

TMK



2/2002

2 / 2002

XXI 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 Teinema, 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 Kruggulson, tel 6 61 61 77
Tekstitoetus
Pille-Triin Kareda, tel 6 60 18 87, 6 61 62 59
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 60 16 72


© "Teater. Muusika. Kino", 2002

Esikaanel:

Mati Unt jaanuaris 2002.

Harri Rospu foto

MEIE KODULEHEKÜLJE INTERNETIS
<http://www.temuki.ee> TOOB TEIENI



Soft

AJAKIRI ILMUB EESTI RIIGI TOETUSEL. HONORARID EESTI KULTUURKAPITALILT

SISUKORD

TEATER

Anneli Saro	NÄITLEJA KUI MAAG (<i>Evald Hermakülale pühendatud teatriloo konverentsil peetud kõne</i>)	15
Ülo Tonts	MIS SEAL SIIS ON? (<i>"Kirsiaed" "Vanemuises"</i>)	18
Andres Laasik	TÄNAPÄEVA TEATRI TŠEHHOVI TEGELASTE LAULUD JA TANTSUD	22
Maris Balbat	JAAN SAUL EI UNUNE	24
Ülo Tonts	TEATRI JA TELEVISIOONI VAHEL (<i>Evald Hermakülalt 1967 – 1969</i>)	29

MUUSIKA

	VASTAB TEO MAISTE. VASTAB MATI PALM	3
Joosep Sang	PARIM JÕULUKINK JAZZISÕBRALE (<i>Jõulujazz 2001</i>)	34
Joan Peyser	EBAMÄÄRANE TULEVIK (<i>Mida võiks ennustada (ameerika) ooperile uueks aastatuhandeks?</i>)	41
Olavi Kasemaa	SAKSOFONI STAATUSEST JA SAATUSEST	46
Mart Humal	ARTHUR VON OETTINGENI PANUS HARMOONIA- ÕPETUSE ARENGUSSE (<i>Tartu Ülikooli füüsikaprofessori ja muusikateoreetiku harmooniakäsitlusest XIX sajandi lõpul</i>)	53

KINO

Peeter Torop	VISUAALSE JA VERBAALSE KREOLISEERUMINE ARVO IHO FILMIS "KARU SÜDA"	61
Emanuel Levy	STEVEN SODERBERGH (<i>Loomingu ülevaade</i>)	68
Kristiina Davidjants	TIJUANAST OHIOSSE (<i>Steven Soderberghi filmist "Narkoäri"</i>)	75
Jaak Kilmi	ÕÖS ON TUDENGIFILME (<i>II Sleepwalkers' Student Film Festival</i>)	78
Mati Unt	KOLM FILMI, JÄRJEST PAREMAD (<i>Jaak Kilmi ja Andres Maimiku filmidest "Päkapikudisko", "Suur õde" ja "Isamaa ilu"</i>)	82
Židas Daskalovski	ARMASTUS VÕI ISAMAA-ARMASTUS (<i>Filmist "Isamaa ilu"</i>)	83
Tarmo Teder	KAKS LIITRIT ÕLUT JA SADA GRAMMI VIINA (<i>Marko Raadi "Kalamaja – puitlinna võimetus", Rein Raamatu "Nõmme" ja Önnie Luha "Aglis"</i>)	87
Kärt Hellerma	SOOVIN PÄÄSEDA AJALUKKU (<i>Mart Taveere tõsielufilmist "Me ise ennast"</i>)	91
Aare Ermel	EUROOPA FILMIAUHINNAD 2001	94



"Estonias" juubeldatakse. Jaanuaris sai Mati Palm 60, veebruaris saab Teo Maiste 70. Kaks kunstnikku, kaks isiksust, kaks erinevat saatust..., aga teemad, õigemini küll märksõnad, mida nad jõulude eel lahti kõnelesid, on samad. Räägitud erinevatel päevadel, kohtades, kellaegadel jne. Tagasivaates on jutuks põhiliselt viimased kümme aastat, seega juubelist juubelini. Kui kogemata ei ole nende omavahelises jutuajamises ilmsiks tulnud, et nad täpselt samu teemasid puudutasid, siis selgub see asjaosalistele käesoleva numbri ilmumisel.

TEO MAISTE

Unistused?

Suuremad neist on täide läinud. Noorena Siberis olles – see oli umbes tuhat kilomeetrit Tomskist – kuulsin krapist ooperilaulu, see tõmbas mind ja pani kuulama. Tollal rahvavaenlasena ja NKVD järelevalve all... aga läbi elu keerdkäikude jõudsin lavale ja olen seal siiamaani. Üks soov oli näha uue aastatuhande algust. Unistuseks oli vaba Eesti, ütleksin, et negatiivse kõrval on uues Eestis ka palju ilusat. Praegu unistan veel rahulikust vanaduspõlvest.

Elu?

Tööine. Kui praegu ikka viis öhtut järjest laval olla, võtab vähemale, rollid ei ole pearrõllid, aga olen pabistaja tüüp ka. Tööd olen teinud tohutult palju kõikide teatris oldud aastate jooksul, kokku saab neid nelikümmend kaks. Alustasin 1960 "Vane-muises" ja kui 1962. aastal konservatooriumi lõpetasin, kutsuti paralleelselt ka "Estoniasse", nii et "Estonias" saab nelikümmend aastat, lavastusi kokku 122 ja rolle umbes 110. Neist hingelähedasemad on olnud Porgy, Cyrano ja Boriss, aga ka parun Ochs "Roosikavaleris", Philipp II "Don Carloses", Lempelius "Reigi õpetajas", Mölder "Näkineius", Hovanski. Kui alustasin teatritööd, ei meeldinud mulle üldse opere-rett, tundus, et seal on liiga labased naljad, aga nüüd meeldib mulle küll operettides kaasa teha – "Viini veri", "Nahkhiir", "Rummu Jüri", "Mustlasparun", tulemas on "Löbus lesk".

Ma ei kujuta üldse ettegi, mida muud oleksin võinud elus teha. Armastan teatrimaja, see on nagu minu teine kodu. Uskumatu, et olen hetkel teatris vanim tegev solist. Teatrispiku pärisin isalt, kes oli Võru "Kandles" näitleja ja tegi ka muusikalavastustes tenorirole. Minu sündimise ajal tegeles isa juba äriaga.

Esinemised väljaspool Eestit?

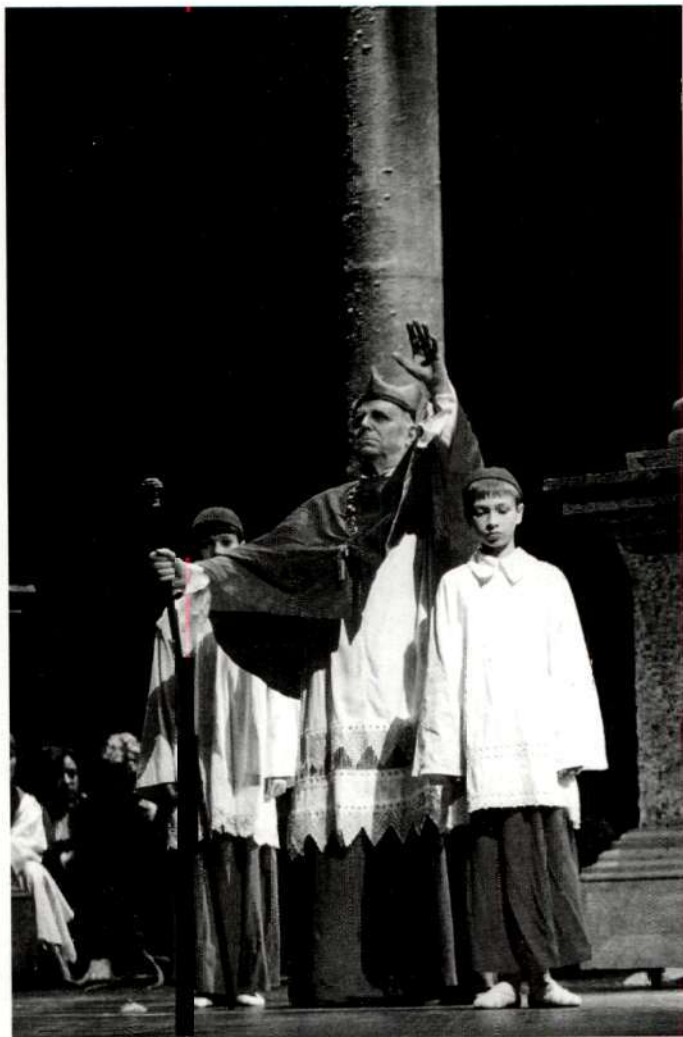
Et Eestis on palju tööd olnud, olen mõnedest pakkumistest isegi ära öelnud. Head mälestused on Leningradist, kus laulsin Philippi. Olen kaasa teinud projektlavastustes Prantsusmaal, Nantes'is, ja Soomes – Oulus, Turus, Savonlinnas. Muidugi ka gastrollidel "Estoniaga". Oleks olnud teine aeg, oleks ehk paljugi teisiti läinud.

Meelismaad?

Prantsusmaa ja Itaalia, sealne vana kultuur, mida ei jõua ära imetleda ja endasse ahmida. Aga ka Soome, karge, kaunis ja hingelähedane, eriti suvel.

Vokaalsümfoonilised suurvormid?

Praegu ma neis ei laula, nüüd on uued ja noored tegijad, aga olen laulnud rohkem kui kolmekümnes suurvormis nii Eestis kui ka väljaspool.



Teo Maiste Suurinkvisiitorina Verdi ooperis "Don Carlo". "Estonia", 2000.

Harri Rospu foto

Kammerlaul?

See pagas ei ole mul kuigi suur. Oma esinemisvajadused olen saanud rahuldada teatrilaval. Üks põhjus on siin ka vähene publikuhvi kammerlaulu vastu. Kuid viimasel ajal olen mõelnud, et nüüd võiksin minna teisele ringile, sest niipalju ilusat muusikat on laulmata.

Pedagoogiline töö?

Mu staaž on küll suur, umbes kolmkümmend aastat, aga suurt koormust ei ole mul kunagi olnud, praegu on kaks õpilast. Mu esimesi õpilasi oli Hans Miilberg, kes alustas Jenny Siimoni klassis, järgnesid praegune vanemuislane Jaan-Willem Sibul, Taimo Toomast, kes on nüüd Dessau ooperi solist, Andrus Mitt, kes laulab praegu Soome Rahvusoperis, Thomas Mürk, noorematest Priit Põldma, Alo Rammo jt, mõned on läinud ärialale.

Õpetamise plusspool?

Rõõmustan, kui üliõpilane võtab minult midagi vastu ja suudab selle ellu viia. Õpetamine on küllaltki raske protsess, aga ka kasulik, õpetades õpid ise ka.



Teo Maiste Andrei Hovanskina Mussorgski ooperis "Hovanštšina". "Estonia" teatri peaproov "Kalevi" Spordihallis enne Savonlinna ooperipidustusi juulis 1987. Gunnar Vaidla foto

Teo Maiste – dr Bartolo, Mati Palm – don Basilio Rossini ooperis "Sevilla habemeajaja". "Estonia", 1994.

Gunnar Vaidla foto



Teo Maiste Cyranona Tambergi ooperis "Cyrano de Bergerac". "Estonia", 1995.

Harri Rospu foto

Koduteater "Estonia"?

Raske on teatrile hinnangut anda, kui ise oled selle tööde-tegemiste sees, arvestades etenduste menu ja publiku vastuvõttu, siis võib rahul olla. Rõõmu teevad võimekad noored.

Kadedus?

Ei ole tundnud. Headelt lauljatelt on alati midagi õppida.

Armastus?

Armastusega laval on nagu vägivallagagi. Kõik tugevad tunded peavad laval saali paistma ehedad. Alustan igat rolli nagu puhtalt leheltselt. Alguses ei oska sellega midagi peale hakata, loen teksti, aga siis saan muusikast impulsse ja nii hakkab osa vähehaaval ilmet võtma. Vahel ärkan öösiti ja laulan mõttes oma partiid läbi. Juhtub ka, et ei saa esietendusekski veel õiget tunnet kätte. Lavastajatega on mul vedanud. Mina nendega vaidlema ei kipu ega ennast peale ei suru. Püüan mõista, mida lavastaja tahab ja mõtestada seda, lähtudes oma arusaamisest. Tunnete virvarris on abiks olnud paljud erinevad dirigendid, igaüks neist on isiksus, — see on rikastav kogemus.

Noored kolleegid?

Olen end noorte hulgas alati hästi tundnud. Nendega koos töötades tunnen end sama noorena. Omal ajal suhtusid ka Georg Ots ja Tiit Kuusik vanemate kolleegidena noortesse sõbralikult ja abivalmilt.

Füüsiline vorm, sport ja tervis?

Vormi tuleb hoida, kuid sporti ma pidevalt ei tee. Olen hommikuti võimelnud, siis pikka pausi pidanud, nüüd võimlen jälle, see annab päevaks parema toonuse. Suvel peab korralikult puhkama.

Puhkus?

Puhkus möödub mul suvilas, seal leidub alati tegevust — teen õues tööd, naudin saunaskäimist. Mulle meeldib vaadata, kuidas lill kasvab, armastan neid kasvatada kodus ja suvilas. Hommikul teretan lilled ära, see rahustab ja annab hingele hea tunde.

Praegune kultuuripoliitika?

Kõige rohkem häirib mind massikultuur. Meelelahutuses on mõndagi head, aga "tümps" on liiga pealetükkimise ja agressiivne. Ka raadio on sellega kaasa läinud, välja arvatud "Klassikaraadio" ja osaliselt ka "Vikerraadio". Vahel on poliitikute arusaamad kummalised ja tahetakse teha arusaamatuid otsuseid, nagu näiteks "Klassikaraadio" likvideerimine, — õnneks see jäi alles.

Ajakirjandus, raadio, televisioon?

Ma pole ehk õige hindaja, aga mõnikord on piinlik lehte lugeda. Ajakirjanikud võivad endale liiga palju lubada. Muusikateatri kajastamises on ka vajakajäämisi, eriti päevalehtedes. Arvustus kipub sageli olema lihtsalt arvamus, mis on ühekülgne ega põhjenda midagi. Unustatakse ära, et muusikateater ei ole mitte ainult muusika, vaid ka teater, või ei teata, mida sisaldab mõiste "teater". Arvan, et omaaegsed kriitikud Vidrik Kivilo ja Helga Tõnson tundsid ka teatrit. Praegustest võib usaldada Kristel Pappelit ja Mare Peöldmäed. Arvustused jäävad ajalukku. Palju lohutust olen leidnud Soome ja ka meie klassikaraadiost. ETVst on ooperietendused taandunud. Teatri ajalugu peaks tänapäeval ka pildis jäädvustatama. Loodan sellele, et tehnika abil, mille jaapanlased "Estoniale" kinkisid, asi paraneb ja teater ise salvestab oma lavastused.

Euroopa Liit?

Ei tea, mis sealt võib tulla. Mulle ei meeldi ühtne raha, raha on ju riikluse sümbol, kuigi jah, liikumine võib olla lihtsam. Äkki hakatakse meile esitama norme umbes samuti nagu nõukogude ajal — kõik pidi vastama standardile.

See uue lipu jant ei ole küll Euroopa Liidust tulnud idee, aga tundub, et meie oma inimesed ei anna endale ka aru, mida nad õieti välja mõtleavad. Sini-must-valget lippu peitsid inimesed rasketel aegadel, hoidsid ja riskisid oma eluga ja ta on ka väga ilus. Miks meil peab olema ristlipp, oleme Baltikum, mitte Põhjamaad. Lätil, Leedul ja Eestil — kõigil on trikoloorid.

Praegune elu Venemaal?



Oma 70. sünnipäeva tähistab Teo Maiste Boris Godunovina "Estonias".

Gunnar Vaidla foto

Teo Maiste – Kalervo ja Jorma Hynninen – Kullervo Sallineni ooperis "Kullervo". Prantsusmaa, L'Opéra de Nantes, 1995.

Foto Teo Maiste erakogust



Pärast Nõukogude Liidu lagunemist ei ole ma Venemaal käinud. Alustasin ju Tomskis, see on vana vene kultuurilinn. Mõni aasta tagasi oli sealse muusikakooli 100. aastapäev, mulle saadeti ka kutse, aga mul jäi sõitmata.

Mobiiltelefon ja suhtlemine infoühiskonnas?

Alustasin piipariga, nüüd on mul mobiiltelefon, millega pean kontakti õpilaste, abikaasa ja kolleegidega. Arvutit ei ole, seni olen sellest kaugelt mööda käinud, aga plaanis on pensionile jäädes see muretseda – maailm tuleb koju kätte.

Argipaine?

Kellel seda ei oleks! Majanduslikke raskusi esialgu pole, aga mis saab edasi? Kui oleksin normaalses ühiskonnas elanud ja sama palju tööd teinud, oleksin võinud ammu muretut elu elada... Kuid töötades koos noorte kolleegide või õpilastega kaovad argimured.

Poliitika?

Ei tegele sellega ega tahagi tegelda. Kõrvaltvaatamine teeb nukraks, vahel vihaseks. Poliitika on suur stressi tekitaja, seal on rumalad mängud, võimuladvikus on hirmus omakasupüüdlikkus. Optimistina loodan, et poliitikud saavad täiskasvanuks.

Üllatus?

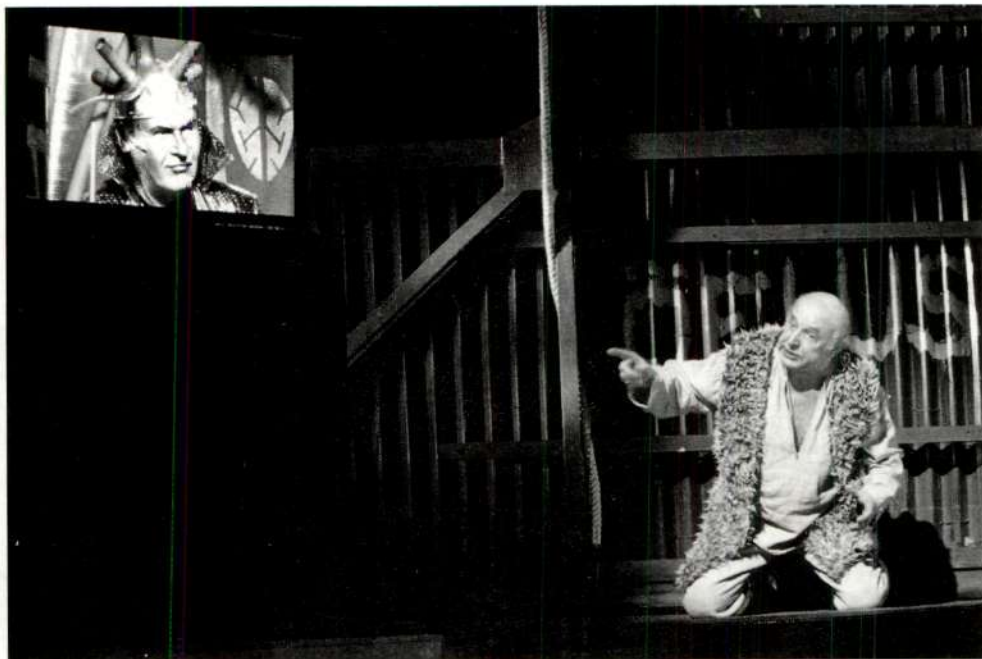
Iga päev on üllatus.

Muusikaakadeemia?

See on ime. Mäletan oma esimest välismaasõitu 1965. aastal, töötasin siis "Vanemuises". Varssavis tutvustati meile uut ooperiteatrit ja uut helikindlate klassidega konservatooriumi. Imetlesime poolakaid, Varssavi linn tõusis ju Teise maailmasõja järel tuhast. Meie teatrierihitus läks hölmikpuu nahka, aga akadeemia on tõesti ime.

Südameilt ära?

(Pikk paus, ju siis jätab südamele.)



*Teo Maiste Talupojana Orffi ooperis "Tark naine", vasakul videopildil Keisri rollis Väino Puura. "Estonia", 2001.
Harri Rospu foto*

MATI PALM

Unistused?

See millest olen unistanud on käes – vaba Eesti. Ka minu lavateel on murdejooneks Eesti Vabariigi taastamine, millele järgnev on kolmandik minu kunstniku-teest. Noorena tahtsin palju reisida, õnneks olen seda ka saanud. Kui laotada maailma kaart laiali, siis olen käinud selle äärepunktides nii põhjas kui lõunas, idas kui läänes – Vancouver Kanadas, Hokkaido saare idatipp ja Magadan, Brisbane Austraalias, Buenos Aires – rääkimata maailma kaardi keskpaiagast. Salaunistustest ei tahaks rääkida, hingesopis ikka midagi on.

Elu?

Ma ei tohiks oma elu üle kurta, tööd on olnud pidevalt teatris kui kontserdila-
vadel, kuigi jah, viimast on olnud Eestis vähem, aga väljaspool seda enam. Kui aga mõelda, et teatris, mis on siiski mu põhitöö, jookseb korraga mitu rolli, ja neid on veel tulemas, siis on mul läinud paremini kui paljudel teistel minu vanuses. Laulda Borissi, Pimenit, Philippi, Komtuuri, Bancot "Macbethis", Zaccariat "Nabuccos", Colline'i "Boheemis", nüüd de Silva "Ernanis" – see kõik on ühe hooaja koormus.

Esinemised väljaspool Eestit?

Neid on aastate jooksul olnud väga palju. Olen laulnud umbes seitsmekümnes Itaalia teatris erinevaid rolle või esinenud kontsertetendustel. See on ilus pagas, aga vahel osutunud ka raskeks katsumuseks. Sitsiilias Agrigento teatris laulsin näiteks kuus õhtut järjest Colline'i "Boheemis". Gastrollides võivad tekkida hoopis teised situatsioonid kui etteplaneerituna koduteatris. Saksamaal laulsin üheksal õhtul järjest eri linnades vaheldumisi Hollandlast "Lendavas Hollandlases" ja Zaccariat "Nabuccos", kuna tuli asendada haigestunud poola kolleegi. See oli suur koormus nii vaimule kui ka häälele, mida ei saa kiitusena võtta, aga elus tuleb ette erinevaid olukordi. Esinemispaikade geograafia on lai – Soome Rahvusooperist Buenos Airese

kuulsa *Teatro Colón*'ini või uusaastakontserdist lillevanikutes Amsterdami *Concertgebouw*'s soolokavadeni Moskvas. Pidevat agenti mul ei ole, aga on olnud inimesi, kes on minu eest seisnud või mind kutsunud. Teisest küljest on mul olnud sellest ka hea meel, et ma ei ole ennast kolleegagi sidunud ja kõik, mida olen saanud teha väljaspool, on olnud tänu individuaalkutsetele. Ma ei ole pidanud kellegi tahtele ennast allutama, olen olnud vaba.

Meelismaa?

Itaalia. Tunnen seal end vahest kõige paremini. Kui kokku arvata õppimised, gastrollreisid, žüriitöö jms, olen Itaalias elanud üle kahe aasta. Itaaliaga seostuvad mul alati kaks aastaaga: varakevad, mil kõik õitseb, — see on tohutu lillemeri — ja sügis, kui kõikjal on kollased suured apelsiniväljad, mille vaatamisest hakkab suu vett jooksuma. Selle kõrval on mu lemmikmaadeks veel Soome ja Leedu.

Vokaalsümfoonilised suurvormid?

Viimase kümne aasta jooksul olen Eestis vähe laulnud, aga suurvormi pagassis on mul viiskümmend viis teost, mitmeis neist olen võinud laulda mujal. Enamesitatud teoste kõrval meenuvad kõigepealt "Joonase lähetamine" ja "Hiiob", Mahleri Kaheksas sümfoonia, Šostakovitši Kolmeteistkümnes ja Neljateistkümnes sümfoonia, Dvořaki Reekviem, Rossini *Messa di Ravenna* või Puccini *Missa di Gloria*.

Kammerlaul?

Olen laulnud palju erinevat repertuaari ja vist kõige rohkem kammerkontserte on mul olnud Venemaal. Kontsertmeistrid on olnud Tarsina Alango, Peep Lassmann, Viiva Väinmaa, Viive Pajuri, viimastel aastatel Peterburis ja Moskvas Larissa Gergijeva. Kahekümne seitsmest laulutsüklist minu repertuaaris on umbes pool olnud eesti autoritelt. Osa neist ootab raadiolindistust, sest muud võimalust nende esituseks ma ei näe.

Pedagoogiline töö?

Seda on olnud kaks perioodi: aastail 1976–1982 ja siis 1993. aastast kuni tänaseni. Vahepealne paus oli tingitud sellest, et olin aastas praktiliselt neli kuud kontserttegevuse tõttu Eestist ära. Liiga vähe jäi aega õppetööks, nii ei saanud see olla põhjalik. Pedagoogitööle tulin tagasi seoses magistriõppe loomisega. Olin lauluosakonna juhataja ühe perioodi — viis aastat. Praegu olen õppejõud.

Õpetamise plusspool?

Küllalt palju õpid ka ise. Õpilast juhendades kuuled asju, mida enda juures ise alati ei kuule — nii vokaaltehnilises kui interpretatsioonilises mõttes. Õpetamise puhul meeldib mulle näha, kuidas minu pakutu realiseerub. Paraku praegu ei ole enam garantiid, et õpilased leiaksid erialast tööd. Kooride hulk on vähenenud, teatris on nüüdseks lahtiste uste poliitika. Nojah, konkurents parema koha pärast on lääne maailmas olnud loomulik.

Koduteater "Estonia"?

Minu arvates "Estonia" kõige tugevam aeg oli 1970–1980-ndad aastad, kui teatris oli igast hääleliigist osatäitjad võtta ja jagus ka topeltkoosseisudeks. Me ei pidanud laenama lauljaid, selleks et tükki välja tuua. Selge on see, et kõigil aegadel on igal pool teatrites käinud külalisesinejad ja näidanud oma oskusi, — see on huvitav publikule ja kolleegidele. Viimasel ajal ei jätku meil aga osatäitjaid rollidele, ajame läbi kas ühe koosseisuga või kutsume juba alikkoosseisu külalisi. Hea, et Läti ja Leedu on ligidal, sealt võib lauljaid leida. Aga probleeme on teistelgi, olen ka ise viimastel aastatel Leedu teatrit aidanud, käinud nendega ringreisidel.

Kadedus, ka siis, kui keegi laulab paremini?

Ma ei ole niimoodi kunagi mõelnud, pigem olen imetlenud kedagi, et kuidas ta nii hästi laulab. Juba noorena seadsin endale verstapostiks oma vanema kolleegi Teo Maiste ja olen jälginud tema lavategevust. Kuusik, Krumm, Ots... — kõiki neid olen imetlenud.

Armastus?

Tavainimesel on üks armastus, see kas on või ei ole. Artistil on oma eraelu ja veel lavaelu. Minul on küll nõnda läinud, et olen mänginud palju habemega vanamehe rolle, aga neilgi on oma armastus, ka tsaaridel ja kuningatel, see peab kuidagi laval kajastuma. Kas või Philippi kuulsas arias — see on kõik üks suur armastus. Ega Boriss Godunovgi elanud ilma armastuseta — see oli suunatud lastele. Ooperi-



*Mati Palm Felippo II Verdi
ooperis "Don Carlo".
"Estonia", 2000.*

Harri Rospu foto

lauljal peab see hääles kajastuma, seda peab hääle kaudu kujutama. Armastus on hingeline seisund, seda ei saa väljendada ainult sõnades. Ooperirolliks tuleb armastustunde kujutamine ka vokaalselt välja treenida. Laval peab edasi andma konkreetset karakterit, mitte isennast, ja igas loos on ka armastus erinev.

Noored kolleegid?

Õpilased ei ole mu sagedased partnerid, kõige rohkem olen laval koos olnud Tarmo Sillaga, viimasel ajal ka Märt Jakobsoni ning Alar ja Katrin Pintsarega oma õpilastest. Iga aeg formeerib teatriinimest omamoodi. Olen veel sellest põlvkonnast, mil teatris olid sinuga kõrvuti ennesõjaaegsed tegijad — Tiit Kuusik, Endel Pärn jt. Nende vaated teatrietikale süstiti minusse noorena. Tänapäeva noorte lauljate puhul tekitab mus mõnigi asi võõrastust, aga nende eripäraks on suurem huvi uue muusika vastu.

Füüsiline vorm?

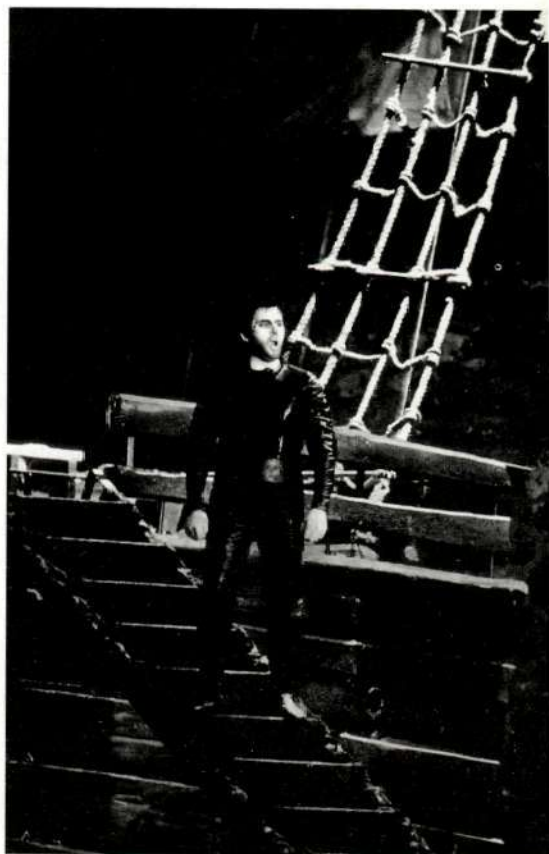
See on kõikuv. Kui tervis on korras, siis on ka füüsiline vorm hea. Kaks-kolm peaosja nädalas, pluss proovid, on normaalne koormus. Liikumisega tuleb muidugi aktiivselt tegelda. Olen kunagi lõpetanud spordikooli, loonud oma elusüsteemi, see aitab mind ka praegu.

Mati Palm –
Don Quijote,
Jassi Zahharov –
Sancho
Massenet' ooperis
"Don Quijote".
"Vanemuine", 1995.
Foto Mati Palmi
erakogust



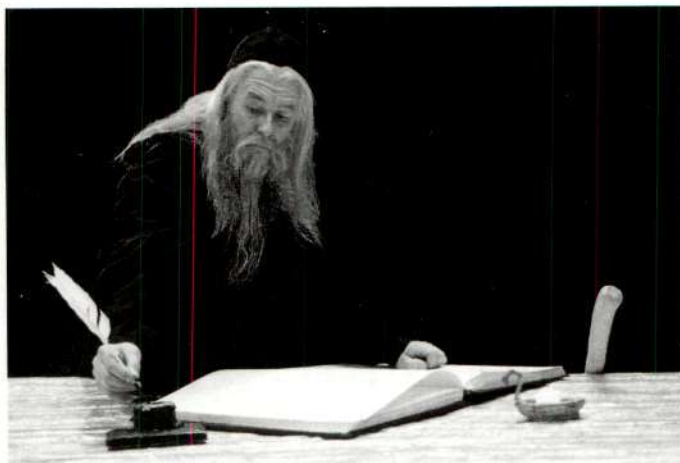
Mati Palm Zaccariana Verdi ooperis "Nabucco",
Leedu Rahvusooperi etendus Savonlinna ooperi-
pidustustel 1995.

Foto Mati Palmi erakogust



Mati Palm nimirillis Wagneri ooperis "Lendav
Hollandlane" Savonlinna ooperipidustustel 1996.

Foto Mati Palmi erakogust



Mati Palm kroonik Pimenina Mussorgski ooperis "Boriss Godunov". "Estonia", 2001.

Harri Rospu foto

Puhkus?

Puhkuseks on mitte-erialane tegevus, kas või Saelu lapsepõlvkodu õuel toimetamine...

Praegune kultuuripoliitika?

Ma ei sõanda teha väga suuri üldistusi. Olen ise mitmes komisjonis tegev, mul ei ole päris eetiline sellest rääkida. Aga olen end viimasel ajal tabanud mõttelt, et kui meile vabadus kätte tuli, oli kultuurielu alguses nagu üks kevadine vasikas, kes sulust välja on pääsenud ja kepsleb värskes õhus suurest rõõmusest, — sellel puudus kindel suund. Muidugi on mul omad tähelepanekud. On asju, mis ühes korralikus kultuurriigis nii ei käi, nagu siin. Meie kontserdielus hakkas algul oma inimeste osatähtsus langema, mõnelgi juhul oli tähtis, et esineja oleks mujalt, kas Soomest või Rootsist. Nii sattus teatri- ja kontserdilavale ka teise või kolmanda järgu tegijaid. Mõnedki koorilauljad mujalt on esinenud meil solisti pähe. Onnaks hakkavad nüüd asjad juba taastabiliseeruma, ka rahalised võimalused paranevad. Vahepeal kadus repertuaarist vene muusika, nüüd on olukord normaliseerumas. Venemaalt käivad meil ainult valitud interpreedid. ERSO peadirigent Nikolai Aleksejev on suurepärase muusik. Poliitika ja muusika rahvuslikud väärtused tuleks lahus hoida. Tunnen Vardo Rumesseni poliitilisi seisukohti, vaatamata neile esitas ta ka 1990-ndatel aastatel Skrjabini ja Rahmaninovi muusikat. Mul oli mõni aeg tagasi päris naljakas lugeda, et meil hakatakse taastama kultuurisuhteid Peterburiga. Minu suhted katkesid, jah, aastail 1990—1997, siis ma Venemaal tõesti ei käinud. Olin aga üks esimesi, kes andis Maria teatri stažöörigrupil meistrikursusi 1997. aastal. Meistriklass oli ka sealses konservatooriumis, olen olnud mitmetes žüriides ja laulnud esinduslikul festivalil "Peterburi paleed". Eelmisel kevadel oli mul taas soolokontsert Peterburi filharmoonia Suures saalis.

Ajakirjandus, raadio, televisioon?

Ei saaks öelda, et meie kultuuri kajastamine meedias oleks nii auväärsel tasemel kui siis, mil kirjutajateks olid Aurora Semper, Ofelia Tuisk, Helju Tauk jt. Päevalehtedes ilmuvad mingid ülevaated, aga tõsiselt arvestatavat kirjutist on raske leida. Kriitika peab olema asjatundlik, siis on tal kultuuriväärtus. Kui võtame mõne Karl Leichter'i kirjutise, saame sellest ettekujutuse mõõdunust. Mõnedki kultuurisündmused toimuvad, ilma et neist jääks mingit märki maha.

TVs näidatakse rohkem seebikaid. Riigi TVs on arvestatavaid muusikasaateid vähe. "Vanemuises" ja "Estonias" esitatu käib TVst nii vähe läbi, et osa inimesi ei teagi, kus need teatrid asuvad. "Klassikaraadiost" saab küll kuulda ülekandeid teatri- ja kontserdimajadest.

Euroopa Liit?

Tahaks loota, et kui läheme Euroopa Liitu, ei hakata meile tobedaid ettekirjutusi tegema, — milline peab olema näiteks muna suurus või tomati läbimõõt. Üks

ettekirjutus võiks siiski olla – et teatud protsent kontserdi- ja teatrilaval ettekantavast oleks meie oma maa loomingu.

Praegune vene elu?

Vene elu on huvitav jälgida. Näiteks Peterburis pakub renoveeritud hotell “Europe” nii uhket elu, mida ei ole ma mujal ilmas kohanud. See on uskumatu luksus, isegi mõttetu. Kella seitsme ajal mängitakse selles hommikueine saateks harfi, klaverit või kitarri, – elava muusika saatel võib süüa kaaviari või muid hõrgutisi. Üks mu sõber ütles, et mis vaesele imelik, see rikkale loomulik. Aga ühes teises hotellis meenusid mulle jälle Vilde reisikirjad – supp oli leige ja kelneri sõrm supis.

Mobiiltelefon ja suhtlemine infoühiskonnas?

Mulle ei ole kunagi pähegi tulnud reisile kaasa võtta mobiili – see on maailm, kus saan hästi ja rahus elada. Vanasti kirjutasin, nüüd helistan vajadusel tavatelefonilt. *E-mail*’i kaudu ei suhtle. Infoühiskonna probleemid mind ei vaeva. Mul ei ole asja ega aega tegelda kõigega, mis maailmas toimub, sest minu ring on tore kodu ja pere, toredad õpilased ja piisavalt tööd. Kui arvutiga hakkaksin tegelema, rööviks see veel mu aega. Vahel vaatan mõne raamatukaane vahele, lehedki on pikad ja pak-sud.

Argipaine?

Isiklikult minu jaoks seda ei ole. Aga... ühiskondlikud ülesanded ja võõrad mured on minuga kaasas. Päeval vähem, öösel rohkem. Ma arvan teadvat, mis on argipaine. Olles maalt pärit, tean veidi nende probleeme, seal ei lähe paljud asjad nii, nagu oodatud ja loodetud. Liikumise “Eluterve Eesti” juhatuse esimehena olen kokku puutunud painavate küsimustega – eelkõige paljude eesti laste ja perede raske olukorraga. Hea tunne on, kui olen eriala või kodu arvelt saanud teistele kuidagi-moodi kasulik olla.

Mati Palm Heinrich de Vogelina Wagneri ooperis “Lohengrin”. Buenos Aires, Teatro Colón, 1991.





*Estoonlased lahkumas külalisetendustelt Stockholmist: vasakult: Ago-Endrik Kerge, Urve Tauts, Mati Palm, Teo Maiste ja Ivo Kuusk. Jaanuar, 1992.
Foto Mati Palmi erakogust*

Poliitika?

Osa inimesi on pürginud poliitikasse, et ära kasutada seal avanevaid võimalusi. Istusin minagi kunagi Tallinna volikogu tagapingis Koonderakonna toetajaliikmena. Need on toredad mehed, aga erakonna likvideerimise otsus oli mehine ja õige. Pole mõtet sipelda poliitikas, kui sellel väljundit pole.

Üllatus?

(Pikk paus.)

Muusikaakadeemia?

Võime selle üle uhked olla, et meil niisugune maja on. Me saame teha oma igapäevatööd nii hästi, kui oskame. Aga akadeemia maja olemasolu väärtustab meid muu maailma silmis, meid on hakatud võtma oluliselt tõsisemalt kui varem.

Südamelt ära?

Elades ideaalide maailmas — aga teatri ja kontserdilava selline koht ju on —, valid ilusa repertuaari, rahvas plaksutab, saad lilli. Tore on. Aga...probleem number üks ei ole ehitada "unelmate teater" või midagi muud kõrgkultuuri tarbeks. Ka Tartu maantee läbimurre, "Eurovisiooni" võistlused Eestis jms on kõik ajutine mure. Meie tõeline probleem on iive. Oleme selle suhtes kõik veidike pealiskaudsed ja vähe hoolivad. Eesti rahvast peab kuidagi alal hoidma. Kui iibe langus jätkub aastas umbes 5000 inimeset, siis lihtsa arvestuse järgi on meid saja aasta pärast vaid pool alles ja me läheme Siberi ugrilaste teed. Me hääbume ilma igasuguste okupatsioonideta ja see on meie enda valik. Sageli mõtlevad eluliste otsuste vastuvõtjad liiga lühikesee aja peale. Kui selles osas Eestis midagi ei muutu, pole mõtet gelda globaalsete probleemidega. Pole tähtis, millises liidus või ühenduses hääbume.

Küsinud RAILI SULE

NÄITLEJA KUI MAAG

Evald Hermakülale pühendatud teatriloo konverentsil peetud ettekanne

Kaasaegses tehniliselt arenenud maailmas tundub kõik olevat võimalik. Mida rohkem areneb teadus ja tehnoloogia, seda suuremaks saladuseks ja imeks muutub antud kontekstis inimene. See kehtib enamasti ka näitelaval; ma saan aru mitmetest lihtsatest teatritrikkidest või tehnilistest lahendustest ning tõenäoliselt olen võimeline ise neid esile kutsuma, kuid mul on raske mõista ja seletada virtuoosese näitleja lavategevuse tehnikat.

Niisiis võrdleksingi näitlejat maagi ehk mustkunstnikuga, kelle professionaalsuse juurde kuulub tehniline läbipaistmatust. Maagi töö võib vaadelda kolmest perspektiivist: tegemist on kas laitmatu tehnilise käteosavusega või isiku ebaloomulike, maagiliste võimetega või käteosavuse ja maagia kombinatsiooniga. Näitlejatöös tähendaks see siis vastavalt kas õpingute ja/või lavapraktika kaudu omandatud professionaalset meisterlikkust või teatud kaasasündinud performatiivseid omadusi ja oskusi. Ma ei ole päris kompetentne arutlema teemal, kas näitlejaks saab ka ainult töö või ainult talendiga või kas geeniusel peab 1% andest ja 99% tööst. See ei ole antud ettekande teema. Üks näib siiski olevat kindel – vaataja ei taha näha laval oma rasket igapäevast tööd tegevat näitlejat, vaid pigem maagi. Sellepärast rõhutan nii näitleja kui ka maagi töö olemuslikku tehnilist läbipaistmatust.

Näitleja kui maagi võib sooritada nelja tüüpi trikke:

1. Enesemoondamine.
2. Ümbritseva ruumi ja esemete moondamine.
3. Teiste ebatavaliste oskuste demonstreerimine.
4. Publiku võlumine ja hüpnotiseerimine.

Enesemoondamine kannab teatridis-kursuses nime "ümberkehastumine". Ja nagu on öelnud Voldemar Panso: "Ümberkehastumisest algab näitekunsti ime, see *teatrimaagia*." (Panso 1995: 212) Suurema teatrikogemusega vaataja ootab näitlejalt mitte ainult tegelase

füüsilist kehastamist laval, teksti ilmekat esitamist ning vajaliku lavategevuse läbiviimist, vaid ka uue, näitlejast kui isikust ning tema varasematest rollidest erinevaks tegelaseks ümberkehastumist. Kui näitleja seda ei suuda, siis räägitakse ikka stampidest ja enesekordamisest. Kui näitleja seda suudab, siis räägitakse uuest kvaliteedist näitleja loomingu ning tema laiast amplituudist.

Näitlejate radikaalset ümberkehastumist kohtab kaasaegses eesti teatris kahetsusväärset vähe ning muidugi ma ei arva, et see on vaid näitlejate süü. Lavastajad näivad eelistavat ikka pigem näitleja tüübikohast kui tüübivastast rollijaotust, sest ilmselt nii on kindlam, kui tahetakse tõsiselt (kunstilist?) lavastust teha. Mõned positiivsed näited siiski ka. Efektseim trikk on see, kui näitlejal õnnestub end mõneks loomaks või linnuks moonutada, nagu seda teevad **Taavi Teplenkov** ja **Tiit Sukk** lavastuses "**Popi ja Huhuu**" (lavastaja Priit Pedajas). **Maria Avdjuško**, meie lavade tuntud pikakoivaline miniseelikus naitvitar, üllatas poisilikult Angiena "**Tipp-tüdrukutes**" või vana kuninganna Margaretina "**Kuningas Richard III tragöödias**" (lavastaja Mati Unt).

Ümbritseva ruumi ja esemete moondamine tähendab näitlejatehnikat (ja tegelaskõne ning ehk ka valgustuse) abil lavale füüsiliselt nähtamatu fiktsionaalse ruumi, tegelase, eseme projitseerimist või rekvisiidi kasutamist tavapärasest otstarbest erinevas funktsioonis. Näitlemisõpikutest tunneme etüüde "Mäng kujuteldava partneri või objektiga" ja teatrikoolides selliseid etüüde üsna palju ka tehakse. Kuid lavapraktikas püütakse näitleja mängu ikka toetada reaalselt rekvisiitide ja dekoratsioonidega, sest teatrikaanon on selline ja muidu ju vaataja ei usuks ega mõistaks. Sobivaks näiteks mängulisest teatrist on nähtamatute kurikate ja palliga kriketimäng "**Aristokraatides**" (lavastaja P. Pedajas). Siia kuulub ka lavalise atmosfääri tekitamine, kui selle loob näitleja.

