT PEIL
Märts, 2001

PEETER LILJEST JA EDUARD TUBINAST

Vestlevad MAIA LILJE, VARDO RUMESSEN ja IVALO RANDALU



Peeter Lilje ja Eduard Tubin Klaverikonsertiino salvestusel 1976. aastal Eestis.
Uno Oksbuschli foto

Ivalo Randalu: Tubina töid on juhatanud nii omad kui ka rajatagused dirigendid üle maailma. Peeter Lilje jõudis selleni esmakordselt kevadel kakskümmend viis aastat tagasi, 1976. Millal Tubin üldse teie vaatevälja ilmus?

Maia Lilje: Kuulsin temast Tartu Muusikakoolis midagi juba 1960-ndate keskel, aga ma ei mäleta, et oleksime seal ühtegi Tubina teost kuulanud. Nooditrukiseid ka polnud. Ja kas konservatooriumiski 1970-ndatel temast palju räägiti? Kuulsin Tubinast küll oma klaveriõpetajalt Laine Metsalt, kes ise mängis tema "Nelja rahvaviisi minu kodumaalt" ja andis neid ka oma õpilastele mängida. Mina ei mänginud, aga kuulsin neid Laine Metsa kodus. Konservatooriumis käisin ühel kursusel Urve Lippusega, temaga oli meil omavahel küll Tubinast juttu.

Kuid minu toonastes konspektides puudub üldse tema nimi.

I. R.: Millal Peetril esimest korda mõni Tubina partituur või plaat koju ilmus?

M. L.: Arvatavasti 1976. aastal, kui ta oli Leningradi konservatooriumi esimesel kursusel, siis, mil ta oli üldse orkestriga tõsiselt tegelema hakanud; tol ajal oli tal Tubin ka üks esimesi autoreid. Kuigi meil pole kirjas ju kõik "Barbara von Tisenhuseni" etendused, kuid võin kinnitada, et Tubina muusika esituseks on Peeter oma dirigendikäed üles tõstnud kindlasti üle kuuekümneme korra. Seda polegi väga vähe. Ma ei taha vähendada tema tehtu tähtsust, kui ütlen, et ajal, mil ta Tubinaga tegeles, aastail 1976 kuni 1992, kuhu jäid pikalt needki ajad, mil Tubinat ei võinud üldse mängida, — kõige muu kõrval, mis ta üldse tegi, tegeles ta Tubinaga ikkagi nii palju kui võimalik.



Peeter Lilje ja ERSO salvestatud Tubina Teise sümfoonia LP. "Melodija", 1989.

Vardo Rumessen: 1976. aastal palus Neeme Järvi Peetril juhatada Üheksandat sümfooniast Tartus, see oli korduskontsert. Kõige rohkem on maailmas esitatud Tubina Viendat sümfooniast, seda on N Liidus juhatanud Leningradis 1960. aastal Roman Matsov, Taškendis 1967 Eri Klas, meil esimesena juba 21. septembril 1956 aga Sergei Prohhorov. See tähistaski Tubina loominguga tagasitulekut Eestisse, ettekande organiseeris Vladimir Alumäe: ta käis Rootsis, tõi partitüüri. Sellest võib rääkida Laine Leichter, kuidas parteitusadele etendati Raadiomajas läbi kuulamine tõestamaks, et sümfooniast midagi nõukogudevastast ei leidu, igatahes luba anti. Kõige rohkem on Tubinat juhatanud

Peeter Lilje Mart Lillega neljal käel musitseerimas. Helsingi, juuni 1985.



muudugi Neeme Järvi, seda sümfooniast vähemalt viieteistkümnelt korral.

Tubinaga oli nõukogude ajal umbes samuti, nagu inimestel armastusega: igauks arvab, et ta teab, mis see on, aga tegelikult ei tea ühti. Igavene kõigutamise käis. 1969. aastal oli "Barbara von Tisenhuseni" esietendus, mida algul ju ei lubatud lavale. Mais 1976 käis Tubin siin, Peeter juhatas Üheksandat sümfooniast ja Klaverikontsertiiniot – selle esituslooga võimud nagu meelitasid heliloojat, kuid et Tubin end nende meelevalda ei andnud, sai ta taas ebasoovitavaks või, nagu juhtus pärast tema surma, ta tembeldati täiesti keelatud autoriks. Interpreetid olid pidevalt teadmatuses, sest kunagi ei teadnud ette, kas lastakse Tubinat esitada või mitte.

I. R.: 1984. aastal, kui Eestis saadi teada, et leedulased olid Kaunases mänginud tema Kolmandat sümfooniast, helistati kähku Vilniusse ning sealsest korduskavast tuli ta Tallinna nõudel välja jätta.

M. L.: Niiviisi juhtus mitmeid kordi, ka sügisel 1984, kui ERSO hakkas Neljanda sümfooniaga Leningradi minema. Olid oktoobripühad, kava oli Peetril põhjalikult ette valmistatud ja Leningradis kinnitatud, kui "keegi" siin "ärkas" ja helistas, kuhu vaja. Orkestril polnud nii kiiresti asemele võtta samaväärset sümfooniast, nii tuli korrata mida-

Peeter Lilje ja Georgi Ansimov seoses Prokofjevi "Tuliingli" lavalettoomisega Soome Rahvusoperis. Helsingis mais-juunis 1985.



gi teisest kavast; oli õnn, et neid oli kolme õhtu peale kolm.

V. R.: Samasugune lugu juhtus kaks hooaega varem ka Kiievis, kus keelati ära Viienda sümfooniast ettekannet. Ebamäärane seis Tubina teoste esitamiseiga kestis kuni 1985. aasta juunini, Tubina 80. sünniaastapäeva tähistamiseni. N Liidu kultuuriministri

asetäitja Ivanov oli saatnud meie ministeeriumi muusikakuraatorile Tõnu Tarumile telegrammi, milles teatas selgelt, et Moskval pole midagi selle vastu, kui Nõukogude Eestis esitatakse Tubina helitöid. Pöördusin siis Gustav Ernesaksa poole, kes rääkis otse Vainoga (muide Ristlaan sai väga pahaseks, et temast mööda mindi). Tegelikult jäädki ikkagi veel nii ministeeriumis, Filharmoonias kui ka Heliloojate Liidus ebalevaks, keegi ei julgenud poliitilist vastutust enda peale võtta. Jaan Rääts Heliloojate Liidu esimehena tegi ettepaneku alustada Elleri "Viie palaga keelpilliorkestri-le", sest Tubina õpetaja oli ikkagi nõukogude helilooja!

Peeter juhatas siis esimest korda Tubina Neljandat ja Kontrabassikontserti, solist oli Mati Lukk.

M. L.: Mati Lukk ja Kontrabassikontsert olid Peetri leid, sest algselt planeeritud Viiulikontserdi esitamisest taganes Jaak Sepp.

V. R.: Jah, sellest oli mul kahju, Sepp oli olnud veel Tubina stipendiaatki. Sel ajal toimetasin Peetri kätte ka Teise ja Kaheksanda sümfoonia partituuri, neid polnud kusa-gilt mujalt saadagi. Järk-järgult jõudsid Tubina sümfooniad Peetrini ja tema need ka ette võttis.

M. L.: Diplomeeritud orkestrijuhina mängis Peeter esimesena ikkagi Viendat süm-



Peeter Lilje 1983. aasta paiku.
Kalju Suure foto

fooniad, mida ta dirigeeris 1983. aastal ka Leningradis. Siis olid kavas ka Artur Kapi "Don Carlos" ja Tormise Avamäng nr 2. Nii et tänu talle mängiti eesti muusikat ka väljaspool Eestit. Seda juhtus aga harvemini, kui oleks tahtnud, dirigendid küll pakkusid seda oma kavades, kuid kõrgemalt poolt korrigeeriti "balanssi" ...

Peeter Lilje ERSOga Leningradi Filharmoonia Suures saalis 1985.





Tobiase oratooriumi "Joonase lähetamine" kodumaise tervikesiettekande puhul: (vasakult) Janis Sprogis (tenor), Urve Tauts (metsosopran), Aleksander Poljakovs (bariton), Peeter Lilje ja Vardo Rumessen. "Estonia" kontserdisaal, 25. mai 1989.

Kalju Suure foto

V. R.: ... kuna eksisteerisid "normid": nii palju peab olema nõukogude autoreid, nõnda palju võib olla eesti, vene, saksa muusikat jne.

M. L.: Eestis minu arust 1980-ndatel enam küll probleeme ei olnud, isegi 1970-ndatel mitte eriti – iga sinne helilooja sai oma töid kuulda vähemalt "mustalt lindilt". Eestist väljaviimisega oli aga küll nii, nagu ütlesid.

V. R.: Asjaajamine käis ainult läbi Moskva, kavad kinnitati seal. Ja kui dirigent väga oma peale pressis, riskis ta sellega, et teda enam esinema ei kutsuta.

M. L.: Jah, aga erilisi konflikte ei olnud – peale nende juba räägitud keelamiste. Vähemalt aktsepteeriti Peetri seatud kavu muudel puhkudel küll, ka uuema muusika osas. Näiteks Räätsa Teine klaverikontsert Kalle Randaluga Moskvast ja Leningradis, Tambergi Viulikontsert, Sumera sümfooniad.

V. R.: Tõsi, aga peale Tubina ja Pärdi teisi siis enam ei politiseeritud. Mulle meenub siinkohal Leningradi konservatooriumi komposiitorganisatsiooni pidulik töötus aastast 1938, milles nad keeldusid kategooriliselt

mängimast igavesest ajast igavesti kodumaa reeturi Sergei Rahmaninovi teoseid.

Teine häda, mis valmistas suuri raskusi Tubina interpreteerimisel, oli nootide puudumine. See on ka praegu nii. Orkester veel saab partiisid laenutada, aga kammermuusikat pole kusagilt võtta. Noodipoest ei leia me mitte ühtegi Tubina nooti! Üht-teist ju trükitud on, kuid neid saab tellida vaid otse kirjastuselt, see nõuab interpreedilt kõrgendatud huvi.

I. R.: Kuidas on teie arvates lugu heliplaatidega?

V. R.: Parem. Tubin on üks kõige enam plaadistatud eesti helilooja – hetkel kakskümmend CD-d pluss veel paarkümmend, millel leidub üksikuid oopusi. Neeme Järvi on plaadistanud kõik tema sümfooniad, Arvo Volmer teeb praegu uut tsükli, Peeter jõudis jäädvustada LP-le vaid Teise sümfoonia, Kontרבassikontserdi ja Klaverikontsertiino. Ja CD-le muidugi "Barbara von Tisenhuseni", see jäi Tubina loomingust Peetril viimaseks.

M. L.: Nüüd antakse ju välja ka CD-sid, kuhu kantakse üle varemgi salvestatud. Ega Tubina osas Peetril seda palju ole, kuid arvan,

et Teine sümfoonia vääriks seda kindlasti. Pean seda kõigist esitustest parimaks ja möönan, et see pole põrmugi subjektiivne arvamus.

V. R.: Mulle tundub ka, et tal oli niisugust "Tubina närvi". Tema juhata tud Üheksandat sümfooni at mäletan juba 1976. aastast, Tubingi märkis tookord ühes intervjuus, et Peeter on paljutöotav noor dirigent, kel on Järviga küll sama üldkontseptsioon, kuid on tunda omagi nägemust. Tubin suhtus temasse kohe sooja poolehoiuga.

Tubin on mõnes mõttes küllaltki spetsiifiline helilooja, ta nõuab erilist tunnetust ja arusaamist, iga kuulaja ega interpret ei võta teda kohe vastu. Ta ei ava ennast kohe ning nõuab päris suurt tööd. Kui kuulsin esimest korda tema Teist klaverisonaati, olin päris pettunud, see ei jätnud mulle erilist muljet. Aga kui süvenesin selsse, jäin sõna otseses mõttes pahviks.

M. L.: Minul oli sama lugu tema Viienda sümfooniaaga. Selle orkestratsioon on väga tihe, tundus, et oleks vaja partituuri "hõrendada". Aga kuidas siis panna kõlama selle erinevad liinid? Nägin Peetri pealt, et see muusika vajab hirmus palju mõtlemist — mida välja tuua, kuidas kõik liinid jooksevad. Sama lugu

on Teise sümfooniaaga, mis on niivõrd tihe ja ka tugeva dramaturgiliselt läbiva arenguga, et kui sa sealt midagi ära kaotad, siis...

V. R.: Sama lugu on "Barbaraga", millel on ka suur orkestrikoosseis, ohtra vasega — ikka paras päikel dirigendile, et balansid kokku viia, liiati, kui saali akustika vastu töötab. Ometi ei saa öelda, et midagi oleks valesiti — vastupidi. Kõik oleneb dirigendi suutlikkusest, tehnilisest meisterlikkusest, et etenduse käigus kõiki neid asju reguleerida, palju oleneb õigetest tempodest, need tuleb suuta välja pidada, sest niipea kui üldpuls raug eb, muutub muusika "saviks". Peeter suutis — ja hiilgavalt. Või ka Teine sümfoonia, mille arengu ta viis finaali kolme suure gongilöögini suurepäraselt välja. Selliselt arengujoont jälgides läks tal kõik paika, kulminatsioon sai võimas!

M. L.: Ma kuulasin kõrvuti selle kolme erinevat esitust. Peetri puhul mõjus sümptaatselt see, et ta ei läinud tõusudel tempoga kaasa, vaid saavutas suurima ping e just seda tagasi hoides, väga täpselt tempos püsides, samal ajal kui muusika meelitas kiirendusele. Tal ei olnud mitte nii võimas dünaamiline tõus, kui just seesmine ping e.

"Estonia" teatri "Barbara von Tisenhuseni" etenduse puhul Stockholmis: (vasakult) Karin Saarsen, Väino Puura, Helvi Raamat, Peeter Lilje, Hans Miilberg ja Ants Kollo. 19. märts 1991.
Endel Tarkpea foto



V. R.: Eriti "Leinamarsis", kus valitseb see tubinalik "tammumine", mis ärgitab vägisi tempot tõstma. "Leinamars" on niivõrd võimas, et seda võib vabalt kõrvutada Wagneri "Jumalate huku" leinamarsiga, see toob vaimusilla ette otse läbiraputava pildi.

I. R.: Kas Peeter arutas sinuga sageli käsilolevaid töid?

M. L.: Arutas muidugi. Me registasime ka, kuid paljude asjade kavva võtmiseks vajas ta sageli julgustust. Mõnigi kord aga kartis, et orkester pole valmis seda või teist mängima, nii oli näiteks Schönbergi "Kirgastanud õõ" puhul. Ja iseenda küpsuses kahtles ta samuti enam kui kord, isegi Brahmsi puhul. Ta tegeles pidevalt paljude teostega, mõned lemmikasjad – ja nende seas Tubina omad – olid tal alati riulilt võtta, pärast ettekannet ei jäänud ta ootama järgmist, poole aasta pärast avanevat võimalust seda uuesti juhatada, vaid võttis need kodus "programmiväliselt" jälle kätte, mõtiskles ja arutas. Ja me kuulasime kooli ajal väga palju koos muusikat, mängisime ka neljal käel, kuid mina jään talle selles asjas, eriti rütmiga, varsti jalgu. Aga seda, et vaata, kui huvitav üleminek, või mis sa sellest või teisest kohast arvad, seda tuli alatasa ette. Vastasin mis ma vastasin, temale oli vaja lihtsalt tõuget, et saaks ise rääkida, nagu enese veenmiseks või kontrolliks.

See aga, et eesti dirigent Tubina juurde jõuab ja siis ka võimalikult palju ära teha tahab, on enesestmõistetav. Teiseks see, et Tubin on suur sümfoonik, tõsine ja traagiline. Et Peeter temaga tegeles, on absoluutselt loomulik juba tema enda natuurile mõeldes. Ka see, et ta oleks kõik Tubina sümfooniad ära juhatanud, pealegi korduvalt, selles pole üldse mingit kahtlust. Veel Ouluski üritanuks ta Tubina muusika poole pöörduda mitte ainult sellepärast, et tegu on oma maa mehega, vaid et Tubin oli temale hingelt lähedane. Mul on kahju, et ta Kuuenda sümfooniani ei jõudnud.

V. R.: Pakkusin talle pärast Teisest saadud impulssi Kaheksandat, mis on ju Tubina kõige traagilisem sümfoonia. See hakkaski teda huvitama, ta tegi seda ERSOga 1988. aastal Tallinnas ja järgmisel aastal Helsingis.

M. L.: Ta tegi sellega omaette suve läbi tööd, aga kas või kuivõrd küpseks see ERSOga sai...?

V. R.: Ma mäletan proove. Sümfoonia neljanda osa alguses on üks väga raske löik – aeglane vaskpillide ansambel –, mis nõuab erilist häälestust ja äärmiselt kvaliteetset kõla,

lisaks koosmänguprobleemid. Ja sellel korral läks Peeter tööpoolest endast välja: kordas uuesti ja uuesti, aga seda, mida tahtis, kätte ei saanud. Lõpuks prahvatas üpris toorelt oma arvamuse pillimeestest välja. Niisuguseid hetki tuli ette, ka "Barbaraga". Ega orkestri ees "lõhki minemine" ei olnud talle ainuomane – Toscanini polevat maha jahtunud isegi pärast seda, kui orkestrandid talle lepituseks kalli uuri kinkisid, ja tallanud selle raevukalt jalge alla.

M. L.: On tõesti nii, et orkestrile jääb hästi meelde see, kui öeldakse mõni paha sõna, kuid samas ei mõelda, mis selle põhjutas; eks dirigendiki ole oma taluvuslõvega.

V. R.: No ja mida kõike veel pillimehed kogu maailmas on dirigentidele näkku öelnud...

I. R.: Tubina juurde tagasi pöördudes – kas Peeter kuulas kodus ka teiste tehtud salvestusi, kuidas ta neisse suhtus?

M. L.: Kui mõelda lugusid, mida ka tema juhatas, siis kui kuulaski, midagi põrutavat minuni küll ei jõudnud. Aga ega tollal, kui Peeter oli Tubinani päriselt jõudnud, Tubina plaate veel ei liikunudki. Need jõudsid siia alles kaheksakümnendate lõpul, kui Peetril oli talle saatusest määratu juba tehtud. Pealegi oli Peeter inimene, kes ei läinud kunagi ühegi plaadiga "vaidlema", et näe, too teeb niimoodi, mina teen siis iga hinna eest teismoodi – üksnes teisiti tegemise pärast. Olgu Tubina Teine või Šostakovitši Viies – selliste tippteoste põhikontseptsioon ei muutunud tema nägemuses oluliselt ka paljude aastate jooksul. Peetril oli ikka nii, et kui tal oli mõne teosega põhisuhe valmis, siis ta enam seda ei muutnud, kui, siis vaid detailides.

I. R.: Eks see räägi varajasest küpsusest.

M. L.: Ta mõtles tõesti aegsasti enda jaoks asjad põhjalikult läbi, eriti lugude puhul, mis olid talle tähtsad. Ta ei lubanud endale teha täna nii, homme teisiti. Me kõneleme praegu tema kolmekümnendatest eluaastatest, huvitav oleks kuulda tema tõlgitsusi nüüd – viiekümneselt!

I. R.: Neeme Järvi teeb seda vahel – täna nii, homme teisiti.

M. L.: Teeb, aga see ei tähenda, et üks lähenemisviis on parem, teine halvem. Mitte mingil juhul! Aga fakt on, et Peeter ei kõigutunud juba kinnistunud, ka mitte kerge vallatuse või põnevuse ajal; (lava)muusikat, mis seda võimaldab, ju leidub. Teatris tuli seda küll vahel ette, kuid siis mängisid rolli muusikavälised tegurid, neist pole seal kunagi puudu.



1989. aasta paiku.
Kalju Sutare foto

Eesti Raadio riulitel on praegu üle saja Peetri salvestatud eesti muusika teose, nii fondi- kui ka avalike kontsertide ülesvõtteid. Kõigi teiste autorite kõrval muidugi, sest tema oma rida muus vallas oli ikka Brahms, Sibelius, Šostakovitš, Mahler...

I. R.: Tohtu töö viieteistkümne aasta kohta, aga ta haaras muusikat ka küllalt kiiresti?

M. L.: Mitte ainult kiiresti. Ta tegi kogu aeg tööd, ja mitte seepärast, et muidu ei saaks hakkama, vaid see oli tema eluviis. Kuigi talle pandi väljaspool muusikat mõndagi pahaks.

V. R.: Töö oli tema olemise mõte, ta oli muusikuna lõpmata aus, elas kõike muusikas toimuvat väga läbi.

M. L.: Ja mitte üksnes vaimselt, videosalvestustel on näha, et ka füüsiliselt, näiteks Tšaikovski "Romeo ja Julia" puhul, mis kestab alla kahekümne minuti, on videopildil näha, et alustas üks mees, lõpetas aga hoopis teine. Ta ei säästnud ennast, nii noor inimene ei mõtlej veel alalhoiule.

V. R.: Rõhutasime siin Tubina traagiliste tööde sobivust Peetrile, kuid ka helilooja lüüriline pool, Neljas sümfoonia, istus talle kohe. See on ju väga romantiline muusika, paljudele tundus omal ajal ootamatu, et Tubin üldse midagi nõnda ilusat võis luua. Ikka peetakse teda keeruliseks ja raskepäraseks ning unustatakse ära, et kuni Eestist lahkumiseni oli Tubin, võiks öelda, neoromantik: Esimene viiulikontsert, klaveriprelüüdid, Esimene klaverisonaat, soololaulud...

M. L.: ... ja Neljas sümfoonia, mis on kuidagi eriliselt helge, muusika täis sügavat armastustunnet, samas kirjutatud sõja kõige süngematel aastatel. Jaa, ka see poolus oli Peetril olemas.

I. R.: Üks Peetri hiilgavamaid emotsionaalseid hetki, kui mitte kõige võimsam, oli 25. mail 1989, kui ta püstiseisva publiku ees tõstis esimest korda pea kohale Tobiase "Joonase" hiidpartituuri. See oli finaali 1985. aastal alguse saanud ja neli aastat väldanud pikale ja pingelisele tööle.

V. R.: Peeter töötas väga entusiastlikult ja tõsiselt. Ta sai täiesti aru minu hirmust selle ees, et kui niisugune hiiglaslik materjal pannakse vaid ühe nädala proovitsükklisse ja kantakse seejärel ühe õhtu jooksul tervikuna ette, ei pruugi saavutada mõjusat tulemust. Peeter oli nõus sellega, et teha üksikud pildid mitme aasta jooksul järk-järgult – ta polnud ahne ega kärsitu parima lõpptulemuse nimel. Just nii jõudsimme samm-sammult mõjuvõimsa tervikettekandeni. Ettekandeparaaat oli loodud, nooditekst omandatud ja viimistletud, Kremeril ja Järvil oli kergem järgmistena juurde asuda. Tõenäoliselt poleks Peetrita meil “Joonase lähetamist” olnud.

M. L.: Mis te Peetriga “Joonase” juures ära tegite, on küll hindamatu, kuid samas jätkas ta ka edasi tööd Tubina loominguga. Kui ma nüüd tagasi mõtlen, siis selle lähte-aeg, kaheksakümnendate esimene pool, oli poliitiliselt ikka äärmiselt kitsas, Peetril aga oli piisavalt kodanikujuulgust. Ma ei tea, kui palju tal seda “Joonase” puhul vaja läks, kuid üks teine kõnekas lugu seisab silme ees küll. See oli 1976. aastal Otto Tiefi matuste eel, kui Heli Susi soovitas Peetril kui noorel tulevikumehel julgeolekumeestele mitte silma puutada. Kuid esimene, keda Susi matustel kalmistu väraval nägi, oli Peeter. Konservatooriumi viiendal kursusel toetas aga tema mind Helju Taugile korraldatud nõiaajahi ajal – tollal Helju ainukese erialaõpilasena nõuti minultki tema vastu tunnistamist, see jäi tegemata ja mu studium sai ähvardustele vaatamata siiski mõni aasta hiljem lõpetatud. Lõppude lõpuks seisime koos vastu ka parteisse astumise survele, kuigi teatati, et vastasel korral pole enam juttugi välisesinemistest, ja mida kõike veel. Peeter vastaski nii, et ega ma siis sõida – nagu siin tööd vähe oleks! Pealekäijateks olid Raadiokomitee tollane partorg ja lõpuks koguni Ristlaan ise. Peeter oli otsekohene, ei keerutanud nii nagu mõned, et ei ole partei jaoks küps või nii – tema deklareeris, et ei soovi teha karjääri pileti najal, ta teeb seda vaid oma tööga.

I. R.: Nii läkski...



TARMO LEPIK

9. XI 1946 – 11. III 2001

Üks omapärane isiksus meie muusikalus on Tarmo Lepik. Tema esimene menukas lugu kuulub aastasse 1966 – “Kolm impresiooni” segakoorile sai Tallinna Kammerkoori esituses kiiresti tuntuks. Tarmo Lepik kirjutab üldiselt eduka professionaalse helilooja kolita vähe, kuid kõik, mis ta avalikkuse ette toob, on väga täpselt läbi mõeldud ning – mille poolest ta ka kolleegide hulgas kuulus on – graafiliselt kaunilt kirja pandud. Vaatamata regiviisi üldisele ebapopulaarsusele Lepiku generatsiooni heliloojate seas on Lepik pidevalt selle lähedal liikunud, õppides Tormiselt ja kartmata Tormise varju. Kokku on Lepiku folklooriteemalised teosed hoopis teistmoodi põnevad kui Tormise omad, avangardistlikumad, rohkem pilt-ta muusikana võetavad.

Urve Lippus aastal 1992

ETTEHEITED, AINULT ETTEHEITED!

