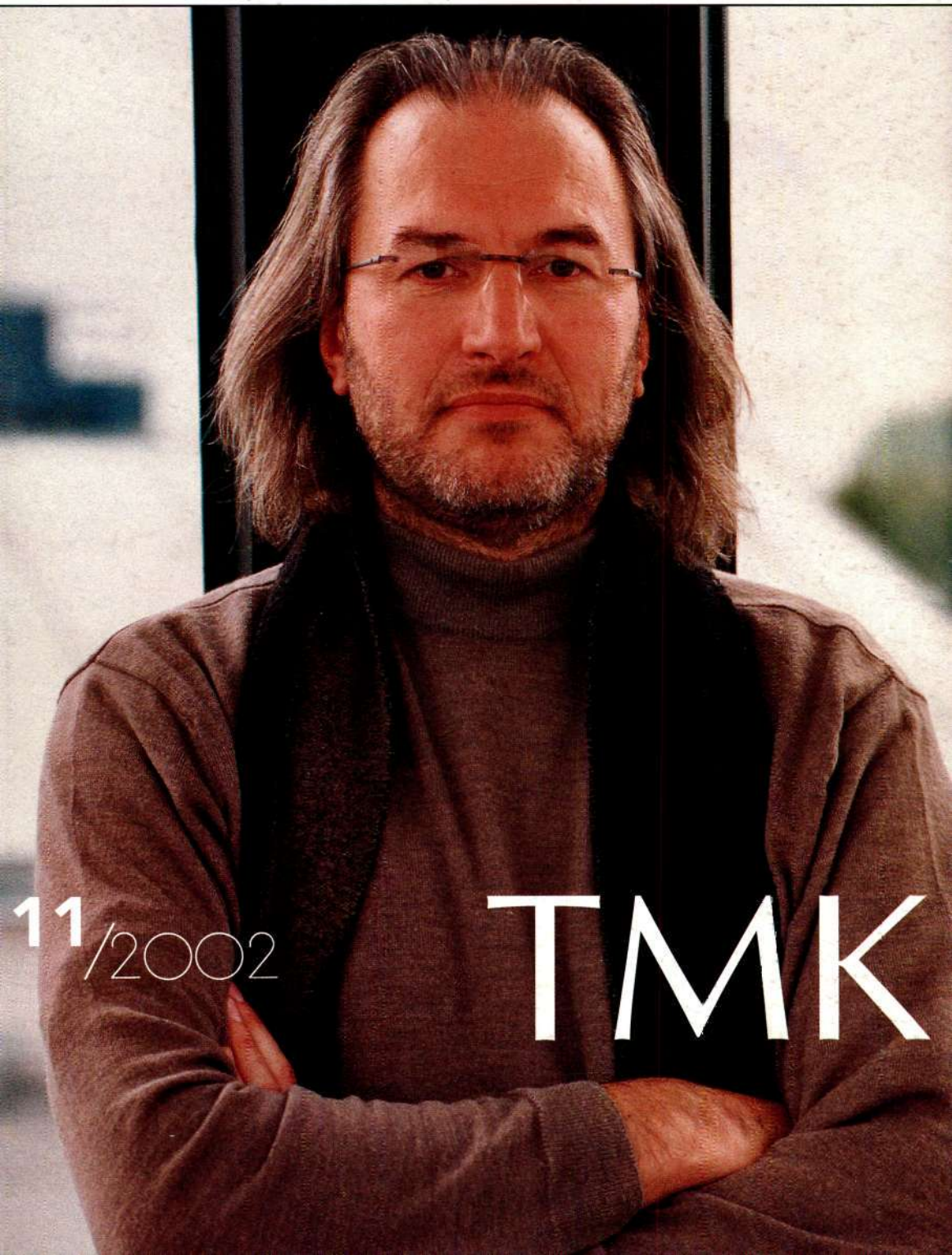


teater · muusika · kino

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



11 / 2002

TMK

teater · muusika · kino

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



11 / 2002

TMK

11/2002

XXI AASTAKÄIK

VASTUTAV VÄLJAANDJA MARIKA ROHDE
tel 6 46 47 44

PEATOIMETAJA kt MADIS KOLK tel 6 44 02 52

TOIMETUS: Tallinn, Voorimehe 9
Postiaadress: postkast 3200
e-mail tmk@estpak.ee

Teatriosakond
Madis Kolk, tel 6 44 02 52
Muusikaosakond
Tiina Öun, tel 6 46 47 43
Filmiosakond
Sulev Teinemaa, tel 6 46 47 45
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 6 46 47 40
Kunstiline toimetaja
Mai Einer, tel 6 46 47 40
Küljendus
Kaur Kareda, tel 6 46 47 42
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 46 47 40
Tekstitöötlus
Pille-Triin Kareda, tel 6 46 47 42
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 46 47 45

© "Teater. Muusika. Kino", 2002

Esikaanel:

Tõnu Kaljuste on salvestanud firmale ECM Roots'i Raadio kammerkoori ja sümfooniaorkestriga Arvo Pärdi uue autoriplaadi "Orient & Occident", mis on Euroopa ja Ameerika kriitikutelt pälvinud juba väga kõrge hinnangu.

Harri Rospu foto

NB! Meie internetilehekülje uus aadress on:
www.perioodika.ee/~temuki/

11/2002

XXI AASTAKÄIK

VASTUTAV VÄLJAANDJA MARIKA ROHDE
tel 6 46 47 44

PEATOIMETAJA kt MADIS KOLK tel 6 44 02 52

TOIMETUS: Tallinn, Voorimehe 9
Postiaadress: postkast 3200
e-mail tmk@estpak.ee

Teatriosakond
Madis Kolk, tel 6 44 02 52
Muusikaosakond
Tiina Öun, tel 6 46 47 43
Filmiosakond
Sulev Teinemaa, tel 6 46 47 45
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 6 46 47 40
Kunstiline toimetaja
Mai Einer, tel 6 46 47 40
Küljendus
Kaur Kareda, tel 6 46 47 42
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 6 46 47 40
Tekstitöötlus
Pille-Triin Kareda, tel 6 46 47 42
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 6 46 47 45

© "Teater. Muusika. Kino", 2002

Esikaanel:

Tõnu Kaljuste on salvestanud firmale ECM Roots'i Raadio kammerkoori ja sümfooniaorkestriga Arvo Pärdi uue autoriplaadi "Orient & Occident", mis on Euroopa ja Ameerika kriitikutelt pälvinud juba väga kõrge hinnangu.

Harri Rospu foto

NB! Meie internetilehekülje uus aadress on:
www.perioodika.ee/~temuki/

teater · muusika · kino

SISUKORD

		TEATER	
Ilmar Raag	KLASSIKALISE DRAMATURGIA SELETUSEKS (Üline koolituse materjalide põhjal)		15
Jüri Ehlvest	KUIDAS KIRJUTADA HEAD NÄITEMÄNGU?		18
Jüri Kaldmaa	HULLUMEELNE SHOPPING JA FUCKING PROFESSOR. PISUT "ŠOKIST" (Väga isiklik esseekene)		21
Igor Kromanov	JEVGENI GRIŠKOVETS PÖÖRDUB MEIE POOLE OTSE		26
Mardi Valgemäe	DIONYSOS AGONISTES SUURPUHASTUS VERTIKAALTELJEL (Intervjuu Maret Mursa Tormisega, esimese Alexanderi tehnikla õppejõuga Eestis)		39
		MUUSIKA	
Ester Visu	"REHEPAPI" JÄLGEDES EHK KUIDAS ME KAHEKÜMNES ESIMESEL AASTASAJAL ENESE ÜLE NAERDA OSKAME (Albert Lortzingi ooper "Salakütt" "Vanemuises")		44
Evi Arujärv	PÄRT: VEEMUUSIKA TULE JÄLGEDEGA (Arvo Pärdi CD-st "Orient & Occident")		52
Igor Garšnek	EESTI NÜÜDISMUUSIKA KAKS ESINDUSPLAATI (CD-d "Eesti heliloojad" I ja II)		57
	JAAAN RÄÄTS 70 ASI PEAB OLEMA LIHTNE MÄNGIDA (Intervjuu Jaan Räätsaga tema juubeli puhul)		61
Ivalo Randalu	TÄNAVUNE TALLINNA ORELIFESTIVAL — LINNULENNULT		63
Toomas Velmet	SKANDAAL VÕI DEMOKRAATIA VÕIMALUS? (Daniel Barenboimist ja tema "Wagneri-skandaalist")		68
Priit Kuusk	OOPERITE MAAILMAESIETTEKANDED 2001/2002		71
		KINO	
	VASTAB DORIAN SUPIN		3
Kristiina Davidjants	ISLANDI HINGE PEEGELDUSED (Fridrik Thór Fridrikssoni looming Pimedate Ööde filmifestivalil)		75
Anu Aun	MARMORTAHVLI METAMORFOOS (Elmo Nüganeni filmi "Nimed marmortahvil" tegemisest)		81
Toomas Raudam	ANDRES SÖÖDI ESIMENE KUNSTPÄÄSUKE (Andres Söödi dokumentaalfilmist "Üksinda kiigel")		87
Sulev Teinemaa	PIMEDATE ÖÖDE FILMIFESTIVAL (Tom Tykveri "Paradiis", Werner Herzogi "Võitmatu" ja Zoltán Kamondi "Kiusatused")		90
	PERSONA GRATA MARKO RAAT		93

teater · muusika · kino

SISUKORD

		TEATER	
Ilmar Raag	KLASSIKALISE DRAMATURGIA SELETUSEKS (Üline koolituse materjalide põhjal)		15
Jüri Ehlvest	KUIDAS KIRJUTADA HEAD NÄITEMÄNGU?		18
Jüri Kaldmaa	HULLUMEELNE SHOPPING JA FUCKING PROFESSOR. PISUT "ŠOKIST" (Väga isiklik esseekene)		21
Igor Kromanov	JEVGENI GRIŠKOVETS PÖÖRDUB MEIE POOLE OTSE		26
Mardi Valgemäe	DIONYSOS AGONISTES		31
	SUURPUHASTUS VERTIKAALTELJEL (Intervjuu Maret Mursa Tormisega, esimese Alexanderi tehnikla õppejõuga Eestis)		39
		MUUSIKA	
Ester Visu	"REHEPAPI" JÄLGEDES EHK KUIDAS ME KAHEKÜMNES ESIMESEL AASTASAJAL ENESE ÜLE NAERDA OSKAME (Albert Lortzingi ooper "Salakütt" "Vanemuises")		44
Evi Arujärv	PÄRT: VEEMUUSIKA TULE JÄLGEDEGA (Arvo Pärdi CD-st "Orient & Occident")		52
Igor Garšnek	EESTI NÜÜDISMUUSIKA KAKS ESINDUSPLAATI (CD-d "Eesti heliloojad" I ja II)		57
	JAAAN RÄÄTS 70 ASI PEAB OLEMA LIHTNE MÄNGIDA (Intervjuu Jaan Räätsaga tema juubeli puhul)		61
Ivalo Randalu	TÄNAVUNE TALLINNA ORELIFESTIVAL — LINNULENNULT		63
Toomas Velmet	SKANDAAL VÕI DEMOKRAATIA VÕIMALUS? (Daniel Barenboimist ja tema "Wagneri-skandaalist")		68
Priit Kuusk	OOPERITE MAAILMAESIETTEKANDED 2001/2002		71
		KINO	
	VASTAB DORIAN SUPIN		3
Kristiina Davidjants	ISLANDI HINGE PEEGELDUSED (Fridrik Thór Fridrikssoni looming Pimedate Ööde filmifestivalil)		75
Anu Aun	MARMORTAHVLI METAMORFOOS (Elmo Nüganeni filmi "Nimed marmortahvil" tegemisest)		81
Toomas Raudam	ANDRES SÖÖDI ESIMENE KUNSTPÄÄSUKES (Andres Söödi dokumentaalfilmist "Üksinda kiigel")		87
Sulev Teinemaa	PIMEDATE ÖÖDE FILMIFESTIVAL (Tom Tykveri "Paradiis", Werner Herzogi "Võitmatu" ja Zoltán Kamondi "Kiusatused")		90
	PERSONA GRATA MARKO RAAT		93

Sada aastat tagasi avastas grammofoni leiutaja Emil Berliner kolleeg Fred Gaisberg Milanos äsja *La Scala* publiku vallutanud noore tenori Enrico Caruso. Sajanaelase tasu eest laulis Caruso esimesed kümme aariat ülesvõttemasina torusse... ja valminud heliplaadid kindlustasid hiljem legendaarsele tenorile menu kogu maailmas. Carusost sai esimene muusik, kelle plaadist Canio aariaga Leoncavallo "Pajatsitest" valmistati miljon eksemplari. Tema vastuvõtmisel New Yorgi *Metropolitan Opera* truppi ei nõutud enam eelnevat ettelaulmist – see asendati heliplaadiga, mis Euroopast üle ookeani lähetati... Üksteist aastat hiljem arutleb Rudolf Tobias selle üle, mis on eesti muusika iseloom: "Kas siis meie muusikal ka mõnda iseloomu, mõnda väimset ilmendit on? [- - -] Milles avaldab ennast meie helitöodes füsionoomia, meie reprodutseerivate kunstnike juures rahvuslik, tõuline nüanss, joon? Küsimused näivad üleliigsed, enneaegsed olevat, kuna ju meie kunsti demonstratsioonid alles ikka veel katseloomulised, embrüonaalsed on, kuna helikunst veel oma iseseisvat sõna ütelnud ei olegi." (*Eesti muusika iseloomulik ilmend*. Eesti kultura, II, Tartu, 1913.) Tobias ise oli esimene eesti rahvusest helilooja, kes siit Euroopasse pürgis ja neli aastat enne selle artikli ilmumist oma esimese suurema läbikukkumise Leipzgis üle oli elanud. Tema läks siit 1908, sest Eesti jäi liiga pisikeseks...

Nüüd, ligi sada aastat hiljem teatakse Eestit maailmas tema muusika ja muusikute järgi, eesti muusika on Euroopasse ja üle suure lombi Ameerikassegi lähetatud, Tobiase asemel on nüüd Berliinis Pärt... Tema ja teistegi eesti suurmeeste muusika kõlab kuulsatel kontserdilavadel nii maailma kui ka sinna jõudnud eesti interpretide esituses. Kui Tobias XX sajandi algul arutles rahvusromantilisel tasandil eesti kultuuri baltisaksa kultuurist iseseisvumise üle, siis nüüd tänapäeva globaliseerivas ühiskonnas oleme jõudnud kreoliseerumise uuele interkultuurilisele tasandile. Nii kohtuvad *Orient* ja *Occident'* ki... Ja selle uue eesti muusika viimisel laia ilma saab ikka määravaks heliplaat, nii nagu sada aastat tagasigi.

TIINA ÕUN

Sada aastat tagasi avastas grammofoni leiutaja Emil Berliner kolleeg Fred Gaisberg Milanos äsja *La Scala* publiku vallutanud noore tenori Enrico Caruso. Sajanaelase tasu eest laulis Caruso esimesed kümme aariat ülesvõttemasina torusse... ja valminud heliplaadid kindlustasid hiljem legendaarsele tenorile menu kogu maailmas. Carusost sai esimene muusik, kelle plaadist Canio aariaga Leoncavallo "Pajatsitest" valmistati miljon eksemplari. Tema vastuvõtmisel New Yorgi *Metropolitan Opera* truppi ei nõutud enam eelnevat ettelaulmist – see asendati heliplaadiga, mis Euroopast üle ookeani lähetati... Üksteist aastat hiljem arutleb Rudolf Tobias selle üle, mis on eesti muusika iseloom: "Kas siis meie muusikal ka mõnda iseloomu, mõnda väimset ilmendit on? [- - -] Milles avaldab ennast meie helitöodes füsionoomia, meie reprodutseerivate kunstnike juures rahvuslik, tõuline nüanss, joon? Küsimused näivad üleliigsed, enneaegsed olevat, kuna ju meie kunsti demonstratsioonid alles ikka veel katseloomulised, embrüonaalsed on, kuna helikunst veel oma iseseisvat sõna ütelnud ei olegi." (*Eesti muusika iseloomulik ilmend*. Eesti kultura, II, Tartu, 1913.) Tobias ise oli esimene eesti rahvusest helilooja, kes siit Euroopasse pürgis ja neli aastat enne selle artikli ilmumist oma esimese suurema läbikukkumise Leipzgis üle oli elanud. Tema läks siit 1908, sest Eesti jäi liiga pisikeseks...

Nüüd, ligi sada aastat hiljem teatakse Eestit maailmas tema muusika ja muusikute järgi, eesti muusika on Euroopasse ja üle suure lombi Ameerikassegi lähetatud, Tobiase asemel on nüüd Berliinis Pärt... Tema ja teistegi eesti suurmeeste muusika kõlab kuulsatel kontserdilavadel nii maailma kui ka sinna jõudnud eesti interpretide esituses. Kui Tobias XX sajandi algul arutles rahvusromantilisel tasandil eesti kultuuri baltisaksa kultuurist iseseisvumise üle, siis nüüd tänapäeva globaliseerivas ühiskonnas oleme jõudnud kreoliseerumise uuele interkultuurilisele tasandile. Nii kohtuvad *Orient* ja *Occident'* ki... Ja selle uue eesti muusika viimisel laia ilma saab ikka määravaks heliplaat, nii nagu sada aastat tagasigi.

TIINA ÕUN

Sinu panust on umbkaudu poolesajas filmis. Esimeste puhul oled kirjast operaatori-na, siis režissööri-operaatorina ja viimase tosina juures pole leitud ka sinust paremat stsenaaristi. Multiinstrumentalist ?

Ei-ei-ei ! Mulle lihtsalt istub omaette nokitsemine, intiimsemad teemad. Ja ega enam ole "Telefilmi" ajad. Väga palju erinevaid asju tulebki nüüd (kahjuks) ise ära teha. Otsast lõpuni. Nagu meie väikese seltskonna ärinimigi ütleb, on "F-Seitsmel" vähe osanikke, kuid filme, mis parasjagu töös (ettevalmistuses, platsil, "kaameras", arvutis, montaažis), jookseb isegi paralleelselt. Peab olema väga hea ja mõistev seltskond, et nõnda ninapidi koos juba viiendat hooaega vastu pidada.

Millest kõik algas?

Mina ei tea. Tema teab. Aga ta on kõrgel, kaugel. Eks ta olnud muidugi märganud, et vähegi raadiote-grammofonide moodi masinate nupud olid mul alailma peos... Ju ta saatis mu isale käsulaua, et las poiss olla pealegi nokkapidi juures, kui tema oma hoopis keerulisi asju haub. Isa oli nimelt üleliidulise ratsionaliseerijate liidu liige. Aga tal oli kannatust ka labasemate vidinatega jännata. Et lapsed albumisse saaksid. Sead läätсед õigeaks, arvutad valguse, siis klõps, kaalud kemikaalid parajaks ning vannivees hõljuvale lehele ilmubki pilt.

Jumalik ettejuhatust oli seemne mulda visanud, kuid sul tuli veel paarkümmend aastat elukõrbetes ringi ekselda, enne kui Endla tänava trükikojas oli vaja fotograafi...

Mingi ettemääratus või saatus see ju oligi. Rahvaste sõpruse ülistamine kohustusega valvsust mitte minetada läks seitsmekümnendate algul ikka päris hulluks. Kuidas sattus juut Kaubasadamasse tööle, olgu pealegi et pelgalt taimekaitse karantiini! Ärksad seltsimehed pakkusid mulle küll edaspidisekski erialast tööd, ainult et kusagil kaugemal — kodumaa on ju suur, Arhangelskist Vorkutani. Ja siis leidis lapsepõlvesõber mulle trükikoja.

Tore. Tootmine, tükitöö, palgapäev. Ometi läks kahe aastaga silm objektiiviga taga nii teraseks, et mis see siis ära ei ole — hakkas õige kino tegema?!

Miks mitte? Kunagi ja kuidagi peab ju alustama. Ega siis märke kuivas biograafias, et aastast 1975 Eesti Televisioonis, ei tähenda veel "oma filmi tegemist". Küll aga õppimise algust. Olin juba kahekümneseitsmese ning n-õ operaatori kolmanda kategooria assistent, kelle kohus "kogu raua" eest hoolitseda. Kaamera kandmine oli juba pidupäev. Muuseas, tehnikakraami hoiti Telemaja keldris ning seal oli koos imeline seltskond, kes suutis lahti võtta, vea leida, ära parandada ja uuesti kokku panna ülekeerulisi seadmeid. Ja mitte üksnes kaameraid, makke, vaid ka haruldasi kelli, jaapani fotokaid, mida vaid. Ehk sealt tuligi lootuskiir, et kui ka kõike ei saa, võimalusi siiski leidub. Tuleb vaid tahta, järelejätmatulult proovida. Asjaolude kiuste.

Kärmelt käis see küll. Ühtegi paberit sul ju pole, kuid kolme aastaga närisid esimest ringist läbi. "Kinošnikutele" omaselt katsetasid multist, ammandusid kitsas (16 mm) ja otsisid üha kaaslasi, kellega end sisse süüa laia, st suurde, ofitsiaalsesse filmi. Selliks tõusmine jääb aastasse 1978. Käisid kikivarvastel?

Ütleme — linnutiivul! Kuid mitte uhkusest, vaid vajadusest jõuda, oma parimat teha, kuigi tuli takus. Rõõmust, et lõpuks on tööd. Ja isegi kaks, praegu meenutades, naerma ajavalt erinevat tööd. Suvega tuli Muhumaa kadakate vahel meil üles võtta hilisem menufilm "Siin me oleme" (mis tollal tundus pigem kummastava est-raadina). Mina kui teine operaator vastutasin valguse eest, mul oli vile kaelas ja vahel tundus, et ka vastutus maamuna edasise ringlemise eest. Ja kohe sinna otsa esimene tõsine katse dokumenteerida heliloojat — "Arvo Pärt, sügis 1978". Kuidas ma imetlesin Andres Söödi taju filmida just sel hetkel ja just seda, mis kontserdil emotsionaalselt kõige eredamalt mõjus. Milline vaist, ettetöötamine, diskreetsus. Võib arvata, et mu edasine (ja siiani kestev) huvi muusika- ja filmidünaamika seoste mõistmise vastu pärineb, vähemalt osalt, just sealt.

Sinu panust on umbkaudu poolesajas filmis. Esimeste puhul oled kirjast operaatori-na, siis režissööri-operaatorina ja viimase tosina juures pole leitud ka sinust paremat stsenaaristi. Multiinstrumentalist ?

Ei-ei-ei ! Mulle lihtsalt istub omaette nokitsemine, intiimsemad teemad. Ja ega enam ole "Telefilmi" ajad. Väga palju erinevaid asju tulebki nüüd (kahjuks) ise ära teha. Otsast lõpuni. Nagu meie väikese seltskonna ärinimigi ütleb, on "F-Seitsmel" vähe osanikke, kuid filme, mis parasjagu töös (ettevalmistuses, platsil, "kaameras", arvutis, montaažis), jookseb isegi paralleelselt. Peab olema väga hea ja mõistev seltskond, et nõnda ninapidi koos juba viiendat hooaega vastu pidada.

Millest kõik algas?

Mina ei tea. Tema teab. Aga ta on kõrgel, kaugel. Eks ta olnud muidugi märganud, et vähegi raadiote-grammofonide moodi masinate nupud olid mul alailma peos... Ju ta saatis mu isale käsulaua, et las poiss olla pealegi nokkapidi juures, kui tema oma hoopis keerulisi asju haub. Isa oli nimelt üleliidulise ratsionaliseerijate liidu liige. Aga tal oli kannatust ka labasemate vidinatega jännata. Et lapsed albumisse saaksid. Sead läätсед õigeaks, arvutad valguse, siis klõps, kaalud kemikaalid parajaks ning vannivees hõljuvale lehele ilmubki pilt.

Jumalik ettejuhatust oli seemne mulda visanud, kuid sul tuli veel paarkümmend aastat elukõrbetes ringi ekselda, enne kui Endla tänava trükikojas oli vaja fotograafi...

Mingi ettemääratus või saatus see ju oligi. Rahvaste sõpruse ülistamine kohustusega valvsust mitte minetada läks seitsmekümnendate algul ikka päris hulluks. Kuidas sattus juut Kaubasadamasse tööle, olgu pealegi et pelgalt taimekaitse karantiini! Ärksad seltsimehed pakkusid mulle küll edaspidisekski erialast tööd, ainult et kusagil kaugemal — kodumaa on ju suur, Arhangelskist Vorkutani. Ja siis leidis lapsepõlvesõber mulle trükikoja.

Tore. Tootmine, tükitöö, palgapäev. Ometi läks kahe aastaga silm objektiiviga taga nii teraseks, et mis see siis ära ei ole — hakkas õige kino tegema?!

Miks mitte? Kunagi ja kuidagi peab ju alustama. Ega siis märke kuivas biograafias, et aastast 1975 Eesti Televisioonis, ei tähenda veel "oma filmi tegemist". Küll aga õppimise algust. Olin juba kahekümneseitsmese ning n-õ operaatori kolmanda kategooria assistent, kelle kohus "kogu raua" eest hoolitseda. Kaamera kandmine oli juba pidupäev. Muuseas, tehnikakraami hoiti Telemaja keldris ning seal oli koos imeline seltskond, kes suutis lahti võtta, vea leida, ära parandada ja uuesti kokku panna ülekeerulisi seadmeid. Ja mitte üksnes kaameraid, makke, vaid ka haruldasi kelli, jaapani fotokaid, mida vaid. Ehk sealt tuligi lootuskiir, et kui ka kõike ei saa, võimalusi siiski leidub. Tuleb vaid tahta, järelejätmatuult proovida. Asjaolude kiuste.

Kärmelt käis see küll. Ühtegi paberit sul ju pole, kuid kolme aastaga närisid esimest ringist läbi. "Kinošnikutele" omaselt katsetasid multist, ammandusid kitsas (16 mm) ja otsisid üha kaaslasi, kellega end sisse süüa laia, st suurde, ofitsiaalsesse filmi. Selliks tõusmine jääb aastasse 1978. Käisid kikivarvastel?