Ebatavaliste oskuste demonstreerimine all mõtlen maagi puhul igasuguseid moondamistrikkide hulka mitte kuuluvaid sooritusi, nagu läbi seinte kõndimine või teispoolsega kontakti loomine jms. Teatris kuuluk-sid selle nähtuse alla kõigepealt kõik näitleja vokaalsed ja füüsilised performatiivsed võimed, alustades lavakõnega ning lõpetades lavavõitlusega. Laiemalt võttes võiks siin kasutada Eugenio Barba mõistet "mitteargine" (*extra-dayly*) käitumine. Kui argised kehatehnikad püüavad saavutada maksimaalset tulemust minimaalse energiakuluga, siis mitteargised kehatehnikad põhinevad energia pillamisel. Kui tavalisi kehatehnikaid kasutatakse kommunikatsiooniks ja virtuoosseid tehnikaid (nt akrobaatikat) hämmastamiseks, siis ebatavaliste tehnikate eesmärk on informatsioon: nad esitavad keha kunstlikult/kunstiliselt, ent usutatavalt. (Barba 1999: 65–66) See-ga on Barba paradoksaalne nõue "kunstlikult/kunstiliselt, ent usutatavalt" üks teatri-kunsti nurgakivisid – luua lavale inimlike oskuste piiratud võimalustega kunstlikult üks iseseisev maailm. See on keeruline ülesanne, mille üks eesmärke on ka inimlike võimete ja fantaasia testimine ning demonstreerimine.

Argine käitumine teatris ja filmis püüab matkida igapäevast, loomulikku olekut ning saavutada maksimaalne realistlikkuse ja usutatavuse tase. Tulenevalt näitlejate ja vaatajate vahelisest distantsist, ei ole argine käitumine ka psühholoogilis-realistlikus lavastuses alati võimalik, efektiivne ja huvitav, nii et näitlejad kasutavad tihti forsseeritud mängumaneeri ehk pillavad energiat. (Kahjuks muutub forsseerimine tihti farsseerimiseks ja seega ebasutatavaks.) Omaette küsimus on, kui võrdlavaline käitumine saab üldse olla argine ja loomulik.

Mitteargises käitumises rõhutatakse teadlikult tegevuse kunstlikkust ja see nii üllatab vaatajat kui rõhub teatud määral ka äratundmisesefektile. Mitteargise kehatehnika kasutamise hea näide on Undi lavastus "Laulatus", aga ka kogu tantsu- ja muusikateater. Ebatavaline käitumine ei soodusta ehk alati fiktsiooni sisseelamist ning ei pruugi alati kujutada midagi muud, mida ta ise ei ole. Aga kui tegemist on esineja eriliste võimete, totaalise kohaloleku ja keskendatusega, siis saab sellest hämmastav ja haarav vaatamäng.

Publiku võlumine või hüpnotiseerimine tähendab teatris vaataja mitmekülgselt mõjutamist ning seda nii fiktsiooni, esituse kui

ka lihtsalt kognitiivsel tasandil. Fiktsiooni tasandil äratav tegelane vaatajas kaasaelamis- ja samastumisvõime, kuid enne seda peab näitleja murdma läbi vaataja reserveeritusest ning haarama ta teatrimängu.

Ühes USA psühholoogide eksperimen-dis täitsid kaks vabatahtlikku küsimustiku oma hetketuju kohta ja istusid siis lihtsalt mõnda aega oodates ning vaikides teineteise vastas. Üks partneritest oli valitud alati väljendusriikka ning teine ilmetu olekuga. Kümne minuti pärast täitsid uuritavad uuesti küsimustiku oma hetketuju kohta. Eranditult kõigil juhtudel oli väljendusriikkama katseisiku tuju kandunud üle passiivsemale partnerile. (Goleman 2000:142) Kui uskuda selle eksperimendi tulemusi passiivse, kuid ilmekama partneri meeleolu ülekandumisest teisele inimesele, siis võib arvata, et teatris, kus on tegemist näitlejate sihikindla tegevusega publiku mõjutamiseks, peab tulemus olema veel efektiivsem. Samas tuleb raskendava asjaolu-na arvestada suuremat distantsi näitlejate ja vaatajate vahel.

Teatriuurija Marvin Carlson defineerib laialdaselt kasutatavat mõistet "performatiivsus" kui teiste inimeste mõjutamiseks teadlikult sooritatud ja esitatud tegevust. (Carlson 2001:140) Ingliskeelses sõnas *activity* ehk tegevus on juba olemuslikult sees aktiivsuse printsiip ning ka performatiivsus eeldab teatud aktiivsust, intensiivsust ja energia pillamist. Aktiivsuse printsiip ei pruugi laval avalduda ainult tegutsemises, vaid ka intensiivses lavalises kohalolekus. Näitena seisavad silme ees laval istuvad ja tukkuvad **Ain Lutsepp** ning **Andrus Vaarik** lavastuses "Kui me Moondsundi Vasseliga kreeka pähkleid müüsi, siis keegi ei tahtnud osta" (lavastaja P. Pedajas). Ain Lutsepa puhul on tihti rõhutatud tema orgaanilisust ja ehk on ka see stseen sooritatud ilma erilise pingutuse ning keskendatusega, kuid lavastuse energieetiline kese koondub siiski sellele paarile ja oma näilises passiivsuses nad nõuavad vaatamist.

Peale tahtelise aktiivsuse tulekski rääkida ka inimese loomulikest energeetilisusest ehk karismast või aurast. Jon Whitmore arutleb: "Iga etendaja on unikaalne: igähel on personaalne stiil, karisma, elaan. See eriline, peaaegu defineerimatu omadus tugevneb, kui inimene kehastub ümber etendajaks publiku ees lava peal. Proovigu, kuidas nad tahavad, aga etendajad ei suuda end täielikult lahutada oma individuaalsest minast. Sama moodi tunnetab publik ja kogeb etendaja personaal-

set stiili ja karisma kui etenduse üht osa. Vaatajaid võlub, lõbustab, haarab või tõukab eemale see etendaja isiklik stiil, sõltumata sellest, mis rolli ta mängib või mis etendus see on." (Whitmore 1994:67) Niisiis võiks vaadelda lava kui meediumi, mis aitab inimese loomulikku energeetilisust esile tuua ning võimaldada. Teatripedagoogid räägivad inimestest, kes igapäevastes situatsioonides teistest millegi poolest ei erine, kuid kes laval imeliselt särava löövad. Ja nendest saavadki lavainimesed.

Karismaatilised isikud võluvad nii elus kui teatris. Lunastades teatripileti, saab vaataja olla säravate ja andekate inimeste, näitlejate seltskonnas. Ja sel juhul ei olegi ehk tähtis, et lavastusel oleks mingi sügavam sõnum või teine plaan (näiteks lihtsakoelise komöödia või muusikali puhul), vaid oluline on saalis ja laval olev inimkooslus ning nende vahele tekkivad suhted, tõmbumised ja tõukumised. Vaataja saab osa etendaja särast ja energiast, naudib tema osavust ja on rahul. Filmi- ja teatriuurijad räägivad tihti ihast, mis tekib vaatajas näitleja/tegelase kui eksponeeritava ja samas kättesaamatu objekti järele. Ning sellel ihal on kerge seksuaalsuse hõng.

Etendaja karismaatilisus ei ole siiski üheselt positiivne või obligatoorne omadus, sest ta võib muuta kõik näitleja rollid = maskid läbipaistvaks. See tähendab, et ka ümber kehastudes jääb etendaja kui isiku persoon domineerima tegelase üle ning näitleja kõik rollid on üht või teist pidi samanäolised. Minu meelest oli see tunnuslik ka Evald Hermaküla rollidele.

Aurast, energiast ning kiirgusest räägib ka Voldemar Panso oma uurimuses "Töö ja talent näitleja loomingus": "... kas te pole pannud tähele, et suhtlemise ja haarde intensiivsus on suurte näitlejate "maagilise jõu" ja "magneti" peamisi saladusi. Et just siin on need kanalid, mille kaudu nad juhvivad oma tahte ja vaimse energia ning kujutuspildid partnerile, partneri kaudu saali, äratavad vaatajate kujutuspildid ja vaimse energia ning tekib vastastikune suhtlemine." (Panso 1995:100) Seega rõhutab Panso näitleja energeetika olulist rolli ka fiktsionaalse tasandi ettekandmisel.

Kuid milles täpsemalt seisneb isiku karisma või aura? Või millised erilised omadused on neil inimestel, kel on unikaalne sarm ja inimesi hüpnoteeriv jõud? Kas need omadused on kaasasündinud või arenevad need välja elu jookslu? Traditsioonilistes ühiskon-

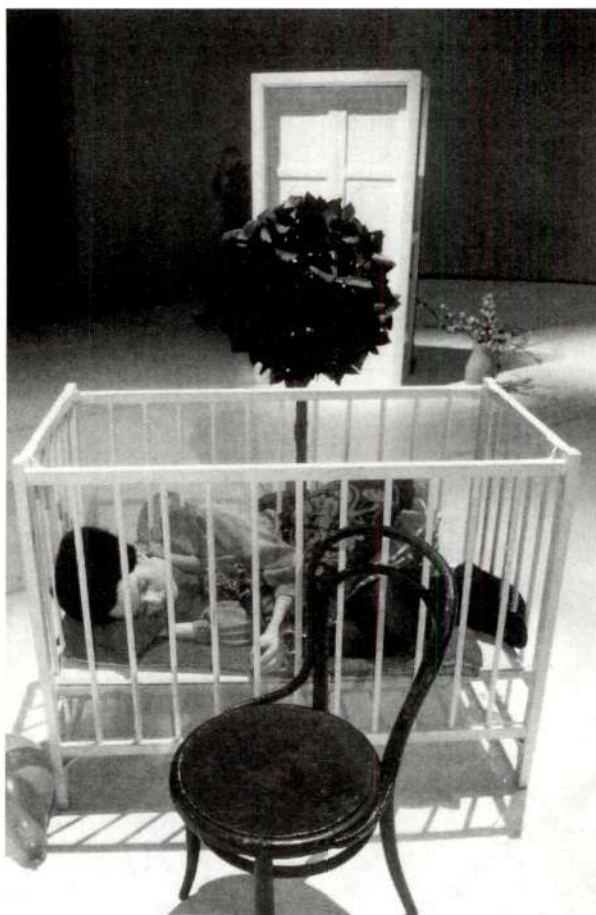
dades on tugeva auraga inimesi alati karatud ja austatud, sest neil on arvatud olevat side metafüüsiliste jõududega, ning sellepärast on nad tegutsenud nõidade ja ravitsejatena. Kui teater on tõesti arenenud rituaalist, siis on näitleja/etendaja elukutse juured jumalate ja inimeste vahendamisprotsessis ning etendaja s(t)aatuseks kuuluda väljavalitute, mingi andega pühitsetute hulka. Sellest näib loogiliselt tulenevat ka igasugune staarikultus. Kui lisada karismaatiliste kunstnike kõrvale mõned markantsed ühiskonnategelased, näiteks Hitler ja Stalin, siis alles ehk mõistab inimese sisemise energia jõudu, ulatust ja rakendusvõimalusi. Kuid karisma või aura täpsemat olemust ja toimemehhanisme see siiski ei selleta.

Lõpetuseks tahan küsida – kes meist ei tahaks minna Sigatüüka võlukurstide kooli, nagu näiteks Harry Potter? Mõeldes J. K. Rowlingi raamatute populaarsusele, oletan ma, et inimlik soov kokku puutuda võlukursti ja maagiaga (või ainult selle simulatsiooni: teatri, filmi ja kirjandusega) on suur ning seda vaatamata ratsionalismi ja pragmatismi üldisele levikule või just selle tõttu.

Kasutatud kirjandus:

- Barba, Eugenio 1999. Paberlaevuke. Sissejuhatus teatiantropoloogiasse. Eesti Teatrilii, EMA Kõrgem Lavakunstikool, Tallinn.
- Carlson, Marvin 2001. Theatre and Performance at a Time of Shifting Disciplines. – Theatre Research International, K 26, nr 2, juuli, lk 137–144.
- Goleman, Daniel 2000. Emotsionaalne intelligentus. Väike Vanker, Tallinn.
- Panso, Voldemar 1995. Töö ja talent näitleja loomingus. "Eesti Raamat", Tallinn.
- Whitmore, Jon 1994. Directing postmodern theater. Shaping Signification in Performance. The University of Michigan Press, Ann Arbor.

MIS SEAL SIIS ON?



A. Tšehhov, "Kirsiaed" (lav Mati Unt). Anja – Kersti Heinloo.

Anton Tšehhov, "Kirsiaed". Lavastaja, lavastaja, muusikakujundaja: Mati Unt. Esietendus 20. oktoobril 2001 "Vanemuise" suures majas.

Mati Undi "Kirsiaed" üllatab kõnetamise viisiga ning on samal ajal tähelepandavalt järjepidev ja jõuline nende sisukvaliteetide läbimängimisel, mida tšehhovlikkuseks nimetatakse või sellega seotakse.

Olekski nagu kõige olulisem selle lavastuse kohta minimalistlikul viisil ära üteldud, aga... sõnad ise ei ole need, ei sobi jutuks oleva teatrisündmuse vaimuga. Kui lavastaja teoviisile ja "Kirsiaia" etendamise laadile adekvaatsemat sõnalist katet otsida, tuleks ütelda kuidagi hoopis teisiti, kõvema hääle ja jõulisema intonatsiooniga. Kas või näiteks nii: Undi "Kirsiaed" lööb platsi puh-taks. Too puhtaks löödud plats tähendab siis,

et on tehtud selge vahe Tšehhovi esitamise senise traditsiooniga. Ei oleks nagu olnudki varasemaid lava-“Kirsiaedu”. Oleks nagu uus näidend, mille lavaelu alles algab. Aga etendus läheb edasi ning just tolele vaatajale, kes Tšehhovi esitamise senises traditsioonis kodus on, saab kiiresti selgeks, et mängitakse ikka sedasama “Kirsiaeda” ja mõtterõhutki tulevad tuttavad ette. Peataolek ja segadus Ranevskaja Pariisist saabumise ööl (näidendi esimene vaatus Tšehhovi jaotuse järgi) oleks nagu mitu korda suurem sellest, mida oodata teadsime. Aga kõige tšehhovlikum tekst – inimesed ja mälestused, inimesed meenutavad oma kadunud aega – on tähendust täis nagu ennegi, tõuseb esile, paneb end maksma. Minevikus on olnud rõõmsam ja kindlam elu, mille tagasisaamist enam ei usuta. Kirsiaiaist lahkumine on ainult episood totaalsest draamast, mille mõõtkavas on inimese elu.

Undi “Kirsiaed” on rõhutatult mänguline teater, teatrimäng, milles lakkamatult registreid ja vahendeid muudetakse. Ekstsentrilisus, äärmustesse minek, ootamatu ülesastumine ei ole siin lihtsalt lubatud, see ongi norm ja stiil. Võib imestada ja imetleda, et Liis Benderi Charlotta, kes otse ekstsentrilisena kirjutatud, selles läbinisti mänguliseks muutunud maailmas varju ei jää ning kaduma ei lähe. Võib viidata selle rolli eriti väljapeetud liikumispartituurile, kehakeele rikkusele. Aga ikkagi saab see olla ainult osa seletusest.

Kui vahendite paljusust meeles pida, võiks nagu eklektikastki kõnelda? Aga ei, esimese vaatamise kogemus, etenduse vahe- tu “lugemine” tõrgub seda mõistet asjasse segamast. Selles hulluses peab olema süsteemi, peab olema kord ja arvestus, milles etenduse saali jõudmistki silmas on peetud. Ka traditsioonilises tähenduses psühholoogilist mängulaadi tuleb nappide hajutatud laikude- na, kohati lihtsalt üksikute fraaside mõõdus ette. Kuidas see kõik vastuvõtjani jõuab – aga jõuab ju? Tervik kasvab ja ei lagune koost. Mida halvemini käib kirsiaia käsi, seda selgemaks saab, et “Kirsiaial” läheb seekord hästi. Kirsiaia ümber ehitatud lugu on hästi jälgitav. Inimesed laval ei ole hoopiski need, keda mäletame varasemast. Aga mulle iseenesest küllalt tuttav “Linda Rummo Ranevskaja oli huvitavam” ja teised niisugused võrdlused seekord lihtsalt ei käivitu, jäävad iseenesest

kõrvale. Kusjuures Rummo ammust Ranevskajat oleks nagu takkajärelegi lihtsam sõnadesse püüda kui Raine Loo praegust. “Võrratu irrealsuse kehastus,” on selle Ranevskaja kohta ütelnud Reet Neimar ja need sõnad on täpselt märki (“Sirp” 2. XI 2001). Aga see on



“Kirsiaed”. Ranevskaja – Raine Loo, Anja – Kersti Heinloo.

minu meelest ikkagi rohkem kokkuvõte ja tagasivaade, etenduse käigus intrigeerib see Ranevskaja pidevalt määramatuse ja tabamatusega, raskesti määratava piiriga mängu ja tegeliku mina näitamise vahel.

Näitlejad toimivad *in corpore* väga tõhusalt, loovad harjumatu, põhimõtteliselt võõrapärase maailma ja suhestavad selle ladusalt publikuga. Tipprollidest on põhjust kõnelda,

aga meeskonna (mõtlen tervet truppi) tasavõrdsus teeb esiletõstmised teadagi küsitavaks. Lopahhini (**Hannes Kaljujärv**) vastutus on mingis mõõdus suurem kui Gajevil (**Rein Oja**), tal on rohkem võimalusi ja tundub küll, et Kaljujärv võtab rollist maksimumi ja annab



“Kirsiaed”. Gajev – Rein Oja.

etendusele maksimumi. Selliseid energiaplahvatusi ja tõhetki nagu on Kaljujärve Lopahhini tants tuleb väikesemahulises eesti teatris harva ette. Samal ajal on tunne, et seda pastelset, intelligentset, oma stereotüübiga vaikselt vaidlevat Gajevit peaksin veel nägema. See viimane kehtib ka üldisemalt. Etendus (lavastus) jõudis kohe kohale, esimese kohtumise mulje oli peaaegu et eufooriline. Komponentideks jaguneda ei taha tervik hästi ka teise vaatamise järel.

Üks järelendus eelnevast: Undi “Kirsiaed” on lavastajateater *par excellence*. Lavastajateatritele ja ansambli mängule orienteeritust on Tšehhovi puhul kaua aega tunnuslikuks peetud. Ainult et seekord tähendab sellesama printsipi kehtimine tegelikkuses midagi

muud, kui tähendas ansambliteatri kuldaegadel. Lavastaja on Tšehhovi partituuri just rolle mööda ümber kirjutanud. Umbes nii: sümfooniaorkestrile komponeeritud oopus on arranzeeritud džässiks. Teised instrumendid, teised kõlavärvid. Muusika on seesama ning ei ole oma väärtusest kaotanud.

On see “Kirsiaed” tänapäevane? Kuidas Undi lavastus suhtleb oma vaatajaga, mis seda suhet kannab? Kui mõni näidend on saja aasta jooksul mängitavuse tipus olnud, kas siis on mõtet niiviisi küsida? Ehk ei olekski, kui tegemist oleks traditsioonilise, “tasakaalustatud” Tšehhoviga. Aga ei ole ju. Ja kas ei ole muutumise kõige olulisem komponent siiski inimene “Kirsiaias”? Mitte tšehhovlikkusele vastuastumise või Tšehhovi uuesti mõtestamise tähenduses, vaid tšehhovlikkuse realiseerimise määra kasvatamise läbi. Kolmkümmend aastat tagasi hämmastas Tšehhov Adolf Šapirot XX sajandi inimese psüühika etteaimamisega. Jutt on siis noorest Šapirost, kes oli just Tallinnas “Kirsiaeda” lavastades enda jaoks Tšehhovi avastanud. Šapiro “Kirsiaiale” tagasi mõeldes tundub, et Unt on nüüd sellesama kirjandusliku ainega töötades XX sajandi inimese ja tänase maailma pidetuse edasiandmiseks leidnud teised, atraktiivsemad ja agressiivsemad väljendusvahendid ja need ka edukalt realiseerinud. Šapiro kunagised sõnastused – “psühholoogiline tšapliniaad, hinge ekstsentrika” (vt “Linda Rummo elust ja lavaelust”, Tallinn 1996, lk 184) – sobivad väga täpselt uues “Kirsiaias” valitsevat elutunnetust märkina.

Kirjanik Unti on ammustest aegadest peale, nii modernismieelsetes kui ka modernistlikes tõlgitsustes, peetud olevikulise ajahetke täpseks tabajaks ning edasiandjaks. Kas lavastaja kohta selliseid üldistusi on tehtud, ei tule ette. “Vanemuise” “Kirsiaia” puhul on aga kindlasti oluline, et tegemist on olevikulise, kui soovite, siis ajatu teosega. Seda just psühholoogilise õhustiku ja elutunnetuse tasandil, mis etendamise laadist sõltuvalt vahetus retseptioonis määravaks saavad. Nende inimeste olukorda komplitseerib nende päritolu, minevikus, oma eelnevas elus kinniolek (“äärmine seesmine determineeritus”, kui veel kord Šapirolt sõnu laenata). Lopahhin on kannatlik pääsemisplaani selgitades, tal on selleks piisavalt motivatsiooni. Ta kõneleb aga kurtidele, dialoogist jääb asi kaugemale.

Lehitsesin oma Tšehhovi-märkmeid, sain teada, et Maria Knebel pidas "Kirsiaia" põhiideeks inimeste suutmatust minevikust lahti ütelda. Oma lavastuse kontseptsioonist kõneldes jääb Unt kavalehel rohkem kui reserveerituks: "suur" näidend (jutumärkide



"Kirsiaed". Lopahhin — Hannes Kaljujärvi.
Peeter Lauritsa fotod

mõte ei ole kuigi selge), piisavalt vastuoluline ja segane, et sellele mingit isiklikku mõtestust peale suruda. Olgu selle segasusega kuidas tahes, kindlasti oli tark end Tšehhovist juhtida lasta. Knebeli mõtet ei pea "Kirsiaia" kontseptsiooniks pidama, aga Undi "Kirsiaeda" vaadates (vaadanuna) paistab see tähelepanek täpne ja oluline. Tšehhov pääseb maksvusele ja on jälle kord tänapäevane, kujutab meie maailma ja meid endid. Tšehhovi silme ees oli üleminekuaja Venemaa: senise eliidi aeg on läbi, kultuur ja väärtused peavad muutuma. Kui inimesed seda mõista tahaksid, võiks kirsiaia saatus teistsugune olla. Kummastusega paneme tänases maailmas jällegi tähele väärtuste muutumist ja lausa ka-

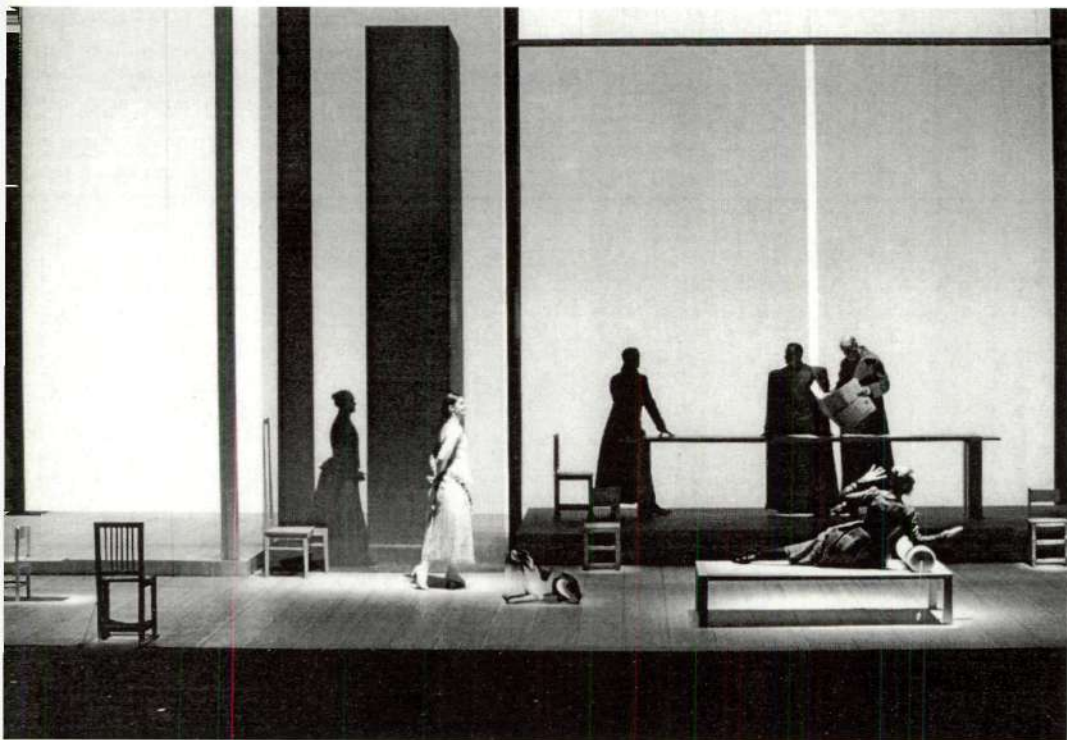
dumist, eriti mis puutub eetikkasse ja moraali. Kas suudame ja kas ikka on mõtet nende muutustega kaasa minna?

Lava- ja muusikakujundajana Unt millegagi ei üllatanud, oli teadvalt traditsiooniline, kui tema enda viimaseaegseid lavastusi silmas pidada. Enam-vähem tühi lava, kodustamata ruum, millele suured eredad värvipinnad taustal soojust ei lisa, pigem ikka vastu-pidi. Tuleks seda ruumi mingis tähenduses eksistentsiaalseks pidada? Vaatajal on selleks voli, aga küllap niisugune pildilisus võtab etendusest osa ka teadvustamata kujul. Muusikaline Unt näib paljus mängivat vaataja äratundmisrõömule. J. Vahtra kostüümide kohta ei oska midagi öelda, aga neid ei saa märkamata jätta ja küllap need jäävad meelde.

Arvustuse pealkiri viitab kavalehele. Lavastaja sõnastab ironiliselt traditsioonilise Tšehhovi-etenduse malli ning ütleb siis, et tahtis ka ise vaadata, "mis seal siis on".

Ei oska arvata, jäi ta tulemusega rahule. Sest nagu selgus, Tšehhov oligi Tšehhov — see, mida seal varemgi teati olevat. Teada-saamise käik ise, nagu see lavastuses fikseeritud, rikastab Tšehhovi mängimise traditsiooni ja eesti teatri pilti.

TÄNAPÄEVA TEATRI TŠEHHOVI TEGELASTE LAULUD JA TANTSUD



“Kolm öde”. Irina (Lina Englund) ja Tusenbachi (Gerhard Hoberstorfer) mängudesse segab vahele ninatark Nataša – Kajsa Reingardt.
Lesley Leslie-Spinksi fotod

Alles see oli, kui tuli rääkida Tšehhovi draamapärandi teatritõlgenduste tolmususest ja väsimusest. Näitekirjanduse klassika elab teatris ikka üle halvemaid ja paremaid aegu. Ja hea tuleb tavaliselt ootamatusena. Nii mõjubki Tšehhovi jõudmine teatri postmodernsesse aegruumi samaaegselt nii värskelt kui ka üllatavalt.

Rootsi teatrielu uusim tõmbenumber on maailmakuulsa teatrimehhe Robert Wilsoni Stockholmi Linnateatris lavastatud Tšehhovi “Kolm öde”. Nagu Mati Undi “Kirsiaed” “Vanemuises” räägib Wilsoni lavastus, et

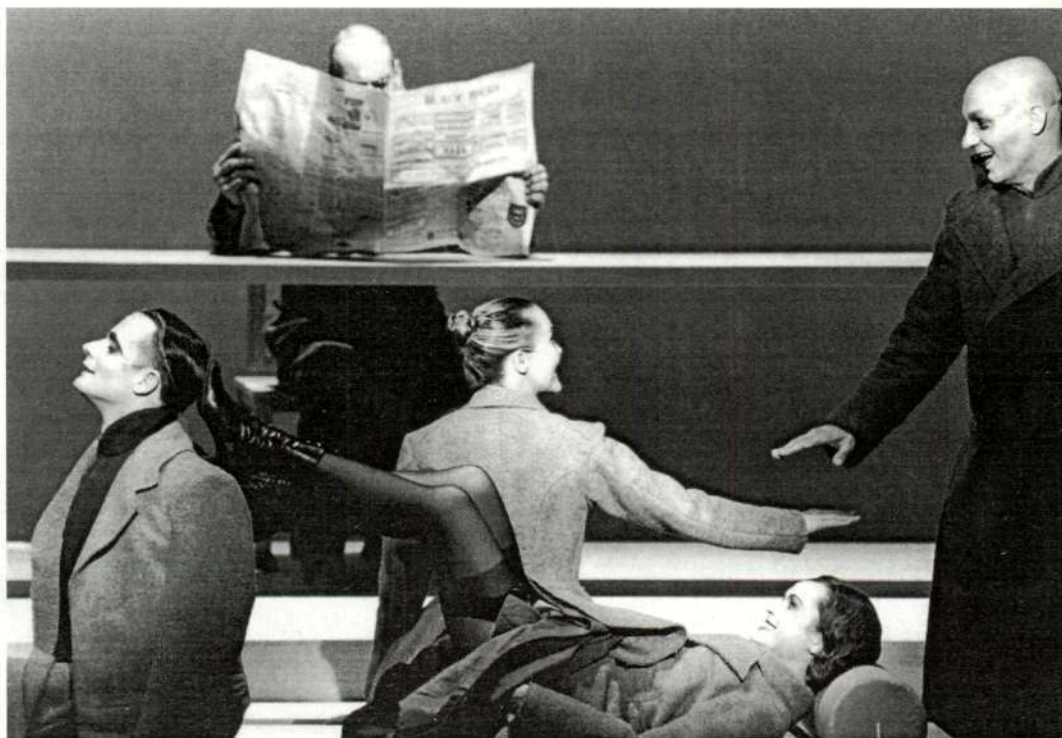
suure vene sajanditaguse modernisti looming püsib täna elus just postmodernistlikus tõlgenduses.

Aasta tagasi lavastas Wilson samas teatris Strindbergi “Unenäomängu”. Siis vastas Linnateatri põhirivaal Rootsi pealinnas, Kuninglik Draamateater Ingmar Bergmani naasmisega, kes tõi lavale Strindbergi “Kummitussonaadi”. Tänavu on Robert Wilson teinud Linnateatris jälle põneva klassikalavastuse, mis mõjub värskelt isegi Rootsis, kus väga heade lavastajate välismaalt töölekutsumine on tavapärase praktika.

Robert Wilsoni lavastus ei püüagi jutustada tavapärasel realistikus laadis lugu provintsilinnas elavatest õdedest. Mis ei tähenda, et lugu laval ei oleks. Lavastus keskendub näidendis peituvale sisule esiletoomisele. Näitlejad avavad seal täpse ja kujundlikult rikka mänguga tegelase ja esitatava stseeni olemust. Vaataja ees jookseb lahtikistud ku-

oma näitlejatööga lausa skulptuuriselt. Skulptuursete pooside kõrval on lavastuses ka kuulsat Wilsoni aeglustatud liikumist, näitleja kannab endas kontsentreeritud kineetilist pinget.

Pidevalt toimuvad pöörded uutesse laadidesse. Ohvitserid Fedotik ja Rode tulevad lavale tegema koomilist klounaadi, mis mõjub üheaegselt haledalt ja naljakalt.



R. Wilsoni, "Kolme õe" armastajapaarid Stockholmi Linnateatris: Parun Tusenbach – Gerhard Hoberstorfer ja Irina – Lina Englund ning Maša – Cecilia Nilsson koos Veršininiga – Lars Göran Persson.

jul kõik see, mida realistikus teatris tavatsetakse allteksti peita.

Wilsoni "Kolmes ões" tuleb südame-temurdja Veršinin Prozorovite majja lauldes. Näitleja Lars Göran Persson koostab Tšehhovi repliikide põhjal mõnusa džässipartii, millega avab vaataja ees kaardid: tegu on veetleja ja oma esinemist nautiva mehega.

Seevastu õekestest väljendusvahendid kipuvad kalduma moodsa tantsu ja isegi skulptuuri valdkonda. Esimeses vaatuses eeslavale kanapeel kummalises, erilisel pingestatud poosis külitav Olga (Anita Ekström) mõjub

Mängule liitub loomulikult moel liikumine, kus on äratuntavad moodsas tantsus kasutusel olevad sammud, žestid, poosid. Millega mängivad omakorda kokku tõusvad ja langevad sirmid, puhaste punaste, siniste valgustega ruumid ja peaaegu lakkamatu muusika, mis mõjub kord kontrapunktina, kord maheda pehmedava taustana. Vahel muusika kohtub laulmise ja tantsuliigutustega, enamasti kulgeb ta omasoodu. Wilsoni "Kolm õde" on kui džässmuusikal, kus teatri eri komponendid pidevalt improviseerivad, mõjutades ja kasvatades ühiseid teemasid.

Pidev näitlejate, ruumi, valguse ja muusikaga nipitamine ei lase pingel lahtuda, tekib eriline atmosfäär (mitte see paljuräägitud tšehhovlik), mis ei lase lavastusel igavaks muutuda.

Wilsonit ja Unti ühendab suure lava hõlvamine. Kujunduse ja kõnekate ruumilahendustega saab avar pind, mida üldjuhul tänapäeval raske teatriga täita, hoopis vooruseks. "Vanemuise" "Kirsiaia" lavastusele jäi külalistendusel Draamateatris lava isegi liiga kitsaks. Mõõblitükid ja näitlejad ei tahtnud sinna kuidagi ära mahtuda. Tuleb välja, et postmodernse teatri laadis peitub vägi, mida üldiselt on peetud muusikalide pärusmaaks.

Wilson ja Unt mõlemad ei hoiu ennast tagasi Tšehhovi näidendites peituva koomilise väljatoomisel. Ja erinevalt lavastaja laadist tehakse seda erinevalt. Wilson juhhib näitlejat peenemalt ja kunstilisemalt, Unt ramedamalt ja elavamalt. Unt ei pelga juhtida Anja (Kersti Heinloo) esitust lausa Teletupsu stiili, mida Wilsoni juures naljalt ei kohta. Samas on Undi lavastuse Anja esimene minu nähtud selle rolli tõlgendus, mis mingit suuremat sõnumit kannab.

Kasutatud tantsude loomuski on isesorti. Unt paneb Hannes Kaljujärve Lopahhini rollis hoogsalt vene rahvatantsu samme kargama. Robert Wilsoni juhitud näitlejate käte ja jalaliigutustes on seevastu näha Isidora Duncanist alguse saanud elementide kasutuselevõttu. Ja ometi võib mõlemal juhul näha lavastuse kujundlikku joont kui ruumis liikuvate inimeste arengut.

Kuigi Wilsoni lavastatud "Kolm öde" on võrreldes "Vanemuise" "Kirsiaiaga" kui üks natüürmort, on sealgi teravaid kohti, kus näitleja saali pöördub. Need lavastused on nagu ühe puu kaks harali kasvanud oksa, mõlemasse jõuab teatri käidud tee uuenduste mahl.

JAAN SAUL EI UNUNE

Läinud aasta esimesel jõulupühäl oleks Jaan Saul saanud 65-aastaseks. Ta suri 3. juulil 1966, kahekümne üheksaselt nagu Theodor Altermanni. Siiski mitte esimesena sellest Panso kooli esimesest lennust: enne teda lahkus kursusevend Sulev Tamm ning jäi teadmata kadunuks teine esimese lennu mees Ants Nopri. Tänapäevaks on sellest surmast liigvarakult räsitud lennu kaheteistkümnest mehest elus kolm.

Varalahkunud Jaan Sauli ümbritseb legendi aura. Nagu teatri- ja filmiajaloost teada, kinnistab andeka looja surm noores eas tema legendi. Juba lapseeas haige südamega Jaan Saul jõudis teha tavatult palju: õppida kaks aastat Tartu ülikoolis füüsikat, mängida ülikooli näiteringis, teha sporti, mängida klaverit, laulda ülikooli meeskooris, lõpetada la-



vakunstikooli, mängida "Vanemuise" näitlejana teatris peaosil, õpetada "Vanemuise" stuudios, olla ühiskondlikult aktiivne, õppida Moskvas kõrgematel filmirežissööride kursustel, mängida filmis, esineda luuleõhtutel, assisteerida Pansot Moskvas "Metskapteni" lavastamisel, osaleda Noorsooteatri loomisel ning lavastada ja mängida uues teatris, kirjutada artikleid, abielluda, saada poja ja tütre isaks. Kõik see saadetuna kirglikust enesetäiendamise tahtest.

Jaan Saulist on talletunud rohkem kirjalikke mälestusmärke kui näitlejaist tavaliselt. On säilinud tema tihedalt täis kirjutatud üksikasjalikud päevikud, millest osa on hoiul Teatri- ja Muusikamuuseumis. On mahukas kirjavahetus kodustega, sõpradega, kursuseja klassikaaslastega, oma põhiautoriteedi Pansoga, abikaasa Aimega, millest osa asub TMMis, osa on erakätes. Ja on Jaan Sauli usaldusisiku Leenu Siimiskeri 1972. aastal ilmunud põhjalik raamat Jaan Saulist, milles kõiki Sauli isiksuse tahke, eeskätt tema poliitilisi sümbooliaid-antipaatiid, pole sõltuvalt raamatu kirjutamisajast siiski saanud valgustada.

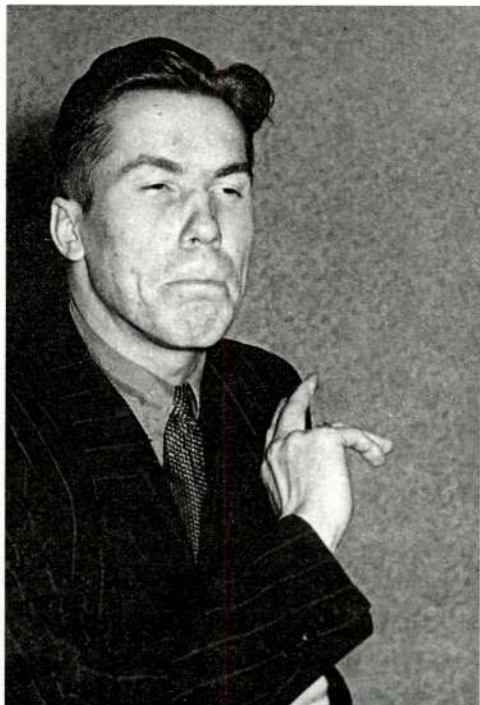
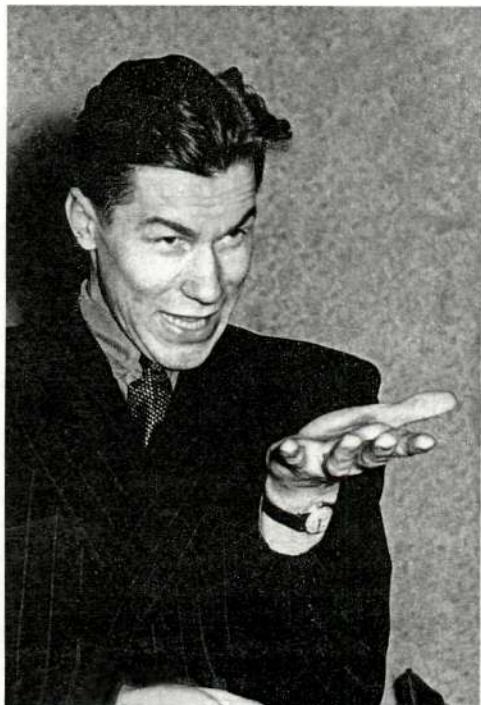
Detsembrikuus võttis "Vanemuise" kirjandustoimetaja Sven Karja, kes on sündinud kaks aastat pärast Jaan Sauli surma, ette mälestusõhtu korraldamise Jaan Saulist. Sest

kuigi ei ole enam Sauli õpetajat ja lavastajat Voldemar Pansot, ei ole temaga töötanud lavastajaid Epp Kaidut ega Kaarel Irdi, ei ole Jaani isa Voldemar Sauli ega ema Linda Sauli, ei ole enamikku erialaõppejõude lavakunstikateedrist ega paljusid sõpru-kursusekaaslast, on meenutajaid-mäletajaid siiski veel päris palju.

"Vanemuise" väikese maja ovaalsaali olid 2. detsembril neist kogunenud Sauli abikaasa Aime Piirsalu koos poja Juhani, tütre Anneli ja kolme lapselapsega, vend Peeter Saul, klassivend Valdur Madisson Tallinna 2. keskkooli päevilt, kursusekaaslane Jaan Villem Tartu ülikoolist, kursuseõed lavakunstikateedrist Meeli Sööt ja Linda Kuusma-Olmaru, kolleeg Iivi Lepik Noorsooteatrist, Sauliga TRÜ näiteringis koos mänginud Kalju Haan ja Virve Meerits, "Vanemuise" õpe-stuudios tema õpilasteks olnud Epp Koger ja Raine Loo, Sauli lavapartnerid "Vanemuisest" Lia Laats, Herta Elviste ja Lembit Eelmäe.

Õhtut juhtis Sauli õpilane "Vanemuise" õpe-stuudiost, temaga ühes lavastuses koos mänginud ja teda lavalt hästi mäletav Raivo Adlas.

Näitleja Jaan Sauli mitu nägu.
TMMi arhiiv



Kuigi kõigi kokkutulnute mälestused Jaan Saulist olid head või ülivõrdelisedki, võib oleti "Vanemuise" seinte vahel toimunud üritust suuremeelseks pidada, sest lahkus ju Saul "Vanemuisest" Moskvasse filmirežiid õppima Kaarel Irdi ja Epp Kaiduga tüllilainuna. Juba "Vanemuisest" lahkununa oli ta üks aktiivsemaid Irdi-vastases aktsioonis osalenuid. Kuid just "Vanemuises" tegi ta oma olulisemad rollid (Platonov, Oidipus, "Kaks kiigelaual" Jerry), siin töötab ta kõige pikema perioodi oma elust (1961–1964). Sauli viimaseks armastuseks jäänud Noorsooteatris sai ta olla vaid aasta: 1965–1966.

Meenutuste mosaiigis tõstsid meenutajad Jaan Sauli isiksuseomadustena rõhutatult esile tema ausust, teravat õiglustunnet, liidriomadusi, maksimalismi.

Peeter Saul rääkis noorema venna sporditegemistest, matemaatika- ja antiikajaloo huvist, tema malemänguoskusest ja muusikaarmastusest. Peeter Sauli sõnul mängis Jaan päris hästi klaverit. Ta meenutas Linda Sauli valulist armastust oma poja vastu, kelle haiguse saatuslikust parandamatuses ema teadlik oli. Linda Saul lahkus pojast 31 aastat hiljem, kuid kuni surmani ei saanud ta üle rängast kaotusvalust. Peeter Sauli sõnul oli Jaani süda juba keskkooli lõpetamisest alates sedavõrd raskelt kahjustatud, et varane fataalne lõpp oli paratamatu (osa siinkirjutatust rääkis Peeter Saul nende ridade kirjapanijale ürituse vaheajal – M. B.).

Kursuseõde Meeli Sööt rõhutas, kui võrd haritum, targem, laiem silmaringiga oli Jaan Saul teiste kursusekaaslastega võrreldes. Kuigi ta polnud kursusevanem, oli just tema oma turvalisust sisendava isiksusega, oma oskusega teiste muresid ära kuulata, oma huumorimeelega see, kelle ümber koonduti. Kursusel küll teati, et ta on haige, kuid see unustati, kuna ta ise seda kunagi välja ei näidanud. Kuid siis, kui Meeli Sööt diplomilavastustes "Kaks värvi" ja "Lembitu" tema lavapartneriks oli ja Saul ta seal enda vastu tõmbas, tundis Meeli, kui ebatavaliselt tugevalt peksab partneri süda.

Kursuseõde Linda Kuusma-Olmaru meenutas, kuidas Jaan Saul kevad-suvel 1966, kuu aega enne oma surma Olmarude juures Mähel külas käis, nalja tegi ega millegagi oma haigust välja ei näidanud. Rein Olmaru (1939–1993) oli Sauli lähemaid sõpru, neid sidusid vaimsed huvid, samuti ühine õppimine Moskvas ja töö Noorsooteatris. Linda Olmaru luges ette tema valduses olevaid Jaan Sauli kirju Rein Olmarule.

Pikemalt rääkisid Jaan Saulist kui oma lavapartnerist ja inimesest Lia Laats, Herta Elviste ja Lembit Eelmäe.