"RÄNK JA KILK". Stsenarist ja režissöör Olle Mirme, operaator Mait Mäekivi, helilooja Mallar Prandi, kunstnik Kalju Kivi, helimees Mati Jaska, monteerijad Kaido Strööm ja Ahti Tubin (AA Visioon Studio), heli kokkusalvestus: Tiina Andreas ja Ants Andreas (OÜ Film Audio), valgustaja Arvo Vilu, esimene assistent Marje Jurtšenko, operaatori assistent Andrus Prikk, grimeerija Reet Urbsoo, kostüümikunstnik Britt Ürbla, administraator Katrin Kissa, klapp: Helen Valkna, sekretär Ingrid Nõmmik, kaskadöör Stepan Maurits, projekti juht Andres Arro, produtsent Peeter Ürbla. Osades: Urmas E. Liiv (Ränk), Erki Laur (Kilk), Harriet Toompere (Anne), Tõnu Aav (produtsent), Jan Uuspõld (Martin); episoodides: Sten Zupping, Galina Tikerpuu, Milvi Alamaa, Arnold Aru, Jaana Randoja, Hendrik Randoja jt. Video *Betacam SP*, 19 min, värviline. © "Exitfilm", kaastootja: *Zentropa Ent. Aps.* (Taani), 2001.



"Ränk ja Kilk", 2001. Režissöör Olle Mirme. Erki Laur (Kilk) ja Harriet Toompere (Anne). Kilk: "Sa oled ju tubli tüdruk. Täna hommikul tegid pangatellerina nii ilusa rolli."

Olle Mirme filmi võinuks teha ükspuha milline vananev, oma elule ja tööle kokkuvõtvat pilku heitev režissöör. Kuid ennäe imet, Mirme on noor ning kui tema napi loomingu (üks teletlavastus, töö telekanalites jms) põhjal otsustada, siis üsna isevärki noor, eakaaslastega võrreldes ehk liiga vana ja konservatiivnegi.

Vist aasta eest nähtud teletlavastus, Toomas Vindi novelli järgi tehtud lühipala "Lilled Liale" käsitles küll sama teemat, mis "Ränk ja Kilk", tegelikkuse ja fiktsiooni vahetada, kuid jättis võrdlemisi abitu mulje. Mäletan oma toonaseid reaktsioone: peategelase käitumine motiveerimata, visuaalse ülesaldamine.

"Rängas ja Kilgis" (või "Ränkkilgis", huvitav, kuidas seda eesti keeles formuleerida? See on ka esimene etteheide, pealkiri võinuks vaimukam olla, vähem eestikeelne) seda ei juhtunud. Ei saanudki juhtuda, sest Tom Tykweri "Lola jooksu" meenutav esituslaad ei tinginud lähemat tutvumist tegelaste elu ja hingeeluga. Võis tunda ennast vabalt, polnud tarvis punnitada, polnud vaja mõista, võis lihtsalt muia. Ning liikuda sulle ette antud röö-

bastel igavust tundmata filmi lõpuni. (Sulgu-des tahaks siiski öelda, et "Lola jooks" hõlmas kuigivõrd ka karakteri varjatumaid külgi, kuigi oli ... jooks.)

"Rängast ja Kilgist" (kurat, on need kaks filmi või üks?) jäi mulje, et kõik on täpselt paigas. Ning et filmitakse just seda, mida filmida tahetakse. Sõna-sõnalt, kaader-kaadrilt. Siit ka teine, vist juba kolmas etteheide — "päris" filmis vist alati nii ei ole? Kuid kui rangelt võtta, siis polnud Mirme film ka mitte täismõottu, pigem etüüd.

Millest seal siis juttu oli?

Minu arvates sõprusest, naistega (naisega) tehti rohkem nalja, ja oligi naljakas; sõp-



"Ränk ja Kilk". Erki Laur (Kilk) ja Urmas E. Liivo (Ränk). Ränk: "Mõttele selle peale, kui kusagil muutuil... Kajakad kisivad, varastavad, laineprintsmed segunevad pisaratega."

rus oli tõsisem asi kui armastus. Kui üks sõbradest kõrghoone katuselt hõikab: "Kallis, miks sa ei tulnud...", teine aga alt vastab: "Armastan sind rohkem kui elu!", siis on vint just nii palju üle keeratud, et "mängust" on saanud "päris". Ning seda hoolimata sellest, et korratakse stsenaariumi sõnu, mis tegelikult määratud naisele (tüdrukule), kuid mis tänu ajalõhele (ja näitlemise muutumisele eluks) nüüd justkui valesse suhu on sattunud. Seda võib võtta ka kui üht järjekordset Mirmele iseloomulikku sametmuuet (nii see päris lõpus ka realiseerub), kuid minu jaoks see nii ei olnud. Ning ma usun, et ka vaataja jaoks mitte: siirus on siirus, selle tunne kohe ära. Kuigi öelda, et Mirme film oli just ja ainult sellest, oleks ilmne liialdus. Kuid laske ma liialdan, ärge nõudke mu käest tarkust ja filosoofiat, nendega võib kergesti alt minna, filmis eriti.

Üht asja tean ma küll — too stsenaarium, mille järgi sõbrad filmi tahtsid teha, oli vilets. Produutsent tegi õigesti, et selle tagasi lükkas. Nüüd on meil kehva mänguka asemel kobe kähkukas. Produtsent (Tõnu Aav) tahtis, et stsenaariumi muudetak. Ka sellest poleks kasu olnud, lõputud ümbertegemised

viinuksid lõpuks ikka sama tulemuseni. Mulle tuleb meelde, kuidas Mats Traat "Puud olid, puud olid hellad velled..." stsenaariumilepingu äärele lisas: "Palun teha film sellest, mis mul kirjas on! PS. Mitte teha filmi allveeujujatest!"

See irooniline postskriptum kehtib tänapäevani, muutusi ei tingi enam mitte ideoloogia, vaid raha. Film on küll liitkunst, teda kannatab lõigata ja lappida, kahjuks ka kohitseda, kuid liigne stsenaariumi muutmine või ka takkajärgi "toimetamine" võib mõnikord anda kurva tulemuse. Mõistagi ei käi see ei Simmi filmi kohta, kes Traadi romaani põhjal filmi tegi, ega ka Mirme kohta. Kuid milleski ei saa kindel olla: näiteks Lars von Trier muutis oma stsenaariumi enne mitu korda ning tegelased tegid läbi põhjalikud ja õige arvukad metamorfoosid. Keegi ei saa teada, milline võinuks olla see film, mida kunagi polnud, kuid see, mis oli, — "Laineid murdes" — oli hea.

Ühes kohas teeb sõber sõbrale ettepaneku — jätame selle muuliepisoodi vahele, praegu on tähtis liikumine, ükskõik, kes keda taga ajab, peasi kui tagaetatav teab, miks ta põgeneb.

VÄIKE AMEERIKA

Jälle üks vaimukas, filmitegemise olemust põhjani paljastav repliik. Kuid võimalik, et just filmimata jäänud muulistseenis oleksid tegijad hätta jäänud. Seal oleks tulnud peatuda ning, oh häda!, tegelased pidanuksid omavahel rohkem kui paar repliiki vahetama. Et miks me ilmas olemas oleme, miks meil elus nii hästi või halvasti on läinud jms.

Seda, kas Mirme sellega toime tuleb, näitab järgmine film.

Minu notabene on näitlejate kohta. Parimaks pean ma kassi. Kuidas ta küll suutis õige koha peal pikali visata! Millegi muu kui iseenda mängimist ei märganud ka teiste artistide puhul. Walter Benjamin on seda kino puuduseks pidanud. Kino on vaatajast eraldatud kaamera ja ekraaniga. Nõnda kaduvat näitleja aura ja oskused olla keegi teine. Aura ei saa olla miski muu kui see, millist osa näitleja mängib – Shakespeare'i Hamlet, Pirandello (samuti üks kinopõlgur) kuus autorit otsimas näitlejat. Vaid see on õige rikkus! Kino on Benjaminini jaoks vaid mehaaniline reprodutseerimine, kus puudub ajalooline aeg ja kangelased, igauks võivat ennast seal pidada peategelaseks ja tegijaks. Selle "targa" koha peal pean paremaks katkestada.

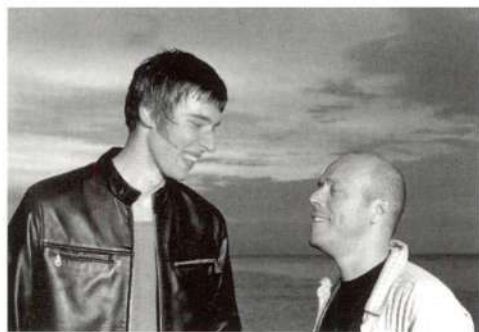
Kui ma möödunud aasta suvel lugesin Olle Mirme vastvalminud stsenaariumi, siis ei osanud ma sellest alguses midagi arvata. Või kui midagi arvasingi, siis seda, et tegemist on mingi sisutühja jampsimisega, mis ei vii kuskile, ma ei leidnud muidugi ka mingeid üllaid kunstilisi kaalutlusi. Mida pole, seda pole mõtet otsima hakatagi. Kui ma sügisel viimaks filmi ära nägin, siis oli ilmselge, et Mirme ei pidanud vajalikuks end kirjalikult piisavalt põhjalikult väljendada, tema režiidibüüt on üles ehitatud montaažile. See pilt oli tal endal tõenäoliselt juba varem silme ees. Mulle meeldis seda filmi vaadata, visuaalselt oli see nauditav. Siiski ei ole "Ränk ja Kilk" mingi erakordselt silmapaistev linateos. Ma loodan siiralt, et Mirme tahtiski teha kergelt komöödiat ja et ta ei looda, et vaataja sellest mingi tugeva emotsionaalse laengu saaks. Ega pealkiri lasegi filmist mingit šedöövrit loota.

Kui ma siiski püüaksin tema filmile läheneda nii, et sealt mingit sisu välja nokkida ja sellele mingit sügavust külge pookida, siis võiks see mul ehk ka õnnestuda. Prooviks? Dialog, mida filmis kasutatakse, on suures



"Ränk ja Kilk".
Urmas E. Liiv (Ränk).
Ränk: "Ma räägin põgenemisest selles mõttes, et puhttehniliselt võttes on see ju üks jooksmine pulha, peasi et taganeta teab, mille pärast ta põgeneb."

osas teatraalne, ja seda mitte ainult nendes lõikudes, kus tegelased nii-öelda kino teevad. Filmi alguses on produtsent pisut ehk isegi unenäolises villas. Rakmeisse köidetud kassi väntsutades teatab ta: "Meie, produtsendid, oleme lihtne rahvas. Meil on ainult üks vaga soov: et keegi tuleks ja tooks stsenaariumi täis kirge..." Algul pisut ebaavevalt, kuid siis üha kindlalt hakkab tagasilükatud stsenaariumi üks autoreid, Ränk, kirge ellu tooma. Ta näitab, kui



"Ränk ja Kilk". Erki Laur (Kilk) ja Urmas E. Liiv (Ränk).



"Ränk ja Kilk". Harriet Toompere (Anne) ja Erki Laur (Kilk).

Kalju Kivi fotod

haprad on inimsuhted, kui lihtne on inimestega mängida, mängida tunnetel. Mida uskuda ja mida mitte? Kas film on sama reaalne kui elu või on elu sama ebareaalne kui film? Viimaks elavad tegelased oma mängu niivõrd sisse, et ei märka enam reaalselt elu enda ümber, oluline on õigesti välja mängida. Oluline on õigesti kukkuda. Õigesti nutta. Et oleks mõjuv. Hästi elus. Näete, tuleb ju välja küll.

Spekuleerida saab veel teemal "filmi homoseksuaalne alltekst". Naise puudumisel mängitakse kiretseene üksteise peal. Saatuslikku naist, kelle otsa pidevalt komistatakse, ei panda tähelegi, nii jääbki ta filmi lõpukaadrites tühermaale komberdama, samal ajal kui autorid püüavad end õigesti tappa. See aga on veelgi nõmedam spekulatsioon kui filmist sügava filosoofia ja elutõe otsimine. Kuigi esilinastuse publikule paistis see spekulatsioon meeldivat.

ETV juhatas filmi sisse sõnadega: "See on eluröömus lühifilm kahest filmifriigist, kes hakkavad olude sunnil geeniusteks." Ai, valus. Kuigi, noh, võib ka nii. Kui siin eluröömsuse all mõeldi kiiret montaaži ja üsna vaimukaid nalju. Ja kui geeniused üldse ära jätta. Need friigid lähevad lihtsalt üha friigimaks, mis filmi seisukohalt pole üldse paha.

Mulle meeldis näiteks tantsustseen baaris (noppige siit välja esimene homoseksuaalne alatoon, kel huvi). See oli sujuv ja pingevaba, mõnus vaadata. Mulle meeldis näiteks Suur Nutustseen mererannas. Mulle meeldisid kiired klassikalised ameerikalikud tagaajamisstseenid. Teate küll, need, kus kümme politseiniku ajavad autodega taga jooksvat meest, aga mees jookseb lihtsalt nii kiiresti, et kätte ei saa. Need olid täiesti kvaliteetselt kokku pandud, pisut isegi üllatavalt hästi. Kuid võib-olla on see sellepärast, et eestlaselt eeldad justkui miskit aeglast flöödipini- või viulukiuunu taustal jorutamist. Mulle meeldis, missuguses võtmes oli see komöödia edasi antud. Naljad ei olnud pahatahtlikud, need olid neutraalsed ja mõjusid seetõttu hästi. Liigne teatraalsus hakkas mängima omaette naljana. Mulle meeldiski kõige enam filmi lihtsus. Ekraanilt võis aimata, et selle asja kallal on palju vaeva nähtud, ja pingutused kandsid vilja, sest pingutus ei paistnud välja.

Näitlejate kallal ei tahaks ma ka üldse iriseda. Erki Laur mängis oma osa nii nagu ikka, ses mõttes tema millegagi ei üllatanud, küll aga tegi seda Urmas E. Liiv, kes teatavasti ei ole mitte näitleja, vaid endisest bioloogiaõpetajast filmioperaator ja dokumentalist. Tema osatäitmise kohta oleks vähe öelda, et ta sai oma ülesandega hakkama. Võimalik aga, et tema neurootiline Ränga roll ei erine suurt tema tavaolekust? Tegelikult ütlen ma seda nii lihtsalt sellepärast, et ma ei taha hakata laulma mingit suurt kiidulaulu,

MA KASVAN KINNI MÄLUGA...

see oleks liiast. Ma tahan öelda lihtsalt seda, et mind ootas kinos ees meeldiv üllatus. Film, mida vaatama asudes ma olin pigem negatiivselt meelestatud, veenis mind ümber. "Ränk ja Kilk" on hea film. See näitas mulle seda, et Mirme võiks oma kriitikupliiatsi taskusse pista ja hakata rohkem filme tegema. Kui ma järgmine kord tema halba stsenaariumi lugema satun, siis ma enam ennatlikke järeldusi ei tee. Aitäh kõigile, kes selle filmi valmimises kuidagi osalised olid. Nüüd võiks midagi pikeemat ka ette võtta. Tahan veel. Tahan lõbusat eesti märulit.

MARGIT ADORF (sünd 14. II 1974 Tallinnas) on õppinud TPÜs filiorežiid, Humanitaarinstituudis keeli ja TÕs ajakirjandust. Töötab "Eesti Päevalehes" "City" osakonna juhatajana.

OLLE MIRME on sündinud 26. augustil 1973 Tallinnas. Lõpetanud 1991 Kopli kunstikeskkooli ja 1998 TPÜ telerežiid eriala. Töötanud "Tallinnfilmis" valgustajana, "Raadio Pulsis" ja Eesti Raadios filmisaate toimetajana, "Pühapäevalehes" ja "Sõnumilehes" filmiajakirjanikuna, "Eesti Ekspressi" "TV-nädala" toimetajana, ETV publitsistikatoimetuses režissöörina ja "Kanal 2-s" filmisaate "Kaader" režissöörina, praegu "Kanal 2-s" hankejuht. Oli Urmas E. Liivi diplomitöö "Koera surm" (1998) režissööri assistent, teinud ETVs teletlavastuse "Lilled Liale" (1998). "Ränk ja Kilk" (2001) on Mirme debüütfilm režissöörina. Filmiajakirjanikuna avaldanud kirjutisi paljudes väljaannetes.

S. T.

"SÜNNIPÄEV". Režissöör Dorian Supin, stsenaaristid Irina Belobrovtsjeva, Vitali Belobrovtsjev ja Dorian Supin, operaator Ago Ruus, helirežissöör Mart Otsa, monteeriija Kadri Kanter, produtsent Reet Sokmann, David Samoilovi luuletuste eestikeelsete tõlgete autor Ave Alavainu, fotod: Viktor Perelögin, luuletusi esitab: Herardo Contreras; Sergei Nikitini ja Valeri Kosmatšovi laule D. Samoilovi sõnadele esitavad S. Nikitin, V. Kosmatšov, Jelena Rautšik ja Andrei Škvorov, helisalvestused: "Aatomik Stuudio", helirežissöör Harmo Kallaste. Video Betacam SP, 27 min, värviline ja mustvalge. © "F-Seitse", 2000.

Režissööri esimeseks professionaalsuse tunnuseks on oskus valida väärtuslikku algmaterjali. Muide, see on harv omadus, hoopis tavalisem on, et režissöör raiskab oma elu ära konjunktuuri rahuldamise, pretensiooni-ka snobismi või lihtsalt tühja-tähja peale. Dorian Supinil, vähemalt kui otsustada "Sünnipäeva" järgi, on see anne olemas. Ta on leidnud huvitava kangelase, palunud appi asjatundlikud stsenaaristid, ja tulemuseks on film, mis oma lühidusest ja tagasihoidlikust žanrikuuluvusest hoolimata kaalub üles enamiku Eestis valminud mängufilme.

"Sünnipäev" räägib David Samoilovist (1920–1990), vene luuletajast, kes oma elu viimased tosin aastat veetis Pärnus. Miks ta lahkus Moskvast, kus teda tunti ja armastati, kus ilmusid üksteise järel tema luulekogud? Vaevalt, et ainult mereõhu pärast. Pigem võib arvata, et Samoilovi oli mingis mõttes emigrant, nii nagu enne teda Igor Severjanin – ainult et meie nimetaksime teda praegu *migrandiks*. Emigrant võib muide olla mitte üksnes maa, vaid ka aja, ja isegi iseenda suhtes, kui sinu uus iga tekitab sinus võõrastust, ja sa tunned end kodusemalt mõnes varasemas olekus. Erinevalt loomadest on inimesel õnneks olemas mälu, mis luuletaja puhul avab veel võimaluse jagada oma minevikku teistega.

"Ma kasvan kinni mäluaga nii nagu / kord puude alla mattub kõnnumaa", alustabki Samoilov üht oma tuntud luuletust (tõlked siin ja edaspidi Ave Alavainult).

Need read iseloomustavad hästi tema sageli lapse- ja nooruspõlve pööratud luulet.

"Laman voodis – nii väike, angüünis. / Ainult langetavat lund aknast näen. / Isa laulab: "Oleg tõstab piigi, / vaenuväljale viib oma väed..." Või: "Aga Moskvas on iidvana trammi, / teiseks vaguniks Noa-aegne konka." Ja muidugi: "Neljakümmendad, te saatuslikud, / seljas püssirohu tinaraske koorem... / Sõda räägelt Venemaale kippus, / aga meie olime nii noored!", Suure Isamaasõja alguseks just sõduri-ikka jõudnud põlvkonna tragöödia. Selle luuletuse aforistlik ja heakõlaline algusrida: "Сороковые, роковые..." kujunes lendväljendiks, mida teavad ka need venelased, kes võib-olla Samoilovi nimegi pole kuulnud.

Mälu kajastamine luules polegi kõige igapäevasem nähtus. Paljud poeedid eelistavad kanda paberile oma hetkeseisundeid, visandada äkilise inspiratsiooni ajal pähe torganud mõtteid. Selle tulemusena sünnivad mõnikord andekad, teravmeelsed, artistlikud, kuid tihti ka lihtsalt kergekaalulised luuletused. Tuhnda mineviku majas on keerulisem, koridorid on võõraks jäänud, kogu aeg ähvardab oht pead millegi vastu ära lüüa. Avades järjekordse kapi, võpatad juba ette: mis skelett sulle sealt otsa prantsatab? Kuid erinevalt oleviku-luulest on mälu-luulel üks suur pluss: ta tegeleb väga kindla mateeriaga, millegagi, mis enam ei muutu, või kui, siis ainult autori rakursi all.

Nii ongi Samoilovi luuletused võib-olla natuke raskepärased, kuid see-eest rahu-likud ja kindlad. Nendest õhkub lõpuni mõeldud mõtteid, selget elukreedot. Tõsised, sageli kurvad, mõnikord lausa sünged, püüavad nad kui mitte seletada, siis vähemalt kujutada inimese saatust.

Täpselt selline, nukker ja tõsine, rahu-lik ja mõtisklev on ka "Sünnipäev". Supini filmi kompositsioon on ülilihtne: lühikeses sissejuhatuses kõlab pealtnägija emotsionaalne jutustus Samoilovi ootamatust surmast 1990. aastal Vene Draamateatri kulisside taga, Boriss Pasternaki mälestusõhtul. Sellele järgnevad ainult Samoilovi luuletused (ja nende luuletustele loodud laulud), mis on valitud tema loomingu paremikest ja mis ainestikult kulgevad lapsepõlvest vanaduseni, luues sümbolse kujundi elu kaduvusest.

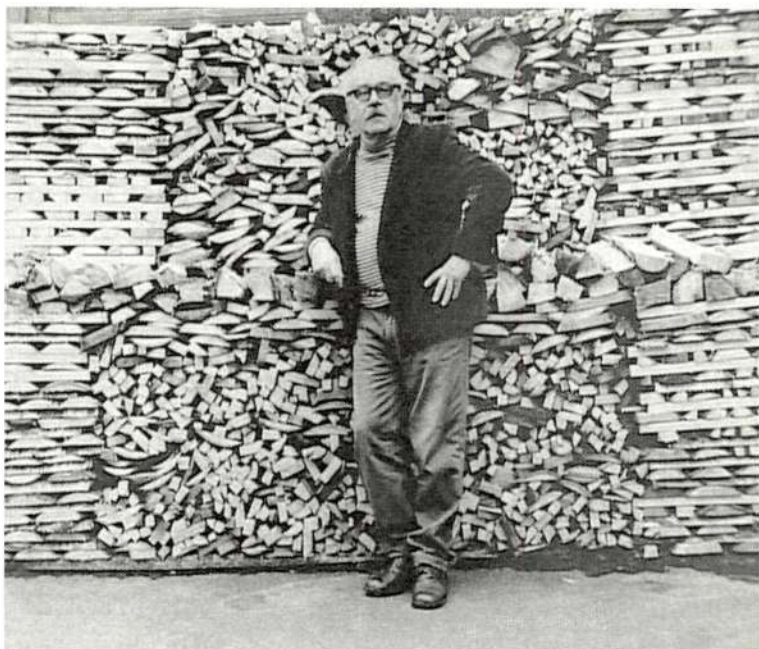
Pildiliselt on film sama lakooniline, nukker ja ilus nagu Samoilovi looming. Laua taga, roheline lambi valgel, luuletust lugev näitleja, delikaatselt varju hoidvad bardid, mõned iseloomulikud fotod luuletajast, ja peamise iseseisva visuaalse lisana Pärnu vaated.

Sellest viimasest tahangi rääkida natuke pikemalt. Olen juba varem korra kirjutanud, et Eesti on maa, kus tõenäoliselt elab kõi-



"Sünnipäev", 2000. Režissöör Dorian Supin. David Samoilov. "On mees mul veel tänavateater / Ja mustlased, ja leierkastimees, / Petruškad-lobanokad valjuhäälsed – / Suur palagan, mis käis me maja ees. / Õu oli kandiline. Selle kohal / Ruut taevast tähesiras, tuulekohas."

"Sünnipäev".
David Samoilov.
"Nelikümmend."
Seljatakse jääb teekonnast pool. / Elus olnud on hirmu ja armu. / Olen käinud ma sõjas ja mõnelgi pool, / Olen vähel ka õnnelik olnud."



ge rohkem häid operaatoreid ühe elaniku kohta (lisaksin: ja dirigente). Kuid see, mida "Sünnipäev" on saavutanud Ago Ruus, ületab lihtsalt h e a piiri. Iga kaader Pärnust on kunstiteos. Rand, muul, udused pargiteed, pimedad tänavad. Akvarelsed, mahedad toonid, tõeline poeetiline melanchoolia. Kogu maailma filmikunstis on praegu ainult kaks-kolm režissööri (Jos Stelling, Aleksandr Sokurov, ...), kes Supini – Ruusi filmi visuaalset meisterlikkust nähes ei peaks häbist punastama.