Ütleme — linnutiivul! Kuid mitte uhkusest, vaid vajadusest jõuda, oma parimat teha, kuigi tuli takus. Rõõmust, et lõpuks on tööd. Ja isegi kaks, praegu meenutades, naerma ajavalt erinevat tööd. Suvega tuli Muhumaa kadakate vahel meil üles võtta hilisem menufilm "Siin me oleme" (mis tollal tundus pigem kummastava est-raadina). Mina kui teine operaator vastutasin valguse eest, mul oli vile kaelas ja vahel tundus, et ka vastustus maamuna edasise ringlemise eest. Ja kohe sinna otsa esimene tõsine katse dokumenteerida heliloojat — "Arvo Pärt, sügis 1978". Kuidas ma imetlesin Andres Söödi taju filmida just sel hetkel ja just seda, mis kontserdil emotsionaalselt kõige eredamalt mõjus. Milline vaist, ettetöötamine, diskreetsus. Võib arvata, et mu edasine (ja siiani kestev) huvi muusika- ja filmidünaamika seoste mõistmise vastu pärineb, vähemalt osalt, just sealt.





Noh, noort meest ja algajat operaatorit õpetavad vist kõik. Algul noogutad ja teed, siis ainult noogutad, ja lõpuks – kuulad küll viisakalt ära, kuid välja tuleb ikkagi nii, nagu ise haudunud oled. Milline oli su esimene päris oma film?

Nimi oli vägev – “Kontsert orkestriga restoranile”. Loomulikult olematu eelarvega, üheosaline, 16 mm. Kuid siiski oma. Varjatud kaameraga Balti jaama söögisaalis turnida oli muidugi tappev. Kui pillimehed oma veidrast koosseisust – klaver, viiul, karmoška – hoolimata elaside asjale hingega kaasa ja püüdsid klassikatki pakkuda, siis avarustelt kokku voolanud näljane publik oli segamise korral valmis tasuta nuga andma. Laiemal üldsusel jäi film igaks juhuks nägemata, sest ju see ühtesulandumine, *à la* Balti vaksal, oleks ka toonases kontekstis tundunud humoristliku, kui mitte iroonilise loona.

Ometi olid sa päris õige mees sellist filmi tegema. Kogemustega ekspert piletisabade, platskaartide, ootamiste, kohalejõudmiste, samovaride ja rongiplaanide alal. Eri-vevalt teistest oli teie pere küll põgeneja. Kord tegeliku, kord arvatava ohu eest.

Kas pole kohutav väljend – õnnestus pageda. Pool elu on peitust mängitud. Jah, sündisin Vassili saarel Leningradis, kuid aastaselt olin juba Tallinnas. Eestlasi küüditati parajasti Siberisse, meie jälle lootsime just siit leida varjupaika samaaegselt võimendunud juudivaenu eest. Ja juudi intelligentsi seediti siin suhteliselt tolerant-selt. Võeti tohtriteks, õppejõududeks. Lapsevanemaina oli neil arvatavasti aga paras dilemma iga päev käsil – kuidas harida ja innustada oma lapsi silmapaistvate tulemusteni ning kuidas samal ajal mitte mingil juhul kellelegi ette jääda, silma paista, olla nii vaikne ja väike kui võimalik. Meie perel see Tallinnas ilmselt õnnestus. Ilusad tänavad ilusate nimedega Koidula, Luise ja Koidu on mulle siiani kodused.

Ja siis järgnesid elupaikadena Mustamäe, riigiteleviioonis vändates, ja nüüd Trummi asum – oma käe peal üritades. Kas parema järje peal inimeste keskele mahtumine leevendab minevikku?

Tead, siin naabrid eriti ei kontakteeru. Igaüks ajab oma asja. Nii ka mina. Külas käivad endiselt ikka kinotegijad, koolikaaslased, õe pere. Küll on mul keldris aga garaaž ja töötuba, seal on mu varandus ja varjupaik.

Jaa, seal on tõesti seibe, puure, tihendeid, võlle, juhtmeid, õli. Igasugust prahti, millest mõndagi võib vaja minna. Kunagi. Elektri vedamine, veepanemine, küttekolded – see on sulle lapsemäng. Kust need oskused? Dissidentide põrandaalune elukool?

Teadliku dissidendi meelekindluseni ma ei jõudnud. Enda eest olen püüdnud seista. Sedagi vahel. Kui julgesin asutustes nõudmas käia viisat nn kuuteistkümnendasse liiduvabariiki Bulgaariasse, et seal kokku saada Iisraeli emigreerunud emaga, siis vallandati mind paugupealt Eesti Televisioonist. Loomulikult polnud siin pistmist kolleegidega, lihtsalt telefonikäsk. Kolme kuu pärast võeti mind vaikselt tagasi. Ja ometi oli see juba seitsmekümnendate keskpaik.

Mis aga kätesse puutub, siis need veel käivad. Rooste ei saa minna. Ju see geenide rahutus on pärit isalt. Tema aina mõtles, juurdles, proovis, katsetas. Ja ka minu poeg (“Concordia” meediadiplomand Jevgeni) jätkab seda suhteliselt lahtiste käte rida. Otsib lahendusi. Leiab. Lisaks kaameratele on ta kodus ka IT peal, sest praegu enam teisi ei saa. Digipuldid, kujundusprogrammid – äärmiselt palju põnevaid võimalusi. Minu jaoks siiski väheke hilja. Igal uuel põlvkonnal omad saladused pähkliavaja vaeva ning rõõmuga.

Põlvkonnakaaslase ja telekolleegi Hagi Šeiniga löid käed aastal 1981. Ja sellest sai viljakas koostöö. Teie mõlema väga tundlik loomus äratas filmitavais usaldust ning isegi nii diskreetsed teemad nagu vanaduse üksildus ning puuetega inimeste igatsused avanesid filmilindil üllatava siirusega.

Kergelt see ei tulnud. Hagi on küll peen inimhingede insener, ent kui tehnikaga kohale tulla, valgus peale panna ja hõigata: “Mootor. Kaamera. Läks!”, läheb närvi ja muutub puiseks ka parimas vormis isiksuste enamik. Mis siis veel ühiskonna poolt unustatutest rääkida. Püüdsime neile saada nii lähedaseks ja tavaliseks kui võimalik. “Raudrohutee” lompides sumbates ja “Ratastoolitantsu” osalises kandes saime ka ise paljudes asjades nägijaiks. Hagi hooliv ja mõistev maine, aga ka koorem ning vastutus said “Prillitoosi” kõrval väljenduse just neis kahes. Loomulikult tuli

Noh, noort meest ja algajat operaatorit õpetavad vist kõik. Algul noogutad ja teed, siis ainult noogutad, ja lõpuks – kuulad küll viisakalt ära, kuid välja tuleb ikkagi nii, nagu ise haudunud oled. Milline oli su esimene päris oma film?

Nimi oli vägev – “Kontsert orkestriga restoranile”. Loomulikult olematu eelarvega, üheosaline, 16 mm. Kuid siiski oma. Varjatud kaameraga Balti jaama söögisaalis turnida oli muidugi tappev. Kui pillimehed oma veidrast koosseisust – klaver, viiul, karmoška – hoolimata elasid asjale hingega kaasa ja püüdsid klassikatki pakkuda, siis avarustelt kokku voolanud näljane publik oli segamise korral valmis tasuta nuga andma. Laiemal üldsusel jäi film igaks juhuks nägemata, sest ju see ühtesulandumine, *à la* Balti vaksal, oleks ka toonases kontekstis tundunud humoristliku, kui mitte iroonilise loona.

Ometi olid sa päris õige mees sellist filmi tegema. Kogemustega ekspert piletisabade, platskaartide, ootamiste, kohalejõudmiste, samovaride ja rongiplaanide alal. Eri-vevalt teistest oli teie pere küll põgeneja. Kord tegeliku, kord arvatava ohu eest.

Kas pole kohutav väljend – õnnestus pageda. Pool elu on peitust mängitud. Jah, sündisin Vassili saarel Leningradis, kuid aastaselt olin juba Tallinnas. Eestlasi küüditati parajasti Siberisse, meie jälle lootsime just siit leida varjupaika samaaegselt võimendunud juudivaenu eest. Ja juudi intelligentsi seediti siin suhteliselt tolerant-selt. Võeti tohtriteks, õppejõududeks. Lapsevanemaina oli neil arvatavasti aga paras dilemma iga päev käsil – kuidas harida ja innustada oma lapsi silmapaistvate tulemusteni ning kuidas samal ajal mitte mingil juhul kellelegi ette jääda, silma paista, olla nii vaikne ja väike kui võimalik. Meie perel see Tallinnas ilmselt õnnestus. Ilusad tänavad ilusate nimedega Koidula, Luise ja Koidu on mulle siiani kodused.

Ja siis järgnesid elupaikadena Mustamäe, riigiteleviioonis vändates, ja nüüd Trummi asum – oma käe peal üritades. Kas parema järje peal inimeste keskele mahtumine leevendab minevikku?

Tead, siin naabrid eriti ei kontakteeru. Igaüks ajab oma asja. Nii ka mina. Külas käivad endiselt ikka kinotegijad, koolikaaslased, õe pere. Küll on mul keldris aga garaaž ja töötuba, seal on mu varandus ja varjupaik.

Jaa, seal on tõesti seibe, puure, tihendeid, võlle, juhtmeid, õli. Igasugust prahti, millest mõndagi võib vaja minna. Kunagi. Elektri vedamine, veepanemine, küttekolded – see on sulle lapsemäng. Kust need oskused? Dissidentide põrandaalune elukool?

Teadliku dissidendi meelekindluseni ma ei jõudnud. Enda eest olen püüdnud seista. Sedagi vahel. Kui julgesin asutustes nõudmas käia viisat nn kuuteistkümnendasse liiduvabariiki Bulgaariasse, et seal kokku saada Iisraeli emigreerunud emaga, siis vallandati mind paugupealt Eesti Televisioonist. Loomulikult polnud siin pistmist kolleegidega, lihtsalt telefonikäsk. Kolme kuu pärast võeti mind vaikselt tagasi. Ja ometi oli see juba seitsmekümnendate keskpaik.

Mis aga kätesse puutub, siis need veel käivad. Rooste ei saa minna. Ju see geenide rahutus on pärit isalt. Tema aina mõtles, juurdles, proovis, katsetas. Ja ka minu poeg (“Concordia” meediadiplomand Jevgeni) jätkab seda suhteliselt lahtiste käte rida. Otsib lahendusi. Leiab. Lisaks kaameratele on ta kodus ka IT peal, sest praegu enam teisi ei saa. Digipuldid, kujundusprogrammid – äärmiselt palju põnevaid võimalusi. Minu jaoks siiski väheke hilja. Igal uuel põlvkonnal omad saladused pähkliavaja vaeva ning rõõmuga.

Põlvkonnakaaslase ja telekolleegi Hagi Šeiniga löid käed aastal 1981. Ja sellest sai viljakas koostöö. Teie mõlema väga tundlik loomus äratas filmitavais usaldust ning isegi nii diskreetsed teemad nagu vanaduse üksildus ning puuetega inimeste igatsused avanesid filmilindil üllatava siirusega.

Kergelt see ei tulnud. Hagi on küll peen inimhingede insener, ent kui tehnikaga kohale tulla, valgus peale panna ja hõigata: “Mootor. Kaamera. Läks!”, läheb närvi ja muutub puiseks ka parimas vormis isik. Mis siis veel ühiskonna poolt unustatutest rääkida. Püüdsime neile saada nii lähedaseks ja tavaliseks kui võimalik. “Raudrohutee” lompides sumbates ja “Ratastoolitantsu” osalises kandes saime ka ise paljudes asjades nägijaiks. Hagi hooliv ja mõistev maine, aga ka koorem ning vastutus said “Prillitoosi” kõrval väljenduse just neis kahes. Loomulikult tuli

meil lõivu maksta ka ajale. Õnneks küll pigem teemas kui sisus. Tööstusest-tootmisest ei teadnud me peale vapustavate protsentidega juhtkirjade midagi. Isegi ätistunud poliitbüroo doominomatuste ajal, stagnatsiooni haripunktil, oli ENSV masinaehitus võrreldes 1913. aastaga (ja eduka sotsialistliku võistluse tulemusena) n-ö kõnekas ja muljet avaldav. Meil oma "Dialoogiga" katkises kummis õhku sees hoida ja muljet avaldada käis üle jõu. Järgmine "temaatiline" kandis ajastule iseloomulikku kahe-mõttelist nime "Defitsiit". Ja see oli juba palju terasem. Vaimset dünaamikat jõudis filmikeeldegi. Aga ka aastanumber oli suurem, 1985.

Perestroika tõi uusi lootusi, värskemaid tuuli. Teemaatika ahelad lõtvusid. Välja arvatud üks ja kange. Aga vaevalt sina kui tuntud viskigurmaan oleksid sobinud alkoholi seljatama?

Loomulikult püüdsime realiseerida eelkõige oma huve, kui vähegi sai. Ma olin juba mitmeid muusikafilme teinud, Hagi omakorda tundis eesti balleti käekäiku. Muidugi oli sellest vähe, et ajalukku pääseda. Kuid – nii meile, filmitegijaile, kui ka tantsijaile oli "Bolero" vägagi irriteeriv väljakutse ning üks vähene eesti tantsuloo jäädvustatud verstapostidest.

Kas umbes sellest ajast jäid ka nime ja nina järgi otsustused lõpuks minevikku?

Eestis küll. Aga ida pool võtab see ilmselt veel kaua aega. Ja infoühiskonnas pole ju kaugustel tähtsust – juhtugu Münchenis, Moskvast või Jeruusalemmas... Kuklas tiksab miski ikka. Sajandite taak – ka nii võib öelda.

Siia, paeselt ahtrale rannale, oled oma perest jäänud pidama sina üksi. Miks? Öde Saksamaal, tädipoeg Gruusias, ema Iisraelis. Teie hõimkondlikud sidemed ju teadagi tugevad ning maailm nüüd kutsuvalt lahti.

Tõsi, ema ja isa emigreerusid 1972. Ka mina olin minemas, viimasel hetkel mõtlesin ümber. Kui kiusamine ägenes, hakkasin uuesti kaaluma. Aga aeg kulus... ja ma jõudsin ära oodata parima lahenduse – emigreeruda Nõukogude Liidust koos oma riigiga. Loodan, et mitte keegi, põlvpükstes poisikesest Kalevipojani, ei soluvi kui ma ütlen, et mulle meeldivad meie mäed. Ma rõhutan – meie mäed. Suur ja Väike Munamägi. Nende otsa ma jõuan ronida isegi, kaamera seljas. Et aga Mont

Esivanemad Nadežda ja Matvei.



Nupumees Dorian 1953. aastal.



meil lõivu maksta ka ajale. Õnneks küll pigem teemas kui sisus. Tööstusest-tootmisest ei teadnud me peale vapustavate protsentidega juhtkirjade midagi. Isegi ätistunud poliitbüroo doominomatuste ajal, stagnatsiooni haripunktil, oli ENSV masinaehitus võrreldes 1913. aastaga (ja eduka sotsialistliku võistluse tulemusena) n-ö kõnekas ja muljet avaldav. Meil oma "Dialoogiga" katkises kummis õhku sees hoida ja muljet avaldada käis üle jõu. Järgmine "temaatiline" kandis ajastule iseloomulikku kahe-mõttelist nime "Defitsiit". Ja see oli juba palju terasem. Vaimset dünaamikat jõudis filmikeeldegi. Aga ka aastanumber oli suurem, 1985.

Perestroika tõi uusi lootusi, värskemaid tuuli. Teemaatika ahelad lõtvusid. Välja arvatud üks ja kange. Aga vaevalt sina kui tuntud viskigurmaan oleksid sobinud alkoholi seljatama?

Loomulikult püüdsime realiseerida eelkõige oma huve, kui vähegi sai. Ma olin juba mitmeid muusikafilme teinud, Hagi omakorda tundis eesti balleti käekäiku. Muidugi oli sellest vähe, et ajalukku pääseda. Kuid – nii meile, filmitegijaile, kui ka tantsijaile oli "Bolero" vägagi irriteeriv väljakutse ning üks vähene eesti tantsuloo jäädvustatud verstapostidest.

Kas umbes sellest ajast jäid ka nime ja nina järgi otsustused lõpuks minevikku?

Eestis küll. Aga ida pool võtab see ilmselt veel kaua aega. Ja infoühiskonnas pole ju kaugustel tähtsust – juhtugu Münchenis, Moskvas või Jeruusalemmas... Kuklas tiksub miski ikka. Sajandite taak – ka nii võib öelda.

Siia, paeselt ahtrale rannale, oled oma perest jäänud pidama sina üksi. Miks? Öde Saksamaal, tädipoeg Gruusias, ema Iisraelis. Teie hõimkondlikud sidemed ju teadagi tugevad ning maailm nüüd kutsuvalt lahti.

Tõsi, ema ja isa emigreerusid 1972. Ka mina olin minemas, viimasel hetkel mõtlesin ümber. Kui kiusamine ägenes, hakkasin uuesti kaaluma. Aga aeg kulus... ja ma jõudsin ära oodata parima lahenduse – emigreeruda Nõukogude Liidust koos oma riigiga. Loodan, et mitte keegi, põlvpükstes poisikesest Kalevipojani, ei solu kui ma ütlen, et mulle meeldivad meie mäed. Ma rõhutan – meie mäed. Suur ja Väike Munamägi. Nende otsa ma jõuan ronida isegi, kaamera seljas. Et aga Mont

Esivanemad Nadežda ja Matvei.

Nupumees Dorian 1953. aastal.



Blanci või Džomolungma jalamilt üles tippu jõuda, tuleks väga pikalt pressida. Väga. Ning miskipärast, nagu parmud, ilmuvad siis välja kõiksugu kaasronijad, agarusest hingeldavad abistajad. Ning tipus ei saagi enam aru, kas need on sinu vallutatud mäed või on see lihtsalt kohtumispaik.

Kui aga keelemuret, konkurentsi ja muid foobiaid poleks, milliste palmide all tahaksid olla?

Huvitav, olen tõesti vahel mõelnud, et kus ja milline näeks välja see unistuste maa. Ja ei leia. Minus pole kunagi põlenud ihalust olla efektiivne mutrike "Fordi" konveieril või peesitav rantjee Costa del Soli liivadel. Ilma edvistamata — minu parim ilm on põhjaranniku pilvealune jahedus, siis seisab vaim värske ja käed naudivad tegu. Hakkavad iseenesest midagi nikerdama.

Ja ega sa oma Korjuse maakodus, mis metsade keskel, teisiti saagi. Vanad hooned tahavad pidevat kõpitsemist. Oled siiani hakkama saanud ja igal sügisel mingi uue üllatuse lisanud. Millised olid selle suve töövõidud?

Pigem kaotused. Hellitasin kaua õuenurgas laeva. Aga liiga kaua. Nüüd tuli pehkinud kajut maha lõhkuda. Ja ära põletada. Et jääks vähemalt paat, muinsusdiisliga paat. Ainus uus värk sellest suvest on lehtla. Ja sellegi tegime tütrega kahe peale. Rändrahnust trepikivi, mõned pooleks lastud palgid, paar prussi-lauda, neli posti, kärgkatus. Ja selle all raudplaat grilliks-keeduks. Reedal (abikaasa Reet Sokmann, "F-Seitsme" produtsent. — *Toim.*) tuleb seal päris hästi välja. Tema õnneks üle kümne suu laua ümber ei mahu.

Paljukest sul seal aega istuda on?

Talus peab olema koht, kus inimesed kokku saavad. Kuidas kusagil. Kas siis rehetuba, aidaesine, suveköök, roosiaed... või lehtla. Ei saa kogu aeg argielu ajada. Palju sagedamini tuleks pisimured pikalt saata ja koos pilk maast lahti saada. Ja see pole sugugi nostalgia õukondliku kõrgkultuuri või patisakste moe järele. Niipalju siis lehtlast.

Palju mett said?

See on hell teema. Näed vaeva, õpid. Siis nagu oskad. Nemad kribinal-krabi-

Väikevend ja suur õde (Nora Pärt).



Noor leninlane Dima maleva lipu juures.

Fotod perekonnaarhiivist



Blanci või Džomolungma jalamilt üles tippu jõuda, tuleks väga pikalt pressida. Väga. Ning miskipärast, nagu parmud, ilmuvad siis välja kõiksugu kaasronijad, agarusest hingeldavad abistajad. Ning tipus ei saagi enam aru, kas need on sinu vallutatud mäed või on see lihtsalt kohtumispaik.

Kui aga keelemuret, konkurentsi ja muid foobiaid poleks, milliste palmide all tahaksid olla?

Huvitav, olen tõesti vahel mõelnud, et kus ja milline näeks välja see unistuste maa. Ja ei leia. Minus pole kunagi põlenud ihalust olla efektiivne mutrike "Fordi" konveieril või peesitav rantjee Costa del Soli liivadel. Ilma edvistamata — minu parim ilm on põhjaranniku pilvealune jahedus, siis seisab vaim värske ja käed naudivad tegu. Hakkavad iseenesest midagi nikerdama.

Ja ega sa oma Korjuse maakodus, mis metsade keskel, teisiti saagi. Vanad hooned tahavad pidevat kõpitsemist. Oled siiani hakkama saanud ja igal sügisel mingi uue üllatuse lisanud. Millised olid selle suve töövõidud?

Pigem kaotused. Hellitasin kaua õuenurgas laeva. Aga liiga kaua. Nüüd tuli pehkinud kajut maha lõhkuda. Ja ära põletada. Et jääks vähemalt paat, muinsusdiisliga paat. Ainus uus värk sellest suvest on lehtla. Ja sellegi tegime tütrega kahe peale. Rändrahnust trepikivi, mõned pooleks lastud palgid, paar prussi-lauda, neli posti, kärgkatus. Ja selle all raudplaat grilliks-keeduks. Reedal (abikaasa Reet Sokmann, "F-Seitsme" produtsent. — *Toim.*) tuleb seal päris hästi välja. Tema õnneks üle kümne suu laua ümber ei mahu.

Paljukest sul seal aega istuda on?

Talus peab olema koht, kus inimesed kokku saavad. Kuidas kusagil. Kas siis rehetuba, aidaesine, suveköök, roosiaed... või lehtla. Ei saa kogu aeg argielu ajada. Palju sagedamini tuleks pisimured pikalt saata ja koos pilk maast lahti saada. Ja see pole sugugi nostalgia õukondliku kõrgkultuuri või patisakste moe järele. Niipalju siis lehtlast.

Palju mett said?

See on hell teema. Näed vaeva, õpid. Siis nagu oskad. Nemad kribinal-krabi-

Väikevend ja suur õde (Nora Pärt).



Noor leninlane Dima maleva lipu juures.

Fotod perekonnaarhiivist



nal korjavad, vaat et armastavad sind. Ja järsku – aidaa. Panevad taru taru järel pirnipuu otsa ja minema. Kus see vanaema neid üksi seal kinni hoiab. Teed siis südame kõvaks, lööd käega. Jätad hüljatud mesimajad metsikusse aeda omapäi. Aga näe, suve hakul kaks uut peret sees. Kust metsa tagant, mere äärest nad siia said? Kelle õnnetu juurest putku panid? Mesi aga on hea...

Et lavastaja tunneks end lavastajana, peab tal olema piip. Kinomehel veelgi raskem, tuleb pidada mesilasi. Sul lisaks veel muusika. Ilma ei saa. Ei sünni. Ei hakka kerima...

On küll nii. Ja vahel see lausa kurnab. Otsid ja otsid, miski ei sobi. Aeg kulub. Kolleegid muutuvad närviliseks. "Kas on seda üldse vaja, pärast vaatame, küll katame millegagi kinni..." Aga mina nii ei saa. Muusikalise idee leidmine stsenaariumile aitab kohe pool maad edasi. Võib-olla on see pärit mu esimesest lavastatud muusikafilmist "Kann allikal"? Asi tundus olevat totaalset ummikust. Eelarvet, tehnikat, tegijaid – kõike nappis. Pelk luba teha muusikafilm. Aga kuidas? Olin stsenarist, jooksupoiss, operaator, varustaja, režissöör. "Hortus Musicuse" kõrvale oli pilti näitlejateks panna vaid oma telemaja tuttavaid lavamehest väliskommentaatorini. Et aga pulbitses aasta 1988, jagus õhinat riski pelgamata, tasu küsimata. Ja otsekui tänuks vajus kõik korraga paika, sünkrooni hinge ja muusikaga. Niisiis – kuidas valada kella, mis kõlaks? Luua harmooniat, mis ühendab? Üks tsementeerija on muusika, õige viisjupp.

Ja kui ei leia, ei haista, ei tule appi kuninglik kõrgus Juhus? Mõneski heas dokumentaalis on kummaliselt dünaamilisi stseene, mida hämmastunud vaataja peab imeks, paadunud kriitik petuks, hästi lavastatud tõsielu trikiks.



*Dorian Supin ja Hagi Šcin
sisse elamas "Ratastoolitanti-
su" 1986. aastal.*

Raivo Tiikmaa foto



*"F-Seitsme" argipäev –
Woody Supin ja Kaval-
Ants Keedus rolle jagamas.
Kaie-Ene Räägu foto*

nal korjavad, vaat et armastavad sind. Ja järsku – aidaa. Panevad taru taru järel pirnipuu otsa ja minema. Kus see vanaema neid üksi seal kinni hoiab. Teed siis südame kõvaks, lööd käega. Jätad hüljatud mesimajad metsikusse aeda omapäi. Aga näe, suve hakul kaks uut peret sees. Kust metsa tagant, mere äärest nad siia said? Kelle õnnetu juurest putku panid? Mesi aga on hea...

Et lavastaja tunneks end lavastajana, peab tal olema piip. Kinomehel veelgi raskem, tuleb pidada mesilasi. Sul lisaks veel muusika. Ilma ei saa. Ei sünni. Ei hakka kerima...

On küll nii. Ja vahel see lausa kurnab. Otsid ja otsid, miski ei sobi. Aeg kulub. Kolleegid muutuvad närviliseks. "Kas on seda üldse vaja, pärast vaatame, küll katame millegagi kinni..." Aga mina nii ei saa. Muusikalise idee leidmine stsenaariumile aitab kohe pool maad edasi. Võib-olla on see pärit mu esimesest lavastatud muusikafilmist "Kann allikal"? Asi tundus olevat totaalses ummikus. Eelarvet, tehnikat, tegijaid – kõike nappis. Pelk luba teha muusikafilm. Aga kuidas? Olin stsenarist, jooksupoiss, operaator, varustaja, režissöör. "Hortus Musicuse" kõrvale oli pilti näitlejateks panna vaid oma telemaja tuttavaid lavamehest väliskommentaatorini. Et aga pulbitses aasta 1988, jagus õhinat riski pelgamata, tasu küsimata. Ja otsekui tänuks vajus kõik korraga paika, sünkrooni hinge ja muusikaga. Niisiis – kuidas valada kella, mis kõlaks? Luua harmooniat, mis ühendab? Üks tsementeerija on muusika, õige viisjupp.