Lia Laats, Sauli partner lavastustes "Kuningas Oidipus", "Olen 30-aastane" ja "Ookean":

"Saul tuli teatrisse väga jõuliselt. Ma ei tea ühtegi inimest, kes nii jõuliselt teatrisse oleks tulnud. Minu arvates oli ta maksimumist. Ta andis endast sada protsenti ja võttis ka endasse vastu sada protsenti. Proove tegi ta väga intensiivselt, täie jõuga. Tekst jäi tal väga kiiresti meelde, tekstiraamatust loobus ta kohe. Seadeproove tegime siinsamas ovaal-saalis. Juba seadeproovidest peale töötas Jaan väga intensiivselt, ta nagu ei puhanudki. Ilmselt oli ta kodus palju eeltööd teinud. Kaidu käest küsis ta väga palju: nad arutasid asju, mitte ei vaielnud. Ta respektieris Kaidut. Üldse oli ta väga tegev, ja seda mitte ainult teatris. Alati pärast proovi oli tal vaja minna mõnele koosolekule, kokkutulekule, raamatukogusse või mujale. Ta oli pidevalt töös. Tal oli elamiseks tohtu jõud, ta elas nagu topelt. Oli näha, et tal mõte kogu aeg liikus järgmiste tegemiste juures. Haigusest me teadsime ka ja loomulikult ei teinud sellest välja, sest ta ise ei teinud oma haigusest numbrit ega andnud seda tunda. Ta sõi väga palju sidrunit, ilmselt andis see talle jõudu.

Ka mina tundsin tema partnerina "Oidipuses", kus meil oli palju käest kinni hoidmist, et kogu ta keha oleks nagu olnud üks suur süda. See lausa värises sädamelöökidest. Mõtlesin siis alati: kuidas ta üldse suudab vastu pidada! Ta ei lubanud endale vähimatki hinnaalandust. Samas oli ta äärmiselt sõbralik, julgustas partnerit enne lavaleminekut. Ta oli kuldaväärt partner: vaatas vastasmängijale silma, kuulas teda. Oma osasse elas ta täiel määral sisse, alati oli tal pedaal põhjas. Ja mitte ainult etendustel, vaid ka proovides. Üldse oli ta väga aktiivne inimene.

Meenub, kuidas Panso meiega "Oidipuse" proovi tegi ja kord ütles: "Nüüd olete Sophoklese sõnadega rääkinud, tehke see stseen nüüd enda sõnadega!" Minule oli selline kogemus esmakordne, lõin kartma. Kuid tänu Jaanile, kes oli selliseid asju ju varemgi teinud ja kes kohe reageeris ning rääkima hakkas, sain ka mina tema partnerina hakkama.

See, mida Saul jõudis teatris ära teha, on ikka väga silmapaistev."

Herta Elviste, Jaan Sauli partner lavastustes "Kaks kiigelaual":

"See Kaidu lavastus oli plaaniväline, mis tähendas, et lavaproove tuli teha tihti öösi. No Jaan oli niisugune, et temasse võis kohe ära armuda! Mina kui naine olin temasse juba armunud. Vaatasin teda lava tagant alati, kui ta Liaga "Oidipust" tegi. Ja nüüd tuli mul endal temaga teha! Pidime armastajaid mängima, ja mina olin temast kolmteist aastat vanem! Aga Jaan ei teinud sellest väljagi! Sest Jaan oli nii haritud. Mina olin küll temast rohkem tööd teinud, aga minul ei olnud kooli. Ma ütlesin Jaanile, et mina olen juba sinusse kui inimesesse ära armunud, mis me siis veel laval teeme! Aga laval ei osanud ma midagi teha. Tegime selle lavastusega proove, kui pidin kord ära käima Saksamaal filmivõtetel. Olin kolm ööd olnud magamata, kui jälle proovi läksin. Jaan ütles: "Ära karda seda proovi. Sa puhka pisut siin proovis. Kaidule me ei tohi näidata, et me väsinud oleme (ka Jaan oli öösel Tallinnas käinud). Kui mina teksti räägin, siis sina pane oma pea minu rinnale ja natukene puhka!" Sa taevakene, ja seda mina ka tegin tõesti, sest ma vaevalt seisin jalgade peal. Ja mis ma siis kuulsin! See oli kohutav! Ei saanud mina uinakut teha tema rinnal, sest terve tema korpus oli täis hääli. Ma ei saanud aru, milles seisab asi, mis on juhtunud, sest ma ei teadnud veel siis, et ta nii haige on. Need hääled temas olid midagi sellist, mida ei oska kirjeldada. Jaan märkas, et mina seda tajusin. Alati oli Jaanil otsmik mängides läbimärg: suured raudkülmad higipisarad olid näol, kukkusid sealt minu peale. Füüsilised vaevused olid tal suured, aga ta ei näidanud seda välja ja teised ei saanud sellest aru. Kunagi hiljem rääkis ta oma südamehaiguse loo ka mulle ära: ta oli kõigest väga teadlik ja arvestas kõike ette.

See armumine aga lõppes ära, ütlesin Jaanile, et kuigi ma olen sinusse nii väga armunud, aga kuhu me jätame selle imekauni Aime, kes tuli! Aime oli väga armas ja kena, ja kolmteist aastat vanem naine ei tee midagi selle vastu, nii et jäime ikka Jaaniga lava piiridesse."

Raivo Adlas (Lembit Eelmäele): "See armumine paistis ju niikuinii lavalt ära, mis sina sellest arvasid?"

Lembit Eelmäe: "Ma teadsin, et sellest asjast niikuinii midagi välja ei tule – et las kemplevad!"

Herta Elviste: "Jah. Kord tegime jälle Kaiduga öösel proovi, olime väsinud, ja Jaan ja Kaidu läksid nii vastamisi, et Kaidu lõpetas proovi: "Lõpp! Minge koju!" Sa armas ju-

mal! Aga teisel päeval nägin, et olin tõesti sattunud meistrite hulka: kogu viha oli neil kadunud ja proov läks täie rinnaga ja väga sõbralikult edasi.

Selle etenduse perioodil me saime väga palju kirju vaatajatelt, kellele tükk väga meeldis."

Raivo Adlas: "Ma loen ette, mida kirjutas sellest näidendist kriitik Huko Lumet: "See on seksuaalse soustiga segatud sõnakõlksutamine.""

Herta Elviste: "Just."

Raivo Adlas (jätkab tsiteerimist): "Ei lahata kapitalistliku ühiskonna pahesid ega avata klassivastuolusid."

Herta Elviste: "Jah. Väga tore. See oli armastusedraama. Nii et klasse seal ei olnudki.

Aga kuidas Jaan hoidis partnerit kui inimest! Ta nägi, kui ma närveerin – ja kuidas ta siis hoidis tuju üleval! Kui mina luge misproovi ajal juhtusin Kaiduga midagi rääkima, siis põõras Jaan sel ajal mul tekstiraamatu tagurpidi ette. Ta tegi seda kolm-neli korda: ja ise jube tõsine! Ta oli kohutavalt hella südamega. Ja jube haavatav. Ta tahtis oma eraelust rääkida, ja kuna ma elasin siinsamas üle tänava, oli ta ülepäeviti minu juures."

Lembit Eelmäe (rõhutatult): "Meie juures."

Herta Elviste:

"Jah. Kord leidsin ta ootamatult kodust gaasiboilerit puhastamas. Ta oli võtnud garderoobilaualt minu korterivõtmed. Siis oli Lembit kusagil filmivõtetel. Meie garderoobid olid kõrvuti ja iga kord pärast proovi leidsin, et mu Saksamaalt toodud uhke sinelmantli varrukad olid tagurpidi pööratud või vöö künnesse sõlme seotud, nii et mul oli kõvasti pusimist, enne kui koju sain minna. Ta mõtles aina trikke välja, et minu tuju etenduste mängimise ajal üleval hoida. Ja tänu Saulile see tükk läks ka väga hästi.

Jaan oli ka väga tore pidupidaja. Minu ja Lia sünnipäevadel oli ta seltskonna hing. Ja kuigi neil külalistel, kes teda seltskonnas nägid, oli seda raske uskuda, ei võtnud ta tilkagi alkoholi. Tõesti-tõesti!

Veel on mul silme ees pilt, kuidas Jaan hoiab oma pikkade sõrmedega pihkude vahel väikest äsja sündinud poega, kes ta pihkudesse ära mahtus! Jaanil olid nii pikad sõrmed, et ta võttis nendega minu talje ümbert kinni. Mujalt olin ma paks, aga mu piht oli peenike.

Ja mis oleks temast saanud: suur-suur armastusrollide mängija!"

Lembit Eelmäe, Sauli lavapartner ja garderoobikaaslane:

“Jaan oli looduse poolt jõuliselt tehtud, jumala poolt olid talle antud hea füüsis, vägev hää ja silmapaistev mõistus ning intelligent. Iga kord näitleja ei pruugi intelligentne olla, ja ei olegi vaja alati, et olla hea näitleja; aga temal oli see kõik olemas. Tolleaegses valet ja teesklust täis ühiskonnas oli Jaan väga aus ja otsekohene, oli väga tundlik sotsiaalse õigluse ja ebaõigluse suhtes ning reageeris sellele. Sellest tema kompromissitusest tulid tal ka konfliktid.

Kui ta oma rolle mängis, käis see minu arvates kõik emotsionaalselt läbi temast kui inimesest. Tema mäng oli tõene. Milline kokkuvõtmine ja enesesalgamine pidi see olema tema tervisliku seisukorra juures. On imeväärt, et ta ennast selle rabeleva südamega suutis mobiliseerida. Pärast etendust olid ta riided alati läbimärjad.

Talle ei olnud aega antud, ta pidi niimoodi tegema, ta pidi maksimaalselt pingutama. Kui ta oleks ennast hoidnud need aastad, mis nii lühikeseks jäid, ei oleks ju midagi jäänud. See oli ainuõige, et ta niimoodi tegi, et jäädvustada ennast teatriajalukku sellisena, nagu ta oli.”

Epp Koger, Jaan Sauli õpilane “Vane-muise” õppestuudios:

“Jaan Saul oli heas mõttes õpetaja. Hea õpetaja on teatavasti see, kelle mõte on süsteemne natuke paigast nihkunud, kes suunab oma õpilasi selles suunas, milles ta tahab, ilma et õpilane seda ise märkaks. Seda Jaan just oli. Ta ei tulnud meie juurde nagu õpetaja, ta tuli nagu isiksus. Ta suhtles meiega väga vabalt, väga igapäevaselt. Ta isiksuse mõju oli niivõrd suur, et me näiteks ei pannud üldse tähele, mis tal seljas on. Etüüdid, mis ta meil teha lasi, olid väga ootamatud.”

Aime Piirsalu, kelle abielu Jaan Sauliga kestis viis aastat (1961 – 1966), millest Saul ligi kaks aastat veetis Moskvas filmirežissöörade kursustel ja osa aega elati ka Eestis eraldi, meenutas oma tutvumist Sauliga Aegviidu suusabaasis, millest hargnesid armastus ja abielu. Kui inimeses ja mehes hindas Aime Piirsalu Jaan Sauli eelkõige tema võimet pakuda turvalisust. Jaan Saul armastas väga lapsi, laste olemasolu perekonnas pidas ta väga tähtsaks.

Jaan Saulil oli hämmastav mälu: vaid ühekordse lugemise järel jäi tal tekst meelde. Temas oli palju elujõudu, ta hoidis elust tuge-

valt kinni ning vaatamata sellele, et oli oma tervise seisundist teadlik, lootis kuni viimse hetkeni, kinnitas Aime Piirsalu.

Väga emotsionaalselt rääkis Aime Piirsalu Jaan Sauli viimastest päevadest ning lähedaste rasketest hetkedest tema surivoodi juures. Ka müstikat nägi religioosne naine neis hetkedes, nii nagu ka oma tutvumises ja kogu oma elus andeka mehega.

Ainsana koosolnuist meenutas Aime Piirsalu ka Jaan Sauli ning teiste vanemuislaste konflikti Irdiga, mis A. P. arvates võttis Saulil palju jõudu ära.

Meenutusõhtul hindas Aime Piirsalu kõrgelt seetõttu, et siin said oma isa mitte mäletavad lapsed teada temast palju sellist, mida ema ei ole neile osanud rääkida.

Endast rääkisid lühidalt ka Jaan Sauli tütar ja poeg. Arstiks õppinud tütar Anneli kinnitas, et elanuks isa viis aastat kauem, oleks olnud juba võimalik ette võtta südameoperatsioon, mida varasematel aastatel Eestis veel ei tehtud.

Jaan Sauliga välimuselt sarnane poeg Juhan on mõned aastad õppinud Moskvas kinokoolis, tegelnud disainiga ja ettevõtlusega.

Mälestuskilde oli teisteltki. Kuigi sel vaikel meenutusõhtul ei tekkinud vaidlusi ega vastakaid arvamusi, milles arvatakse selgivat tõde, mitte ka süvaanalüüse ega ootamatuid lähenemisi, lisandus ometi palju inimlikke kilde mosaiikpildile ühest suurejooneliselt elanud teatrimehes.

TEATRI JA TELEVISIOONI VAHEL

Evald Hermakül last 1967–1969

1

Evald Hermaküla oli üsna skeptiline teatrist sisupidi kõnelemise võimalikkuse suhtes, "sest tema [teatri] põhikude ei mahu sõnadesse". Olen sama meelt — aga sõnadest ei ole pääsu. Üks võimalus teatrit mõista võiks olla nende inimeste võimalikult parem tundmaõppimine, kes on teatris nii tulemuslikult toimetanud, nagu seda tegi Evald Hermaküla.

Minu jutt tõukub üsna napilt dokumendi aluselt. Esmaloolised on Hermaküla kirjad, mis ta aastatel 1967–1969 Irdile kirjutas — esmalt sõjaväest ja seejärel Tallinnast. Eemalviibija kirjad, sobiks siis ütelda, et meelde tuletada, kui oluline "Vanemuine" Hermaküla jaoks ka nendel aastatel oli.

Eesti teater seisis tookord oluliste valikute ja sündmuste ees. Evald Hermaküla niisamuti, selle erinevusega, et ta palju mõtles ja kaalus, valis ja otsustas. Järgnevast võiks selguda, kuidas ühe noore inimese valikud ja teod mõjutasid terve eesti teatri käekäiku.

2

1965. aasta kevadel lõpetas "Vanemuise" I kategooria draamanäitleja Evald Hermaküla geoloogiainseneri diplomiga Tartu Ülikooli. Teater oli riiklik ja ülikool niisamuti. Et Hermaküla samal kevadel lõpetas ka "Vanemuise" juures toimiva teatriühingu lavakunstistudio, ei ole meie loo jaoks kuigi oluline. Sama aasta lõpul tundis noore mehe vastu rutiinset huvi riigi sõjavägi: vaja kodanikukohust täitma tulla! Teater taotles Nõukogude Liidu Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse kaudu Hermakülale hooaja lõpuni ajapikendust ja teatrit võeti kuulda — muusad ei pidanud vaikima. 12. märtsil 1966 debüteeris Hermaküla lavastajana — esietendus "Valtoniana". 10. septembril tuli Kaidu lavastuses ja Hermakülaga nimiosas välja Rainise "Joosep ja tema vennad". Sama aasta septembris lahkus Hermaküla Tartust ja läheb televisiooni lavastajaks. Kas "Vanemuises" pahandused ja konfliktid? Võib vist üsna kindlalt ütelda, et seda mitte. Ühes möödunud aastal toimunud kõneluses, millest olen

märkmeid teinud, ütles Mati Unt, et Hermaküla Tartust lahkumise põhjused olid perekondlikud ja olustikulised. Olgu nii, siin ei oska selle teatega midagi peale hakata. Kuidas ka oli, suhted jäid rikkumata. Lahkusin "Vanemuisest" "küllaltki alatult", kommenteeris Hermaküla ise seda minekut kirjas, mille ta 1969. aasta detsembris Irdile saatis. Samas kirjas tuletab Hermaküla meelde, et põhjendas äraminekut huviga kino- ja televisioonitegemise vastu ning lubas kolme aasta pärast "Vanemuises" tagasi olla.

Seesama nimetatud huvi on tookordsetes kirjades korduvalt ja pikemaltki jutuks. Usun, et nii minejal kui minemise pärastisel kommenteerijal oli kõige tõsisemal viisil tõi taga. Kirjad näitavad, et noore Hermaküla kiusatus ja isu end proovile panna, kogeda, õppida, teada saada oli tõsine ja suur. Seda paaris enesekriitilise kahtlemisega, mille positiivset tähendust portree kujundamisel meeles pidada tuleks.

Hermaküla esimene Tallinna-aeg "Vanemuisest" lahkumise järel jäi lausa napiks. "Marati" — A. Arbuzovi "Mu kallis Marat" — ja "Joosepi" etendused jätkusid novembrini. Siis pani riik oma õiguse maksma. Detsembri algul vabastati Hermaküla poolt näitlejakohalt, mis talle "Vanemuisest" lahkumisel oli jäänud.

1967. aastal, täpsemini vist küll detsembrist detsembrini oli Hermaküla sõduritoidul, asupaigaks Tiltsitist Sovetskiiks ümber nimetatud linn Ida-Preisimaast Kaliningradi oblastiks ümber nimetatud maakohas.

Olemegi jõudnud olukorran, milleni selle ettekande pidamiseks oli vaja jõuda. Kirjad, mis Evald Hermaküla siit Kaarel Irdile kirjutas, ei saanud kirjutamata jääda.

3

Sõjaväkke minek ei tulnud niisiis üllatusena. Olukorra muutus mineja jaoks pidi ometi olema väga järsk. Näitleja Hermaküla oli 1962. aastast "Vanemuises" laval olnud, ja mitte väikestes rollides. Katse "Valtonianaga" läks korda. Mati Unt on "Valtonianat" hiljuti teatriuudenduse alguseks nimetanud ("Teatri-

elu 2000", lk 125). Uks televisiooni oli lahti. Nüüd siis kasarm ja kasarmuelu.

Kirjad Sovetskist Tartusse kinnitavad, et Hermaküla ei kaotanud selles olukorras pead ega aega. Võib arvata, et aega oli äkitselt varasemast rohkemgi — aega enesesse vaadata ja teatrist mõtelda. Mida ma siis tegelikult ikkagi teha tahan? Mida ma suudan? Missugused on võimalused ja tingimused tegemiseks?

Ei ole põrmugi üllatav, et nende arupidamiste oluliseks partneriks sai Kaarel Ird. Nagu ei ole üllatav seegi, et suhe teatritegemisega äsjase teatripõgeniku jaoks väga oluliseks muutub.

28. mail 1967 kirjutab Hermaküla Irdile: "Oleks tegelikult hädasti vaja Teiega paar sõna tõsist juttu poliitikast ja kunstist rääkida, sest nii ja teisiti olete Te mu ainuke õpetaja."

Irdi soovivast suhtumisest — teos ja sõnas — noorde Hermakülasse võiks omaette pika jutu kõnelda — fakte ja viiteid on talletunud rohkesti. Kindlasti oli see midagi enam kui andeka algaja protežeerimine või "Vanemuise" tulevikule mõtlemine. Selle suhtega tegeldes on korduvalt pähe tulnud Mauruse ja Indrek Paasi vahekorid: vana mässaja ja noor mässuline. Aga kindlasti oli seal palju muud, mis lähendas. Siinkohal sobib meelde tuletada näiteks Mati Undi arvamust, et Hermaküla teatri põhikriteeriumiks armeest tagasituleku järel oli "sotsiaalsus, aktiivne mõjujoud".

Reamees Hermaküla ja peanäitejuht Irdi esimene koostöökatse 1967. aasta algul läks nurja. Hermaküla algatusel püüdis Ird sõdurit aprilli algul toimuvate külalisesinemiste ajaks kasarmust välja rääkida. Polkovnik, kellele Ird sattus, ei olnud nõus asja arutama. 7. märtsil kirjutatud kirjas soovib Hermaküla Moskva-käiguks edu. Edukas see ju kokkuvõttes oligi. Lenini preemia jäi küll saamata, aga eks olnud ka Irdi riiklik preemia virtuosose mängija käes tugev trump nendes rohketes konfliktides, mis "Vanemuisel" ja Irdil kohe-kohe ees seisid, teatriuueenduse kaitsmine muidugi kõigepealt.

Esimese enesekohaselt väga sisuka kirja Irdile kirjutab Hermaküla 28. mail. Kõige olulisel selles võiks olla teade selgunud otsusest lavastajaks saada. Hermaküla annab selgesti mõista, et niisugune valik on "Vanemuisega" seotud: "*Vanemuine*" on tervel suural kodumaal üks väga vähestest kohtadest, kus midagi tõsist teha saab." Kõlab nagu meelitus, aga kontekst ütleb, et nii see ei olnud. Samas tunnistab teatri kasuks otsustanu, et tahab teha ka televisioonis ja kinos ning loodab selles asjas Irdiga kokku leppida.

Enese jagamisest teatri ja televisiooni vahel räägivad ka 1967. ja 1969. aasta lõpul kirjutatud kirjad. Hermaküla oli Eestis tagasi ja töötas televisioonis, otsus teatrisse tagasi tulla oli endiselt jõus. 1969. aasta 3. detsembril kirjas tunnistab Hermaküla, et ei ole televisioonis ega kinos midagi korda saata suutnud. Küll arvas ta endiselt, et "*vähemasti nii väikesel maal nagu Eestimaa peab lavastaja olema suuteline lavastama kõigis kolmes vaatamänguliigis*". Samas arvab ta, "*et lavastaja põhikoht peab olema teatris, kust ta teeb suuremaid või väiksemaid ekskursse kinosse ja TV-sse. Seda mitte ainult sellepärast, et teater on neist kolmest kõige vähem riiklik ja industriaalne. Teater on minu jaoks kinost ja TV-st palju ausam ja meie päevadele ja tükkideks-käristatud maailmale hoopis vajalikum.*"

4

Missugust teatrit ja teatritegemist ja lavastamise kasuks otsuse langetanud, aga esialgu veel teatrist väljas mees silmas pidas?

Kavatsustest on kirjades palju juttu, esitatud küsimusele otsevastuse andmiseks siiski liiga napilt. On ilmne, et Hermaküla ei kujutlenud end valitseva kaanoniga liitumas. Mida muuta, missuguseid mõtteaktsente ümber seada oli talle aga esialgu seejuures hoopis selgem kui teatrikeele teisenemine.

Kirjas 28. maist 1967 nimetab Hermaküla autoreid, kelle näidendeid ta lavastada tahaks (näidendeid nimetamata): Beckett — Ionesco — Mrożek — Pirandello — Lunatšarski — Valton — Hermaküla. Sellele lootelule tahab ta samas lisada Paul-Eerik Rummo, kelle lubatud näidendi suhtes ei olnud lootust kaotanud ("Tuhkatriinumäng" oli sama aasta kevadtalvel just kirjutatud, Hermaküla seda veel aga ei teadnud).

28. juuli kirjas lisandub sellele "uue dramaturgia" lootelule (Hermaküla enda mõistekasutis samas kirjas) veel Genet.

Vastukirjas tegi Ird konkreetse pakkumise: lavastage Mrożeki "Tango". 28. juuli kirjas tõmbub Hermaküla tagasi: "Tango" oli väga hea näidend, aga alustaks meelsasti natuke väiksemast.

Ei ole seejuures päris selge, kuidas seda loobumist mõista. Arvata võib, et pakkumisest taganemine ei olnud isiklik või mitte üks-

Svanda, noor torupillimängija — Evald Hermaküla — "Vanemuise" lavastuses, Josef Kajetan Tyli "Strakonice torupillimängija" (lav Epp Kaidu). On aasta 1973. Seljataga on kroonuaasta kõhklused ja töö Eesti Televisioonis, nagu ka juba lavastused "Tuhkatriinumäng", "Sina, kes sa saad kõrvakiile".

TMMi arhiiv



nes isiklik, vaid ka või koguni esmajoones eesti teatri olukorda ja võimalusi hindav. Hermaküla arvates oli too eespool autorite nimetamisega esitatud "uus dramaturgia" ("anti-absurdi-paradoksi-dramaturgia", nagu ta samas leidlik-asjalikult konkretiseerib) eesti teatri jaoks liiga uus. Sisuliselt oleks nende autorite lavastamisega viimane aeg, aga mildest alustada — niiviisi nägi Hermaküla probleemi. Samas Eesti Brechti-lavastuste kohta esitatud kriitiline viide laseb oletada, et ta muretses nimelt eesti teatrite suutlikkuse pärast selle uue dramaturgiaga toimetulemises.

Ka nendest nimetamistest ja arutlustest kumab selgesti läbi, kui prioriteetne teatri uuenemises oli tolled hetkel Hermaküla jaoks m i s: keda lavastada, missugustel mõtleväljadel liikuda.

Küll kuulus tollesse uuenemisvisiooni juba kunstnikutöö. Hermaküla kirjutas Irdile 28. mail 1967 kirjas, et "uue dramaturgia" lavastuste kunstnikeks sobiksid "näiteks sellised noored reaktioonärid" nagu Tõnis Vint ja Jüri Arrak (väike näide Hermaküla mängitsevast sõnakasutusest). Nende eeliseks pidas ta ka seda, et nimetatud kunstnikud ei olnud lavakujundust õppinud.

Agas Hermaküla enda nimi "uue dramaturgia" autorite loetelu lõpus? Seletus ei ole keeruline. 28. mail 1967 teatab Hermaküla kirjas Irdile, et kirjutab näidendit ning iseloomustab seda umbmääraselt ja eneseirooniliselt: "esteetiline sandilake kõikidest kaasaegsetest dramaturgia vooludest". Irdilt palub ta järgmise aasta jaanuaris-veebruaris "*Vanemuise" lava, mõne rubla raha ja paar näitlejat*". Näidend saigi valmis ja oli 1968. aasta algul Irdi käes. Ird luges ja oli kahtlev, soovitas viimistleda, ei olnud ametnike heakskiidus kindel, pidas paremaks sügiseni oodata ja kohe "Tuhkatriinumäng" käsile võtta — mida Hermaküla teatavasti ka tegi. Midagi konkretiseerivat tolle näidendi kohta minu kätte sattunud paberitest leidnud ei ole, ka mitte teksti ennast.

5

Nägame noort Hermaküla ja tema dilemmasid ajal, mida rohkem vormi kui sisu silmas pidades olen iseloomustanud sõnadega "teatri ja televisiooni vahel". Küllap oli huvi televisiooni vastu siiras. Selge on aga, et "Vanemuisest" lahkudes ei eemaldunud Hermaküla teatrist, et soov teatris töötada aina domineeris ja selgema sisu sai. "Uue dramaturgiaga" kontaktisolek andis märku eesti teatri olukorrast. Olukord nõudis sekkumist, aga tekitas ka kõhklusi ja nõutust: kas jõud kannab?

32

Noid kirju kirjutades mõtles Hermaküla algamisel oleva teatriuueneduse jaoks olulisi mõtteid.

On suur kiusatus siinkohal ütelda, et juhus ja õnn olid tolled arenguhetked Hermaküla ja eesti teatri poole. Paul-Eerik Rummo kirjutas 1967. aasta kevadtalvel "Tuhkatriinumängu". Näidend meeldis lavastaja Hermakülale: "*...väga hea, väga moodne ja väga sünge näitemäng*", nagu ta seda iseloomustas 31. detsembril 1967 Irdile kirjutatud kirjas — Ird ei olnud "Tuhkatriinumängu" veel lugenud ("meeldis" ei ole siin kindlasti õige sõna, aga missugune oleks õige? Juhuse kombel sain 1968. aasta kevadel "Tuhkatriinumängu" käsikirjas lugeda; mäletan selgesti, et mulje oli meeldimisest kuidagi hoopis enam). Ird omakorda muretses väga, et "Tuhkatriinumäng" nimelt "Vanemuises" lavale tuleks, ja kiirustas Hermaküla takka.

Mida ma juhus ja õnne nimetades silmas pean? Lavastaja Hermaküla — lavastajaks saama valmistuv Hermaküla, kui täpsem olla — sai õigel hetkel õige näidendi — just siis, kui vaja, ja nimelt selle, mida vajas. Kusjuures Rummo ja Hermaküla kohtumine oli õige, ajas täpne, ka eesti sõnateatri muutumist silmas pidades. Hermakülal oli vaja ennast tõestada, küllap ka iseendale, ning soov üldisemaltki sõna sekka ütelda. Rummo oli oma "Tuhkatriinumängu" ülitäpselt sellesse kohta ja aega kirjutanud. Kuulsate eurooplaste näidendid võisid ootama jääda.

Lavastus läks suurepäraselt korda: lavastajapabereid taotlev Hermaküla sai tänuväärse võimaluse ja kasutas seda maksimaalselt. Agas lavastuse kontekst tundub seekord olevat tavalisest palju olulisem, ka teatriuueneduse avangut silmas pidades. Ja selle kontekstiga liituvad päris tihedalt ka Ida-Preisimaal mõeldud mõtted, millest äsja rääkisime.

Üks märkus veel selles asjas. Parteibürokraatiasse ja umbunud mõtlemisse takerdumisega ja sellest kõigest läbimurdumisega löi "Tuhkatriinumängu" lavastus üliväärtusliku pretseedendi — avardas arusaamisi ja normaliseeris mõtlemist. Näidendi ja lavastuse tase tähendas seejuures muidugi palju.

6

Viimase kirja Irdile "teatri ja televisiooni vahel" kirjutas Hermaküla 3. detsembril 1969 Tallinnas, kus ta sõjaväest tagasituleku järel töötas televisioonis. Seega siis üsna vähe aega enne "Vanemuisesse" tagasijõudmist jaanuaris 1970. Teatriuuenedus oli vahepeal ka tegelikkuses alanud. Aasta algul oli vaatajate ees olnud Suitsu-õhtu, veebruaris esietendus

lõpuks "Tuhkatriinumäng". Jaan Tooming oli juba "Vanemuises", "Laseb käele suud anda" esietenduseni (14. XII 1969) oli jäänud üsna vähe aega.

Selles kirjas on intrigeeriv teema, mis ei ole eespool jutuks olnud.

Kirjast järel dub, et Hermaküla "Vanemuisesse" tagasitulek oli tolleks ajaks selgeks kõneldud ja otsustatud. Siin näitab kõigepealt abi lubamine – abitootusestki võiks kõnelda – "Vanemuisele" ja Irdile "nendel rasketel tulevastel aegadel, mis eks vist osalt on juba peale alanud". Jutt on olukorrast, kui Ird "aastatele ja aastate lõpmatule väsimusele" järele annab ja "Vanemuine" ohtu satub. Hermaküla kõneleb Mati Undi, Jaan Toominga, Kuno Otsuse ja enda nimel.

"Ei kahtle me keegi Teie sõnades, et teatrit peab juhtima üks inimene. Küsimus on ainult selles, mis teha siis, kui seda inimest parajasti ei ole. Ühesõnaga, nendel rasketel tulevastel aegadel, mis eks vist osalt on juba peale alanud, on meie siiras soov olla Teile ja "Vanemuisele" abiks niipalju kui vähegi võimalik. Ma loodan, et me oleme suutnud aru saada ka sellest, et see on meie kohus meie rahva ees. Ma julgen kinnitada, et keegi meist ei taha "Vanemuist" mingil kombel lõhkuda või teda eksperimentaalteatriks muuta. Meie aimuke tõsine eesmärk teatritegemisel on säilitada "Vanemuine" sellisena, nagu ta juba mitmeid aastaid on olnud.

Üsna pea me palume Teid ära kuulata mõningad konkreetsed meiepoolsed ettepanekud. Ma olen kindel, et Te saate minust õigesti aru. Me ei trügi pumba juurde ega ürita võimupööret..."

Osa ettepanekute mõõduka konkretiseerimiseni jõuab Hermaküla juba samas kirjas: "Niisiis tahaksime me kolmekesi – Tooming, Unt, Hermaküla – Teile toeks ja abiks olla kõiges selles, mis seotud sõnalavastustega "Vanemuises". Me usume, et Kuno Otsus oleks Teile samavõrra toeks ja abiks kõiges, mis ooperit puudutab. Balletiga on ju asi korras ja operett ei tohiks eriline probleem olla. [- -] Poliitikat me ilmselt keegi teha ei oska ja see on väga tõsine puudujääk. Jääb üle loota, et Te meile selles osas vähemalt teoreetilise ettevalmistuse annate."

Ei oska arvata, kuidas Ird seda kirja luges. Oli selle sisu talle üllatus või oli midagi juba varem läbi räägitud? Kui nende ettepanekute tausta ja motiive otsida, tuleb meele pidada, et aasta 1969, eriti aga selle teine pool oli "Vanemuises" mitmete märkide, eriti aga Irdi avalduste poolest kriitiline olnud. Juuni algul esitas ta keskkomitee ideoloogiasekretärile Lentsmanile lahkumisavalduse, mida kordas septembris juubelisünnipäeva järel. Põhjendusi Irdil jagus, dominandiks oli teatri elu väljastpoolt korraldavate instantsi-

de ja isikute talumatu suhtumine. Kas oli mingil määral tegemist nn "Tuhkatriinu" üle aasta kestnud epopöa järellainetusega? Oma lahkumisest kõneles Ird aasta teisel poolel ka mitmetel parteikoosolekutel.

Niisugusel taustal paistab Hermaküla kirjast selgesti läbi teatriuudendajate mure oma tegutsemisvõimaluste jätkumise pärast. "Vanemuise" ajalooa tegelemisel on süvenenud mulje, et Irdi lahkumisähvardusi ja -avaldusi ei oleks vähemasti otsetähenduses õige tõsiselt võtta. Aga miks ei pidanud need noortes meestes tol hetkel ohutunnet tekitama? Tagasivaateperspektiivis võiks koguni ütelda, et kaalul on teatriuudenduse saatus.

Abipakkumisest rääkiva teksti sees on motiiv, mis Hermaküla iseloomustuse vaatekohast tähelepanu äratav: "Vahemärkusena niipalju, et me ei usu, et minu ja Jaan Toominga teatripüüdlused ühte langevad. Seejuures usun ma loomulikult väga Toomingasse ja sellesse, mida ta teeb. Ma usun ka, et me suudame temaga teineteist mõista üsna hea tüki aja jooksul ja kui jumal annab, siis veel edaspidigi."

Lõpuks kirjutab Hermaküla oma "Vanemuisega" seotud plaanidest, mis, nagu selgub, olid osalt juba kokku räägitud. "Lähema kahe hooaja jooksul (s.o 69/70 ja 70/71) on minu isiklikuks unistuseks jaotada oma aeg ja tegemised teatri ning kino-TV vahel pooleks. Kui viimast poolt on vaja kärpida, siis ma loomulikult teen seda... Käesoleval hooajal jääks kaup nii, nagu me kokku leppisime: Majakovski "Lenin" koos Toomingaga, Ameerika-lugu (täiendatud-parandatud L.....) ja L. Andrejev (kevadel).

70/71 hooajal tahaksin ma samuti teha kolm lavastust, kui see võimalik on (st teatri poolt). Pakuksin välja Strindbergi "Surmatantsu" ja muinasjutu lastele. Kolmandat ei oska praegu öelda."

Kolm aastat on läinud. Hermaküla oli "Vanemuises" tagasi – kõrgema kategooria näitlejana ja lavastajana. Siit edasi tulevad juba uued teemad.

Evald Hermakülale pühendatud teatriloo konverentsil peetud ettekanne.

PARIM JÕULUKINK JAZZISÕBRALE

“Jõulujazz 2001”



Festival “Jõulujazz” andis eesti publikule järjekordse võimaluse kuulata head ansambliilaulu – festivali peaesineja, Seattle’i vokaalkvintett *M-Pact* jõudis Eestisse siin juba kaks korda esinenud ansambli *The New York Voices* soovitusel.

Olulisim kõigepealt – “Jõulujazz 2001” oli igas mõttes suur õnnestumine. Lisaks vaheldusrikkale programmile rõõmustas nii korraldajaid kui ka esinejaid üle ootuste suur publikuhuvi: kõik suuremad kontserdid olid välja müüdnud ning väiksematessegi saalidesse jagus meeldivalt palju vastuvõtlikku publikut. Eesti jazzielust, mis jätab üldiselt kaunis kiratseva mulje, saab juba aastaid rääkida eelkõige seoses festivalidega, mis külmal ning pimedal ajal (kevadell “Jazzkaar” ning talvel “Jõulujazz”, sügisel-talvel veel vähemat mõõtu “Nõmme Jazz” ning “Tudengijazz”)

küllaltki laiale publikule lohtu pakuvad. Aina kasvav Suur-Tallinn pole ilmselt veel piisavalt suur, et vähemalt ühte tõelise jazziklubi nime õigustavat asutust kasumis hoida, sestap tuleb rahulduda (õnneks aina kasvavatekosuvate) jazzifestivalidega.

“Jõulujazz 2001” oli mitmekesine kümnepäevane festival, millel puudus paaril varasemal aastal tooni andnud stiililine laiavalgustus ja liialt laia publiku püüdmise taotlus. Seekord kõlas hea jazz ja sellega kõige otsesemalt suhestuv muusika ning festivali adressaat oli jazzis finesse hindav publik. Et

mitmed esinejad suutsid ka nn laiemat publikut haarata, on pluss omaette. Äärmiselt meeldiv oli ka eesti muusika rohkus. Olukorras, kus eesti muusikaelu prioriteedina väärtustatakse (vahel ka üsna fossiilset) klassikalist muusikat ning jazz asub meie muusikapüramiidi umbmäärases keskosas, on rõõmustav,

jazzi pidu. Hinnaalandust tegemata võib öelda, et kõik esinesid kõitvalt: pianist Tõnu Naissoo tõestas, et on endiselt meie klaverijazzi esinumber; Tiit Kalluste ja Villu Veski näitasid, kuidas näeb välja tõeline balti koostöö, esinedes Niguliste kiriku avaras akustikas koos Raimonds Macatsiga Lätist



Tallinna metodisti kirikus andis kontserdi Ameerikast pärit, praegu Soomes tegutsev laulja Christian-Charles de Plicque koos oma ansambliga *The Full Tilt Band*.

et siiski sünnivad uued projektid, ilmuvad uued plaadid ning kerkivad esile uued tegijad. Publiku tellimus selleks on sageli suurem kui klassikalise muusika puhul – Riho Sibula kontserdil “Estonia” kontserdisaalis toodi juurde lisatoole, lubati publikut rõdule seisma, kuid siiski jäid paljud ukse taha; näiteks samas saalis toimuvad “Eesti muusika päevad” ja mitmed teisedki kontserdid seda sageli ei suuda.

Kuigi “Jõulujazzi” välisesinejad, vokaalkvintett *M-Pact* ning mustanahaline Christian-Charles de Plicque olid esmaklassilised, oli festival siiski eelkõige kodumaise

(klahvpillid, suupill) ning Eugenius Jonavičusega Leedust (kitarr, vokaal); klarnetist Meelis Vind esitles oma tundeerka loomingut harfikõladega rikastatud kvartetile. Neist kolmest veelgi esinduslikumad olid kolm ülejäänud kontserti eesti muusikaga. Hedvig Hanson, kindlasti esinumber (õieti peaaegu ainuke number) meie vokaaljazzis, esitles väga tänuliku publiku ees oma uut plaati “Tule mu juurde”, mis sisaldab pooleldi unustatud eesti levilaule jazzilikus töötluses ning ka Hansoni omaloomingut. Esitatud kava plusside hulka kuuluvad kahtlemata valitud repertuaar ise, huvitav bändikoosseis, kus

tuntud tegijate kõrval vähemalt kaks noort ja laiemale publikule tundmatut muusikut – kitarrist Marek Talts ning pianist Jorma Toots; huvitavad arranžeringud ning lõpuks mõistagi Hansoni enda hingestatud esinemine. Tõsi – viimast võivad paljud tähistada ka miinusemärgiga, sest lauljatori *soul*'i-maneeerid ei sobi kindlasti paljudele. *Soul* ja *r'n'b* on Hedvigi ilmsed mõjutajad, kuid ka tema jazzivaramu (nüansirikas fraaseerimine, hea *timing*, oskus *scat*'i laulda) on piisavalt rikkalik, et hea jazzlaulja tiitlit õigustada.

Kitarrist Tiit Paulus ajas samuti "eesti asja" ning esines kavas pealkirjaga "Rahvalaulust Valgreni" koos soome suupillimängija Heikki Jäntti ning bassist Taavo Rimmeliga. Saaremaale varjunud Paulus pole meie jazzis enam nii esiplaanil kui varem, kuid tema tegemistel tasub silma peal hoida. Pauluse südameasi on üdini eestiliku ühendamine kitarrijazzi traditsioonidega. Tallinna raekojas veidi kobavalt alanud muusikaõhtu kasvab kiiresti nauditavaks kammerjazziks, kus kõik kolm muusikut täiendasid üksteist liigselt esile trügimata ning esitasid intiimse aruka kava, milles domineerisid rahvaviisid ja tihti radikaalsedki seaded Raimond Valgre lauludest, mis alles kava lõpuosas tegid ruumi sellistele jazzistandarditele nagu *Here's That Rainy Day* ja *Bluesette*.

Riho Sibula kahe poolega kontsert oli kindlasti üks "Jõulujazzi" peamisi publikumagneteid – kontsert müüdi kiiresti välja ning vastuvõtt oli soe ja tähelepanelik. Õhtu esimeses pooles laulis Sibul *Estonian Dream Big Bandi* saatel talle südamelähedast muusikat (Van Morrisoni *Moondance*, Nick Drake'i *River Man*, John Martyni *Solid Air*, Jerome Kerni *Yesterdays*), mis kõlasid Ameerikas õppiva Raul Söödi seades. Lisaks olid kavas veel kaks lakoonilist seadet Tõnu Kõrvitsalt (Tom Waits ning Sibeliuse jõululaul "Ei ihka au, ei hiilgust ma") ning kaks eriti efektset Harry Connick juuniori sulest. *Estonian Dream Big Band* on paari tegevusaastaga järjest kosunud, kuigi ei õigusta oma lennukat nime ka veel täna saajaprotsendiliselt – seda juba põhjusel, et meil lihtsalt pole nelja jazztrombonisti ning -trompetisti "unistuste" vasesektsiooni loomiseks. Siiski on bigbänd tänuväärt algatus ning kindlasti on märkimisväärne, et orkester suutis sisuliselt ühe kuu jooksul publiku ette tuua kolm väga erinevat kava – Jukka Linkola autorikontserdi, kõnealuse Sibula-õhtu ning aastalõpu-*show* nimeka Lex Jasperi käe all. Et viia *Estonian Dream Big Bandi* tase aste kõrgemale, tuleks kollektiivi tööd korraldada Euroopa juhtivate bigbändide (näiteks Taani Raadio bigbändi või soomlaste UMO) eeskujul ja tagada muusikutele stabiilne töö. Eeldused kujuneda hoopis paremaks kui oma-



Seattle'i viisik
M-Pact.



Eesti jazzlauljanna number üks Hedvig Hanson esitles festivalil oma uut plaati "Tule mu juurde".

aeagne palgaline Eesti Raadio bigbänd on ilmsed.

Riho Sibula intiimne laulumaneer sobis vastu ootusi orkestriga hästi kokku. Sibul pole jazzlaulja ning õnneks ei püüdnud ta ka Söödi mitmekesiste jazziseadete saatel svingida; pigem meenutas tema esinemine stiililt selliste isikupäraste rocklauljate, nagu Sinead O'Connor ja Björk kuulsaid salvestusi täisverelise bigbändi saatel. Kontserti tumestas kuretegelikult ükskõikne helirežiim, mis ei lubanud Sibula esinemistes alati olulistel laulutekstidel publikuni jõuda – isegi kui osa süüd laulja enda sordiini all laulumaneeri arvele kirjutada. See mure kummitas enam teises kontserdipooles, kus esines kitarrist Jaak Sooääre juhitud ansambel *Una Bossa* soome bassisti Ville Herrala ja trummari Petteri Hasa ning eesti DJ-kultuuri isafiguuri Raul Saaremetsa osavõtul. Viimase osa jäi ansambelis tagasihoidlikuks, soome muusikute kaasamine oli aga hea mõte – meie nõutuim kontrabassist Taavo Remmel (kõigi eesti jazzimeeste esimene valik vaid paari-kolme tõesti korra-

liku jazzbassisti seas) osales festivalil kuuel kontserdil ja neljas erinevas koosseisus, vaevalt et ta enam oleks suutnud. *Una Bossa* esitas laule, mis ilmunud Sibula mullusel sooja vastuvõtu pälvinud CD-l, samuti neid, mis salvestatud tema uuele, ei tea millal ilmuvale albumile. Viisiku vaikne muusika vajanuks paremat ruumi, kui "Estonia" suur saal, ammugi paremat helipilti, kuid siiski jättis see saalitäiele soodsa mulje. Võtmefiguur, bändi vedav mootor oli *Una Bossa* ridades mitte registreerunud olekuga Sibul, vaid märksa rohkem väljapoole suunatud loomusega Sooäär, kes täiendas oma kitarrikommentaaridega viisiku mõtlikku muusikat.