Ma ei tea, mida soovitada Supinile – kas proovida jõudu mängufilmiga või mitte –, kuid niisugused operaatorid nagu Ruus peaksid kindlasti filmima vähemalt kaks täispikka mängufilmi aastas, muidu nende anne lihtsalt läheb kaotsi. Ma tahaksin väga, et need oleksid eesti filmid, aga kui niisugune võimalus puudub, kui rahva, ühiskonna ja riigi vaimne tase on nii madal, et suudetakse küll korraldada seksifestivale, rokikontserte ja muid m a s s i k u l t u u r i üritusi, aga mitte hoida elus filmikunsti, siis tuleks nii heal operaatoril minna välismaale õne katsuma. Hiljuti näitas telekanal "Arte" Rudolf Nurejevi "Romeo ja Julia" lavastust Pariisi Rahvusooperis, etendust dirigeeris ... Vello Pähn! Veel üks eestlane meie kuulsate dirigentide nimekirjas, Neeme Järvi, Eri Klasi, Paul Mägi ja Tõnu Kaljuste kõrval. Operaatorid, samuti internatsionaalse elukutse esindajad, on miskipärast vähem auhanded. Ühed rahuldavad sellega, mida pakuvad kodused võimalused, teised hakkavad püüdlema ebakompetentsuse tasandi poole... Ago Ruus pole õnneks oma elukutset teise, režissööri oma vastu vaheta-

nud, operaatorina võiks tema täht aga särada nii Prantsusmaal, Venemaal kui ükskõik mis-suguses filmiriigis (ainult mitte Hollywoodis, Hollywood on filmikunsti surm!).

Filmi juurde naastes, rööm oli näha teost, mis muu hulgas näitas, et kogu räpase poliitika kiuste me siiski oskame hinnata endi keskel elanud teisest rahvusest andeid. Kui mina oleksin EV kultuuriminister, siis ostaksin tagavaraks terve hulga "Sünnipäeva" videokassette, et oleks, mida kinkida Vene riigi- ja kultuuritegelastele. Seda enam, et see polegi ainult üks kassett, vaid terve komplekt – filmile lisandub teine, audiokassett Valeri Kosmatšovi lauludega Samoilovi tekstidele ja väike kakskeelne luuleraamat Ave Alavainu tõlgetega.

DORIAN SUPIN on sündinud 25. septembril 1948. aastal Vassili saarel Leningradis. Aastast 1950 elab Eestis. Lõpetanud 1971 Leningradi põllumajandusinstituudi taimekaitse erialal. Aastatel 1975–1997 töötas "Eesti Telefilmis" operaatori assistendi ja mulitioperaatorina, hiljem režissööri ja operaatorina. 1998 rajas stuudio "F-Seitse". Olnud rohkem kui kahekümne viie dokumentaalfilmi operaator. Filmid režissöörina: 1982 "10 minutit Peeter Toomaga", 1982 "Muusikaaed", 1987 "Liblikalend", 1988 "Kann allikal", 1990 "Siis sai õhtu ja sai hommik", 1991 "Maailma valgus", 1992 "Aaria", 1993 "Muutumise vaev", 1994 "Surma tee", 1994 "Unenäod kodumaast", 1995 "Armuaavaldus" (lühimängufilm), 1997 "Ja saagu teid palju kui liiva meres", 1998 "Eraelu", 1999 "Aeg armastada", 2000 "Sünnipäev", tootmises "Kasinuse viljad" ja "Asjade mõõt".

S. T.

AMET – DOKUMENTALIST?

Eesti uuemast dokumentaalfilmist on viimasel ajal palju kirjutatud, eriti seoses tandemiga Maimik–Tammiksaar. Käesolev käsitus vaatab TPÜ filmi ja video õppetooli tudengite neljateist kursusetööd õppeaastast 1999–2000. See ei ole süvateoreetiline analüüs, vaid püüd käsitleda nähtut tavavaataja seisukohast ja tavalugejale arusaadavas keeles.

Dokumentaalfilm – kas reaalsust dokumenteeriv või reaalsusega manipuleeriv autorifilm?

John Griersoni klassikaline määratlus ütleb, et dokumentaalfilm on the creative treatment of actuality – tõsielulisuse loominguline interpreteerimine.

Kuid eks mahu tõsielulisuse alla nii kaamera ette jääv kui ka kaamera ise ja selle muutunud võimalused. Kaamera taha jääja, "nupupikendus", või ka autorlooja jätkem parem targu kõrvale (Lauri Kärk, 1997).

Mittemanipuleerivate või puhtalt reaalsust vahendavate dokfilmide olemasolu eeldamine on aga üsna idealistlik ja tendentslik (Karlo Funk, 2000).

Laias laastus võib eristada kahte tüüpi dokumentalistikat: 1) autori interpretatsioon näidatavast elust ja 2) sündmuste fikseerimine ilma autoripoolse vahelesegamiseta (kroonika). Kõne all olevate filmide puhul on esindatud mõlemad tüübid.

Christian Metz on kunstivorme eristanud nende "reaalsusastme" järgi – fotograafia kui vähem realistlik, kuna puudub kineetiline moment, kino kui pooleldi realistlik ja teater kui kõige realistlikum. Üldiselt tahab ta sellega väita, et reaalsuseilluiooni tekkeks, loo usutavalt mõjumiseks on vajalik teatud lavastuslik moment. Teater on elu enesega liiga sarnane; selleks, et lugu tunduks usutavana, on vajalik teatud distantseerumine elust. Sellest lähtuvalt on dokumentaalfilm teiste filmižanritega mitmeti sarnasem, kui esialgu tundub. Kuigi dokumentalistika eesmärk on kajastada tegelikku elu, tuleb tal valida oma materjali presenteerimiseks samuti vahetust tegelikkusest kaugenemine. Küsimus on siin distantseerumise ulatuses.

Vaadates neid neljateistkümnet filmi, kerkis vähemalt ühe puhul küll küsimus, kuid võrd saab seda pidada dokumentaaliks. Üks

dokumentaalsuse põhitunnus peaks olema, et ei ole näitlejaid, kes tegutsevad vastavalt stsenaariumile, vaid tavaliselt käituvad tavalised inimesed. Muidugi, saavutada täielikku loomulikkust kaamera ees õnnestub vähestel (tavainimestel, professionaalid just seepärast ongi professionaalid, et käituvad/mängivad nii, et jääb loomulikkuse mulje), seega on igas dokumentaalfilmis ka teatud näitlemise, enese näitamise element. Tundub, et dokumentaalfilmi edukus sõltubki eelkõige sellest peatgelasest, tema jutustatava/etendatava loo kaasakiskuvusest ja erakordsusest.

Vaadeldava paketi tegelaskujude ring annab teatud ülevaate ka Eesti ühiskonnast – siin on nii karvaseid kui sulelisi. Huvitav, et integratsioon, mis ei ole ühegi filmi teema, ei olegi probleemiks, mitmes filmis kõlab kakskeelne jutt ja võib kuulda ka venelasi soravalt eesti keelt rääkimas ja vastupidi.

Dokumentaalfilm kui intelligentne filmižanr

Dokumentaal on intelligentne filmižanr, kus vaataja paralleelselt loo ja kujundite tulva jälgimisega analüüsib pidevalt ka iga stseeni tekkemehhanisme, mille järeldustest ta siis endale filmi usutavuse astet ehitab. Selle võimaluse saab uudishimulikule anda aga ainult ambitsioonidega autor (Marko Raat 2001).

Sellest seisukohast võib vaadeldavad dokfilmid jaotada kolme gruppi. Kõige intrigeerivamad on kahtlemata Arbo Tammiksaare "Macbeth" ja Andres Maimiku "Verehappnik", kus autori ambitsioonid on lausa füüsiliselt tajutavad. "Macbethi" kohta, mis leidis ka siin kirjutajate hulgas elavat vastukaja, on juba nii palju öeldud, et märgime ära vaid momendid, mis tekitasid vaidlusi. See oligi võib-olla ainuke film, kus konsensus saavutamise osutus kõige raskemaks, eelkõige filmieetika küsimuses. Dokumentaalfilmi üks

probleeme ongi ju, kuivõrd ja mida tohib näidata. Isegi kui algselt on osaliste nõusolek saavutatud, on hiljem filmi montaaži käigus režissööri käsutuses küllalt vahendeid, et tekitada lisatähendusi ja konnotatsioone.

S. S.: Põhiküsimus – kuivõrd teadlikud olid filmis näidatud naisolevused sellest, kui palju ja missugustes situatsioonides neid filmitakse. Tundub, et mitmes kohas ei oldud osalejatelt luba küsitud, sellele on ka otsesid vihjeid – veest välja jooksev poolpaljas tütarlaps pärast järjekordset suguühet peategelasega, saunastseen. Tütarlapsed püüavad kohati vastu astuda kaamerameeste vägivallale, aga meie kodumaiseid tegijaid see küll ei paista häirivat. Ja ärgu nüüd võetagu seda feminismi ilminguna, aga mulle tundub, et see on väga mehelik. Kui selle konkreetse filmi tegijate hulgas oleks olnud naine, oleks vahest tulemus olnud ka teistsugune.

D. M.: Mulle ei tundunud, et filmis toimuks kellegi jõhker ärakasutamine, ilmselt filmimehed tahtsid eelkõige saada “kuuma” materjali kätte, eetikaküsimused ei seisnud nende ees tollal ega seisa ilmselt ka praegu.

J. K.: Filmi sisuks ei olegi Palumäe näitamine või portreerimine. Ja minu arvates Palumäed väljaspool tema “tegevust” ei eksisteerigi. Ainus katkend tema sõbraga, kes väidab, et “kangelane” on hea isa, on sisse toodud pigem kontrasti kui adekvaatse pildi loomiseks. Filmi vaadates tekib paralleel Hamelni pillimehega – on hämmastav, kui palju inimesi Palumäe juttu kuulates on kindlad, et nad suunduvad kuulsuse, kunsti ja suure raha poole. Palumäe ei kasuta inimesi ära, ta suunab neid mitte sellepärast, et tal seda vaja oleks, vaid sest ta lihtsalt suudab seda.

T. P.: Filmi headuse ilmselgeks märkiks on see, kui paljud inimesed on pärast seanssi täiesti jahmunult vahtima jäänud. Ei ole mõtetki hakata arutlema mingite eetikaküsimuste üle, tegelikult tuleks selle filmi puhul igasugusest hinnangulisest suhtumisest üldse hoiduda. Sarnaselt “Verehpnikuga” tekib dissonants (mis on kunstlikult tekitatud) peategelase ja režissööri arusaamade vahel. Samuti on mõlema puhul tegemist teatud tüüpi metatekstiga, filmiga, mis tegelikult täiendab teist filmi – “Verehpniku” puhul fiktiivset, “Macbethi” puhul reaalselt (??) (kas keegi seda “Macbethi” tegelikult üldse näinud on?). Palumäed ennast ja kogu filmitegemise protsessi iseloomustab minu meelest kõige paremini filmis kitarril esitatud laul. Proovige seda laulu analüüsida, ja kui te sellega olete edukalt hakkama saanud, võtke ülejäänud.

R. L.: Film, mis jätab pigem poseerimise kui dokumenteerimise mulje. Rõhutatult kunsti tegemine. Persoonid filmis on justkui seltskond, kes mängib mingit mängu ja mängujuht seab reegleid.

Andres Maimiku “Verehpnik”. Lavastuslik dokumentaalfilm, topeltraamiga lugu, keerulisema struktuuri algseks eesmärgiks ilmselt püüd vältida tegemast lugu “lihtsalt ühest maniakist ja kogu moos”. Üritab leida vastust küsimusele, kas toimunud tapmises on midagi erilist või on igaüks asjaolude kokkulangemisel selliseks asjaks võimeline, misjuhuul on see üksnes teatud normaalsuse aste. Filmis on mitu vaatepunkti, peategelase oma on režissööri omast kardinaalselt erinev. Andres Maimik (või tema mängitav karakter) näeb toimunut kui ilukirjanduslikku kire mõrva, pragmaatilisem Margit Adorf aga kui julma tapmist. Võib-olla võib ka Arbo Tammiksaare paari lauset käsitleda eraldi vaatepunktina filmis. Maimiku “Verehpnik” on Burt Bacharach ja aegluubis pesu väel tantsivad tüdrukud, Adorfi oma aga kuriteopaigal tehtud fotode ja kohtuprotokollide detailsus. Teole põhjendusi otsides kõiguvad variandid tütarlaste ulakusest kuni feministliku manifestini ja Tammiksaare poolt ühele tüdrukule esitatud küsimusele loo motiivide kohta vastab tüdruk pärast minutilist vaikimist “ne znaju”, mida võib lugeda ka kogu filmi juhtmotiiviks. Vaa-



“AA ravi”, 1999. Režissöör Raimo Jõerand. *Ellu tagasi* (Aldo Maksimov ja Gladis Kõrda).



“Antikehad”, 2000. Režissöör Kristiina Davidjants. *Marika ja Elisa*.

taja ei pruugi filmi temaatika ja esitatud vaatepunktidega küll nõustuda, kuid igasugune reaktsioon, suhestumine filmiga on juba võit.

Raimo Jõeranna "AA ravi" ja Kristiina Davidjantsi "Antikehad" pakuvad samuti küllaga ainekõhast mõtisklusteks. Mis siis ikkagi toimus AA ravi ajal ja millega asi lõppes, jääb segaseks. Kas raviti rohkem anonüümsust või alkoholismi? Pimedas toas istuv ja helindatevat filmi vaatav kommenteerija just erilist optimismi ei tekita. Filmis korduvalt kasutatud rong võib sümboliseerida eesmärgikindlat, oma liikumises vääramatut, kainet ja normaalset elu. Kainuse rõhutamiseks võtab peategelane rongis esimest korda filmi jooksul peast punase "A le Coqi" mütsi ja minetab oma anonüümsuse. Nagu öeldakse, et paradüüsis on hea, aga pörgus huvitavam, on ka rongis vaid üks tütarlapses reisija vastandina värvikatele tegelastele ülejäänud teekonnal. Kui kõrvutada seda filmi juhtkirjaga "Alles jäänud Konguta valla elanikele", tekib hirmus pilt alkoholismist Eestimaa kaugemates rajoonides.

Muusika kasutusest võib järeldada, et "Metro Luminali" laulu kasutatakse minategelase depressiivse siseüminana. Erinevate tegelastega kohtudes väljendub muusika üle tegelase monoloogi rõhutamiseks jutu ja tegelase mõtetust, tähtsusetust. Kui rongis kohtutakse (korraliku) tüdrukuga ja tekib esimene dialoog, katab muusika selle täielikult. Kas siit moraal — iga kingsepp jäägu oma liistude juurde? Filmi lõpuks tundub pealkiri "AA ravi" ironiana.

Kerkib küsimus, kas lõpeb dokumentaalfilm ja algab mängufilm. Enamik episoodide tunduvad olevat lavastatud, sellele viitavad ka tiitrid: "siin räägib igaüks, mida ise tahab" — alguses ja "täname inimesi, kes vaevusid vaeletama" — lõpus.

"Antikehade" saavutuste hulka tuleb panna õnnestunud teemavalik ja lühidus. Film on üles ehitatud kontrastidele ja üks väheseid, kus operaatori ja režissööri töö on kooskõlas. Vahetuvad vaatepunktid — mehe ja naise (antikehade?) oma. Kusjuures kaamera vaatleb peategelasi enamjaolt meeste vaatepunktist. Ka naised näevad ennast kui seksiobjekte: õnnestunud kujund peategelaste metamorfoosist kummist seksnukkudeks, mille mõju küll korduste tõttu järjest piseneb, kaotades lõpuks igasuguse mõtte ja lüües ka filmirütmiga segamini. Nukkude ilmumist võib vaadelda ka märgiliseks: püüdlemine küll vaimsete väärtuste poole, kuid lõpuks jõuame ikka samasse punkti tagasi. Veidi piibellik alltoon: vaim on küll valmis, aga liha nõder.

Tuntav on naisrežissööri ironia oma sookaaslaste suhtes. Näidatakse, et tegelikult

vaatavad kõik (nii mehed kui ka naised) teisi saakloomana (kommentaari, kus üks sõbranna räägib mehest kui päris heast saagist).

On ka terve rida filme, kus mingeid ambitsioone ei paista olevat — Veiko Taluste "Päränd", Indrek Volensi "Lustisõit", Marko Levo "Mälestuspilte Riho Pätsist", Meeme Kerge "Zoo", Siiri Timmermani "Teisel pool Himaalajat", Aleksei Aleksejevi "Mari rahva pulmad".

Ja nende vahele jäävad filmid, kus ambitsioonid nagu on, aga tulemit ei ole. Karol Ansipi "Anekdoot" — ilmselgelt kõige ambitsioonikam ja võimalik, et just seetõttu paistab ka läbikukkumine eriti silma. Püüd analüüsida iga stseeni tekemehhanisme sumbub peagi, kuna režissöör pingutab pidevalt üle: dokfilmis peaks vaatajale ikkagi arusaadav olema nii filmi sõnum kui ka tegelaste jutt, siin on aga ainus mulje see, et režissöör püüdis kõigest väest näidata, kui ebatavaline ja lahe on Contra. Contra kaootiline ja hüplik, ilma plaanita elu on püütud tuua vaatajani filmitegija plaani alusel, kuid ei mõju veenvalt. Virvendav pildijada on silmale valus vaadata.

Kui arvestada, et filmis kasutatud moonutatud heli, efektid ja raadioraginad iseloomustavad poeedi siseheitlusi ja keele otsinguid, võiks arvata, et Contra puhul on tegemist kontseptuaalse avangardistiga ja võitluse tulemuseks on raskelt genereeritav vabavärs, mitte vemmälvärs. Autori uskmatust, et Contra võibki olla enam-vähem selline inimene, nagu kõrvalt paistab, viib filmi koormamiseni visuaalse ja helilise müraga. Lootus, et läbi selle udu tundub peategelane sügavamana, jääbki lootuseks. Põhi tuleb kiiresti kätte ja pärast seda jääb arusaamatuks, miks see poiss mööda Eestit rändab ja miks veel filmi tegija seda kaasa tegema vaevus. Filmi režissööri Karol Ansipi mahukas artiklis "Reaalsuse konfiguratsioonid" on muu hulgas öeldud: "Reaalsuse simulatsioon on liikuva pildi üks lahutamatu omadus, ent kuna kinematograafiline väljendus on eelkõige suunatud subjektile (vaatajale), siis liikuv pilt pole esmajärjekorras mitte reaalsuse reprodutseerimine, vaid olukordade ja subjekt-efektide loomine. [- - -] Dokumentaal kasutab jüüdsalt klassikalist narratiivset struktuuri, milles on koos reaalne, kujuteldav ning sümbolne." Tundub, et just nende subjekt-efektide loomisega ja püüdega Lacani triadi meile kujundites ette sõõta ongi alt mindud.

Kui "Anekdoodis" häirib pingutatust asja keeruliseks teha, siis Tõnis Haaveli "Siidist sall" paistab silma hämmastava naiivsusega. Oma olemusel koduvideoliku materjali püütakse mitmesuguste vahenditega tõsta kunstiteose staatusesse. Palju tühja maad nii pildis kui sõnas (kas puude lossimine raud-

teel peab viitama rasketele Siberi aastatele?). On küll ka üks teravmeelne koht – lehma-märk koplis söövate hobuste taustal –, aga see jääbki lihtsalt märgiks, sest ei haaku jällegi mitte millegagi. Vanakesed on muidugi toredad, nagu arukad vanainimesed ikka, ja käituvad kaamera ees loomulikult, kuigi kohati kerkis ka siin kahtlus, et alati ei olnud nad filmimisest teadlikud. Üks piinlik moment oli samuti. Kui vanamemm palub mitte filmida oma kolemaid kalosse, siis operaator seda just teeb. Kas nii on ilus? Seda enam, et jällegi ei anna see asjale midagi juurde. Kontrast vanainimese koduse ja igapäevase ehtimata välimuse vahel tuleb eriti eredalt esile stseenis, kus oma parimates pidupäevarõivastes laps (ja teksti järgi otsustades režissööri enda laps) on maasikapeenrasse lastud (automaatselt käivitub ootemehhanism pesuvahendi reklaamile), ja rikub ära selle vähesegi dokumentaalsuse maigu. Visuaalne rida on nii stambirohke, et film näeb välja nagu kollaaž metafooride piltsõnastiku väljalõigetest. Tulemus paraku ei küüni isegi kitsi tasemele. Oma introvertsuses on filmis kasutatud mitmeid kujud, mille tähendus on selge vaid pereliikmetele. Kogu filmil puudub probleem või juhtiv idee. Hea näide sellest, kuidas oma koduaia koduvideotest saab huvitava filmi vaid iseendale.

Dokumentaalfilm või reportaaž? Pealkiri ja kompositsioon

Kui filmis puudub liikumise pidevus, kui pidevus teiseneb lihtsalt pildirea järgnevuseks, nagu eesti dokfilmis tavaliselt, siis on kriitika sunnitud haarama selle järele, mis vähemalt kätte jääb: kirjeldus ja emotsionaalne laeng (Karlo Funk, 2000).

Milline on dokfilmi erinevus reportaažist? Üldjuhul paneb reportaaži raamid paika tegevus ise, filmi puhul valib režissöör, millest alustada ja kuidas lõpetada ja mida üldse näidata. Oluline on kompositsioon, rütm, tegevuse areng. Enamiku vaadeldavate filmide nõrkuseks on just loo laialivalgusus ja ebaühtlus. Filmi jaoks väga oluline rütm kipub siin pidevalt lohisema ja osad ei ole omavahel tasakaalus. Selles mõttes paistavad heast küljest silma Iia Vanaisaku "Amet – homo?" ja Andres Maimiku "Verehapnik", mis on kõige paremini struktureeritud.

Nähtav on filmiprobleemaatika suunatus indiviidile, sündmused ja tegevused lahatakse isiku tasandil. (Arvatav põhjus: Eesti liikumine Lääne kapitalistlikku kultuuriruumi, praegune filmitegijate põlvkond on saanud oma kasvatusel juba individualistlikumate ideede vaimus.) Paljud filmid rajanevad kas

"Aur", 2000. Režissöör Anri Rulkov. Pääsugu viiskümneks aastaks raudteel töötanud Oodet Liblik.



"Teisel pool Himaalajat", 2000. Režissöör Siiri Timmerman.

siis teadlikult kontrastidele, vastandustele, või toovad selle iseenesest välja. Ilmselt elu ise juhib sellist teemaarendust. Mõned näited. "AA ravi" – pilt tavalise inimese ja alkohooliku jaoks. "Amet – homo?" – töö ja eraelu vastandus, mängud seksuaalsusega. "Antikehad" – naine – mees, blond – brünett. "Lustisõit" vanad – noored. "Verehapnik" – mõrva julmus – mõrvarikus osutunud naiste mittevastavus ettekujutusele tapjaist. "Siidist sall" – ilmastiku kasutamine elu muutliku loomu näitamiseks (päike – paduvihm) jpm selletaolist. "Mari rahva pulmad" – naised rahvariie-tes kui traditsioonilise kandjad – mehed tavariietes kui kergemini keskkonna mõjudele alluvad (kohanevad).

Pealkiri, mis on igasuguse teksti oluline komponent (tsiteerides Umberto Ecot – "pealkiri on alati tõlgenduse võtmeks"), peaks vaataja (lugeja, kuulaja) häälestama teatud laienele ja kannab kolme põhifunktsiooni: identifitseerida teos, märgistada ja tõsta esile tema sisu. Laias laastus jagunevad vaadeldavate filmide pealkirjad kaheks – puhtkirjeldavad ja metafoorsed. Puhtkirjeldav pealkiri tähistab tavaliselt ka puhtkirjeldavat sisu. Väga populaarne on kasutada pealkirjana lõpu eel või lõpus esinevat fraasi. See annab tunde heast kompositsioonist ja ühtlasi põhjenduse, miks film just siis lõppes.

Anri Rulkovi "Aur" – tegevuspaiga ühe olulise komponendi nimetus, metonüümiline pealkiri. Aurul on ka metafooriline tähendus, see on midagi piirideta ja kujuta. Kui vaadata filmi üldist ülesehitust ja juttu, mida peategelane ajab, siis sobib antud pealkiri hästi. See pidev taustamüra võiks siis sümboliseerida auru väljalaskmist.

Ülesehituselt on see üks kummalisemaid filme, kuna peategelast on filmitud erinevatel aegadel (välimus erineb tunduvalt) ja pildireal elavdamiseks kasutatud võtet, kus ühte teksti esitatakse erinevates kohtades. Algas ja lõpp ei moodusta mingit raami, see vist peaks selle pealkirjaga hästi sobima – lõpp kaobki uttu, mis võib sama hästi olla ka aur.

Nõutuks teeb rida lõputiitritest – idee, režii ja kaamera Anri Rulkov, sest ideed on siit küll raske leida. Kuna filmi keskseks väiteks on, et rasket tööd tegeva inimese eredaimeks eluhetkeks on tema hoole alla kuuluva veduri mõnesekundine näitamine kesises ameerikalikus filmis, võiks järeldada, et tegemist on propagandafilmi. Tehke kultuuri ja tuleb ka põnevus – näiteks kriitikat lugedes.

Siiri Timmermani "Teisel pool Himaalajat". Tegevuspaik on märgistatud ja koos tegevuspaigaga on märgistatud ka vaatepunkt. Kuigi

jääb ambivalentsus – teisel pool võib olla mõlemal pool. Ebahütlane – tundub, nagu oleks seda teinud mitu inimest. Hämmastav on lõpus lugeda, et teksti autor on Peeter Sauter, sest nii pildirida kui ka intervjuud meenutavad kangesti nõukogudeaegseid propagandafilme. Seda tunnet süvendab ka tekstilugeja (Andres Ots) hääli, mõõdetult rahulik ja neutraalne, sobiv nii seebiooperi teksti peale lugema kui ka pesuvahendit reklaamima. Imelik, et noor inimene teeb nii vanainimeseliku filmi.

Kohe tabatavad paralleelid Eestiga Nõukogude okupatsiooni ajast: inimeste pered satuvad lahku ja palju isiklikku draamat, ühiskonna mõttemallide erinevus kohapeal ja keskvoimu esindajatel. Himaalaja teine pool = raudne eesriie, kommunistlik Hiina = Venemaa. Kas on andnud inspiratsiooni dalai-laama Eestis käik? Süžee on klassikaline, mindud kindla peale.