Ja kui ei leia, ei haista, ei tule appi kuninglik kõrgus Juhus? Mõneski heas dokumentaalis on kummaliselt dünaamilisi stseene, mida hämmastunud vaataja peab imeks, paadunud kriitik petuks, hästi lavastatud tõsielu trikiks.



Dorian Supin ja Hagi Šcin sisse elamas "Ratastoolitantsu" 1986. aastal.

Raivo Tiikmaa foto



"F-Seitsme" argipäev – Woody Supin ja Kaval-Ants Keedus rolle jagamas. Kaie-Ene Räägu foto

Juhust pole olemas. Ja kui ta end ilmutab, siis neile, kes on omalt poolt väga palju ära teinud, ootel ja avatud, teravdatud tajuga. Enda puhul võin aga öelda, et mind küll neil hetkil keegi juhib. Ei sosista, ei sisenda, lihtsalt pöörab pead, suunab kätt. Nõnda sattus 1989. aasta filmi "Siis sai õhtu ja sai hommik" Arvo Pärdist isegi kaks episoodi, mida ise välja ei mõtle. Kontserdieelsel hommikul läksin katedraali juurde n-ö vaheplaane võtma. Katoliiklikul maal on need üsna rahvarohked paigad ja purskkaevu juurde viival laial trepil liikus, seisis ja ka istus kena summ inimesi. Võtan panoraami, lähen üle keskplaani ja jään pidama ühel naisel. Tavalisel naisel. Korraga seab sukka. Siis vaatab kella. Tundsin, et olen juhtumisi just õiges kohas. Ja tuleb mees. Naine näitab kellale, pöörab ära. Mees paneb käe ümber, püüab suudelda. Lepivad. Lähevad ära. Ja kogu draama viipekeeles, justkui teades, et seal kusagil, kaamera taga, on välismaalane, kes muidu mõhkugi aru ei saaks...

Teine "juhus" kukkus sülle sisevõttel. Pärt otsib klaveril akorde, mul keskplaani üle tema õla — käed, klahvid, hingeõhust udune klaveri must lakk. Pärt tõstab käed. Paneb pea klaverile, kõrv vastu kaant ja kuulab. Kõik vaibub. Pärt ajab selja sirgu, istub, mõtleb. Ja ometi ma tunnen, et see ei ole võtte lõpp. Kaamera käib. Ja aeglaselt hakkab niiskus st hingeõhk lakilt kuivama... ning sinna ilmub helilooja mõtlik ilme. Peegelfinaal. Pärast seda ei teagi öelda, oli see jumala sõrm või Pärdi vaim...

Keskenduda otsustavaks võtteks, õige hetk ära oodata — kas on see õpitav? Või aitab vaid vana armiga kogemus?

Ennast ju kõrvalt ei näe. Õnneks ilmselt. Aga kolleeg Ago Ruusi käivitumist, õigem oleks öelda süttimist, olen näinud korduvalt. Kas see sõltub psühholoogiast, teadmiste pagasist filmitava kohta või jumal teab millest veel — kuid korraga on mingi kriitiline mass olemas ja iga järgnev käik, rakurs, võte tundub ainuvõimalikuna. Ja lihtsana. Materjali vaadates vanguta vaid pead ja küsi, miks me kohe selle peale ei tulnud. Ja kui Ago on hoos, pole vahet, kas objektiiv püüab erudeeritud poeedi tundevirvendust ("Sünnipäev", portree David Samoilovist.— *Toim.*) või lihtsa meelega Tabivere näiteringi lavatagust eluproosat ("Aeg armastada". — *Toim.*). Jah, inimene on looduse osa. Aga läbi Ruusi silmade tuleb see eriti ehedalt välja.

Kena. Aga kuidas vaimustuda, otsida täiesti uut algust, näha lapse silmadega, kui... anna andeks, sul juba ikkagi poolsada filmi hingel? Aastaidki paar üle viiekümne?

Küsimuste küsimus. Iga uue projekti puhul otsin, üha otsin. Ja kui kohe ei haaku, kullasoint ei leia, saab piin olema pikk. Punnid kogemustest alguse ära, aga edasi läheb järjest hullemaks. Kuni umbes poolel maal lõpuks avaldub koorepurki kukkunud konna fenomen — lausa võiks ei pruugi tuleminna, kuid purgist välja pääseb küll.

Milliseid kutsehaigusi oled jõudnud koguda? Kumb enne järele annab, vaim või keha?

Oeh, ära räägi. Kohe hakkab valutama. Igalt poolt. Pea, õlad, käsi, magu. Õudne. Kes tasub memme vaeva? Riik? Kinoliit? Teine samm?

Aga kui homme tuuakse vapustav käsikiri? Eelarve kaetud. Pool võtteist Kuveidis. Õhtuks ootavad vastust. Ei või jaa?

Da, ikka *da*. Uskumatu, aga see on justkui liikva. Nagu projekt käima läheb, kaovad valud ja haigused kehast kus see ja teine. Et muunduda stressiks ja väljahaudumispinnadeks. Tootsi tuttava mõisavalitseja Ivanovi ishias tõusis ka ju pähe.

Nõnda et simulant ja psühhopaat? Või nagu doktorid ütlevad — neurasteenia diagnoosita kunstnikuks ei saa...

Tegelikult on vanema põlve operaatoritel õlad ja seljad ikka ära küll. Tollase sünkroonkaameraga suutis eesti kinos käe pealt vaevata võtta vist ainult Mati Põldre. Hirmus kobakas, hunnik rauda ja kõva optika ees. Just sellisega filmisin "Lepatriinutalve". Oleme lastehaigla palatis, püüan oma sangpommiga olla nii diskreetne kui võimalik, lapse vastused tulevad peaaegu sosinal. Ja korraga Hagi näitab vaikselt silmadega üles — sõida! Püüan siis objektiiv sujuvalt tõsta ja seal tõesti — haruldane pilt: kõrge laega palati ülemises seinaosas oli klaasaken ja väikesed patsiendid kõrvaltoast olid nagu pääsukesed sinna üles, ilmselt mingi kapi otsa roninud. Mina aga üha võtan, kere tagurpidi lookas. Ju sealt see esimene seljanõks tuli. Praegune tehnika mulle kohe meeldib. Armas, kerge. Pane minikaamera kas või mütsi külge ja "lihtsalt" vaata õiges suunas.

Juhust pole olemas. Ja kui ta end ilmutab, siis neile, kes on omalt poolt väga palju ära teinud, ootel ja avatud, teravdatud tajuga. Enda puhul võin aga öelda, et mind küll neil hetkil keegi juhib. Ei sosista, ei sisenda, lihtsalt pöörab pead, suunab kätt. Nõnda sattus 1989. aasta filmi "Siis sai õhtu ja sai hommik" Arvo Pärdist isegi kaks episoodi, mida ise välja ei mõtle. Kontserdieelsel hommikul läksin katedraali juurde n-ö vaheplaane võtma. Katoliiklikul maal on need üsna rahvarohked paigad ja purskkaevu juurde viival laial trepil liikus, seisis ja ka istus kena summ inimesi. Võtan panoraami, lähen üle keskplaani ja jään pidama ühel naisel. Tavalisel naisel. Korraga seab sukka. Siis vaatab kella. Tundsin, et olen juhtumisi just õiges kohas. Ja tuleb mees. Naine näitab kellale, pöörab ära. Mees paneb käe ümber, püüab suudelda. Lepivad. Lähevad ära. Ja kogu draama viipekeeles, justkui teades, et seal kusagil, kaamera taga, on välismaalane, kes muidu mõhkugi aru ei saaks...

Teine "juhus" kukkus sülle sisevõttel. Pärt otsib klaveril akorde, mul keskplaani üle tema õla — käed, klahvid, hingeõhust udune klaveri must lakk. Pärt tõstab käed. Paneb pea klaverile, kõrv vastu kaant ja kuulab. Kõik vaibub. Pärt ajab selja sirgu, istub, mõtleb. Ja ometi ma tunnen, et see ei ole võtte lõpp. Kaamera käib. Ja aeglaselt hakkab niiskus st hingeõhk lakilt kuivama... ning sinna ilmub helilooja mõtlik ilme. Peegelfinaal. Pärast seda ei teagi öelda, oli see jumala sõrm või Pärdi vaim...

Keskenduda otsustavaks võtteks, õige hetk ära oodata — kas on see õpitav? Või aitab vaid vana armiga kogemus?

Ennast ju kõrvalt ei näe. Õnneks ilmselt. Aga kolleeg Ago Ruusi käivitumist, õigem oleks öelda süttimist, olen näinud korduvalt. Kas see sõltub psühholoogiast, teadmiste pagasist filmitava kohta või jumal teab millest veel — kuid korraga on mingi kriitiline mass olemas ja iga järgnev käik, rakurs, võte tundub ainuvõimalikuna. Ja lihtsana. Materjali vaadates vanguta vaid pead ja küsi, miks me kohe selle peale ei tulnud. Ja kui Ago on hoos, pole vahet, kas objektiiv püüab erudeeritud poeedi tundevirvendust ("Sünnipäev", portree David Samoilovist.— *Toim.*) või lihtsa meelega Tabivere näiteringi lavatagust eluproosat ("Aeg armastada". — *Toim.*). Jah, inimene on looduse osa. Aga läbi Ruusi silmade tuleb see eriti ehedalt välja.

Kena. Aga kuidas vaimustuda, otsida täiesti uut algust, näha lapse silmadega, kui... anna andeks, sul juba ikkagi poolsada filmi hingel? Aastaidki paar üle viiekümne?

Küsimuste küsimus. Iga uue projekti puhul otsin, üha otsin. Ja kui kohe ei haaku, kullasoint ei leia, saab piin olema pikk. Punnid kogemustest alguse ära, aga edasi läheb järjest hullemaks. Kuni umbes poolel maal lõpuks avaldub koorepurki kukkunud konna fenomen — lausa võiks ei pruugi tuleminna, kuid purgist välja pääseb küll.

Milliseid kutsehaigusi oled jõudnud koguda? Kumb enne järele annab, vaim või keha?

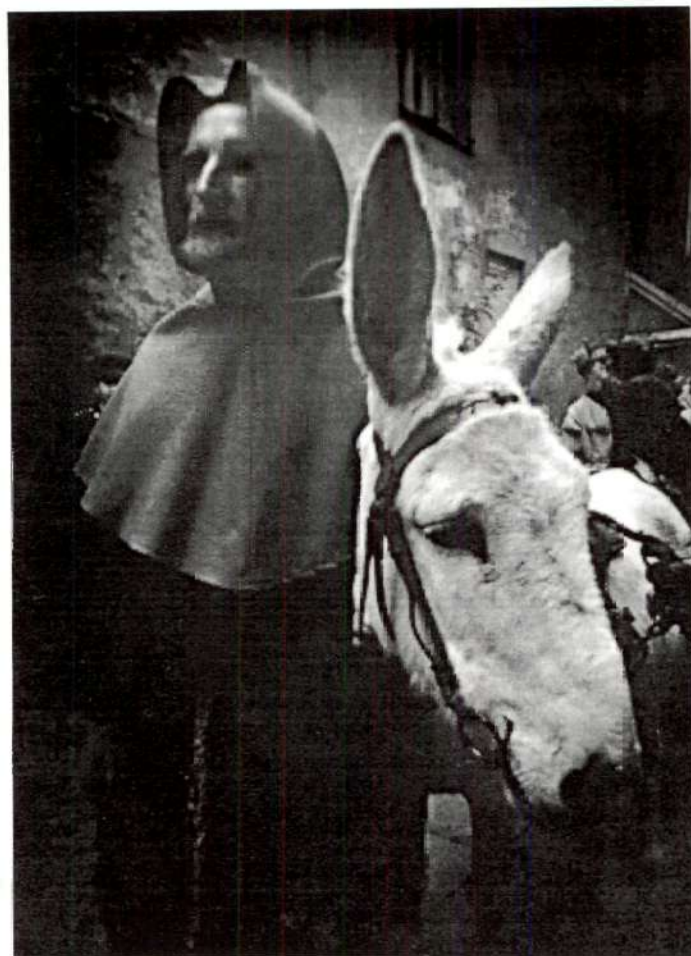
Oeh, ära räägi. Kohe hakkab valutama. Igalt poolt. Pea, õlad, käsi, magu. Õudne. Kes tasub memme vaeva? Riik? Kinoliit? Teine samm?

Aga kui homme tuuakse vapustav käsikiri? Eelarve kaetud. Pool võtteist Kuveidis. Õhtuks ootavad vastust. Ei või jaa?

Da, ikka *da*. Uskumatu, aga see on justkui liikva. Nagu projekt käima läheb, kaovad valud ja haigused kehast kus see ja teine. Et muunduda stressiks ja väljahaudumispinnadeks. Tootsi tuttava mõisavalitseja Ivanovi ishias tõusis ka ju pähe.

Nõnda et simulant ja psühhopaat? Või nagu doktorid ütlevad — neurasteenia diagnoosita kunstnikuks ei saa...

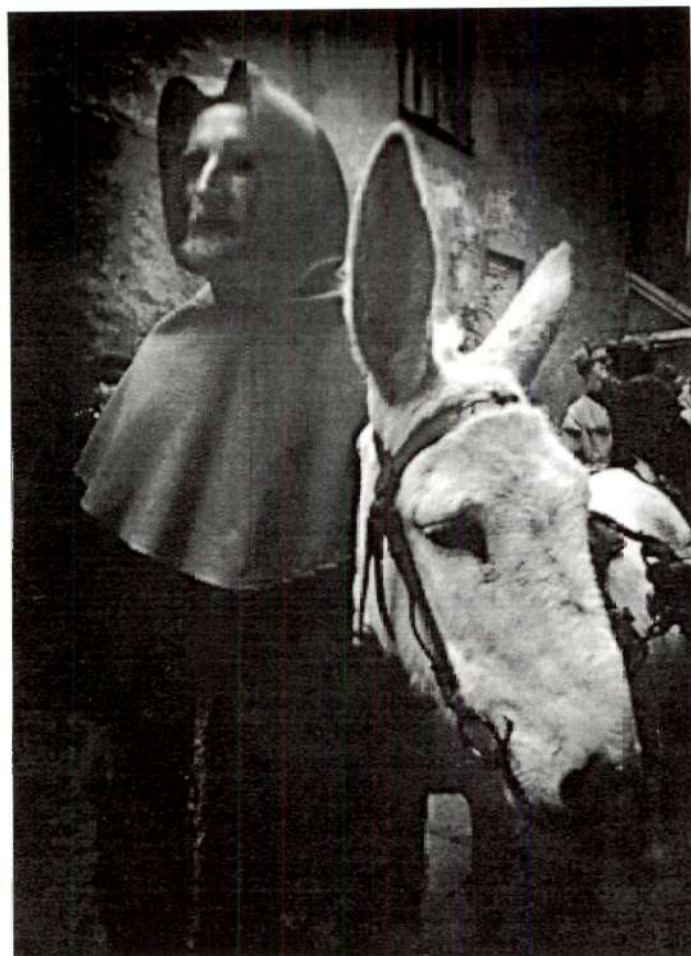
Tegelikult on vanema põlve operaatoritel õlad ja seljad ikka ära küll. Tollase sünkroonkaameraga suutis eesti kinos käe pealt vaevata võtta vist ainult Mati Põldre. Hirmus kobakas, hunnik rauda ja kõva optika ees. Just sellisega filmisin "Lepatriinutalve". Oleme lastehaigla palatis, püüan oma sangpommiga olla nii diskreetne kui võimalik, lapse vastused tulevad peaaegu sosinal. Ja korraga Hagi näitab vaikselt silmadega üles — sõida! Püüan siis objektiiv sujuvalt tõsta ja seal tõesti — haruldane pilt: kõrge laega palati ülemises seinaosas oli klaasaken ja väikesed patsiendid kõrvaltõast olid nagu pääsukesed sinna üles, ilmselt mingi kapi otsa roninud. Mina aga üha võtan, kere tagurpidi lookas. Ju sealt see esimene seljanõks tuli. Praegune tehnika mulle kohe meeldib. Armas, kerge. Pane minikaamera kas või mütsi külge ja "lihtsalt" vaata õiges suunas.



*"Kann allikal" (1988).
Timuka osas ETV kommentaar-
taator Rein Soomets.*



*"Ja saagu teid palju
kui liiva meres"
(1996).
Kaadrid filmidest*



*"Kann allikal" (1988).
Timuka osas ETV kommentaator Rein Soomets.*



*"Ja saagu teid palju
kui liiva meres"
(1996).
Kaadrid filmidest*

Kuidas läheb "F-Seitsmel"? Kas on ikka muretum kui Eesti Televisiooni kaitsva tiiva all? Ülemusi enam pole, aga ei ole ka "Telefilmi" tehnikat, autoparki, eelarvet aastaks ette...

Meie saame hakkama. Üldine pilt on muidugi kirjum. Kes ujub koera, kes krooli. Ühed kaovad, teised arendavad kinnisvara, kolmandad rendivad tehnikat välja, neljandad disainivad reklaame.

Meie seitsmikul (Kadri Kanter, Sulev Keedus, Valentin Kuik, Mart Otsa, Kaie-Ene Rääk, Reet Sokmann, Dorian Supin. — *Toim.*) aega midagi kinovälist toimetada ei ole. Oma elamise oleme seadnud sisse Filmi tänavale ning kuna paralleelselt on ikka paar asja tegemisel, põlevad tuled kaua. Ja ega teisiti saagi. Alustasime küll n-ö kolmest toolist, kuid tänaseks oleme end peaaegu üles töötanud. Alati võib aga küsida, mida teeme homme. Mida tööks valime, milliseid koostööprojekte teistele pakume. Muuseas, seitsmiku seeksi sünnib visioonide erinevusi, vaidlusi. Elav organism.

Kes on sinu jaoks "meie aja kangelane"? Sina ise, su sõbrad, kolleegid kinoilmas, kunagised koolikaaslased? Millest mõtlevad keskealised luuserid, kui eduka väikeriigi toimekad tellerid neist kaastundlikult naeratades üle astuvad?

Iga kingsepp jäägu oma liistude juurde. Mis sugugi ei tähenda, et peaks äratüütavalt üht ja sama tegema. Mõte jookseb ikka nii, et tee seda, mida oskad. Õppida ja osata võib aga palju. Ka laulusalm ütleb, et *can't buy me love*. Ei kiindumust, pühendumust. Paari lausega seda ei ütle...

Mina kuulan. Lugeja loeb.

Nõnda palju kui on inimesi, nõnda rohkelt on ka väärtusi, ideaale, veendumusi. Ja nende tõlgendusi. Igaühele meist on neis mõistetes midagi omast ja isiklikku. Minu väärtused. Minu ideaalid. Minu veendumused. Neist õhkub fundamen-

"Eraclu" (1998). Tõnu Aav ülekuulajana.

Toomas Tuule foto



Kuidas läheb "F-Seitsmel"? Kas on ikka muretum kui Eesti Televisiooni kaitsva tiiva all? Ülemusi enam pole, aga ei ole ka "Telefilmi" tehnikat, autoparki, eelarvet aastaks ette...

Meie saame hakkama. Üldine pilt on muidugi kirjum. Kes ujub koera, kes krooli. Ühed kaovad, teised arendavad kinnisvara, kolmandad rendivad tehnikat välja, neljandad disainivad reklaame.

Meie seitsmikul (Kadri Kanter, Sulev Keedus, Valentin Kuik, Mart Otsa, Kaie-Ene Rääk, Reet Sokmann, Dorian Supin. – *Toim.*) aega midagi kinovälist toimetada ei ole. Oma elamise oleme seadnud sisse Filmi tänavale ning kuna paralleelselt on ikka paar asja tegemisel, põlevad tuled kaua. Ja ega teisiti saagi. Alustasime küll n-ö kolmest toolist, kuid tänaseks oleme end peaaegu üles töötanud. Alati võib aga küsida, mida teeme homme. Mida tööks valime, milliseid koostööprojekte teistele pakume. Muuseas, seitsmiku seeksi sünnib visioonide erinevusi, vaidlusi. Elav organism.

Kes on sinu jaoks "meie aja kangelane"? Sina ise, su sõbrad, kolleegid kinoilmas, kunagised koolikaaslased? Millest mõtlevad keskealised luuserid, kui eduka väikeriigi toimekad tellerid neist kaastundlikult naeratades üle astuvad?

Iga kingsepp jäägu oma liistude juurde. Mis sugugi ei tähenda, et peaks äratüütavalt üht ja sama tegema. Mõte jookseb ikka nii, et tee seda, mida oskad. Õppida ja osata võib aga palju. Ka laulusalm ütleb, et *can't buy me love*. Ei kiindumust, pühendumust. Paari lausega seda ei ütle...

Mina kuulan. Lugeja loeb.

Nõnda palju kui on inimesi, nõnda rohkelt on ka väärtusi, ideaale, veendumusi. Ja nende tõlgendusi. Igaühele meist on neis mõistetes midagi omast ja isiklikku. Minu väärtused. Minu ideaalid. Minu veendumused. Neist õhkub fundamen-

"Eraclu" (1998). Tõnu Aav ülekuulajana.

Toomas Tuule foto



taalsust, suursugusust. Muidugi toimub neiski muutusi, nagu kõiges siin ilmas. Kuid oma valikutest, tegudest ja iseloomust oleme kindlad, kõikumatud. Need arusaamad annavad meile karastuse, tõstavad enesekindlust, toovad me ellu selguse ja eesmärgi, kinnitavad usku. Ja mis eriti tähtis — me ei ole üksik. Oleme mõttekaaslaste keskel. Mõistame üksteist. Rõõm sellest. Kiindumus. Kuna meie põhimõtteid on riski elemente, ei afišeerime neid. Ja seepärast oleme mõneti mõistatuslikud. Püüame olla üllad. Oleme valmis oma käsulaudade eest kannatama. Need on vahedad ja värsked. Inimesed vajavad neid. Nõnda tasub elada. Nii võinuks elada...

Miks võinuks? Mis siis on juhtunud?

Tead, korraga on kõik... kõik, mis tundus vajaliku ja õilsana ... muutunud naeruväärseks, arusaamatuks, naiivseks. Ja kaotanud kogu oma väärtuse. Ümbritsev maailm ei hinda enam meie isepärasust. Ta ei hinda meid. See kõik on sündinud äkki, meie volist või soovist välja tegemata. Vägivald. Vägivald valitseb maailma. Kuid iroonia osistab, et pinnase selliseks pöördeks oleme loonud me ise. Oma salajastes hingestügvastustes. Oleme võtnud kanda ideid ja visioone nagu naine ihuvilja. Armastuse kandamit. Aga nüüd on see vili küps. Kargas puurist kui loom. Ja talle on täiesti ükskõik, kes oleme meie — esivanem, vaenlane, sõber, mööduja. Me vaatame teda ja ei tunne ära. Kuidas võis see juhtuda...

"Kas siis sellist Eestit me tahtsime?" Kunstnik nutumüüri ääres?

Asi pole Eestis. Ma räägin tõsiselt... Meile on jäetud vähe valikuid, kõik nürud. Kas tõmmata vett ehk teisisõnu — leppida nende vägivaldsete muutustega ja püüda elada "uut moodi". See pole just kerge, kuid inimlikult vägagi mõistetav. Pealegi astuvad seda teed peaaegu kõik. Maailmale muu ei sobi...

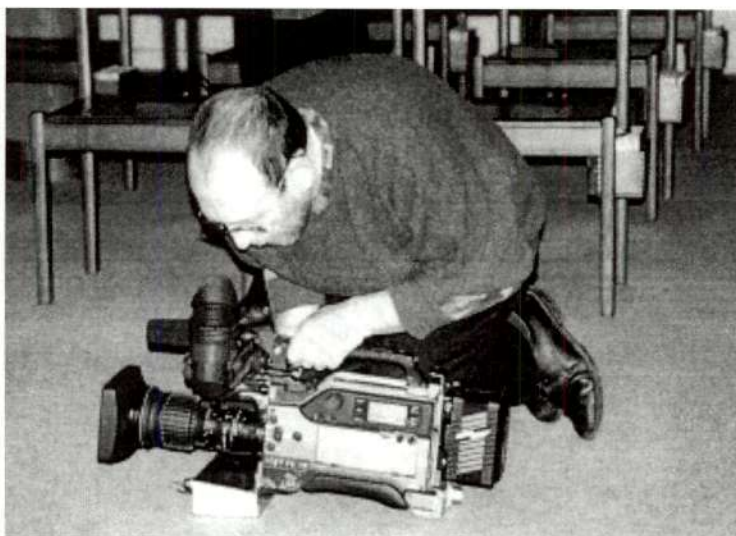
Lahkumine olematusse? Liiga esteetiline, liiga puhas valik. Nagu kõiges steriilses puudus selles elu... Või püüda jääda endiseks? Kehv seegi. Sest süsteem peaks olema paindlik. Puised struktuurid, kui tahes kindlad pealtnäha, murduvad otsekui tikud — suutmata õieti süttida, soojendamata kedagi, andmata kellelegi valgust. Isegi sõrmi ei kõrveta keegi...

Tulemuseks seega mingi dissidentluse retsidiiv. Kui vaid leiaks osalisi.

Nii et ikkagi vabamüürlus? Sinine partei?

Parafraaserides leninlikku hüüdu: "Ei ole sellist parteid!" Küll kasvab aga eraldatuses uus kiht — rahulolematud, passiivsed, kõrvaleheidetud, unustatud, kannatavad, kinnised, mittemõistetud. Uus tilluke rahvas.

Nüüd sa oled edvistanud oma vaesuse, nukruse, tagasihoidlikkuse ja muu sellisega. Aga ise ajad oma rida jäärpäiselt, visalt ja vaikselt edasi. Iga detail läbi mõel-



Olgugi et kaamera on kunagisest kolm korda kergem, pöördub supin selle poole ikka alandlikult, respektiga.

Michael Pärdi foto

taalsust, suursugusust. Muidugi toimub neiski muutusi, nagu kõiges siin ilmas. Kuid oma valikutest, tegudest ja iseloomust oleme kindlad, kõikumatud. Need arusaamad annavad meile karastuse, tõstavad enesekindlust, toovad me ellu selguse ja eesmärgi, kinnitavad usku. Ja mis eriti tähtis — me ei ole üksi. Oleme mõttekaaslaste keskel. Mõistame üksteist. Rõõm sellest. Kiindumus. Kuna meie põhimõtteid on riski elemente, ei afišeerime neid. Ja seepärast oleme mõneti mõistatuslikud. Püüame olla üllad. Oleme valmis oma käsulaudade eest kannatama. Need on vahedad ja värsked. Inimesed vajavad neid. Nõnda tasub elada. Nii võinuks elada...

Miks võinuks? Mis siis on juhtunud?