Kuigi eesti jazz moodustas viimase "Jõulujazzi" tuuma, poleks pilt festivalist kui tervikust nii soodne ilma väliskülastetena. Seattle'i vokaalkvintett *M-Pact* oli põhjendatult festivali peaesineja, kelle ülesastumine oli eelreklaamidest pähe kulunud lennukaid epiteete väärt. *M-Pact*'i nimi oli meil küllap kõigile tundmatu ning siia jõudis viisik Tallinnas kaks korda käinud ansambli *The New York*



Riho Sibula isikupärane hääl ja laulumaneer sulasid üllatavalt hästi kokku ka orkestrikõlaga.

Voices soovitusel. Eesti publik on head ansambli laulu palju kuulnud – kui vaid jazzi ning kergemat muusikat silmas pidada, meenuvad *Manhattan Transfer*, *New York Voices*, *Real Group*, *Swingle Singers*, *King's Singers*, *Singer Pur*, *Manhattan Vocal Project* ja veel mitmed, absoluutsest ladvikust on puudu küll

paistvaks täienduseks maailma vokaaljazzi ansamblite esireas.

Kaks väliskülast astusid üles ka Tallinna metodisti kirikus, mis on oivaline kontserdipaik, pealegi meeldival avatud igasugusele muusikale. Meil ammu tuttava Sergei Manukjani kontsert lisandus festivali kavva



Riho Sibula lauldud Van Morrisoni, Jerome Kerni jt lugude seadete autor on Raul Sööt.

vist vaid *M-Pact*'i suurim mõjutaja *Take 6*, kes kord "Tartu jazzi" esinejana välja kuulutati, kuid siiski tulemata jäi. *M-Pact* ei laulnud pelgalt puhast jazzi, vaid ka gospeli ning *soul*'i joontega seadeid, klassikalise põhiplaaniga jõululaulu ning lausa puhast poppi, mida ühendasid esmaklassilised arranžeringud ja veatu esitus. Selline stiililine virvarr ei mõjunud siiski asjatu eklektikana, vaid koondus hästi läbimõeldud programmiks, mida veelgi ilmestas aktiivne lavaesinemine. Ameerikalik *feel good*-faktor on selle mandri kollektiivide puhul sageli vaid meelega võetud poos, kuid Sakala saali esimesse ritta paistis hästi kätte, et *M-Pact*'i entusiasm oli siiras. See on ka arusaadav, sest kuigi kvintett ei jää ühegi parameetri poolest alla maailma parimatele, on ansambli nimi veel suhteliselt tundmatu ning tippu pääsemiseks on vaja palju tõestada. Ehkki *M-Pact*'i muusika on igas mõistes hea jazz, tegutsevad Seattle'i lauljad vallas, kus palju määrab ka müügistrateegia. Tallinnas nähtu kinnitas, et grupi muusikalised vooresed ei jää imagoloogiliste vangerduste varju, vaid lubavad *M-Pact*'i, õnnekombel eesti jazzipubliku uut head tuttavat, pidada silma-

ootamatult ning sellele ei jõudnud reageerida ei siin kirjutaja ega ka kardetavasti suur osa tema talendi ammusest austajatest. Teine esineja samas kirikus oli vokalist Christian-Charles de Plicque, kes on pärit Ameerikast, kuid elab nüüd Soomes, kus tegutseb ka tema saateansambel *The Full Tilt Band*. De Plicque'i biograafia räägib tema aastakümnetepikkusest koostööst nimekate bluusi- ja jazzimeestega, mehe tänane muusika ühendab gospelit, *soul*'i, bluusi ning vähemal määral ka jazzit. De Plicque on tõelise *soul*'ihäällega laulja, kellelaadseid meil vähe käinud ning kes kannatab välja võrdluse selliste vana kooli lauljatega nagu Ray Charles, Al Green või Barry White. Koos noorte soome muusikutega laulis de Plicque gospelit, tõlgendas selliseid laule, nagu Marvin Gaye *What's Goin' On* ja Van Morrisoni *Have I Told You Lately That I Love You* ja püüdis sütitada tuimavõitu publikut, mis õnnestus vaid osaliselt.

"Jõulujazzi" kümme päeva panid rõõmustama, et arvukas publik hea muusika ära tundis ning sellest osa sai. Kuuldu pakkus esmatutvust kahe huvitava välisesinejaga ning näitas märke arenevast eesti jazzist, mida



Christian-Charles de Plicque.

Harri Rospu fotod

hoiab elus vaid tegijate-korraldajate entusiasm heidutavas olukorras, kus puuduvad korralik jazziharidus, piisavad väljundid ning mis kõige tähtsam – muusikaelu korraldajate arusaam jazzi vajalikkusest ja väärilisest kohast tänases muusikas, nii laias maailmas kui ka kitsas Eestis. "Jõulujazz" on "Jazzkaare" väike vend, kuid sellisena väga hästi läbi mõeldud, kompaktne ning kuulajasõbralik. Küllap oli festivali külastajate seas teisigi, kes leidsid end mõttelt – see oli parim jõulukink jazzisõbrale.

ÕNNITLEME!

5. veebruar
VILJO SALDRE
näitleja ja lavastaja – 50

9. veebruar
ADA LUNDVER
estraadi- ja filminäitleja – 60

11. veebruar
HENNO SAARNE
teatrifotograaf – 70

16. veebruar
LILLI PROMET
kirjanik ja filmistsenarist – 80

17. veebruar
PEETER KOLLOM
näitleja – 50

19. veebruar
VIRVE ARUOJA
näitleja, tele- ja filmirežissöör – 80

20. veebruar
ARBO VALDMA
pianist ja pedagoog – 60

22. veebruar
LIIDIA SELBERG
flötist – 70

26. veebruar
JAAN ARDER
laulja – 50

27. veebruar
LAINA MESIKÄPP
näitleja – 85

28. veebruar
TEO MAISTE
operisolist – 70

EBAMÄÄRANE TULEVIK

Mida võiks emustada (ameerika) ooperile uueks aastatuhandeks?

Joan Peyser, raamatute *To Boulez and Beyond: Music in Europe Since Rite of Spring* ja *The Memory of All That: The Life of George Gershwin autor*, muretseb ooperižanri olevi-ku ja tuleviku pärast. Teatrid tellivad heliloojatelt uusi oopereid, nende lavaletoomine nõuab palju raha ja mõnda aega on kogu üritus meedia kõrge-ndatud tähelepanu all, kuid sellega enamiku teoste elulugu piirdubki. Sama saatus saab osaks ka ena-mikule muudes žanrites loodud uuest muusikast – Peyser tsiteerib artikli lõpuosas Pierre Boulezi iroonilist ütlust, et meie aja helilooja kuuleb oma teost kaks korda – esimest ja viimast. Aastaküm-neid on ooperi loomist saatuud visklemine “vana” ja “uue” helikeele küsimuse ümber.

Eestis viimasel kümnendil kirjutatud ja esietendatud ooperid on enamasti olnud lühioope-rid ja valminud “NYJD”-festivali tellimusel: Rai-mo Kangro “Reetur”, Mari Vihmandi “Lugu klaa-sist”, Alo Mattiiseni “Dispuut”, Lepo Sumera “Olivia meistrklass”, Alo Põldmäe “Depressioon baaris”, Rauno Remme “Zond”. Ainuke täispikk uus eesti ooper on 1999. aasta lõpul esietendunud Raimo Kangro “Süda”. See on üheksakümmenda-test ainus lavateos, mida on esitatud ka järgmistel aastatel, kuna ooper on kuulunud Rahvusooperi “Estonia” repertuaari. Aastal 2001 võttis Dortmundi ooperiteater Saksamaal oma kavva Erk-ki-Sven Tüürilt tellitud “Wallenbergi”. Varase-mal ajal kirjutatud teostest on üheksakümmenda-tel uuesti välja toodud ning mitu aastat püsivalt laval olnud Eino Tambergi “Cyrano de Bergerac”. Selle 1976. aastal esimest korda lavastatud ooperi saatuses võib püsimajäämise märke aimata, on ju ka hoolitsetud ooperi säilimise ja levimise eest heli-ja videosalvestusena.

Läbi XX sajandi tundsid sõna tõsisel mõttes tuhanded ameerika heliloojad tõmmet ooperi loomise poole. Aeg-ajalt tegid mõjukad kompaniid erilisi jõupingutusi nende tööde lavaletoomiseks. Hoolimata nähtud ja kuul-dud ooperite suurest hulgast on vähestel ol-nud jõudu püsima jääda.

Võrdluseks võiks heita pilgu XVIII sa-jandi teise poole Austriasse, mis oli ooperite sünniks suurepärase pinna. Enamik neist heliloojaist on unustatud, kuid ainuüksi Viin toitis Glucki, Haydni, Mozartit ja Beethove-nit, kelle teosed on jäänud repertuaari täna-päevani. Kas meie aeg on selles suhtes sama-sugune? Või on 1920. aastate helikeele revo-lutsioon ja teised vähem kergesti identifitseeritavad jõud midagi niisugust, mille pärast oleme meie tunnistajaks millelegi, millesar-nast pole keegi viimase poole tuhande aasta jooksul näinud?

Novembris 2000 korraldas Kaasaeg-se Ooperi Keskus (*Center for Contemporary Opera*) New Yorgi Rahvuslikus Kunstiklubis tuluõhtu, mille aukülaline oli John Corig-liano, kellelt *Metropolitan Opera* oli 1991. aastal tellinud ning lavale toonud ooperi *The Ghosts of Versailles*. *New York City Opera* kunstiline juht Paul Kellogg tutvustas heliloojat, nimetades tema ooperit “geeniuse tööks” ning väites, et seda luues hoolitses Corigliano “ameerika kaasaegse ooperi taaselustamise” eest. Et väidet paremini mõista, pidas Kellogg vajalikuks heita pilk lähiajalukku: 1950. ja 1960. aastad olid dogmade ajastu, “mil Tei-ne Viini koolkond [Arnold Schönberg, Alban Berg ja Anton Webern] ja pisut rabe moder-nism, mis sellele järgnes, valitses intellek-tuaalset muusikaelu põhjalikkusega põhi-mõttel vange-mitte-ellu-jätta”. Kellogg viitas Pierre Boulezi kuulsale seisukohale, et kaks-teisttooni-süsteemis kirjutamise vajadust mitte mõistev helilooja on “kasutu”, ning märkis, et kriitikud olid Boulezi poolel. On ilmne, lisan Kellogg, et just tonaalse helikee-le tõttu võis Samuel Barberi “Antonius ja Kleopatra”, mis avas uue *Met*’i Lincolni Kes-kuses aastal 1966, põhjustada kriitika raevu-hoo ning *Met*’i kava aega püsinud seisukoht mitte tellida uusi oopereid oli mõistetav reaktsioon Barberi uue tonaalse ooperi laas-tavale vastukajale.



John Paul Corigliano on 1938. aastal sündinud ameerika helilooja, töötanud raadios ja televisioonis, tuntud "kergesti tabatava" romantismi kalduva helikeele ning tonaalse harmoonia ja meisterliku orkestratsiooni poolest. Tema ambitsioonikaimaks teoseks peetakse ooperit *The Ghosts of Versailles* (1991).

Kellogg ei eksitanud kohalviibijaid Boulezi leppimatuse osas. Rohkem kui kakskümmend viis aastat tagasi, kui ma heliloojat eluloo tarbeks intervjuueerisin, kirjeldas Boulez oma reaktsiooni, kui ta kahekümmeselt uue esteetika avastas: "See oli meie aja muusika, piiramatute võimalustega keel. Ükski muu keel polnud võimalik. See oli kõige äärmuslikum revolutsioon alates Monteverdist, sest kõik sarnased kujundid olid nüüd välistatud. Sellega liikus muusika Newtoni maailmast Einsteini maailma. Tonaalsuse idee põhines maailmal, mida iseloomustas maa külgetõmbejõud. Serialismi idee põhineb maailmal, mis ise pidevalt avardub."

Boulez kuulutas selle mõtte välja nagu Mooses oma idee ühestainsast jumalast. Aga kuulsust ja raha sai ta rohkem dirigendi kui heliloojana. Nagu Kellogg märkis, on harjumuspärasele tonaalsusele pühendunud heliloojad alati olnud palju edukamad.

Corigliano, 2001. aasta Pulitzeri auhinna saaja, nõustub Kelloggi tõlgendusega asjade käigust. Ooperi *Ghosts* saamisloos ütleb ta: "Kui ma üles kasvasin, märkasin ma veidrat sarnasust Prantsuse revolutsiooni otsuse vahel hävitada täielikult minevik — jätmata ühegi aristokraadi pead õlgadele — ning kaas-

aja muusikalise mõtlemise fanaatilise puhastamistootluse vahel."

Corigliano näib olevat *Ghosts*'i säravas-se partituuri kanaliseerinud oma raevu helikeele vastu, mida ta oma nooruses ei armastanud, kuid mis ennast peale surus. Aga siin toimus ka midagi muud: ehitades oma loo Mozarti-aegsetele karakteritele ja luues muusikat, mis on teatud mõttes kommentaar Mozarti omale, võis Corigliano kirjutada tonaalset muusikat, kartmata, et kriitikud mõnitaksid seda kui vanamoodsat, siirupist või lahjat teost. Samal ajal võis ta nautida tohutut publikumenu.

Kuigi Corigliano saavutus oli jalustrabav — *Ghosts*'i vastukajad olid eranditult positiivsed, seitse etendust samal aastal välja müüdnud ja lisaks *Met*'ile jõudis teos ka *Chicago Lyric Opera* ning Hannoveri ooperiteatri lavale — ei teinud helilooja seda, mida Kellogg väitis teda teinud olevat: taaselustanud ameerika ooperit tänu tonaalsusele. Peaaegu



Pierre Boulez: tänapäeva helilooja kuuleb enamasti oma teost kaks korda — esimest ja viimast. Alates viiekümnendate aastate keskpaigast hõivas olulise osa Boulezi energiat hoopis dirigenditöö.

samal ajal kui *Met* tellis ooperi Coriglianolt, esitas Houstoni ooperiteater John Adamsile tellimuse ooperi *Nixon in China* kirjutamiseks. See ühemõtteliselt tonaalne teos oli 1987. aas-

ta kultuuri suuruudis, neli aastat *Ghosts*’ist varasem.

Oli siis Adams esimene helilooja, kes kirjutas tonaalse suurvormi pärast Barberi fiaskot? Mitte päriselt. Aastal 1976 oli Philip Glassi neljatunnine *Einstein on the Beach* veel järelejätmatumalt tonaalne. Enne ooperi lavalejõudmist teenis Glass elatist taksojuhina ning riskis oma säästudega, et teos lavale pääseks. Risk tasus end ära. *Einstein* hämmastas publikut ja Glassi karjäärile oli alus pandud.

On siis aasta 1976 veelahe? Ned Rorem, Pulitzeri auhinna võitnud helilooja, nelja ooperi autor, asetab selle veel varasemas aega. “See oli Menotti, kes kogu pilti muutis,” ütles ta. Aastal 1942 tõi *Met* lavale Menotti ooperi *The Island God*. Seejärel komponeeris Menotti ühe tonaalse ooperi teise järel, kaevates kogu aeg kriitikute rünnakute üle, kes kritiseerisid teda sellepärast, et ta ei järginud Schönbergi ja Boulezi liini. Menotti polnud ainus, keda ajakirjandus häbenematu tonaalsusearmastuse pärast risti löi. 1949. aastal tuli *New York City Opera*’s esiettekandele William Grant Stilli *Troubled Island*. Selle dirigent László Halász meenutab: “See oli suur tükk, kulutati palju raha. Mulle oli see lausa tappev – nii palju rasket tööd. Aga ma ei kahetse midagi, ooper vääris etendamist.” Helilooja tütar Judith Anne Still aga mäletab, et hoolimata püstiseisva publiku ovatsioonidest alandasid kriitikud tema isa, häbinärgistades tema muusikalist mõtlemist kui naiivset.

Mida kriitikud tahtsid? Kas on üldse mõni ooper soovitud “edumeelses helikeeles”? *Wozzeck* muidugi. Alban Bergi suurteos esietendus Berliinis aastal 1925, Ameerikas 1931 Leopold Stokowski juhatusel. Etendusel viibis George Gershwin. Kui Schönberg 1933. aastal lühikest aega New Yorgis elas, võttis Gershwin temalt tunde ja kasutas saadud teadmisi “Porgy ja Bessi” rikkalike orkestrifaktuuride loomisel. Ja *Porgy* on kõige ilusam ja liigutavam ameerika ooper ning tegelikult ainuke, mis näib olevat määratud surematusele.

Tõsi on, et on peaaegu võimatu täpselt öelda aega, mil tonaalsus sai ameerika ooperis uueks paljutähendavaks suunaks. Hoolimata Schönbergi järgse kirjaviisi valitsemisest viiekümneandatel-kuuekümnendatel, oli tonaalne ooper ülekaalus. Selle edukaimad



Gian Carlo Menotti on rohkem kui kümne ooperi autor, Eestis teatakse neist kõige paremini “Telefoni” (1947) ja “Konsulit” (1950).

harrastajad olid Jack Beeson ja Carlisle Floyd. Äärmuslikud muutused euroopa muusikas – mitte üksnes Teise Viini koolkonna, vaid ka Stravinski ja Varèse’i tehtud – kajastusid ameerika ooperimaailmas vaevu. 1910. ja 1950. aasta vahel tõi *Met* lavale keskeltläbi ühe uue ooperi iga kahe aasta tagant. Kõik olid tonaalsed. Ükski ei jäänud püsima.

Pärast Teist maailmasõda pöördus kultuurikliima ühiskondlikelt asjadelt – segaduse ja laastamise allikalt – vaimsemate asjade poole. Paljud eurooplased, nende hulgas Boulez, armusid Schönbergi meetodisse. Mõned ameeriklased, näiteks Milton Babbitt ja Roger Sessions, tegid sama, kuid suurem oli nende hulk, kes tahtsid Euroopast eralduda ning kujundada ameerika oma identiteeti. Selles liikumises mängis suurt osa *New York City Opera*. Esiteks püüdis teater tuua standardrepertuaari lavale nii palju kui võimalik inglise keeles. Teiseks, Julius Rudeli juhtimise ajal pühendati kevadhooajad aastail 1958 ja 1959 üksnes ameerika ooperile. *Ford Foundation*’i toel võeti kavva Leonard Bernstein, Kurt Weilli, Douglas Moore’i, Gian Carlo Menotti, Carlisle Floyd, Marc Blitzsteini, Vittorio Giannini ja teiste oopereid. Osa neist – Weilli, Blitzsteini ja Bernstein omad, mis käisid Gershwini jälgedes, – toetus ameerika kohalikule ainesele, sisaldades tugevaid džässi mõjusid. Teised kasutasid dissonantsemat keelt, mis valitses ameerika instrumentaalmuusikas. Weisgalli *Six Characters in Search of an Author* (1959) oli dodekafooniline.



George Gershwin. Kes ameerika heliloojatest suudaks teha midagi võimsamat kui "Porgy ja Bess"?
Fotod internetist

City Opera dirigent ja teatrijuht Christopher Keene jätkas Rudeli riskivas stiilis. Keene juhatas Floyd'i *Of Mice and Men*'i ja Glassi *Akhmaten*'i esietendusi New Yorgis ning Anthony Davise ooperi *X, The Life and Times of Malcolm X* maailmaesiettekannet. Keene oli ka see, kes tutvustas ameerika publikule XX sajandi parimaid Euroopa oopereid – Schönbergi *Moses und Aron*, Busoni *Doktor Faust* ja Zimmermanni *Die Soldaten*. Nädal enne surma juhatas ta Hindemithi "Maalikunstnik Mathise" etendust. Keene täitis julgelt ruumi Weisgallist Broadwayni. Aga näib, nagu oleks see olnud asjatu.

Tundub, et see, kas ameerika algupärane ooper sai esietenduse järel kiitvad või mahategevad arvustused, ei ole lugenud palju. Vähesed teosed on jäänud püsirepertuaari. Üheksakümnendatel lavale tulnud enam kui sajast ooperist on vaid kolmkümmend kolm lavastatud rohkem kui ühe korra. Võib üksnes järeldada, et seistes silm silma vastu vanas helikeeles kirjutatud uue ooperiga, tuleb meelde suur originaal, millest see on tuletatud. Ja seistes vastamisi uue helikeelega, lükkab publik selle ära. Aga kuna väljaspool New Yorki on teoste tellimisel liikunud suured rahad koos ihaldusväärse glamuuri ja avaliku tähelepanuga, mis ooperi esietendusega kaasneb, on ooperiteatrid küllaldasest tõestusmaterjalist hoolimata püüdnud eitada,

et ameerika ooper on sajandi algusest lõpuni enamalt jaolt olnud säilitamiskõlbmatu.

Houston Texases on üks ooperitööstuse keskusi. Alates oma esimesest täispikast hooajast 1972/73 on *Houston Grand Opera* peadirektor David Gockley toonud lavale kakskümmend viis ameerika ooperit. Mõned neist vähetuntud heliloojatelt, aga ka Bernsteini, Adamsi, Scott Joplini, Gershwini ja Floyd'i teoseid. Uuendusmeelsed kaastöötajad – Peter Sellars, Harold Prince, Meredith Monk – meeldivad peaaegu kõigile ooperiloojatele, kes igatsevad pääseda Gockley plaanidesse.

Kui *Met* tellib ooperi, maksab ta heliloojale ja libretistile. Summasid varjatakse kiivalt, kuid mõnikord info lekib. Glassi honorar ooperi *The Voyage* eest aastal 1992 oli kuulu järgi 300 000 dollarit. Paljud heliloojad aga sööstavad töösse ilma mingi rahalise tagatiseta. Miks? Helilooja Jack Beeson ütleb, et "ooperi kirjutamine on nagu suure kalli mänguautomaadiga mängimine. Helilooja paneb sisse tohtu hulga aega, energiat ja raha, aga see tasub ennast harva ära. Kuid olenemata sellest, kui vähe raha välja tuleb, teeb see alati palju lärmi."

Aasta 2001 trend oli kohandada ooperiks kuulus film, näidend või romaan. Eelreklamaam, eriti kui see tuleb Hollywoodist, tasub kuluka ettevõtmise ette ära. Kasulik on liikuda paar hooaega vana kõrge profiiliga ameerika filmi sõiduvees. André Previn'i 1998. aastal loodud "Tramm nimega "Iha"" on küll kirjutatud Tennessee Williamsi kuulsa näidendi järgi, aga näib, nagu oleks selle tegelik ajend 1951. aasta filmiauhinna võitnud film, peaosades Vivien Leigh ja Marlon Brando. Arvestades popkultuuri jõudu USAs võib arvata, et kuulsate filmide ja näidendite kasutamine jätkub ka edaspidi. Jake Heggie, San Francisco ooperis aastal 2000 esietendunud ooperi *Dead Man Walking* autor, püüab osavate sõnadega veenda filmidele mõtlemise vajalikkuses. Tema ooper keskendub surmanuhtlusele. Teatri juht Lotfi Mansouri ootas temalt lõbusat ooperit millenniumi vahetuse tähistamiseks, kuid libretist McNallyl mõlkus meeles hoopis midagi tumedat: lugu öde Helen Prejeani ja surma mõistetud mõrvari sõprusest. Heggie ja McNally vaatavad Filmiakadeemia auhinna võitnud filmi hotellitoas videost ja helilooja väitel hakkas miski temas sellele kaasa võnkuma. "Hakkasin kuulma

muusikat, mida tahan kirjutada,“ seletas ta. “Ooper toetub teatrile, filmile ja televisioonile. See peab olema voolavam kui kunagi varem, sest publik ootab seda. Inimene peaks minema ooperisse sama tundeaga nagu kinno, mõeldes: olen siin selleks, et meelt lahutada.”

Paljud heliloojad, teatrijuhid ja trupid paistavad temaga nõustuvat. See uus esteetika kindlasti õhendab üha enam piiri kõrge kunsti ja meelelahutuse vahel. Isegi selline institutsioon nagu *Met* on oma viimaste tellimuste puhul seda joont järginud. Euroopas näib olukord olevat avatum. Keelelt ja stiililt radikaalsed, püüavad paljud uued teosed vältida uusromantilisi assotsiatsioone ja filmimuusika põhimõtteid. Mitmekordse ettekan- de võimalusi on rohkem, sest vahemaad riikide vahel on väikesed, tehes kergemaks uue publiku leidmise naabrusest. Pealegi on Euroopa muusika ikoonid tõeliselt tugevad. Karlheinz Stockhauseni ja Luciano Beriot, Boulezi kaasaegseid, austatakse sama hardalt nagu viiekümnendatel, ja kõik, mida nad loovad, jõuab lavale, kui nad seda tahavad.

Sama ei saa öelda edasijõudnud, end tõestanud heliloojate kohta Ameerikas. See polnud ju mitte mõni Ameerika kompanii, vaid Berliini *Staatsoper Unter den Linden*, mis tellis Elliott Carterilt ooperi *What's Next?*. Esietendunud Euroopas aastal 1999, pole seda Ameerikas senini lavale toodud. Andekatele, aga vähem kuulsatele heliloojatele on osaks saanud samasugune hoolimatus. See jutt ei ole aga kirjutatud väitmaks, et kui Euroopa on hästi vastu võtnud Carteri ning teisi ameerika heliloojad ja on sünnikohaks sellistele kujudele nagu Thomas Adès, Oliver Knussen, Per Norgard, Wolfgang Rihm, York Höller, György Ligeti ja paljud teised, siis võiks ooperite eluiga Euroopas olla pikem kui palju konservatiivsemal ameerika laval. Kui rikas ja mitmekesine muusikakultuur praegu rahvusvaheliselt ka ei ole, puudub selles miski, mida me oleme harjunud kunstilt ootama: võime avardada kujutlust, liigutada tundeid ja mõjutada vaimu.

Hiljuti tegi Boulez nalja, et kui tänapäeva helilooja kuuleb oma teose esitust, kuuleb ta seda kahekordselt – esimest ja viimast korda. Ilmselgelt pole ju ooper üksi sellises kurvas olukorras, instrumentaalmuusika kannatab sama asja pärast. Arvesse peaks võtma võimalust, et viimased seitsekümmend viis



Möödunud aastal Eestiski esinenud Meredith Monk on eelkõige tuntud kui uute vokaaltehnika- te ja kõlavärvide otsija, ühtlasi ka helilooja ning oodatud koostööpartner tantsuetenduste loomisel. Suurt tähelepanu on leidnud tema ooper “Atlas” (1981).

Harri Rospu foto

aastat on kunstis olnud renessansiga alanud 500-aastase perioodi lõpetus. Ainult muutumine on igavene. Nii nagu renessans tuli keskaja asemele, võib sellele, mida meie tunne- me ja armastame, järgneda miski, mida me ei oska ette näha. Tehnoloogia, mis on tungi- nud peaaegu kõigisse meie eluvaldkondadesse, rakendub kindlasti ka praegu kujuteldama- matu, täiesti uue kunsti teenistusse.

Ajakirjast *Opera News*, august 2001 lühenda- tult tõlkinud ja eessõna kirjutanud
ANNELI REMME

SAKSOFONI STAATUSEST JA SAATUSEST

Millest oleneb ühe instrumendi staatus? Kindlasti õige paljudest objektiivsetest ja subjektiivsetest asjaoludest: ajast, kohast, ideoloogiast (kitsamalt religioonist), traditsioonidest, hetkemoest, pillimeistritest, mängijatest, publikust, heliloojatest... ning isegi imperaatoritest. Staatus võib olla enam-vähem püsiv

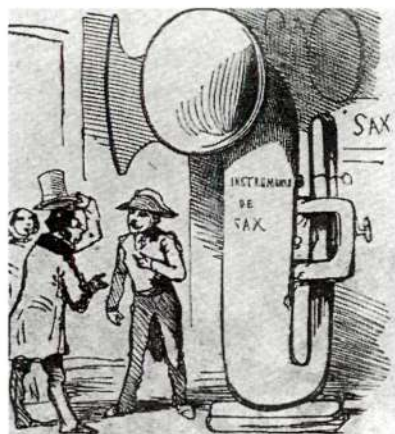
(näiteks trompet) või muutuv (näiteks saksofon), seda õpetab meile ajalugu. Seetõttu räägime saksofoni staatuse mõistmiseks veidi ajaloost, jälgime käesoleval hetkel noorima puhkpilli saatuse kõige olulisemaid keerdkäike.

Adolphe Sax konstrueeris oma uue instrumendi 1840-ndate algupoolel selleks, et

Postkaart L. van Oostromi kogust.
Aasta 1915.



"Vabandage, kas võib ka selle asutuse sisemust külastada?" Karikatuur väljaandest *Le journal amusant*, inspireeritud pillidemonstratsioonist Pariisi maailmanäitusel aastal 1855.



ühendada orkestrites tämbriliselt puu- ja vaskpillid. Ta valmistas kaks erineva häälestusega saksofonide perekonda: sümfooniaorkestrisse C ja F ning puhkpilliorkestrisse B ja Es instrumendid. Vaatamata esialgsele vaimustatud vastuvõtule jäi saksofon sümfooniaorkestris siiski mittekoosseisuliseks soolopilliks, kinnistus aga kohemaid Prantsusmaal, Belgias, Hollandis ja mujal sõjaväe puhkpilliorkestrites. Miks nii juhtus, on omaette pikemat käsitlust väärt, siinkohal piirduksin vaid kõige olulisemate põhjuste äramärkimisega. XIX sajandi teiseks pooleks oli sümfooniaorkester nii ooperis kui ka kontserdilaval instrumentide osas välja kujunenud, samuti pillid ise küllaldaselt pika evolutsiooni ja äsjase reformi tulemusena piisavalt täiuslikuks muutunud. Puu- ja vaskpillide rühm olid iseseisvunud, pillide funktsioonid rühmades kinnistunud ning tämbrikombinatsioonid heliloojatele ja kuulajatele harjumuspäraseks saanud. Seega, mis ülesanne anda uustulnuka(te)le? Teiseks, suur osa sümfooniaorkestrite kontserdirepertuaari kuuluvatest meistriteostest oli selleks ajaks juba loodud. Kolmandaks, ülejäänud instrumentalistidega võrdväärse (akadeemilise) koolituse saanud saksofonimängijaid leidis alles vähe. Samal ajal toimus puhkpilliorkestrite reformimine. Seoses vaskpillide kromatiseerimisega omandas puhkpilliorkester täiesti uue näo, tekkisid uued koosseisude standardid, moodustusid puu- ja vaskpillide rühmad, toimus instrumentide funktsioonide ümberjaotamine. Selles olukorras oli tämbriliselt siduva ja homogeense saksofonirühma lülitamine koosseisu igati ootuspärane. Adolphe Sax, kes tegutses Pariisis ka sõjaväedirektorigina, võitis juba 1845. aastal oma orkestriga konkursil esikoha, teenides erilist kiitust just saksofonigrupi suurepärase mängu eest. Õige varsti tehti Pariisis algust koolitusega, alates 1847. aastast sõjaväemuusikuid ette valmistavas gümnaasiumis, seejärel aastast 1857 Pariisi konservatooriumis, õpetajaks Adolphe Sax ise. Siit sai alguse nn akadeemiline kool, kus saksofoni õpetati kui klassikalist instrumenti. Seda õpetust järgisid ja arendasid edasi Adolphe Saxi arvukad õpilased. 1850–60-ndatest pärinevad esimesed tähelepanuväärsemad oopused soolosaksofonile, samuti kvartetile (belgia heliloojate Singelée ja Demerssemani teoseid mängitakse tänapäevani). Belgias toimusid alates 1860-ndate teisest poolest kuni 1903. aastani regulaarsed konkursid, tuntuks said esimesed so-

listid. Kuna saksofon jäi ilma sümfooniaorkestri permanentse liikme staatusest, propageerisid kontserdilaval seda instrumenti üksikud kontserteerivad virtuoosid. Massilist läbimurret parnassile see endaga kaasa ei toonud. Saatusel oli aga varuks midagi õige ül-



Pillileiutaja Adolphe Sax kolmekümneaastaselt. Baugniot' litograafia (1844).

latavat ja vastuolulist, hoopis uus arengutee, mis muutis lõppkokkuvõttes instrumendi väga populaarseks, kuid rikkus aastakümneteks tema renomee.

Sündmuspaik: Ameerika.

Vastupidiselt üldlevinud arvamusele, et saksofon on "ürgne" džässinstrument, vältas tema omaksvõtt džässmuusikute poolt ja tõeliseks soolopilliks saamine neli-viiskümmend aastat. Väga lühidalt võiks seda keerulist protsessi kirjeldada järgmiselt. Kõigepealt

sattus saksofon sarnaselt teiste puhkpillidega eelmise sajandi lõpupoole valgete sõjaväemuusikast üksikutesse traditsioonilist džässit ja hiljem diksiländstiili viljelevatesse orkest-

ritesse, mängituna enamasti klarnetistide poolt vahetuspillina, kusjuures saksofoni roll oli üpriski teisejärguline. Eelmise sajandi kahekümnendatel lisandus uus orkestritüüp –



valgete sümfodžäss, meil tuntud estraadiorkestrina, kus saksofon kinnistus koosseisu, kuid ikka veel klarnetiga kohta jagades (tõelise džässiga polnud seal mingit tegemist, küll aga sai saksofonide kasutamise tava eeskujuks mitmetele sümfoniaorkestrile kirjutavatele heliloojatele). Nii leiamegi selleaegsetes ja veel hilisemateski partituurides klarnetipartiidest märkuse *muta in saxophone*. Kolmekümnendatel, svingiajastul, seoses suurte džässorkestrite tekkimisega ja ansamblimängu arenguga saame rääkida saksofoni iseseisvumisest ja orkestrirühma väljakujunemisest. Tänu Coleman Hawkinsile ja Lester Youngile muutus tenorsaksofon eelistatud soolopilliks, järgmisel kümnendil – 1940-ndatel viis aga Charlie Parker altsaksofoni *bebop*'is enneolematule kõrgusele. Rohkem hakati tähelepanu pöörama isikupärasele toonile, ajapikku võeti kasutusele erinevaid tämbreid võimaldavad huulikud, uued stiilid tõid kaasa uued väljendusvahendid ja eeskujud.

Kõrvuti suhteliselt elitaarse džässiga mõjutas saksofoni staatust ja levikut vahest enamgi triviaalmuusika. Värvikas ja mitmesuguseid efekte võimaldav ning asjaarmastajalikul tasemel küllaltki hõlpsasti käsitlev instrument lipsas XIX sajandi lõpul tantsu- ja ajaviitemuusikasse ning leidis järgmise sajandi algul laialdast rakendust tantsuplatsidel, kohvikutes, kabareedes ja igasuguse komejanditsemise juures. Enamasti just sellisena sai ta hästi tuntuks Ameerikas ja sellisena tuli ta sealt moodsa tantsu- ja ajaviitemuusika laineharjal tagasi Euroopasse, levides kahe maailmasõja vahelisel perioodil neiski paikonnis, kus seda instrumenti varem ei tuntud (kaasa arvatud Eestis). Akadeemilise kooli puudumine kohapeal ei olnud seejuures mingiks takistuseks, kuna saksofonil mängiti peamiselt just vähenõudlikku muusikat ja nii, nagu igaüks seda endale ette kujutas või kusagilt kuulnud oli. Veel viisteist aastat tagasi ütles üks minu juurde konsultatsioonile tulnud noor pillimees, et ainus õpetus, mis ta orkestrisse astumisel vanema kolleegi käest saanud, oli järgmine: saksofon on pill, mille võtad põõsast, paned suhu ja mängid, ja kuidas sa seda teed, ongi õige!

Vastukaaluks üha suurenevale dilettantide hulga arendasid saksofonimängu os-

Adolphe Sax ja sakshorn Pariisi maailmanäitusel 1855.



“Muusik, kellele see uus trompet on tehtud.”
Karikatuur väljaandest *Le charivari*,
21. oktoober 1855.

kust nii vanas kui ka uues maailmas edasi klassikalist muusikat propageerivad solistid (akadeemiline liin) ja andekad džässmuusikud (džässiliin). Esimestest olid silmapaistvaimad Sigurd Rascher ja Marcel Mule. Rascherile on kirjutatud üle 160 teose, sealhulgas saksofonimuusika klassikaks saanud Jacques Ibert'i ja Aleksandr Glazunovi kontserdid (mõlemad 1936). Ta oli ka esimene saksofonist, kes esines koos Berliini Filharmoonikutega (aastal 1938). Marcel Mule asutas 1928. aastal Prantsuse Rahvuskardiväe Orkestri juurde saksofonikvarteti, oli selle kauaaegne juht, soleeris Euroopas ja Ameerikas ning tegi koostööd paljude heliloojatega. Tema teeneks oli ka nn “uue” klassikalise saksofonikooli rajamine. Vahepeal seitsekümmend kaks aastat suletud olnud eriala avati Pariisi konservatooriumis taas 1942 ning professoriks kutsuti Mule. Suures osas just tema poolt välja töötatud põhitõdedel rajaneb saksofoni õpetamine tänapäeval. Järgnevatel aastakümnetel loodi prantslaste eeskujul saksofoniklassid paljudes muusika(kõrg)koolides Euroopas, Ameerikas ja mujal. Seoses levimuusika osakonna avamisega (1977) alustati saksofoni

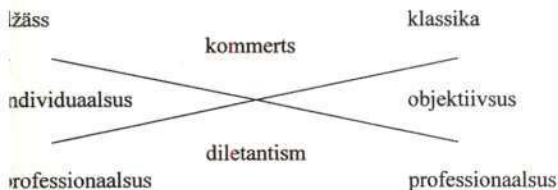


* Nederl. Saxophone Quartet.

Hollandi saksofonikvartett aastal 1910. Postkaart L. van Oostromi kogust.

õpetamist Georg Otsa nimelises Tallinna Muusikakoolis 1978. aastal. Klassikalise saksofoni eriala on Eesti Muusikaakadeemias (Tallinna Konservatooriumis) alates aastast 1980.

Vaatamata saatuse keerdkäikudele või tänu nendele, samuti tänu uutele tämbrilistele ja tehnilistele võimalustele on saksofon praegu väga populaarne, mitmenäoline ja mitmeti mängitav instrument. Ühes ja samas pillis peitub koos mitu erinevat helimaailma (lisaks rikkalikud üleminekuvariandid), mis muutuvad sedavõrd, kui võrd nad lähenevad eri poolustele, milleks on klassika ja džäss, kaks erinevat mõtlemist. Samasugune, vahest veelgi kirevam on olukord laulmises. Et paremini orienteeruda meid ümbritsevas kõlapildis, et mõista nõudeid saksofoni toonile erinevate muusikaliikide puhul, esitan siinkohal lihtsustatud skeemi :



Džässis püüeldakse isikupärase, mängijale omase tooni suunas, klassikas objektiivse, pillile omase tooni poole. Nende vahele jäävad kommerts, mis ei püri õieti kummalegi poole ja kui püribki, siis rahuldub pooliku tulemusega; ning diletantism, mis ei küüni saavutama ei ühte ega teist. Niisiis, kahte erinevat poolust lahutab individuaalsuseta ja "tavaline", suhteliselt hõpsalt saavutatav kõla. Seda kuulebki kõige rohkem ja sellega ollakse (kahjuks) harjunud. Näib, et ühelgi teisel instrumendil ei ole võimalik nii mitmel moel, erineva tooni- ja kõlakvaliteediga (mis muide sõltub suuresti ka pillide, huulikutete ja keelte valikust) mängida. Ühel pool rafineeritus, täielik allumine klassikalistele kaanonitele, teisel pool täielik vabadus ja vajadus leida iseenda jaoks see "õige" ja iseloomulik, vahepeal aga raskesti määratletav vähem või rohkem koolitatud või hoopis koolitamata "saksofoni tämber". Suhtumine oma pilli kõlasse, tehniline valmisolek ja muusika tundmine määravad tänapäeval kooli ja koolitatuseni klassikas kui ka džässis.

Eespool esitatud skeem aitab meil mõista sedagi, miks on raske, kui mitte võimatu panna kokku mängima klassikalise ha-



Mitte üksnes meeste pill. Aasta 1925.

ridusega ja džässisaksofonisti. Klassikaline kool taotleb kogu instrumendi ulatuses võimalikult ühtlast tämbrit, puhast, läbi kogu dünaamilise skaala "kandvat", ilusat ja nõtket tooni (*bel canto*), täpset intonatsiooni ning viimistletud artikulatsiooni; vibraato sarnaneb keelpillivibraatoga. Džässis, vastupidi, kasutatakse olenevalt stiilist, tempost, registrist, dünaamikast ja mängija isikupärast tämbrikselt vägagi kirjut, ramedat (ingl k *rough*) tooni; vibraato on aeglaste tempode juures palju aeglasem, laiema amplituudiga ning algab alles noodi lõpupoole. Samuti on artikulatsioon ja loomulikult kogu mängumaneer ("klassikaline" ja "jazzilik" fraseerimine) täiesti erinevad. Kõlaliselt ebaühtlase tulemuse annab džässisaksofonisti kokkumäng ka teiste, klassikalise kooli reeglite järgi musitseerivate instrumentalistidega. Küsimust ei teki siis, kui erinevaid stiile viljelevad pillimehed mängivad koos vastavalt tänapäeva helilooja tahtele (kui tõlgitsuslik ja kõlaline kirjus on autoril eesmärgiks seatud). Küll aga muutub häirivaks absoluutselt erineva koolituse ja mõttemaailmaga muusikute meelevaldne "kokkuistutamine" ilma autori soovita sümfoonilise, ooperi- ja balletimuusika

ning vahest enamgi veel kammermuusika ettekandmiseks.

Kes mängib saksofoni? Kõige lihtsam vastus – saksofonist, on ju üldteada, et flööti mängib flötist, trompetit – trompetist, tšellot – tšellist jne. Rangelt kehtib see klassikas ja džässis kõrgel professionaalsel tasemel, asjaarmastajatena oleme aga kõik võimelised midagi mängima – oboist okariini, klarinetist kitarr, altist akordioni, pargar pasunat, kassapidaja kannelt jne. Parafraseerides vana ladinakeelset ütlust – mis ei ole kättesaadav Jupiterile, on lubatud härjale. Tänapäeva kitsa spetsialiseerumise ja kõrgendatud kvaliteedinõude tingimustes on selgepiiriline tööjaotus igati põhjendatud ja ainuvõimalik. Kuidas toimida sel juhul (vanade) sümfooniaorkestrite partituuridega, kus Ameerikas alguse saanud tava kohaselt on ühitatud klarineti- ja saksofonimäng? Mõnel puhul on kokku pandud (bass)klarinet, saksofon ja koguni flööt. Kõige lihtsam ja tulemuslikum on partiid erinevate mängijate jaoks lahti kirjutada ja seda teed ka enamasti minnakse. Nii tabatakse kaks kärbest ühe hoobiga. Esiteks vabastatakse klarinetistid-flötistid väga nõudlikust (kohati teostatamatust) lisakohustusest, teiseks garanteeri-

takse parim kõlaline ja muusikaline tulemus. Oleks ju lausa ülekohtune oodata ükskõik kui healt pillimehelt teisel (võõral) instrumendil igakülgset viimistletud ja säravat esitust! Kuna saksofon on häälestuse osas küllaltki kapriisne, võtab ainuüksi intonatsiooniliselt puhaste nootide mängimine mittespetsialistilt pahatihti kogu vaimuenergia. Sakslane ütlevat, et muusika algab õigetest nootidest, kuid siiski ainult algab... Tänapäeva autorite loomingu ettekandmine nõuab lisaks veel selliseid oskusi, mida valdab ainult vastava ettevalmistuse saanud interpret: mäng ülikõrges, nn altissimoregistris, multifoovid, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ -toonid, *slap*-tehnik, varieeruv vibraato jne. Muidugi, see, millist kõlast kvaliteeti orkestris taotletakse, sõltub ikkagi dirigendist, tema arusaamadest, stiilitundest ja muusikalisest maitsest.