Iia Vanaisaku "Amet – homo?" Teatud humoristlik alatoon. Väljendab eelkõige peategelase suhtumist endasse ja leppimist ümbritsevate inimeste suhtumisega. Tunneb uhkust, et ta on selline, nagu on. Pealkirjale on filmis ka otsene viide – Mari Sobolevi fraas "ei ole õige, et "homo" on amet ja muud ei olegi".

Algas on läbimõeldud – näidatakse peategelast koos tema meessoost sõbraga naiseriie-tes selja tagant ja mööda selga jookseb pealkiri. Ka lõpp, kus peategelane laulab "Ma põllul kõndisin kord härradega ringi", mis selles kontekstis saab hoopis uue tähenduse. Ja sellele järgneb orhidee pilt, mis kutsus esile lõbusa elevuse, sest orhidee nimetus on tulnud kreekakeelsest sõnast ja tähendab tõlkes munandeid, seostudes keskaja hermetistide õpetuses otseselt meessooga. Tõesti huvitav, kas filmitegijad pidasid seda silmas või on see juhuslik kokkusattumus.

Kompositsiooniliselt tugevaim film. Autor tajub ilmselt Eestis selleteemalise problemaatika peatselt kasvavat olulisust, kuid on suutnud lasta tegelaskujudel ise ennast esitada ja mitte pealetükkiv olla. Lihtsate vahenditega on saavutatud eesmärk.

Kristiina Davidjantsi "Antikehad". Pealkirja selgitus antakse meile tsitaadina teatmeteosest ja alles lõpus. Antikehad ilmselt representeerivad sügaval autori peas tekkinud eri seoseid, mida filmi käigus erinevate kujundite kaudu eksplitseeritakse. Ligutõmbav on see pealkiri küll ja annab edasi filmi meeoleolu. Seejuures võib ja peaks teda vaatlema kaheosalisena, kus "kehal" on iseseisev ja omaette tähendus. Just keha (ja eriti jalad) kui niisugune on filmi peategelane, ja kuigi tegelased püüavad väita, et nendele on olulised just vaimsed väärtused, annab režissöör meile peene iroo-

niaga mõista, et see kõik jääb vaid sõnadeks. Siin võiks tõmmata paralleeli sama tüüpi pealkirjaga "Verehpnik", kus aga jääbki arusaamatuks, miks just selline pealkiri. Kas see on see, mis need naisterahvad kuritööle tõukas, mis eristab neid, esmapilgul (ja ka lähemal vaatlusel) nii tavalisi, meist? Filmisisesed vihjed "Salatoimikutele" annavad pealkirjale teatud müstilise varjundi. Sarnasust "Salatoimikutega" kriipsutab alla ka lõpp, kus peategelane vaatab mõtlikult aknast välja ja tiitrites teavitatakse meid, et stsenaarium Eesti ain-sast sadomasomõrvast jäigi kirjutamata. Vaatajat jääb kummitama mõte, et midagi tegelikult ei selgunud. Pealkiri on siin osaliselt ka märk, ta kannab sõnumit toote kohta, luues vaataja peas eelnevaid hüpoteese sellest, mis võiks filmis toimuda. Veri ju alati seostub mingisuguse vägivallega ja saladusega, verehpnik aga viitab teatud "komponendile", annab mingi võrtsi tervele tegevusele. Võimalikud vihjed sisalduvad ka punases värvis, mida algustiitrites ohtralt kasutatakse, ja selle taga jooksvas meditsiinilises pildireas.

Ülesehitus on vägagi läbimõeldud. Eriti head on lavastatud stseenid, mis kirjeldavad kuritöö enda toimumist nii hirmutav-realistlikus, iroonilis-sümboolses (Barbie ja Ken) kui ka romantilises võtmes (Burt Bacharachi "I will never fall in love again" saatel tantsiskledes), kus näidatakse Maimiku kui režissööri visiooni (feministlik mäss, ürgnaiselik raev) toimuvast ja tegelased etendavad erootilis-lüürilist lugu terariistade ja triikrauaga.

Meeme Kerge "Zoo". Võiks ju arvata, et tegijad on pannud pealkirja, arvestades mitmeid allusioone, nagu issanda loomaed jt, kuid vaadates filmi kaob see tunne üsna varsti ja näib, et siin on küll tegemist puhtkirjeldava pealkirjaga, mida rõhutab ka alguses ja lõpus kiivist ZOO loomaai värvavas. Täiesti asemiootiline film, isegi pealkiri on materiaalne. Mingsugust semioosist vaataja peas pole kah oodata. Pigem igavusse suremise ohtu.

Vaese mehe loodusfilm. Kui värvavas ütled, et filmi teed, ei pea ehk isegi piletit maksma. Puudub kontseptsioon, millest kinni haarata. Monteeritud ja tekstiga varustatud "oli tore suvepäev" jääb väheseks. Oleks oodanud pealkirjaga mängimist või inimese ja looma vastandamist. Ja sealjuures oli sellel filmil kõige pikem osalejate nimekiri. Mida nad seal tegid? Küllastid loomaaeda?

Arbo Tammiksaare "Macbeth" ei ole kahtlemata lihtsalt Shakespeare'i "Macbeth". Tun-dub, et filmitegijad püüavad ka Aivar Palu-mäed ennast Macbethi kujuga seostada (Palu-mäe laul filmis: "Olen sündinud Macbeth"). Ja see must auto kirjaga Macbeth annab omakorda niidiotsa. On ju teada, et paar mees ja



"Amet – homo?", 2000. Režissöör Iia Vanaisak. Mart Raud ja tema sõber Jüri.



"Zoo", 2000. Režissöör Meeme Kerge. ...jäävad nende tunded ja läbielamised meie võõraks.

tema auto korreleerub paariga mees ja tema riist. Ja see teema on selles filmis kahtlemata aktuaalne.

Ketšupiga alasti naisekehadele maalitud tiitrid on üks õnnestunumaid (kuigi mitte originaalne) leide selles linatõeses. Kui film algab peategelase asjalike dekoratsiooniot-singute ja kõnega oma kunstilistest taotlustest (keha paljastamine on sekundaarne, kõige tähtsam on vaimne külg), siis lõpus naudib ta tütarlaste hinge ja keha kallal läbiviidud laastamistööd ehmatavalt avalikus saunastseenis, leelutades "te naudite elu ennast, millest te unistate".

On mõned taotluslikud kaunid kaadrid, taustaks helikarjatus süntesaatorilt "Macbeth", mis peaksid vist olema kontrastiks jöhkralt tegevustikule, kuigi neid võib ka vaadelda illustratsioonina peategelase kreedole, et kõik on ilus ja loomulik. Nende vahepiltide põhifunktsioon on tekitada rütmi, need on omamoodi mõttepunktid, kus vaataja saab hinge tõmmata.

Tõnis Haaveli "Siidist sall". Selles filmis on autoril olnud mitmeid kunstilisi taotlusi, millele viitab ka lüüriilise alatooniga pealkiri (kuigi jah, sama hästi võib see olla ka mingi mõrtsukaloo pealkiri), mis osutub ühe peategelase mälestuste dominandiks (mainitakse ka omaaegset laulurida "siidist sall on tal"). Kunstilised vahelugemised luuletuste näol, mis on kunstlikult seostatud süžeeaga (ka luuletustes leidub rida "on loonud salli mälestuste siidist"), jäävad lihtsalt ilutsemise tasandile oma püüdes struktureerida pildirida. Algus ja lõpp on püüdlilikult markeeritud tiitrite tasandil – kiri "Siidist sall" ilmub lõpus meie ette lainetavana.

Veiko Taluste "Pärand", nagu ka "Siidist sall", on üles ehitatud nii, et me ei kuule küsimusi, mis on esitatud, aga aimame neid vastuste järgi. Filmi tervikkuse huvides oleks parem, kui see oleks lihtsalt olnud portreefilm Vello Salumist, kelle intellekt on küllaldane kandma tervet filmi. Need koduloised kõrvalepõiked kirikuajalukku, surnuaeda ja mälestusmärgi juurde ei seostu omavahel. Jääb mulje, et autor on loonud filmi kontseptsiooni, mis väljendub otseselt pealkirjas ja püüdnud siis vastupunnivat materjali sellesse raami sobitada. Hea oli, et peategelase nimi ilmus meie ette alles lõpus – kahtlemata jääb ta nii paremini meelde kui alguses, kui inimene veel on tundmatu. Ka hääli rahva hulgast lõpus oli hea, kuigi klišeelik, aga läks asja ette. Võib-olla oleks niisuguseid asju pidanud rohkem olema.

Dokumentaalfilm peaks olema oma olemuselt kujundlik, filmis räägitava üksiku loo taga on tegelikult mingi üldisem probleem või tendents. Näidatav pilt ei vasta täpselt sellele, mida tegelikult öelda tahetakse. Just seetõttu on käesolevat filmi raske dokumentaalfilmina vaadelda, pigem on tegemist populaarteadusliku telesaatega (ja hea telesaatega). Loomulikult on tegemist dokumentalistikaga, aga kroonikaga, mitte dokfilmiga. Sellised filmid võivad osutada kasulikuks tulevikus, kultuurimälu kandjatena tulevastele põlvedele. Tegemist ongi sündinud arhiivimaterjaliga, tänases päevas ei ole see film millegi poolest oluline.

Indrek Volensi "Lustisõit". Pealkirjas peegeldub eelkõige filmitegijate enda nägemus oma tegevusest – võtsime kaamera ja helitehnika kaasa ja tegime linnale tiiru peale. Vahepeal mõned õlled ja ongi kursatöö valmis. Vene tähtedega tiitrid olid lahedad. Filmi pealkiri ilmub meie ette alles lõpus, pärast tiitristunud mühatusi. Algus, kus näidati orienteerumisejooksu metsas (mustvalgena, sisselõigetena värvilised lõigud rulasõjtatest), jääb arusaamatuks ja ei saa lõpus järke. (Eesti Filmi Sihtasutuse andmeil on 2001. aastal esilinastumas "Lustisõit II"; ehk on see film siis vanurite ajaveetmistest Tallinnas ja kokku annavad kaks filmi mõtestatud terviku.)

Mingi "teleturu" stiilis neurolingvistiline nipp, mille kohaselt "enne" küll asjad nii ei olnud, nagu nad "praegu" on. Vaataja pidi vist ise otsad kokku tõmbama ja otsustama, kumb ajaveetmisviis on parem. Ilmselt oli püütud tõstatada ka noorte – vanade probleemi, vähemalt esitati seda küsimust tuima järjekindlusega paljudele osalistele, kes küll eriti vedu ei võtnud, sest lollidele küsimustele on raske anda tarku vastuseid. Filmi probleem on see, et probleemi ei ole otseselt nagu midagi öelda ei tahta ja paar arglikku küsimust subkultuuridega tegelemise tingimuste üle ei ole lihtsalt piisav, et filmi vaatajale huvitavaks teha.

Noorte tegevuse sisu avamise asemel süvendatakse/kinnistatakse stereotüüpi selle mõttetusest. Rula- ja rattamehed segavad liiklust ja graffitikunstnikud rikuvad omandit. Kui eesmärk oli näidata noorte sub- ja underground-kultuuri, siis see oli pigem nende mahategemine. Oma taotluse poolest pidanuksid graffitimehed olema küll üks alternatiivse maailmavaate kandjate eliite, kuid jutt, mida nad rääkisid, oli kõike muud kui veenev.

Videomaterjal kannab kiirustamise jälgi. Kolm noorte vaba aja veetmise viisi, mis kõik peaksid alternatiivsed (alternatiivsust rõhutab taustamuusika: rämp kui tuntud ühiskonnakriitika esindaja) olema, tuuakse vaatajani peaaegu identse skeemi alusel. Kui nii, siis miks polnud esitatud kas või paarilausest sissejuhatust, kuidas tavalised noored oma aega veedavad (või pidi seda demonstreerima see metsajooks?).

Marko Levo "Mälestuspilte Riho Pätsist". Pealkirjas on filmi sisu kohta kõik öeldud. Selline film, mida heal juhul vaatab lõpuni kümme Riho Pätsi sugulast ja paarsada pensionäri, kes nagonii midagi enamat ei tee. Lühidalt, riigi raha raiskamine. Teos meenutab kangesti neid nõukogudeaegseid populaarteaduslikke filme, mida lapsepõlves ohtrasti nähtud. Teksti süntaktiline ülesehitus on hea, sidus ja voolav. Arusaamatuks jääb aga eelkõige

ge filmi pragmaatiline aspekt. Milleks teha filmi ebahuvitavast (eelkõige tegijate eneste jaoks) inimesest ja seejuures väga formaalselt? Kui soovitakse ka vaatajat teleri ette tuua, siis pelgalt biograafilistest faktidest ei piisa. Näiteks mainitakse filmis Riho Pätsi iseloomu muutust pärast Siberist koju naasmist – hea võimalus arendada teemat edasi ja anda meile Pätsi psühholoogiline portree; kuid ei, sellest libisetakse ruttu üle. Filmi vaatamine on sama tüütu kui mingi kodumuuseumi ekskursiooni tutvustav tekst. Monotoonne. Liiga pikk film sellise faktijada vastuvõtmiseks.

Pealkirjas mainitud pildid on nii reaalsed – demonstreeritavad fotod – kui ka tegelaste jutustuste põhjal loodavad, vahele lükitud diktoritext (intonatsiooniliselt võrreldes “Teisel pool Himaalajat” omaga tunduvalt nauditavam). Eeskujulikult raamistatud kaadritega laulupeost, kus peategelane ise osaline.

Üldse on kõik need portreelood nii korralikud, et sure ära!! Koos ühiskondliku korra muutumisega kadus ilmselt ka vajadus iroonilisuse järele, mille tõttu vanemad selleaolised filmid just nii head on (“Meie Artur”), paraku on sellega aga ka elu välja läinud.

Aleksei Aleksejevi “Mari rahva pulmad” kui etnograafiline dokument, mis on ilmselgelt orienteeritud välisvaatajale – tiiter “Mari documentary” –, meenutas suure koloniseeriva Euroopa aegset arusaama antropoloogias. Läheme kohale ja räägime sellest, mida me näeme. Väga tervistavana oleks mõjunud veidi isiklikum suhe sündmustega.

Pilt ja tekst olid ilmselt hiljem kokku sobitatud, kusjuures mõnes kohas nad ikkagi kokku ei läinud. Kas siis jutustati rohkem, kui parasjagu pilt näitas või siis oli lihtsalt pildis

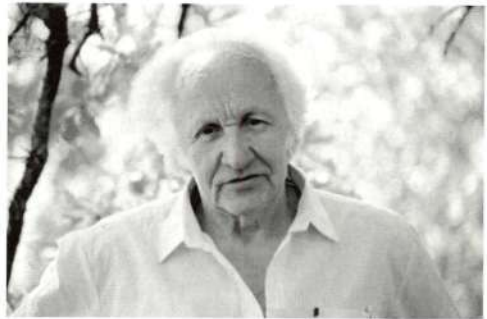
midagi valesti (näiteks jutt koduõlle joomisest, kui pilt samal ajal näitas ilmselgelt viina tarbimist).

Umbes aasta tagasi näidati filmi nimega “Kihnu rahva pulmad” või midagi sellesarnast. See oli filmitud 1940-ndate aastate lõpul ja huvitaval kombel olid süžee ja filmi ülesehitus täpselt analoogilised kõne all oleva taiesega, ainult seal oli ohtrasti nõukogude propagandat ja retoorikat, siin aga muretsemisega mari põliskommete hääbumise pärast. Nii et erinev ideoloogia võrreldava pildimaterjaliga.

Algus ja lõpp on markeeritud kauni torupilli puhuva tütarlapsena, mis on kummaliselt võorastav filmi kui terviku taustal.

Karol Ansipi “Anekdoot”. Pealkirja sõnalist väljendust kohtame filmis kaks korda – ühe naisolevuse melanhooses luuletuses “mina olen moraal – see oli anekdoot, naerge” ja peategelase Contra enda jutustatud anekdoodis. Tundub, et võti on just seal – peategelasel on kõik suva, “nagunii tehakse minust kuulsus”, olen ma siis milline olen.

“Pärand”, 2000. Režissöör Veiko Taluste.
Pilistvere koguduse õpetaja Vello Salum.



“Lustisõit”, 2000.
Režissöör Indrek Volens. Rattatrikkide filmimine Tallinna sadamas 1999. aasta augustis.

Filmil on nii proloog – Contrat tervitav laulupeorongkäik ja Contra vihmas – kui ka epiloo – “perepilt”.

Raimo Jõeranna “AA ravi”. See pealkiri tekitab pärast filmi vaatamist kohe ühe küsimuse – mis siin see ravi siis peaks olema. Tegelikult annab pealkiri päris hästi edasi AA ravi-protsessi: inimene tuleb teiste liikmete ette ja räägib ilma, et keegi vahele segaks, oma (sõltuvuse)jutu ilusti ära. Arvatakse, et kui sa oskad oma probleemist ka teistele rääkida, oled paranemise teel, sest oled probleemi teadvustanud ja valmis seda teistega jagama. Jagatud mure on pool muret.

Pildi ja (sõna) heli vahekord

Enamikus filmidest domineeris pilt, mis on isegi üllatav, sest pildi kvaliteet ja operaatori töö oli paljuski vilets. Ühes filmis, **Anri Rulkovi “Aurus”**, võinuks heli üldse ära kaotada, sest see tegi teose mitu korda jubedamaks. Õnnestunud sisulise jutuga filme oli ainult kaks, **Andres Maimiku “Verehapnik”** ja **Veiko Taluste “Pärand”**, teiste puhul oli pilt liiga laialivalgav ja ilmselt saanuks olemasolevast intervjuust ka mõningaid teisi juppe vaatajale esitada. Üldiselt tundub, et sõnaline osa jäi viletsaks ennekõike seetõttu, et väga paljud režissöörid läksid filmima ilma plaanita ja lootsid, et mingit huvitavat materjali õnnestub ka ilma suurema vaevata kätte saada.

Tihti häiris see täieliku harmoonia tunne – pilt vastab täiesti näidatavale jutule, millele omakorda assisteerib perfektselt sobiv taustamuusika, ja nii edasi. Väike nihe mõjuks teinekord väga tervistavalt.

Kaheksas filmis neljateistkümnest oli kasutatud kaadritagust teksti, mida põhimõtteliselt peaks ju saama kvaliteetselt edastada. Kuid näiteks **Meeme Kerge “Zoos”**, kus toimus dialoog autori (?) ja loomaia töötajate vahel, oli heli täiesti tasakaalust väljas, mis raskendas veelgi filmi jälgimist. Tehniliselt oleks see lihtsaim viis nihestatud kommentaari või allteksti andmiseks, kuid seda võimalust ei kasutatud. Omaette tähendust ja vaatepunkti kandis selline kõne vaid **“Verehapnikus”** ja **Raimo Jõeranna “AA ravi”**. Tõnis Haaveli **“Siidist salli”** puhul oleks luuletuste näitamine tummfilmilike tiitritena ilma pealelugemisetähtsusega ehk veelgi kunstilisem olnud.

Heli kasutuse poolest eristus teravalt vaid **Karol Ansipi “Anekdoot”**, mille töödelatud, deformeeritud ja täpselt komponeeritud helitaust suutis kanda ka omaette tähendust. Selline heli kasutamine nõuab ka tõsisemat stuudiotööd ja seda ei saa “jooksult” välja mõelda nagu paljusid kasutatud pildilahendusi.

Operaatori tööd võiks esile tõsta **“Anekdootis”**, **Kristiina Davidjantsi “Anti-**

kehades” ja **“Verehapnikus”**. Montaaž on väga hooletu **“Aurus”**. Naljakas, et alguses on hakatud materjali hoolega lõikama, nii et jäljed on silmale näha, hiljem lastakse kogu aeg pikkade igavate plaanidega ja lõpus jälle lõigutakse, nüüd juba veidi osavamalt. Ka **Marko Levo “Mälestuspilte Riho Pätsist”** montaaž on arusaamatu; püüd siduda intervjuude ajal vahepeal näidatud puuoksi millevi muuga filmis ei andnud tulemust. *Lap-dissolve*’iga peaks siiski kaasnema mingi muutus ajas või kohas, seetõttu mõjus pildi sulandumine uuesti praktiliselt samaks pildiks veidi võõristavana. Umbes nagu kirjaviga. Kummaline on ka see, et filmides ühte intervjuueeritavat (Maie Vikat), on kaadri servas pidevalt kellegi kõrvalistuja käsi ja õlg. Jääb mulje, et operaator pani kaamera paika ja läks ise kohvi jooma.

Kui võtta hindamiseks antud paketti kui eesti dokumentalistika tuleviku prognoosi, võib öelda, et meid ootab mitmekesine ja värvikas, kuid mitte alati nauditav filmivalik. Etteantud valikus oli nii etnograafilisi filme, vaese mehe loodusfilm, portreefilme, reportaaže. Filmidest parema osa moodustasid lavastuslike elementidega või täielikult lavastatud dokumentaalfilmid. Nende filmide meetod ja tase on vahest seletatav sellega, et **Arbo Tammiksaar**, **Andres Maimik** ja **Kristiina Davidjants** on õppinud mujalgi. Mitmed filmid võiksid olla ehk telekõlblikud (**“Pärand”**, **“Mälestuspilte Riho Pätsist”**), kuid omaette filmina küündimatud. Ehk on see taotluslik või on asi tunnetuses, et kui käes on videokaamera, tehakse telet, mitte filmi. Lavastuslike elementidega filme eristab ka julgus teema käsitlemisel ja värskete teemade sissetoomisel. Teisi autoreid justkui kammitseks hirm etteantud raamist välja kukkumise ja sellega ka oma hinde ohtu seadmise ees. Tundub, et teema on paljudel juhtudel juhendaja valitud ja tegijad ei ole hingega asja juures olnud. Selge, et sel juhul ei saa ka vaataval huvi tekkida.

Kerkis küsimus, millised on TPÜs kursusetööde vormistamise reeglid ja kas neid üldse on. Ainult poolte filmide puhul on märgitud juhendajad. Kas ülejäänud filmidel juhendajaid ei olnudki? Ka filmide erinev pikkus tekitas küsimusi – alates kolmeteistkümnest minutist (**“Antikehad”**) kuni kolmekümne minutini (**“Macbeth”**). Nii mõnigi film oleks kõvasti võitnud, kui ta oleks jupp maad lühem olnud. Praegu tekkis paljude puhul mulje, et on püütud metraaži igat hinna eest täis saada.

Andsime vaadatud filmidele ka hinde (10 palli süsteemis). Oleks huvitav teada, kuivõrd meie hinne kattub kaitsmisel saadud hindega ja kas oli ka töid, mida kaitsmisele ei lubatud.

Võib-olla on neile, kelle hinded jäid madalaks, väikseks lohutuseks see, et selle aasta Eesti filmipäevade raames näidatud tudengifilmide kavas jäaksid kõik Concordia Ülikooli tööd selle hinnaskaala alumisse kolmandikku. Kõigil samad klassikalised ja lihtsad kolm viga: liigne pikkus, sisu ähmasus ja kulunud kujundite kasutamine. Peda seevastu oli suutnud sisutumad ideed lükata väiksemasse ja söödavamasse formaati.

	D. M.	J. K.	T. P.	S. S.	R. L.
"Aur"	2	2	2	2	3
"Teisel pool Himaalajat"	6*	3	5	4	6
"Amet – homo?"	7	4*	7	7	9
"Antikehad"	8	8	5*	7	7
"Verehapnik"	7	7	9	8	8
"Zoo"	1	1	1	1	4
"Macbeth"	6	4	8	7	6
"Siidist sall"	4	2	1	2	3
"Pärand"	4	2	2	4*	5
"Lustisõit"	4	1	1	3	2
"Mälestuspilte Riho Pätsist"	2	2	1	3	4
"Mari rahva pulmad"	5	3	3	3	5
"Anekdoot"	5	6	6	5	5
"AA ravi"	6	5	2*	7	6

*Kus hinded väga lahknevad, palusime hindajal oma arvamust põhjendada.

D. M. Mulle lihtsalt meeldivad antropoloogilised filmid ja igasugused loodussaadet. Nõukogude ajal oli see põhiline, mida vaatasin. Sellepärast on "Teisel pool Himaalajat" saanud 6 ja "Mari rahva pulmad" 5. Siis oli veel see palvetamine aegluubis ja intervjuud erinevate inimestega. Võrreldes "Lustisõiduga" ikka rohkem vaeva nähtud.

S. S. Panin "Pärandile" 4, sest tarku inimesi on ikka meeldiv ekraanil näha, isegi kui nad on vahel rumalatesse olukordadesse seatud.

J. K. "Amet – homo?" oli kahtlemata kompositsiooniliselt ja teostuselt terviklik, kuid probleem lihtsalt ei puudutanud. Tekkinud reaktsioon oli – film homost?! Nagu sama hinde saanud "Macbethi" puhul, arvan, et filmiks ei piisa ainult muinasjutu algusest "Oli kord pornokunn" või "Oli kord homo". Film ise oli ju keskmiselt hea. Edetabelis tahapoole jäänutel polnud midagi öelda ja eespoolsetes oli teravust või uudsust.

T. P. "Antikehade" kesine hinne tuleb sellest, et ma ei mäletanud sellest praktiliselt mitte midagi, kuigi vaatasin filmi paar kuud tagasi. Sellest järeldasingi, et ju seal midagi nii meelde jäävat polnud, seetõttu ei julgegi rohkem panna... "AA ravi" näis mulle justkui liiga lavastuslik, et tõelisena tunduda. Filmis esinevad monoloogid on vaevalt *stream of consciousness*-tüüpi pihtimused, vaid pigem siiski hoolikalt ette valmistatud ja eelnevalt pähe õpitud tekstilõigud. Kuidagi liiga võlts tundus, ma ei olnud filmi lõpuks isegi kindel, kas tegemist on tõepoolest alkohoolikuga või mitte.