Tead, korraga on kõik... kõik, mis tundus vajaliku ja õilsana ... muutunud naeruväärseks, arusaamatuks, naiivseks. Ja kaotanud kogu oma väärtuse. Ümbritsev maailm ei hinda enam meie isepärasust. Ta ei hinda meid. See kõik on sündinud äkki, meie volist või soovist välja tegemata. Vägivald. Vägivald valitseb maailma. Kuid ironia osistab, et pinnase selliseks pöördeks oleme loonud me ise. Oma salajastes hingestügvastustes. Oleme võtnud kanda ideid ja visioone nagu naine ihuvilja. Armastuse kandamit. Aga nüüd on see vili küps. Kargas puurist kui loom. Ja talle on täiesti ükskõik, kes oleme meie — esivanem, vaenlane, sõber, mööduja. Me vaatame teda ja ei tunne ära. Kuidas võis see juhtuda...

"Kas siis sellist Eestit me tahtsime?" Kunstnik nutumüüri ääres?

Asi pole Eestis. Ma räägin tõsiselt... Meile on jäetud vähe valikuid, kõik nürud. Kas tõmmata vett ehk teisisõnu — leppida nende vägivaldsete muutustega ja püüda elada "uut moodi". See pole just kerge, kuid inimlikult vägagi mõistetav. Pealegi astuvad seda teed peaaegu kõik. Maailmale muu ei sobi...

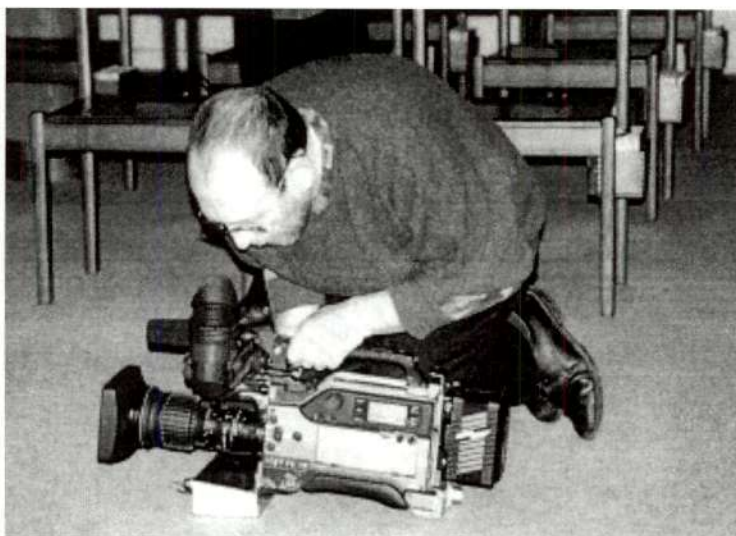
Lahkumine olematusse? Liiga esteetiline, liiga puhas valik. Nagu kõiges steriilses puudus selles elu... Või püüda jääda endiseks? Kehv seegi. Sest süsteem peaks olema paindlik. Puised struktuurid, kui tahes kindlad pealtnäha, murduvad otsekui tikud — suutmata õieti süttida, soojendamata kedagi, andmata kellelegi valgust. Isegi sõrmi ei kõrveta keegi...

Tulemuseks seega mingi dissidentluse retsidiiv. Kui vaid leiaks osalisi.

Nii et ikkagi vabamüürlus? Sinine partei?

Parafraiserides leninlikku hüüdu: "Ei ole sellist parteid!" Küll kasvab aga eraldatuses uus kiht — rahulolematud, passiivsed, kõrvaleheidetud, unustatud, kannatavad, kinnised, mittemõistetud. Uus tilluke rahvas.

Nüüd sa oled edvistanud oma vaesuse, nukruse, tagasihoidlikkuse ja muu sellisega. Aga ise ajad oma rida jäärpäiselt, visalt ja vaikselt edasi. Iga detail läbi mõel-



Olgugi et kaamera on kunagisest kolm korda kergem, pöördub supin selle poole ikka alandlikult, respektiga.

Michael Pärdi foto

dud, ohud kõik kaalutud. Ja teedki ära. Pärdi juurde tulid juba kolmas kord. Ning kriitika pole kitsi. Auhinnad, kutse Pariisi.

Muuseas, irooniat taban ma õhust. Aga hambaauku ei kogu. Ühed teevad, teised räägivad. Elu on õpetanud ka kriitikuid mõistma. Istu ja vahi päevast päeva, mida teised on teinud! Haigeks võib jääda. Frustratsioon ja pealiskaudsus tasuta lisaks...

Muide, ega Pärdi puhul ei saagi kiirustada. Võttepäevi oli sadakond, kontserdipaiku viies riigis. Ja nagu ikka, kõige aeganõudvam, aga ka kõige põnevam oli prooviprotsess. Dirigent ja helilooja, solist ja orkester, stressis tenor ja elunaativ organist. Põnevaid "vastasseise" kui palju. Lõpuks kuhjus unikaalset materjali nii rohkelt, et kui "24 prelüüdi ühele fuugale" viimasesse versiooni jõudis, mitmed kassetid arhiivigi läinud, sündis idee panna dirigentidele keskendudes "Cecilia", "Sinu nime" ning "Orient & Occidendi" esitusküpseks lihvimise lugu kolme eraldi filmi.

"Vastab..." algab nagu ikka tervet lehekülge hõlmava hiidfotoga kangelasest. Seekord oled seal sina. Mida see pilt sulle kui terava pilguga stsenaristile-režissööri-le operaatorile ütleb?

See ei ole mina. Kes selle valis? Michaeli foto on ju iseenestest hea... muuseas, esimese õige fotoka kolmesajase objektiiviga kinkisingi talle (õepoeg Michael Pärt.— Toim.) mina. Sellel siin on tõesti midagi võtjast-võtjast. Ja vaata poosi... valetab. Muidugi, kangelased tihti ju valetavadki. Teevad näo, et ei saa aru satelliitide ülespuhuvast agarusest. Soostudes seda pidama kodumaa tunnustuseks, rahva armastuseks; meedia hetkemoe sonimist oreooliks.

Aga härra Supin! Mitte üksi mina ja toimetus, vaid ka su kolleegid, tuttavad, su filme nautinud inimesed — me kõik tahaksime, et väikese Eesti anomaalseid rikkusi ülesleidev kinotegija oleks edaspidigi julge, energiline, torme ja tuuli trotsiv... nagu sellel pildil Islandil.

Maarjamaa risti ka saab?

Meie juba annaks. Aga sa pole ise veel selleks valmis, vaimult. Kampsunis ja silumata sinna ei lasta. Ometi pole sa ülikonda sõandanud osta. Ja võimutruudus tajub su mõddavaatavas pilgus woodyallenlikku irooniat.

Kui sa oled kõrgel ja rikkust palju, siis läheb ikka aega, et kõigest ilma jääda. Vaesel mehel pole palju valida, ta võib ainult iseenda ära kaotada. Ja endast oleks kahju.

Vaestega on üldse häda. Neid on raske isegi pildile saada. Sai otsitud televisioonist, fimistuudiosist, arhiivist. Ikka oled sa kusagil küljel, kellegi taga... Mitte aga soliid-selt keskel ütlemas otse: "Siin ma olen ja teistsit ma ei saa — vali mind!", nagu mõni sõber elusuurusest veelgi üllamama hiljuti Mustamäel hõljus.

Mina küll kade ei ole. Seal on raske rippuda. Kui kukud, irvitatakse ja kriips peal. Kui jäid pidama, hoiad hinge kinni ja tõstad kätt-jalga papa Carlo nõõri järgi. Aastaks 2004, kui euronõõrid abirahaga saabuma hakkavad, püüab iga tegija mees teatrisse saada. Ja kui näitlejad hästi mängivad, on publik rahul. Kuigi ehk kraenumbri suurus ja laste vähesus ühel teljel tõukuma kipuvad. Finaalis loevad tegelased tekste ajaloos ilust ja ümisesvad Maailma Ühendriikide hünni "Ajaloos lõpp".

Sa ütled alati: "Jaa, muidugi..."; siis tuleb piimamees Tevje "aga teiselt poolt..." ning paari lause pärast on selge, et miski pole siiski selge, hullemaks läheb. Siis kargad sa püsti, vehid kätega, haarad peast ja sosistad: "Ma ei tea, mis toimub!?" Aga sellest piisab, enam ei toimugi midagi. Sinu enda ideest seltskonnalt tiivad saanud õhin koriseb keldris. Siis oled rahul. Sest seda oligi arvata. Luuseri kogemusi elu ei peta. Ole hea, vali siis ise neist sadakonnast üks aus pilt, kus sina peal ning olemas "mitte see, mida näed, aga see, mida näidata tahad" ehk vaimu iseloomustav...

Oeh, noo ma ei tea. Kehvad on kõik. Mind ei ole, mind pole vaja. Mina pean ju õigel ajal olema pildi taga. Klõps on minu kohus. Teilt raam, minult sisu. Nu, poisid-tüdrukud... üks siiski... vist on... juba lähemal... aga pange hästi pisikeselt, vasa-kusse nurka...

Aasta 2003 "F-Seitsmes"?

Läheneb kohutava kiirusega. Väga palju ootame Sulevi mängufilmist "Somnambuul". Ka peaks ta valmis saama täispika dokfilmi "Nostalgia nimega Titaan", millest ma kogunud rongiseiklejana juba ette mõnu tunnen. Ise teen koos Kadri, Mardi ja Reedaga lugu üksildusest. Pealkirjadega on mul alati raskusi, praegu on selleks "Tee koju". Ja lõpuks Valentin. Tema higistab mängufilmi käsikirja kallal, mille ta ka ise lavastab, — "Kohtumised Staliniga".

dud, ohud kõik kaalutud. Ja teedki ära. Pärdi juurde tulid juba kolmas kord. Ning kriitika pole kitsi. Auhinnad, kutse Pariisi.

Muuseas, irooniat taban ma õhust. Aga hambaauku ei kogu. Ühed teevad, teised räägivad. Elu on õpetanud ka kriitikuid mõistma. Istu ja vahid päevast päeva, mida teised on teinud! Haigeks võib jääda. Frustratsioon ja pealiskaudsus tasuta lisaks...

Muide, ega Pärdi puhul ei saagi kiirustada. Võttepäevi oli sadakond, kontserdipaiku viies riigis. Ja nagu ikka, kõige aeganõudvam, aga ka kõige põnevam oli prooviprotsess. Dirigent ja helilooja, solist ja orkester, stressis tenor ja elunaativ organist. Põnevaid "vastasseise" kui palju. Lõpuks kuhjus unikaalset materjali nii rohkelt, et kui "24 prelüüdi ühele fuugale" viimasesse versiooni jõudis, mitmed kassetid arhiivigi läinud, sündis idee panna dirigentidele keskendudes "Cecilia", "Sinu nime" ning "Orient & Occidendi" esitusküpsiks lihvimise lugu kolme eraldi filmi.

"Vastab..." algab nagu ikka tervet lehekülge hõlmava hiidfotoga kangelasest. Seekord oled seal sina. Mida see pilt sulle kui terava pilguga stsenaristile-režissöörile-operaatorile ütleb?

See ei ole mina. Kes selle valis? Michaeli foto on ju iseenestest hea... muuseas, esimese õige fotoka kolmesajase objektiiviga kinkisingi talle (õepoeg Michael Pärt.— Toim.) mina. Sellel siin on tõesti midagi võtjast-võtjast. Ja vaata poosi... valetab. Muidugi, kangelased tihti ju valetavadki. Teevad näo, et ei saa aru satelliitide ülespuhuvast agarusest. Soostudes seda pidama kodumaa tunnustuseks, rahva armastuseks; meedia hetkemoe sonimist oreooliks.

Aga härra Supin! Mitte ükski mina ja toimetus, vaid ka su kolleegid, tuttavad, su filme nautinud inimesed — me kõik tahaksime, et väikese Eesti anomaalseid rikkusi ülesleidev kinotegija oleks edaspidigi julge, energiline, torme ja tuuli trotsiv... nagu sellel pildil Islandil.

Maarjamaa risti ka saab?

Meie juba annaks. Aga sa pole ise veel selleks valmis, vaimult. Kampsunis ja silumata sinna ei lasta. Ometi pole sa ülikonda sõندانud osta. Ja võimutruudus tajub su mõddavaatavas pilgus woodyallenlikku irooniat.

Kui sa oled kõrgel ja rikkust palju, siis läheb ikka aega, et kõigest ilma jääda. Vaesel mehel pole palju valida, ta võib ainult iseenda ära kaotada. Ja endast oleks kahju.

Vaestega on üldse häda. Neid on raske isegi pildile saada. Sai otsitud televisioonist, fimistuudiosist, arhiivist. Ikka oled sa kusagil küljel, kellegi taga... Mitte aga soliid-selt keskel ütlemas otse: "Siin ma olen ja teistsit ma ei saa — vali mind!", nagu mõni sõber elusuurusest veelgi üllamama hiljuti Mustamäel hõljus.

Mina küll kade ei ole. Seal on raske rippuda. Kui kukud, irvitatakse ja kriips peal. Kui jäid pidama, hoiad hinge kinni ja tõstad kätt-jalga papa Carlo nõõri järgi. Aastaks 2004, kui euronõõrid abirahaga saabuma hakkavad, püüab iga tegija mees teatrisse saada. Ja kui näitlejad hästi mängivad, on publik rahul. Kuigi ehk kraenumbri suurus ja laste vähesus ühel teljel tõukuma kipuvad. Finaalis loevad tegelased tekste ajaloos ilust ja ümisesvad Maailma Ühendriikide hünni "Ajaloos lõpp".

Sa ütled alati: "Jaa, muidugi..."; siis tuleb piimamees Tevje "aga teiselt poolt..." ning paari lause pärast on selge, et miski pole siiski selge, hullemaks läheb. Siis kargad sa püsti, vehid kätega, haarad peast ja sosistad: "Ma ei tea, mis toimub!?" Aga sellest piisab, enam ei toimugi midagi. Sinu enda ideest seltskonnalt tiivad saanud õhin koriseb keldris. Siis oled rahul. Sest seda oligi arvata. Luuseri kogemusi elu ei peta. Ole hea, vali siis ise neist sadakonnast üks aus pilt, kus sina peal ning olemas "mitte see, mida näed, aga see, mida näidata tahad" ehk vaimu iseloomustav...

Oeh, noo ma ei tea. Kehvad on kõik. Mind ei ole, mind pole vaja. Mina pean ju õigel ajal olema pildi taga. Klõps on minu kohus. Teilt raam, minult sisu. Nu, poisid-tüdrukud... üks siiski... vist on... juba lähemal... aga pange hästi pisikeselt, vasa-kusse nurka...

Aasta 2003 "F-Seitsmes"?

Läheneb kohutava kiirusega. Väga palju ootame Sulevi mängufilmist "Somnambuul". Ka peaks ta valmis saama täispika dokfilmi "Nostalgia nimega Titaan", millest ma kogunud rongiseiklejana juba ette mõnu tunnen. Ise teen koos Kadri, Mardi ja Reedaga lugu üksildusest. Pealkirjadega on mul alati raskusi, praegu on selleks "Tee koju". Ja lõpuks Valentin. Tema higistab mängufilmi käsikirja kallal, mille ta ka ise lavastab, — "Kohtumised Staliniga".

Pildid, pildid. Sa siiski leidsid suure pingutamise peale ühe... Ka mina tunnen su sellel ära. Ja mitmel teiselgi. Eriti aga sel toimetuse valitud viimasel...



Sulev Keeduse foto

Su ilme ütleb: "Noh, meri! Ma olen su üle vaadanud. Sa oled endiselt suur, hall, võimas. Sinuga on hea. Nüüd ma käin korra linnas, soojas. Teen ühe filmi. Ja siis kohe tagasi."

Kino ja meri. On sellest siis vähe? Minule aitab...

Küsinud PEETER TOOMA

DORIAN SUPIN on sündinud 25. septembril 1948. aastal Leningradis. 1971 lõpetas Leningradi Põllumajandusinstituudi taimekaitse erialal. Aastatel 1975–1997 töötas "Eesti Telefilmis" režissöörina ja operaatorina. 1998. aastal asutas filmistuudio "F-Seitse". Filmid: 1975–1978 operaatori assistent ja multioperaator; 1978 "Siin me oleme" (mängufilm, op); 1979 "Laanetaguse suvi" (mängufilm, op assistent); 1978 "Arvo Pärt, sügis 1978" (dok, op); 1979 "Fantaasia C-duur" (muusikafilm, op); 1980 "Kontsert restoranile orkestriga" (muusikafilm, rež, op); 1981 "Ülemlaul" (dok, op); 1981 "Keskpäev" (mängufilm, teine op); 1982 "10 minutit Peeter Toomaga" (muusikafilm, rež, op); 1982 "Luigeluum" (dok, op); 1982 "Muusikaaed" (muusikafilm, rež, op); 1982 "Rituaal" (dok, op); 1983 "Dialoog" (dok, sts, rež, op); 1984 "Teine reaalsus" (dok, op); 1984 "Laul, mida eile põlnud veel" (muusikafilm, op); 1984 "Palestra" (muusikafilm, op); 1985 "Defitsiit" (dok, op); 1985 "Raudrohutee" (dok, op); 1986 "Ratastoolitants" (dok, op); 1986 "Keskea röömud" (mängufilm, teine operaator); 1987 "Oktoober 1987 Kaunispe sadamas" (dok, op); 1987 "Liblikalend" (dok, op); 1987 "Narva kosk" (mängufilm, op); 1988 "Bolero" (muusikafilm, op); 1988 "Kann allikal" (muusikafilm, sts, rež, op); 1988 "Lepatriinutalv" (dok, op); 1989 "Siis sai õhtu ja sai hommik" (dok, sts, rež, op); 1991 "Maailma valgus" (dok, sts, rež, op); 1992 "Aaria" (dok, sts, rež, op); 1993 "Muutumise vaev" (dok, sts, rež, op); 1994 "Unenäod kodumaast" (dok, sts, rež, op); 1994 "Surma tee" (dok, rež); 1996 "Armuaavaldu" (mängufilm, rež); 1996 "Ja saagu teid palju kui liiva meres" (dok, sts, rež, op); 1998 "Eraelu" (dok, sts, rež, op); 1999 "Aeg armastada" (dok, sts, rež); 2000 "Sünnipäev" (dok, sts, rež, op); 2001 "Sinu nimi" (dok, sts, rež, op); 2001 "Orient & Occident" (dok, sts, rež, op); 2001 "Cecilia" (dok, sts, rež, op); 2002 "24 preltüüdi ühele fuugale" (dok, sts, rež, op); töös "Tee koju" (dok, sts, rež, op).

Pildid, pildid. Sa siiski leidsid suure pingutamise peale ühe... Ka mina tunnen su sellel ära. Ja mitmel teiselgi. Eriti aga sel toimetuse valitud viimasel...



Sulev Keeduse foto

Su ilme ütleb: "Noh, meri! Ma olen su üle vaadanud. Sa oled endiselt suur, hall, võimas. Sinuga on hea. Nüüd ma käin korra linnas, soojas. Teen ühe filmi. Ja siis kohe tagasi."

Kino ja meri. On sellest siis vähe? Minule aitab...

Küsinud PEETER TOOMA

DORIAN SUPIN on sündinud 25. septembril 1948. aastal Leningradis. 1971 lõpetas Leningradi Põllumajandusinstituudi taimekaitse erialal. Aastatel 1975–1997 töötas "Eesti Telefilmis" režissöörina ja operaatorina. 1998. aastal asutas filmistuudio "F-Seitse". Filmid: 1975–1978 operaatori assistent ja multioperaator; 1978 "Siin me oleme" (mängufilm, op); 1979 "Laanetaguse suvi" (mängufilm, op assistent); 1978 "Arvo Pärt, sügis 1978" (dok, op); 1979 "Fantaasia C-duur" (muusikafilm, op); 1980 "Kontsert restoranile orkestriga" (muusikafilm, rež, op); 1981 "Ülemlaul" (dok, op); 1981 "Keskpäev" (mängufilm, teine op); 1982 "10 minutit Peeter Toomaga" (muusikafilm, rež, op); 1982 "Luigeluum" (dok, op); 1982 "Muusikaaed" (muusikafilm, rež, op); 1982 "Rituaal" (dok, op); 1983 "Dialoog" (dok, sts, rež, op); 1984 "Teine reaalsus" (dok, op); 1984 "Laul, mida eile põlnud veel" (muusikafilm, op); 1984 "Palestra" (muusikafilm, op); 1985 "Defitsiit" (dok, op); 1985 "Raudrohutee" (dok, op); 1986 "Ratastoolitants" (dok, op); 1986 "Keskea röömud" (mängufilm, teine operaator); 1987 "Oktoober 1987 Kaunispe sadamas" (dok, op); 1987 "Liblikalend" (dok, op); 1987 "Narva kosk" (mängufilm, op); 1988 "Bolero" (muusikafilm, op); 1988 "Kann allikal" (muusikafilm, sts, rež, op); 1988 "Lepatriinutalv" (dok, op); 1989 "Siis sai õhtu ja sai hommik" (dok, sts, rež, op); 1991 "Maailma valgus" (dok, sts, rež, op); 1992 "Aaria" (dok, sts, rež, op); 1993 "Muutumise vaev" (dok, sts, rež, op); 1994 "Unenäod kodumaast" (dok, sts, rež, op); 1994 "Surma tee" (dok, rež); 1996 "Armuaavaldu" (mängufilm, rež); 1996 "Ja saagu teid palju kui liiva meres" (dok, sts, rež, op); 1998 "Eraelu" (dok, sts, rež, op); 1999 "Aeg armastada" (dok, sts, rež); 2000 "Sünnipäev" (dok, sts, rež, op); 2001 "Sinu nimi" (dok, sts, rež, op); 2001 "Orient & Occident" (dok, sts, rež, op); 2001 "Cecilia" (dok, sts, rež, op); 2002 "24 preltüüdi ühele fuugale" (dok, sts, rež, op); töös "Tee koju" (dok, sts, rež, op).

KLASSIKALISE DRAMATURGIA SELETUSEKS

(Ühe koolituse materjalide põhjal)

Üks paljudest filmistsenaariumi õpikute algas tõdemusega, et klišeed on sellepärast klišeed, et nad töötavad. Selline tõdemus võiks olla võtmeks, et mõista, miks modernismijärgse dramaturgia põhiküsimuseks sai taas narratiivi ülesehitus. Nagu ideede ajalugu on korduvalt näidanud, oli sellisel küsimuse püstitusel tunduvalt rohkem määrajaid kui ainult dramaturgiaga tegelejate formaaloloogilised mõttearendused. Üheks põhjuseks oli seegi, et modernne dramaturgia irdus massivaatajast, kes selgelt eelistas lineaarseid loo struktuure. Varem või hiljem pidi see tekitama küsimuse, milles peitub siis narratiivi võlu.

Narratiiv on universaalse mõtlemise lihtsustatud alus

Kõige üldisemalt on narratiivi uurijad, kes on kokku viinud Vladimir Proppi või Claude Lévi-Straussi traditsioonis strukturalismi ja Freudi järgiva psühhoanalüüsi, arendanud teooriat, et inimene ongi tegelikult narratiivne olend. Selle mõttekäigu aluseks on väide, et iga tähendus (väärtus) on võimalik vaid taustüsteemis. Füüsikas tuuakse selle kohta jõelaevas sõitva mehe näide, kes kalda suhtes liigub ühe kiirusega, jõe suhtes teisega ja laeva suhtes seisab paigal. Lingvistikas oli selle vasteks Ferdinand Saussure'i strukturalism, mille kohaselt sõna tähendus sõltus selle asendist ülejäänud sõnade suhtes. Edasine küsimus puudutab aga antud taustsüsteemide kokkupaneku mehhanismi. Kes ja mis eesmärgil paneb tähenduste algosakesi omavahel süsteemi, nii et sellest tekivad mõtestatud sõnumite jadad? Seejuures on tähtis kohe alul rõhutada, et igasugune tähendus on osa teist inimest mõjutada püüdvast kommunikatsioonist. Kui keegi ütleb umbses ruumis: "Mul on palav," siis ei ole tegemist mitte lihtsalt informatsiooniga, vaid katsega kutsuda toasviibijaid akent avama, ütlejat lohutama või muud

säärast tegema. Kui "objektiivne" ajalugu teatab, et 1940. aastal kuulutati välja Eesti Nõukogude Sotsialistlik Vabariik, siis selle sõnumi saaja võib lausungit tõlgendada kui midagi, mis juhtus nii ammu, et ta ei peagi sellesse kuidagi suhtuma. Seega on iga tähendusliku struktuuri tekitamise taga soov midagi saavutada. Tähenduse tekitaja (subjekt) soovib muuta objekti. See on aga iga narratiivi põhiskeem. Psühhoanalüütikute traditsioon väidab aga samal ajal, et see on inimese kui vaimse olendi kõige üldisem skeem:

Subjekt (Ego) tunneb puudust millestki ja tegutseb selle puuduse rahuldamise nimel. Enamik lugusid on sellest, kuidas peategelane püüdleb mingi Maslow' vajaduste-püramiidi astme poole: jääda ellu, olla armastatud, olla tunnustatud jne. Ometi sellest ei piisa. Klassikaliselt on vaja ka konflikti või takistust kire teel. Kui Punamütsike ei kohata hunti, siis poleks meil ka seda lugu. Psühhoanalüütikud väidavad sel puhul, et iga narratiivne konflikt kopeerib inimese isiksusetasandite konflikte. Kirgi ja salaunistusi teeniv Ülimina soovib midagi, mida Mina viib ellu just nii palju, kui palju ta saab võitu ümbritseva keskkonnaga arvestava Tema teadvuse vastasseisust. Poiss tahab tüdrukut, kuid nende teel on ees tüdruku isa, kes alati sümboliseerib mingit reaalsuses toimivat hoiakut.

Seega korratakse lugu jutustades alateadlikult seda mõttestruktuuri, milles inimesed ise paratamatult päev päeva järel elavad. Siit tuleneb ka esimene hea dramaturgia mehaanika reegel – järgi inimese soovide-lahenduste struktuuri.