Kokkuvõtteks. Kuigi saksofon loodi algselt orkestrites tämbrikselt ühendama puu- ja vaskpille, sai temast saatuse tahtel iseseisev, väga ereda tämbrikselt sõnumiga ning laia

kasutusala instrument. Just võimaluste paljusus tingib vajaduse täpsemalt teada, kuidas ta peaks kõlama džässis, kuidas sümfoonilises ja kammermuusikas. Saksofoni vääristsid soolo-, ansambli- ja orkestrimuusikas XX sajandi heliloojad, tänaseks on repertuaar juba väga rikkalik. 1969. aastal loetles professor J.-M. Londeix Prantsusmaalt oma raamatus "125 aastat saksofonimuusikat" ligi 3000 originaalteost, hilisematel aastatel on neile lisandunud vähemalt sama palju uusi oopusi, kaasa arvatud ligikaudu 80 nimetust eesti autoritelt. Varemadel aegadel on saksofoni püütud keelustada riiklikult (Stalin), lähiaegadelgi kohati keelatud-keeldutud õpetamast muusikaõppeasutustes, kuid maailmas üha suurenev huvi selle pilli vastu on tõstnud saksofoni võrdsele tasandile teiste, palju vanemate muusikainstrumentidega.



"Saksofoni kasutusvõimalused sõja ajal."
Le charivari, 15. november 1854.

ARTHUR VON OETTINGENI PANUS HARMOONIAÕPETUSE ARENGUSSE



Arthur Joachim von Oettingen
(1836–1920).

Baltisaksa füüsik ja muusikateoreetik Arthur Joachim von Oettingen sündis Luua mõisas 28. märtsil 1836. Aastal 1853 lõpetas ta Viljandis gümnaasiumi, aastail 1853–1855 õppis Tartu Ülikoolis astronoomiat, 1855–1859 samas füüsikat ja lõpetas ülikooli 1859 füüsikakandidaadi kraadiga. Järgevaial aastail täiendas ta end Pariisis ja Berliinis, aastal 1862 kaitses Tartu Ülikoolis magistrikraadi teemal “Leideni patareid jääklaengust”. 1863. aastal sai Oettingen Tartu Ülikooli eradotseendiks, 1865 kaitses ta doktoriväitekirja teemal “Termomeetrite korrektsioonist, eriti Besseli kalibreerimismetodist”. Sama aasta 2. detsembril alustas oma majas regulaarseid ihnavaatlusi, 1866 sai temast Tartu Ülikooli erakorraline professor ning valmis tema raamat “Harmooniasüsteem dualistlikus arenduses” (Harmoniesystem in dualer Entwicklung). 1868. aastal sai Oettingenist Tartu Ülikooli korraline professor (aastani 1893). Ta luges füüsika üldkursust, füüsilist geograafiat,

meteoroloogiat, elektromehaanikat, termomehaanikat, harmooniaõpetust, matemaatilise füüsika aluseid, elektrotehnikat, psühhofüüsikat ja akustikat. 1876. aastal asutati tema eestvedamisel Tartu Ülikooli meteoroloogia observatoorium, Oettingeni ja ülikooli vanemmehaanik Schulze ehitatud anemograaf sai Londonis kuldauraha, samal aastal valiti Arthur Joachim von Oettingen ka Peterburi TA korrespondentliikmeks. Aastail 1869–1874 oli ta Tartu Loodusuurijate Seltsi (Die Dorpater Naturforschende Gesellschaft) sekretär, seltsi auliige aastast 1893. Peale selle oli Oettingen Tartu Saksa Käsitöölise Seltsi (Der Dorpater Handwerkerverein) president, aastast 1886 selle aupresident, oli ka Tartu Saksa Muusikaseltsi (Musikalische Gesellschaft) esimees ja asjaarmastajate orkestri dirigent.

1893. aastal saadeti Oettingen ülikoolist erru ning ta sõitis Leipzigi, kus jätkas teaduslikku ja pedagoogilist tegevust, oli XX sajandi algul väljaande Poggendorf's biographisch-literarisches Handwörterbuch 3.–5. köite koostaja ja sarja Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften toimetaja, hiljem peatoimetaja. 1913 ilmus trükkist tema raamat Das duale Harmoniesystem (“Dualistlik harmooniasüsteem”). Arthur Joachim von Oettingen suri Saksamaal 5. septembril 1920. Temalt on pärit seitsekümmend viis teaduslikku tööd (raamatud, artiklid, toimetatud väljaanded), mõned neist väga mahukad. Peale selle on ta toimetanud või tõlkinud Leipzigis kolmkümmend kuus raamatut.

(Toimetus)

Muusikateooria ajaloos võib üldiselt eristada kaht haru – spekulatiivset ja rakenduslikku. Esimene tegeleb eelkõige helisüsteemide uurimisega, teine on rakendatud heliteoste komponeerimise ja analüüsi teenistusse (siia kuuluvad sellised valdkonnad nagu kontrapunktiõpetus, generaalbassiõpetus, kooliharmonia jne).

Klassikalise heliteose struktuuri kolm komponenti, kontrapunkt, harmoonia ja vorm, põhinevad kolmetasandilisel hierarhial. Selle kõrgeima tasandi moodustab vorm ja madalama tasandi kontrapunkt. Harmoonia paikneb nende kahe tasandi vahel: ta tugineb kontrapunktile, saades viimaselt oma eksisteerimiseks vajalikud helid ja intervallid, kuid on funktsionaalselt allutatud vormile, mis teda juhib ja suunab. XX sajandi ühe kuulsaima muusikateoreetiku Heinrich Schenkeri määratluse järgi on harmoonia “ideaalselt tunglevate jõudude maailm, olgu need siis kas looduse või kunsti sünnitatud”¹. Erinevalt kontrapunktiõpetusest käsitleb harmooniaõpetus akorde kui terviküksusi – *Klänge* –, mitte kui intervallide ühendusi. Jean-Philipp Rameau teooria kohaselt sümboliseerib akorde nende priim – *basse fondamentale* –, mis sõltuvalt akordi pöördest võib asetsema mis tahes hääles. Generaalbassi- ja kontrapunktiõpetus ei tunne akordipöörete mõistet, käsitledes näiteks üht kolmkõla kolmest pöördest, kvartsektakordi dissonantsina, sest bassi ja ühe kõrgema hääle vahel tekkiv kvart on dissoneeriv intervall. Harmooniaõpetus aga käsitleb kvarti kui kvindi pööret konsonantsina.

Arthur von Oettingen (1836–1920), Tartu Ülikooli füüsikaproffessor ja kõigi aegade mõjukaim Eestis sündinud muusikateoreetik, on saanud tuntuks dualistliku traditsiooni rajajana XIX sajandi saksa harmooniaõpetuses.² Dualismi ideede viitavad juba tema muusikateooriaalaste põhitööde pealkirjad: *Harmoniesystem in dualer Entwicklung* (Dorpat und Leipzig, 1866), *Das duale Harmoniesystem* (Leipzig, 1913), *Die Grundlage der Musikwissenschaft und das duale Reinstrument* (*Abhandlungen der mathematisch-physischen Klasse der kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 34, 1916). Dualism – mažoori ja minoori käsitlemine teineteise peegelpildina – tuleneb diatoonilise helirea peegelsümmeetrilisest ehitusest: selle inversioon on helikoosseisult identne mingis transpositsioonis algkujuga.³ Kuid erinevalt diatoonilisest helireast pole ei mažoor- ega minoorikolmkõla peegelsümmeetrilised. Puhast kvinti täitvast suurest ja väikesest tertsis asetseb mažoorikolmkõlas suur terts all ja väike üleval, minoorikolmkõlas aga vastupidi. Seega on minoorikolmkõla mažoorikolmkõla inversioon.

Kontrapunktiõpetusele, mis ei käsitle akorde iseseisva struktuurina, vaid intervallide ühendusena, ei valmista kahe erineva, mažoorse ja minoorse puhta kolmkõla seletamine mingit raskust: kuna nad mõlemad koosnevad ainult konsoneerivaist intervallidest, on nad ka ise konsonantsed. Seevastu harmooniaõpetusele, mis otsib seletust kolmkõlale kui tervikstruktuurile temast väljastpoolt, on probleemiks minoorikolmkõla seletamine, sest erinevalt mažoorikolmkõlast, mida on suhteliselt kerge seletada ülemhelirea kaudu (moodustub ta ju ülemhelirea esimesest viiest helist), puudub minoorikolmkõlal seesugune füüsikaline alus, sest ülemhelirea inversiooni, nn alamhelirida ehk *Unterton'*ide rida, looduses ei eksisteeri.

Üheks katseks lahendada seda dilemmat oli Arthur von Oettingeni raamatus *Harmoniesystem in dualer Entwicklung* esitatud esimene järjekindlalt dualistlik harmooniaõpetus. Oettingen pooldas naturaalsel puhastel kvintidel ja suurteil tertsidel (vastavalt helide võnkesagedussuhetega $2/3$ ja $4/3$) põhinevat häälestussüsteemi. Mis tahes kaks heli erinevad teineteisest teatud arvu kvindisammude ja teatud arvu suure tertsi sammude võrra. Oma helisüsteemi kujutab Oettingen tabelina, mille horison-

¹ Tsiteeritud raamatust: *Beiträge zur Musiktheorie der 19. Jahrhundert.* – Herausgegeben von Martin Vogel. – Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1966, lk 203.

² Oettingenist vt. ka: Mart Humal. Jaan Soonvaldi teooria ajaloolises perspektiivis. – “Teater. Muusika. Kino”, 1984 nr 9, lk 43–46.

³ Kõige selgemini ilmneb see dooria helireas, kus transpositsiooni intervall on puhas priim, sest nii tõusev kui ka laskuv dooria helirida koosneb samadest intervallidest: toon, pooltoon, toon, toon, toon, pooltoon, toon (vastavalt *d, e, f, g, a, h, c, d* ja *d, c, h, a, g, f, e, d*).

taalridades paiknevad helid puhaste kvintide, vertikaalridades aga suurte tertside kaupa (15; näide 1).⁴ Sellist tabelit on hakatud nimetatma *Tonnetz*'iks.

Näide 1. Arthur J. von Oettingeni *Tonnetz*.

5^m 3^a.

n :	-8	-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	0	1	2	3	4	5	6	7	8	
<i>m</i>	2	<u>c</u>	<u>g</u>	<u>d</u>	<u>a</u>	<u>e</u>	<u>h</u>	<u>fis</u>	<u>cis</u>	<u>gis</u>	<u>dis</u>	<u>ais</u>	<u>eis</u>	<u>his</u>	<u>fis</u>	<u>cis</u>	<u>gis</u>	<u>dis</u>
1	<u>as</u>	<u>es</u>	<u>b</u>	<u>f</u>	<u>c</u>	<u>g</u>	<u>d</u>	<u>a</u>	<u>e</u>	<u>h</u>	<u>fis</u>	<u>cis</u>	<u>gis</u>	<u>dis</u>	<u>ais</u>	<u>eis</u>	<u>his</u>	<u>his</u>
0	<u>fes</u>	<u>ces</u>	<u>ges</u>	<u>des</u>	<u>as</u>	<u>es</u>	<u>b</u>	<u>f</u>	<u>c</u>	<u>g</u>	<u>d</u>	<u>a</u>	<u>e</u>	<u>h</u>	<u>fis</u>	<u>cis</u>	<u>gis</u>	<u>gis</u>
-1	<u>deses</u>	<u>asas</u>	<u>esox</u>	<u>bb</u>	<u>fes</u>	<u>ces</u>	<u>ges</u>	<u>des</u>	<u>as</u>	<u>es</u>	<u>b</u>	<u>f</u>	<u>c</u>	<u>g</u>	<u>d</u>	<u>a</u>	<u>e</u>	<u>s</u>
-2	<u>bbb</u>	<u>feses</u>	<u>ceses</u>	<u>geeses</u>	<u>desees</u>	<u>asas</u>	<u>eses</u>	<u>bb</u>	<u>ses</u>	<u>ces</u>	<u>ges</u>	<u>des</u>	<u>as</u>	<u>es</u>	<u>b</u>	<u>f</u>	<u>c</u>	<u>c</u>

Oettingeni *Tonnetz* näitab tema helisüsteemi avatust: ükski oktavis sisalduvast 85 helist ei kattu Oettingenil kõrguselt teisega; uute horisontaal- ja vertikaalridade lisamise teel võib helide arvu oktavis lõpmatult suurendada. Oettingeni järgi määrab helide harmoonilise tähenduse dualistlik "toonilisuse" (*Tonicität*) ja "foonilisuse" (*Phonicität*) printsiip (31–32). Toonilisus on mingisse intervalli või akordi kuuluva heli omadus olla ülemheliks nn toonilisele põhihelile (st ülemhelirea esimesele helile), foonilisus aga intervalli või akordi omadus omada kõigi helide jaoks ühist ülemheli – nn foonilist ülemheli. Igal intervallil või akordil on olemas mõlemad nimetatud helid. Intervallide ja sümmeetrilise ehitusega akordide puhul asetsevad nad intervalli või akordi alumise ja ülemise heli suhtes sümmeetriliselt (49), mažoor- ja minoorkolmkõlas aga ebasümmeetriliselt (36; näide 2). Nagu ilmneb, on mažoor- ja minoorkolmkõlas tooniline põhiheli identne akordi primiga ja minoorkolmkõlas fooniline ülemheli identne akordi kvindiga. Seetõttu peab Oettingen mažoor- ja minoorkolmkõla tooniliselt konsoneerivaks, fooniliselt dissoneerivaks, minoorkolmkõla aga vastupidi tooniliselt dissoneerivaks ja fooniliselt konsoneerivaks (45).

Näide 2. Fooniline ülemheli (a) ja tooniline põhiheli (b).



kõlas tooniline põhiheli identne akordi primiga ja minoorkolmkõlas fooniline ülemheli identne akordi kvindiga. Seetõttu peab Oettingen mažoor- ja minoorkolmkõla tooniliselt konsoneerivaks, fooniliselt dissoneerivaks, minoorkolmkõla aga vastupidi tooniliselt dissoneerivaks ja fooniliselt konsoneerivaks (45).

Kolm üksteisest kvindi kaugusel olevat mažoor- ja minoorkolmkõla moodustavad Oettingeni järgi ühtse süsteemi, tonaalsuse (*Tonalität*), mis koosneb tõusva mažoor-

⁴ Sulgudes olevad numbrid viitavad raamatu *Harmoniesystem in dualer Entwicklung* (Dorpat und Leipzig, 1866) lehekülgedele.

helirea helidest. Kolm samal viisil asetsevat minoorkolmkõla aga moodustavad teise süsteemi, fonaalsuse (*Phonalität*), mis koosneb laskuva früügia helirea helidest (64). Põhiastmete nimetused on tonaalsuses toonika (I), alamdominant (IV), ülemdominant või lihtsalt dominant (V), fonaalsuses aga foonika (I), alamregnant või lihtsalt regnant (IV) ja ülemregnant (V; 67). Akordid nendelt astmetelt ehitatakse tonaalsuses ülespoole, fonaalsuses allapoole. Tonaalseid ja fonaalseid kolmkõlasid tähistab Oettingen järgmiselt: C-duur-kolmkõla – c^+ , a-moll-kolmkõla – e^- . Tonaalse dominantseptakordile vastab fonaalsuses regnantseptakord (c-fonaalsuses, meie f-mollis, on see näiteks $f-des-b-g$; 73). Kõrvalastmete (III, VI) akorde nimetab Oettingen tertsakordiks (tonaalsuses on selleks *Oberterzklang* – mažoori VI aste –, fonaalsuses aga *Untertterzklang* – minoori III aste) ja juhtakordiks (*Leitklang* – mažoori III ja minoori VI aste; 80). Viimane nimetus tuleneb asjaolust, et seda akordi võib tuletada toonika- või foonikakolmkõlast, asendades akordi peaheli sellest väikese sekundi kaugusel oleva juhtheliga.

Peale tonaalsuse ja fonaalsuse leidub Oettingeni järgi veel neli segasüsteemi. Neist kaks esimest – “pooltonaalne” (*Halb-tonisch*) ja “poolfonaalne” (*Halb-phonisch*) – vastavad meie harmoonilisele mažoorile ja harmoonilisele minoorile. Ülejäänud kahte nimetab Oettingen vastavalt *Tonisches Doppelleitton-Geschlecht* ja *Phonisches Doppelleitton-Geschlecht* (206). Viimaste heliread on järgmised:

Doppelleitton-Geschlecht: $d, \underline{es}, \overline{fis}, g, a, \overline{h}, \overline{cis}, d$

Phonisches Doppelleitton-Geschlecht: $d, \underline{es}, f, g, a, \underline{b}, \overline{cis}, d$

Fonaalne harmoonia põhineb oma olemuselt loomuliku minoori plagaalsetel järgnevustel. Näiteks on Oettingeni tonaalne ja fonaalne kadents teineteise peegelpildid (74; näide 3); see ilmneb ka noodipildist: kui keerata noot 180 kraadi ümber ja lugeda teist näidet bassivõtmes tagant ettepoole.

Näide 3. Artlur J. von Oettingeni tonaalne ja fonaalne kadents.



Samalaadilisi akorde ja helistikke nimetab Oettingen homonoomseteks (*homonome*) ja vastaslaadilisi antinoomseteks (*antinome*; 125). Samu nimetusi kasutab ta ka akordijärgnevuste (*Schritte*) liigitamiseks. Nii on kahe mažoor- või minoorkolmkõla järgnevus homonoomne samm, üleminek mažoorikolmkõlalt minoorkolmkõlale või vastupidi aga antinoomne samm. Spetsiifilise järgnevuse moodustab antinoomne vahetus (*antinome Wechsel*) – pooltonaalsele ja poolfonaalsele laadile iseloomulik üleminek mažooriselt toonikalt minoorsele subdominantile või minooriselt toonikalt mažoorsele dominantile (156).

Dualistlikust harmooniakontseptsioonist tuleneb ka Oettingeni helistikusuguluse teooria (164 ja järgmised). Tema arvates võib helistike vahel olla kaht tüüpi sugulust – paralleelsust (*Parallelität*) ja vastastikusust (*Reciprocität*). Paralleelsus seisneb ühiste kolmkõlade olemasolus, siia rühma kuuluvad võtmemärkide poolest lähedased helistikud. Vastastikusus tähendab selliste kolmkõlapaaride olemasolu, kus üks ja sama heli on mažoorikolmkõla priimiks ja minoorkolmkõla kvindiks, (näiteks

C-duur- ja *f*-moll-kolmkõlad; Oettingeni järgi c^+ ja c^a); siin on lähedasemas suguluses võtmemärkide poolest kaugemad helistikud.

Raamatu viimases peatükis käsitleb Oettingen dissonantseid akorde. Ta väidab: “Dissonants on kahe või enama akordi samaaegne kooslus” (“Dissonanz ist das gleichzeitige Bestehen zweier, oder mehrerer Klänge”; 228). Akordide all mõtleb ta müüdugi puhtaid kolmkõlasid. Sageli pole kõik kolmkõlad esindatud täielikul kujul, vaid ainult ühe või kahe heliga. Diatoonilised septakordid koosnevad enamasti ühest täielikust kolmkõlast ja ühest teise kolmkõlasse kuuluvast helist (231). Suurendatud kolmkõla koosneb kahest mittetäielikust ühise peaheliga “antinoomsest” kolmkõlast, näiteks (249):

$$b-d-\overline{f}is = d^b+d^+$$

Vähendatud septakord koosneb Oettingeni arvates kahest mittetäielikust “antinoomsest” kolmkõlast “pooltonaalses” või “poolfonaalses” süsteemis, näiteks (257):

$$\overline{li}-d-f-\underline{as} = g^+ + c^a$$

Suurendatud sekstakord koosneb aga kahest mittetäielikust mažoorkolmkõlast “topeltjuhthelilaadis”, näiteks (273):

$$\underline{es}-g-a-\overline{cis} = g^a + a^+$$

Ka konsonantsed kolmkõlad, kui nad ei ole helistiku peakolmkõlad, vaid on kas tertsi- või juhtakordid, võivad oma lahendusest tulenevalt koosneda kahest eri kolmkõlast, mõjudes seega dissonantsina. Näiteks mõjub Oettingeni arvates *c*-tonaalsuses (meie C-duuris) toonikast lähtuv ja subdominanti edasiliikuv juhtakord (III aste) toonika ja dominandi ühendusena (244).

Oettingeni dualistlik harmooniasüsteem sai otseseks lähtealuseks Hugo Riemanni (1849–1909) harmooniaõpetusele. Riemann pühendas Oettingenile ühe oma esimestest harmooniaalastest uurimustest *Musikalische Syntaxis* (Leipzig, 1877). Kuigi Riemann loobus naturaalsel puhastel kvintidel ja suurtel tertsidel põhinevast häälestussüsteemist, jääb tal süsteemi teoreetiliseks aluseks ikkagi *Tonnetz*’ist tulenev helide liigitus kvint- ja tertshelideks. Näites 3 on toodud üks Riemanni töödes leiduv *Tonnetz*’i kuju.⁵ Riemann võttis Oettingenilt otseselt üle nii mažoor- ja minoorkolmkõlade tähistusviisi (käsitledes samuti minoorkolmkõla kvinti selle põhihelina) kui ka akordijärgnevuste liigituse – mõisted *Schritt* ja *Wechsel* (kuigi veidi muudetud kujul: Oettingeni *antinome Wechsel* asemel on Riemannil *Seitenwechsel*). Samuti võttis Riemann Oettingenilt põhijoontes üle tema dissonantsikäsitluse, sealhulgas kõrvalastmete kolmkõlade tõlgenduse dissonantsidena (nimetuse all *Scheinkonsonanz* või *Auffassungsdissonanz*) ning mõiste *Leitklang* (Riemannil: *Leittonwechselklang*).

Oettingeni-Riemanni harmooniaõpetus on seniajani jäänud kesksele kohale saksa muusikateoorias. XX sajandi algul arendasid seda kõige olulisemalt edasi Sigfrid Karg-Elert (1877–1933) ja Hermann Erpf (1891–1969), sajandi teisel poolel teiste seas Martin Vogel. Kuigi kõik selle koolkonna esindajad pole dualistid, on neil kõigil siiski väga palju nii ühiseid väärtusi kui ka puudusi. Nagu Oettingen ise oma kõnesolevas raamatus on märkinud, ei arvesta ta oma näidetes häältejuhtimisega (lõpetades need sageli näiteks kvartsektakordiga). Seega käsitleb ta harmooniat tõesti kui “puht-vaimset, ideaalselt tunglevate jõudude maailma”, nagu Heinrich Schenker seda

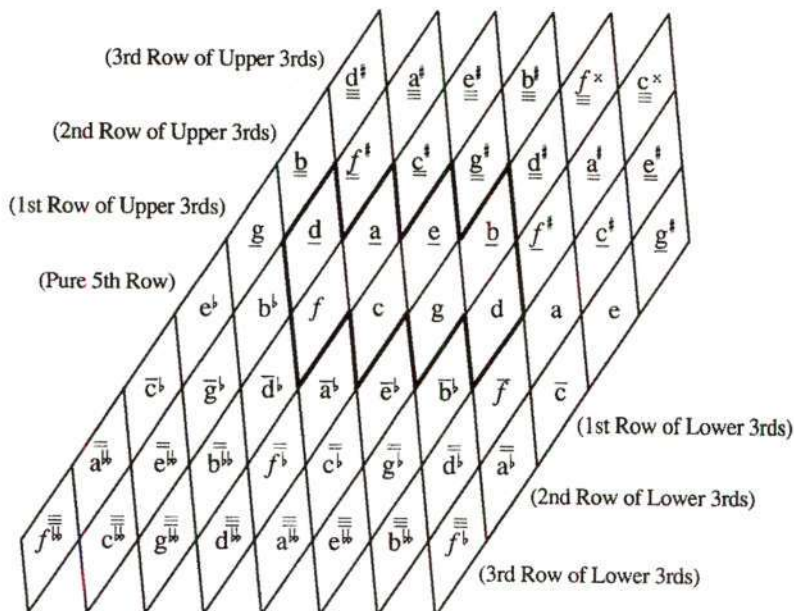
⁵ Robert W. Wason and Elizabeth West Marvin. Riemann’s “Ideen zu einer ‘Lehre von den Tonvorstellungen’”: An Annotated Translation. – *Journal of Music Theory*, 36/1 (1992), lk 102.

iseloomustab. Terve selle koolkonna nõrkus avaldubki akordijärgnevuste harmoonilise tähenduse ülehindamises nende kontrapunktilise funktsiooni arvel. Nagu Schenker on märkinud, sai see tendents alguse juba Rameau'lt, kelle kuulub *Traité de l'harmonie* (1722) pani samal ajal aluse tänapäeva harmooniaõpetusele.⁶ Saksa klassikud Bachist kuni Brahmsini said oma koolituse siiski eelkõige generaalbassi- ja kontrapunkti-, mitte aga harmooniaõpetuse najal (teatavasti on Philipp Emmanuel Bach ühes kirjas Kirnbergerile märkinud, et tema ja ta isa Johann Sebastian Bachi põhimõtted on "antirameauisch"). Seetõttu on loomulik, et Schenker, kes taasavastas kontrapunkti tähtsuse heliteose struktuuris, suhtus ka Riemannisse väga kriitiliselt.

Inglise keelt kõnelevais maades pole Oettingeni-Riemanni harmooniaõpetus kunagi olnud eriti populaarne. Alles viimastel aastakümnetel on selle avastanud mõningad Põhja-Ameerika post-tonaalse teooria esindajad (sealhulgas David Lewin ja Richard Cohn). Nii on tekkinud terve uus muusikateooria haru, mida nimetatakse "uusriemannluseks" (*neo-Riemannian theory*)⁸. Üks esimesi sellealaseid publikatsioone on David Lewini artikkel *A Theory of Generalized Tonal Functions*⁹. Seal kasutab autor selliseid Oettingeni vaimus tuletatud mõisteid, nagu *dual major* ja *dual minor* ning isegi *phonic* ja *sonic*.

Eriti aktiivseks muutus "uusriemannlus" 1990. aastatel. Üks selle suuna peaesindajaid Richard Cohn iseloomustab seda järgmiselt: "Uusriemannlik transformatsiooniteooria kannab kolmkõlatransformatsioonide rühmastruktuuri üle võrdtempeeritud (12-helilisse) helikeskkonda, pöörates erilist tähelepanu heliklasside optimaalse lõikuvusega [st võimalikult rohkete ühishelidega – M. H.] transformatsioonidele ja eriti häältejuhtimise sujuvusele," rõhutades, et "ainus uusima teooria aspekt, mida ei leidu

Näide 4. Hugo Riemanni Tonnetz.



⁶ Heinrich Schenker. Rameau oder Beethoven? – *Das Meisterwerk in der Musik*, III. – München, 1930.

⁷ Samas, lk 11.

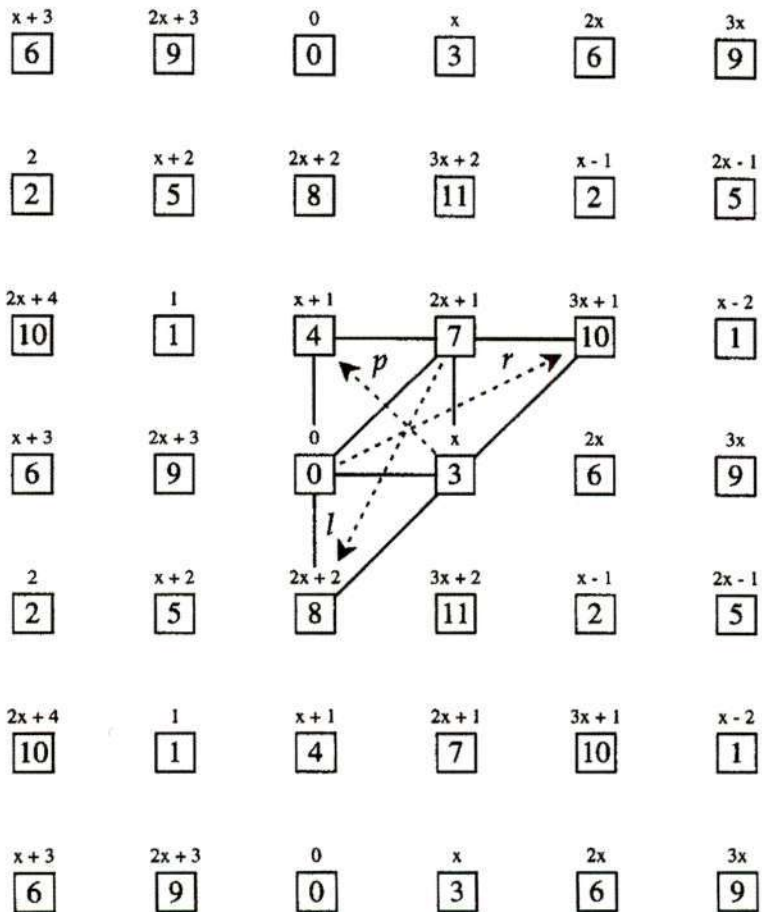
⁸ Vt. eriti *Journal of Music Theory* 42/2, 1998, lk 167–341, kus on avaldatud suur valik sellealaseid töid koos Richard Cohni sissejuhatava artikliga: Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective.

⁹ *Journal of Music Theory*, 26/1, 1982.

juba üheksateistkümnenda sajandi kirjutistes, on matemaatiline rühmateooria¹⁰. Üheks "neo-Riemannian theory" keskseks mõisteks on kujunenud Oettingeni *Tonnetz*. Nii näiteks pakub Richard Cohn oma artiklis *Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and their Tonnetz Representations*¹¹ välja Oettingen/Riemanni *Tonnetz*'i omapoolse variandi (vt näide 4), kus noodinimetused on post-tonaalse teooria vaimus asendatud helikõrgusklasside (*pitch-classes*) numbritega (näide 5).

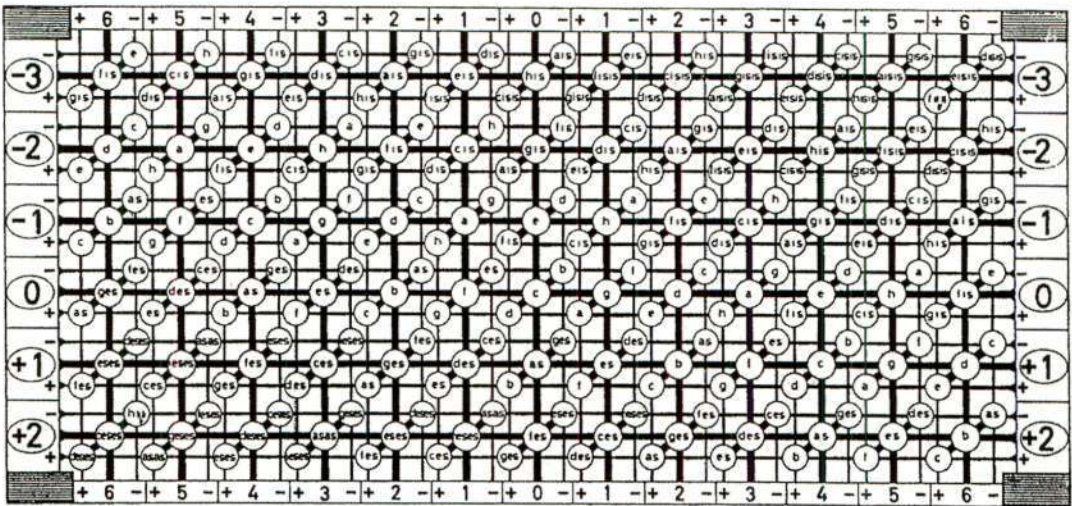
Oettingeni-Riemanni *Tonnetz*'i edasiarendusena on konstrueeritud ka kolme-mõõtmelisi *Tonnetz*'e, mille eesmärgiks on kujutada septakordide suhteid. Kolmas mõõde tähistab siin kas väikest või naturaalseptimit. Näidetes 6 ja 7 on esitatud kaks eri versiooni kolmemõõtmelisest *Tonnetz*'ist, mis näitavad kaht erinevat lähenemisi viisi Oettingeni ja Riemanni traditsioonile. Saksa koolkonna esindaja Martin Vogel, kes järgib Oettingeni häälestussüsteemi, lisab tema naturaalsele puhastele kvintidele ja suurtele tertsidele kolmanda mõõtmena naturaalseptimid helide võnkesage-

Näide 5. Richard Cohni Parsimonious *Tonnetz*.



¹⁰ "[N]eo-Riemannian theory maps the group structure of triadic transformations in an equal-tempered environment, with special attention to those transformations that optimize pitch-class intersection, and, more generally, voice-leading parsimony. [...] The single aspect of recent theory that does not first appear in nineteenth-century writings is the mathematical theory of groups." [Richard Cohn. *Weitzmann's Regions, My Cycles, and Douthett's Dancing Cubes*. - *Music Theory Spectrum*, 22/1 (2000), lk 89).

¹¹ *Journal of Music Theory*, 41/1, 1997, lk 15.

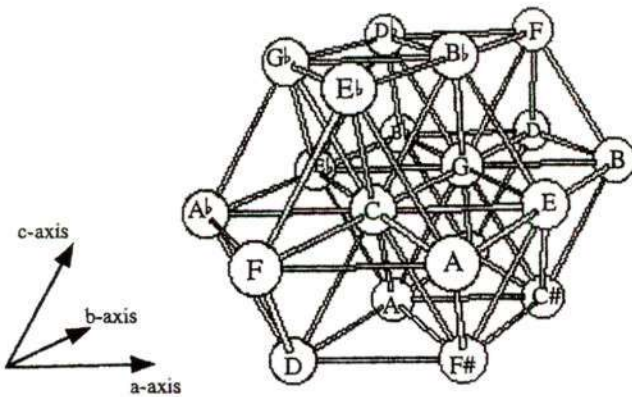


Näide 6. Martin Vogeli kolmemõõtmeline Tonnetz.

dussuhetega 4 : 7 (näide 6).¹² Siin on Oettingeni Tonnetz'i igale helile lisatud üks tõusev ja üks laskuv naturaalseptim. "Puhta" häälestussüsteemi tõttu ei kattu ükski neist "septimihelidest" ülejäänud helidega. Seevastu ameerika teoreetiku Edward Gollini võrdtempereeritud helisüsteemis konstrueeritud kolmemõõtmelises Tonnetz'is¹³ (näide 7) on kolmas, väikeste septimite mõõde orgaanilisemalt integreeritud üldisesse helivõrgustikku.

Seega võimaldas loobumine ühest Oettingeni süsteemi olulisest elemendist – akustiliselt puhastest intervallidest – Oettingeni traditsiooni uuendada ja edasi arendada. Ja kuigi "uusriemannahk" praktiliseks rakendusala on eelkõige XIX sajandi lõpu kromaatilise muusika (Liszt ja hiline Wagner) analüüs, tundub selle teooria peaesmärgiks olevat pigem helisüsteemi enda sisemiste seaduspärasuste uurimine.

Näide 7. Edward Gollini kolmemõõtmeline Tonnetz.



¹² Martin Vogel. Arthur v. Oettingen und der harmonische Dualismus. – *Beiträge zur Musiktheorie der 19. Jahrhunderts*. – Herausgegeben von Martin Vogel. – Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1966, lk 118.

¹³ Edward Gollin. Some Aspect of Three-Dimensional Tonnetz. – *Journal of Music Theory*, 42/2 (1998), 202.

VISUAALSE JA VERBAALSE KREOLISEERUMINE ARVO IHO FILMIS "KARU SÜDA"



"Karu süda", 2001. Režissöör Arvo Iho. *Kätt Niika (Rain Sinnuul)* saabub Siberisse. Filmi algusstseen. Arvo Iho foto

Ühe kunstiteose mõistmiseks on palju erinevaid võimalusi. Kuid need võimalused jagunevad siiski piiratud arvuks põhimõtetelisteks käsitletusteks. Üheks selliseks on loo jälgimine faabula ja süžee vahekorranas ning selle kaudu ajalise järgnevuse ja põhjuslike seoste mõtestamine. Teine võimalus on kujutatud maailma(de) jälgimine ja analüüs, maailmaloomise (kujutamise ja kirjeldamise) stiili kontseptualiseerimine. Kumbki lähenemisviis pole Arvo Iho filmi "Karu süda" puhul lihtne. Lugu on keerukaks aetud peategelase teisiku ehk saatusejuhi kaudu ja seega ei saa alati

kindel olla, kes lugu edasi viib. Samuti on raske põhjendada kõigi tegelaste olemasolu loos. Mees- ja naisküsimus tekitab kohe moodsaid interpreteerimisahvatlusi. Ka maailmade paljus ja nende vaheliste piiride ebamäärasus ei tee analüüsija tööd kergemaks. Maailmadest saab selles filmis rääkida väga mitmes mõttes, nii ruumikorralduse kui märgikorralduse tasemel, seega poeetika tasemel, mis neid kaht ühendab.

Kolmandaks võimaluseks on lähtumine raamist — alguse ja lõpu seotusest kui semiootilisest raamist. See tähendab, et lugu või-

vad ümbritseda raamivad märgid, mis toimivad signaalidena. Kõigepealt pühendus Põhjala põlisrahvastele. Seejärel pealkiri, mis viitab **Nikolai Baturini** samanimelise romaani ekraniseerimisele. Juba siin on tegemist tavapärase hierarhia muutmisega. Filmi pühendus jõuab vaataja ette enne pealkirja ja muutub pealkirjaüleseks. Sellele lisandub loo raam, selle algus ja lõpp. Kui paljusid vaatajaid on ärritanud filmi justkui ebaloosuliku algus. Aga ehk on ebaloosulikkus vihje märgilisusele (kontseptsioonile) ja ebaloosulikkuse asemel tuleks kasutada mõistet kummastatud.

Filmis "Karu süda" algab raamlugu kaks korda (selle sisse jääb küll veel muidki lugusid). Esimene raam on audiovisuaalne ehk pildi ja muusika kaudu loodud. See on peategelase Niika tulek helikopteriga üle kõrge mäe selle päikeseliselt poolelt varjupoolele ja maandumine puujumala kõrval. See on teise maailma laskumine. Filmi lõpus lahkub Niika koerterakendil horisondi poole ja muutub lõpuks samasuguseks täpiks, nagu oli helikopter filmi alguses. Niisiis algab film sümboolse tulekuga horisondi tagant ja lõpeb minekuga horisondi taha. End proovile panema ehk end otsima tulnud mees on lõpuks enda leidnud ja ring on täis saanud.

Raamloo teiseks alguseks on tegevust saatev verbaalne tekst. Filmi verbaalne osa algab peitusemänguga:

Laima: Seitse, kaheksa, üheksa, kümme, tulen otsima. Kes pole ennast ära peitnud on ise süüdi.

Niika: Tütarlaps!

Laima: Mida...

Niika: Siin kusagil pidi istuma see...

Laima: Vananutt?

Niika: Ja-jah – eideke...

Laima: Ta suri ära.

Niika: Suri ära?

Laima: Jah.

Võtkem nüüd filmi viimased repliigid, mis sama teema kokku võtavad ja selle loo algusega haagivad:

Niika: Sel talvel otsisin oma Laanenaist metsast, mägedest ja tundrast, kuid ei leid-

nud teda enam kunagi. Leidsin vaid isenda...

Niika: Hei, sõber Varjumees!?

Niika: Kui saatusejuht sureb, on inimesel suur elusüü... või on inimene puhtaks saanud... Jumalaga, Saatusejuht!

Oiumees: Kui saatusejuht sureb, siis on inimesel ilmselt suur süü. Sinust on saanud puhas inimene, juhi end ise, sa ei vaja enam saatjat.

Filmi viimane repliik Oiumeelt on venekeelne, nagu ka filmi esimesed repliigid. Kummalgi juhul pole see kasutaja emakeel.

Need raamloo kaks algust on selgesti kontseptuaalsed. Peitusemäng toob filmi märgulisuse teema, mis realiseerub naise otsimise juhtmotiivina sündmustikus ja eksistentiaalse tinglikkusena, mitmestumise ja paljunimelisusega maailma ja tegelaste kujutamisel. Tapmisega lõppeva filmi alguses soovitakse peategelasel mitte tappa, mis tähendaks ühtlasi sisemist ühtsust, enda ja oma saatusejuhi samastumist:

Oiumees: Sina, Niika, ole kütt, ära tapa, pea jahti. Ole Nganassaan.

Niika: Mis see Nganassaan tähendab?

Oiumees: Nganassaan on sinu vari. Saatusejuht. Sinust saab Niika – Nganassaan.

Sisedialoogi Niika ja Nganassaani vahel toetab naistegelase Valgelaugu – Emily – Laanenaise muutumine. Samuti suhted kõigi teiste naistega. Siia kuulub ka vanuse poolest tütreks sobiva nganassaani pruudi pakkumine Oiumehe poolt, laulatus Peegeljärve ääres poolatar Gitjaga, paarimine peegli ees Emilyga ja rituaalne jalgade pesemine Hallikese juures. Lisandub Laima valmidus oma süütus tema heaks ohverdada.

Filmi kontseptsioonini jõuame ilmselt kõige kergemini kõiki kolme viidatud analüüsi võimalust ühendades. Arutlus raamist lubab eeldada, et tegemist on tervikteosega ja film võiks olla kontseptuaalne. Eriti kui arvestame raami kõiki elemente omavahelises seoses. "Karu süda" kui konkreetse romaani pealkiri ja ka kui mütoloogemne kujund filmis verise karusüdame näol. Pühendus Põhjala



"Karu süda". Niika (Rain Simmul) laanes.

Arno Saare foto

rahvastele ja venekeelse, seega sovetsiseeritud Põhjala kujutamise filmis. Looduse ja inimese suhted saavad filmis küllalt konkreetse sotsiaalpoliitilise tausta. Ja lõpuks loo alguse ja lõpu ühtsusest tulenev motiivistik, mis on seotud mängu, otsimise-leidmise ja paljunimelisusega. Süžee ja faabula suhted, mida on kujutatud korraga erinevates maailmades, vastavad raamist tulenevale loogikale. Loo kulgemine raami sisse jäävates maailmades loob filmi keele ja tema optimaalse interpreteerimise võimaluse.

Arvo Iho film "Karu süda" on Nikolai Baturini romaani "Karu süda" ekraniseeringuna kindlasti intertekstuaalne film, sest romaani tundev vaataja tunneb küll ära faabula alguse ja lõpu sarnasuse, aimab tuttavaid teemasid ja motiive, kuid ei saa tervet filmi selle taustal kontseptualiseerida ehk sidusaks pida. Teise võimalusena viitasin ma Hermann Hesse "Stepihundi" olulisusele selle filmi loo kui terviku mõistmisel ("Intertekstuaalne film" TMK 12/2001). Intertekstuaalsus kujundab ka käesoleva filmi keelt ja on vaieldamatu, et sellel filmil on oma keel. Kuid selle keele mõistmine vaid filmist endast saadavate selgituste abil osutub raskeks.

Juri Lotman on oma artiklis "Kultuuri fenomen" (J. Lotman. Semiosfera. Sankt-Peterburg, "Iskusstvo – SPb", 2000, lk 557–580) kõrvutanud teatrit ja filmi kui sõnakesket ja kujundikesket kultuurinähtust. Filmi puhul on oluline näitlike kujundite keel, liikumine tegudelt sündmustele žeste kasutades. Filmis leiab J. Lotmani arvates aset visuaalsete ja verbaalsete keelte segunemine, kreoliseerumine. Kui tummfilmi keel on veel loomulikus keeles kinni ja haakub sellega, siis helifilm töö kaasa kiire tehnilise arengu, mis omakorda filmikeelt mõjutas. Filmikeele lingvistiline aspekt tähendab J. Lotmani kontseptsioonis suulise keele kirevat kasutamist murretest slängini ja ebaõige keelekasutuse teadlikku kultiveerimist. Sellest põhimõttelisest eemaldumisest kirjakeelest saab omamoodi norm ja keelelisest interferentsist vastavus tegelikkusele.

Arvo Ihole on ette heidetud vene keele liigkasutamist. Keskmise eesti filmivaataja võib tõesti kohati hätta jääda ja halvemas olu-

korras olla kui ingliskeelsete subtiitrite lugeja. See tähendab, et eesti film vajab eestikeelseid subtiitreid. Nikolai Baturin on väga rikka keelega ja tema kasutab normatiivset ja normist hälbivat eesti keelt kui eestlase seisukohast oma ja võõrast. Eesti keele normidest kõrvalekaldumine tähendab tema jaoks ka keelestiihia kujutamist Siberis. See on analoog samalaadsele vahekorrale vene keeles. Lisaks on nii romaanis kui ka filmis fragmente põliskasukate keelest. Kirjandusteoses ollakse tänu jutustajale tegelaste keelekasutusest distantseeritud, filmis aga erinevad keelestiihiad segunevad. Kuid see segunemine või kreoliseerumine on samas seotud kontseptualiseerimisega.