"Mari rahva pulmad", 2000.
Režissöör Aleksei Aleksejev.

Karol Ansip. Reaalsuse konfiguratsioonid. TMK 2000, nr 10 ja 12.

Karlo Funk. Töö ja jaotuse kriitikast dokumentaalfilmi stampideni. TMK 2000, nr 12.

Lauri Kärk. Eesti filmidokumentalistika – ühe ajastu lõpp ja teise algus? TMK 1997, nr 12.

Marko Raat. Suits. TMK 2001, nr 1.

"ANEKDOOT". Autor: Karol Ansip, heli: Antti Mäss ja Ants Andreas, filmi valmimisele aitasid kaasa Tõnu Talpsep, Renē Ansip, Rāni Meister, Margo Pajula ja Urmas E. Liiv. Video *Betacam SP*, 22 min 24 s, värviline. © TPÜ filmi ja video õppetool, 2000.

"AA RAVI". Stsenarium: Raimo Jõerand ja Aldo Maksimov, režii ja kaamera: Raimo Jõerand, toimetaja Anri Rulkov, muusika: "Metro Luminal", heli: Raul Aan ja Anri Rulkov, montaaž: Raimo Jõerand, helimontaaž: Ingrid Laos, heli kokkukirjutus: Ants Andreas. Osalesid: Aldo Maksimov (Raoul), Avo Verner (autojuht), Kaspar Koort (rattamees), Lauri Sisask ja C. R. Barbo (lööjad), Arvi Haljak (mees Indiast), Jevgenia Bogdanova (naine karuperest) ja Gladis Kõrda (tüdruk rongis). Video *Betacam SP*, 24 min, värviline. © TPÜ filmi ja video õppetool, 1999.

"ANTIKEHAD". Käsikiri, režii ja montaaž: Kristiina Davidjants, operaator Tõnis Lepik, heli: Olger Bernadt, Ants Andreas ja Ingrid Laos, montaažikonsultant Urmas E. Liiv, osalesid: Elisa ja Marika. Video *Betacam SP*, 12 min 51 s, värviline. © TPÜ filmi ja video õppetool, 2000.

"SIIDIST SALL". Stsenarist, režissöör ja operaator Tõnis Haavel, heli: Olger Bernadt ja Rasmus Nurk, vahetektstide kirjutaja Martin Kala, vahetektstide lugeja Taavi Pedriks. Video *Betacam SP*, 26 min 30 s, värviline. © TPÜ filmi ja video õppetool, 2000.

"AMET – HOMO?". Idee autor ja režissöör Iia Vanaisak, operaatorid Indrek Volens ja Tõnis Haavel, helisalvestus: Margo Pajula, montaaž: Mati Schönberg, juhendaja Priit Pärn. Video *Betacam SP*, 28 min, värviline. © TPÜ filmi ja video õppetool, 2000.

"ZOO". Autor: Meeme Kerge, heli: Kristjan Kungla, Ivo Etti ja Ivo Feldt. Filmi valmimisele aitasid kaasa Anne-Ly Nurmõtalo, Vladimir Fainštein, Anne Saluneem, Ivo Jaik, Juta Ploom, Imbi Taniel, Kalle Käo, Jaanus Krull, Jaanus Peet, Vladimir Dedjurin, Vello Reili, Merike Vainlo, Indrek Petersoo ja Timo Tarve. Video *Betacam SP*, 17 min 45 s, värviline. © TPÜ filmi ja video õppetool, 2000.

"AUR". Idee, režii, kaamera ja montaaž: Anri Rulkov, heli: Raimo Jõerand ja Horret Kuus, montaaž: Ingrid Laos, heli kokkukirjutus: Ants Andreas. Video *Betacam SP*, 18 min 30 s, värviline. © TPÜ filmi ja video õppetool, 2000.

"TEISEL POOL HIMAALAJAT". Režii ja kaamera: Siiri Timmerman, juhendaja Rein Maran, teksti autor Peeter Sauter, teksti loeb Anders Ots, montaaž: AVID. Video *Betacam SP*, 24 min, värviline. © TPÜ filmi ja video õppetool, 2000.

"MACBETH". Režissöör Arbo Tammiksaar, kaasrežissöör Andres Maimik, käsikiri: Arbo Tammiksaar ja Andres Maimik, operaator Andres Maimik, heli: Arbo Tammiksaar ja Kaido Kivitoa, montaaž: Urmas E. Liiv, muusika: Pastakas. Osalised: Aivar Palumäe jt. Video *Betacam SP*, 30 min 22 s, värviline. © TPÜ filmi ja video õppetool, "Suits", 1999.

"LUSTISÕIT". Idee, režii ja pilt: Indrek Volens, reporterid Indrek Hitrov ja Rudolf Linnaste, heli: Ivar Tohvelmann ja Martin Vinkel, foto: Kertu Peet ja Indrek Volens, montaaž: Indrek Volens, juhendaja Urmas E. Liiv. Osalesid: Maik, Juri, Maksim, Mart, Lily, Kulpa, Sergei, Ingmar, CHR, Anton, Raakel, Eiko, Eero jt, muusika: "Alliance Ethnic", "Molotov" ja "Leningrad Cowboys". Video *Betacam SP*, 26 min 30 s, värviline ja mustvalge. © TPÜ filmi ja video õppetool, "Funkypunky Film", 2000.

"VEREHAPNIK". Stsenarist ja režissöör Andres Maimik, operaatorid Andres Maimik ja Arbo Tammiksaar, heli: Mihkel Kadak, Ants Andreas ja Ingrid Laos, montaaž: Andres Maimik, montaaži konsultant Urmas E. Liiv, osalesid: Margit Adorf, Maarja Mändmaa, Ain Allas, Rano Normatova, Artur Talvik, Priit Ruttas, Laura Laanmets, Brigitta Davidjants ja Tatjana Kašuba. Video *Betacam SP*, 28 min 40 s, värviline. © TPÜ filmi ja video õppetool, 2000.

"PÄRAND". Režissöör ja operaator Veiko Taluste, juhendaja Rein Maran, monteeriija Indrek Volens, heli: Ants Andreas ja Ingrid Laos, orel: Kalev Rajangu. Video *Betacam SP*, 25 min 20 s, värviline. © TPÜ filmi ja video õppetool, 2000.

"MÄLESTUSPILTE RIHO PÄTSIST". Autor: Marko Levo, assistent Lauri Levo, montaaž: Lauri Laasik, tekst: Meelis Vill, juhendaja Rein Maran, konsultant Maie Vikat. Video *Betacam SP*, 22 min, värviline ja mustvalge. © TPÜ filmi ja video õppetool, 1999.

"MARI RAHVA PULMAD". Autor: Aleksei Aleksejev, helirežissöörid Ants Andreas ja Taisto Uuslail, helilooja Aleksei Jašmolkin, juhendaja Rein Maran, eestikeelne tõlge: Enn Säde ja Georg Grünberg, diktor Harmo Saarm. Video *Betacam SP*, 25 min 57 s, värviline. © TPÜ filmi ja video õppetool, 2000.

JAAANUS KAASIK (sünd. 9. XII 1974 Rakveres) ja TRISTAN PRIIMÄGI (sünd. 11. XII 1976 Tartus) on TÜ IV aasta semiootika üliõpilased. DENIS MATROV (sünd. 22. X 1979 Tallinnas) ja RAUL LEHESALU (sünd. 14. VIII 1975 Tartus) õpivad semiootikat teist aastat. SILVI SALUPERE (sünd. 11. V 1956 Siberis Krasnojarski kraisis) lõpetas 1979 Tartu Ülikooli vene keele ja kirjanduse osakonna. Aastast 1981 on ta lugenud erinevaid kursusi vene kirjanduse kateedri, alates 1994 semiootika osakonna juures. Aastatel 1994–2001 töötas Salupere venekeelses nädalalches "Programma/Seem" ja avaldas seal hulgaliselt enamasti filmikunsti käsitlevaid artikleid. Artikkel "Amet – dokumentalist?" valmis seminari rühmatööna, juhendajaks Salupere.

ARMASTUST OTSIVAD INIMESED

Paul Thomas Anderson ja tema kolm filmi

"KIBE KÄSI" (*Hard Eight*). Stsenarist ja režissöör Paul Thomas Anderson, operaator Robert Elswit, kunstnik Nancy Deren, montaaž: Barbara Tulliver, muusika: John Brion ja Michael Penn, produtsendid Robert Jones ja John Lyons. Osades: Samuel L. Jackson (Jimmy), Philip Baker Hall (Sydney), John C. Reilly (John), Gwyneth Paltrow (Clementine), Philip Seymour Hoffman (mängur) jt. 35 mm, 101 min, värviline. © *Rysher Entertainment Inc. and Green Parrot, USA, 1996.*

"BOOGIE NIGHTS". Stsenarist ja režissöör Paul Thomas Anderson, operaator Robert Elswit, kunstnikud Bob Ziembecki ja Ted Berner, montaaž: Dylan Tichenor, muusika: Michael Penn, produtsendid Lloyd Levin ja Paul Thomas Anderson. Osades: Mark Wahlberg (Eddie Adams/Dirk Diggler), Burt Reynolds (Jack Horner), Julianne Moore (Amber Waves), John C. Reilly (Reed Rothchild), Heather Graham (Rollergirl), Philip Seymour Hoffman (Scotty) jt. 35 mm, 152 min, värviline. © *New Line Cinema, USA, 1997.*

"MAGNOOLIA" (*Magnolia*). Stsenarist ja režissöör Paul Thomas Anderson, operaator Robert Elswit, kunstnikud William Arnold ja Mark Bridges, montaaž: Dylan Tichenor, muusika: Jon Brion, produtsent Joanne Sellar. Osades: Jeremy Blackman (Stanley Spector), Jason Robards (Earl Partridge), Tom Cruise (Frank T. J. Mackey), Melinda Dillon (Rose Gator), John C. Reilly (politseinik Jim Kurring), April Grace (Gwenovier), Luis Guzman (Luis), Philip Baker Hall (Jimmy Gator), Melora Walters (Claudia Wilson Gator), Philip Seymour Hoffman (Phil Parma), Ricky Jay (Burt Ramsey), Orlando Jones (Worm), William H. Macy (Quiz Kid Donnie Smith), Alfred Molina (Solomon Solomon), Julianne Moore (Linda Partridge) jt. 35 mm, 188 min, värviline. © *New Line Cinema, USA, 1999.*

Ameerika režissööri Paul Thomas Andersoni on tihtipeale võrreldud ühega tema eeskujudest, Robert Altmaniga. Jättes kõrvale Andersoni esimese täispika mängufilmi "Kibe käsi", ühendab tema kahte järgmist (ja ühtlasi praeguse seisuga ka viimast) filmi tihe paralleelmontaaž ning teatav eepilisus, mis hõlmab keskmiselt kolme tunni jooksul paljusid tegelasi.

Andersoni esimene täispikk mängufilm aastast 1996 "Kibe käsi" (*Hard Eight*) al-

gab kahe mehe kohtumisega keset eikuskit, teisisõnu kusagil kiirtee äärses kohvikus. John (John C. Reilly), lootes *black-jack*'i abil ajada kokku ema matusteks vajamineva summa, on viimasegi raha maha mänginud. Sydney (Philip Baker Hall), vana kooli mees, otsustab teda aidata. Sydney õpetab Johni, kuidas teha mängulaua taga õigeid käike, kuidas käituda kasiinos. Kahe aasta möödudes on Sydneyst saanud Johni jaoks vaieldamatu mentor, nad moodustavad lahutamatu paari ning kõik kulgeb ladusalt, kuni mängu tuleb naine. Clementine (Gwyneth Paltrow) toob meestele kaela häda ja viletsust. Ja nagu temast üksi veel vähe oleks, astub peagi mängu ka Jimmy (Samuel L. Jackson), kellest Sydney haistab pahandusi.

Film näib meisterliku näpuharjutuse-na enne suuremaid ettevõtmisi. Hoolimata suurepärase stiiitajust ning headest näitlejatöödest, meenutab "Kibe käsi" hea loo selgroogu, kuhu liha pole tahetud/osatud peale kasvatada. Karakterid on läbimõeldud, kuid veidi elutud, stsenaariumist hõngub skemaatilistust ja peataolekut, lõpp saabub otsekui *deus ex machina*. Film jätab õhku palju küsimusi, millele vastuse otsimine pole Andersonile kas huvi pakkunud või pole ta seda teha osanud. Säärasel kujul on "Kibe käsi" huvitav karakteriuurimuse katse, kuid mitte enam.

Kohe esimese filmiga alustab Anderson oma meelisteema lahkamist, milleks on perekondlikud suhted. Kui Sydneyst saab Johni jaoks uus isakuju, siis Eddie filmist "Boogie Nights" leiab endale vana perekonna asemel tervenisti uue suguvõsa.

Seal kus "Kibe käsi" on külm ja distantseeritud, purskub Andersoni järgmine film "Boogie Nights" (1997) üle nagu barokne fontään. Filmi peategelane Eddie Adams (Mark Wahlberg) adub varakult, et igapähele siin ilmas on antud üks eriline anne ja Eddie anne peitub hiigelpika kuju võtnuna tema pükstes. Pornofilmide produtsent Jack Horner (Burt Reynolds) tabab poisis peituvat potentsiaali kohe ära ning õige pea ongi Eddie Adamsist saanud Dirk Diggler, Jack Horneri filmide staar ning produtsendi kitsa ringi täieõiguslik liige.



"Boogie Nights", 1997. Pornostaar Amber Waves (Julianne Moore) on ühtlasi suure "perekonna" ema.

Kuid Horneri kitsas ring ei olegi nii väga kitsas. Andersoni filmide läbiv teema on seni olnud perekond, õieti inimesed, kes otsivad endale perekonda, olles eelnevalt mingil põhjusel oma "päris" perekonnast eemaldunud või sealt välja heidetud. "Boogie Nightsis" leiab keskkoolinoorest pornotalent endale isa ja vaimse juhi Jack Horneri isikus. Horneri naine ja tema filmide täht Amber Waves (Julianne Moore) on nüüd Eddie ema, kahetsusväärset madalalabaline sõber Reed (John C. Reilly) vend ja rulluisutav Rollergirl (Heather Graham) õde. Koos muu kaaskonnaga moodustavad nad üksmeelse pere vana patriarhi hoolitseva pilgu all. Kuid nagu igas perekonnas, lööb siingi pulbitsema teismeliseiga; on kodut ärajooksmist, freudistlikke allusioone isatapule ja ema magatamisele, eksirännakuid ning täiskasvanuks saamist, mis kulmineerub perekonna rüppe tagasipöördumisega. Ehk teisisõnu – saades kuulsaks, pälvides porno kuldseid palmioksi, lõövad võim ning kuulsus Eddiele *alias* Dirk Digglerile pähe. Päevad mööduvad kokaiinipilves ning potents hakkab alt vedama. Ja ka ajad pole enam need mis enne. Kui filmi esimene pool kulgeb muretutel seitsmekümnendatel diskorütmis, siis teine pool filmist astub märksa tumedamasse *yuppie* aega. Juba hakatakse aru saama, mis on aids, süvenevad klassivahed, video sööb välja tselluloidlinti. Eddie ja tema sõber Reed, olles jäänud väljapoole pornomängumaad, astuvad veel sammu allapoole – nad kraabivad muusikatööstuse ust, kuid ka seal pole neil edu. Ning pärast lõputuid vintsutusi,



"Boogie Nights". Reed Rothchild (John C. Reilly), Scotty J (Philip Seymour Hoffman) ja Eddie Adams ehk Dirk Diggler (Mark Wahlberg) on Jack Horneri filmides osatäitjad ja tehnilised töötajad.



"Boogie Nights". Eddie Adams (Mark Wahlberg) – ümbersüünd nõudepesijast pornotäht Dirk Diggleriks.

siis kui vaataja on kindel, et midagi ei suuda Eddiet päästa, pöördub kadunud poeg lõpuks isakoju tagasi. "Boogie Nightsi" lõpp, parafraas Martin Scorsese filmist "Raevunud härg", kus Robert De Niro laokil ja õnnetu Jake LaMottana oma peegelpildiga räägib, paneb punkti Eddie ekslemisele. Sisuliselt ei erine Eddie allakäinud poksijast, filmi õnnelik lõpp on vaataja mõtlemisvõime küsimus.

Parim on filmis ajastu portree, paljuki-rutud videolint on justkui indikaator. Seitsmekümnendad oli *porno chic*'i ajastu. Kes otsis endale õigustust, see selle ka leidis. Pornofilme tegemist võib hea tahtmise (või siis vajaduse) korral vaadelda korraga nii peona kui ka vastuhakuna valitsevale ühiskonnakorraldusele. Ühine väike vabameelne ring *versus* "tavalised inimesed".

Filmis dramaatilise pöörde võtnud vana-aastaõhtu juhatab sisse teistsugused kaheksakümnendad. On suur vahe, kas vaadata seitsmekümnendate vabaarmastuse vaimus pornofilme õlg öla kõrval kinos või teha seda oma individualistlikus kaheksakümnendate kodus, käes pult vajutamaks *fast-forward*-nup-

pu. Just selle nupu olemasolu, teadmine, et vaatajal on *fast-forward*-nupp, ei pane pornotegijaid enam mõtlema filmi narratiivile. Ka Jack Horner, filmis üks pornofilmi tööstuse juhtivatest *auteur*'idest, filmi "I have dream" mees, elab tänu videoajastu tulekule üle väikese languse. Möödas näivad olevat ajad, mil ta võis pärast ühte erakordselt halba filmi uhkelt nentida: "See on film, mille kaudu mind mäletatakse." Aga tagasilöögid teevad Hornerit üksnes tugevamaks ja varsti on kõik taas kombes. On kummaline vaadata tammisaareliku sentensi "tee tööd ja näe vaeva" transformatsiooniks "Boogie Nightsi" taoliseks *american dream*'iks.

Pidevalt liikvel, kuid mitte kunagi hüplev kaamera, kümnesse valitud muusika ja muud detailid jätavad ajuti mulje, nagu oleks siin tegemist stiili triumfiga põhiolemuse üle. See ei ole päris nii, sest tegemist on nähtusega, mis on viimastel aastatel pikemat aega prevaleerinud ameerika kinos, ehk 1970-ndate nostalgiaga. *Nostalgia*st/stiilist on saanud paljude filmide peategelane, sealhulgas ka "Boogie Nightsis". Nostalgia õilistab



"Magnoolia", 1999. Seksiguru Frank T. J. Mackey (Tom Cruise).

oma põhiolimuselt kõike, mida ta puudutab, ka pornograafiat. Eelmise kümnendi filmidest tasub meenutada selliseid töid nagu "Jackie Brown", "Velvet Goldmine", "Fear and Loathing in Las Vegas" — kõik nad ei jutusta meile mitte üksnes ühte lugu, vaid kannavad endas ka ajastu müüte ja mälestusi; filmide stiil aitab vaatajal lugeda alltekste, mõista tegelaste käitumist, režissööri vihjeid. Seitsmekümnendate Ameerika toob meelde disko, klaaskera tantsusaalis, John Travolta, vaba armastuse ja mis kõik veel. Ja kuigi 60-ndad soodustasid illusioonide luhtumist kas või mõlema Kennedy ja Martin Luther Kingi atentaadi näol, ei ole see paljude jaoks võrreldav 80-ndate eduühiskonna kliimaga. Kui 70-ndad möödusid "Yes, sir, I can boogie" saatel, siis 80-ndad juhatas sisse pigem "Psycho Killer".

Kusagilt on jäänud kõrvu, et algselt pidi Mark Wahlbergi osa minema hoopis Leonardo Di Capriole, kes aga eelistas "Titanicut". Sellest on omamoodi kahju, sest ei maksa lasta ennast segada "Titanicu" tekita tud mürast ja võiks hoopis meenutada Di Caprio osatäitmist filmis "Mis piinab Gilbert Grape'i". Kuid põhimõtteliselt pole midagi ette heita ka Mark Wahlbergile, tema mängu vaadates saab aru küll, miks Eddie eelistab olla Dirk Diggler, ehk teisisõnu on mõistetav, kui meelitatav on Eddie jaoks olla suureks kalaks väikeses mudases tiigis.

Nii nagu eelmised kaks filmi, on ka "Magnoolia" (1999) lugu üksikutest inimestest, kes püüdleavad armastuse ja tunnustuse poole. "Magnoolia" kubiseb eepilis/eetilis-religioossetest vihjetest. Siin on vanemad ja lapsed, armastajad ja vihkajad, andjad ja võtjad.

*"Magnoolia".
Ammukadunud poja
Franki teleprodutsen-
dist isa Earl Part-
ridge (Jason Robards)
surivoodil.*





"Magnoolia". Filmi proloogis tapab üks ema (Miriam Margolyes) juhuslikult oma poja.



"Magnoolia". Telemängu saatejuht Jimmy Gator (Philip Baker Hall) püüab enne surma ära leppida oma narkomaanist tütreaga.



"Magnoolia". Endine imelaps ja tele-show staar Donnie Smith (William H. Macy) tuleb praegu suure vaevaga elust läbi.

Kui "Boogie Nightsis" vaatles Anderson 70-ndate ameeriklaste elulaadi läbi pornomaailma spektri (hõlmates ligemale kümnendi), siis "Magnoolias" jälgitaks losangeleslaste kampa 90-ndatel ühe päeva jooksul. Filmi tegelaste saatused sõlmuvad, seda ka juhul, kui nende rajad otseselt ei rist. Neid kõiki seob vähki surev televisiooniproducent Earl Partridge (Jason Robards) ja tema TV-looming. Televisioonist on saanud samuti tegelane, televisioon tegutseb nagu inimeste liitja ning lahutaja. "Magnoolias" kõrvaltegelasi justkui ei ole, siin

on surev TV-produtsent, tema labiilne naine (Julianne Moore), produtsendi televisiooni-
jutlustajast naisteaalaja poeg (Tom Cruise),
endine imelaps (William H. Macy), praegune
imelaps (Jeremy Blackman), hea politseinik
(John C. Reilly), televisioonimängu saatejuht
(Philip Baker Hall) ja palju muid tegelasi. Film
on üksikute inimestest, kellel on korraga nii
armastuse puudu- kui ka ülejäägid. On, mida
anda, kuid üldjuhul pole, kes tahaks võtta.

Oma olemuselt räägib "Magnoolia"
füüsilisest ja vaimsest haigusest indiviidide
ning perekondade hulgas. Nii TV-produtsent
kui TV-mängu saatejuht jäävad füüsiliselt hai-
geks alles nüüd, kuid vaimset on nad haiged
olnud juba ammu ja haigeks on nad teinud ka
kõiki ennast ümbritsevaid. Kõik rollid, kõik
probleemid on religioosse alltekstiga, paljude
tegelaste elu on n-ö möödunud patus – võiks
öelda, et Anderson näitab oma filmis reli-
gioosete lugude kogumit. Filmi tegelased on
oma elatud elude ja tehtud valikute tulemus-
sed, või siis nende valikute tulemused, mis on
nende eest tehtud.

Näitlejatöödest on silmapaistvaimad
Tom Cruise'i naistevihkajast *motivational
speaker* ja William H. Macy "Quiz Kid" – otsi-
mas baaris armastust, piiramas mehi nagu
purjus keskealine naine meeletehnikus armas-
tuse puuduses. "Magnoolia" ei ole silmapais-
tev film, kuid temas on palju silmapaistvaid
momente.

Tulles tagasi Andersoni ja Altmani
võrdluse juurde, tuleb märkida, et "Magnoo-
liat" on võrreldud Altmani 1993. aasta filmiga
"Short Cuts". See võrdlus on üsna pealiskaud-
ne, LA-temaatika on küll esindatud mõlema
filmis, kuid Altman on siiski filmiajaloo kon-
tekstis tuntud novaatorina, Anderson on aga
lihtsalt hea lugude jutustaja. Dennis Potteri
televisiooniseriaalidest (nagu näiteks "Pennid
taevast") tuntuks saanud võte hakata laulma
kõige ootamatutes kohtades, teeb "Mag-
noolia" kulminatsiooni huvitavaks, kuid mit-
te maailma vapustavaks. Aga loomulikult tee-
vad Andersoni pikad kaamerasõidud, tema
filmide head näitlejatööd, ühiskonnakriitiline
hoiak ja palju muud filmivaatajale ainult rõõ-
mu. Ameerika hüsteerilise *celebrity* kultuse
paroodia parim näide on "Boogie Nightsi"
Amber Waves, kes geeniuuse kõrval saab hak-
kama ka ise geniaalse teoga, see tähendab
dokumentaalfilmiga oma abikaasa staarnäi-
lejast Dirk Digglerist, kus Dirk filosoferib
pikalt ja tüütult vägivalla ja seksi seoste üle.

Ega's muud kui "let's keep rocking and
rolling!" (Dirk Diggler).



Režissöör Paul Thomas Anderson oma sõbranna
Heather Grahanniga, kes kehastab "Boogie
Nightsis" Rollerigrlit.