Universaalse mõistete struktuuri aluseks on ka identifitseerimine. See protsess, milles kommunikatsiooniprotsessis osalejad on võimelised ennast ette kujutama oma partnerite rollis, on väidetavalt igasuguse tõlgendamise alus. Nimelt sünnib Saussure'i järgi mingi lausungi tähendus vaid sõnumivahe-

KLASSIKALISE DRAMATURGIA SELETUSEKS

(Ühe koolituse materjalide põhjal)

Üks paljudest filmistsenaariumi õpikute algas tõdemusega, et klišeed on sellepärast klišeed, et nad töötavad. Selline tõdemus võiks olla võtmeks, et mõista, miks modernismijärgse dramaturgia põhiküsimuseks sai taas narratiivi ülesehitus. Nagu ideede ajalugu on korduvalt näidanud, oli sellisel küsimuse püstitusel tunduvalt rohkem määrajaid kui ainult dramaturgiaga tegelejate formaaloloogilised mõttearendused. Üheks põhjuseks oli seegi, et modernne dramaturgia irdus massivaatajast, kes selgelt eelistas lineaarseid loo struktuure. Varem või hiljem pidi see tekitama küsimuse, milles peitub siis narratiivi võlu.

Narratiiv on universaalse mõtlemise lihtsustatud alus

Kõige üldisemalt on narratiivi uurijad, kes on kokku viinud Vladimir Proppi või Claude Lévi-Straussi traditsioonis strukturalismi ja Freudi järgiva psühhoanalüüsi, arendanud teooriat, et inimene ongi tegelikult narratiivne olend. Selle mõttekäigu aluseks on väide, et iga tähendus (vääratus) on võimalik vaid taustsüsteemis. Füüsikas tuuakse selle kohta jõelaevas sõitva mehe näide, kes kalda suhtes liigub ühe kiirusega, jõe suhtes teisega ja laeva suhtes seisab paigal. Lingvistikas oli selle vasteks Ferdinand Saussure'i strukturalism, mille kohaselt sõna tähendus sõltus selle asendist ülejäänud sõnade suhtes. Edasine küsimus puudutab aga antud taustsüsteemide kokkupaneku mehhanismi. Kes ja mis eesmärgil paneb tähenduste algosakesi omavahel süsteemi, nii et sellest tekivad mõtestatud sõnumite jadad? Seejuures on tähtis kohe alul rõhutada, et igasugune tähendus on osa teist inimest mõjutada püüdvast kommunikatsioonist. Kui keegi ütleb umbses ruumis: "Mul on palav," siis ei ole tegemist mitte lihtsalt informatsiooniga, vaid katsega kutsuda toasviibijaid akent avama, ütlejat lohutama või muud

säärast tegema. Kui "objektiivne" ajalugu teatab, et 1940. aastal kuulutati välja Eesti Nõukogude Sotsialistlik Vabariik, siis selle sõnumi saaja võib lausungit tõlgendada kui midagi, mis juhtus nii ammu, et ta ei peagi sellesse kuidagi suhtuma. Seega on iga tähendusliku struktuuri tekitamise taga soov midagi saavutada. Tähenduse tekitaja (subjekt) soovib muuta objekti. See on aga iga narratiivi põhiskeem. Psühhoanalüütikute traditsioon väidab aga samal ajal, et see on inimese kui vaimse olendi kõige üldisem skeem:

Subjekt (Ego) tunneb puudust millestki ja tegutseb selle puuduse rahuldamise nimel. Enamik lugusid on sellest, kuidas peategelane püüdleb mingi Maslow' vajaduste-püramiidi astme poole: jääda ellu, olla armastatud, olla tunnustatud jne. Ometi sellest ei piisa. Klassikaliselt on vaja ka konflikti või takistust kire teel. Kui Punamütsike ei kohata hunt, siis poleks meil ka seda lugu. Psühhoanalüütikud väidavad sel puhul, et iga narratiivne konflikt kopeerib inimese isiksusetasandite konflikte. Kirgi ja salaunistusi teeniv Ülimina soovib midagi, mida Mina viib ellu just nii palju, kui palju ta saab võitu ümbritseva keskkonnaga arvestava Tema teadvuse vastasseisust. Poiss tahab tüdrukut, kuid nende teel on ees tüdruku isa, kes alati sümboliseerib mingit reaalsuses toimivat hoiakut.

Seega korratakse lugu jutustades alateadlikult seda mõttestruktuuri, milles inimesed ise paratamatult päev päeva järel elavad. Siit tuleneb ka esimene hea dramaturgia mehaanika reegel – järgi inimese soovide-lahenduste struktuuri.

Universaalse mõistete struktuuri aluseks on ka identifitseerimine. See protsess, milles kommunikatsiooniprotsessis osalejad on võimelised ennast ette kujutama oma partnerite rollis, on väidetavalt igasuguse tõlgendamise alus. Nimelt sünnib Saussure'i järgi mingi lausungi tähendus vaid sõnumivahe-

tuse protsessis. Lause "Ma olen praegu siin" omab erinevaid tähendusi sõltuvalt sellest, kes on ütleva, millal ta seda ütleb ja kus ta seda öeldes asub. Veel enam. Selleks, et sõnumi saaja suudaks mõista, mida sõnumi lähetaja on tahtnud, peab ta suutma ennast asetada sõnumi lähetaja rolli. Tulles tagasi lause juurde "Mul on palav", peab sõnumi saaja mõistma sõnumi lähetaja probleemi rohkem kui sõna-sõnalt. Kui sõnumi saaja nüüd otsustab avada akna, siis võib uskuda, et ta on hetkeks ennast asetanud sõnumi lähetaja rolli.

Iga narratiiv pakub meile juba oma struktuuriga võimaluse identifitseeruda kellegi teiseks. Loo jutustamise ajal kuulaja tõeline minateadvus ähmastub, et samastuda talle pakutava probleemide struktuuriga. Narratiivi katartiline mõju on aga selles, et kui iga narratiiv esitleb üht konflikti või väljakutset, siis erinevalt päriselust mängitakse kohe välja ka lahenduse variandid. Seda ei tule mõelda sugugi ainult sirgjoonelise õnneliku lõpuna, vaid ka vastupidiselt. "Romeo ja Julia" kurb lõpp tähendab ju tegelikult armastuse triumfi.

See tähendab, et loo kulgemine ja loo tähendus ei ole alati üksüheselt seotud.

Loo tähenduse konstrueerimine

Klassikalise dramaturgia kirjeldamisel alustatakse ikka Aristotelese "Poetikast", mille põhjal hilisemad renessansidramaturgid sõnastasid klassikalise dramaturgia alused. Lool peab olema aja, koha ja tegevusühtsus, mis kõik jaguneb kolmeks osaks (vaatuseks). Kõik algab ekspositsiooniga (tutvustusega), kus me saame teada, millal ja kus toimub tegevus, kes on tegelased ja millised on nende probleemid. Esimene vaatus lõpeb punktiga, mil protagonist otsustab hakata tegutsema. Hamlet saab teada oma isa mõrvari nime, Romeo kohtub Juliaga ja otsustab talle edaspidigi järele joosta, alanud on sõda ja kangelane otsustab võitlema hakata, ema saadab Punamütsikese teele jne. Selleks hetkeks me juba teame, milliste väärtustele tuginedes kangelane oma otsuse vastu võtab. Mida intrigeerivamalt on esimeses vaatuses väljakutseid kirjeldatud, seda haaravam töötab lugu tulla. Kõige lihtsam intrigeerimise vahend on konflikti paisutamine. Nii nagu James Bondi puhul öeldakse, et selle sarja nõrkuseks on Bondile piisavalt tugeva vastase tekitamine. Hamlet'i vastaseks on tema enda kõhklused, printsi staatus, lähedase ema käitumine, onu mõjuvõim jne.

Teises vaatuses tabab kangelast mitu katsumust, mille jooksul võib välja tulla, et tema esialgne käivitav otsus oli rajatud valedetele jälgedele või väärtustele. Sellisel juhul lõpeb teine vaatus tõeliste väärtuste äratundmisega. Selle väljenduseks käivitub sündmus, mis viib meid kolmanda vaatuses kulminatsioonini. Vesternis on teise vaatuses lõpuks see hetk, kui kangelane peab minema Metsiku Lääne küla kesktänavale, et seal maha pidada viimane püstoliduell Paha bandiidiga.

Kolmas vaatus on lahendus (*resolution*), kus esimeses vaatuses püstitatud küsimus saab vastuse.

Möödunud sajandi dramaturgia üritas seda skeemi veelgi lihtsustada. Iga lugu algas sellega, et väärtussüsteemi A tasakaal rikutakse (seni kodus olnud tegelane otsustab rändama minna – vt "Sõrmuste isand"), ja lõpeb uue tasakaalu leidmisega. Kasutasin siin sõna "väärtussüsteem" märkimaks väärtuste primaarsust. Iga narratiivne element on suhestatud mingi väärtusega. Romeo ilmub meile näidendi alguses kergemeelse naisteküti väärtuste kehastajana ja probleem algab sellest, kui ta ühte tüdrukusse tõsisemalt armub. Seega esitletakse meile muu hulgas armastuse sügavuse teemalist väitlust, kus iga sündmus tähistab uut argumenti, milles väärtusi kandvad tegelased moodustavad sündmuse mõjul uue tähendusliku struktuuri.

Huvitav on see, et selline narratiivi skematiseerimine lähendab seda klassikalisele reetoorikale kõige üldisemas mõttes. Sama Aristotelese juurde pöördudes me näeme, kuidas tema "eetose" ja "paatose" kategooria on analoogsed narratiivi esimesele vaatusesele esitavate nõuetega. Kui reetoorikas räägitakse mudelist tees-antitees-süntees, siis kopeerib seegi lihtsa narratiivi mudelit. Esimene vaatus esitab teesi, teine vaatus seab selle kahtluse alla ja kolmas vaatus uurib, mis esialgsest teesist on nüüd järele jäänud.

Seega ei tohiks ehk isegi rääkida klassikalise dramaturgiast kui millestki unikaalsest, vaid pigem ühest universaalsest ja efektiivsest kommunikatsioonimudeli vormist. Kasulik on meelde tuletada, et põlisrahvad edastasid oma väärtusi peamiselt narratiivsete legendide ja eeposte kujul, millele alles hiljem kirjasõna tekkimisega lisandusid mitterratiivsed seaduskogud.

Ühtlasi selgitab see dramaturgia praktikule paari metodoloogilist lähtealust. Nii nagu iga kõne puhul, nii tuleb ka loo jutustamise puhul teada eesmärki. Millist reaktisioo-

tuse protsessis. Lause "Ma olen praegu siin" omab erinevaid tähendusi sõltuvalt sellest, kes on ütleva, millal ta seda ütleb ja kus ta seda öeldes asub. Veel enam. Selleks, et sõnumi saaja suudaks mõista, mida sõnumi lähetaja on tahtnud, peab ta suutma ennast asetada sõnumi lähetaja rolli. Tulles tagasi lause juurde "Mul on palav", peab sõnumi saaja mõistma sõnumi lähetaja probleemi rohkem kui sõna-sõnalt. Kui sõnumi saaja nüüd otsustab avada akna, siis võib uskuda, et ta on hetkeks ennast asetanud sõnumi lähetaja rolli.

Iga narratiiv pakub meile juba oma struktuuriga võimaluse identifitseeruda kellegi teiseks. Loo jutustamise ajal kuulaja tõeline minateadvus ähmastub, et samastuda talle pakutava probleemide struktuuriga. Narratiivi katartiline mõju on aga selles, et kui iga narratiiv esitleb üht konflikti või väljakutset, siis erinevalt päriselust mängitakse kohe välja ka lahenduse variandid. Seda ei tule mõelda sugugi ainult sirgjoonelise õnneliku lõpuna, vaid ka vastupidiselt. "Romeo ja Julia" kurb lõpp tähendab ju tegelikult armastuse triumfi.

See tähendab, et loo kulgemine ja loo tähendus ei ole alati üksüheselt seotud.

Loo tähenduse konstrueerimine

Klassikalise dramaturgia kirjeldamisel alustatakse ikka Aristotelese "Poetikast", mille põhjal hilisemad renessansidramaturgid sõnastasid klassikalise dramaturgia alused. Lool peab olema aja, koha ja tegevusühtsus, mis kõik jaguneb kolmeks osaks (vaatuseks). Kõik algab ekspositsiooniga (tutvustusega), kus me saame teada, millal ja kus toimub tegevus, kes on tegelased ja millised on nende probleemid. Esimene vaatus lõpeb punktiga, mil protagonist otsustab hakata tegutsema. Hamlet saab teada oma isa mõrvari nime, Romeo kohtub Juliaga ja otsustab talle edaspidigi järele joosta, alanud on sõda ja kangelane otsustab võitlema hakata, ema saadab Punamütsikese teele jne. Selleks hetkeks me juba teame, milliste väärtustele tuginedes kangelane oma otsuse vastu võtab. Mida intrigeerivamalt on esimeses vaatuses väljakutseid kirjeldatud, seda haaravam töötab lugu tulla. Kõige lihtsam intrigeerimise vahend on konflikti paisutamine. Nii nagu James Bondi puhul öeldakse, et selle sarja nõrkuseks on Bondile piisavalt tugeva vastase tekitamine. Hamlet'i vastaseks on tema enda kõhklused, printsi staatus, lähedase ema käitumine, onu mõjuvõim jne.

Teises vaatuses tabab kangelast mitu katsumust, mille jooksul võib välja tulla, et tema esialgne käivitav otsus oli rajatud valedetele jälgedele või väärtustele. Sellisel juhul lõpeb teine vaatus tõeliste väärtuste äratundmisega. Selle väljenduseks käivitub sündmus, mis viib meid kolmanda vaatuses kulminatsioonini. Vesternis on teise vaatuses lõpuks see hetk, kui kangelane peab minema Metsiku Lääne küla kesktänavale, et seal maha pidada viimane püstoliduell Paha bandiidiga.

Kolmas vaatus on lahendus (*resolution*), kus esimeses vaatuses püstitatud küsimus saab vastuse.

Möödunud sajandi dramaturgia üritas seda skeemi veelgi lihtsustada. Iga lugu algas sellega, et väärtussüsteemi A tasakaal rikutakse (seni kodus olnud tegelane otsustab rändama minna – vt "Sõrmuste isand"), ja lõpeb uue tasakaalu leidmisega. Kasutasin siin sõna "väärtussüsteem" märkimaks väärtuste primaarsust. Iga narratiivne element on suhestatud mingi väärtusega. Romeo ilmub meile näidendi alguses kergemeelse naisteküti väärtuste kehastajana ja probleem algab sellest, kui ta ühte tüdrukusse tõsisemalt armub. Seega esitletakse meile muu hulgas armastuse sügavuse teemalist väitlust, kus iga sündmus tähistab uut argumenti, milles väärtusi kandvad tegelased moodustavad sündmuse mõjul uue tähendusliku struktuuri.

Huvitav on see, et selline narratiivi skematiseerimine lähendab seda klassikalisele reetoorikale kõige üldisemas mõttes. Sama Aristotelese juurde pöördudes me näeme, kuidas tema "eetose" ja "paatose" kategooria on analoogsed narratiivi esimesele vaatusesele esitavate nõuetega. Kui reetoorikas räägitakse mudelist tees-antitees-süntees, siis kopeerib seegi lihtsa narratiivi mudelit. Esimene vaatus esitab teesi, teine vaatus seab selle kahtluse alla ja kolmas vaatus uurib, mis esialgselt teesist on nüüd järele jäänud.

Seega ei tohiks ehk isegi rääkida klassikalise dramaturgiast kui millestki unikaalsest, vaid pigem ühest universaalsest ja efektiivsest kommunikatsioonimudeli vormist. Kasulik on meelde tuletada, et põlisrahvad edastasid oma väärtusi peamiselt narratiivsete legendide ja eeposte kujul, millele alles hiljem kirjasõna tekkimisega lisandusid mitterratiivsed seaduskogud.

Ühtlasi selgitab see dramaturgia praktikule paari metodoloogilist lähtealust. Nii nagu iga kõne puhul, nii tuleb ka loo jutustamise puhul teada eesmärki. Millist reaktisioo-

ni vaatajalt oodatakse? Kes on see vaataja (vt Aristoteelse paatost)? Ja milline on eelnevale tuginev kõige efektiivsem väitlusstrateegia? Taas kord ei tohi eesmärgi puhul midagi välistada ega endale valetada? Suur osa meelelahutuslugusid kannab endas eesmärgi teenida jutustaja tunnustamist. Kui nii, siis nii.

Modernne dramaturgia ja hea loo saladus?

Kontseptualistliku kunsti üks ideoloog Joseph Kossuth väitis, et modernsel kunstil ei ole esteetikaga mingit pistmist, kuna modernism tegeleb analüütiliste väidetega. Modernne dramaturgia võttis aluseks teadlikult ja alateadlikult sajandite vältel meie kultuuris arendatud loo jutustamise reeglid ja asus siis tõestama, et see on vaid üks reaalsuse konstrueerimise viisidest. Näiteks ei pruugi vaataja astuda aja lineaarsesse jökke ja lasta selle narratiivil ennast kanda. Nagu "Kodanik Kane'is" võib film peale hakata ka lõpu ärajutustamisega. Christopher Nolani "Memento" jutustab loo üldse tagurpidi. Meie vaataja neelab selle suhteliselt kergesti alla, sest sajanditega juurdunud traditsioon teeb talle suhteliselt lihtsaks narratiivi funktsionaalsete osade äratundmise, isegi kui nende järjekord on sassi löödud. Tunduvalt keerulisem on lugu klassikalise narratiivi kausaaluse põhimõtte ründamisega. Selle põhimõtte kohaselt on narratiivne maailm üles ehitatud selgete formaalloogiliste põhjuse-tagajärje seostele: "John Milton abiellus ja kirjutas "Kaotatud paradiisi". Siis ta naine suri ja Milton kirjutas "Tasaleitud paradiisi". Samuel Becketti "Godot'd oodates" aga väidab, et inimene on ebaratsionaalne, ja isegi kui aja mõõdudes olukorrad muutuvad, ei pruugi nende vahel olla põhjuslikku seost.

Selline suhtumine kajastab ka ühte põhilisemat modernse dramaturgia kriitikat klassika aadressil – hoolimata Aristoteelse tegelikkuse tõepärase kopeerimise väitest, välistab klassikaline dramaturgia reaalse aja kulgemise. Reaalsusest saab tunduvalt parema koopia siis, kui näiteks jälgida läbi turva-kaamerate, mis juhtub mõnes poes.

Selline strateegia aga keskendub rohkem sõnumi teksti ja tegelikkuse vahekorrale kui sõnumi adressaadi mõjutamisele.

Vaataja tajub sellist dramaturgilist keskkonda eelkõige kui distantseerunud vaatleja. Modernse dramaturgia traditsiooni peamiseks tulemuseks on meeldejäävate protagonistide vähesus. Probleem on selles,

et niipea kui intensiivne põhjuse-tagajärje seos on kaotatud, halveneb sellega ka vaataja identifitseerumisvõime.

Hitchcock seletas oma kuulsas intervjuus François Truffault'le, et vaataja sümpaatiat aluseks on tegelase motiivide mõistmine. Seetõttu on võimalik võtta ka kõige jälgim sarimõrvar ja muuta ta omamoodi sümpaatseks, kui vaatajale ära seletada tema käitumise inimlikud tagamaad. Kurjus on seda hirmsam, mida vähem me sellest aru saame. Just seepärast mängib Hitchcock vaataja enda moraalil. Filmis "Psycho" näitab ta kõigepealt naist, kes varastab raha, et oma armastatud meest aidata (kas sellest piisab, et varastamist õigustada), natuke hiljem langeb see kõhkluste ja muredega juba sümpaatseks muutunud naine sarimõrvari ohvriks kuulsas vannitoa mõrvastseenis. Ometi jõuab film selleni, et siis kui vaataja saab aru, et sarimõrvar elab ikka oma surnud despootliku ema hirmus, hakkab vaataja sellele elajale omamoodi kaasa tundma.

Ilmselt ongi vaataja vajadus empaatiliselt mõista lugude tegelasi see, mille pärast 70. ja 80. aastatel toimub kultuuritööstuses selge lõhenemine. Elitaarsed ja rohkem analüütilist mõtlemist pakkuvad modernsed lood tekitasid oma elitaarse vaatajaskonna, mis majanduslikult ei olnud kaugelki nii suure jõuga kui empaatiat tekitava klassikalise dramaturgiaga rahvalik narratiiv (Hollywood ja Broadway). Hetke dramaturgia arengut mõjutavadki kõige rohkem kaks määrajat. Ühest küljest nõuavad ka Euroopa kultuuritööstuse võtmeisikud majanduslikult efektiivsemaid lugusid, aga teisest küljest areneb vaatajate narratiivi teadlikkus veelgi, mis lubab neil ka kõige väiksemate laialipillatud elementide najal aina lihtsamalt ise konstrueerida lugu.

ni vaatajalt oodatakse? Kes on see vaataja (vt Aristoteelse paatost)? Ja milline on eelnevale tuginev kõige efektiivsem väitlusstrateegia? Taas kord ei tohi eesmärgi puhul midagi välistada ega endale valetada? Suur osa meelelahutuslugusid kannab endas eesmärgi teenida jutustaja tunnustamist. Kui nii, siis nii.

Modernne dramaturgia ja hea loo saladus?

Kontseptualistliku kunsti üks ideoloog Joseph Kossuth väitis, et modernsel kunstil ei ole esteetikaga mingit pistmist, kuna modernism tegeleb analüütiliste väidetega. Modernne dramaturgia võttis aluseks teadlikult ja alateadlikult sajandite vältel meie kultuuris arendatud loo jutustamise reeglid ja asus siis tõestama, et see on vaid üks reaalsuse konstrueerimise viisidest. Näiteks ei pruugi vaataja astuda aja lineaarsesse jökke ja lasta selle narratiivil ennast kanda. Nagu "Kodanik Kane'is" võib film peale hakata ka lõpu ärajutustamisega. Christopher Nolani "Memento" jutustab loo üldse tagurpidi. Meie vaataja neelab selle suhteliselt kergesti alla, sest sajanditega juurdunud traditsioon teeb talle suhteliselt lihtsaks narratiivi funktsionaalsete osade äratundmise, isegi kui nende järjekord on sassi löödud. Tunduvalt keerulisem on lugu klassikalise narratiivi kausaaluse põhimõtte ründamisega. Selle põhimõtte kohaselt on narratiivne maailm üles ehitatud selgete formaalloogiliste põhjuse-tagajärje seostele: "John Milton abiellus ja kirjutas "Kaotatud paradiisi". Siis ta naine suri ja Milton kirjutas "Taalneitud paradiisi". Samuel Becketti "Godot'd oodates" aga väidab, et inimene on ebaratsionaalne, ja isegi kui aja mõõdudes olukorrad muutuvad, ei pruugi nende vahel olla põhjuslikku seost.

Selline suhtumine kajastab ka ühte põhilisemat modernse dramaturgia kriitikat klassika aadressil – hoolimata Aristoteelse tegelikkuse tõepärase kopeerimise väitest, välistab klassikaline dramaturgia reaalse aja kulgemise. Reaalsusest saab tunduvalt parema koopia siis, kui näiteks jälgida läbi turva-kaamerate, mis juhtub mõnes poes.

Selline strateegia aga keskendub rohkem sõnumi teksti ja tegelikkuse vahekorrale kui sõnumi adressaadi mõjutamisele.

Vaataja tajub sellist dramaturgilist keskkonda eelkõige kui distantseerunud vaatleja. Modernse dramaturgia traditsiooni peamiseks tulemuseks on meeldejäävate protagonistide vähesus. Probleem on selles,

et niipea kui intensiivne põhjuse-tagajärje seos on kaotatud, halveneb sellega ka vaataja identifitseerumisvõime.

Hitchcock seletas oma kuulsas intervjuus François Truffault'le, et vaataja sümpaatiat aluseks on tegelase motiivide mõistmine. Seetõttu on võimalik võtta ka kõige jälgim sarimõrvar ja muuta ta omamoodi sümpaatseks, kui vaatajale ära seletada tema käitumise inimlikud tagamaad. Kurjus on seda hirmsam, mida vähem me sellest aru saame. Just seepärast mängib Hitchcock vaataja enda moraalil. Filmis "Psycho" näitab ta kõigepealt naist, kes varastab raha, et oma armastatud meest aidata (kas sellest piisab, et varastamist õigustada), natuke hiljem langeb see kõhkluste ja muredega juba sümpaatseks muutunud naine sarimõrvari ohvriks kuulsas vannitoa mõrvastseenis. Ometi jõuab film selleni, et siis kui vaataja saab aru, et sarimõrvar elab ikka oma surnud despootliku ema hirmus, hakkab vaataja sellele elajale omamoodi kaasa tundma.

Ilmselt ongi vaataja vajadus empaatiliselt mõista lugude tegelasi see, mille pärast 70. ja 80. aastatel toimub kultuuritööstuses selge lõhenemine. Elitaarsed ja rohkem analüütilist mõtlemist pakkuvad modernsed lood tekitasid oma elitaarse vaatajaskonna, mis majanduslikult ei olnud kaugelki nii suure jõuga kui empaatiat tekitava klassikalise dramaturgiaga rahvalik narratiiv (Hollywood ja Broadway). Hetke dramaturgia arengut mõjutavadki kõige rohkem kaks määrajat. Ühest küljest nõuavad ka Euroopa kultuuritööstuse võtmeisikud majanduslikult efektiivsemaid lugusid, aga teisest küljest areneb vaatajate narratiivi teadlikkus veelgi, mis lubab neil ka kõige väiksemate laialipillatud elementide najal aina lihtsamalt ise konstrueerida lugu.

KUIDAS KIRJUTADA HEAD NÄITEMÄNGU?

Tunnistagem, kas ei tundu antud teema (ei tea küll, mis põhjusel antud just mulle...) tsipa vildakas, sest – vangutagem pead – siin pole ju pealkirjaks seatud küsimuses avatud, et mis üldse on kõnesoleva näitemängu eesmärk! Kui oleks toimetaja küsinud: kuidas kirjutada inimest arendavat näitemängu? Võis siis: kuidas kirjutada iseseisvuse ideed õilistavat tükki? Või oleks ta tahtnud kogunisti teada, kuidas kirjutada seksuaalselt erutavat tragöödiat – selliselki püstitatud teemaga võiks nagu mees mehega rinnutsi kokku minna. Aga mille järele siis siin nüüd päri- take! Hea!?

“Too mulle ka poest midagi.” – “Mida sa tahad?” – “No ma ei tea, too midagi head!”

Kas see tilluke argidialoog ei ava üsna täpselt, millist kummalist kvaliteeti kannab endas “hea” tavakasutus? Heast räägime siis, kui me ise ka ei tea, mida täpselt tahame. Heast räägime, kui kaldume priiskamisele ja laristamisele või kui kaldume kedagi teist sellele kallutama.

Võtame teise näite: “Kuule, ma tahaksin midagi kirjutada!” – “Mida?” – “No midagi head.”

Kas ei kuma siit läbi, et millegi pelgalt “hea” kirjutamise soov idaneb paremini kergelt grafomaanilises loojanatuuris?