Ühelt poolt on vene keele erinevad variandid ja fragmendid põlisrahva keelest tänapäeva Põhjala probleem nii heas kui halvavas. Vene segakeel on üldine suhtluskeel, kuid samas ka vahenduskeel, põliskasukate ainus võimalik viis end Põhja alistajatele arusaadavaks teha. Ja Oiumehe suus kõlab see kui iidne keel. Teiselt poolt käib keelalise käitumisega kaasas suhtumine keskkonda, sotsiaalne käitumine – viinajoomisest ja külatänaval pidutsemisest alates kuni looduse hävitamiseni ja läbi mõlema ka iseenda hävitamiseni välja. J. Lotmani väitel loob kahe või mitme keele segunemine algul segakeele, siis aga selle kreoliseerunud keele komponendid integreeruvad ja võivad muutuda uueks keeleks nii lingvistilises kui semiootilises mõttes (lk 575).

Eriti oluline ongi sellest seisukohast kreoliseerumise semiootiline aspekt. A. Iho paneb filmi alguses kõrvuti helikopteri ja puujumala ja näitab ära poolused, mille vahel kreoliseerumine tekib. Ka Baturin alustab romaani loodust ja inimest kõrvutades ning salapära luues:

"Kõik see oli kestnud juba küllalt kaua, veerand minu elust. Aastaajad vahetusid väärilikalt nagu väsinud juhid karja ees. Mu rajad laanes ja sõbrasüdamate juurde olid hästi sisse tallatud. Loodus oli loodus, inimesed olid inimesed, mina olin mina ise – keegi ei olnud keegi teine. Midagi sellest ringist väljas ei juhtunud. Järgnevalt tahangi omaette mõtiskleda selle üle, kes siiski oli teine; mis siiski juhtus,



"Karu süda". Niika (Rain Simmul) ja Emily (Iljana Pavlova) mägedes.
Arvo Iho foto

kui midagi ei juhtunud..." (N. Baturin. Karu süda. Tallinn, "Eesti Raamat", 1989, lk 7). Lugejale vihjatakse, et tegemist on hingeliste probleemidega ja tegevusaeg on pikk. Ja kuigi romaanis on aeg siiski fikseeritav, on aja mahutavus Baturini poeetikas väga eriline. Aja suhtelisuse heaks näiteks on Niika kirjeldamine, kui ta, karu süda käes, oma onni poole vangub: "Onni juurde oli paari tunni tee. Kuid see kestis aastaid" (lk 489).

Veel mõni lehekülj lõpu poole vihjab liikumisele ruumis ja ajas kui keerukalt põimuvatele ja isegi vastassuunalistele. Maailmade reaalsuse suhtelisus on sellega sätestatud:

"Nii lõppevad mu mõtteriännud mõni aeg varem kui mu kelguteekond. Tavaliselt on see retk retkes kestnud kuni külalähisteni välja... Ma kuulatan siis möödunud elu veel nagu kaja, ja kahtlen hetkel, kas Hüüdjat oligi olemas.

"Olematu olemasolu on raskemini tõestatav kui olemasoleva olematus..." trööstin end ja leian lohutust lootuses, et...

...kelguretki tuleb veel. Ja küllap jätkuvad ka mõtteriännud" (lk 491).

Kuid lisaks mõtteriändudele, mis mineviku olevikku toovad ja mõlemat ruumis liigutavad, tuleb mainida veel suhtumist põlisrahvasse. N. Baturini romaani mõtteriännuline aspekt on A. Iho jaoks oluline ja ta seob selle Hermann Hesse romaani "Stepihunt" peategelase saatusega, see tähendab, ta segab kaks stiili ja loob selle põhjal oma stiili. Ja võib öelda, et see kahe erineva autori integreerimine üheks tervikuks vastab igati N. Baturini romaani pühendusele. Selle pühenduse all seisab Niika nimi ja selle tekst on järgmine:

"Nganassaanile ja sellele viljakale ajale, mil ta minus elas ja minu eest võitles" (lk 5).

Filmi subjektiivne ja relatiivne maailm vastab N. Baturini taotlustele ja näitab A. Iho stiili. Film ja romaan ka lõpevad sarnaselt saatusejuhi surmaga. Tõsi küll, N. Baturini teose finaal on ambivalentsem kui A. Iho filmi otsene tõdemus, et Niika on end lõpuks leidnud.

Agatuletagem meelde, et A. Iho filmi juhatab sisse pühendus Põhjala põlisrahvastele. Ja see pühendus tähistab ka hälbimist N. Baturini hardast lootusest. A. Iho Põhjala on

kreoliseerunud (kultuuri)keeltega maailm, milles põlisasukaid sisuliselt peaaegu ei eksisteeri või õigemini on nende eksistents kummatatud. Onniehitamise talgute peaaegu etnoloogiline käsitlemine romaanis on filmis asendunud müstilise õise sündmusega. Sama võib öelda laada kohta, kus Niikale pruuti pakutakse jne. A. Iho näitab erinevate rahvuste ja religioonide esindajaid, looduse hävitamist ja ka looduse jõudu puudeta kaldapealse jökke varisemisel koos koolimaja ja lastega. A. Iho pühendus pigem mälestab Põhjala põlisrahvast.

N. Baturin seevastu kujutab jutustajat nganassaanide elulaadi omaksvõtjana ja idealiseerijana. Onniehitamise käigus saadud kogemus on korraga psühholoogiliselt ja sotsiaalselt mõtestatav:

“Mu silm õppis nägemist, suu vaikimist, süda südamlikkust, hing hingelisust. Kui ma varem olin inimene nagu kõik, siis nüüd oli mul kohustus olla Nganassaan. Veerand elu kestis õpiaeg nende juures... Ma tajun nüüd rohkem kui tean. Olen aimekam. Mõistuse välkvalgel näen asju, mis on üle mõistuse. Tahan veenda vägevaid, kõigi meie nimel, kes me püüdleme Nganassaanideks, et asutataks loodusrahvuskaitseala, kuni on veel loodusrahvaid, kus nemad võiksid elada mitte kirjutatud seaduse järgi, vaid iseoma Lättepeeglit nähtud seadmuse kohaselt. Luua nende elualal õpiklass, kust, abiks olulistele teadmistele, oleks pärit olemuslik teadmus, mis sugused loodusepeidus olevad eeskujud aitavad neil säilitada rahnurahu nii elu kui surma küsimustes” (lk 16–17). Lisandub teadmus ausate ja sõnakuulelike laste kasvatamise kohta, mõõdukuse kohta ja loodusshoio kohta.

Lahknedes N. Baturinist põlisrahvaste kujutamises, on A. Iho talle siiski truu peategelase kujutamises ja seega aktsepteerib ka N. Baturini romaani pühendust. Kuid rikastab seda H. Hessega ja tõstab seeläbi filmi sidusust. Niika ja Nganassaan (tõlkes inimene) ehk inimene ja tema teisikust saatusejuht kohtuvad filmis mitmel korral. H. Hesse pakub oma peategelasele Harry Hallerile eneseleidmiseks mängulisemat võimalust:

“Ma olen maletaja. Kas soovite juhatast isiksuse ülesehitamiseks?”

“Jah, palun.”

“Siis olge nii kena ja andke paar tosinat oma figuuri minu käsutusse.”

“Minu figuuri...”

“Need figuurid, milleks teie niinimetatud isiksus peeglis lagunes...”

Ta hoidis mu ees ühte peeglit, ma nägin selles jälle oma isikutervikut paljudeks minadeks lagunevat, nende arv näis olevat kasvanud. [- - -] Leebete, tarkade sõrmedega võttis ta minu figuurid, kõik need raugad, noorukid, lapsed, naised, kõik need lõbusad ja kurvad, tugevad ja haprad, kärmed ja kohmakad figuurid, seadis nad oma mängulaual kähku üles, nii et nad organiseerusid peagi gruppideks, perekondadeks, mängudeks ja lahinguteks, sõprus- ja vaenondadeks, moodustades maailma miniatuuris” (H. Hesse. Stepihunt. Tallinn, “Periodika”, 1973, lk 151–152).

See ülesehituskunstiks ehk elukunstiks nimetatav mäng ei ole üksnes teiste kättes. Ka inimene ise võib seda mängida:

“Te võite oma elumängu tulevikus ise soovikohaselt edasi arendada ja elustada, keerulisemaks ja rikkamaks muuta, see on teie teha” (lk 153).

H. Hesse peategelane saab läbi elada kõik oma elu armastused, kuid ka oma viimase armastatu, Hermine, tapmise: “Olin ma kustutanud päikese? Olin ma tapnud igasuguse elu südame?” Meelde tuleb kohe A. Iho filmi end pussitanud Päevakiir ja tapetud Emily-Valgelauk. Kuid tapmisele vaatamata on “Stepihundi” finaali lootusriikas: “Ükskord õpin ma figuurimängu paremini kätte. Ükskord õpin ma naerma” (lk 173).

N. Baturin romaanis on oma figuurid. Tungalpähhel näitab Niikale oma piipu:

“Inimese elu ilus lühike ole nagu nganassaani piip...” lausus ta ja pööras piipu käes. “Seal peal kirjad ole – näod, linnud, kalad. Tema alguses uimaseks tee, siis kannatama pane... Pärast aja naerma” (lk 19). Nii on naer ka selles maailmas oluline. Nagu on olulised ka naised ja armastus. Sama stseen on ka filmis, samuti sama piip Saatusejuhi

käes, kelle suhu on pandud sõnad: "Naised on nagu suits, hingad sisse – on sinu, hingad välja – on kõigi omad."

Figuuride mäng kui üks sidususe looja on A. Iho filmis keerukam, seotud sakraalse ja profaanse segunemisega. Tegelikult võib esimeseks figuuriks olla filmi alguses kohe pärast maandumist kaadris olev puukuju, mis ka naist meenutab ja järgneva stseeniga eidekese otsimisest haakub. Puudeusku Niika järgmine figuur on koerterakend Tungalpähkli piibul. Seejärel leiab ta lumest pisikese paksu mehikese puust kuju, mille Tungalpähkli nõuandel ära viskab. Filmi ja romaani tekst erinevad selle stseeni kirjelduses minimaalselt. Filmis jäetakse vaid ütlemata, et see Bugad on taskupühak, kes toob õnne. Kuid õnn on igav ja teeb paksuks, väidetakse filmis ja romaanis lisatakse, et õige Nganassaan peab kõhn olema.

Poolatar Gitjaga seostub samuti figuur – kaitseks Niikale kaela riputatud ikoon, millel on kujutatud Jumalaema lapsega. Just lapsed kannatavad kooliõpetajast Gitja mitšurinliku loodusehävitamise läbi, hukkudes koos koolimajaga varingus.

Valgelaugust saab Emily pärast seda, kui Niika leiab tühja plekist sigaretikarbi, mille kaanel blondi naise läbipaistvas rüüs pilt ja tekst "Emily". Seda karbikaunitari nimetab Niika filmis Valgelaugu ristiemaks. Emily sünnitab lapse ja kuigi ta hukub, jääb perekonnaideed tähistama puust nikerdatud kolm käsikäes inimest – ema, isa ja laps. Ka filmi lõpus, kui Niika karusüdamega hälli all põrandal on, näidatakse peeglis sama kolmikut.

Figuurid kui kujud ja pildid moodustavad omaette juhtmotiivi sisaldava loo, nagu see on jäädvustatud ka koopamaalingul. Need tinglikud märgid Niika abiellumiste ja muude naiskontaktide taustal rõhutavad iga eluhetke olulisust ja sümboolsust. Isegi Hallike teatab, et ta ilma rituaalita ei saa, ja asub Maarja Magdaleenana Niika jalgu pesema.

Oma tinglikkuse ja korduvusega loovad need märgid visuaalse jada, mida saab tõlgendada nii filmi verbaalse teksti täiendusena kui ka N. Baturini või H. Hesse romaani kujundimaailmaga dialoogi astumisena. Nen-

de märkide heterogeensus vastab sellele heterogeensele maailmale, milles tegevus toimub. Kreoliseerumine loomulikus keeles on kõrvuti visuaalsete keelte kreoliseerumisega, kuid nii verbaalsed kui ka visuaalsed märgid on A. Iho suutnud integreerida tervikuks, kuigi see tervik ei ole kergesti hoomatav. Põhjuseks on sakraalse ja profaanse segunemine analoogiliselt muude märgisüsteemide segunemisega. Baturinlik eneseleidmine, hesselik elukunst ja fantasmagooriline Põhjala põimuvad ning panevad mõtlema kultuuri ja looduse säilivuse üle ja selleks hädavajaliku kõlbuse üle. Seda põhjalikult läbikomponeeritud kunstiteose vormis.

"KARU SÜDA". Stsenarist ja režissöör Arvo Iho, kaasstsenaristid Nikolai Baturin ja Rustam Ibragimbekov (Nikolai Baturini romaani põhjal), produtsent Mati Sepping, peaoperaator Rein Kotov, helilooja Peeter Vähi, kunstnik Silver Vahtre, kostüümikunstnik Andro Kõöp, monteerijad Arvo Iho ja Sirje Haagel, heli: Enn Säde, Igor Terehhov ja Viktor Strohkov, jahikonsultant Ivan Denissov, režissööri assistent Ly Pulk, operaatorid Arvo Vilu ja Arvo Iho, operaatori assistendid Rein Pruul, Roland Adamson ja Andrus Prikk, grimm: Lii Kärner, karutaltsutajad Viktor Gorbatšov ja Valentina Pantelejenko, koerterakendi juht Matti Juhani Taponen, pürotehnikud Armin Altorf, Hannes Närep ja Juri Vöbornov, stsenaariumi konsultant Arvo Valton, kaasprodutsendid Manfred Durniok, Andrei Zertsalov, Jana Tomsova, Zdenek Stehno ja Arvo Iho, arendusprodutsent Ilmar Raag, liitunud produtsent Tõnu Karro, laulude esitajad Wimme Saari ja Iljana Pavlova. Osades: Rain Simmul (Niika ja Nganassaan), Dinara Drukarova (Gitja), Iljana Pavlova (Emily), Külli Teetamm (Laima), Lembit Ulfsak (Siimon), Nail Tšaihhoutdinov (Oiumees), Arvo Kukumägi (Venjamin), Galina Bokaševskaja (Katerina), Tatjana Legantjeva (Päevakiir), Merle Palmiste (Hallike), Farhatdin Mahhamatdinov (Gauk), Olja Penner (Mavra), Mihhail Matvejev (Kasimir), Zosima Jotkin (Jevsei), Lidia Jelizarova (Aglaja), karu Maloš (Valgelaug) jt. 35 mm, 124 min, 3714 m (7 osa), värviline. © "Faama Film" ja "Cumulus Projekt", Eesti – Venemaa – Saksamaa – Tšehhi koostöö, 2001.

STEVEN SODERBERGH

On raske ette kujutada sõltumatutest filmitegijatest mõjukamat kui Steven Soderbergh, kelle esimene mängufilm "Seks, valed ja videolint" (*sex, lies, and videotape*, 1989) on jäänud üheksa jalustrabavaimaks debüüdiks Ameerika kino ajaloos. See film muutis järsult publiku ettekujutust indie-filmidest ja kaardistas ühtlasi ka Sundance'i filmifestivali, kus see esilinastus, sõltumatute filmitegijate Mekana. Steven Soderberghist sai 26 aasta vanuselt kõige noorem režissöör, kes eales on võitnud "Kuldse palmioksa". Filmi peaosatäitja James Spader pälvis ühtlasi Cannes'is parima meespeaosatäitja tiitli ning filmi käsikiri esitati "Oscari" nominatsioonile kui parim originaalsenaarium. Kõik see kokku tegi Steven Soderberghist oma põlvkonna lootustandvama režissööri. Ja sellest ajast alates, üheksa filmi taskus [nüüd juba üksteist – S. T.], on ta üles näidanud tohutut mitmekülgust, hüpelnud ühe žanri juurest teise juurde, näidates muu hulgas muljet avaldavat kompetentsust tehnika valdamises.

Soderbergh on olnud ühtlasi selliste filmide produtsent nagu *Suture*, *The Day-trippers* ja *Pleasantville*, kuid sellegi poolest on ta paika pandud kui mees, kes tegi filmi "Seks, valed ja videolint" – seda suuresti ilmselt tänu faktile, et tema filmidest oli see üks vähestest, mis raha teenis. "Kui tagasi vaadata, ongi see kõige märkimisväärsem asi selle juures," on Soderbergh öelnud. "Nüüd on mul aeg hankida endale uus tunnusnimi." Ja seda ta tegigi, sest tema uus film "Erin Brockovich" (2000) sai tohtu suureks hitiks, teenides üle maailma rohkem kui 240 miljonit dollarit. Olles nüüd jälle populaarne režissöör, on Soderberghil õnnestunud ühena vähestest filmitegijatest sujuvalt navigeerida suure eelarvega Hollywoodi filmide (*Out of Sight*) ja väiksemakaaluliste indie-filmide vahet (*The Limey*).

STEVEN SODERBERGH sündis 14. jaanuaril 1963 Atlantias ning kasvas üles Louisianas. Paistab, et talle oli määratud saada filmitegijaks – filme hakkas Soderbergh tegema neljateistkümnendaastaselt, kui tema isa, kolledži dekaan, pani poja kirja Louisiana State Universitysuvkursustele. Pärast Baton Rouge'i keskkooli lõpetamist suundus Soderbergh otseteed Hollywoodi. Kordagi ei tulnud talle pähe minna filmikooli. Ja selleks polnud ka tarvidust, kuna kogu oma noorukiea käis ta tihedalt läbi filmitudengitega, laenates neilt tehnikat, vaieldes filmide üle. Põhimõtteliselt oli ta juba asjaga tutvunud, tehes lühifilme "Super 8-ga".

Hollywoodis tervitas Soderberghi ruutinne töö koos sellest tekkiva masendusega – tema tööülesandeks oli hoida televisiooni jutusaadetes märguandekaarte publikule. Aasta hiljem, pärast edutuid püüdlusi maha müüa oma stsenaarium, pöördus ta tagasi Baton Rouge'i, tundes end täieliku läbikukkujana. Üsna varsti sai Soderbergh tööd videomonteerijana, kirjutas hulgaliselt stsenaariume ning tegi mõned lühifilmid. Tema läbimurre tuli aastal 1986, kui rockansambel "Yes" palus Soderberghil võtta lindile nende kontsert – sellest vormus hiljem "Grammy" nominendist muusikavideo.

Videogeneratsiooni seksuaalelud

1987. aastal tegi Soderbergh oma sõnul "järsu lõpu kogu isiklikule halvale jama-le", millest hiljem sai aluspõhi filmile "Seks, valed ja videolint". Sõites risti-rästi mööda maad, eesmärgiks jõuda läände, kirjutas ta erinevates motellides valmis ka oma filmi stsenaariumi. Aasta hiljem, RCA ja Columbia Home Video toetusel, valmiski 1,2 miljoni dollari suuruse eelarvega film, täis emotsioone, mida Soderbergh oli endaga kaasas kandnud aastaid.

Kõige märkimisväärsem oli "Seksis, vales ja videolindis" tema värskus – ta ei meenutanud ühtegi teist filmi. Soderbergh rääkis olulistel teemadel, kuid tegi seda teistest eristaval moel. See väga oskuslikult teostatud, oma olemuselt kammerlik film kujutab endast kaasaegset moraaliilugu, mille keskseks tegelaseks on Graham (James Spader) – ilus, kuid impotentne mees, kes saab rahuldust, filmides naisi jutustamas oma seksuaalelust. Olles kui videoajastu "Ohtlikud suhted" (*Dangerous Liaisons*), on "Seks, valed ja videolint" haarav jutustus ihast ja kartustest – lugu, milles Grahami kaamerale on mängida juhtiv roll.

Film on üles ehitatud labürindina, kus inimestevahelised suhted põhinevad enese-eitusel ning pettusel. Õnnetult abielus olev Ann (Andie MacDowell) on tark, kuid segaduses olev naine. Õrna, hea tüdruku käitumise taga peidab ta endas seksuaalsust, mille olemasolust ta isegi vaeu teadlik on. Tema seksuaalselt enesekindel öde Cynthia (Laura San Giacomo), keda Ann iseloomustab kui "ekstravertset ja lärmakat", on Anni vastand ning Cynthia afäär oma õemehe Johniga (Peter Gallagher) ei tulene mitte niivõrd ödede-

"Seks, valed ja videolint", 1989.
Andie MacDowell
(Ann).



vahelisest konkurentsist, kui pigem pettusega kaasnevast erutusest.

Soderberghi kaamera osaleb loomuliku osana loo edasiandmises, ta liigub sujuvalt ühe paari juurest teise juurde, paljastades detaile täpselt nii palju, et nood oleksid korraga nii naljakad kui ka kõhedust tekitavad. Film, mis on üles ehitatud peamiselt dialoogidele, koosneb pikkadest järjestikku kulgevatest suurtest plaanidest ja on kokkuvõttes märksa mitmekülgsem kui suurem osa debüütmängufilme.

Kuigi iga tegelaskuju on väga täpselt välja töötatud, on Graham neist kõige intriigerivam. Kõhkleva naeratusega ja õrnahäälsena on ta korraga nii armas kui ka pahaendeline. Ann, filmi kõige sümpaatsem tegelane, tunnetab mehe haavatavust, tajub temas mahasurutud hingesugulast. Ann tuleb talle vastu seksuaalselt, kuid põgeneb sõpruse eest, olles eelnevalt teada saanud videolintidest. Nagu Antonioni *Blow Up*, tõstatab ka "Seks, valed ja videolint" näilise intriigi varjus üles küsimuse kaamera võimust kui alternatiivist otsesele vahetule kogemusele. Soderberghi kaamerat, nagu ka Grahami oma, huvitab rohkem jutt kui seks — just dialoogid kannavad endas erootilist laengut.

Aga see kõik ei tähenda, et "Seks, valed ja videolint" oleks täiuslik. Filmi tegelaskujude motivatsioon on liiga lihtne: Cynthia tunneb vajadust eraldada end Annist ja Ann hoiab seksist eemale osaliselt tänu Cynthiale. Kõige selle lõpplahendus on liiga ilus, võttes arvesse, kui korrald ära tegelaste elu siiski on ning uue paari moodustumine filmi lõpus on ehk liiga üle vindi keeratud, kui nüüd meele pidada, mis laadi loogus meil tegemist on. Arvestades kõiki eelnevaid aspekte, koos teadmise, et Soderbergh eelistab töötada pigem tuntud näitlejatega, annab see meile teadmise temast kui filmitegijast, kes tahab säilitada

oma loomingulist iseseisvust, hoides end samal ajal piisavalt lähedal ka *mainstream'*ile.

Kuid isegi sel juhul väärib Soderbergh austust, sest ta ei luba publikule distantseerumist, sundides teda süüvima tegelaskujudesse ja andma oma moraalse hinnangu toimuvale. Igaüks neljast peategelasest osutub lõppude lõpuks valetajaks ning nüüd on juba meie kord hinnata nende ebaaususe taseme varieerumist: kas õe petmine on halvem abi-kaasa petmisest? Grahami salvestused naiste pihtimustest kujutavad tema enda meelet tõe otsinguid, kuid nagu näitab filmi pealkiri "Seks, valed ja videolint", osutub just ebaausus siin kõige teravamaks probleemiks.

Prahašt St. Louisi

Pärast oma läbimurret tegi Soderbergh visuaalselt rabava, kuid intellektuaalselt tui-
ma "Kafka" (1991), mis tahtmatult kinnitas "teise filmi" läbikukkumise teooriat. Sihilikult kunstlikus stiilis tehtud thrillerina meenutas "Kafka" palju rohkem debüütfilmi kui "Seks, valed ja videolint". Filmituua mustvalgelt, kaasates muljet avaldava rahvusvahelise näitlejaskonna, ei olnud filmi näol tegemist ei bio-
graafilise filmi ega ka mitte müsteeriumiga, tema konventsionaalne süžee oli liiga pinna-
pealne andmaks Kafka vaimu edasi kui nüü-
disaegse rahutu hingega juudi intellektuaali oma.

Lem Dobbsi stsenaarium kujutab Kafkat (keda mängib ebaõnnestunult osasse valitud Jeremy Irons) vaikse kindlustusfirma ametnikuna, kes elab oma igapäevast elu; öösiti aga kirjutab jutte esoteerilistesse ajakirjadesse. Määratu suures umbisikulises kontoris rõhuvad Kafkat ringi nuhkiv järelevaataja (Joel Grey) ning ülemus (Alec Guinness) — viimane kritiseerib oma alluvat kui "üksikut hunti". Ja kui siis linnas vallandub rida pai-



"Kafka", 1991. Ian Holm (doktor Murnau) ja Jeremy Irons (Kafka).



"Künka kuningas", 1993. Kurlanderite perekond.

navaid mõrvu, alustab politseinspektor (Armin Mueller-Stahl) juurdlust. Pärast mitmeid segadusse ajavaid sündmusi leiab Kafka end transportimas pommi, mille adressaadiks on kurjakuuluv kindlus, kus asub fašistliku valitsuse peakorter.

Selle asemel, et üritada taastada Kafka loomingu maailma, manab Soderbergh esile hoopis vanade filmide riigi. Lurjusele on filmis nimeks antud Murnau (saksa filmirežis-

soori järgi) ja varjutaoline mustvalge kujutis on austuse *hommage*'iks saksa ekspresionismile. Filmi üldtoon kõigub kunstitõlme, absurdikomöödia, õudusfilmi ja iseteadliku thrilleri vahel. Kafka paigutamine pahaendelise Praha miljöösse, mis peaks kajastama autori maailma, osutub mõttetuks. Film kujutab endast pastišši, mis koosneb erinevatest laenatud osadest, millest kõige ilmsemad on "Kolmanda mehe" mõjutused (nii võttepaikade kui ka muusikalise kujunduse osas), kuna ka Welles ise on töötanud Kafka "Protsessiga".

Soderberghi kolmas film "Künka kuningas" (*King of the Hill*, 1993) on A. E. Hotchneri raamatut ekraniseering, mis räägib Suure Depressiooni aegsest lapsepõlvest St. Louisis. Ka see film kujutab endast sisuliselt keskendumist ennekõike vormile, kuigi seda märkasid vähesed. Kõnealune suureksaamise lugu pöörleb kaheteistkümnendaastase Aaron Kurlanderi (Jesse Bradford) ümber, kes suudab end alal hoida kõigis teda tabanud katumustes. Aaron on jäetud üksi hirmuäratavas se lounapoolse gootika traditsioonidega võõrastemajja. Aja surnuks lõõmiste kõrvalt jälgib uudishimulik poiss ühtlasi kummaliste inimeste askeldamist enda ümber, leides ennast peagi sisse mähituna ümbritsete tegemistesse. Loona, mis räägib lapsest, keda aitas püsima jääda intuitsioonivõime, meenutab Aaron Twaini ja Dickensi noori kangelasid. Film isenesest oli mõeldud austusavaldusena nendele juutidele, kes läbi ajaloo on rasketel aegadel hukkunud.

Muu hulgas näitas "Künka kuningas" Soderberghi sümpaatiat realistlike kammerlike draamadega suhtes.

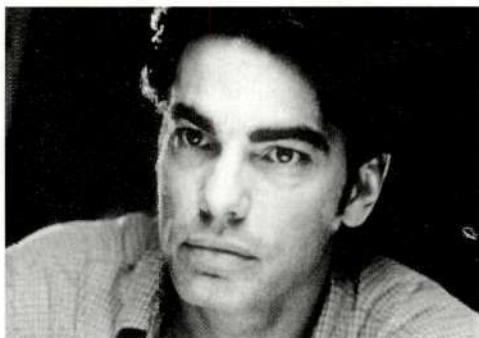
Remake, dokumentaalfilm, comeback

Soderberghi järgmine film "Alliim" (*The Underneath*, 1995) oli ebaõnnestunud taasekraniseering 1949. aasta *film noir*'ist "Criss Cross". Kehv dialoog koos ülekonstrueeritud süžeeaga näitasid taas, et kõige tugevam on ta siiski ühe väga kindla narratiivi kallal töötades. Loomult realistina, kel sealjuures väga tundlik meel teose struktuuralse ülesehituse suhtes, ei olnud Soderberghist asja muutmaks nõrka materjali tuumakaks. Kriitikute poolt kahe silma vahele jäänud film kukkus läbi ka kaubanduslikus mõttes.

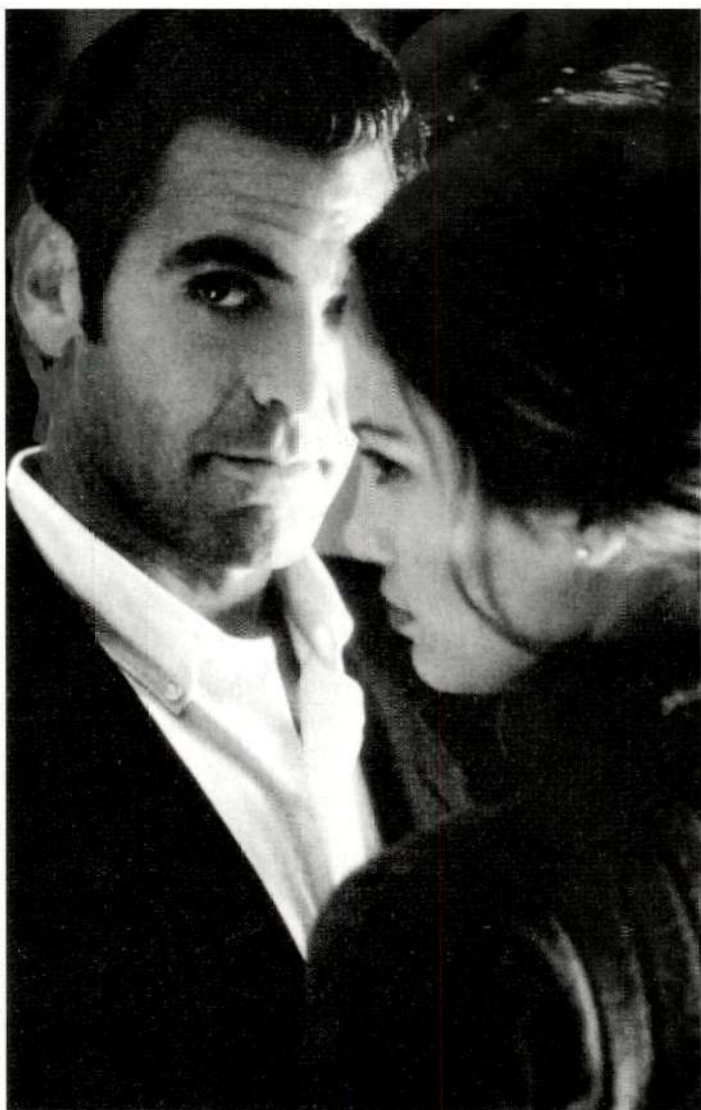
Et saada välja seisakufaasist, võttis Soderbergh järgmisena ette väikese eelarvega "Gray anatoomia" (*Gray's Anatomy*, 1996), mis kujutas endast Spalding Gray lavamono loogi ekraniseeringut. Visuaalselt leidlike lahendustega filmiversiooni sisuks oli arutus silmaprobleemi üle, mis ajas Gray meeleheitlikule retkele, alternatiivse meditsiini radadele, kuni ta lõppude lõpuks siiski alla andis ja operatsioonile läks. Materjal isenesest on küll vähem naljakas kui Gray eelmine filmimono loog "Ujumine Kambodžasse", kuid Soderbergh teeb selle puuduse tasa judinaid tekita-

vate David Lynchi meenutavate visuaalsete lahenduste ja ebaharilike intervjuerimisobjektidega, keda on samuti piinanud seda sorti nägemise probleemid.

Edasi investeeris Soderbergh omaenda raha stiililiselt veidra "Schizopolise" (1997) valmimisse — satiiri, mille ta oli kirjutanud, lavastanud ja üles võtnud, mängides samal ajal filmis ka topeltrolli: Fletcher Munsonit, letargilist eneseabikompanii töötajat, ning tema teisikut, hambaarsti, kellel on käsil afäär Fletcheri naisega. Näidates oma põlglikku suhtumist kindlatesse narratiivsetesse reeglitesse, tuli see moodsa elu kriitika otse režissööri enda hingest ning "Schizopolises" demonstreeritav terav kõrvalekaldu-



"Allfilm", 1995. Peter Gallagher (Michael).



"Üle mõistuse", 1998.
George Clooney (Jack
Foley) ja Jennifer Lopez
(Karen Sisco).



"Limey – kättemaksja Londonist", 1999. Peter Fonda (Valentine) ja Terence Stamp (Wilson).

mine piinlikult täpse käsitöö juurest oli ajendatud filmide "Künka kuningas" ja "Allilm" liigest keskendusest just nimelt vormile. Nagu filmil "Gray anatoomia", nii kulus ka "Schizopolisel" kaua aega jõudmaks filmilevisse; lõppude lõpuks võttis filmi levitamise enda kanda väike *Northern Arts*'i nimeline kompanii.

"Schizopolis" osutus märguandeks maailmale Soderberghi lõplikust "ärkamisest". Just siis, kui Hollywood oli valmis Soderberghi täielikult maha kandma, tuli ta tagasi oma seni parima filmiga "Üle mõistuse" (*Out of Sight*, 1998), demonstreerides taas, kui head režissööritööd oskab ta tegelikult näitlejatega teha – seda juhul, kui töötab "õige materjaliga". Film "Üle mõistuse" oli Soderberghile kõrgema pilootaazi projekt, mis sealjuures andis talle võimaluse rakendada kogu oma loomingulist energiat. Olles prestiižika Rahvusliku Filmikriitikute Ühenduse poolt nimetatud aasta parimaks filmiks, tehti see tüüpilise "studiodfilmina", andmata jällegi stuudiole järele mitte üheski asjas.

Kui juhinduda tavapärasest Hollywoodi tarkusest, siis enamasti ei anta 49 miljoni dollarise eelarvega staarifilmi teha kellelegi, kellel on kunstniko viljeleja ja kassatulu de ohtu saatja reputatsioon. Tõepoolest, Soderberghil tuli üksjagu veenda *Universal*'it hakkamasaamisest, kuni see töökoht lõpuks tema jaoks ükskord vabaks tehti. Ning ainus surve suure eelarvega filmi tegemise juures tuli just nimelt Soderberghi enda poolt. "Ma tahtsin teha head tööd," ütles ta, "kuna potentsiaalselt näeb seda filmi rohkem inimesi kui mõnda teist minu filmi ja seetõttu ei tahtnud ma asja ära rikkuda."

"Üle mõistuse" visuaalne külg andis selget tunnustust Soderberghi loomingulisest taassünnist – kogu oma mängulise energia, äkiliste lõigete, stoppkadrite, koloreeri-

tud värvide ja teralise struktuuriga. Elmore Leonardi kriminaalromaan "Üle mõistuse" kelmikas-seksikas ekraaniversioon koondab umbes tosinat ebatavalist tegelaskuju ning Scott Franki teravmeelses, dialoogidel põhinevas stsenaariumis võib kohata selle võrra rohkem erksaloomulisi jutuajamisi, mille sarnaseid publik oli seni harva *mainstream*-filmides kuulnud. Filmi keerukas ülesehitus, teravmeelne huumor ja hästi läbi mõeldud tempo aitasid kõik koos kaasa kunstipärase hõnguga lõppmõjule.

Filmi keskmes on romantiline paar. Pangaröövlist Jack Foley (*George Clooney*) ning politseiametnik Karen Sisco (*Jennifer Lopez*) seisavad teine teisel pool seadust ja nende teekond algab ühise autosõiduga kitsastes oludes. "Üle mõistuse" sisaldab võrratuid stseene, sealhulgas nii briljantselt lavastatud romantilist vahepala kui ka suurepäraseid kõrvalosi *Ving Rhamesilt*, *Billy Zahnilt*, *Don Cheadle'ilt*, *Dennis Farinalt*, *Catherine Keenerilt* ja *Albert Brooksilt*.

"Üle mõistuse" kogus USAs umbes 37 miljonit dollarit, olles küll kaubanduslikult vähema külgetõmbejõuga kui teine Leonardi raamatul põhinev film "Tooge jupats!" (*Get Shorty*), mille lavastas Barry Sonnenfeld aastal 1995, kuid palju rahuldavam kui Tarantelo "Jackie Brown" (põhineb Leonardi raamatul "Rum Punch"), mis oli nõrgavõitu ning mille romantiline liin oli halvasti välja arendatud.

Kuuekümnendate ikoon ja 1990-ndate superstaar

Filmiga "Limey – kättemaksja Londonist" (*The Limey*, 1999) jätkas Soderbergh oma kunstilisi uuendusi, näidates taas kord enda kui filmitegija kõrget taset. Filmi stsenaarium, mille autoriks oli *Lem Dobbs*, kannatab pretensioonikuse ja nõrga ülesehituse

all, lubades just nagu rohkem, kui sealt on võimalik välja pigistada. *The Limey* suurimaks väärtuseks on kahe kuuekümnendate aastate kinematograafia iidoli kaasamine filmi – briti **Terence Stamp** ja ameerika **Peter Fonda** mängivad vaenlasi filmis, mis kujutabki endast tegelikult tavalist kättemaksuthrillerit. Stamp mängib Wilsonit, endist vangit, kes on veetnud trellide taga üheksa aastat ning jätab nüüd esimest korda elus Londoni selja taha. Viibides otsekui väljaspool aega ja ruumi, asub Wilson elama Los Angelesse, et harutada lahti oma tütre surma müsteerium.

Soderbergh võtab kätte tavalise melodraama ja muudab selle siis mitmekülgse aspektiga filmiks. Kui filmi “Üle mõistuse” stilistiline pool assotsieerus 70-ndate kinoga, siis *The Limey* on kõigi oma allusioonidega austusavalduseks 60-ndate rahvusvahelisele kinole, mida eriti veel aktsentueerib Fonda ja Stampi kasutamine näitlejatena ning rabava

leiuna noort Stampi kujutava filmilindi kasutamine filmis Wilsoni kodukinos – lint ise on tegelikult pärit Ken Loachi filmist “Vaene lehm” (*Poor Cow*, 1967).

Soderbergh kasutas Dobbsi stsenaariumi tegemaks läbimõeldud inimsuhete draama, milles joonistub välja tuttavlik allilma miljö; seda eelkõige tänu säärase teemade nagu kuritöö, perekond ja surelikkus sisevaatlusele. Ed **Lachmani** peen ning leidlik valgusrežii ja **Sarah Flacki** erk montaaž mineviku ja tänapäeva näitamisel tõstab *The Limey* kõrgemale, kui seda tegelikult võimaldanuks stsenaarium.

Vastupandamatu “**Erin Brockovich**” (2000) on siiaamaani Soderberghi kõige komertslikum töö, kujutades endast vastastikust kokkulepet, kus domineerib ennekõike siiski filmi staar, **Julia Roberts**, Hollywoodi kõrgeimini tasustatud näitlejanna, kes teeb filmis senise hetkeni oma tugevaima dramaatilise



“Erin Brockovich”, 2000.
Julia Roberts (Erin Brockovich).



"Erin Brockovich".
Albert Finney (Ed
Masry) ja Julia
Roberts (Erin
Brockovich).

rolli. Feministlikku muinasjuttu meenutav film toetub tõsielulisele loole endisest iluduskuningannast, kes õigusbüroos sekretärina töötades võtab endale voli aidata teisi, andes kohtusse 333 miljoni dollari suuruse hagi.

Erin (Julia Roberts), kes saab oma ülemuselt (Albert Finney) ülesandeks teha tavalist paberitööd, komistab kogemata andmetele epideemiliste tervisehäirete kohta; suur hulk Californias asuva väikelinna Hinkley elanikke kannatab kasvajate ja muude vaevuste all. Selgub, et sealne elektrijaam *Pacific Gas and Electric* on reostanud kohalikke veekogusid ohtliku koguse kroomiga. Vanamoodsa publikufilmina sisaldab "Erin Brockovich" topeltsõnumit, seda nii suurkorporatsioonide jõhkra käitumisest kui ka harimatu, mahatallatud, rõhutatud naise eneseusu taastamise kohta.

Oma töölisklassi kuuluva kangelannaga, kes julgeb võidelda süsteemi vastu, on filmil tugev sarnasus selliste teostega nagu "Norma Rae" ja "Silkwood", meenutades õrnalt ka John Travolta hiljutist korporatsioonivastast kohtudraamat *A Civil Action*. Just nagu Eringi paneb Roberts enda võlud mängu ülla eesmärgi nimel, kasutades oma huumorimeelt ning haavatavust andmaks edasi mitmekülget karakterit. Ja kuigi "Erin Brockovich" on küll ennekõike meelelahutus, pole ta siiski sedavõrd haarav või siis üllatav nagu "Üle mõistuse".

"Erin Brockovichi" kassaedu on lubanud Soderberghil töötada kahe kõrgetasemelise stuudiofilmiga: narkokaubandusest rääkiv "Narkoäri" (*Traffic*, 2000), kus mängivad Michael Douglas ja Catherine Zeta-Jones ja "Oceani 11 – kõrged panused" (*Ocean's Eleven*, 2001), kuuekümnendate aastate kriminaalkomöödia taasekraniseering, kus Soderbergh kohtub jälle kahe tuttava staariga, kes

on tema juures hakkama saanud suurepärase rollidega – nendeks on George Clooney ja Julia Roberts.

Aastaraamatust "Variety International
Film Guide 2001" tõlkinud
KRISTIINA DAVIDJANTS

EMANUEL LEVY on ajakirja "Variety" vanemfilmikriitik, kahekordne Los Angelese filmikriitiku-
te assotsiatsiooni president, ta on avaldanud kuus
filmiraamatut, sh "Cinema of Outsiders: The Rise
of American Independent Film" (NYU Press, 1999).

TIJUANAST OHIOSSE

“NARKOÄRI” (*Traffic*). Režissöör Steven Soderbergh, stsenaarist Stephen Gaghan (Simon Moore'i teleseriaali “Traffik” järgi), operaator Peter Andrews (Steven Soderbergh), monteeri Stephen Mirrione, heli: Paul Ledford, muusika: Cliff Martinez, kunstnikud Philip Messina ja Keith P. Cunningham, kostüümid: Louis Frogley, produtsendid Edward Zwick, Marshall Herskovitz ja Laura Bickford. Osades: Michael Douglas (Robert Wakefield), Don Cheadle (Montel Gordon), Benicio Del Toro (Javier Rodriguez), Luis Guzmán (Ray Castro), Dennis Quaid (Arnie Metzger), Catherine Zeta-Jones (Helena Ayala), Steven Bauer (Carlos Ayala), Erika Christensen (Caroline Wakefield) jt. 35 mm, 143 min, värviline. *Splendid Medien AG* (Köln) ja *USA Films* (Santa Monica), USA – Saksamaa, 2000.

Steven Soderberghi mängufilm “Narkoäri” (*Traffic*, 2000) kujutab endast sisuliselt BBC 1989. aasta miniseriaali *remake*'i, kus narkootikumide salakaubaveo telg Pakistan – Frankfurt – London on nihkunud Mehhiko ja Ameerika Ühendriikide vahelisele liinile. Filmis makstakse küll teatavat lõivu n-ö laiale publikule, kuid ometigi tuleb siinkohal toonitada sõna “teatavat”, sest *mainstream*-filmi kohta võib tajuda “Narkoäris” harjumatu selgelt režissööri nägemust ja kindlat kätt.

Film, mis võetud üles dokumentaalfilmi stiilis, käsikaamera abil, üritab jõudumööda näidata narkokaubanduse ämblikuvõrgusarnast struktuuri, jutustades kolme paralleelselt kulgevat lugu. Esimese peategelaseks on Tijuana politseinik Javier Rodriguez (Benicio Del Toro), kes koos oma paarilisega kistakse ohtlikku topelmängu, mille ühel poolel on kaasmängijaks üks kohaliku kartelli juhtidest kindral Salazar (Tomas Milian), teisel poolel omakorda USA salateenistuse agendid. Teine lugu räägib Ohio kohtunikust (Michael Douglas), kes oma ametikohast tingitud võitluses narkokaubanduse vastu ei pane tähele oma kuuteistkümnenda-aastase tütre (Erika Christensen) üha süvenevat narkomaaniat,

kodus kuhjuvaid pingeid ega ka iseenda nõrkust alkoholi vastu. Ning kolmas liin kulgeb San Diego rikka äriemehe majapidamises, kelle naine Helena (Catherine Zeta-Jones) võtab pärast oma mehe vahistamist abikaasa äri kiiresti üle. Äriks on aga siin filmis teatavasti narkoäri. Heal järjel elav Helena tahab lihtsalt oma endist elu tagasi, nagu ta abikaasale vanglas kokkusaamise ajal ütleb.