PAUL THOMAS ANDERSON on 1990. aastate
lõpu üks huviaratavamaid debütante ameerika
filmikunstis; teda on võrreldud Quentin Tarantino
ja Robert Altmaniga. "Imelaps" sündis 1. ja-
nuaril 1970 Studio Citys (California) hällte imi-
teerija ja *horrorshow* juhi Ernie "Ghoulardi"
Andersoni pojana. Varases nooruses huvitus Paul
Thomas pornofilmidusest, oma esimese, 30-mi-
nutise "dokumentaali" "The Dirk Diggler Story"
(1998) pühendas ta lugematuis pornokates osa-
lenenud John Holmesile (1944–1988). Tulevane
menulavastaja oli seotud veel dokumentaalpro-
jektiga "The Life & Times Of John C. Holmes"
(1999). Pornotööstuse kulssidetagust sehkenda-
mist käsitles ka kommentarlikult edukas satiir
"Boogie Nights" (1997).

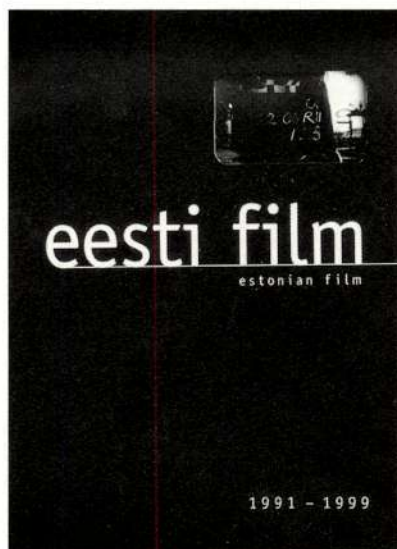
Tudeerinud lühikest aega New Yorgi üliskooli fil-
mikoolis, tegi Anderson lühifilmi "Cigarettes &
Coffee" (1992). Pärast selle edu Sundance'i festi-
valil saabus pakkumine Hollywoodist. Debüüt-
mängufilmiks kujunes võrdlemisi intelligentne
krimidraama, hasartmängude ja prostitutsiooni
miljösse kantud "Kibe käsi" (*Hard Eight/
Sydney*, 1996), mille eeskujuks on peetud vanda-
de Coenite ja Tarantino varasemaid menuprojek-
te. Järgnes ameerikalikku elulaadi käsitlev roh-
kesti pärjatud panorama draama "Magnoo-
lia" (*Magnolia*, 1999), milles on vaatluse all üks
päev ühes Los Angelese elurajoonis. Selles on
Andersoni sõnul üheksa omavahel põimuvat sü-
zeeliini ning keskseks teemaks saatuse ja juhus-
likkuse osa üksikindiviidi maises eluvõitluses.
Veel tänavu peaks Paul Thomas Andersonil val-
mima romantiline komöödia "The Denise Show",
peaosades Emily Watson, Adam Sandler ja Philip
Seymour Hoffman. Ning veel. Kuuldavasti ajab
ta enne iga järgmise filmitöö kallale asumist oma
pea kiilaks.

AARE ERMEL

ÜKSIKUD VILKUVAD TÄHED PILKASES PIMEDUSES

Ilmselt leidub õige vähe kolme-nelja-kümneaastaseid, rääkimata noorematest, kes oleksid lugenud Eduard Bornhöhe "Vürst Gabrieli ehk Pirita kloostris viimseid päevi". Küll on peaaegu igaüks vähemalt korra vaadanud Grigori Kromanovi "Viimset reliikviat". Kahtlemata on enamik sellealisi näinud arviliselt rohkem eesti filme kui lugenud oma elus raamatuid. Kui aga pärida neilt, kas nad teavad nimetada mõnd eesti filmiraamatut, siis saame kujutelmi rajamata sajajuhul sajast eitava vastuse. Kuid see on loomulik, sest meil puudub praktiliselt omakeelne filmikirjandus. Ilmunud on küll mõningaid Bergmani, Fellini ja Visconti stsenaariume ("Loomingu Raamatukogu"), menufilmide aluseks olnud romaane ja Hollywoodi näitlejate elulugusid. Kõikide aegade jooksul meil avaldatud tõsisemate filmiraamatute arvu saab aga kokku võtta mõne käe sõrmedel.

Esimeseks eesti filmialaseks raamatuks võib pidada Ivar Kosenkraniuse "Eesti kino minevikuradadelt" (1964), mis oma rohke faktimaterjaliga pakub huvi tänaseni. Aastal 1972 tegi Veste Paas "Teerajajatega" algust "Väikese filmiraamatu" sarjaga, milles viieteistkümne aasta jooksul ilmus üle kümne teose, neist kaalukamad Paasi enda "Olnud ajad" (1980) ja "Ajahetked" (1987) – ülevaated eestiaegsest filmist. Samal aastal tuli trükist ka esimene ühemehe filmiartiklite kogumik, Valdeko Tobro "Kirjandus ja film", millele juba pärast tema lahkumist järgnes "Teater ja film" (1982). 1973 ilmus tõlgituna seni ainus filmiõpik, Ivor Montagu "Filmimaailm", lisaks nelikümmend viis lehekülge tihedas kirjas seletusi ja kommentaare Jaan Ruusilt, mida saab võtta isegi pisikese leksikonina. Ühtlasi on see jäänud siiani Ruusi mahukaimaks publikatsiooniks. Järgmisel aastal tuleb teinegi artiklite kogumik, Kosenkraniuse "Film ja aeg", ning samas astub ta kinoelust välja. 1980 jõuab lettidele eesti esimene ja ainus filmimonograafia, Tatjana Elmanovitši "Ajapeegel", väidetavalt maailmas esimene sedavõrd põhjalik uurimus Andrei Tarkovski loomingust. Seejärel töötab ta ligemale kümmekond aastat teadurina Ajaloo Instituudis, kuid raamatuni enam



Eesti film 1991–1999. "F-Seitse" OÜ, Tallinn, 2000, 648 lk.

ei jõua, ning lahkub siis Ühendriikidesse, et pühenduda horoskoopide koostamisele ja hiromantiale.

Eesti filmiraamatu kaheksakümne-aastad lõpetab Arvo Valtoni algatusel loodud filmistsenaariumide sari, milles ilmusid tema enda (1990), Jaan Kruusvalli (1989) ja Toomas Raudami (1990) stsenaariumid. Ja siis tuleb kümneaastane paus, kui jätta kõrvale mahukas mälestuste, artiklite jm kogumik "Lavastaja Grigori Kromanov" (1995), eestvedajaks režissööri abikaasa, ning Elbert Tuganovi mälestused "Jalutuskäik läbi sajandi" (1998).

Taaselavnemist eesti filmiraamatu loos täheldame läinud aastal. Tõsi küll, 1999 ilmub "Eesti mõtteloo" väljaandena Peeter Toropi "Kultuurimärgid", millest veerandi moodustavad TMKs varem avaldatud filmialased uurimused. Kuid aastal 2000 jõuab lugejateni koguni kolm tähelepanuvääravat filmiraamatut: tõlkenä Eleanor Byrne'i ja Martin McQuillani



Estonian Films 1999–2001. "Estonian Film Foundation", Tallinn, 2001, 64 lk.

poststrukturealistlik käsitlus "Disney dekonstruktsioon" (Disney ühiskondlikust ja kultuurilisest sõnumist), Lauri Kärgi "Pildi sisse minnek" (filmikirjutisi Tšehhovist *virtual reality*/ni 1977–1999) ning kõige kaalukamana nii mahult kui ka sisu poolest "Eesti film 1991–1999".

Aastatel 1972–1989 ilmusid "Tallinn-filmi" ja "Eesti Telefilmi" aastaraamatud, mis andsid täieliku ülevaate nende toodangust. Hiljem, suurte stuudiote lagunemise ja väikestuudiote tekkimisega katkes selline aastatega sisse töötatud statistiline traditsioon. "Eesti film 1991–1999" täidab nüüd selle lünga ja annab teavet valdava osa möödunud kümnendil tehtud filmide kohta. Kõrvale on jäetud kitsalt ametkondlikud tellimusfilmid, amatööride loodu ja üliõpilaste kursusetööd. Raamat annab filmide sisututvustuse eesti ja inglise keeles, andmed tegijate ja levitajate kohta ning tehnilised parameetrid, esindatuse festivalidel ja auhinnad. Enamikku filme illustreerib ka kaader linatööstuse. Kokku on raamatus teavet peaaegu kolmesaja filmi kohta.

Saateks sisaldab raamat kaks eesti filmikunsti iseloomustavat ja üldistavat sissejuhatust. Lauri Kärgi "Muutustes vabastet või kammitset?" keskendub ülemineku- ja iseseisvusaastatel toimunud liikumistele eesti filmis, Jaan Ruusi "Kino ja raha Eesti Vabariigis" annab lühiülevaate eesti filmi arengust tänaseni, toetudes arvudele, abiks hulk tabeleid riikliku kinoraha suuruse ja jaotuse kohta viimastel

aastatel. Esineb ka mõningaid ebatäpsusi ja trükivigu. Kärgi väide, et Eesti Filmi Sihtasutus moodustati 1997. aasta mais ei ole päris õige, siis andis valitsus alles korralduse EFSi asutamiseks, äriregistrisse kanti see augustis. Lahknevus on Kärgi ja Ruusi artiklites 2000. aasta EFSi planeeritava rahastamise osas, Kärgil 19,4 miljonit krooni, Ruusil 22,49, viimase arvuga tuleks nõustuda. Lk 14 toob Ruus riiklike filmitootmise ja levitoetuste tabelid aastate kaupa. Arve kokku lüües leiab paar arvutus- või trükiviga: tabelis 3, mis annab kogu riikliku toetuse suuruse, tuleb õigeks lugeda järgmised näitajad: 1997 – 24 175 921 (mitte 24 125 921) ja 2000 – 35 447 082 (mitte 33 447 082). Kuid need pisiapsud ei kujune tõrvatilgaks meepotis.

Lõppu on lisatud veel lühiartiklid, mis käsitlevad filmikoolitust Eestis, autoriteks Arvo Iho, Jaak Kilmi ja Rein Maran ning statistikat filmiliikide ja -kandjate kohta ning EFSi projektitoetused 1999. aastal. Raamatu koostas Kaie-Ene Rääk, soliidse mustvalge kujunduse tegi Marju Pottisep, väljaandja on stuudio "F-Seitse".

Selle paksu raamatu jätkuna ilmus tänavu veebruaris brošüür "Estonian Films 1999–2001", mis tutvustab hiljuti valminut ja lähemal ajal valmis saavat. Hea värvitrükk ja üksnes ingliskeelne tekst osutavad sellele, et seekord peetakse silmas ennekõike festivale. Berliini festivaliks veebruaril lõpul ja sealseks filmituruks see tehti, kuid muidugi on ta tarvilik infomaterjal veel aasta otsa. Sellised raamatukesed hakkavad ilmuma igal aastal. Samas tuleks aga vähemalt viie aasta tagant üllitada ka koondkogumik, mis hõlmaks kogu selle vahemiku eesti filmitoodangu. Praegune maailmale mõeldud trükis on täielik mängu- ja animafilmitööstuse osas, kuid dokumentalistikas on jäetud palju kõrvale ja valik tundub mõneti subjektiivsena. Näiteks on ära unustatud Mark Soosaare valmimisjärgus olevad dokumentaalid ning siin kirjutaja arvates võiksid rahvusvahelist huvi pakkuda ka autoportree "Rein Raamat animatsioonimaailmas", Karl Kello "Narr Jumala kijas" ja Meelis Pilleri "Inimeste lemmik", aga vahest mõned teiseldki. Raamatukese väljaandja on EFS, mis igati loomulik. Samas paneb mõtlema *heft*'i müügihind, mis vaid kaks korda väiksem kümme korda paksemast "Eesti film 1991–1999" hinnast. Kui ikka odavamalt ei suudeta teha, siis tuleks ehk unustada, et ollakse "pumba" juures ning eraldada riigi raha kogemustega tegijale, näiteks "F-Seitsele".

Tänavu tuleb filmiraamatutele veelgi lisa, ilmunud on põhiliselt tõlgetest koosnev kogumik "Kummardus Andrei Tarkovskile", ilmunas Õie Orava aastaid kirjutatud/koos-

LASTEFILM "LOTTE" ON AASTA FILM

tatud, rohkem kui paari tuhandet fotot sisaldav ülevaade "Tallinnfilmi" mängufilmidest ja eesti animafilmi 70. sünnipäevale pühendatud artiklite kogumik.

Kuid kõik see on ikkagi pisku selle kõrval, mis vajalik, kuid tegemata. Ei maksa luua illusiooni, et meile tuleks kusagilt soomlaste Kari Uusitalo või Peter von Baghi taoline imemees, kes kirjutaks ja avaldaks kümnete viisi raamatuid. Kuigi, tõsi küll, aastate vältel on olulise panuse eesti filmi uurimusse andnud välismaalased, nimetagem venelase Sergei Assenini raamatut "Etüüde eesti multifilmidest ja nende loojatest" (1986), itaallase Achille Frezzato põhjalikke eesti filmi käsitlusi või siis seda, et meie animafilmi kirjutab praegu raamatut Ottawa festivali direktor Chris Robinson.

Tõsiasi on, et Eestis puudub filmiteadus ja seda ei õpetata ka kusagil. ÜRKI lõpetasid küll omal ajal mitmed filmiteadlasena, kuid kirjutama hakkas ainult Kärk ja temagi teeb seda üha harvemini. Tänane noorem põlvkond on terane ja vaimukas päevakriitikute ja esseistidena, kuid eesti filmilukku põhjalikum süüvimine neid ei "koti", nagu nad end väljendavad. Samas on Eesti Filmiarjajakirjanike Ühingu ligemale kolmkümmend liiget lausa armaada. Ühisel jõul saaks ikkagi midagi ära teha. Ennekõike tuleks tööd alustada eesti filmirahva leksikoni ja eesti filmi ajaloo tegemisega. Esimene ei tohiks olla ületamatu probleem hea tahtmise juures, teine tuleks rajada põhimõttele, nagu on koostatud Geoffrey Nowell-Smithi toimetatud üheköiteline "The Oxford History of World Cinema", kus filmiajalugu käsitletakse režissööride, maade, koolkondade jm kaupa, mis annab võimaluse rohkesti erinevaid autoreid kaasata. Ühemehe filmiajalugude aeg hakkab mööda saama. Tõlgetena peaks kõigepealt avaldama ühe maailma filmiajaloo käsitluse, milleks sobivaim oleks seesama Oxfordi oma. Ja muidugi on patt, et eesti keelde ei ole tõlgitud Juri Lotmani "Семиотика кино и проблемы киноэстетики" (1973) ja "Диалог с экраном" (1994, koos Juri Tsvijaniga).

Kes peaks seda tööd korraldama? Kahtlemata Eesti Filmi Sihtasutus või Kinoliit. Viimases selliseid tegijaid ei näe, ka on EFSi võimalused raha jaotajana ses osas tunduvalt suuremad. Kuid eks filmi tegemise kõrval olegi mujal maailmas algusest peale sama oluliseks peetud filmiloo jäädvustamist kirjalpildis. Nii et, sõbrad, jätkem mõnel festivalil käimata ja hakakem tööle!

Eesti Filmiarjajakirjanike Ühingu andis kaheksandat korda välja oma auhinna "Aasta film". Seekord otsustasid ühingu liikmed (otsustatakse hääletuse abil) parimaks pidada lasteseriaali "Lotte", režissöörideks Heiki Ernits ja Janno Põldma, stsenaaristik lisaks eelnevatele ka Andrus Kivirähk. Kolmeteistkümnest viieminutisest osast koosnev film valmis aastal 2000 stuudios "Eesti Joonisfilm" digitaalsel Beta SP formaadis ja seda näidatakse ka tervikuna täispika joonisfilmina, pikkuseks 64 minutit.

"See on lendavate koerte lustakas seiklus, imetabane matk omapäraste tegelastega, mõistetav üle vanuse- ja keelepiiride. "Lotte" ühendab traditsioonilise joonisfilmi võtted uue tehnoloogiaga, intrigeerides oma menuga rahva hulgas koguni filmikriitikuid," kõlas ühingu põhjendus.

Auhind koos traditsioonilise tordiga anti kätte klubi "Hollywood" Velvet Lounge'is, nagu viimasel ajal tavaks. Rahalise auhinna, viimasel aastatel 8000 krooni, paneb välja kino "Sõprus".

Nominentide hulgas olid ka Mait Laasi animafilm "Teekond Nirvaanasse" ja Jaak Kilmi ning Andres Maimiku dokumentaal "Suur öde", kuid "Lotte" poolt anti hääli valdavalt rohkem. Võib arvata, et suurvorm (täispikk film) võidab üldjuhul ära lühivormi ("Teekond Nirvaanasse" oli lühifilm). "Suur öde" oli lõbus, terav ja päevakajaline, ent ehk jäi auhinna saamiseks temas puudu autorite teravikutundest.

Aastal 2000 valminud filmide nimekiri sisaldab 56 ühikut, eredaid oli nende hulgas vähe. See oli ka väikevormide aasta.

"Lotte" on lastefilm, aga ta ületab hariliku lastefilmi raamid, intelligentseid ja vaimukaid seiklusi naudivad ka täiskasvanud. Omaette väärtus mootorratturhiirte ajastul on filmi valdav headusekasvatus. "Meie auhindamine on märk sellest, et kriitikud on ühtlasi ka lapsevanemad," ütles enne tordi lahti lõikamist Heiki Ernits.

Julgeksin siiski arvata, et lastefilm nähtusena polnud hindamisel omaette eesmärk, pigem mõjus "Lotte" kui läbinisti professionaalne suurvorm – mis siis et veidi müügimaiguga – mulluses omamaises filmitoodangus. Kõige ootamatum ja siiram meie filmide hulgas oli mullu aga kahtlemata dokumentaal "Autoportree emaga", autoriks Edvard Oja; välismaal on sellised pihtimusfilmid küll juba aastaid levinud.

"Lõttest" veel nii palju, et see on film, millel ei ole traditsioonilist operaatorit. N-ö puhtaks joonistatud pilt (puhas ümberjoonistus=*cleanup*) skaneeritakse arvutisse, pilt värvitakse arvutiga, arvuti abil tehakse ka vajalikud liikumised (peale- ja eemalesõidud jms), pilt fikseeritakse ja hiljem saadud jada monteeritakse. Arvuti teeb arvutitarkvara *Animo* abil ära operaatoritöö (arvutigrupi juhiks Marje-Ly Liiv).

Samal aasta filmi tähistamise pärastlõunal, nagu tavaks, kuulutati välja ka Eesti Filmiajakirjanike Ühingu paremaiks hinnatud filmid kinos ja televisioonis.

Nn Ühingu kinotop aastal 2000:

1. "Magnoolia", režissöör Paul Thomas Anderson, 3990 vaatajat.
2. "Õnn", Todd Solondz, 3980 vaatajat.
3. "Kõik minu emast", Pedro Almodóvar, 5955 vaatajat.
4. "Tabamatu ilu", Sam Mendes, 36 611 vaatajat.
5. "Must kass, valge kass", Emir Kusturica, 2591 vaatajat.

Ühingu teletop aastal 2000:

1. "Elav liha", režissöör Pedro Almodóvar, "Kanal 2".
2. "Tulevärk", Takeshi Kitano, Eesti Televisioon.
- 3.-5. "Taksojuht", Martin Scorsese, TV 3, "Ristiisa", Francis Ford Coppola, "Kanal 2", "Kagemusha", Akira Kurosawa, TV 3.



Heiki Ernits ja Janno Pöldma käsikäes torti lahti lõikamas klubi "Hollywood" *Velvet Lounge*'is 31. jaanuaril pärast seda, kui nende lavastatud lasteseriaal "Lotte" hääletati Eesti Filmiajakirjanike Ühingu liikmete poolt 2000. aasta parimaks kodumaiseks filmiks.

Arno Saare foto

SAJAND

TEATRIS, MUUSIKAS, KINOS

1986–1990

1986

• 2. I saab TRK lavakunstkateedri juhatajaks Kalju Komissarov, 16. I Noorsooteatri kunstiliseks juhiks Rudolf Allabert.

• 22. I esilinastub Pariisis Federico Fellini "Ginger ja Fred", peaosades režissööri kunagine *alter ego* Marcello Mastroianni ja Fellini abikaasa Giulietta Masina, filmi tegelaste prototüüpideks on Fred Astaire ja Ginger Rogers.

• 23. I jõuab "Ugala" lavale Baturini laulumäng Ado Reinvaldi elust "Kuldrannake" (lav Väino Uibo), mis osutub ülimalt menukaks nn rahvusliku taasärkamise tütuseks.

• 18. II esietendub Noorsooteatris Karusoo ja Saukase noorsoonäidend "Uka-uka", milles lavastaja Karusoo jätkab noorsooteema sotsiaalkriitilist käsitlust; 28. II jõuab Noorsooteatris lavale M. Šatrovi "Nii me võidame", lavastaja ja Lenini osatäitja Kalju Komissarov.

• Vallandub diskussioon "Estonia" uue teatrimaja ehitamise üle Tallinnas Süda tänava ja Pärnu mnt vahelisele alale. Oponentid klammerduvad Süda tn ja Pärnu mnt nurgal kasvava botaanilise harulduse – hölmikpuu – võimaliku hävimisega seotud probleemistiku külge.

• "Estonias" tulevad lavale: 21. III Tšaikovski "Jevgeni Onegin" – Neeme Kuninga esimene lavastajatöö täispika ooperiga, muusikajuht Vello Pähn; 1. V Eugen Kapi balleti "Kalevipoeg" uus redaktsioon "Kalevite kange poega", Tiit Härmi lavastus ja koreograafia, muusikajuht Paul Mägi.

• 24. III pälvib Hollywoodis Sydney Pollacki "Minu Aafrika" (*Out of Africa*) kaheksa "Oscarit", sh parim film ja režissöör; parimaks meesnäitlejaks tunnistatakse William Hurt Hector Babenco "Ämbliknaise suudluses" (*Kiss of the Spider Woman*), parima naiskõrvalosa kuldkuju saab Anjelica Huston oma isa John Hustoni filmis "Prizzi perekonna au" (*Prizzi's Honor*).

• 27. III esietendub "Vanemuises" A.-E. Kerge dramatiseeringus Tammsaare "Tõe ja õiguse" I osa järgi "Aeg tulla – aeg minna". Andrese rollis J. Tooming või R. Adlas, Pearu – T. Lilleorg.

• 15. IV esietendub "Ugalas" P. O. Enquisti "Vihmausside elust" (lav M. Karusoo), kus tähelepanuväärsed rollid teevad K. Saukas, S. Luik ja V. Saldre.

• 17. – 21. IV toimub Tallinnas "Balti teatrikevad 1986". Festivali rändauhinna "Kuldse jumalanna" saab Läti Riikliku Noorsooteatri lavastus,

Brecht'i "Kolmanda impeeriumi hirm ja viletsus" (lav Adolf Šapiro), režiiipreemia antakse Mikk Mikiverile A. Mišarini "Seoses üleminekuiga teisele tööle" eest.

• 20. IV toob Mikk Mikiver Rakvere Teatris lavale oma järjekordse "Libahundi" tõlgenduse, kus rakverelaste kõrval teevad kaasa ka mitmed Draamateatri näitlejad.

• 26. IV toimub Noorsooteatris "Rästiku pihtimuse" 200. etendus (lav Mati Unt, peaosas Marje Metsur).

• "Vanemuises" esietenduvad: 27. IV Britteni ballett "Pagoodide prints", lav ja koreogr Vassili Medvedjev, kes tantsib ka prints Salamandrit; 21. IX Orffi kooriooper "Kuu", lav Jaan Tooming, dir Toomas Kapten, lavastus, mis pälvib aasta parima lavastuse tiitli.

• Valmivad Tambergi Teine sümfoonia, Pärdi *Te Deum*, Tüüri "Arhitektoonika II".

• 19. V võidab Cannes'is žürii eriauhinna Andrei Tarkovski müstiline viimane film "Ohverdus" (*Offret*), "Kuldse palmioksa" Alain Cavalier' "Thérèse", parimaks režissööriks peetakse Martin Scorsese't filmiga "Pärast päevatööd" (*After Hours*).

• 21. V esietendub Londonis Harrison Birtwistle'i ooper *The Mask of Orpheus*, mitmekihiline müüditõlgendus.

• 22. V esietendub Draamateatris Beckett'i "Oodates Godot'd" rühmatööna, milles osalesid J. Viiding, T. Rätsep, P. Poom, A. Lutsepp ja M. Visnapuu.

• 5. VI esietendub dominiiklaste kloostris lavakunstkateedri 13. lennu diplomilavastus, Shakespeare'i "Hamlet" (lav K. Komissarov). Kahestunud Hamletit mängivad Merle Jääger ja Toomas Vooglaid.

• 27. VII esineb ansambel *Queen* Budapestis 80 000 kuulajale; kontserdist tehakse film pealkirjaga "Magic in Budapest"; ühtlasi on see esimene Ida-Euroopas filmitud ansamblikontsert.

• Aasta filmidena tõusevad esile Woody Alleni "Hannah ja tema õed", Jim Jarmusch'i "Seaduse järgi" (*Down by Law*), David Lynch'i "Blue Velvet", Jean-Jacques Annaud' "Roosi nimi" (*The Name of the Rose*), Oliver Stone'i "Rütm" (*Platoon*) ja Roland Joffé "Missioon".

• Nõukogude filmis pälvivad tähelepanu Juris Podnieksi "Kas on kerge olla noor?", Thengiz Abuladze "Patukahetsus", Vadim Abdrašitovi "Plumbum ehk Ohtlik mäng", Aleksandr



Christian Slater ja Feodor Chaliapin jum Umberto Eco romaani "Roosi nimi" ekraniseeringus.

Sokurovi "Masendav tuimus" ja Konstantin Lopušanski "Surnud mehe kirjad".

- 8.–16. XI toimub Tallinnas "Varajase ja nüüdismuusika festival '86", kavas Reichi, Crumbi, Gubaidulina, Schnittke, Tüüri jt teosed.