Ja ometi! Pilka ja aasi kuidas tahad, ikkagi tuleb tunnistada, et kuskil sisimas salajas nõnda hinge sõna “hea” riivab, et hetkeks miski kui helendaks, vaimusäde viivuks kui tulitaks.

Võtame asja rahulikult. Esiteks. Toodud paaris tavakõneluse näites võiks oletada esiotsa toorelt, et ka sõna ise – see “hea”, mis

näikse kuuluvat samasse punkti sellistega nagu “ilus”, “õiglane”, “nõiduslik” jms – ei ole muud kui vohav kasv, keele ürghuumusest toituv umbsõna. Pragmaatiliselt, informatsiooni selguse nimel tuleks mõlemas näites kommunikatsiooni nii harida, et suguhaigused ja näljahädad meist kaugeneksid – miks mitte redutseerida see müstiline “hea” selgelt preservatiiviks ja dollaripakiks?

Ent kui selline reduktsioon viimse kriipsu ja krõpsuni õnnestuks, kas siis ei saatuks näitekirjandus – ja tegelikult üldse kogu kirjandus – ülepea sohu, pagendusse või Siberisse?

Ideaalses riigis, teadagi, kirjandusel kohta pole. Plotinosega võrreldavalt kaunitl on selle Platoni paradoksi avanud Karl Ristikivi: “Kirjanikku oli vaja nii kaua, kui ta aitas seda ideaalset riiki ette valmistada. Siis, kui ta oma töö oli teinud, võis ta minna. Umbes nii nagu ema, kes lõpetab laulmise, kui laps juba magab.” (“Kirjanduse ülesandest”, 1968.)

Viimseni kinnistõdedeks redutseeritud maailm on nagu uinunud laps, kahtluse, kõhkluse, hirmude karidest pääsenud teadvuse purjed langevad kokku –aju retikulaarformatsiooni pingele taltub, mõistus suigub, muusad võivad vaikida.

Peab midagi juhtuma, näilisse õnnevi- nesse sigima ootamatu konflikt, mis väljendub karjes, karjumises, mis kutsub taas kord esile ingellikud, võluvad sõnavood, mõttetud, segased, kuid nii head: “Alleaa, alleaa...”

Ideaalses riigis pole näitemängule kohta, aga ma arvan ka, et tõde tunnetanud teadvus kustub. Vaid valede ja varjude maal ema

KUIDAS KIRJUTADA HEAD NÄITEMÄNGU?

Tunnistagem, kas ei tundu antud teema (ei tea küll, mis põhjusel antud just mulle...) tsipa vildakas, sest – vangutagem pead – siin pole ju pealkirjaks seatud küsimuses avatud, et mis üldse on kõnesoleva näitemängu eesmärk! Kui oleks toimetaja küsinud: kuidas kirjutada inimest arendavat näitemängu? Võis siis: kuidas kirjutada iseseisvuse ideed õilistavat tükki? Või oleks ta tahtnud kogunisti teada, kuidas kirjutada seksuaalselt erutavat tragöödiat – selliselki püstitatud teemaga võiks nagu mees mehega rinnutsi kokku minna. Aga mille järele siis siin nüüd päri- take! Hea!?

“Too mulle ka poest midagi.” – “Mida sa tahad?” – “No ma ei tea, too midagi head!”

Kas see tilluke argidialoog ei ava üsna täpselt, millist kummalist kvaliteeti kannab endas “hea” tavakasutus? Heast räägime siis, kui me ise ka ei tea, mida täpselt tahame. Heast räägime, kui kaldume priiskamisele ja laristamisele või kui kaldume kedagi teist sellele kallutama.

Võtame teise näite: “Kuule, ma tahaksin midagi kirjutada!” – “Mida?” – “No midagi head.”

Kas ei kuma siit läbi, et millegi pelgalt “hea” kirjutamise soov idaneb paremini kergelt grafomaanilises loojanatuuris?

Ja ometi! Pilka ja aasi kuidas tahad, ikkagi tuleb tunnistada, et kuskil sisimas salajas nõnda hinge sõna “hea” riivab, et hetkeks miski kui helendaks, vaimusäde viivuks kui tulitaks.

Võtame asja rahulikult. Esiteks. Toodud paaris tavakõneluse näites võiks oletada esiotsa toorelt, et ka sõna ise – see “hea”, mis

näikse kuuluvat samasse punkti sellistega nagu “ilus”, “õiglane”, “nõiduslik” jms – ei ole muud kui vohav kasv, keele ürghuumusest toituv umbsõna. Pragmaatiliselt, informatsiooni selguse nimel tuleks mõlemas näites kommunikatsiooni nii harida, et suguhaigused ja näljahädad meist kaugeneksid – miks mitte redutseerida see müstiline “hea” selgelt preservatiiviks ja dollaripakiks?

Ent kui selline reduktsioon viimse kriipsu ja krõpsuni õnnestuks, kas siis ei saatuks näitekirjandus – ja tegelikult üldse kogu kirjandus – ülepea sohu, pagendusse või Siberisse?

Ideaalses riigis, teadagi, kirjandusel kohta pole. Plotinosega võrreldavalt kaunitl on selle Platoni paradoksi avanud Karl Ristikivi: “Kirjanikku oli vaja nii kaua, kui ta aitas seda ideaalset riiki ette valmistada. Siis, kui ta oma töö oli teinud, võis ta minna. Umbes nii nagu ema, kes lõpetab laulmise, kui laps juba magab.” (“Kirjanduse ülesandest”, 1968.)

Viimseni kinnistõdedeks redutseeritud maailm on nagu uinunud laps, kahtluse, kõhkluse, hirmude karidest pääsenud teadvuse purjed langevad kokku –aju retikulaarformatsiooni pingele taltub, mõistus suigub, muusad võivad vaikida.

Peab midagi juhtuma, näilisse õnnevi- nesse sigima ootamatu konflikt, mis väljendub karjes, karjumises, mis kutsub taas kord esile ingellikud, võluvad sõnavood, mõttetud, segased, kuid nii head: “Alleaa, alleaa...”

Ideaalses riigis pole näitemängule kohta, aga ma arvan ka, et tõde tunnetanud teadvus kustub. Vaid valede ja varjude maal ema

hää! meid virgutab, neist loitsudes kasvades saab luule, kunst ja kultuur.

Kes seda ei usu? Kes usub?

Iris Murdoch "Must Prints" ütleb: "See probleem jääb tegelikult selgusetuks, sest ükski filosoof ning võib arvata, et ka ükski romaanikirjanik ei ole suutnud seletada, millest see salapärane aine – inimese teadvus – on tegelikult tehtud. Keha, välised objektid, põgusad mälestused, armsad fantaasiad, teiste mõtted, süütunne, hirm, kõhklus, valed, juubeldused, mured, hingemattev valu – tuhat asja, mida ainult kobamisi saab sõnades väljendada, eksisteerivad koos ja on kokku sulatatud ühtseks inimteadvuseks."

Ehk teisisõnu, kokkuvõtvalt: ükski kirjanik ega filosoof pole suutnud seletada, millest see salapärane aine – hea – on tehtud.

Iga tunne, mõte, soov või iha – iga sõna – omab mingit kummalist elastsust, mis ei luba teda lõputult madalale, täiesti alla, päris asja enda pihta suruda.

Aga selleks, et kirjutada head näitemängu, selleks tuleb suruda, tuleb minna nii põhjani kui vähegi võimalik. Surve suurenedes ajab deformatsioon iiveldama, juba silmis suurstab surm, kuid viimaks pinge laheneb, sõna paiskub kõrgele tagasi, varjutab hetkeks päikese või kuu. Sel hetkel tundub, et on õnnestunud tabada tõe. Katarsis.

Viimaks sajab muidugi alla tagasi.

Ainus võimalus kirjutada head näitemängu on kirjutada head näitemängu, see tähendab: autori ülimalt intentsioon peab olema kirjutada head näitemängu, mitte aga kirjutada harivat, valgustavat, erutavat tükikest.

Kui see soov on olemas, siis muus osas piisab siinsest juhendist täielikult, võtsin siin ridade vahel ka kiirelt kokku kõik selle, millest sajad *well-made*'i õpikud sojuvad tuhandetel lehekülgedel segaselt ja ruineerivalt.

Sest kui autor seletab juba iseendale lahti, mis või kes see hea on, või laseb seda endale mõnel õpikul selgeks teha, siis ei suuda ta enam teistele, lugejatele või vaatajatele saladusi pakkuda.

Või, oleksin lõpuks siiski koguni enesekriitilisem, ma pakun, et algaja kirjanik, kes selle loo siin üldse lugeda võttis, on juba kahetsusväärselt libastunud. Loojas peab väljakannatamatu vajadus väljendamatu väljendada olema nii kummis kui maailm, sama lõhkemiseni punnis hirmust, kõhklustest, valedest, juubeldustest, muredest, hingematvast valust, kõigist neist tuhandest asjast peab ka ta enda kuppel olema, nii kõrge peab olema rõhk, et ei mingeid juhiseid enam malda lugeda – vaid siis võib sündida midagi head.

hää! meid virgutab, neist loitsudes kasvades saab luule, kunst ja kultuur.

Kes seda ei usu? Kes usub?

Iris Murdoch "Must Prints" ütleb: "See probleem jääb tegelikult selgusetuks, sest ükski filosoof ning võib arvata, et ka ükski romaanikirjanik ei ole suutnud seletada, millest see salapärane aine – inimese teadvus – on tegelikult tehtud. Keha, välised objektid, põgusad mälestused, armsad fantaasiad, teiste mõtted, süütunne, hirm, kõhklus, valed, juubeldused, mured, hingemattev valu – tuhat asja, mida ainult kobamisi saab sõnades väljendada, eksisteerivad koos ja on kokku sulatatud ühtseks inimteadvuseks."

Ehk teisisõnu, kokkuvõtvalt: ükski kirjanik ega filosoof pole suutnud seletada, millest see salapärane aine – hea – on tehtud.

Iga tunne, mõte, soov või iha – iga sõna – omab mingit kummalist elastsust, mis ei luba teda lõputult madalale, täiesti alla, päris asja enda pihta suruda.

Aga selleks, et kirjutada head näitemängu, selleks tuleb suruda, tuleb minna nii põhjani kui vähegi võimalik. Surve suurenedes ajab deformatsioon iiveldama, juba silmis suurstab surm, kuid viimaks pinge laheneb, sõna paiskub kõrgele tagasi, varjutab hetkeks päikese või kuu. Sel hetkel tundub, et on õnnestunud tabada tõe. Katarsis.

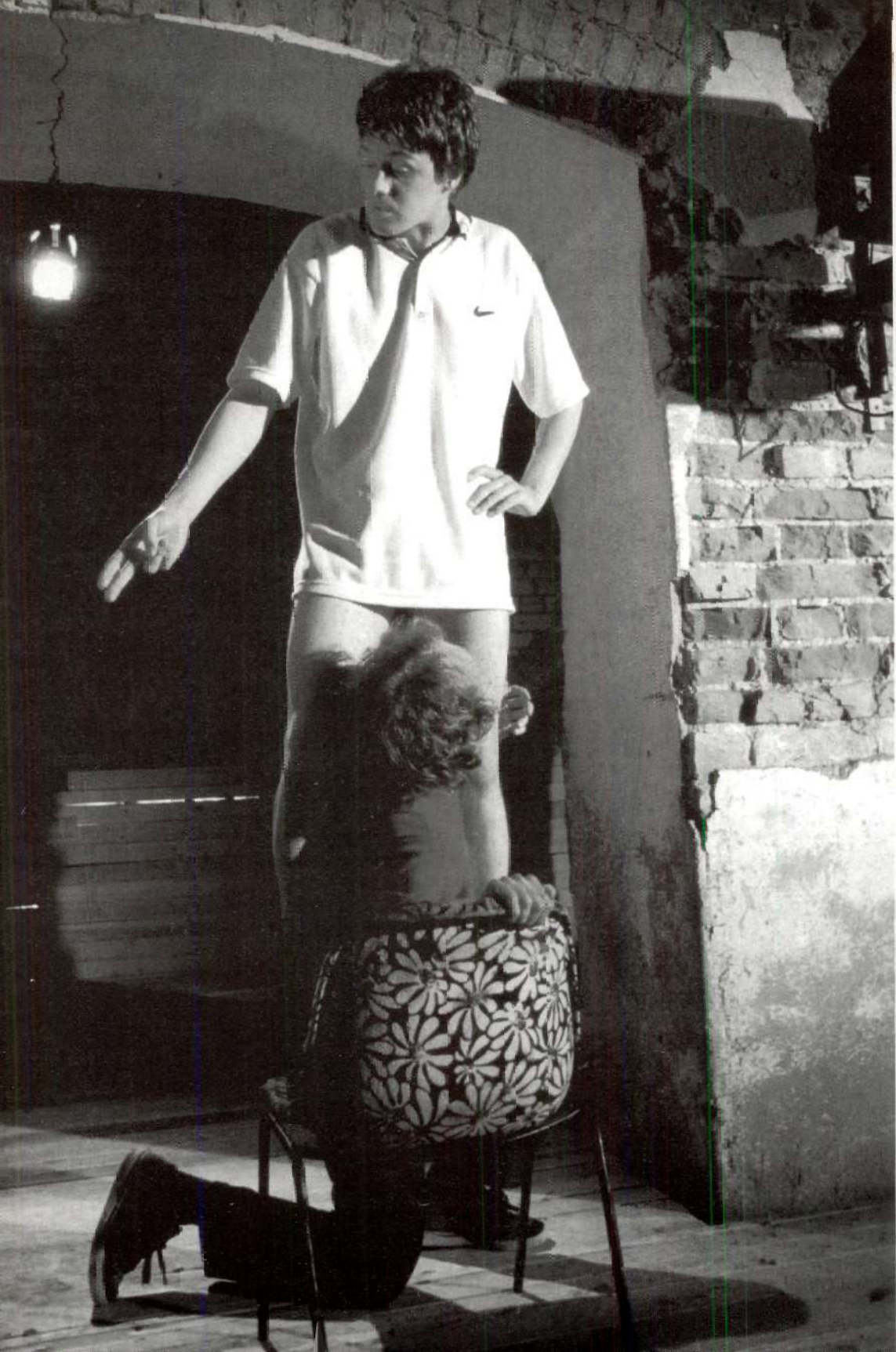
Viimaks sajab muidugi alla tagasi.

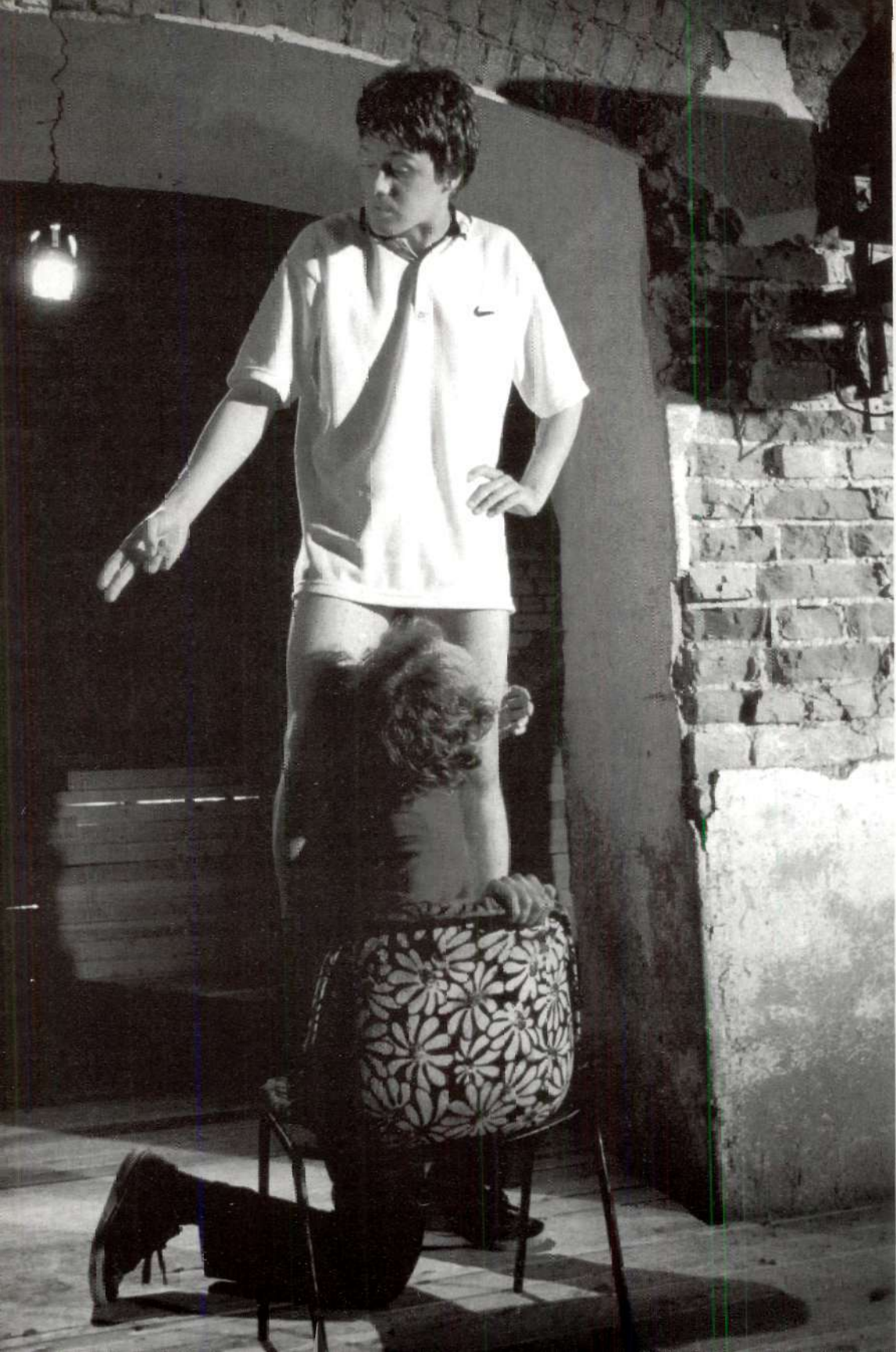
Ainus võimalus kirjutada head näitemängu on kirjutada head näitemängu, see tähendab: autori ülimalt intentsioon peab olema kirjutada head näitemängu, mitte aga kirjutada harivat, valgustavat, erutavat tükikest.

Kui see soov on olemas, siis muus osas piisab siinsest juhendist täielikult, võtsin siin ridade vahel ka kiirelt kokku kõik selle, millest sajad *well-made*'i õpikud sojuvad tuhandetel lehekülgedel segaselt ja ruineerivalt.

Sest kui autor seletab juba iseendale lahti, mis või kes see hea on, või laseb seda endale mõnel õpikul selgeks teha, siis ei suuda ta enam teistele, lugejatele või vaatajatele saladusi pakkuda.

Või, oleksin lõpuks siiski koguni enesekriitilisem, ma pakun, et algaja kirjanik, kes selle loo siin üldse lugeda võttis, on juba kahetsusväärselt libastunud. Loojas peab väljakannatamatu vajadus väljendamatu väljendada olema nii kummis kui maailm, sama lõhkemiseni punnis hirmust, kõhklustest, valedest, juubeldustest, muredest, hingematvast valust, kõigist neist tuhandest asjast peab ka ta enda kuppel olema, nii kõrge peab olema rõhk, et ei mingeid juhiseid enam malda lugeda – vaid siis võib sündida midagi head.





HULLUMEELNE SHOPPING JA FUCKING PROFESSOR. PISUT "ŠOKIST"

Väga isiklik esseekene

I RAVENVALL JA KRUUSHILL. ŠOKITEATER KUI ŠOKITEATER

Õigekeelsussõnaraamat kinnitab, et šokk on *organismi talitluse tugev häire psüühilise vapustuse või füüsilise vigastuse tagajärjel; närvi-vapustus*. Ja šokeerima – *süüdsustunde haavamisega äärmist meelepaha tekitama*.

Kas pole šokist ja šokeerimisest eesti teatri kontekstis kõneldes langetud mõnevõrra stampi? Kas pole nende mõistete tähendusväli muutunud, teisenenud, devalveerunud? Sest – mida me mõtleme, kui ütleme: "teatrišokk" ja "šokiteater"? Eks ikka midagi seksuaalset/pornograafilist, perversset, kindlasti ohjeldamatut ropendamist ja rövetsemist. Näiteid pole vaja kaugelt otsida: "Family Affairs", "Connecting People" ja muidugi Mark Ravenhilli "Shopping & Fucking" (edaspidi S & F)¹, mille kohta ilmunud esimene arvustus kandis pealkirja "Hilinenud šokinäidend"².

Šokki niiviisi mõtestades peaks dramaturgidel mõtlemaisainet, arenguruumi ja fantaasiat jätkuma, näiteks pedo-, zoo- või nekrofiilide grupikasa, teineteisele ja miks mitte ka publikule pähe sittuv lesbipaar jne. "Šokeerimist" kui palju!

Mõiste "šokiteater" on omandanud Eestis pesuehtsa ja maavillase šokiteatri tähenduse, st et laval viibiva näitleja ainsaks riiesesemeks on sokid.

¹ Mark Ravenhill, "Shopping & Fucking". Tõlkinud Martin Algus. Käsikiri. "Ugala" lavaversioon. Esietendus Kirsimäe aidas Viljandi Lossimägedes 13. juunil 2002.

² Rait Avestik, "Hilinenud šokinäidend". "Eesti Päevaleht" 18. VI 2002.

Sõnamäng sõnamänguks. Siit pole pikk tee sokulauluni. Pealegi võib sokiteater omandada ka paha varjundi – pesemata sokid lähevad ju haisema.

Minus tekitab "šokki" (st mulle mõjub "julmalt", mind rabab, "vapustab psüühiliselt") pigem näiteks Jaan Kruusvalli "Hullumeelne professor, tema elukäik" (edaspidi HP)³, milles erakust Elmar kui "eesti haritlase ja vaimuinimese" koondkuju kütab invaliidide kodu ahjusid ja leiab oma maise lõpu surnuaias baltisaksa parunite hauakambris kukkudes.⁴

Esiotsa võib tunduda, et Ravenhilli S & F ja Kruusvalli HP asuvad teineteisest äärmiselt kaugel, lausa erinevatel planeetidel ning omi üttele nagu nigu tsiga ja kägu.

Ent lähemalt uurides selgub, et Ravenhill ja Kruusvall räägivad ju meile tegelikult (mõistagi erinevate "vahenditega") ühest ning samast. Läheduse otsimise valust. Armastusest. S & F eelkõige sõltuvusest. HP inimese võimetusest jõuda teise inimeseni.

Mõlema näidendi tegelastele on Ühis-kond üks-null ära teinud (HP Elmar, S & F rohkem või vähem kõik tegelaskujud).

Kas Kruusvall kasutab HPs vägisõnu ja analseid/oraalset seksuaalakte? Mitte kordagi. Väga meelevaldselt väänates võiks mingi vahekorra "tekitada"/kujutleda HP esimese vaatus 7. stseeni ette⁵, milles Elmar ja öösärgis Elise vastu hommikut ühes voodis ärkavad. Aga see on ka kindlasti kõik ning mõistagi ei teki HP süüdsustunde haavamisega äärmist meelepaha.

Ravenhilli tegelased on Kruusvalli omadega võrreldes parajad lobamokad. Elise ja Elmar naljalt üle ühe lihtsa lause korraga ei ütle. Nii S & F kui HP on suhteliselt lihtsad,

³ Jaan Kruusvall, "Olen öösse eksind karjus". Eesti Keele Sihtasutus, 2001, lk 113–174.

⁴ Sealsamas, lk 168–169.

⁵ Sealsamas, lk 151.

Tanel Ingi ja Meelis Rämmeld Ingomar Vihmari lavastuses "Shopping and fucking" (autor Mark Ravenhill) "Ugalas" 2002. aastal.

HULLUMEELNE SHOPPING JA FUCKING PROFESSOR. PISUT "ŠOKIST"

Väga isiklik esseekene

I RAVENVALL JA KRUUSHILL. ŠOKITEATER KUI ŠOKITEATER

Õigekeelsussõnaraamat kinnitab, et šokk on *organismi talitluse tugev häire psüühilise vapustuse või füüsilise vigastuse tagajärjel; närvi-vapustus*. Ja šokeerima – *süüdsustunde haavamisega äärmist meelepaha tekitama*.

Kas pole šokist ja šokeerimisest eesti teatri kontekstis kõneldes langetud mõnevõrra stampi? Kas pole nende mõistete tähendusväli muutunud, teisenenud, devalveerunud? Sest – mida me mõtleme, kui ütleme: "teatrišokk" ja "šokiteater"? Eks ikka midagi seksuaalset/pornograafilist, perversset, kindlasti ohjeldamatut ropendamist ja rövetsemist. Näiteid pole vaja kaugelt otsida: "Family Affairs", "Connecting People" ja muidugi Mark Ravenhilli "Shopping & Fucking" (edaspidi S & F)¹, mille kohta ilmunud esimene arvustus kandis pealkirja "Hilinenud šokinäidend"².

Šokki niiviisi mõtestades peaks dramaturgidel mõtlemaisainet, arenguruumi ja fantaasiaalendu jätkuma, näiteks pedo-, zoo- või nekrofiilide grupikasa, teineteisele ja miks mitte ka publikule pähe sittuv lesbipaar jne. "Šokeerimist" kui palju!

Mõiste "šokiteater" on omandanud Eestis pesuehtsa ja maavillase sokiteatri tähenduse, st et laval viibiva näitleja ainsaks riiesesemeks on sokid.

¹ Mark Ravenhill, "Shopping & Fucking". Tõlkinud Martin Algus. Käsikiri. "Ugala" lavaversioon. Esietendus Kirsimäe aidas Viljandi Lossimägedes 13. juunil 2002.

² Rait Avestik, "Hilinenud šokinäidend". "Eesti Päevaleht" 18. VI 2002.

Sõnamäng sõnamänguks. Siit pole pikk tee sokulauluni. Pealegi võib sokiteater omandada ka paha varjundi – pesemata sokid lähevad ju haisema.

Minus tekitab "šokki" (st mulle mõjub "julmalt", mind rabab, "vapustab psüühiliselt") pigem näiteks Jaan Kruusvalli "Hullumeelne professor, tema elukäik" (edaspidi HP)³, milles erakust Elmar kui "eesti haritlase ja vaimuinimese" koondkuju kütab invaliididekodu ahjusid ja leiab oma maise lõpu surnuaias baltisaksa parunite hauakambris kukkudes.⁴

Esiotsa võib tunduda, et Ravenhilli S & F ja Kruusvalli HP asuvad teineteisest äärmiselt kaugel, lausa erinevatel planeetidel ning omi üttele nagu nigu tsiga ja kägu.