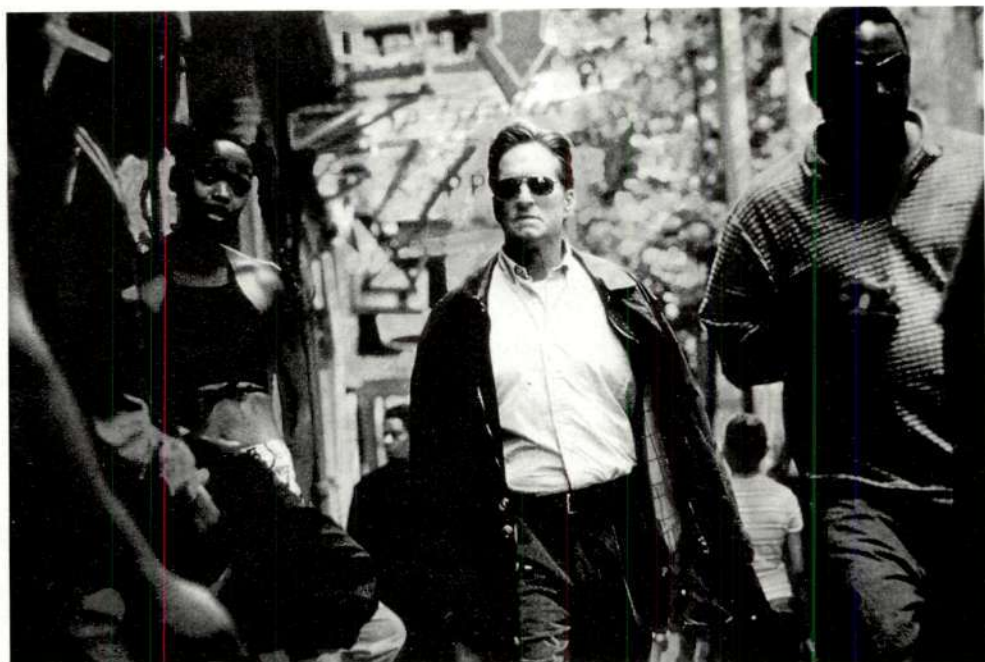
Tugevatest narkotemaatikaga filmidest on “Narkoäri” kõige enam võrreldud William Friedkinini “Prantsuse sidemehega” (1971). Kuid erinevalt Friedkinist läheneb Soderbergh teemale palju ambitsioonikamalt.



“Narkoäri”, 2000. Režissöör Steven Soderbergh. Benicio Del Toro (Javier Rodriguez).

“Narkoäri” ei peegelda üksnes meelemürkide müütide ja politseinike vahekorda, vaid näitab, et probleem on märksa laiemas sotsiaalse tagapõhjaga, kui inimestele üldiselt mõelda meeldib. “Narkoäri” mastaapsus on nii filmi pluss kui ka miinus.

Kammerlikus draamas oleks ilmselgelt raske hõlmata narkokaubanduse kõiki kihte, samas ei luba selline laiahaardeline lähene-



“Narkoäri”. Michael Douglas (Robert Wakefield).



“Narkoäri”. Erika Christensen (Caroline Wakefield) ja Seth Abrahams (Caroline'i sõber).

mine süveneda tegelaskujude psühholoogilistesse sügavustesse, pahatihti kujutavad tegelased endast ennekõike eskiise ning järelikult sõltubki lugude väärtus väga tugeval määral neis episoodides mängivatest näitlejatest. Sellest lähtuvalt võibki ilmselt tugevaimaks pidada Tijuana liini, mis tänu **Benicio Del Toro** intensiivsele rollikehastusele (Del Toro pälvis

rolli eest parima kõrvalosa “Oscari”) näib neist kolmest kõige varjundirikkam. Kui lugeda ajakirjanduses ilmunud materjali filmi kohta, võib ühes intervjuus kohata lõiku, milles Soderberghilt küsitakse, kas oli raske veenda filmistuudio produtsente, et mehhiklased peavad filmis rääkima hispaania keelt. Teisisõnu, veenma produtsente subtiitrite vajalikkuses — asi, mis pole kaugeltki väga vastuvõetav ameerika kinos. Režissöör nentis vastuseks, et polnud ta raske midagi, ning tõdes ühtlasi, et mehhiklaste suhtlemismaneer oma kaasmaalastega erineb tugeval määral suhtlemisest ameeriklastega.

Selliste antropoloogiliste detailide rõhutamine filmis aitabki “Narkoäril” mõjuda ühtaegu nii intensiivse kui ka usutavana. Meenutame, et filmi alguses, pärast sõjaväelastega kohtumist, kui Javier ütleb oma paarilisele, et “nad võtsid ära meie käeraud”, võtab Euroopa vaataja seda lihtsalt konstateeringuna. Mehhiko vaataja aga on üldjuhul kursis asjaoluga, et nende maa politseinikud peavad oma varustuse soetama isikliku raha eest. Ja politseiniku kuupalgaks, nagu mainib filmis kindral Salazar, on seal 316 dollarit. Nii

interpreteerib igaüks käeraudade konfiskeerimist omal moel ning kõik selletaolised nüansid kokku annavadki filmile tihedakoelise veenva struktuuri.

Lood, mis kulgevad geograafiliselt erinevates paikades, on koloreeritud ka vastavalt erinevates toonides – Tijuana politseinikud tegutsevad kollakas-pruunikas maailmas, **Michael Douglase** mängitud Ohio kohtuniku Wakefieldi maailm on antud sinkja tooniga ning San Diego rikkurite maailm paistab silma mingi erilise kirkusega. Ilmselt tuleb siin ära mainida, et kaamera taga oli režissöör ise, kes, tõsi küll, pidi ametiühingute nõudel varjuma pseudonüümi **Peter Andrews** taha. Oma sugugi mitte väikese osa filmi õnnestumisse annab **Cliff Martineze**, endise "Red Hot Chili Peppersi" trummari loodud hüpnootiline *ambient*-helirida.

Arvustustes on "Narkoäri" ette heidetud nii mõndagi. Küll vähest radikaalsust, küll rassismi. Seda viimast seoses stseeniga, kus kohtunik Wakefieldi narkomaanist tütre Caroline'i viimaseks allakäiku tähistavaks sammuks on narkouimas andumine mustanahalisele noormehele. Võib-olla on see tõesti pisut klišeelik, kuid võrdlus Griffithi "Rahvuse sünniga" tundub olevat siiski mõnevõrra üle pingutatud. Aga ehk on USA vaataja kontekst lihtsalt väga teistsugune. Mis jällegi puudutab vähest radikaalsust, siis on tegemist üsna tasakaalustatud filmiga, millel võib-olla tõesti õrn moraliseerimise varjund küljes, kuid see on tõepoolest õhkörn.

Nagu eespool mainitud, on tegemist ennekõike *mainstream*-filmiga ja sellistes lugudes (vähemalt mitte USA omades) lapseootel naised enamasti narkootikumidega kaubitsema ei hakka, või siis lapsed oma vanematele ei ütle "mine perse". Nii et kui naeruväärne see ka ei tundu, kujutab "Narkoäri" tegelaste maailm endast katset välja murda valitsevate klišeede ruumist. Rase narkokaubitseja võrdub USA *mainstream*-filmis pedofiilist jõuluvanaga. Ehk ajaski filmi selline lõpptulemus tigidaks osa tippametnikke, kes filmis mõnes kõrgema seltskonna koosviibimist kajastavas stseenis iseennast mängisid. Igatahes avaldas osa neist, nagu näiteks Utah'st pärit senaator Orrin Hatch hiljem ajakirjanduses kahetsust, et oli säärases "avantüüris" osalenud.

Seega on "Narkoäri" vaieldamatu pluss tahtmatus teha kompromisse kummas-

ki suunas. Nii puritaanlased kui ka liberaalid leiavad siin oma, mille üle rõõmustada ja mida kritiseerida. Ning ometigi ütleb mehhiko politseinik oma ameerika kolleegidele välja väga lihtsa tõe: "Teile meeldib pesapall? Meil on parkides valgusteid vaja, et lapsed mängida saaksid. Et oleks ohutu. Et nad pesapalli mängida saaksid. Et neist salakaubitsejaid ei tuleks. Pesapall meeldib siin kõigile."

Muuseas, kuigi see otseselt "Narkoäri" ei puuduta, võiks siin ära mainida, et Steven Soderbergh nokitsevat oma versiooni Stanislaw Lemi "Solarisest". Ootame ära.



Steven Soderbergh.

STEVEN SODERBERGHI FILMID

- 1989 "Seks, valed ja videotap" (*sex, lies, and videotape*);
- 1991 "Kafka";
- 1993 "Künka kuningas" (*King of the Hill*);
- 1995 "Allilm" (*The Underneath*);
- 1996 "Gray anatoomia" (*Gray's Anatomy*);
- 1997 "Schizopolis";
- 1998 "Üle mõistuse" (*Out of Sight*);
- 1999 "Limey – kättemaksja Londonist" (*The Limey*);
- 2000 "Erin Brockovich";
- 2000 "Narkoäri" (*Traffic*);
- 2001 "Oceani 11 – kõrged panused" (*Ocean's Eleven*).

ÖÖS ON TUDENGIFILME

2000. aastal züriiliikmena Uneskõndijate festivalist kirjutades lobisesin välja, et mulle pakuks huvi vaadata seestpoolt, kuidas ühe festivali programmi jaoks filme valitakse. Kui ma öieti mäletan, siis pakkusin ennast isegi valikukomisjoni. Kunagise staažika tudengifilmifestivalidel käijana polnud ma rahul nähtud festivalide konkursiprogrammidega, mis soosivad mugavate stampide küttes olevaid tudengifilme, ja avaldasin kahtlust, et äkki on kõige taga hoopis valikukomisjonid, kes peavad konventsionaalsust noore inimese küpsuse tunnuseks ja elimineerivad juba valikusõelal ebastandardseid eksitused. Ma olin üsna kindel, et pärast seda artiklit võetakse minuga ühendust ja kutsutakse 2. Uneskõndijate festivali filme valima. Nii juhtuski.

Milline siis oli minu nägu festivaliprogramm? Filme oli 12 riigist. Lühimängufilme, dokke ja *fake*-dokke ning animafilme (valik Priit Tenderilt) kokku üle 70. Veel rohkem jäi valikusõela taha pidama. Lõbus oleks kirjutada nendest filmidest, mida tänu minule ei näinud mitte üks silmapaar pimedas festivalisaalis, aga see poleks vist ilus. Kaevan parem maasse augu ja sosistan sinna. Hiljem, kui sinna kasvab mets, mühiseb ta välja minu saladuse. Kellel kõrvad, see kuulaku. Kirjutatan festivalifilmidest. Kel silmad see lugegu.

Mängufilmid

Tudengifilmifestivalid meenutavad mulle alati moeüliõpilaste moedemonstratsiooni. Mõlemal puhul on esindatud erineva taseme ja lähteülesandega töid. Nii nagu moetudengid saavad näiteks teise semestri kursusetöö ülesandeks valmistada kollektsioon teemal "kudumid", on filmikoolides tavaliselt esimese kursuse lõpuks vaja teha kuni kümne minutine film ilma dialoogita. Klassikalise õppemeetodi kohaselt peab see olema veel ka mustvalge, et tudeng õpiks vaatama maailma kui kontuure ega laseks end värvidest eksitada. Teisel õppeaastal lubatakse teha kuni kümne minutine värviline film juba koos dialoogiga. Ja nii edasi, järjest suuremate loominguulistega ja vormilistest vabadustest suunas liiguvad moe- ja filmitudengid oma õpiajal. Tihtilugu ei too vabaduse suurenemine kaasa tööde huvitavamaks muutumist samasuguses progresseeruvas astmes.

Eelmisel aastal oli tänu Hamburgi filmiakadeemias õppivale **Anneli Ahvenale**

Uneskõndijate eelvooru saabunud ühe filmikursuse lühifilmid läbi kolme aasta. Alates mustvalgetest dialoogita filmidest ja lõpetades kuni poole tunniste lühifilmidega. Väga näitlik materjal, mis tõestab, et noore looja mõte uitama ei läheks, on vaja kehtestada vormilisi ja loominguulisi piiranguid. Hamburgi filmiakadeemia ühe kursuse esimese aasta dialoogita lühifilmidest sattusid Uneskõndijate programmi peaaegu kõik. Sellepärast et nad olid leidlikud, vaimukad, ilma eriliste ambitsioonideta elusad etütüdid. Ükski nendest ei püüdnud edastada elust suuremaid sõnumeid.

Ina Weisse film "**Sonntags**" (*Pühapäeviti*) esitas ilma sõnadeta loo naisest, tema noorest armukesest ja abikaasast pärast pidu. Naine ja armuke hullavad peojälgedele keskel korteris, samal ajal kui mees teises toas vimma kogub. Vastu hommikut armuke lahkub ja abielupaar jääb pühapäeva hommikul üksi. Algab uus päev ja jätkub teineteise närve sööv rutiin. Adume, et see on kestnud aastaid ja lõppu sel pole. Sõnu ei olegi vaja. Neil hetkedel ei lausutagi sõnu. Pigistatakse käed rusikasse, seistakse akna juures, vaadatakse välja ja ei nähta midagi.

Järgmistele aastatele tööd ilmutasid samad noored režissöörid, et fantaasia vabane misega kammitsatest ei ole neil eriti midagi öelda. Ja nii maandubki mõttelinnukene turvaliselt tarekatusele, vaatab targalt taadile otsa ja ütleb tok-tok. Samad sõnad ütles ka **Kathrin Nowak** oma kolmanda kursuse filmis "**Der Vogelforscher**" (*Linnu-turija*), mis räägib väikesel saarel üksikult elavast ornitoloogist, kelle suurimaks unistuseks on lennata. Ja armastus annabki talle tiivad... Tok-tok, kui konventsionaalne!

Vaba vaimu tudengifilmis on viimastel aastatel esindanud Taani filmid. Nii ka see kord. Lisaks rahvuslikus filmikoolis igal aastal valmivatele filmidele, sünnib neid ka "Super 16"-nimelises alternatiivses üksuses. "Super 16" ei esinda niivõrd loominguulist, kui võrd akadeemilist alternatiivi. Koostatakse oma õppeprogramme, kutsutakse külalisõppejõude, ja kuna valdavalt töötavad "Super 16" tudengid Taani filmitööstuses, kasutatakse filmikooliga ligilähedaselt samu finantse. Ja tulemustelt ei esindata professionaalselt sugugi n-õ teist eseloni.

Uneskõndijate festivali võistlusprogrammis oli kokku kuus Taani lühimängufil-

mi. Paraku suhtes 4:2 rahvusliku filmikooli kasuks. Ma ei tahaks selle jõuvahekorra pealt veel üldistusi tegema hakata. Võib-olla on järgmisel aastal suhe teistsugune. Noortes on potentsiaali, seda näitasid ka minu poolt seekord välja praagitud tööd.

Septembris 2001 võeti "Super 16" filmikooli vastu 16 uut õpilast. On tõsiasi, et mida tugevam on kohalik filmitraditsioon, seda küpsemad on sellel pinnal valmivad "filjad". Uneskõndijate festivalil toimunud avatud filmikoolis tutvustas kooli üks ideoloog Carsten Myllerup plaani rajada "Super 16" grupe ka välisriikides. Näiteks Eestis, kus puuduliku kohaliku filmiõpetuse kontekstis oleks see algatus vist ainukeseks tõsiseltvõetavaks väljawaateks päästa hääbuv filmiharidus.

Uneskõndijate mängufilmiprogrammi võitjaks tuli, nagu eelmiselgi aastal, Taani Rahvusliku Filmikooli film. Peter Schonau Fogi diplomifilm "Lille maensk" (*Väikemees*) rääkis oma sünnikohta Põhjamere saarele naasvast noormehest, kes on istunud vangis väikese poisi allaajamise tõttu. Poisi isa ei suuda noormehele seda tegu andestada. Nii satub noormees saarele saabudes silmitsi kohalike vaenuliku suhtumisega. "Lille maensk" oli küps ja läbitõotatud nii stenaarselt kui režiiliselt. Leidlikud ja vaimukad nüansid sõžees ja näitlejatöödes tegid tast liigutava ja elulise vaatamängu. Olen alati hinnanud režissööri oskust jutustada mänguliselt ja eluröomsalt tõsistest asjadest, muutumata seejuures raskemeelseks ja pealetükkivaks. Ilma ühegi allahindluseta oli film väljapaistev viimase festivali mängufilmikategoorias.

Dokumentaalfilm

Kuna Eestis enam filmikoolides mängufilme ei tehta, siis mahtusid siia kategooriasse peaaegu kõik Uneskõndijate festivalil osalenud Eesti filmid (üks film oli ka animatsioonikategoorias). Kevadel 2001 lõpetas kooli suur osa TPÜ filmikateedri diplomande. Uneskõndijate programmi valisin ma Arbo Tammiksaare "Magusad unelmad", Kristiina Davidjantsi "Tere, kallid kodu", Raimo Jõeranna "Väliseesti", Siiri Timmermani "Üheotsa pileti" ja Anri Rulkovi "Helmuti". Toredad filmitükid kõik.

Enamik nendest filmidest ei ole puhas dokumentalistika selle traditsioonilises mõttes (v.a Kristiina ja Siiri filmid). Mänguline lähenemine filmikunstile tingib pöördumist

"Vulkaani jalamil", Poola, 2000, 30 min.

Režissöör Paul Handley. *Intiimne portree poola perekonnast. Janusz ja Beata elavad koos oma seitsme lapse ja äärmäga maja teisel korrusel. Allkorrusel elab Januzsi isa koos oma uue naisega. Hoolimata näilise lähedusest, ei suhtle need kaks peret omavahel üldse.*



"Linnu-urija", Saksamaa, 2000, 20 min.
Režissöör Kathrin Nowak. *Uje noormees Knut elab üksinda väikesel saarel ja kirjutab lindudest. Kui silmapiirile ilmub noor juuksur Minou, muutub Knuti elu segaseks. Naljakas romantiline armastuslugu.*



"Väikemees", Taani, 1999, 40 min. Režissöör Peter Schonau Fog. *Naasitud oma sünnikohta Põhjamere saarel, on Tõrben silmitsi kohalike vaenuliku suhtumisega. Nad pole siiani unustanud, et just tema oli väikese poisi surnus süüdi.*





"Maapealne taevariik", Saksamaa, 2000, 52 min. Režissöör Rick Minnich. Branson, Missouri – siin pakuvad vanaid kaitrimuusika legendid, tulinunud tele- ja estraaditähed, "vana ja head" kristlikku meelelahutust ligi kuuete miljonile turistile aastas. Kergemeelses ja iroonilises võttes film küikab müütilise Ameerika lavatagusesse ellu.

fake-documentary valda, töepära ohverdamist mängu ilule, pila tõsidokumentalistika väljendusvaraga, hägust autoripositsiooni, sensatsiooni ja iroonilist meelelahutust. Sellist spetsiifilist mängu lusti, mida kohtasime Pedagogikaülikooli dokumentalistikaeriala filmides, minu kogemuse põhjal tavaliselt festivalizüriid aga ei hinda. Nii ei leidnud ükski nendest ka selle festivali lõpuprotokollis äramärkimist.

Kogenud kinomees hindab endiselt žanripuhtust ja sekkumatuse doktriini. Dokumentalistikatudengilt oodatakse pühendumist ja oma portreeritavate maailma sisseelamist. Pead-jalad koos kommunaalkorteris elamist, et saada kätte elu tema eheduses. Dokumentaalfilm oleks justkui mehisuse ja kannatuste proovilepanek, mitte kontseptualistlik tilulilu. Sellele puritaansele lähenemisele vastab eesti värsketest üliõpilasdokkidest vahest ainult Karol Ansipi "Raudroosiõied", mida paraku festivalile ei olnud esitatud.

Nii festivali *grand prix'* kui ka peaaühinna dokumentalistikakategoorias võitis Poolas, Lodzi filmikoolis valminud Paul Handley film "On the Vulcano" (*Vulkaani jalamil*), mis portreerib poola perekonda, kus isa-ema, seitse last ja ämm tööpoolest elavad

ki üksteise kukil. Samas majas elab veel mehe isa oma uue naisega, kuid omavahel nad ei suhtle. Lähedus põhjustab pingeid mitte ainult kahe perekonna vahel, vaid ka perekondades endis. Pealkiri kirjeldab tabavalt seisundit, kus inimeste psühholoogiline pingeline on pidevas plahvatuse ootuses. Filmitegija aga jäädvustab sekkumatult eluolu, kuni närvilisus ja privaatsuse puudumine ka saali vaatajatesse kandub. Filmi lõpp tähendab küll vabanemist vaataja jaoks, ent ka teadmist, et need inimesed, kellega tal oli soovi korral võimalus poole tunni jooksul lähedaseks saada, peavad edasi elama ja hakkama saama sellel pingetest vibreerival pinnal.

Minu soosik dokumentaalfilmide hulgas oli Rick Minnichi "Heaven on Earth" (*Maapealne taevariik*). Maapealne taevariik asub Bransoni väikelinnas, Missouri osariigis. Branson reklaamib end linnana, mis elab Ameerika unelma igaveses harmoonias, teenäitajaiks piibel ja Ühendriikide põhiseadus. Linnas on leidnud elupaiga endised kesklaäne meelelahutusstaarid, kes sõidavad ringi "Cadillacidega" ja meenutavad, kuidas nad on kunagi esinenud ühel laval Dolly Bartoniga. Branson pakub vana head kristlikku meelelahutust kuuete miljonile turistile aastas.

Ligi tunnine dokumentaalfilm keskendub paarile sündmusele ja tegelasele, jättes mulje, et see kõik võiks vabalt toimuda ühe päeva jooksul. Sündmused on muidugi kaalukad – toimub veteranide paraad, müüakse suveniire ja Ameerika lippe. Pressikonverentsil teatab mees, kes kuulus Hiroshimale aatomipommi heitnud lennuki meeskonda, et sündmus võib tekitada mõnes küll vastuolulisi tundeid, aga: *"We did it. And we did it damn good!"* Paralleelselt veteranide üritusega näeme filmis etendust, mida mängitakse Bransoni linnahallis kaks korda päevas. See on Jeesuse müsteerium, mis lõpeb Ameerika hümniga ja lipuvärvide poisi ja tüdruku lavale marssimisega. Lapsed vaatavad kaamerasse ja manavad ette professionaalse *keep smiling*'u, nagu õnneliku surimaski.

"Maapealne taevariik" ei esindanud midagi uut – *american dream* oma kitsilikus jubeduses on ennegi filmides pilaobjektiks sattunud. Küll aga on kosutav kohata ühiskonnakriitilises saksa tudengifilmis kerget ja muretut jutustamismaneeri. Ma ei usu, et filmitegija motiiviks võis olla pitsitus hinges ameerika rahva pärast, ja mul on seejuures hea meel, et teinekord võib mõni film sündida ka ilma selleta. Eesti filmidest võiks "Maapealse taevariigi" hingesugulaseks olla 2000. aastal Uneskõndijate võistlusprogrammis olnud Andres Maimiku ja Raimo Jõeranna film "Mahtra 140". Kergemeelsus ei leia aga ettearvatult kogunud žürii poolehoidu.

"Sudja na mõlo!"

Animafilm

Selle kategooria peapremia läks filmi eest "Elia õunapuu" (*Elian omenapuu*) Priit Pärna õpilasele Lotta Rapelile Turu kunstikoolist. Teist aastat järjest. Eelmisel aastal paistis silma sama kooli õpilane, tuntud eesti-läti koomik Kaspar Jancis.

Animakategooria päästis ka eesti noore kinematograafia au – eripremia läks Eesti Kunstiakadeemia diplomitööle "Guf" (režissöör Jelena Girlin).



"Pühapäeviti", Saksamaa, 2000, 5 min 30 s. Režissöör Ina Weisse. *Naine, tema noor armuke ja abikaasa pärast pidu. Noorrees lahikub ja abielupaar jääb pühapäeva hommikul üksi...*



"Elia õunapuu", Soome, 2001, 4 min 26 s. Režissöör Lotta Rapeli. *Mees meisterdab oma õunapuu kaitsmiseks hermelümmutise. Selle tõelne jõud avaldub aga saatuslikul moel.*



"Guf", Eesti, 2001, 8 min 17 s. Režissöör Jelena Girlin. *Guf on filmimaastik, vana testamendi järgi koht, kus sündimata hinged ootavad oma järjekorda selleks, et ilmutada füüsilisse maailma. Filmi peategelane, igamees, satub siia maailma selleks, et kogeda head ja kurja.*

Kuna animafilmid valis festivalile Priit Tender, siis ei jää mul üle muud, kui tunda kahetsust, et võidufilmid jäid nägemata, ja soovida noortele autoritele palju õnne.

P. S. Palju õnne ka teistele võitjatele!

KOLM FILMI, JÄRJEST PAREMAD

"SUUR ÕDE". Stsenarium ja režii: Jaak Kilmi ja Andres Maimik, operaator Erik Norkroos, montaaž: Kersti Miilen ja Andres Maimik ("Rühm + 0"), heli kokkusalvestus: Tiina Andreas ja Rasmus Nurk ("Tallinnfilm" helistuudio), konsultant Barbi Pilvre, produtsent Meelis Muhu. Video *Betacam SP*, 70 min, värviline. © "In-Ruum", 2000.

"PÄKAPIKUDISKO". Käsikiri ja režii: Jaak Kilmi ja Andres Maimik, operaator Erik Norkroos, montaaž: Kersti Miilen ja Andres Maimik, konsultant Maris Migul, heli kokkusalvestus: Rasmus Nurk ja Mihkel Kadak (Film Audio Helistuudio), produtsent Erik Norkroos. Video *Betacam SP*, 58 min, värviline. © "Rühm + 0", 2001.

"ISAMAA ILU". Stsenarium ja režii: Andres Maimik ja Jaak Kilmi, operaatorid Jaak Kilmi ja Erik Norkroos, heli: Rasmus Nurk, montaaž: Andres Maimik, graafika: Kaarel Kivikangur, pilditöötlus: Ilmar Selter, produtsent Anu Veermäe. Video *Betacam SP*, 56 min, värviline ja mustvalge. © "Rudolf Konimois Film", 2001.

"Päkapikudisko" ümber toimus mingi jama. Loodi lausa skandaaliõhkkonda. Minu mäletamist mööda püüti selle näitamist televisioonis isegi ära keelata.

Film ise on ju suhteliselt süütu, arvatavasti oli tookord tegemist kellegi lapsevanema eraprobleemiga. Et taheti tsenseerida mitte esteetilistel, vaid eetilistel kaalutlustel! Ei oska ju ka öelda, mida tohib ja mida ei tohi avalikustada. Kui tekib tõesti oht, et juba ahistatud last ahistatakse pärast filmi veel rohkem, siis peab vist natuke asja kaaluma. Nn väikese inimese eluga on omad probleemid. Neid ei tohi väga piinata. Aga üks ju tegelikult tehakse kõike, nagu näitas väliseestlase film oma isast, mida Soosaar haipis. "Prominente" (Saagim, Savisaar jne jne) aga peabki kiusama ja seda on Ken ja Tolk koos Maimiku ja kompaniiga mõnda aega õnnestunud teinud.

"Päkapikudisko" sarnaneb siiski telesaatega, mis sest, et hea ja "teravaga". Mulle võidakse vastu öelda, et ega suurt vahet ju praegusel ajal enam pole, et ma loodan romantiliselt, et "film" on midagi igavikulisemat kui "saade". Kuid ma arvan ikkagi, et filmis kui niisuguses võiks olla mõni läbivam selgroog

või siis ka võimsam kujund. Agressiivsete noorukite lõugav rühm töötab selleks isegi saada, kuid siiski ei saa.

"Suur õde" on palju tugevam film, isearanis tänu Kristiina Heinmetsa loodud tugevale karakterrollile. Mu naine leidis ta algul isegi süütukese olevat ja arvas, et lihtsale neiu- le tehakse rafineeritud filmitegijate poolt ülekohut, et voonake ohverdatakse. Kuid film arenes üha edasi ja proua Unt võttis oma sõnad tagasi. Mis seal kõik avanes! Ka Marju Lauristin ja Signe Kivi täitsid oma osi hästi. Kujutlesin automaatselt endale Mart Laari, kes võinuks mingis hüpoteetilises teises filmis öelda, et "kõigepealt olen mees, siis isa ja siis peaminister". Verd tarretama paneva mulje jättis noor meespoliitik.

Mingi ebamäärasus valitses autorite ja Barbi Pilvre suhetes. Oleks tahtnud rohkem näha Kilmi, Maimiku ja Pilvre omavahelisi suhteid. Oli küll selge, et Barbi esines kui asjatundja, kuid me ei kohanud autoreid ja Pilvret eriti sageli koos. Autorid olid enamasti teispool kaamerat. See jättis vahel mulje, et ka Pilvret vaadeldakse äkki kui mingit ek-

"Isamaa ilu", 2001. Režissöörid Andres Maimik ja Jaak Kilmi. Tiina Jantson koos pojaga. "Mis tähendab tildse olla naiselik? Sa pead tõesti missiseks olemisega välja tooma naise positiivsed pooled. Mehed vastupidi tahavad raha teenida – materiaalne maailm on niivõrd tähtis. Selleks toodetakse pomme jne. Meie seda ju ei talaks."



ARMASTUS VÕI ISAMAA- ARMASTUS?

seplari. Ilmselt polnud see autoritel ju mõttes, kuid nad püüdsid (nagu kavalad mehed ikka) säilitada mingisuguse ebamäärasuse, noh, nii igaks juhuks, tagaukse mõttes.

Ma ei viitsi "Suurest õest" palju rääkida, sest teda võib vaadelda kui eelmängu "Isamaa ilule".

Viimane aga on jõuline töö, mis on üles ehitatud kahe isiku polaarsusele. Nende vaimsele dialoogile, komplementaarsusele. Ma ei julge siin eriti lähemalt ja verbaalselt, terminoloogiliselt, iseloomustada näidatud kahte naist, sest olen alalhoidlik ega taha endale nende sõnade eest mingisugust kohtuprotsessi kaela saada. Seetõttu ma ei iseloomustagi neid. Eks igaüks näeb ise ja mõtleb ja saab asjast aru.

Kuid paar sõna siiski filmi sisust.

Minu arust oli tegemist lausa hiilgava ja haarava stuudiumiga inimeste manipuleerimisest ja hullutamisest. Näeme isikuid, kes kasvatavad ja suunavad. Raske on neile midagi ette heita, sest mõlemad tegelased "tahtsid ju head".

Ometi nägime, kuidas iseenesest õiged mõtted ja suhteliselt positiivsed ideaalid (ütleme tinglikult "ilu" ja "kodumaa", või ka "elu" ja "vabadus" või isegi "naine" ja "püss") omandasid oma kumulatiivse vohamise käigus lausa maniakaalseid ja värdjalikke vorme. Kui miski isik sai ikka teise kallale asuda, siis ta ka asus. Endine mannekeen, nüüdne ilunaiste kasvataja ühelt poolt ja eestiaegse riigimehe rividriili harrastav tütar teiselt poolt. Mis võiks olla veel kaunimat või jaunimat?

Ometi tuli pähe mõte: nii see on! Ükski ülev idee või olend või nähtus pole oma realiseerimise või realiseerumise käigus kaitstud tema sisse programmeeritud labastumisest.

Kuid film oli ka vormilt klassikaliseult tugev! Nagu Schilleri "Maria Stuart" – ja seda just tänu oma paralleelmontaažile (Maria – Elisabeth). Kui eelmises filmis püüti meeleheitlikult ehitada natuke konstrueeritud triadi Heinmets – Kivi – Lauristin, siis siin oli tegemist vaid diaadiga, ja seejuures selgekuulisega. Binaarsusega. Me nägime kontrastseid isikuid, kes ajasid tegelikult sama asja. Neid poleks ühendanud justkui miski, aga ometi nad korrespondeerusid. Nagu lõvi ja jänese, aga mõlemad imelikul kombel müüritööl.

Kilmi ja Maimiku kolm filmi on tehtud oma kvaliteedilt tõusvas joones. Järjest paremaks lähevad.

"Isamaa ilu" on dokumentaalfilm, mis käsitleb "ilu" mõistet mõneti tavapärasest erinevas kontekstis. See räägib kahe eesti naise, endise modelli Tiina Jantsoni ja "Kodutütardes" vanema Anne Eenpalu elukäigust. Näidates episoode nende tegelaste ettevõtmistest, viivad filmi tegijad Jaak Kilmi ja Andres Maimik vaatajad tõelisele *joy ride'* ile (tundub, et just see võõrkeelne sõna väljendab kõige paremini valitsevat meeleolu), kus mitmed stseenid lõpevad naerurõkatuste ja aplausiga publiku seas. Siiski on selle filmi näol tegemist tõsise mitmekihilise tekstiga, mis kätkeb endas nii olulist moraali kui ka ühiskondlikult tähtsa probleemi käsitlust Eesti ühiskonnas – küsimust eestlaseks olemise kohta.

Tahtlikult või mitte, kuid autorid süüvivad teemasse, mis puudutab igat ühiskonda – kes me oleme, kuhu läheme ja kui läheme kuhugi, siis milliste väärtuste toel? Olles vormiliselt loorianud end naljatleva retoorikaga, harutab "Isamaa ilu" tegelikult valusal moel lahti riigi ideoloogilist süsteemi ja laiemat ühiskondlike väärtuste ja kokkulepete närvisõlmestikku. Igat ühiskonda iseloomustab teatav läbiv ideoloogiline liin, mida omakorda levitab riigiaparatuur. Riiklikud ja avalikõiguslikud institutsioonid, nagu näiteks lasteaiad, põhi- ja keskkoolid, teatrid, ajakirjandus, parlamendid jne võtavad osa kodanikkonna kasvatamisest, kes austaks domineerivaid ideoloogiaid ja elustiile, olgu nendeks siis kommunism, ameerikalikud väärtused või hoopis talibanlikel arusaamadel baseeruv islamikord.

Ning sõltuvalt süsteemist ähvardab pealesurutud ideoloogilis-poliitilise korra vastaseid seaduslik järelevalve/karistused, lõppegu need siis kas või piinamiste või hukkamistega. Teisest küljest on igal ühiskonnal



"Isamaa ilu". Anne Eenpalu koos kodutütardega. "Kas te olete tutvunud kodutütardes seaduste ja määrustega?" – "Jah, oleme." – "Kas olete valmis neid täitma?" – "Jah, oleme." – "Anname siis oma pühalikud tööülesanded." – "Tahan olla korralik ja aus, armastada oma kodu ja isamaad. Aidata ligimest ja jätta ustavaks kodutütardes põhinõuetele ja seadustele." – "Mis värvi on kodutütred pluuks?" – "Sinine." – "Sinine nagu..." – "...taevas." – "Mis värvi on kodutütred sukad ja kingad?" – "Mustad." – "Mustad nagu..." – "...muld." – "Sinimust-valge. Valge nagu puhtus ja süütlus ja ausus."

omad kombid, normid ja koodid, kuidas elu mõista, ja mitte alati ei vasta ühiskondlik kultuur nendele ideoloogilistele projektidele, mida kavandab riiklik süsteem. See seletab fakti, miks mitmed autorid on näiteks väitnud, et mitte kusagil Ida-Euroopas ei leidnud kommunistliku ajajärgu ametlik ideoloogiat üldist heakskiitu masside hulgas, millest tulenevalt ühiskond suutis mobiliseerudes lagundada nõukogude armee ja miilitsa ning valida suurema vaevata teistsuguse poliitilise arengusuuna. Millega on aga asendunud endise aja ideoloogiline süsteem? Milliseid väärtusi on uuesti sündinud demokraatlikud riigid otsustanud üleval hoida ja arendada?

"Isamaa ilu" aitab publikul heita pilku postkommunistliku Eesti praeguse "eliidi" ühiskonna normaliseerimise "strateegiatega". Läbi Anne Eenpalu eluportree võime näha, et osa Eestist on valinud suunaks uued põlvkonnad üles kasvatada patriotismi tähe all. Eenpalu on pühendunud patrioot, kes armastab oma maad, selle lippu ja inimesi. Nende veendumuste alusel õpetab ta kodutütardes hulka kuuluvaid tüdrukuid headeks eesti naisteks. Selle eesmärgini jõudmiseks peavad nad õppima õigeid eluväärtusi, nagu näiteks distsipliin ja moraalist lugu pidamine, aga ka küpsetamine, õmblemine ning ku-

dumine, et siis lõpuks saaksid kodutütardest tublid eesti perenaised ja võib-olla ka, kui jumal on armuline, noorkotkaste (sarnase pois-teorganisaatsiooni liikmete) kaasad.

Lisaks valmistatakse kodutütred ette sõjaks, mis võib tabada armastatud Eestit. See pärast peaksid mõned neist olema valmis saama salakuulajateks, käskjalgadeks, isegi snaipriteks. Filmi vältel näeme, et tüdrukud ei tunne ennast oma õpetaja jutlustuste ajal alati mugavalt, vahel paistavad nad tõeliselt igavlevat, nad ajavad juttu, nad itsitavad. Ent kui filmi lõpupoole režissöörid küsivad neilt organisatsiooni kümmet käsku, siis vaataja üllatuseks oskavad tüdrukud anda vastuseid, justkui oleks need otse Eenpalu korraliku käitumise käsiraamatust – jah, nad austavad tõesti kodutütardele tehtud ettekirjutisi, isegi kui see tähendab, et suureks kasvades võivad neid käia ainult "lepingulisel tööil".

Ent mis on need küsimused, millega võiks käesolevas kontekstis polemiseerida? Esiteks võib lihtsalt küsida, milleks on Eestile vaja kodutütardes organisatsiooni? Kas Eesti saab hakkama ka ilma selleta? Kellele on oluline, et kodutütred eksisteerivad, kes neid toetab ja miks? Kui ühiskond usub, et selline institutsioon on vajalik, kerkib küsimus, milliseid väärtusi peaks too organisat-

"Isamaa ilu". "Mis me nendes missides näeme. Mitte midagi. Välist ilu ja seda lollust, mis kahe kõrva vahel on tegelikult. Aga nendes naistes me näeme – igaüks on isiksus. Nad on õppinud, nad on targad, nad on elegantised, nad on andekad, nad on nii ärinaised kui perenaised, nii emad kui daamid."



sioon nooremate põlvkondade hulgas eden-dama? Kas naiste allaheitlikkus, natsionalism, autoriteetide küsimusteta austamine on just need väärtused, mille abil Eesti ühiskond soovib noori tüdrukuid üles kasvatada või võiks nende ettevalmistamine elu õppetundideks teetuda mingitele muudele põhimõtetele? Need on olulised küsimused, sest oma ülesehituselt on "Kodutütardel" sarnasusi totalitaarsete režiimide noorteorganisatsioonidega, olgu nendeks siis Nõukogude pioneerid, keda Anne Eenpalu filmis kritiseerib, või "Hitler Jugend".

Kujutage ette, kui "Kodutütred" propageeriksid muude ideede hulgas ka eestlaste rahvuslikku ülimuslikkust teiste siin elavate rahvaste suhtes? Rahvuslike väärtuste ja šovinismi edendamise vahel on väga habras piir. Ühes kohas kommunistlikust minevikust rääkides mainib Eenpalu venelaste pahategusid, kes "hävitasid meie talusid ja saatsid meie inimesi Siberisse". Nõukogude režiimi võrd-sustamist terminiga "venelased" ei saa pida-da just eriti heaks teeks noorte ja poliitiliselt naiivsete eesti laste hulgas, maal, kus lõppu-de lõpuks venelastest elanikke polegi nii vähe. Ja teades, et säärane õpetus sisaldab endas potentsiaalset viha külvamise ohtu inimeste vastu, kellega kõrvuti elatakse, kas poleks siis

juba parem, kui seda laadi organisatsioon oleks avatud kõigile: eestlastele, venelastele, noortele, kunstnikele, rokkaritele ja lesbide-le, ning õpetataks seal siis juba pigem sallivust, mitmekesisuse austamist, enesekaitset või kas või turvaseksi aluseid? Miks peavad kodutütred õppima kudumist ja teisi "nais-soolikke" oskusi ja mitte hoopis midagi muud? Aga mida eesti lapsed ja noored tee-vad ning õpivad, on vist siiski Eesti üldsuse otsustada...

"Isamaa ilu" vaadates jääb mulje, et n-õ eliidi arvates ei tohiks Eesti üldsus üldse hu-vituda liigselt ilulemisest, sest see ei ole õige "kultuur", nagu seletab ETV programmidirek-tor Ilmar Raag. Filmi teine tegelane Tiina Jantson, kes järjekindlalt edendab "missivõist-lusi" ja teisi sellesarnaseid ilupühitsemisi, on sedavõrd vaimustunud kogu ilukontseptsioo-nist, et õpetab nii oma poega kui ka tervet hulka võõraid lapsi tantsu ilu ja keha paljas-tamist valdama/hindama. Vanemad ja abi-kaasad, kes toetavad oma lähedasi nende ilu-ihaluse taotlustes, on veidi teisest kategoorias eestimaalased kui "Kodutütardel" liikmed.

Ning nagu me filmist näha võime, on iludusvõistlused ühiskonnas vähem aktsep-teeritud kui kodutütardel tegevus (ükski tele-kanal ei taha näidata missidega seonduvat

programmi, võistluste auhinnad on väikesed või imelikud, nagu näiteks kellad, tselluliidivastased kreemid või keraamilised ahjud). Aga miks on see nii? Ehk siis teisisõnu, miks ühte sorti meeste domineeringu tähistamine ja kinnistamine ühiskonnas, kodutütarde näitel, on vastuvõetavam kui teine? Ja üleüldse, kes peaks Eesti ühiskonnas otsustama, mis on "õige kultuur" ja millised väärtused ja programmid peaksid kajastuma televisioonis või riigis üldisemalt? Kas turujõud, ETV direktor, (ülisõpilas)korporatsioonid, mingid muud grupeeringud, laiem üldsus või kes iganes? Need küsimused tõusevad iga ideoloogilise süsteemi iseloomu analüüsi puhul ning keruvad spontaanselt vaataja teadvusse käesoleva filmi jooksul ja järel.

Film vaatleb peategelasest naise püüdlusi hea elu poole. Rabav, kui sarnased olendid on Tiina Jantson ja Anne Eenpalu oma vajaduste ja tunnete poolest tegelikult. Saame teada, et mõlemad tahaksid endale kodu koos abikaasaga, mõlemad tahaksid tunda turvalisust ja hoolitsust. Neil poleks midagi selle vastu, kui mees oleks küll natuke domineerivam pool suhetes, aga ikkagi tuleks tema eest hoolitseda. Ja kõige olulisemana siin ilmas vajavad mõlemad kodu soojust ja ilu. Läbi kogu filmi vongerdab "isamaa ilu" edukalt ühe eluloo juurest teise juurde, ühelt kõrvalseisja kommentaarilt teisele. Ning kuna tihti toimuvad üleminekud laulu, kõneka kommentaari või tavapärasest erineva kõrvaltoonil abil, voolab film sujuvalt oma sängis.

Peale selle on režissöörid teinud suurepäraselt tööd, märgates, jäädvustades ning publikule vaatamiseks välja tuues väikseid, kuid olulisi detaile kahe naise elust. Me näeme filmi ilmestavaid pisikesi nüansse – igavlevaid ja lõbustatud ilmeid, erinevaid riietusi ja jalanõude stiile, ridamisi emotsioone, šokist pisarateni, õnnest ebamugavuseni. Režissöörid hoiavad Tiina Jantsoni ja Anne Eenpalu elulugude ekraanil kulgemist väga hästi tasakaalus, nad esitavad neile ühtesid ja samu küsimusi, tõstatavad ühtesid ja samu probleeme ning otsivad siis neile vastuseid. Hea operaatoritöö kõrvale on suurepäraselt sulandatud ka arhiivimaterjalid Eesti ühisüritustest ja pidustustest. Muusika vanamoodsus rõhutab erilisel eestlaseks olemise ja traditsiooni edasikestvuse olulisuse tunnet.

Teisalt aga tekitab "Isamaa ilu" vaatajas teatavat ebamugavusetunnet, demonstreesid Etenpalut ja Jantsonit moel, millisel arvatavasti kumbki peategelane ei oleks mingil juhul soovinud olla näidatud. Mõned stseenid naeruvääristavad varjatult või varjamatult kahe daami väärtussüsteeme ja isiklikke püüdlusi, nii et paljud vaatajad võivad samaaegselt nii nende üle naerda kui ka neile kaasa tunda. Ja kuigi põhiline, millega naised oma elus tegelevad, on näidatud otse ja sirgjooneliselt, on see siiski põimitud valikulise jutustuse ja montaažiga ning hetkiti ei tarvitse see olla eriti ilus vaatepilt, eriti veel, kui juhtud olema Eenpalu või Jantson.