- 18. XI esietendub Ohvitseride Majas "Vanalinna-stuudio" lavastus, Rostand'i "Cyrano de Bergerac", Eino Baskini suurejooneline klassikalavastus, kus peaosi kehastavad Roman Baskin (Cyrano), Ülle Kaljuste või Maria Klenskaja (Roxane), Raivo Rüütel või Tõnu Kilgas (Christian).

- 22. XI jõuab Draamateatris lavale Shakespeare'i "Torm", mis teatri suhteliselt konservatiivses üldpildis mõjub värskest ja novaatorlikult. Lav Evald Hermaküla.

- 17. XII teevad Rein Rannap ja Paul Mägi kaasa Schnittke Esimese sümfoonia ettekandel BBC Sümfooniaorkestriga Gennadi Rozdestvenski juhatusel Londoni Royal Festival Hall'is.

- 26. XII esietendub Pärnu teatris Aare Laanemetsa lavastuses Maeterlincki "Sinilind", milles teevad õnnestunult kaasa ka Pärnu kooliteatri kasvandikud, sh Katariina Lauk.

- New Yorgis esietendub Andrew Lloyd Webberi "Ooperifantoom", lavastab Harold Prince.

- "Tallinnfilmi" nukufilmis valmivad Heino Parisi "Elujõgi" ja Riho Undi ning Hardi Volmeri "Kevadine kärbes" ja dokumentalistikas Mark Soosaare "Kihnu mees".

- TRK lavakunstkateedri 12. lennu lõpetajaist asuvad tööle Noorsooteatrisse Piret Päär, Nukuteatrisse Priit Künnapas, Aita Mägi; "Vanemuisesse" Peeter Oja, Maret Peep, Liina Tennosaar; "Ugalasse" Toomas Taimla, Peeter Tammearu, Katrin Kohv; Rakvere Teatrisse Tõnu Petersõn; Puhkeparkiunde Direktiooni rändtruppi Anne Tõrnpu, Toomas Volkmann.

- Ingmar Bergman avaldab biograafilise teose "Laterna magica" (ek 1989), neli aastat hiljem jõuab lugejani "Pildid" (Bilder, ek 1995).

- TRK lõpetavad Peeter Brambat – flööt, Kaia Lattikas (Jegorova) – muusikateadus, Nadežda Kurem, Mati Vaikmaa – laul, Margo Kõlar, Urmas Lattikas – kompositsioon jt.

- Ühendriikide meediamagnaat Ted Turner käivitab maailma esimese ööpäev läbi uudiseid edastava kaabelkanali CNN.

- Nobeli kirjanduspreemia pälvib nigeeria (näite)kirjanik Wole Soyinka.

Surid:

25. III Rein Ploom, eesti helilooja ja dirigent.

15. IV Jean Genet, prantsuse näitekirjanik, kelle loomingus põimusid absurditeatri ja "julguse" teatri elemendid.

13. VI Benny Goodman, ameerika džässklarnetist ja ansamblijuht, kellele kirjutasiid teoseid ka Bartók, Copland ja Hindemith.

25. VI Vincente Minnelli, ameerika filmirežissöör.

13.VII Jaak Tamleht, eesti näitleja.

24. VII Elsa Avesson, eesti pianist ja pedagoog.

25. VIII Endel Loitme, eesti koorijuht ja pedagoog.

25. IX Kaarel Ird, eesti teatrijuht ja lavastaja.

29. XI Cary Grant, Hollywoodi filminäitleja.

22. XII Arvo Ratassepp, eesti koorijuht ja pedagoog.

29. XII Andrei Tarkovski, vene filmirežissöör.

1987

- 29.–30. I mängib Kalle Randalu ERSOga Peeter Lilje juhatusel kahel öhtul kõik Beethoveni viis klaverikontserti. Samal aastal pälvib ta ENSV rahvakunstniku aunimetuse.

- 21. II näeb "Ugalas" lavavalgust Janno Põldma noorsoonäidend "Teekond punktist A punkti B" (lav Kalju Komissarov). Ühiskonnakriitiline lavastus valmib lavakunstkateedri 13. lennu diplomilavastusena (lav assistent Elmo Nüganen).

- Märtsis kulmineeruvad Heino Elleri 100. sünniaastapäeva tähistamise üritused Tallinnas ja Tartus. Georg Otsa nim Tallinna Muusikakooli ees avatakse Elleri monument (skulptor A. Kuulbusch).

- 20. III toimub Tallinnas Kirjanike Majas Veljo Tormise autoriõhtu "Alguses oli sõna...", Eesti Filharmoonia Kammerkoor Tõnu Kaljuste juhatusel esitab päevakajalisi laule Runneli, Liivi, Viidingu ja Lenini sõnadele.

Veljo Tormis saab NSV Liidu rahvakunstnikuks.

- 31. III võidab Los Angeleses Oliver Stone'i "Rühm" neli "Oscarit", sh parim film ja režissöör; parim meesnäitleja on Paul Newman Martin Scorsese filmis "Raha värv" (The Color of Money); naisnäitleja auhinna saab Marlee Matlin Randa Haines'i filmis "Jumalast hüljatud lapsed" (Children of a Lesser God); kõrvalosades hüilgavad Michael Caine ja Dianne Wiest filmis "Hannah ja tema õed".

- 10. IV esietendub "Estonias" Mussorgski ooper "Hovanštšina", lavastab vene silmapaistvamaid muusikalavastajaid Boriss Pokrovski, etenduse muusikajuht on Eri Klas. Solistidest teevad kaasa H. Krumm (Golitsõn), M. Palm ja T. Maiste (Hovanski), L. Tammel ja U. Tauts (Marfa), L. Savitski (Dossifei), I. Kuusk (Andrei) jt. 28. ja 30.

VII mängitakse ooperit suure menuga Savonlinna ooperifestivalil, Marfa osas Irina Arhipova ja Hovanskina Jevgeni Nesterenko.

• 2–4. V esineb Tallinna Linnahallis maailma džässi tipp-pianiste Dave Brubeck oma kvartetiga.

• Rein Rannap emigreerub USAsse.

• 8. V esietendub Noorsooteatris Strindbergi "Preili Julie". Mati Undi produktiivne ja kunstiliselt õnnestunud loomeperiood Noorsooteatris on tõusuteel.

• 19. V saab 40. Cannes'i festivali eriauhinna Federico Fellini "Intervjuu" (*Intervista*), "Kuldse palmioksa" Maurice Pialat' katoliiklik "Saatan pükese all" (*Sous le soleil de satan*), Wim Wenders filmiga "Berliini taevas" (*Der Himmel über Berlin*) on parim režissöör ja Marcello Mastroianni parim näitleja Nikita Mihhalkovi "Mustades silmades".



Alo Mattiisen "laulva revolutsiooni" aegu
17. juunil 1988.

Kalju Suure foto

• Valmivad Alo Mattiiseni "Ei ole üksi ükski maa" solistidele, koorile ja rockansamblile (J. Leemendi sõnad); Tüüri Teine sümfoonia.

• 17. VI valmib lavakunstikateedri 13. lennu diplomilavastus, R. Rodgersi "Oklahoma" (lav K. Komissarov).

• TRK lõpetavad Piret Aidulo – muusikapedagoogika, Tiit Reinau (Johannson), Mati Kõrts – laul, Anne-Liis Treimann (Poll), Vilve Hepner – koorijuhtimine, Urve Kask, Anu Kõlar, Margus Pärtlas, Lilian Tsopp – muusikateadus, Terje Terasmaa – löökpillid, Egmont Välja – tšello jt.

• Moskva Akadeemiline Kunstiteater (MHAT) lõheneb kaheks – A. Tšehhovi nimeliseks Kunsti-

teatriks ja M. Gorki nimeliseks Kunstiteatriks. Esimest asub juhtima Oleg Jefremov, teist Tatjana Doronina.

• 12. VIII esineb Tallinnas Nigulistes esimest korra "The Hilliard Ensemble", kavas ka Pärt.

• Peeter Lilje saab ENSV rahvakunstnikuks.

• 21. VIII Noorsooteatris esietendub Juhan Saare, Kaarel Kilveti ja Bernhard Viidingu dokumentaalnäidend "Kuning Herman Esimene", mis käsitleb avameelses ja humoorikas võtmes ENSV kolhoosikorda.

• Inglise Kuninglikku Rahvusteatri (*Royal National Theatre*) asub Peter Halli järglasena juhtima Richard Eyre.

• 6. IX võidab Venetsias "Kuldlõvi" Louis Malle'i Saksa okupatsiooni kajastav "Hüvasti, lapsed!" (*Au revoir les enfants*), "Höbelõvi" jagavad James Ivory homoseksuaalsust kujutav "Maurice" ja Ermanno Olmi ihade allegooria "Pikka iga, proua!" (*Lunga vita alla signora*).

• Aasta filmidena tõusevad esile Joel ja Ethan Coeni "Arizona juunior" (*Raising Arizona*), Oliver Stone'i "Wall Street", Bernardo Bertolucci "Viimane keiser" (*The Last Emperor*), Bille Augusti "Vallutaja Pelle" (*Pelle erobreren*), John Hustoni "Surnud" (*The Dead*), Claude Berri "Jean de Florette", Steven Spielbergi "Päikesse impeerium" (*Empire of the Sun*) ja Barry Levinsoni "Tere hommikust, Vietnam" (*Good Morning, Vietnam*).

• 13. IX jõuab Draamateatri lavale Jaan Kruusvalli "Vaikuse vallamaja", mis käsitleb 1949. aasta küüditamisi Eestis (lav Mikk Mikiver). "Vallamaja" jätkab "Pilvede värvidega" alanud Eesti ajaloo tõepäraselt käsitlemist (avalikustamine) eesti teatris. 20. IX jõuab "Vaikuse vallamaja" ka "Vanemuise" lavale (lav A.-E. Kerge).

• 29.–30. IX toimub Eesti NSV Teatriühingu VII kongress, ühtlasi Eesti Teatriliidu asutamiskongress. Liidu tööd hakkab juhtima juhatuse büroo, mille esimeheks valiti Mikk Mikiver.

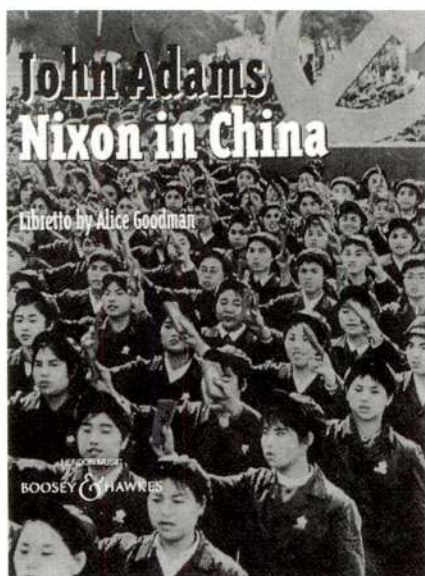
• 1. X toimub pärast 50-aastast vaheaega Tubina Teise sümfoonia taasettekanne "Estonia" kontserdisaalis ERSOLt Peeter Lilje juhatusel.

• Vene filmis on tähisteks Aleksandr Proškini "1953. aasta külm suvi", Vladimir Hotinenko "Kangelase peegel", Kira Muratova "Saatuse pöördepunkt" ja Sergei Solovjovi "Assa".

• "Tallinnfilmis" valmivad Arvo Iho "Vaatlaja", Riho Undi ja Hardi Volmeri nukufilm "Sõda" ning Priit Pärna joonisfilm "Eine murul"; "Eesti Telefilmis" Peeter Simmi "Tants aurukatla ümber".

• 22. X esietendub Houstonis John Adamsi ooper *Nixon in China*, mõjuva minimalistliku helikeelega teos, teemaks ameerika presidendi kohtumine Mao Zedongiga. Eestis kõlab teos esmakordselt kontsertettekandes Tõnu Kaljuste juhatusel aastal 1998.

• 1. XI toob Evald Hermaküla Draamateatris lavale H. Pinteri "Majahoidja". Kolme näitleja – Aarne Üksküla, Jüri Krjukovi ja Martin Veinmanni – tähelepanuväärne ühistöö.



Sajandilõpu ooperimaailma tähtteose, Adamsi ooperi "Nixon Hiinas" klaviiri esikaas.

- Novembris kõlavad "Varajase ja nüüdismuusika festivalil '87" esmakordselt Tallinnas Charles Ives'i, Luciano Berio ja Terry Riley teosed.
- 21. XI jõuab "Vanalinnastudios" lavale Gogoli "Revident", milles lav Eino Baskin naerab välja nõukogude ametnike rumalust ja ahnust.
- Pariisis, Théâtre de Chaillot's jõuab Antoine Vitez'i lavastajakäe all esietenduseni Paul Claudeli "Siidking". See on Claudeli näidendi esimene terviklavastus, mis vältab üksteist ja pool tundi. Järgmisel aastal kutsutakse Vitez juhtima Comédie Française'i.
- Novembris toimub vabariiklik interpretide konkurss keelpillimängijatele: I koht Urmas Tammi (tšello), II – Arvo Leibur (viul), Mart Laas ja Aare Tammesalu (tšello); III – Ulrika Kristian ja Aet Ratassepp (viul), Viljar Kuuse (vioola), Henry-David Varena ja Leho Karin (tšello) ning Jüri Lepik (kontrabass).
- 6. XII valmib Elmo Nüganeni esimene lavastus, Shakespeare'i "Tõrkosa taltsutus" "Ugalas"; 13. lennu diplomilavastus ennustab huvitava lavastaja sündi.
- *Odin Teatret*'is esietendub monodraama "Judith", lavastaja Eugenio Barba, nimiosas Roberta Carrera.
- Itaalia lavastaja ja näitleja Dario Fo avaldab käsiraamatu näitlejale "Manuale minimo dell'attore".

Surid:

- 13. I Anatoli Efros, vene lavastaja.
- 14. II Dmitri Kabalevski, vene helilooja.
- 22. II Andy Warhol, ameerika popkunstnik ja underground-filmide režissöör.

- 28. II Erich Jalajas, eesti helilooja ja pianist.
- 3. III Riho Räni, eesti näitleja.
- 9. IV Sigrid Antropoff-Hoerschelmann, baltisaksa pianist ja klaveripedagoog.
- 22. VI Fred Astaire, ameerika stepptantsija, filminäitleja ja koreograaf.
- 4. VIII Ellen Liiger, eesti näitleja.
- 19. VIII Madis Ojamaa, eesti näitleja ja lavastaja.
- 28. VIII John Huston, ameerika filmirežissöör.
- 3. IX Morton Feldman, ameerika helilooja, Cage'i mõttekaaslas.
- 24. IX Bob Fosse, ameerika filmirežissöör, koreograaf ja tantsija.
- 3. X Jean Anouilh, prantsuse näitekirjanik.
- 18. X Arnold Treumuth, eesti metsasarvemängija ja pedagoog.
- 22. X Lino Ventura, itaalia filminäitleja.
- 29. X Woody Herman, ameerika džässansamblijuht, klarnetist ja altsaksofonist, kelle orkestrile kirjutas Stravinski *Ebony Concerto*.
- 25. XI Eduard Ralja, eesti näitleja.
- 26. XII Lembit Roosa, eesti teatrikunstnik.

1988

- Steve Reichi tuntumaid teoseid, *Different Trains* keelpillikvartetile ja lindile võidab *Grammy* auhinna kui parim uudisteos.
- Nõukogude Liitu pöördub tagasi lavastaja Juri Ljubimov, kes jätkab tööd Tagankal. Esimese tööna taastab Ljubimov A. Puškini "Boriss Godunovi" – lavastuse, mille võimud 80ndate algul ära keelasid.
- 29. I jõuab "Vanemuises" lavale J. Murelli "Mälu", näidend Sarah Bernardt'i elulõpust. Bernardt'i rollis astub lavale juba aastaid teatrist eemal olnud Velda Otsus.
- 13. II esietendub Linnahalli väikeses saalis VAT Teatri (väike akadeemiline tudengiteater) H. H. Luige esiknäidend "Mul on külm" (lav Peeter Jalakas).
- 23. II võidab Berliinis "Kuldkaru" hiinlase Zhang Yimou "Punane sorgo" (*Red Sorghum*).
- 27. II esietendub Draamateatris Rein Saluri "Minek", mis moodustab mõttelise silla (triloo-gia) Kruusvalli varem lavastunud näidenditega "Pilvede värvid" ja "Vaikuse vallamaja". Teemaks eestlaste küüditamine Siberisse, lav Mikk Mikiver. 10. III jõuab Saluri "Minek" lavale ka Pärnu teatris, lav Priit Pedajas.
- 31. III esietendub "Estonias" Mai Murdmaa koreograafiaga ja lavastuses ballett Kuldar Singi vokaaltsükli "Surma ja sünni laulud" järgi. Aasta varem jõudis sellest publiku ette kaks osa pealkirja all "Karje ja vaikus". Etenduses teeb vokaalsolistina kaasa Leili Tammel, kellele laulutsükkel on loodud. Tantsivad Kaie Kõrb, Viktor Fedotšenko, Tatjana Voronina.
- Ilmub Peter Brooki teatriteemaliste esseede kogumik "Nihkuv vaatepunkt" (*The Shifting Point*, ek 1993).
- 1.–2. IV toimub Toompeal ENSV loomingu-

liste liitude juhatuste ühispleenum, mis kutsub vabariigi loovintelligentsi üles rakendama oma ande, oskused ja loomepotentsiaali NLKP uuenduskursi elluviimisele. Avalikes pöördumistes EKP Keskkomitee, ENSV Ülemnõukogu Presiidiumi, Ministrite Nõukogu, loovintelligentsi ja NLKP KK XIX parteikonverentsi poole nõutakse Eesti NSV suunavõtmist täielikule isemajandamisele, kultuurielu desentraliseerimist, ENSV kodakondsuse määratlemist konstitutsioonis ja seadusandluses, väljaspool Eestit elavate rahvusaaslastega kultuurikontaktide riiklikku toetamist, avalikustamist, immigratsiooni tõkestamist, Tartu kui kultuurikeskuse taastamist, kirjastamise ja eestikeelse kirjanduse trükkimise olukorra muutmist jpm.

• 7. IV kinnitab teatriliidu juhatuse büroo kooperatiivi "Tühi Ruum" kunstinõukogu koosseisu E. Hermaküla, Ü. Kaljuste, M. Kubo, R. Mikkel, T. Rätsep, J. Viiding. Tegu on esimese erateatri (ühenduse) loomise katsega.

• 11.–21. IV annab "Estonia" teater Pariisi *Opéra Comique*'is 9 etendust Mussorgski ooperiga "Boriss Godunov", nimirollis teeb kaasa ka Jevgeni Nesterenko.

• 11. IV kordab Bernardo Bertolucci "Viimane keiser" 30 aasta tagust Vincente Minnelli "Gigi" rekordit "Oscarite" jagamisel – võidab üheksa auhinda, mille nominendiks oli, sh parim film, režissöör ja operaator (Vittorio Storaro); Michael Douglas on parim meespeaosatäitja "Wall Streetis" ja Cher parim naisnäitleja Norman Jewisoni filmis "Kuutõbised" (*Moonstruck*); meeskõrvalosa "Oscari" pälvib Sean Connery Brian De Palma filmis "Äraostmatud" (*The Untouchables*).

• 17. IV esietendub "Vanemuise" stuudio lavastus "Kolmas vaatus", Jaan Toominga instseneering J. B. Priestley romaani "Jenny Villiers" järgi. Lav Toominga.

• Aprillis toimub Eestis IV vabariiklik pianistide konkurs: I koht – Toomas Vana, II – Risto Laur, III – Indrek Laul.

• Arvo Pärdi "Johannese passioon" saavutab suure menu Euroopa kontserdilavadel Paul Hillieri juhatusel. 9. V toimub Pariisis IRCAMis Pärdi "Fratrese" ettekanne ansambliit *Ensemble InterContemporain*, dir Dennis Russell Davies.

• 23. V võidab Cannes'is "Kuldse palmioksa" Bille Augusti "Vallutaja Pelle", žürii eriauhinna Chris Mengese "Maailm omaette" (*A World Apart*) ja parim režissöör on Krzysztof Kieślowski "Lühifilmiga tapmisest".

• Valmivad Alo Mattiiseni "Viis ärkamisaegset laulu", Sumera Kolmas sümfoonia.

• TRK lõpetavad Peeter Malkov – flööt, Alo Mattiisen – kompositsioon, Riina Roose – koorijuhtimine, Kaido Suss – fagott, Elo Toodo – viul jt.

• Jüri Alperden võidab VI liiduvabariikide vahelisel dirigentide konkursil III preemia.

• 5. VI esietendub "Estonias" Tubina ooper "Reigi õpetaja" (lav Arne Mikk, muusikajuht Paul Mägi. Osades: T. Maiste, V. Kuslap (Lempelius), M. Eensalu (Catharina Wycken), I. Kuusk (Jonas Kempe) jt.

• 22. X esietendub Draamateatris Genet' "Palakon", Evald Hermaküla jätkuvaid teatriotsinguid peegeldav lavastus.

• 14. XI jõuab Noorsooteatris lavale D. Pownalli komöödia "Meistriklass" (lav R. Allabert), mis esmakordselt eesti teatris käsitleb Stalinit kui kurjategijat. Stalini rollis Tõnu Kark.

• 17. XI jõuab lavale M. Karusoo dokumentaal-draama "Haigete laste vanemad", mis käsitleb puudega lapse perekonna elu. Lav Karusoo. Silvia Laidla teeb oma viimase rolli Draamateatris, järgneb 9 aastat kestev paus.

• 28. XI jagatakse välja esimesed Euroopa filmiauhinnad: parim film – "Lühifilm tapmisest", parim režissöör – Wim Wenders ("Berliini taevas"), parim meesnäitleja – Max von Sydow ("Vallutaja Pelle"), parim naisnäitleja – Carmen Maura (Pedro Almodóvari "Naised närviatäki äärel"), parim stsenarist – Louis Malle ("Hüvasti, lapsed!"), elutöö auhinna saab Ingmar Bergman.

• Luuakse Eesti Teatrikunsti Arenduskeskus (esialgu Üleliidulise Teatri Propagandabüroo Eesti osakonnana) eesmärgiga tegelda laboratoorse, s.o eksperimentaalse poolega teatrikunstis.

• Aasta filmikunsti väärtustavad Philip Kaufmani "Olemise talumatu kergus" (*The Unbearable Lightness of Being*), Jean-Jacques Annaud' "Karu" (*L'ours*), Luc Bessonni "Suur sinine" (*Le grand bleu*), David Cronenbergi "Lahutamatud" (*Dead Ringers*), Martin Scorsese "Kristuse viimane kiusatus" (*The Last Temptation of Christ*), Barry Levinsoni "Vihmamees" (*Rain Man*) ja Peter Greenaway "Uppumised järgemööda" (*Drowning By Numbers*).



Willem Dufoc nimiosas Martin Scorsese poleemikat ja skandaale põhjustanud filmis "Kristuse viimane kiusatus".

• Vene filmis tõusevad esile Oleg Teptsovi "Härära kujundaja" ja Vadim Abdrašitovi "Teener".

• Konservatooriumi lavakunstikateedri 13. lennu lõpetajaist asusid tööle Noorsooteatrisse Epp

Eespäev, Piret Kalda, Mart Nurk, Anne Reemann, Hendrik Toomper; Nukuteatrisse Artur Talvik; "Vanemuisesse" Andres Dvinjaninov, Merle Jääger, Rain Simmul; "Ugalasse" Dajan Ahmetov, Allan Noormets, Andres Noormets, Elmo Nüganen, Toomas Voogla; "Endlasse" Külli Palmisaar, Raivo Tamm.

• **Salman Rushdie** avaldab teose "Saatanlikud värsid", islamiäärmuslased alustavad nõiajahti kirjaniku vastu.

• "Tallinnfilmis" valmivad **Peeter Urbla** "Ma pole turist, ma elan siin" ja **Leida Laiuse** "Varastatud kohtumine", **Rao Heidmetsa** nukufilm "Papa Carlo teater", joonisfilmidest **Avo Paistiku** "Lend" ja **Rein Raamatu** "Linn" ning dokumentalistikast **Andres Söödi** "Draakoni aasta" ja **Mark Soosaare** "Miss Saaremaa".

• **Kalle Randalu** emigreerub Saksa LVsse, temast saab Karlsruhe Muusikakõrgkooli õppejõud.

Surid:

9. I **Jevgeni Mravinski**, vene dirigent.

26. I **Johan Tamverk**, eesti helilooja ja pedagoog.

14. III **Willi Apel**, saksa päritolu ameerika ajaloolane.

17. III **Jaan Sarv**, eesti muusika- ja rahvaluuleteadlane.

24. IV **Alfred Mering**, eesti lavastaja ja näitleja.

28. IV **Almer Tulvi**, eesti teatri haldusjuht.

26. V **Herbert Laan**, eesti viuldaja ja pedagoog.

9. VIII **Giacinto Scelsi**, itaalia helilooja.

13. XI **Uno Leies**, eesti näitleja, lavastaja ja lastekirjanik.

27. XII **Hal Ashby**, ameerika filmirežissöör.

1989

• Itaalia dirigent **Claudio Abbado**, kel seljataga töökogemused *La Scalas*, Viini Riigiooperis, Chicago Sümfooniaorkestri ning Londoni Sümfooniaorkestriga, asub **Karajani** surma järel **Berliini Filharmonikonike** etteotsa. Samal aastal saab Los Angelese Filharmoniaorkestri juhiks noor soomlane **Esa-Pekka Salonen**.