Ent lähemalt uurides selgub, et Ravenhill ja Kruusvall räägivad ju meile tegelikult (mõistagi erinevate "vahenditega") ühest ning samast. Läheduse otsimise valust. Armastusest. S & F eelkõige sõltuvusest. HP inimese võimetusest jõuda teise inimeseni.

Mõlema näidendi tegelastele on Ühis-kond üks-null ära teinud (HP Elmar, S & F rohkem või vähem kõik tegelaskujud).

Kas Kruusvall kasutab HPs vägisõnu ja analseid/oraalseid seksuaalakte? Mitte kordagi. Väga meelevaldselt väänates võiks mingi vahekorra "tekitada"/kujutleda HP esimese vaatusse 7. stseeni ette⁵, milles Elmar ja öösärgis Elise vastu hommikut ühes voodis ärkavad. Aga see on ka kindlasti kõik ning mõistagi ei teki HP süüdsustunde haavamisega äärmist meelepaha.

Ravenhilli tegelased on Kruusvalli omadega võrreldes parajad lobamokad. Elise ja Elmar naljalt üle ühe lihtsa lause korraga ei ütle. Nii S & F kui HP on suhteliselt lihtsad,

³ Jaan Kruusvall, "Olen öösse eksind karjus". Eesti Keele Sihtasutus, 2001, lk 113–174.

⁴ Sealsamas, lk 168–169.

⁵ Sealsamas, lk 151.

Tanel Ingi ja Meelis Rämmeld Ingomar Vihmari lavastuses "Shopping and fucking" (autor Mark Ravenhill) "Ugalas" 2002. aastal.

isegi lapidaarsed ja "kujundivaesed" lood. Kujundi arvab Kruusvall võltsiks ja kunstli-kuks ega taha seda kasutada.⁶ Siiski ei pääse Kruusvall päris ilma.

HP Elmar: Armastusel ei ole väljapääsu. (Paus.) See on nagu kinnine... nagu kinni-naelutatud akendega maja. Valgus paistab sisse, aga... välja ei pääse.



Tanel Ingi, Martin Algus ja Hilje Murel lavastuses "Shopping and fucking".

Seesama maja saab näidendi lõpus konkreetse füüsilise kuju.⁷

Ka S & Fs otsitakse armastust.

Mark (Garyle): [- - -] ma ei usu, et keegi sind kunagi tõeliselt armastanud on. [- - -] Me saame mõista ainult seda, mille tarvis meil sõnavara on, saad aru? Aga maailm ei ole armastuse olemust üheselt sõnastanud.⁸

S & Fst olen kirjutanud: "Väikekodanlast võib ju šokeerida, kui keegi ütleb laval "fuck!" või kui pede lakub verist tagumikku, ent see on vaid pealispind. Šokk peab olema olemuslik ning see peitub tekstis vägitegude ja -sõnade taga. [- - -] S & F annab tänapäevast halastamatu pildi."⁹

Kruusvall arvab enda loodud (mitte ainult konkreetset HP) tegelaste kohta, et nende maailm ei pea olema kättesaadav¹⁰, ent HPs vihjab autor selgelt Eesti vabariigile kui trööstitule ja elamiskõlbmatule paigale. Elmar lausub: "Ei meeldi mulle see räige elu..." Eli-

se on elanud välismaal ja sõidab pimedas tükirukuga sinna tagasi.¹¹

HP ja S & F vahel võib leida hulganisti rõõpsusi.

1. "Mitte keegi, mitte miski"

HP Elmar: Ma olen mitte keegi.¹²

S & F Gary (Markile): Sa oled mitte keegi. [- - -] Ma ei taha sind, saad aru? Sa oled mittemiski.¹³

2. "Jumal(ateenistus) ja piibel"

S & F Brian: "Ütle mulle, poeg," ütleb mu isa, "mis on esimesed sõnad piiblis?"

[- - -] "Poeg, esimesed sõnad piiblis on... Kõigepealt hangi raha."¹⁴

HP Elmar mängib jumalateenistusel oreilit kahele-kolmele inimesele, st kiriku seintele.¹⁵

3. "Mehed ja naised"

S & F Lulu: Mehed ja naised loovad tuleviku. Normaalsed inimesed, kelle vahel toimib puhas südamlilik seks, siis kui nad seda tahavad. [- - -] Poisid lihtsalt keppivad teineteist. [- - -] Piinad jagatakse välja ja mina ei peaks sellest osa saama.¹⁶

Ometi ei saa HPs Elisest ja Elmarist, kes on naist kogu elu armastanud, harmoonilist paari.¹⁷

4. "Üksildased ja kaotajad"

HP Elmar: [- - -] ...milline olin kaotajana... [- - -]... eemaletõugatu...¹⁸

S & F Robbie: Asi on üksilduses.¹⁹

S & F Brian: Midagi nii ilusat, mille sa kaotanud oled, ja sa oled unustanud, et sa selle kaotanud oled. Ja siis kuuled sa seda.²⁰

S & F Gary: Te olete luuserid — te olete fucking luuserid, teate jah?²¹

5. "Haige(d)"

S&F Gary: Minuga on selline ebaõnn... see suur kurbus pressib me sees, nagu hakkaks ta välja purskuma. Ja see teeb mulle haiget. Ma olen haige ja ma ei saa enam kunagi uuesti terveks. Ma tahan, et see lõpeks. Ja sellel on ainult üks lõpp.²²

¹¹ Sealsamas, lk 142; 139, 159, 171.

¹² Sealsamas, lk 147.

¹³ Mark Ravenhill, "Shopping & Fucking", 12. stseen.

¹⁴ Sealsamas, 13. stseen.

¹⁵ Jaan Kruusvall, "Olen öösse eksind karjus", lk 129.

¹⁶ Mark Ravenhill, "Shopping & Fucking", 9. stseen.

¹⁷ Jaan Kruusvall, "Olen öösse eksind karjus", lk 166.

¹⁸ Sealsamas lk 149.

¹⁹ Mark Ravenhill, "Shopping & Fucking", 11. stseen.

²⁰ Sealsamas, 9. stseen.

²¹ Sealsamas, 12. stseen.

²² Sealsamas, 12. stseen.

⁶ Sealsamas, lk 80.

⁷ Sealsamas lk 165, 174.

⁸ Mark Ravenhill, "Shopping & Fucking", 12. stseen.

⁹ Jüri Kaldmaa, "Hunnitu sitahunnik". Areen 27. VI 2002.

¹⁰ Jaan Kruusvall, "Olen öösse eksind karjus", lk 104.

isegi lapidaarsed ja "kujundivaesed" lood. Kujundi arvab Kruusvall võltsiks ja kunstli-kuuks ega taha seda kasutada.⁶ Siiski ei pääse Kruusvall päris ilma.

HP Elmar: Armastusel ei ole väljapääsu. (Paus.) See on nagu kinnine... nagu kinni-naelutatud akendega maja. Valgus paistab sisse, aga... välja ei pääse.



Tanel Ingi, Martin Algus ja Hilje Murel lavastu-ses "Shopping and fucking".

Seesama maja saab näidendi lõpus konkreetse füüsilise kuju.⁷

Ka S & Fs otsitakse armastust.

Mark (Garyle): [- - -] ma ei usu, et keegi sind kunagi tõeliselt armastanud on. [- - -] Me saame mõista ainult seda, mille tarvis meil sõnavara on, saad aru? Aga maailm ei ole armastuse olemust üheselt sõnastanud.⁸

S & Fst olen kirjutanud: "Väikekodan-last võib ju šokeerida, kui keegi ütleb laval "fuck!" või kui pede lakub verist tagumikku, ent see on vaid pealispind. Šokk peab olema olemuslik ning see peitub tekstis vägitegude ja -sõnade taga. [- - -] S & F annab tänapäevast halastamatu pildi."⁹

Kruusvall arvab enda loodud (mitte ainult konkreetset HP) tegelaste kohta, et nende maailm ei pea olema kättesaadav¹⁰, ent HPs vihjab autor selgelt Eesti vabariigile kui trööstitule ja elamiskõlbatule paigale. Elmar lausub: "Ei meeldi mulle see räige elu..." Eli-

se on elanud välismaal ja sõidab pimedat tük-rukuga sinna tagasi.¹¹

HP ja S & F vahel võib leida hulganisti rõõpsusi.

1. "Mitte keegi, mitte miski"

HP Elmar: Ma olen mitte keegi.¹²

S & F Gary (Markile): Sa oled mitte keegi. [- - -] Ma ei taha sind, saad aru? Sa oled mittemiski.¹³

2. "Jumal(ateenistus) ja piibel"

S & F Brian: "Ütle mulle, poeg," ütleb mu isa, "mis on esimesed sõnad piiblis?"

[- - -] "Poeg, esimesed sõnad piiblis on... Kõigepealt hangi raha."¹⁴

HP Elmar mängib jumalateenistusel oreilit kahele-kolmele inimesele, st kiriku seintele.¹⁵

3. "Mehed ja naised"

S & F Lulu: Mehed ja naised loovad tuleviku. Normaalsed inimesed, kelle vahel toimib puhas südamlilik seks, siis kui nad seda tahavad. [- - -] Poisid lihtsalt keevad teineteist. [- - -] Piinad jagatakse välja ja mina ei peaks sellest osa saama.¹⁶

Ometi ei saa HPs Elisest ja Elmarist, kes on naist kogu elu armastanud, harmoonilist paari.¹⁷

4. "Üksildased ja kaotajad"

HP Elmar: [- - -] ...milline olin kaotajana... [- - -]... eemaletõugatu...¹⁸

S & F Robbie: Asi on üksilduses.¹⁹

S & F Brian: Midagi nii ilusat, mille sa kaotanud oled, ja sa oled unustanud, et sa selle kaotanud oled. Ja siis kuuled sa seda.²⁰

S & F Gary: Te olete luuserid — te olete fucking luuserid, teate jah?²¹

5. "Haige(d)"

S&F Gary: Minuga on selline ebaõnn... see suur kurbus pressib me sees, nagu hakkaks ta välja purskuma. Ja see teeb mulle haiget. Ma olen haige ja ma ei saa enam kunagi uuesti terveks. Ma tahan, et see lõpeks. Ja sellel on ainult üks lõpp.²²

¹¹ Sealsamas, lk 142; 139, 159, 171.

¹² Sealsamas, lk 147.

¹³ Mark Ravenhill, "Shopping & Fucking", 12. stseen.

¹⁴ Sealsamas, 13. stseen.

¹⁵ Jaan Kruusvall, "Olen öösse eksind karjus", lk 129.

¹⁶ Mark Ravenhill, "Shopping & Fucking", 9. stseen.

¹⁷ Jaan Kruusvall, "Olen öösse eksind karjus", lk 166.

¹⁸ Sealsamas lk 149.

¹⁹ Mark Ravenhill, "Shopping & Fucking", 11. stseen.

²⁰ Sealsamas, 9. stseen.

²¹ Sealsamas, 12. stseen.

²² Sealsamas, 12. stseen.

⁶ Sealsamas, lk 80.

⁷ Sealsamas lk 165, 174.

⁸ Mark Ravenhill, "Shopping & Fucking", 12. stseen.

⁹ Jüri Kaldmaa, "Hunnitu sitahunnik". Areen 27. VI 2002.

¹⁰ Jaan Kruusvall, "Olen öösse eksind karjus", lk 104.

HP Elmar viibib kuus aastat haiglas, tal on pidevalt palavik. Temalt küsitakse: "Härä professor, kas te olete nüüd terve?"²³ S & F Mark käib ravikeskuses, ent ei parane.²⁴

Kas ei ole HP Elmari ja S & F Marki haiglaslikes läheduseotsingutes midagi hämmastavalt sarnast?! Kas pole nii S & F Gary kui ka HP Elmari surm kui painest vabane-mine?
Ja nõnda edasi...

Ingomar Vihmar loodab kõik Ravenhilli näidendid Eestis lavale tuua.²⁵ Järelikult saab lähiaastatel "šokki"/sokke tulema nagu Väandrast saelaudu. Aga kas Ingomar neid "šokeerimise" pärast lavastab?!

Muide, huvitaval kombel ja mõistagi juhuslikult – kuigi juhuseid pole olemas – on nii S & F kui HP sündinud enam-vähem samal ajal. HP lõpus seisab daatum 1995²⁶, Mikk Mikiveri lavastus esietendus Eesti Draamateatri väikeses saalis 21. septembril 1996. aastal. S & F mängiti esmakordselt Londonis, *Royal Court Theatre Upstairs*'is 26. septembril 1996.

Nii et – minu silmis (eriti n-õ "šokki" arvestades) on S & F ja HP inglismannist ja eestlastes "erimunapoolkaksikvennad".

Kruusvalli teoste kohta kirjutatust meenub harva kasutatav sõnake *hillitsetus*.

Ja nüüd guru küsimus õpilastele, mille üle viimased aastaid mõtisklevad ja mõistuspärast vastust ikkagi ei leia. Mida tähendab – või kas on mingi sisu väljendil – "Ravenhillitsetud Kruusvall"? Kõlab ju hästi, aga absurdset nagu mõni zenbudistlik koan *à la* "kuidas saab ühe käega plaksutada?"²⁷ (Mõistagi käib jutt autorite loomingust, mitte neist kui füüsilistest isikutest. Ravenhilli nime tähendust on selgitanud Anneli Saro.)²⁸

II LÜÜRILINE ENESEKESKNE INTERMETSO

Andres Keil pärib: "Millest räägivad tänased eesti näidendid?" Ja vastab (muu hul-

²³ Jaan Kruusvall, "Olen öösse eksind karjus", lk 153; 119, 142–143, 163; 146, 154, 166.

²⁴ Mark Ravenhill, "Shopping & Fucking" 1. ja 12. stseen.

²⁵ Kristiina Vaarik, "Uuslavastus šokeerib ja paneb kaasa tundma." "Sakala" 11. VI 2002.

²⁶ Jaan Kruusvall, "Olen öösse eksind karjus", lk 174.

²⁷ Vt näiteks Osho "Pole vett, pole ka kuud", Buddha kirjastus, 1995, lk 66.

²⁸ Anneli Saro, "Jutustusi ilustatest ja õnnelikest inimestest". TMK 5/2002, lk 23.

gas): "Kõige huvitavam on see, mis sünnib kaaskodaniku magamistoas."²⁹

Õige! Võtame või Jüri Kaldmaa näidendi "Kolmkõla(d)"³⁰, milles näidatakse magamistuba täies ilus ja valus. *Quod erat demonstrandum*.

"Kolmkõla(de)" kohta nendib Jaak Allik, keda pean panetunud riigiteatri üheks "avangardsemaks" ja "šokeerivamaks" teatrijuhiks: "Paraku jääb ainuüksi augu ümber tiirlemisest huvitava näidendi jaoks väheks ja publikut ei meelita teatrisse enam ka see, kui näitlejad laval lausa kolmekesi koos voodis hüplevad."³¹

Samast näitemängust on kirjutanud Andres Noormets: "...seal sees on üks väga tugev, arhetüüpne mudel, millele eestimaine reaalsus igapäevaselt, igatunniselt oma suhteid ehitab. [- -] ristabiellud, arusaamatud kokkuheitmised, animaalsed kired, millele jagub seaduse armulikku katet ning õnnistust. [- -] ...tolerantsuse ja pluralismi kool, ühiskonna arengu uus, röömustavalt värviline etapp. Jüri on kaasmaalases asuvad tungid ära tundnud, tulevikku ette sõnunud. Kõhedaks tegevalt täpselt. Teisel plaanil, teksti allkihtides."³²

Kummal on õigus? Küllap mõlemal. Autor aga nutab õnnest, et üks lavastaja (Noormets) on tema näidendile nii täpselt pih-ta saanud.

Filosoofiatudeng Vivian Bohl sedastab, et Kaldmaa näidendid on šokeerivad ja eesti teater kardab alasti keha.³³ Jäägu esimene väide sinnapaika (jälle "šokk"!), ent teine kisub vist vägisi tõeks.

Kas alasti inimene laval "šokeerib" kedagi? Usutavasti on näitleja üks põhilisi tööriistu tema enese keha. Kui filmi-, foto- ja maalikunstis on alasti inimese kujutamine kaunis loomulik nähtus, siis eesti teatris tekib järsku ebalus – keha varjatakse kiivalt ja alastatakse juhul, kui tõesti enam kuidagi teisiti ei saa. Aga enamasti ikka saab. Ja kui kuidagi enam ei saa, siis kuidagi ikka saab, st keha jääb kaetuks.

Kas allakirjutanu igatseb näha mõne näitleja – tavaliselt kaetud – kehaosi või õhkab pornoteatri järele? Vastus on: ei. Aga ma võin öelda ka: jaa. Ent see "jaa" pole ees-

²⁹ Andres Keil, "Kas neonarratiivsed, uusrealistlikud tuuled?" TMK 6/2002, lk 20 – 23.

³⁰ Jüri Kaldmaa, "Kolmainsus". Eesti Keele Sihtasutus, 2001, lk 281 – 339.

³¹ Sealsamas, lk 347.

³² Andres Noormets, "Eesti draama 2001. Festival paberil." "Teatrielu 2001", Eesti Teatriliit, 2002, lk 41.

³³ Jüri Kaldmaa, "Kolmainsus", lk 381.

HP Elmar viibib kuus aastat haiglas, tal on pidevalt palavik. Temalt küsitakse: "Härä professor, kas te olete nüüd terve?"²³ S & F Mark käib ravikeskuses, ent ei parane.²⁴

Kas ei ole HP Elmari ja S & F Marki haiglaslikes läheduseotsingutes midagi hämmastavalt sarnast?! Kas pole nii S & F Gary kui ka HP Elmari surm kui painest vabane-mine?
Ja nõnda edasi...

Ingomar Vihmar loodab kõik Ravenhilli näidendid Eestis lavale tuua.²⁵ Järelikult saab lähiaastatel "šokki"/sokke tulema nagu Väandrast saelaudu. Aga kas Ingomar neid "šokeerimise" pärast lavastab?!

Muide, huvitaval kombel ja mõistagi juhuslikult – kuigi juhuseid pole olemas – on nii S & F kui HP sündinud enam-vähem samal ajal. HP lõpus seisab daatum 1995²⁶, Mikk Mikiveri lavastus esietendus Eesti Draamateatri väikeses saalis 21. septembril 1996. aastal. S & F mängiti esmakordselt Londonis, *Royal Court Theatre Upstairs*'is 26. septembril 1996.

Nii et – minu silmis (eriti n-õ "šokki" arvestades) on S & F ja HP inglismannist ja eestlastes "erimunapoolkaksikvennad".

Kruusvalli teoste kohta kirjutatust meenub harva kasutatav sõnake *hillitsetus*.

Ja nüüd guru küsimus õpilastele, mille üle viimased aastaid mõtisklevad ja mõistuspärast vastust ikkagi ei leia. Mida tähendab – või kas on mingi sisu väljendil – "Ravenhillitsetud Kruusvall"? Kõlab ju hästi, aga absurdelt nagu mõni zenbudistlik koan *à la* "kuidas saab ühe käega plaksutada?"²⁷ (Mõistagi käib jutt autorite loomingust, mitte neist kui füüsilistest isikutest. Ravenhilli nime tähendust on selgitanud Anneli Saro.)²⁸

II LÜÜRILINE ENESEKESKNE INTERMETSO

Andres Keil pärib: "Millest räägivad tänased eesti näidendid?" Ja vastab (muu hul-

²³ Jaan Kruusvall, "Olen öösse eksind karjus", lk 153; 119, 142–143, 163; 146, 154, 166.

²⁴ Mark Ravenhill, "Shopping & Fucking" 1. ja 12. stseen.

²⁵ Kristiina Vaarik, "Uuslavastus šokeerib ja paneb kaasa tundma." "Sakala" 11. VI 2002.

²⁶ Jaan Kruusvall, "Olen öösse eksind karjus", lk 174.

²⁷ Vt näiteks Osho "Pole vett, pole ka kuud", Buddha kirjastus, 1995, lk 66.

²⁸ Anneli Saro, "Jutustusi ilustatest ja õnnelikest inimestest". TMK 5/2002, lk 23.

gas): "Kõige huvitavam on see, mis sünnib kaaskodaniku magamistaos."²⁹

Õige! Võtame või Jüri Kaldmaa näidendi "Kolmkõla(d)"³⁰, milles näidatakse magamistuba täies ilus ja valus. *Quod erat demonstrandum*.

"Kolmkõla(de)" kohta nendib Jaak Allik, keda pean panetunud riigiteatri üheks "avangardsemaks" ja "šokeerivamaks" teatrijuhiks: "Paraku jääb ainuüksi augu ümber tiirlemisest huvitava näidendi jaoks väheks ja publikut ei meelita teatrisse enam ka see, kui näitlejad laval lausa kolmekesi koos voodis hüplevad."³¹

Samast näitemängust on kirjutanud Andres Noormets: "...seal sees on üks väga tugev, arhetüüpne mudel, millele eestimaine reaalsus igapäevaselt, igatunniselt oma suhteid ehitab. [- -] ristabiellud, arusaamatud kokkuheitmised, animaalsed kired, millele jagub seaduse armulikku katet ning õnnistust. [- -] ...tolerantsuse ja pluralismi kool, ühiskonna arengu uus, röömustavalt värviline etapp. Jüri on kaasmaalases asuvad tungid ära tundnud, tulevikku ette sõnunud. Kõhedaks tegevalt täpselt. Teisel plaanil, teksti allkihtides."³²

Kummal on õigus? Küllap mõlemal. Autor aga nutab õnnest, et üks lavastaja (Noormets) on tema näidendile nii täpselt pih-ta saanud.

Filosoofiatudeng Vivian Bohl sedastab, et Kaldmaa näidendid on šokeerivad ja eesti teater kardab alasti keha.³³ Jäägu esimene väide sinnapaika (jälle "šokk"!), ent teine kisub vist vägisi tõeks.

Kas alasti inimene laval "šokeerib" kedagi? Usutavasti on näitleja üks põhilisi tööriistu tema enese keha. Kui filmi-, foto- ja maalikunstis on alasti inimese kujutamine kaunis loomulik nähtus, siis eesti teatris tekib järsku ebalus – keha varjatakse kiivalt ja alastatakse juhul, kui tõesti enam kuidagi teisiti ei saa. Aga enamasti ikka saab. Ja kui kuidagi enam ei saa, siis kuidagi ikka saab, st keha jääb kaetuks.

Kas allakirjutanu igatseb näha mõne näitleja – tavaliselt kaetud – kehaosi või õhkab pornoteatri järele? Vastus on: ei. Aga ma võin öelda ka: jaa. Ent see "jaa" pole ees-

²⁹ Andres Keil, "Kas neonarratiivsed, uusrealistlikud tuuled?" TMK 6/2002, lk 20 – 23.

³⁰ Jüri Kaldmaa, "Kolmainsus". Eesti Keele Sihtasutus, 2001, lk 281 – 339.

³¹ Sealsamas, lk 347.

³² Andres Noormets, "Eesti draama 2001. Festival paberil." "Teatrielu 2001", Eesti Teatriliit, 2002, lk 41.

³³ Jüri Kaldmaa, "Kolmainsus", lk 381.



Mikk Mikiver ja Maria Klenskaja lavastuses "Hullumeelne professor" (autor Jaan Kruusvall, lavastaja Mikk Mikiver) Eesti Draamateatris 1996. aastal.



Ester Pajusoo lavastuses "Hullumeelne professor".
Pector Lauritsa fotod

märk omaette. Samas ma ei arva, et see alastamatus mingi eriline "probleem" oleks. Alastuse puhul on vahel natuke piinlik. Elus loomulikud asjad ei muutu laval kunstiks, vaid kunstlikuks.

"Elutõde" silmas pidades – pärast armuõõd abikaasa või armukesega ei ärka te ometi hommikul üles, püksikud jalas ja rinnahoidja seljas. Nagu eesti teatris sageli voodisteeni tehakse. "Kunstitõde" vaatevinklist – näiteks farsiliku võtmega keerates – võib paarike või kolmik süngis mürada ka soobli-nahast kasukates, läkiläkides, tanksaabastes.

Aga need pähkliid jäägu näitejuhtide pureda.

Lavastaja asi ei ole niivõrd näitlejanna rindu või näitleja riista eksponeerida (ning vaataja asi neid piielda), vaid erootiline misanstsseen "nii kunstiliselt kui eluliselt mõtestada", laadida ja täita.

Siinkohal on paslik meenutada Runneli luuletust "Ega kunst ole":

*EGA KUNST OLE – KULLAKSED – ELU,
ta on ainult elu peal vaht;
mida kuumemalt keeb ise elu,
seda kõrgemalt kobretab vaht.³⁴*

Vististi "Tühjas ruumis" mainib Peter Brook, et dramaturg on kui Jumal, kes võib luua uue maailma. No mis "vägede Jehoova" ma olla saan, kui ei või isegi oma tegelast rii-dest lahti võtta?!

III NATUKE REMARQUE'IST (SEDA-PUHKU MITTE ERICH MARIAST)

Dramaturg ei kirjuta näidendisse remarke niisama nalja viluks. Mida teeb remargiga lavastaja? Kas see kohustab näitejuhti millekski, aitab või – vastupidi – segab teda?

³⁴ Hando Runnel, "Punaste õhtute purpur". "Eesti Raamat", 1982, lk 15.



Mikk Mikiver ja Maria Klenskaja lavastuses "Hullumeelne professor" (autor Jaan Kruusvall, lavastaja Mikk Mikiver) Eesti Draamateatris 1996. aastal.



Ester Pajusoo lavastuses "Hullumeelne professor".
Pector Lauritsa fotod

märk omaette. Samas ma ei arva, et see alastamatus mingi eriline "probleem" oleks. Alastuse puhul on vahel natuke piinlik. Elus loomulikud asjad ei muutu laval kunstiks, vaid kunstlikuks.

"Elutõde" silmas pidades – pärast armuõõd abikaasa või armukesega ei ärka te ometi hommikul üles, püksikud jalas ja rinnahoidja seljas. Nagu eesti teatris sageli voodisteeni tehakse. "Kunstitõde" vaatevinklist – näiteks farsiliku võtmega keerates – võib paarike või kolmik süngis mürada ka soobli-nahast kasukates, läkiläkides, tanksaabastes.

Aga need pähklikd jäägu näitejuhtide pureda.

Lavastaja asi ei ole niivõrd näitlejanna rindu või näitleja riista eksponeerida (ning vaataja asi neid piielda), vaid erootiline misantseen "nii kunstiliselt kui eluliselt mõtestada", laadida ja täita.