Dokumentalistide elukutse sarnaneb vahel väga antropoloogide omaga – mõlema eriala esindajad üritavad pääseda oma uurimisobjektidele võimalikult lähedale ning jutustavad siis neist ja nende suhetest oma auditooriumile lugusid. Kuidas aga paistavad uurimiseluste elud antropoloogi kirjeldustes või läbi filmiläätse, on midagi muud, võrreldes sellega, mil moel tegelased ise oma maailma mõistavad. Nii et vahetevahel, nagu nägime ka Pimedate Ööde filmifestivali raames näidatud Todd Solondzi filmis "Jutustamine", võivad filmi tegelaskujud olla väga haavatud sellest, kuidas režissöör neid portreteerib. Ka "Isamaa ilu" puhul tahaks teada, milline oli filmi tegelaste ja režissööride vaheline suhe. Kas Anne Eenpalu ja Tiina Jantson olid kutsutud filmi esilinastusele? Või tundsid autorid liigset piinlikkust, mõeldes filmi peategelaste võimalikule reaktsioonile kogu ettevõtmise suhtes?

Sama küsimust oleks muuseas hea arutada mitte ainult dokumentaalfilmide, vaid ka ajalooliste ja ühiskonnatemaatiliste mängufilmide puhul. Kui palju võivad filmid väänata reaalsust ja ajalugu? Kas võib mõne väiksema sorti maa (nagu näiteks Eesti) edukas film esitada oma riiki halvast või "vales" valguses? Millistel alustel ja kelle otsustada see on? Paljud inimesed ei hooa fakti, et hoolimata oma meelelahutuslikust vormist, kujutavad filmid sisuliselt endast siiski poliitilisi avaldusi ning mõjutavad vaatajate maailmavaadet, seda siis kas teadlikult või alateadlikult. Olgu need Hollywoodi filmid, mis rõhutavad USA üldist ja valdavat ühiskonnakorraldust ning levitavad (agressiivse turupoliitika abil) ameerika-

likke väärtusi kogu maailmas, või *spagetti-ves-*
ternid või *art house*-kino.

"Isamaa ilu" ei juonista just kõige ilu-
samat pilti Eestist või siis Anne Eenpalust ja
Tiina Jantsonist, kuid on äärmiselt nauditav
film, mis ajab vaatajad korraga nii naerma kui
mõtteid mõlgutama elu ning ühiskonna üle
laiemalt, ja nendel põhjustel on kõnealune film
igati väärt vaatamist. Ning oleks tore, kui film
põhjustaks reaktsioone ja ajendaks diskus-
sioone teemal, kes me oleme, kuhu me lähe-
me ja milliste väärtuste toel. Ning seda just
siin – Eestis.

Inglise keelest tõlkinud MARGIT SARV

ŽIDAS DASKALOVSKI (sünd. 21. VI 1974) on dok-
torant politoloogias erialal Kesk-Euroopa Ülikoolis, Bu-
dapestis. Ta on avaldanud rohkesti artikleid, sealhulgas
filmiteenalisi arvustusi ja intervjuusid ajakirjas
"Central European Review" ning mujal. Samuti on ta
Makedoonia suurima päevalehe "Dnevnik" regulaarne
kolumnist.

TARMO TEDER

KAKS LIITRIT ÕLUT JA SADA GRAMMI VIINA

"KALAMAJA – PUITLINNA VÕIMALUS". Idee
ja nõustamine: Hans Sandström ja Ann Lepp, kä-
sikiri ja režii: Marko Raat, kaamera: Erik Norkroos
ja Jüri Norkroos, muusika: Meelis Salujärv, heli:
Ain Lepp, teine režissöör Andres Maimik, tekst:
Marko Raat, teksti esitaja Mart Mikk, montaaž:
Kersti Miilen, produtsent Erik Norkroos. Video
Betacam SP, 42 min, värviline ja mustvalge. ©
"Rütm + 0", 2000.

"NÕMME". Käsikiri: Rein Raamat, Jüri Jõgeda ja
Leho Lõhmus, lavastus: Rein Raamat ja Helvi Ra-
amat, kaamera: Kaljo Reintam ja Rein Raamat, tekst:
Elem Treier, laul: Therese Raide, süntesaator:
Therese Raide ja Helvi Raamat, muusikaline ku-
jundus: Helvi Raamat, heli: Ariel Tali, montaaž:
Georg Jõesaar, produtsent Helvi Raamat. Video
Betacam SP, 47 min, värviline ja mustvalge. Tootja:
OÜ Raamat-Film, 1999.

"AGULIS". Idee kaameraga: Õnne Luha, assistent
Ülle Krüger, heli: TPÜ filmi ja video õppetooli he-
lirežiitüde (studio "Film Audio"), montaaž:
Kersti Miilen, Arvi Pill, Andres Lepasar ja Kalle
Käärrik, abilisid: Ano Laan, Romek Kadak, Too-
mas Laan, Artur Granström ja Külli Tüli. Video
Betacam SP, 17 min, värviline. © Õnne Luha, 2001.

Kolme vaatlusaluse filmi ühine teema
on puitasum. Tallinna linnaosadest näeme
Kalamaja, Nõmme, Kassisaba, kesklinna pai-
ku. Režissöörid on nii või teisiti puudutanud
vanade majade erilist hingust ja neis elavaid
iselaadseid inimesi. Mõnikord on tunda na-
tuke koha vaimu, videolinti on püütud lai
spekter tüüpe paljudes tegevustes. Kaamerast
pole pääsenud ka loomad ja linnud.

1.

Marko Raat tegi oma käsikirja järgi
kolmveerandtunnise filmi "Kalamaja – puit-
linna võimalus", milles näidatakse sadu maju
ja puitehitiste renoveerimise kümneid asja-
tundjaid kuni entusiastlikult remontiva ko-

duperenaiseni välja. Kommenteerijate poolest on film vägagi tasakaalustatud ja mitmekesine, rääkivad pead ei tüüta. Paistab, et teemast on välja pigistatud maksimum.

Film algab XX sajandi alguse vaadete- ga agulimajadele, mitmed fotod pärinevad Tartust, kõlab 1930. aastate Prantsuse diplomaadi ja õpetaja Chatala aguliidüllü sõnastus. Arhiivist on võetud kroonikakaadrid 1950. aastate lõpu sotsialistlikust ülesehitusest, optimistlik naisdiktora kuulutab kadu vanadele puitlo- budikele, taustaks lõöv estraadimuusika. Ker- kised plokkmajad, betoonbarakid, nn hrušt- šovkad, kuid tänaseni on säilinud ikkagi suhtelisel palju puitmaju päris algse kujul.

Kalamaja mainiti ürikuis juba XV – XVI sajandil, asumi puithoonestus pärineb põhiliselt XIX sajandi esimesest poolest kuni XX sajandi esimese pooleni. Pealeloetud tekst on informatsioonitihed, arhitektuuriteadusli- kult tiine, mõistust võõrsõnade ja pikkade lau- setega koormav. Saame teada, et plahvatusli- ku urbaniseerumise ajast on Kalamaja arhi- tekturne pale üpris kirju – näha on klassit- sismi, historitsismi, juugendit, rahvusromant- ismi elemente, 1930. aastatest funktsionalis- mi algeid, mil hakkas levima inimsõbraliku aedlinna ideaal.

Kalamaja peetakse nagu lakmuspabe- riks, mis näitab, kuidas säilitada ajalooline elukeskkond seda radikaalselt muutmata. Üldiselt on puitmajad halvas seisukorras, omandisuhted sassis, enamik tagastatud ma- jade omanikke näevad väärtuslikuna vaid

krunte, mida müüa või kuhu midagi uut pea- le ehitada.

Aselinnapea Liisa Pakosta toob välja Kalamaja piirkonna väärtused: tervislik, vaik- ne, roheline, lapsed võivad õues mängida, pole liiklusummikuid. Muinsuskaitse spets ja Humanitaarinstituudi rektor Jaan Tamm väärtustab mitte ainult maju, vaid ka nende ümbruses peituvaid võimalusi, inimväärset läbipõimunud elukeskkonda.

Kalamaja kui linnaosa restaureerimis- plaanid on jäänud ebaleva üldsõnalisusega soosivaks. Aastal 1999 käivitus Rootsi riigi Baltimaade toetamise fondi toel ja Eesti Muin-

*“Kalamaja – puitlinna võimalus”.
Uue Kalamaja algus – mehed töös.*



*“Kalamaja –
puitlinna
võimalus”, 2000.
Režissöör Marko
Raat. Põlenud maja
Kalamajas.*

suskaitse Seltsi initsiatiivil sihtprojekti "Ida-kaar" raames Kalamajas üks pilootprojekt, kuidas lihtsate vahenditega ja säästlikult renoveerida vana puitmaja, säilitada selle põhikonstruktsioonid, struktuur, välisilme. Käsilise võeti hoone Väike-Patarei 3. Paljuski keskendub film selle restaureerimisele, näeme vastavat restaureerimiseminari, ehitusviise, spetsiifilisi töövõtteid, ehitusmehi, vanu materjale, mis on vastupidavamad ja inimsõbralikumad. Näiteks palkide vahele pandava kasetohtu kui isolatsioonimaterjali garantii on 50–100 aastat, bituumenil aga vaid kaks aastat. Kahjuks on aga tehismaterjalide kultus looduslikud, kauakestvad ja inimsõbralikud materjalid välja tõrjunud. Täispuhutud näiteks "Ilmarise" kvartali plekist ja plastmassist puidumitatsioonid, "laudseinade" odavalt kõmivest pseudo.

Filmist koorub Eesti mineviku arhitektuuriline ja eluasemeline vastuolu: ehituskunsti näiteks toodavad tippehitised on ikka kivist, aga inimeste elamise jaoks ehitatud majad enamasti puust. Arhitektuurialalugu kipub väiksema ühiskondliku rolliga tavaehitistest mööda vaatama. Kuid näiteks Riias Daugava jões paikneb saar, millel on kalurite vana asum, mis kuulutatud puitarhitektuuri kaitsealaks. Seal domineerib puitmaterjal, uus peab vanaga sobima. Rootsis ja Soomes on puitmajas elamine prestiižne.

Marko Raadi film suudab näidata Kalamaja erilisi tahke ja asumi väärtust, mis nõuab temaga linnaehituslikult eraldi tegelemist.

2.

Rein Raamatu "Nõmme" on ülevaatefilm linnaosast, mis oli kunagi omaette aedlinn. Sõna saavad ametnikud ja juhid, Raamatu kaamera püüab inimesi tegevuses, pöördub korduvalt võtma maju mändide all, fikseerib ajaloolisi fotosid. Elem Treieri sulest pärit ja Tõnu Mikiveri pealeloetud tekst kõlab mõõdutundlikult, olles pigem tagasihoidev ja valivalt maitsekas kui infohädusega soolav.

Ülevaatefilmil üheks oluliseks teemaks on inimese tervis ehk ka tütervis, mille kindlustamine ja tootmine algab maast madalast. Käsitletakse haridusteemat, näidatakse lapsi õppimas, huviringides ja sportimas. Nõmmel on seitse kooli ja üksteist lasteaeda. Aga tegutsevad ka pensionärid oma päevakeskuses. Nõmmel on palju iluaedu, lisaks tervisele ja vaimsusele tõusebki filmi kolmandaks märksõnaks kodukoohaarmastus.

Raamatu filmi alguses esitab Treier imeliku küsimuse: "Kas Nõmme rajaja Nikolai von Glehn (1841–1923) oleks teadnud us-

kuda, et männikute ja liivikute vahele, kus saadi suvilakrunte osta, areneb kõige suurem Tallinna linnaosa?" Mis tähendab teadnud uskuda? Muidugi ei teadnud. Tegelikult püüab film vastata teisele küsimusele: "Kes on siin tänapäeva Glehn?"

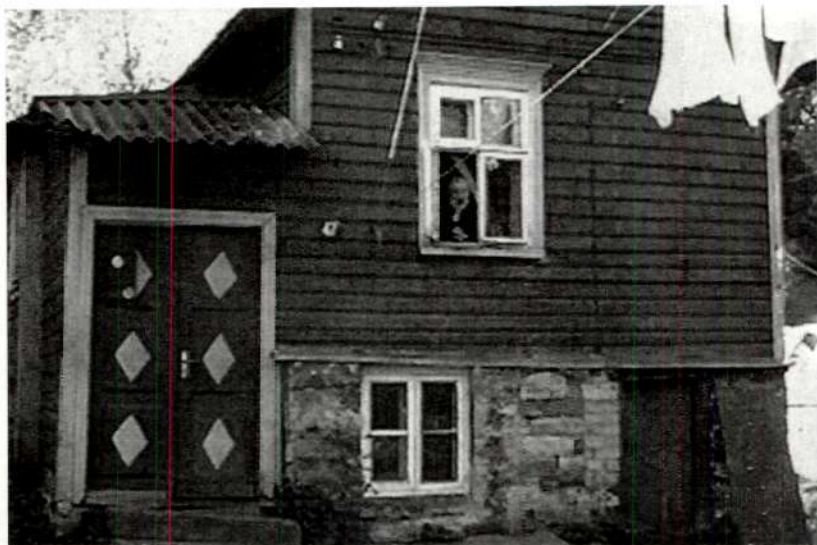
Filmimiseaegne linnaosa vanem Värner Lootsman nendib, et Nõmme elanikkond on silma paistnud vaimse potentsiaali ja kultuurilembesuse poolest. Sinna on kodu rajanud arhitektid, muusikud, kunstnikud, kirjanikud, teadlased ning kindlasti on see oma jälje jätnud kogu Nõmme arengusse. Omaet-



"Nõmme", 1999. Režissöör Rein Raamat.
Nõmme eramuu.



"Nõmme". Teine pilk aedlinnale – barakk.



"Agulis",
2001.
Režissöör
Õnne Luha.
Kalamaja.



"Agulis".
Pelgulinn.

te särava plejaadi moodustavad Nõmme gümnasiumi vilistlased.

Raamat on oma kaameraga päris paljudesse paikadesse jõudnud ja teemad (haiglad, laulu- ja mänguseltsid, kunstiline isetegevus, Nõmme kultuurikeskus, Underi ja Tuglase kirjanduskeskus, Kristjan Raua majamuuseum, kalmistud, vabaõhu-ujula, suusahüppetorn, tenniseväljakud, prügimägi, barakid, klaasivabrik jms) natuke eklektilisse ketti monteerinud, aga ruumiliselt suurest ja ka ajas ulatuslikust Nõmme enam-vähem ülevaate andnud.

Mitte üksnes Glehn, vaid ka raudtee rajas Nõmme. Alguses, 1886. aastal valmis

loss, park, skulptuurid, palmimaja, Kalevipoja monument. Omaette linnaks kuulutati Nõmme 12. novembril 1926 EW valitsuse otsusega. Ametnik mainib, et Nõmme maksab tänu rikkamale elanikkonnale Tallinna eelarvesse tunduvalt rohkem, kui ta sealt ise tagasi saab. Apoliitiliselt eetilist joont hoidvas filmis pole Nõmme kui linna iseseisvuse taastamisest piiksugi tehtud. Ja õige kah, see oleks muusika teisest operetist. Pääsküla prügimäe tuhandete kajakate keskel sobivad prügimikud rabamaastiku ja silmapiiri foonil on võimas ja kaunis filmipilt, mida markeerib ökoloogia- ja sotsiaalprobleemidele viitav lause. Natuke pikemat kommentaari väärivad XX sajandi

algul raudteelaste tarvis ehitatud barakid Pärnu maante ääres. Näeme ka viiekorruselisi moodsaid betoonbarakke, mis Nõmmele ei sobi. Filmi lõpetavad vaated helikopterilt.

Raamat on teinud vastutustundlikult kaardistava töö, mis jääb Nõmme linnaosa või ehk ka linna arhiivi audiovisuaalseks varamuks hoolimata sellest, mis poliitilise partei esindajad parajasti Nõmmet juhivad.

3.

Õnne Luha "Agulis" püüab inimesi äärelinna tänavail ja hoovides. Peaaegu sadakonnast videofragmendist koosnev jada (vanamees laob halge, viinajoojad lõkke ääres, lakkuv kass, põõnav hulkur, eided tänaval, kiikuvad lapsed, grafiti LEENA ON LITS või EVELIN ON PARM JA JOODIK, habemik aknal, indlevad kassid, aia najal kakerdav joodik, inimesed, räämas fassaadid, hoovid, tänavad, müürid, plangud jne) tekitab iselaadse meditatiivse agulitunnetuse. Kummatigi pole see agul aga kesklinnast kuigi kaugel, paradoksaalselt võib see agul lausa sinna kesklinna piiridesse kuuludagi, nagu tõestab Luha tänava näide.

Kuid filmitud on ka Kalamajas. Pea neljandiku ajast passib kaamera Soo ja Uus-Kalamaja lõrtsisel ristmikul sinna ilmuvaid inimesi ja autosid. Rõhutatult on tegemist vanemate ja vaesemasse kihti kuuluvate inimestega, vaeselt riietatud pükniliste tüüpidega.

Õnne Luha film sarnane laadiilt Jaan Tätte "Saarega", kuid pole inimestele suures plaanis nii lähedale läinud. Jäädud on distant-sile, keskplaani hiilima. On näha, et film võeti ilma asjaosalistega eelnevalt läbi rääkimata, mõnikord on otse söimates kaamerat eemale peletatud. Asotsiaalse maiguga tegelastele nina alla trügimine võib filmitegijale kaasa tuua materiaalseid ja füüsilisi kahjustusi – purustatud objektiivi või sinise silmaaluse. Kuid üritada maksab siiski.

Võrreldes Raadi ja Raamatu paraadmündri, lakitud väljanäitusega on Luha fassaadide taha pugunud ja puitlinna elukilde ilustamata üles võtnud. Pärast "Kalamaja" ja "Nõmmet" lühikest "Agulis" vaadates oli tunne, nagu oleksin liitrite kaupa lonksatud lahja õlle peale sada grammi haljast visanud.

ÕNNE LUHA (sünd. 30. XI 1964 Haapsalus) on õppinud fotograafiat. Teinud lühifilmid "Teeme Tapvat Tartul" (1998), "Hirmuotsija" (1998), "Agulis" (2001) ja "Päev minu elust – Merka" (2002).

KÄRT HELLERMA

SOOVIN PÄASEDA AJALUKKU

"ME ISE ENNAST". Stsenarist ja režissöör Mart Taevere, operaator Meelis Kadastik, helilooja Siim Randla, teksti esitaja: Lembit Ulfsak, *off-line* montaaž: Sirje Haegel, *on-line* montaaž: Kaido Strööm, toimetaja Mart Taevere, produtsent Peeter Urbla. Video *Betacam SP*, 57 min, värviline. © "Exitfilm", 2001.

See, et Eesti on enesetappude rohkusest maailma sellealases "edetabelis" silmatorkavalt kõrgel kohal, on teada tõsiasi. Igasuguse informatsiooniga kaasneb sund teha sellest järeldusi. Millest kõneleb enesetappude suur hulk? Kindlasti ühest süngest sotsiaalsest probleemist, aga mitte ainult. On naiivne loota, nagu saaks küsimust lahendada ainult sotsiaalabi suurendamisega või ühiskonna heaolulati tõstmisega. Arvud, mida statistika kiretult registreerib, on vaid jäämäe veepealne osa ja ilmselt selleks jäävadki, hoolimata, millises suunas nad parasjagu kõiguvad.

Enesetapp on komplitseeritud nähtus, mille puhul praktilist laadi ja kui tahes hoolsad "preventiivsed" meetmed lihtsalt ei pruugi toimida. Pole juhuslik, et ennetustööga selles küsimuses tegeleb koguni iseseisev teadusharu, suitsodoloogia. Enesetapp pole ju mitte ainult sotsiaalne, vaid terve filosoofilis-kultuuriline fenomen. Kas või riivamisi ja abstraktselt puutub selle küsimusega teatud arenguastmel kokku peaaegu et iga inimene, olenemata soost, vanusest, rassilisest kuuluvusest, tegevusalast, haridustasemest, vaesusest või rikkusest. Isegi usutunnistus ei pruugi anda garantiid selle kohta, et elutahe igas olukorras ja alati muutumatult säilib. Ei tea, kas päris igaüks elu jooksul enesetapule mõtleb, aga väga paljud kindlasti. See pole inimesele midagi kaugemat ja mõistetamatut, pigem märk ühest individualiseerumise etapist. Iseene

*"Me ise ennast",
2001. Režissöör
Mart Taevere.*

*Kaja Pärnu jõe ääres,
kohal, kus uppus tema
sõbratar Liina, kui nad
koos jõe sillalt alla
hüppasid. Katkend
Vaeküla 1997. aasta
kevadtüdruku Liina
päevikust: "Olin
üksinda. Kõik olid
kulugi kadunud.
Järsku käis mõte
surmale, kuid ei
teadnud, miks. Ma ei
kartnud midagi ja
mõtlesingi, et end
tappa..."*



käe läbi maailmast lahkumise võimalus võib inimesele anda teate tema isikliku vabaduse kohta, teinekord aga kas või ideena lohutada ja leevendada.

Millal minnakse realselt nii kaugemale? Ühtede jaoks tõuseb küsimus lihtsalt teravamalt kui teiste jaoks. Suitsiidialtiks muutumise põhjuseks võib olla kas tundeelu häire või üldine labiilne närvikava, mis võimendab väiksematki isiklikku segadust. Eluga punt-rasse jooksmise kogemusi, rahuldamata tunnustusevajadust, turvalisuse puudumist, täielikku lootusetust, õnnetuolekut, masendust, elutüdimust, teistest isoleerituse ja saamatuse tunnet tuleb ette "parimaski perekonnas". Või hirmu, et mind ei armastata, nagu diagnoosis Luule Viilma. Kes seda täpselt teab. On selge, et mõnikord muutub elu väljakannatamatuks.

Ent "kiirabiks" kasutatavaid argumente, millega potentsiaalset enesetapjat oma sügavalt individuaalsest otsusest loobuma sunniksid, selsamal otsusetasandil, kus elu tundub mõttetult, vaearikas ja ülekohtune, õieti ju polegi. See eeldab pikemat arenguprotsessi, terve mõtteviisi muutust, kuid alati pole see otsustanule enam jõukohane.

Igal juhul on enesetapp käsitlusaine-na raske, eriti visuaalses meedias — nii tele-saates kui ka dokumentaalfilmis —, sest pa-

kub mitmeid lähenemisvõimalusi. Valiku tegemine nõuab tõsist kaalumist, sest teema on selline, kus on kerge libastuda. Võib takerdu-da näiteks ohtrasse didaktikasse, sentimentaalsesse tühipilti või siis šokipiltidega manipuleerimisse.

Mart Taevere dokumentaalfilm "Me ise ennast" võtab vaatluse alla noorte ja laste enesetapud. Filmi saatvad tiitrid ütlevad, et enesetapumõtteid mõlgutab iga kümnes eesti laps. Tuleb tunnistada, et see pole ainult lastekodus kasvanud laste probleem — ega ka ainult nende oma, kelle vanemad on vangis või alkohoolikud. Nii võiks seda filmi käsitada kui hoiatust, kui signaali selle kohta, et asjad on korrast ära. See võiks olla üleskutse olla oma laste suhtes tähelepanelikumad, enne kui on hilja.

Teema sotsioloogilise uurimise ja mit-mest vaatepunktist (psühholoog, suitsidoloog, arst, õpetaja, lapsevanemad jt) analüüsimise asemel on tegijad valinud emotsionaalsema tee, portreerides jõudumööda kolme noort inimest, kellest ühte küll enam kaamerate ees pole. Lastekodus kasvanud teismeline Liina elustub üksnes oma kaaslaste meenutustes, sest kahest tüdrukust, kes üheskoos sillalt jõkke hüppasid, oli just tema see, keda ei õnnestunud päästa. Teine oli Kaja, kes on kutsutud sündmuskohale rääkima, mis siis õieti toimus.

Koos sõbrannaga vettehüppamise põhjendamisel jääb tüdruk üpris kidakeelseks. Korraks tunnistab ta, et nad soovisid saada kuulsaks, saada ajalukku... Kas ainult?

"Võib-olla ta kartis tulevikku," ütleb Kaja hukkunud Liina kohta. Korduvalt näidatud kaadrid uppunud tüdruku vees ligunenud näost jäädvustavad küll teravalt juhtunu ja on suures kontrastis elusast Liinast säilinud piltidega, kuid ei anna iseenesest teemale midagi juurde.

"Mind ei ole kellelgi vaja," arvab suurest perest pärit endine Puiatu kooli poiss Renaldo, kelle kavala naeratuse ja vitaalse sagimise taga küll potentsiaalset enesetapjat ei aimu. Pigem on ta tavaline ennast kehtestada sooviv masuurikast nooruk, kes õige tegevuseta jäädes agressiivseks ja ülekäte läheb. Ometi on noormehe lühikeses eluloos katseid enda külge kätt panna, sellest ka teose ühe tegelase roll. Kuna ta oma ennasthävitavaid tegusid ise joviaalselt, sugugi häbenemata kirjeldab, ilmneb peagi, et need on tehtud kindla eesmärgiga – pigem protestiks, endale tähelepanu tõmbamiseks, oma tahte läbisurumiseks, kui ehtsast kannatusest või soovist eluga hüvasti jätta.

Renaldol on vedanud, ta on saanud endale uue ema, kes väärrib austust selle eest, et tal on tahet ja energiat pühenduda lisaks oma lastele veel ühele. Nüüd on Renaldol töö, ta teenib endale raha, et osta päris oma muusikakeskus. "Olen jalad alla saanud," tunnistab poiss. *Happy end?*

Võib-olla peaks tegema eraldi filmi neist müstilistest emadest, kes tänapäeva Eestis endale kasulapsi võtavad? Kes nad on? Miks nad seda teevad? Kas ligimesearmastus on olemas?

Kolmas portreeritav on eluga rahulolematu, oma murede kinnises ringis heitlev üksikema Annely, kellel on samuti paar enesetapukatset seljataga. Teda iseloomustavad apaatus, huvipuudus välismaailma vastu, äärmuslik enesekesksus, väga kõikuv enesehinnang. Oma hädades süüdistab ta oma ema, kes temast ei hoolinud, kui ta laps oli. Temagi januneb tähelepanu järele ning filmis paneb ta käiku kogu oma naiselike võlude arsenal, et ainult olla nähtaval, et olla keegi, keda märgataks. Selle puhuti ekshibitsionistliku portree puhul on filmi sattunud õige tooreid kohti, kas või see, kui koos Annelyga külastatakse tema eksämma ja kaamera taha jääv autor abitult üritab "psühholoogiks" kehastuda. See

portree on teistest tunduvalt üheplaanilisem.

Ühe uurimuse tulemus väidab, et mida rohkem inimene oma jutus kasutab sõna "mina", seda varem ta ära sureb. Ei tohi liiga palju tegelda iseendaga, võiks ka Annelyle nähtu põhjal soovitada. Tallegi tuleb viimaks aru pähe. Kellelgi pole õigust kätt enda külge panna, kui elu on sulle antud, tunnistab ta.

Küllap on kriminaalkroonika žanrielemendid taotluslikud, sest jubedusvärinaid tekitavate fotodega filmis üldiselt ei koonerdeta. Need kuuluvad kolmikportree erinevate osade vahele nagu remargid, mis märgivad teatavaid vahepeatusi teatrilavastuse stseenide vahel. Remargid aga tavaliselt täiendavad ja seletavad süžeed, mitte ei mängi seda üle. Nii kippus paraku juhtuma selles filmis, millest tagantjärele meenuvad just naturalistlikud fotod end üles poonutest, kusagilt kõrgelt allahüpanutest, rongi alla jäänutest jne. Pildid on detailsed, ilustamata ja ülevaatlikud, aga teevad kuhjununa ülejäänud materjalile karuteene, sest põhiosa filmist on esitatud hoopis teises võtmes.

Vaataja vastuvõtlikkusele on omad piirid, ta ootab tegijailt ka ebamugava teema puhul selgust ja järjekindlust. Kui politseifotosid ei raatsitud kasutamata jätta – et ei jääks mingeid illusioone? –, oleks ehk pidanudki jääma laiendatud kriminaalkroonika loogikareeglite juurde, lisama iga eksponeeritud pildi juurde väikese taustaselgituse, mis siis õieti juhtus ja keda me seal niimoodi lamamasrippumas nägime. Praegune fragmentaarsus

"Me ise ennast". 1990. aastatel oli Eestis ligi 5000 enesetappu. Iga enesetapu kohta tuleb umbes kümme suitsiidikatset ja kakssada enesetapukaavatsust. Iga kümnes Eesti laps mõlgutab enesetapumõtteid... Renaldo, kes seitsmeaastaselt tegi esimese katse endalt elu võtta.





"Me ise ennast". *Annely.* "Õösel olin magamistoas. Ma olin enne otsinud ühed suured naelad välja. Panin kaks naela siia... Sisendasin, et ma teen seda, sest ma nii vihikasin ennast. Panin naelad enne ära ja lihtsalt istusin seljaga vastu naelu ja panin pistiku seina. See lõi mind lihtsalt eemale, muudugi suraka sain. Samas ma kardan füüsilist valu, sellepärast ma võib-olla olemas olen."

ergutab küll vaataja šokiteadvust, aga töötab filmitervikule vastu.

Peamiseks etteheiteks nähtule jääbki see, et vürtsika dekoratsiooni funktsiooni asetatuna tekkis karmidel laibapildidel liiga suur konflikt ülejäänud filmi paatosega. See, nagu öeldud, pole loomult mitte niivõrd uuriv ja sügavamaid põhjendusi otsiv, pigem leebelt vaatlev ja emotsioonidele rõhuv. Emotsioonid aga pole eesmärgina kuigi kindel pind, eriti kui nad jätvavad lahtiseks küsimuse, millele siis öieti keskenduti.

EUROOPA FILMIAUHINNAD 2001

Mäletatavasti jagati Euroopa filmiauhindu esmakordselt 26. novembril 1988 Lääne-Berliini *Theater des Westens*'is toimunud galatseremoonial. Kaheksateistkümmne riigi televisioonid edastasid toimunu otseülekandena. Kuna Euroopa filmiauhinna asutamise idee oli tekkinud Cannes'i restoranis *Chez Felix*, otsustati uut auhinda edaspidi kutsudagi "Felixiks". Kahekümne seitsmest Euroopa riigist oli võistleva saadetud 48 ekraaniteost, mille seast prantsuse näitlejanna Isabelle Huppert'i juhitud seitsmeliikmelise žürii otsusel pääses auhindadele

kandideerima 25 filmi. Juba esimeste laureaatide nimekiri oli paljutootav: Krzysztof Kieślowski ("Lühike film tapmisest"), Pedro Almodóvar ("Naised närviatagi äärel"), Wim Wenders ("Berliini taevas"), Louis Malle ("Hüvasti, lapsepõlv!"), Max von Sydow, Ingmar Bergman, Marcello Mastroianni, Bernardo Bertolucci.

1989. aastal asutati Euroopa Filmiakadeemia (tõsi küll, seda nime hakkas uus organisatsioon kandma paar aastat hiljem). "Felixi" nimest on vahepeal loobutud (1997. aastal ristiti hinnatud trofee lihtsalt Euroopa filmiauhinnaks). Pidulikke autasustamisi on peale Berliini toimunud veel Pariisis, Glasgow's, Potsdam-Babelsbergis ja Londonis. Varem on eestlasi võistlejate sekka pääsenud vaid korra (näitleja Väino Laes rolli eest filmis "Rahu tänav"). Viimati pakkus Euroopa filmimeistritele tugevat konkurentsi Rein Kotov kaameratöö eest Arvo Iho filmis "Karu süda".

14. Euroopa filmiauhinnad

anti kätte 1. detsembril Berliinis *Neues Tempeldron*'is.

Parim film: "Amélie" (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, režissöör Jean-Pierre Jeunet; Prantsusmaa – Saksamaa).

Parim "noor" film (Fassbinderi-nimeline auhind): *El Bola* (Acheró Mañas; Hispaania).

Parim režii: Jean-Pierre Jeunet ("Amélie").

Parim naisnäitleja: Isabelle Huppert, "Klaveriõpetaja" (*La Pianiste*, Michael Haneke; Prantsusmaa – Austria).

Parim meesnäitleja: Ben Kingsley ("Seksikas tõbras", *Sexy Beast*, Jonathan Glazer; Suurbritannia – Hispaania).

Parim stsenaarium: Danis Tanovic ("Eikellegi-maa", *No Man's Land*, Danis Tanovic; Belgia – Bosnia – Prantsusmaa – Itaalia – Sloveenia – Suurbritannia).

Parim operaatoritöö: Bruno Delbonnel ("Amélie").

Parim dokumentaalfilm: *Black Box BDR* (Andres Veiel; Saksamaa).

Parim lühifilm (Prix UIP): *Je t'aime John Wayne* (Toby MacDonald; Suurbritannia).

Parim mitte-Euroopa film: "Moulin Rouge" (Baz Luhrmann; Austraalia – USA).

Elutöö auhind: Monty Python.

Auhind panuse eest maailma kinno: Ewan McGregor ("Moulin Rouge").

FIPRESCI auhind: "Linn on vaikne" (*La ville est tranquille*, Robert Guédiguian; Prantsusmaa).

Publikuauhind režissööridele: Jean-Pierre Jeunet.

Publikuauhind naisnäitlejale: Juliette Binoche ("Šokolaad", Lasse Hallström; Suurbritannia – USA).

Publikuauhind meesnäitlejale: Colin Firth ("Bridget Jones'i päevik", Sharon Maguire; Suurbritannia).

AARE ERMEL

THEATRE. MUSIC. CINEMA 2002

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

ANNELI SARO. Actor as a Magus (15)

Theatre historian Anneli Saro's paper, presented at the theatre conference in December 2001. She regards an actor as a magus, magician, stressing the essential technical opaqueness of his work. The actor as a magus can perform tricks of four types: self-transformation, transformation of the surrounding space and things, demonstrating unusual abilities of others, charming and hypnotising the audience. Saro brings various examples of these tricks of trade in the productions of Estonian theatres.

ÜLO TONTS. What's It All About Then? (18)

Theatre critic Ülo Tonts analyses Chekhov's "Cherry Orchard" produced by Mati Unt in the Vanemuine Theatre last October. It is surprising and intriguing. Externally it seems contradictory to the tradition of interpreting Chekhov in Estonia, but internally it stays very much true to Chekhov. Unt's "Cherry Orchard" is an emphatically playful theatre where registers and means are changed constantly.

ANDRES LAASIK. Songs and Dances of Chekhov Characters of Contemporary Theatre (22)

Theatre critic Andres Laasik analyses the Stockholm City Theatre's production of "Three Sisters". The interpretation of the world famous director Robert Wilson proves that the work of the great Russian modernist dating a hundred years back, is alive today primarily in postmodernist interpretation. Wilson's production does not try to tell the story of the sisters living in a provincial town in the usual realist manner, it rather focuses on the content of the play. The precise and imaginative acting reveals the nature of the characters and situations.

MARIS ALBAT. Jaan Saul Is Not Forgotten (24)

Actor and director Jaan Saul would have celebrated his 65th birthday on 25 December 2001. He left this world at the early age of 29, on 3 June 1966. He is surrounded by the halo of a legend. Having a weak heart from childhood, he still managed to accomplish so much: study physics at Tartu University, sport, play the piano, graduate from the drama school, play leads in Vanemuine Theatre, teach at Vanemuine studio, study film directing in Moscow, participate in establishing the Youth Theatre and both direct and play in the new theatre. He is here remembered by his colleagues, friends, and his nearest and dearest.

ÜLO TONTS. Between Theatre and Television (29)

A paper read at the theatre conference last December, tackling the years between 1967 and 1969 of Evald Hermaküla, an Estonian theatre innovator, director and actor. At that time he was away from theatre, a year doing his military service, then working at Estonian Television. This period was filled by doubts about theatre, which are presented here by Tonts on the basis of Hermaküla's letters to Kaarel Ird, one-time head of the Vanemuine Theatre.

MUSIC

Answers by TEO MAISTE and MATI PALM (3)

Jubilees abound in the National Opera Estonia. Mati Palm turned 60 in January, Teo Maiste was 70 in February, both outstanding opera singers of long standing who have found recognition also abroad. Two artists, two personalities, two different destinies, but the topics, the key words they discussed before Christmas, are the same. The "Answers" is thus a double interview. Palm and Maiste talked in different days and places, mostly looking back at the last ten years.

JOOSEP SANG. The Best Christmas Present for a Jazz Lover (34)

An overview of the jazz festival "Christmas Jazz 2001", with the chief performer from Seattle, the vocal quintet M-Pact. The festival was nevertheless devoted to domestic jazz. Hedvig Hanson and Riho Sibul both excelled.

JOAN PEYSER. Future Indefinite (41)

The article analyses the history and present state of American opera; the relations between tonal and atonal sound language in the opera genre of the 20th century. The text is peppered by many fascinating facts and quotations. Translated from the magazine "Opera News", August 2001, abbreviated and provided with an introduction about Estonian operas by Anneli Remme.

OLAVI KASEMAA. The Status and Fate of Saxophone (46)

Olavi Kasemaa, one of the best instrumentalists and teachers presents an overview of the story of saxophone, the youngest brass instrument at the moment, and of its inventor, Adolphe Sax. He also analyses the role of saxophone in symphony orchestras, jazz music, and background music, and differentiates various styles of playing it.

MART HUMAL. Arthur von Oettingen's Contribution to the Development of Harmony Teaching (53)

Mart Humal, one of the most prominent music theorists in Estonia, analyses the harmony treatment of professor Arthur Joachim von Oettingen (1836–1920), an outstanding physicist and music theorist at Tartu University. The Baltic German Oettingen became famous as the founder of the dualist tradition in the harmony teaching of the 19th century. His best works include: *Harmoniesystem in dualer Entwicklung* (1866), *Das duale Harmoniesystem* (1913), *Die Grundlage der Musikwissenschaft und das duale Reinstrument* (1916). Oettingen's dualist harmony system became the direct basis for Hugo Riemann's (1849–1909) harmony theory. The Oettingen-Riemann harmony system is still central in German music theory. In the early 20th century, this was developed by Sigfrid Karg-Elert (1877–1933) and Hermann Erpf (1891–1969), later by Martin Vogel, among others. In the English-speaking countries, the Oettingen-Riemann system has never been popular; only in recent decades it has been discovered by some North American representatives of post-tonal theory (e.g. David Lewin and Richard Cohn). A new branch has thus emerged, called "neo-Riemannism", which became especially active in the 1990s.

PEETER TOROP. Visual and Verbal Creolising in Arvo Iho's "The Bear's Heart" (61)

A lengthy analysis of Arvo Iho's (1949) film "The Bear's Heart" ("Faama Film" and "Cumulus Film", 2001). Torop, professor of semiotics, relies on Juri Lotman's concept that the film is a blending, creolisation, of verbal and visual languages. Comparing Nikolai Baturin's novel, which was the basis of the film, and the film itself with its obvious influences of Hermann Hesse's *Steppenwolf*, the writer concludes that the film contains Baturin-like self-discovery, Hesse-like art of living and the fantasmagoric Nordic country. This mixture makes one ponder the survival of culture and nature, and the moral attitude that is necessary to secure that. All this in the form of a finely composed work of art.

EMANUEL LEVY. Steven Soderbergh (68)

An overview of Steven Soderbergh's (1963) work. The article was translated from "Variety International Film Guide 2001".

KRISTIINA DAVIDJANTS. From Tijuana to Ohio (75)

Review of Steven Soderbergh's film "Traffic" (2000). The critic finds that despite being a mainstream film, the world of the main characters is an attempt to break out of the prevailing space of clichés. The film's undeniable plus is the unwillingness to make compromises, and thus both the puritans and the liberals find something to criticise or feel happy about.

JAAK KILMI. Students' Films in the Night (78)

For the second time, the Black Nights Film festival contained also the Sleepwalker's Student Film Festival, showing short feature films, documentaries and animation from 12 countries, 70 films altogether. Film director Kilmi who belonged in the selection committee, characterises the winning films and his own favourites.

MATI UNT. Three Films, Getting Better and Better (82)

Review of Jaak Kilmi's (1973) and Andres Maimik's (1970) films "Big Sister" (2000), "Elf Disco" (2001) and "Beauty of the Fatherland" (2001). Unt considers the latter a powerful work that is based on the polarity of two persons, on their intellectual dialogue. The film talks about Tiina Jantson, former model and present promoter of the beauty contests, and Anne Eenpalu, leader of the girl guides.

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

JAAK ALLIK
ARVO IHO
ARNE MIKK
PRIIT PEDAJAS
LINNAR PRIIMÄGI
JAAN RUUS
MARK SOOSAAR
EINO TAMBERG

ŽIDAS DASKALOVSKI. Love or Love for Homeland? (83)

The author, PhD student of political science at the Budapest Central European University and Macedonian by nationality, analyses Kilmi and Maimik's film "The Beauty of the Fatherland". The writer claims that it is a multi-layered serious text, treating the both morally and socially significant issue — the problems of being Estonian. The film does not offer a too beautiful picture of Estonia, or of Anne Eenpalu or Tiina Jantson, but is hugely enjoyable, making the viewer laugh and think further about life and society on general.

TERMO TEDER. Two Litres of Beer and Hundred Grams of Vodka (87)

Teder reviews three films concerned with the wooden dwelling areas in Tallinn (Kalamaja, Nõmme, Kassisaba and city centre): Marko Raat's (1973) "Kalamaja — Possible Wooden Town" (2000); Rein Raamat's (1931) "Nõmme" (1999), and Õnne Luha's (1964) "In the Slum" (2001). The reviewer considers the first two as a dressed-up, lacquered display, but the third has managed to see behind the facades and presents life in a wooden town as it is.

KÄRT HELLERMA. I Wish to Make History (91)

Review of Mart Taevere's (1951) documentary "Self-inflicted" ("Exitfilm", 2001) about three suicides. Hellerma thinks it uses too many elements of the crime report genre, showing too many photographs of the suicides that contradicts the pathetic tone of the rest of the film, which is rather mildly observing and emotional, and not investigative or seeking deeper reasons.

AARE ERMEL. European Film Awards 2001 (94)

A short overview of the awards of the annual European Film Academy, given last December.

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, Rävälä pst. 10
AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tonismägi 2
Perioodika müügiosakond, Vooimehe 9
AS Lehti-Maja, (R-kioskid)
AS Plusspunkt
Pika Jala Muusikaäri, Pikk Jalg 2
Eesti Draamateater
Tallinna Linnateater
Von Krahli Teater

Tartus:

Ülikooli Raamatuäri, Ülikooli 11
Postimehe Äri, Kaekoja plats 16
OÜ Greif kauplus, Vallikraavi 4

Toimetuses ja kirjastuses on veel saada selle ja möödunudki aastate üksikseksemplare. *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, Vooimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 431 373 või tulla aadressil Tartu, Ülikooli 21 (ajakirja "Akadeemia" toimetuse).

NB! Praaekesemplarid vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkijopoolne sissekäik), tel 6 200 489.

Möödunud aasta 14. detsembril esines Tallinnas maailma nimekamaid orkestreid **Soome Raadio Sümfooniaorkester** maailma ühe tunnustatuma dirigendi **Jukka-Pekka Saraste** juhatusel, kavas Sibeliuse Teine ja Kolmas sümfoonia. ERSOst aasta noorem Soome Raadio Sümfooniaorkester tähistab oma 75. aastapäeva tänava sügisel, selle peadirigentideks on olnud Paavo Berglund, Okko Kamu, Leif Segerstam ja Jukka-Pekka Saraste, kes juunis 2001 valiti orkestri audirigendiks. Soome orkestrite ajaloos kasutati sellist nimetust esmakordselt. 2003. aasta sügisel asub orkestri peadirigendi kohale Sakari Oramo. Orkestri repertuaaris on oluline koht uuel muusikal, aga ka soome ja maailma klassikal. Täna on tehtud üle 80 helisalvestise, neist vanim 1939. aastal, millel on sal-



vestatud Sibeliuse *Andante festivo* autori juhatusel. Eestis viibis samal ajal ka Soome *Sibelius-Seura* esindus, kes tutvustas eesti kultuuriüldsusele oma tegevust ning tegi ettepaneku asutada ka Eestis Sibeliuse Selts. Kohal viibis ka Soome suursaadik Eestis hr Jaakko Blomberg.

Harri Rospu fotod



Eesti jazzipüramiidi tipp festivalil "Jõulujazz 2001" — Hedvig Hanson ja Riho Sibul.

Harri Rospu fotod