• 2. I esietendub "Ugalas" teatrisse siirdunud noorte näitlejate improvisatsiooniline ühistöö, lastelavastus "Sinder-vinder" (Dajan Ahmetov, Allan Noormets, Elmo Nüganen).

• **Kaie Kõrb** saab ENSV rahvakunstnikuks.

• 21. I jõuab "Vanemuise" kontserdisaalis lavale **T. S. Elioti** "Mõrv katedraalis", **Jaan Toominga** sakraalne lavastus.

• 30. I esmalavastub Eestis **Mati Undi** käe all Noorsooteatris **S. Mrožeki** "Tango", 80ndate tipplavastus nii Undi loominguga kui ka eesti teatri kontekstis.

• Valmivad **Räätsa 24** prelüüdi klaverile, **Tormise** "Karjala saatus" (lõpetab tsükli "Unustatud rahvad"), **Pärdi** *Magnificat*, **Tüüri** missa "Lumen et cantus".

• 15. II jõuab eesti teatrisse järjekordne **Mrožeki** näidend, "Vanalinnastuudios" esietendub **M.**

Mikiveri tõlgenduses "Emigrandid", milles hiilgavat partnerlust demonstreerivad **Ain Lutsepp** ja **Roman Baskin**.

• 25. III esietendub "Estonias" **Jerry Bocki** populaarne juuditeemaline muusikal "Viuldaja katusel", lavastab **Rootsi** nimekamaid lavastajaid **Georg Malvius**, muusikajuhk **Jüri Alpersten**.

• 29. III on "Oscarite" galal edukaim **Barry Levinsoni** "Vihmamees" – parim film, režissöör ja meespeaosatäitja (**Dustin Hoffman**).

• Jaapani lavastaja ja teatriteoreetik **Tadashi Suzuki** toob välja lavastuse pealkirjaga "Tšehhov", milles on põimitud kirjaniku kolme keskse näidendi, "Onu Vanja", "Kolme õe" ja "Kirsiaia", tegevusliine.

• Valmib **Sumera Klaverikontsert**.

• 23. IV esietendub "Ugalas" **B. Thomase** – **M. Undi** lõbus fars "Charley tädi" (lav **Elmo Nüganen**), millest kujuneb hooaja menulavastus.

• Aprillis saavutab **Indrek Laul Belgradis** "Jeunesses Musicales'i" rahvusvahelisel pianistide konkursil III koha.

• 4. V tuleb kodumaal esietekandele **Tubina** "Reekviem langenud sõduritele", dir **Kuno Areng**.

• 23. V võidutseb Cannes'is **Steven Soderberghi** debüütfilm "Seks, valed ja videolint" (*Sex, Lies and Videotape*), žürii eriauhinna saab **Giuseppe Tornatore** "Kino "Paradiso"" (*Cinema Paradiso*).

• 25. V toimub **Tobiase** oratooriumi "Joonase lähetamine" esimene terviklik ettekanne Eestis, dir **Peeter Lilje**.

• 16. –18. VI toimub Tallinna Lauluväljakul esimene "Rock Summer".

• **TRK** lõpetavad **Uku Joller**, **Moonika Sutt**, **Taimo Toomast**, **Annika Tõnuri** – laul, **Andrus Mitt** – vioola, **Kristel Pappel**, **Margit Peil** – muusikateadus, **Mailis Pöld**, **Ia Rimmel** – klaver, **Peeter Sarapu** – fagott j.t.

• **Arvo Pärdi** "Johannese passiooni" CD, mille aastal 1988 salvestasid **Paul Hillier**, *The Hilliard Ensemble* ja *The Western Chamber Choir* 5-liikmelise instrumentaalansambliga, saab **Hollandis** **Edisoni** preemia ja **Tokyos** *Record Prize Academy* nüüdismuusika preemia. Augustis viibib helilooja perekonnaga üle hulga aja taas Eestis.

• 4.–5. ja 7.–8. IX toimub **Neeme Järvi** *come back* Eestis – neli kontserti Götteborgi Sümfooniikutega "Estonia" kontserdisaalis.

• 1. X saab ENSV Riiklikust Filharmoniaast "Eesti Kontsert".

• **Neeme Järvi** valitakse **TRK** audoktoriks.

• Aasta filmidena tõusevad esile venelaste perestroikalugu **Vassili Pitšuli** "Väike Vera", **Peter Weiri** "Surnud poeetide ühing" (*Dead Poets' Society*), **Oliver Stone'i** "Sündinud neljandal juulil" (*Born on the Fourth of July*) ja **Peter Greenaway** "Kokk, varas, tema naine ja tema kase armuke" (*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*), kassarekordid lööb **Tim Burtoni** "Batman".

• Vene filmis paistavad silma **Valeri Ogorodnikovi** "Prišvini pabersilmad", **Rašid Nugma-**

novi "Süstla ori" ja Sergei Solovjovi "Must roos – kurbuse märk, punane roos – armastuse märk".

- "Tallinnfilmis" valmivad Jüri Sillarti "Äratu" ja Peeter Simmi "Inimene, keda polnud", Rao Heidmetsa nukufilm "Noblesse oblige", joonisfilmis Mati Küti "Labürint" ja Avo Paisitiku "Silmus", dokumentalistikast Renita ja Hannes Lintropi "Gogito, ergo sum".

Surid:

5. I Evald Tordik, eesti laulja.

3. II John Cassavetes, ameerika sõltumatu filmi-režissöör.

12. II Thomas Bernhard, austria näitekirjanik.

4. III Jüri Variste, eesti koorijuht ja pedagoog.

10. III Jussi Romot, eesti näitleja.

13. III Carl Dahlhaus, saksa muusikateadlane, üks kaasaja mõjukamaid muusikast mõtlejaid.

30. III Gregor-Konrad Heuer, eesti helilooja ja pianist.

12. IV Hendrik Krumm, eesti ooperilaulja.

30. IV Sergio Leone, itaalia vesternite režissöör.

26. V Georgi Tovstonogov, vene lavastaja.

11. VII Laurence Olivier, inglise teatri- ja filminäitleja.

16. VII Herbert von Karajan, austria dirigent.

19. VII Ilmar Tammur, eesti lavastaja ja näitleja.

28. VII Heino Kaljuste, eesti koorijuht ja pedagoog.

22. IX Irving Berlin, vene-juudi päritolu ameerika helilooja, üks viljakamaid ja populaarsemaid laulukirjutajaid XX sajandil.

2. X Aarne Viisimaa, eesti laulja ja lavastaja.

5. X Jacques Doniol-Valcroze, prantsuse filmi-režissöör ja kriitik, üks ajakirja "Cahiers du cinéma" rajajaid.

6. X Bette Davies, ameerika filminäitleja.

17. X Arno Niitov, eesti laulja ja pedagoog.

14. XII Ants Eskola, eesti näitleja.

22. XII Samuel Beckett, inglise näitekirjanik, absurditeatri looja.

- 25. III esietendub Noorsooteatris S. I. Witkiewiczzi "Väikeses häärberis", Mati Undi 90ndate tipplavastus.

- 27. III taastatakse Estonia Selts, mille esimeheks saab Arne Mikk.

- 28. III kuulutatakse "Oscarite" jagamisel parimaks filmiks austraallase Bruce Beresfordi "Sõidutades miss Daisyt" (*Driving Miss Daisy*), parim režissöör on Oliver Stone oma Vietnami-filmiga "Sündinud neljandal juulil" ja parim meesnäitleja Daniel Day-Lewis Jim Sheridani filmis "Minu vasak jalg" (*My Left Foot*).

- 14. IV esietendub "Ugalas" N. Richard Nashi "Vihameister", Kaarin Raidi ja "Ugala" näitetrupi suurepärase ansambllavastus.

- 21. V võidab Cannes'is "Kuldse palmioksa" David Lynch'i šokeeriv ja erootiline *road movie* "Loomu poolest metsikud" (*Wild at Heart*), zürii eriauhinna saab afriklase Idrissa Ouedraogo ipeanist.

- 25. VI esietendub "Estonias" Arne Miku lavastuses Tubina ooper "Barbara von Tisenhusen", muusikajuht Peeter Lilje. Osades: Pille Lill, Riina Kadaja (Airenne), Ivo Kuusk, Vello Jürna, Teo Maiste, Tarmo Sild jt.

- TRK lõpetavad Kersti Inno – muusikateadus, Marja Jürissov, Siim Poll, Martti Raide – klaver, Mart Laur, Eda Zaharova, Allan Vurma – laul, Ene Salumäe, Hirvo Surva – koorijuhtimine, Mart Siimer, Toivo Tulev, Mari Vihmand – kompositsioon jt.

- 30. VI–1. VII toimub pärast 1938. aastat esimene rahvusvärvide all ja rahvusliku kavaga üldlaulupidu. Osalevad ka paljud väliseesti koorid ja mitmed nimekad väliseesti dirigendid (Roman Toi, Taavo Virkhaus jt).

- 23. VII esineb Tallinnas esimest korda XX sajandi kuulsamaid pianiste Charles Rosen.

Elmo Nüganen lavastab "Ugalas" A.Tšehhovi näidendi "Kajakas". Arkadina – Kaarin Raid, Treplev – Allan Noormets.

1990

- 9. I esietendub "Vanemuises" Loewe muusikal "Minu veetlev leedi" (lav Ülo Vilimaa, dir Erich Kõlar).

- USAs kõlab Håkan Hardenbergeri ja Washingtoni Rahvusorkestri esituses Eino Tambergi Trompetikontsert, dir Gennadi Roždestvenski.

- 18. II esietendub Eesti Draamateatris Evald Hermaküla dramatiseering A. Kalmuse romaanist "Juudas" (lav E. Hermaküla).

- Veebruarist oktoobrini jõuavad Pirgu Laulu- ja Näitemängu Seltskonna esituses Pirgu mõisas lavale dokumentaalsed minevikulavastused "August Oja päevaraamat", "Aastapidu" ja "Theodor Maripuu kirjad". Näiteseltskonna juht ja lavastaja on Merle Karusoo.

- Veebruaris salvestavad Tõnu Kaljuste ja Eesti Filharmoonia Kammerkoor firmale ECM Tormise kooritsükli "Unustatud rahvad".



- Septembris lahkub Peeter Lilje ERSO peadirektori kohalt Oulu sümfooniaorkestri ette. Asemel tuleb Leo Krämer Saksa LVst.
- 15. IX esietendub "Ugalas" Elmo Nüganeni neljas lavastus, A. Tšehhovi "Kajakas".
- 24. IX jõuab "Ugalas" lavale lavakunstikateedri 15. lennu diplomilavastus, H. Ibseni "Väike Eyolf" (lav Katri Kaasik-Aaslav).
- 5. X avatakse "Vanemuise" väike maja Ilmar Külveti näidendiga "Menning".



Taastatud "Vanemuise" väike maja avatakse l. Külveti näidendiga "Menning".



Kevin Costner mängib iseenda lavastatud filmis "Tantsib koos Huntidega" liberaalsete vaadetega ratsaväe ohvitseri.

Surid:

- 2. I Leonhard Merzin, eesti filmi- ja teatrinäitleja.
- 4. II Aaro Pärn, eesti ooperilaulja.
- 20. II Anu Murs, eesti näitleja.
- 21. II Karl Kalkun, eesti näitleja.
- 1. III Valdar Viires, eesti koorijuht ja pedagoog.
- 1. III Elmar Kruus, eesti džassi esimene silmapaistev trummimängija.
- 8. III Virve Lippus, eesti pianist ja pedagoog.
- 8. III Uve Uustalu, eesti metsasarvemängija ja pedagoog.
- 4. IV Olev Eskola, eesti näitleja.
- 15. IV Greta Garbo, rootsi-ameerika filminäitleja.
- 24. IV Endel Pärn, eesti näitleja ja operetisolist.
- 8. V Luigi Nono, itaalia helilooja.
- 16. V Rein Aren, eesti näitleja.
- 23. V Evald Laanpere, eesti laulja ja pedagoog.
- 2. VI Rex Harrison, inglise-ameerika filminäitleja.
- 15. VI Riina Reinik, eesti operetiprimadonna.
- 2. VI Harri Rikandi, eesti viiuldaja ja pedagoog.
- 30. VI Veera Lensin, eesti pianist ja pedagoog.
- 21. VII Sergei Paradžanov, armeenia-vene-gruusia filmirežissöör.
- 15. VIII Tiit Kuusik, eesti ooperilaulja ja pedagoog.
- 11. X Mauri Raus, eesti näitleja.
- 14. X Leonard Bernstein, ameerika dirigent, helilooja ja pianist.
- 27. X Jacques Demy, prantsuse filmirežissöör.
- 2. XII Aaron Copland, ameerika helilooja.
- 3. XII Heino Mandri, eesti näitleja.
- 8. XII Tadeusz Kantor, poola lavastaja, kunstnik ja kirjanik.
- 8. XII Martin Ritt, ameerika filmirežissöör.

• 10.–14. X toimuvad Tallinnas üle hulga aja rahvusvahelise festivalina "Džassi ja bluesi päevad", välisesinejateks Debby Cameron, Ray Anderson, Allan Evans jt.

• Detsembris toimub XIV vabariiklik interpreetide konkurs puhkpillimängijatele: II – koht Toomas Vavilov (klarnet), III – Mihkel Peaske (flööt), Aleksander Hännikainen (oboee), Virgo Veldi (saksofon) ja Tarmo Velmet (fagott).

• Aasta filmide hulka kuuluvad Martin Scorsese "Omad poisid" (*GoodFellas*), Jean-Paul Rappeneau' "Cyrano de Bergerac", Luc Bessoni "Naine nimega Nikita" (*La femme Nikita*), Pavel Lungini "Taxi Blues", Kevin Costneri "Tantsib koos Huntidega" (*Dances With Wolves*), Tim Burtoni "Edward Käärkäsi" (*Edward Scissorhands*) ja Francis Ford Coppola "Ristiisa III" (*Godfather Part III*).

• Vene filmis on tähelepanuväärsed Kira Muratova "Asteenia sündroom" ja Aleksandr Sokurovi "Halasta ja hoia".

• "Tallinnfilmis" valmivad Arvo Kruusemendi "Sügis" ja Arvo Iho "Ainult hulludele ehk Halastajaõde", dokumentalistikast Renita ja Hannes Lintropi "Šurale", "Eesti Telefilmis" Dorian Supini film Arvo Pärdist "Siis sai õhtu ja sai hommik".

- Lepo Sumera saab ENSV kultuuriministriks.
- Leili Tammel saab ENSV rahvakunstnikuks.
- Valmib Tüüri "Arhitektoonika IV".

THEATRE. MUSIC. CINEMA 2001

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL.

MUSIC EDITORS: TIINA ÕUN, ANNELI REMME. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART

DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

LAINA MÄGI Replies (3)

Laine Mägi, actress of the Estonian Drama Theatre, answers the questions. After graduating from the drama department in 1982, Laine Mägi started working at the 'Endla' theatre in Pärnu where she stayed for 16 years. The last seasons she has spent at the Estonian Drama Theatre. In addition to dozens of drama roles, Mägi has been very much involved in dance, starting as a child with ballet and ballroom dancing. She now runs her own dance school in Pärnu, plus lectures at the Higher Drama School.

KATRI KAASIK-AASLAV. Erna Villmer and Theatre of Experience (14)

Theatre director Katri Kaasik-Aaslav gives an overview of Erna Villmer, one of the most outstanding Estonian actresses in the first decades of the 20th century. The author focuses on Villmer's years in Moscow. The actress happened to study at A. Adashev's theatre school just at the time when Leopold Sulerzhitski started experimenting with a new technique that later developed into the Stanislavski system as it is now known.

KADI HERKÜL. Russian Drama Theatre in 2000 (24)

The article, commissioned by the Estonian Ministry of Culture, examines the achievements and problems in the year 2000 of the only non-Estonian state subsidised theatre in Estonia. The position of the Russian Drama Theatre in Estonian theatre world is more than vague at the moment: new productions are made, the theatre functions, the state offers financial support. At the same time it is not entirely clear what is the role the theatre should play in the republic of Estonia.

JAANUS KULLI. The Cripple of Inishmaan at the Linnateater (26)

At the end of 2000, the Tallinn Linnateater staged (director Jaanus Rohumaa) a play by a young Irish playwright Martin McDonagh, *The Cripple of Inishmaan*. It is the third McDonagh's play to be staged in Estonian theatres during the last two seasons.

MUSIC

KAIRE MAIMETS. Schenker – Still *pro et contra* (30)

Between 9 and 10 March, the third international music theory conference took place in Tallinn. This was one of the most significant events in Estonian music life over a long period of time. MA student Kaire Maimets gives an overview of the conference's final discussion which was more exciting than usually at such gatherings.

MART HUMAL. Analysis of Schenker and Half Cadence (36)

(Paper read at the 3rd international music theory conference in April 2001 in Tallinn)

The method of music of Heinrich Schenker (1868-1935), famous Austrian musicologist, is primarily based on the analysis of counterpoint. It thus does not directly and fully reflect phenomena in the field of harmony and form, but only indirectly and partially, 'translated' into the terminology of counterpoint. Schenker interprets such central notion of harmony and form as 'half cadence' first of all within the frames of the counterpoint disruption structure. This concept is highly controversial, and one of the most difficult to explain and substantiate in Schenker's theory. Mart Humal analyses the weak points in this theory and tries to find explanations to related problems.

KAI TAMM. Humour in Lepo Sumera's Instrumental Music, II (40)

Second part of the article starting in May, tackling elements of humour in Sumera's instrumental music. The current article focuses on his works "Play", "Encore" and "Play for Ten".

It is important to find one's own truth in music, and believe in it. PATRICK GALLOIS about his way to music and interpretation truths (47)

One of the world's leading flutists Patrick Gallois (France/Canada) has twice performed in Estonia – first in 1999 at the 10th Baroque Music Festival where he played Telemann and presented Bach's Flute Concerto G-major. The second time at the festival Flutish Kingdom 2001, playing Penderecki's Flute Concerto. Patrick Gallois was interviewed by Margit Peil from the Estonian Radio Classical Music Programme.

Peeter Lilje and Eduard Tubin. MAIA LILJE, VALDO RUMESSEN and IVALO RANDALU in Conversation (51)

Peeter Lilje (1950–1995), one of the most outstanding Estonian conductors died at an early age of forty five. He nevertheless achieved much. In the words of Maia Lilje, a music historian and his widow, Peeter Lilje conducted Eduard Tubin's work over sixty times. The first time in the spring of 1976, conducting the Ninth Symphony and Piano Concertino. Unfortunately he only had time to record the Second Symphony, Contrabass Concerto and the Piano Concertino; and produce only one CD – the opera "Barbara von Tisenhusen" which remained his last work with the music of Tubin. Without him, Tubin's "Jonah's Mission" would not have been performed in Estonia either. Conversation focuses on how these works of music were rehearsed and performed, and how Peeter Lilje approached them.

TOOMAS RAUDAM. Reproaches, Nothing But Reproaches! (59)

A review of Olle Mirme's (born in 1973) short film "Film Freaks" (Exitfilm, 2001). The writer finds that the work revealing the nature of film-making is witty, but the characters should have exchanged more than just a few words. The author claims that the actors basically played themselves.

MARGIT ADORE. Little America (61)

Another brief review of Olle Mirme's film "Film Freaks". The writer finds it visually enjoyable, but the dialogue is too theatrical. The best actor in her opinion is Urmas E. Liiv, an amateur. The homosexual subtext offers another topic for analysis. As a conclusion, the reviewer thinks that instead of writing criticism, Mirme should focus on film-making in the future.

KALLE KÄSPER. Stuck With Memory... (63)

The review about Dorian Supin's (born in 1948) documentary film "The Birthday" (F-Seitse, 2000), which tells about the Russian poet David Samoilov (1920–1990) who lived in Pärnu for twelve years. The writer finds the film just as melancholy, calm and meditative as Samoilov's poems. He values the film very highly and suggests that Supin should try his hand in feature films, and that cameraman Ago Ruus should film at least two full-length films a year, or his talent will be wasted.

JAANUS KAASIK, RAUL LEHESALU, DENIS MATROV, TRISTAN PRIIMÄGI, SILVI SALUPERE. Profession – Documentary-Maker? (66)

The longer article analyses the short documentary films of 14 students at the Tallinn Pedagogical University film and video chair (or the third year documentalists). The reviewers are second and third year semiotics students and their supervisor Silvi Salupere.

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

JAAK ALLIK
ARVO IHO
ARNE MIKK
PRIIT PEDAJAS
LINNAR PRIIMÄGI
JAAN RUUS
MARK SOOSAAR
EINO TAMBERG

KRISTIINA DAVIDJANTS. People Seeking Love (77)

The article tackles the American film director Paul Thomas Anderson's (born in 1970) three films, "Hard Flight" (1996), "Boogie Nights" (1997) and "Magnolia" (1999). Their videos are all on sale in Estonia; the latter is now running in cinemas. The reviewer remarks that although P. T. Anderson is often compared with Robert Altman, the latter is still a prominent innovator, which cannot be said about Anderson's work so far. His films nevertheless make the audience wait for his next work.

SULEV TEINEMAA. Solitary Blinking Stars in Pitch Dark (83)

The review introduces two Estonian film books: "Estonian Film. 1991–1999" (F-Seitse OÜ, 2000) and "Estonian Films. 1999–2001 (Estonian Film Foundation, 2001). Estonian film book history is also dealt with, and the writer stresses the tragic situation in Estonia where there is practically no Estonian-language film literature; a short list of books is added containing books that ought to be translated into Estonian at once, or that should be written without further delay.

JAAN RUUS. Children's Film "Lotte" – Film of the year (85)

On 31 January, Estonian Association of Film Journalists gave out the eighth annual award in club Hollywood's Velvet Lounge. The film of the year 2000 turned out to be Heiki Ernits and Janno Põldma's "Lotte", a 64-minute animated film for children ("Eesti Joonisfilm", 2000).

Ajakiri on pidevalt müügil järgmistes kohtades:

Tallinnas:

AS Rinder kiosk, Suur-Karja tn. 18
Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt. 10
Kauplus "Kupar", Harju tn. 1
Kauplus "Akadeemiline Raamat", Narva mnt. 27
Kauplus "Ateena", Roosikrantsi 6
Eesti Akadeemilise Raamatukogu müügipunkt, Rävava pst. 10
AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tonismägi 2
Perioodika müügiosakond, Voorimehe 9
AS Lehti-Maja, (R-kioskid)
AS Plusspunkt
Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2
Eesti Draamateater
Tallinna Linnateater
Von Krahli Teater

Tartus:

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

Toimetuses ja kirjastuses on veel saada selle ja möödunud aastate üksikeksemplare. *Ars longa, vita brevis est.*

Hea lugeja! Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 431 373 või tulla aadressil Tartu, Ülikooli 21 (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

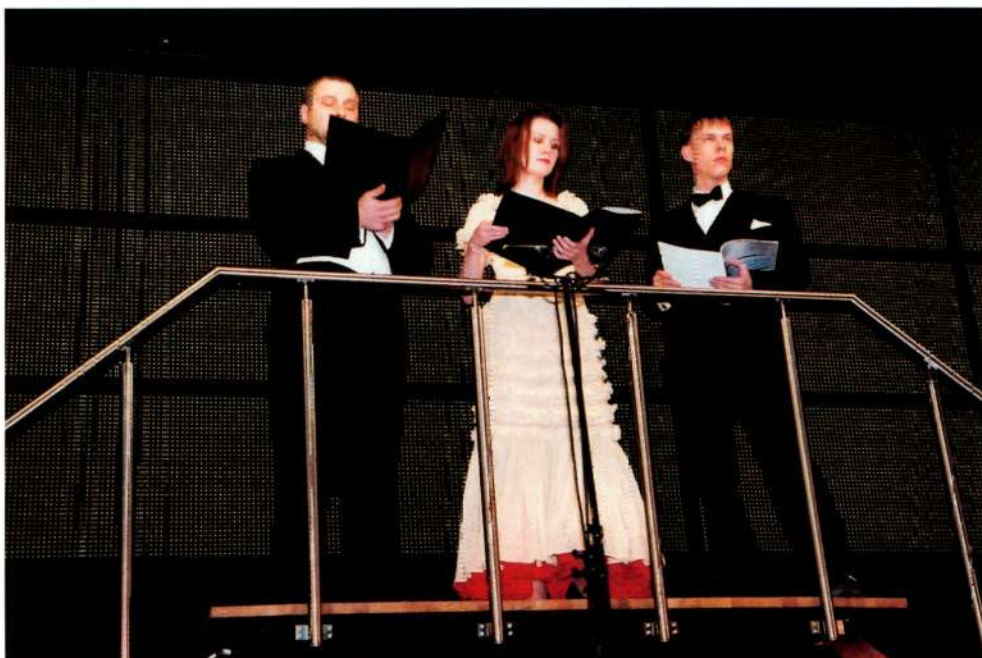
NB! Praaieksemplarid vahetatuse ümber triikikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (triikikojapoolne sissikäik), tel 6 200 489.



"Eesti muusika päevad 2001".

NYYD-kontsert Rotermanni Soolalaos – Olari Elts ja NYJD Ensemble.

Anne-Malle Halliku foto



Mammukontsert, Intermezzo EMA ooperistuudios: esiettekandel Mirjam Tally "Swinburne" (Hasso Krulli tekst). Fotol osa esitusansamblist: (vasakult) Alar Pintsaar (bariton), Katrin-Heli Pintsaar (sopran), Ardo R. Varres (lugeja).

Kaupo Kikkase foto



M. McDonagh, "Inishmaani igerik", Tallinna Linnateater, 2000. Lavastaja Jaanus Rohumaa, kunstnik Aime Unt. Eileen Osbourne – Ene Järvis, Mamma O'Dougal – Marje Metsur.

Priit Grepi fotod