Siinkohal on paslik meenutada Runneli luuletust "Ega kunst ole":

*EGA KUNST OLE – KULLAKSED – ELU,
ta on ainult elu peal vaht;
mida kuumemalt keeb ise elu,
seda kõrgemalt kobretab vaht.³⁴*

Vististi "Tühjas ruumis" mainib Peter Brook, et dramaturg on kui Jumal, kes võib luua uue maailma. No mis "vägede Jehoova" ma olla saan, kui ei või isegi oma tegelast rii-dest lahti võtta?!

III NATUKE REMARQUE'IST (SEDA-PUHKU MITTE ERICH MARIAST)

Dramaturg ei kirjuta näidendisse remarke niisama nalja viluks. Mida teeb remargiga lavastaja? Kas see kohustab näitejuhti millekski, aitab või – vastupidi – segab teda?

³⁴ Hando Runnel, "Punaste õhtute purpur". "Eesti Raamat", 1982, lk 15.

Kui remark osutub talle sobimatuks või sündsusetuks, on kõige lihtsam loomulikult autori selgitus või märkus tähelepanuta jätta ja kärpida.

Ingomar Vihmar on Ravenhilli S & Fi lavastades püsinud autoritruuna, aga olnud samas ka "kaval" ja mõistagi diskreetne. Võtame ühe konkreetse S & Fi remargi:

*(Robbie sülgab käele. Aeglaselt kannab ta sülje Gary persele. [- - -] Robbie teeb püksiluku lahti ja kannab sülje peenisele. Siseneb Garysse. Hakkab teda keppima. Vaikus. Robbie kepi Garyt.)*³⁵

Kas pole "šokeeriv"?! Publik peaks ju saalis minestama, oksendama, masturbeerima... Või vähemalt punastama ja lahkuma.

Ent ei juhtu ühtegi neist. Antud remark on Kirsimäe aidas ka täpselt ja mõjusalt lavastatud, sest seda pole S & Fi kui loo kontekstis tark kärpida. (Kustutada saab muidugi alati.)

Ingomari eespool mainitud "kavalus" väljendub selles, et näitejuht "unustab" justkui muuseas S & Fi 10. stseeni kaubamaja mattklaasist riietuskabiini lavale ka 12. stseeniks, kust pärineb ka tsiteeritud remark.

Näidendi teksti põhjal ei toimu aga 12. stseen enam mitte kaubamajas, vaid korteris. Anaalsed ühtimised peaksid seega aset leidma nii tegelaste kui ka publiku silme all. Seda oleks vahest palju tahetud ja ka mõttetu nõuda. Eriti juhil, kui tegu on heteroseksuaalidest näitlejatega.

Ravenhilli saaks lavastada Vihmarist oluliselt rängemalt, mida on maailmas kindlasti ka tehtud.

Keili veendumusele, et varsti ilmub eesti oma Mark Ravenhill³⁶, lisaksin, et üks "võõrasema" või "vanem kasuõde" võiks tal Maarjamaal sotsiaalsuse poolest juba olla – dramaturg Merle Karusoo.

Ravenhill ei kirjuta küll dokumentaalnäidendeid, ent tema tegelased on väga ehtsad, elusad ja elulised, Karusoo "dramaturgia" põhineb teadagi millel. (Valem Karusoo = eesti Ravenhill on muidugi liialdus, sest Karusoo ei tegele tükist tükki homodega jne.)

Kruusvalli näidendites üleüldse ja eriti HPs naljalt "sündsusetuid" remarke ei kohta. Ent teatrilavale "sobimatuid" küll. Kuidas panna püünele HP esimese vaatuse 4., 8. ja 9. stseen, mis koosnevad ainult remarkidest, täpsimini on need õues toimuvate stseenide kirjeldused?³⁷

Ka Mikiver on autori märkusi järginud. (Lavastajakogemuse poolest võiks ta näiteks "Ingomar Vihmari isa" olla.)

HP puhul seisnes Mikiveri "nutikus" selles, et lisaks Kruusvalli poolt kirjutatud tegelastele tõi näitejuht lavale veel kaks: Opeeraatori ja Assistenti, kes tegelesid n-õ õuestseenide filmimisega, mida publikum nägi video vahendusel.

Mark Ravenhilli näidendeid on Eestis seni lavastanud vaid Ingomar Vihmar (enne S & Fi "Mõned teravad polaroidid" von Krahlis).

Jaan Kruusvalli viimase aja harvad teatritekstitid (lisaks HPl "Mälestused. Ainult ei tea millest") on kujunenud Mikk Mikiveri "monopoliks". Kiidan mõlemad "paarisrakendid" igati heaks. Aga vaatevälja avardamiseks võiks mõni aulik näitejuht seda seaduspära rikkuda ja publikut "šokeerida".

Faktiks jääb, et remarki – ükskõik kui sündsusetut – tuleb arvestada ja saab ka lavastada. Ainult see nõuab "pea, südame ja ("šokeeriva" ääremärkuse puhul) kubemega" lavastajat.

IV RESÜMEE

1. Mark Ravenhilli (ja teiste n-õ rõvedate ja "šokeerivate" autorite) lugemine, vaatamine ja ka lavastamine on nagu tõkkejooks. Kui ikka esimesest tõkkest (*fuck*'idest, türadest ja putsidest, homondusest jne) üle ei saa, siis lavastaja (ka lugeja või vaataja) kukub, tee kargab näkku, pilt läheb tasku ja edasine taamal kangastuv (võib-olla väga avar) maastik sulgub. Ja näitejuht (ka publik) võib rahulikult järgmise Shakespeare'i, Ibseni ja Tšehhovi; muusikali või salongikomöödia kallale asuda.

2. Eesti teater (ja ka kirjandus) peaks olema uhke ning õnnelik, et teda on õnnistatud sellise "psüühiliselt vapustava" kirjutajaga nagu Jaan Kruusvall.

3. Ehk tekitaks "šoki" absoluutselt moraalne, eetilise, seksi-, konflikti- ja intriigivaba jne näidend... Usun, et sellist teksti on võimalik kirjutada ja mis peamine – ka lavastada.

4. Oma "šokk" on ihule kõige lähemal.

³⁵ Mark Ravenhill, "Shopping & Fucking", 12. stseen.

³⁶ Vt viide 29.

³⁷ Jaan Kruusvall, "Olen öösse eksind karjus", lk 136, 156 ja 157.

Kui remark osutub talle sobimatuks või sündsusetuks, on kõige lihtsam loomulikult autori selgitus või märkus tähelepanuta jätta ja kärpida.

Ingomar Vihmar on Ravenhilli S & Fi lavastades püsinud autoritruuna, aga olnud samas ka "kaval" ja mõistagi diskreetne. Võtame ühe konkreetse S & Fi remargi:

*(Robbie sülgab käele. Aeglaselt kannab ta sülje Gary persele. [- - -] Robbie teeb püksiluku lahti ja kannab sülje peenisele. Siseneb Garysse. Hakkab teda keppima. Vaikus. Robbie kepi Garyt.)*³⁵

Kas pole "šokeeriv"?! Publik peaks ju saalis minestama, oksendama, masturbeerima... Või vähemalt punastama ja lahkuma.

Ent ei juhtu ühtegi neist. Antud remark on Kirsimäe aidas ka täpselt ja mõjusalt lavastatud, sest seda pole S & Fi kui loo kontekstis tark kärpida. (Kustutada saab muidugi alati.)

Ingomari eespool mainitud "kavalus" väljendub selles, et näitejuht "unustab" justkui muuseas S & Fi 10. stseeni kaubamaja mattklaasist riietuskabiini lavale ka 12. stseeniks, kust pärineb ka tsiteeritud remark.

Näidendi teksti põhjal ei toimu aga 12. stseen enam mitte kaubamajas, vaid korteris. Anaalsed ühtimised peaksid seega aset leidma nii tegelaste kui ka publiku silme all. Seda oleks vahest palju tahetud ja ka mõttetu nõuda. Eriti juhil, kui tegu on heteroseksuaalidest näitlejatega.

Ravenhilli saaks lavastada Vihmarist oluliselt rängemalt, mida on maailmas kindlasti ka tehtud.

Keili veendumusele, et varsti ilmub eesti oma Mark Ravenhill³⁶, lisaksin, et üks "võõrasema" või "vanem kasuõde" võiks tal Maarjamaal sotsiaalsuse poolest juba olla – dramaturg Merle Karusoo.

Ravenhill ei kirjuta küll dokumentaalnäidendeid, ent tema tegelased on väga ehtsad, elusad ja elulised, Karusoo "dramaturgia" põhineb teadagi millel. (Valem Karusoo = eesti Ravenhill on muidugi liialdus, sest Karusoo ei tegele tükist tükki homodega jne.)

Kruusvalli näidendites üleüldse ja eriti HPs naljalt "sündsusetuid" remarke ei kohta. Ent teatrilavale "sobimatuid" küll. Kuidas panna püünele HP esimese vaatuse 4., 8. ja 9. stseen, mis koosnevad ainult remarkidest, täpsemini on need õues toimuvate stseenide kirjeldused?³⁷

Ka Mikiver on autori märkusi järginud. (Lavastajakogemuse poolest võiks ta näiteks "Ingomar Vihmari isa" olla.)

HP puhul seisnes Mikiveri "nutikus" selles, et lisaks Kruusvalli poolt kirjutatud tegelastele tõi näitejuht lavale veel kaks: Opeeraatori ja Assistenti, kes tegelesid n-õ õuestseenide filmimisega, mida publikum nägi video vahendusel.

Mark Ravenhilli näidendeid on Eestis seni lavastanud vaid Ingomar Vihmar (enne S & Fi "Mõned teravad polaroidid" von Krahlis).

Jaan Kruusvalli viimase aja harvad teatritekstitid (lisaks HPlle "Mälestused. Ainult ei tea millest") on kujunenud Mikk Mikiveri "monopoliks". Kiidan mõlemad "paarisrakendid" igati heaks. Aga vaatevälja avardamiseks võiks mõni aulik näitejuht seda seaduspära rikkuda ja publikut "šokeerida".

Faktiks jääb, et remarki – ükskõik kui sündsusetut – tuleb arvestada ja saab ka lavastada. Ainult see nõuab "pea, südame ja ("šokeeriva" ääremärkuse puhul) kubemega" lavastajat.

IV RESÜMEE

1. Mark Ravenhilli (ja teiste n-õ rõvedate ja "šokeerivate" autorite) lugemine, vaatamine ja ka lavastamine on nagu tõkkejooks. Kui ikka esimesest tõkkest (*fuck*'idest, türadest ja putsidest, homondusest jne) üle ei saa, siis lavastaja (ka lugeja või vaataja) kukub, tee kargab näkku, pilt läheb tasku ja edasine taamal kangastuv (võib-olla väga avar) maastik sulgub. Ja näitejuht (ka publik) võib rahulikult järgmise Shakespeare'i, Ibseni ja Tšehhovi; muusikali või salongikomöödia kallale asuda.

2. Eesti teater (ja ka kirjandus) peaks olema uhke ning õnnelik, et teda on õnnistatud sellise "psüühiliselt vapustava" kirjutajaga nagu Jaan Kruusvall.

3. Ehk tekitaks "šoki" absoluutselt moraalne, eetilise, seksi-, konflikti- ja intriigivaba jne näidend... Usun, et sellist teksti on võimalik kirjutada ja mis peamine – ka lavastada.

4. Oma "šokk" on ihule kõige lähemal.

³⁵ Mark Ravenhill, "Shopping & Fucking", 12. stseen.

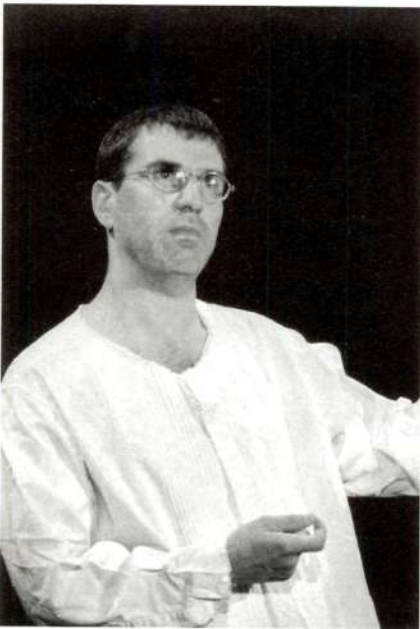
³⁶ Vt viide 29.

³⁷ Jaan Kruusvall, "Olen öösse eksind karjus", lk 136, 156 ja 157.

JEVGENI GRIŠKOVETS PÖÖRDUB MEIE POOLE OTSE

Viimastel aastatel sündinud teatriime, ka Eestis esinenud vene dramaturgi, lavastaja ja näitleja Jevgeni Griškovetsi fenomen seisneb arvatavasti ka selles, et jutustades laval olles endast, suudab ta selges ja lihtsas keeles meenutada meie endi ammu unustatud ning tihtipeale keerulisi tundeid. Nende ootamatult magus äratundmisrõõm ja -valu võib teatrisaalis istujat meeldivalt üllatada ja isegi muuta teda Griškovetsi kui nähtuse sõltlaseks.

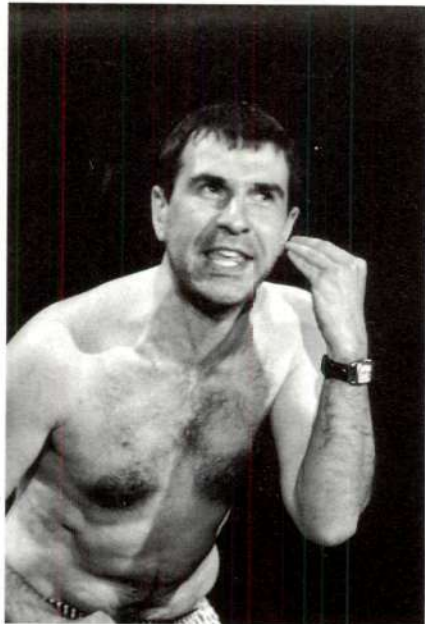
Jevgeni Griškovets seisab mängupõrandal, veel valgustamata hämaruses, juba ammu enne



Jevgeni Griškovets.
oma lavastuses "Üheaegselt"

etenduse algust. Näitleja vaatab kella, astub publikule lähemale: "Võib vist alustada. Tere õhtust." Saal vastab vaikseks jäämisega. "Palun lülitage välja oma mobiiltelefonid. Tavaliselt hakkavad nad helisema just siis, kui etenduses on kõige põnevam hetk," alustab spehtaaklit Griškovets. "Nüüd ma lähen siit korraks välja... Kui tagasi tulen, ei ole see enam mina... selles mõttes, et mina küll, aga mitte päris mina, vaid osatäitja." Ta naeratab mahlalt, tõstab sõrme – kohe tulen! –, kaob eesrüde taha. Naaseb mõtlikul, veidi ehk ebalevalgi ilmel. Nüüd siis tõesti algab.

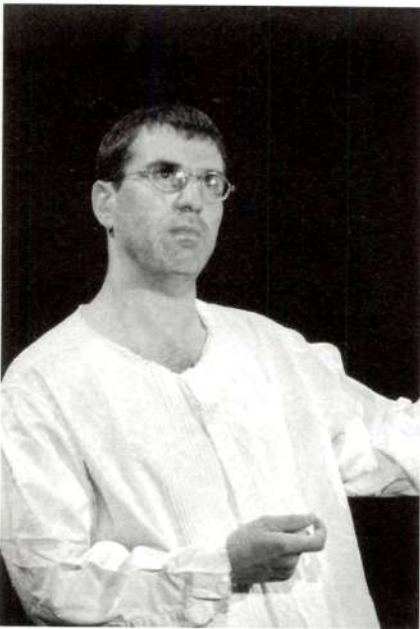
"Ta räägib ju minust... sügavalt minust... ja üksnes minust. Kuidas on see võimalik!?" olin vapustatud üha enam, vaadates eelmise aasta kevadel Vilniuse Noorsooteatris esmakordselt Jevgeni Griškovetsi. Justkui meenutades oma eluseikasid ja tundeid, lahkas ta oma pehmel ja pealetükkimatul moel ka mind,



JEVGENI GRIŠKOVETS PÖÖRDUB MEIE POOLE OTSE

Viimastel aastatel sündinud teatriime, ka Eestis esinenud vene dramaturgi, lavastaja ja näitleja Jevgeni Griškovetsi fenomen seisneb arvatavasti ka selles, et jutustades laval olles endast, suudab ta selges ja lihtsas keeles meenutada meie endi ammu unustatud ning tihtipeale keerulisi tundeid. Nende ootamatult magus äratundmisrõõm ja -valu võib teatrisaalis istujat meeldivalt üllatada ja isegi muuta teda Griškovetsi kui nähtuse sõltlaseks.

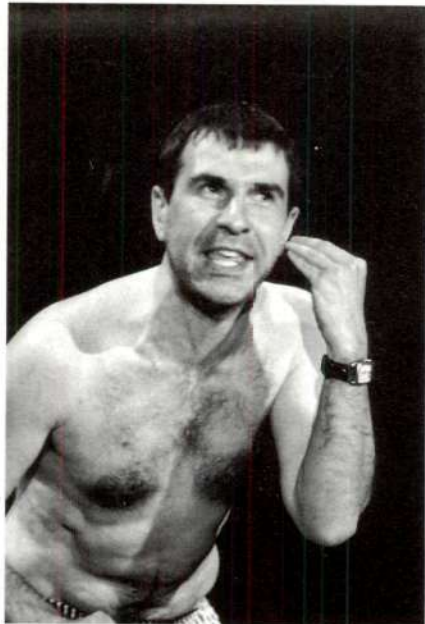
Jevgeni Griškovets seisab mängupõrandal, veel valgustamata hämaruses, juba ammu enne



Jevgeni Griškovets.
oma lavastuses "Üheaegselt"

etenduse algust. Näitleja vaatab kella, astub publikule lähemale: "Võib vist alustada. Tere õhtust." Saal vastab vaikseks jäämisega. "Palun lülitage välja oma mobiiltelefonid. Tavaliselt hakkavad nad helisema just siis, kui etenduses on kõige põnevam hetk," alustab spehtaaklit Griškovets. "Nüüd ma lähen siit korraks välja... Kui tagasi tulen, ei ole see enam mina... selles mõttes, et mina küll, aga mitte päris mina, vaid osatäitja." Ta naeratab mahlalt, tõstab sõrme – kohe tulen! –, kaob eesriide taha. Naaseb mõtlikul, veidi ehk ebalevalgi ilmel. Nüüd siis tõesti algab.

"Ta räägib ju minust... sügavalt minust... ja üksnes minust. Kuidas on see võimalik!?" olin vapustatud üha enam, vaadates eelmise aasta kevadel Vilniuse Noorsooteatris esmakordselt Jevgeni Griškovetsi. Justkui meenutades oma eluseikasid ja tundeid, lahkas ta oma pehmel ja pealetükkimatul moel ka mind,



pannes senitundmatul moel nautima erakordselt isiklikku sidet laval toimuvaga.

Intiimne dialoog näitleja ja iseendaga

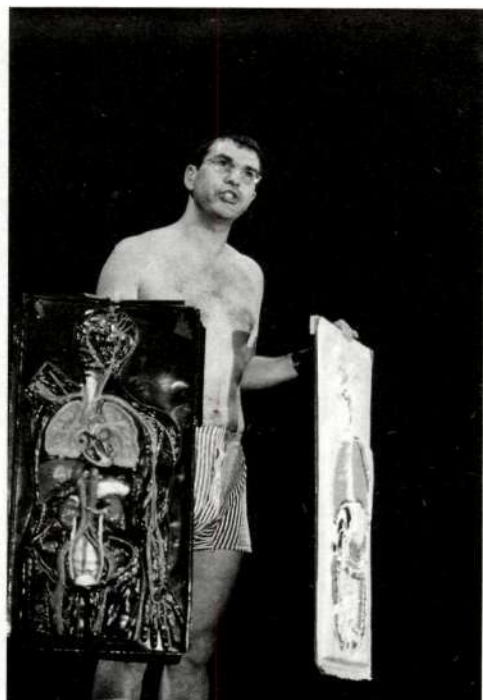
“Selles minu ja näitleja vahel toimuvus intiimses aktis pole tegelikult midagi eriskummalist, üritasin enese privaatsuse säilitamiseks võtta teatrikriitikutele omast skeptilist ametihoiakut. Tõepoolest, laias laastus võttes on ju kogu teatriajaloo vältel üritatud järgida (iseasi, kuidas see on õnnestunud) klassikalist põhimõtet tuua piiratud ruumis ja ajas esile publikule mõistetavad ja kaasaalamist väärivad emotsioonid, millega vaataja suudaks rohkemal või vähemal määral kaasa minna või neid vähemalt ära tunda. Vastasel juhul ei tekiks edukaks mängu kulgemiseks vajalikku saalisest usalduskliimat, mille skaala võib kõikuda nagu ühes tuntud laste otsimismängus – leige, soe, väga soe jne. Mida kuumem see kliima on, seda lähemale me asetame oma tunnetes ja ettekujutustes end näitleja kehastatavale tegelasele. Oma vaimusilmas võime võtta tal sõbramehelikult ümbert kinni, patsutada õlale ja vene kombe kohaselt kas või suudelda ning öelda: “Tean, kulla semu ja hingekaaslane, kui raske (või

vastupidi, hea) sul praegu on olla – mäletan, et minuga oli kord samuti.”

Paraku avastasin, et selline teatriaabit-salik lähenemine ei pidanud Griškovetsi puhul paika. Ta ei kutsunud, ei oodanud ega teinud ka ühtki pingutust meelitamiseks mind oma (lava)ringi semutsema või talle kaasa elama. Tema kui jutustaja ja minu kui kuulaja vahelised suhted tärkasid ja toimisid hoopis mingite teiste, ebatraditsiooniliste teatrireeglite järgi. Tundus, et Griškovets astus minu juurde ise, mängimata, veidi kõhkleva oleku ja pisut vabandava naeratusega, ning libises vist üksnes temale omaste plastiliste liigutustega (tema näitlejakarjäär algas pantomiimiteatrist) otse, seades end rolliliste paisutatud abivahenditeta minu südame ja mälu sügavatesse salasoppidesse.

Griškovets: Kas pole veider, et inimesed, kes peavad päevikuid, soovivad hullupööra, kui keegi nende päeviku läbi loeb. Kuigi nad on just nii kirjutatud – need päevikud –, et ehk kunagi loetakse. Nende autorid on nii liigutavad ja tundlikud inimesed... Päevikutes.

Arvasin, et tegu on mingi hetkega, juhusliku ja mööduva kokkusattumusega, mil



pannes senitundmatul moel nautima erakordselt isiklikku sidet laval toimuvaga.

Intiimne dialoog näitleja ja iseendaga

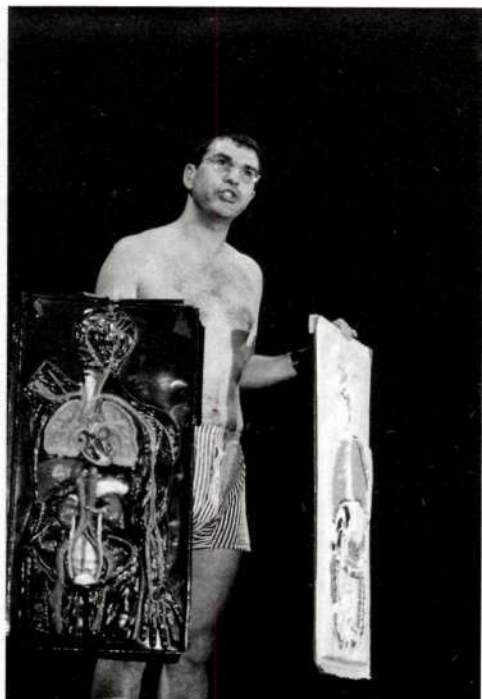
“Selles minu ja näitleja vahel toimuvast intiimses aktis pole tegelikult midagi eriskummalist, üritasin enese privaatsuse säilitamiseks võtta teatrikriitikutele omast skeptilist ametihoiakut. Tõepoolest, laias laastus võttes on ju kogu teatriajaloo vältel üritatud järgida (iseasi, kuidas see on õnnestunud) klassikalist põhimõtet tuua piiratud ruumis ja ajas esile publikule mõistetavad ja kaasaalamist väärivad emotsioonid, millega vaataja suudaks rohkemal või vähemal määral kaasa minna või neid vähemalt ära tunda. Vastasel juhul ei tekiks edukaks mängu kulgemiseks vajalikku saalisest usalduskliimat, mille skaala võib kõikuda nagu ühes tuntud laste otsimismängus – leige, soe, väga soe jne. Mida kuumem see kliima on, seda lähemale me asetame oma tunnetes ja ettekujutustes end näitleja kehastatavale tegelasele. Oma vaimusilmas võime võtta tal sõbramehelikult ümbert kinni, patsutada õlale ja vene kombe kohaselt kas või suudelda ning öelda: “Tean, kulla semu ja hingekaaslane, kui raske (või

vastupidi, hea) sul praegu on olla – mäletan, et minuga oli kord samuti.”

Paraku avastasin, et selline teatriaabit-salik lähenemine ei pidanud Griškovetsi puhul paika. Ta ei kutsunud, ei oodanud ega teinud ka ühtki pingutust meelitamiseks mind oma (lava)ringi semutsema või talle kaasa elama. Tema kui jutustaja ja minu kui kuulaja vahelised suhted tärkasid ja toimisid hoopis mingite teiste, ebatraditsiooniliste teatrireeglite järgi. Tundus, et Griškovets astus minu juurde ise, mängimata, veidi kõhkleva oleku ja pisut vabandava naeratusega, ning libises vist üksnes temale omaste plastiliste liigutustega (tema näitlejakarjäär algas pantomiimiteatrist) otse, seades end rolliliste paisutatud abivahenditeta minu südame ja mälu sügavatesse salasoppidesse.

Griškovets: Kas pole veider, et inimesed, kes peavad päevikuid, soovivad hullupööra, kui keegi nende päeviku läbi loeb. Kuigi nad on just nii kirjutatud – need päevikud –, et ehk kunagi loetakse. Nende autorid on nii liigutavad ja tundlikud inimesed... Päevikutes.

Arvasin, et tegu on mingi hetkega, juhusliku ja mööduva kokkusattumusega, mil





Jevgeni Griškovets oma lavastuses "Kuidas ma söin ära koera".
Priit Grepi fotod

ta hõivas mõneks hetkeks minu meeled, — küll ta sama vaikselt ja elegantselt ka välja astub. Ma eksisin — ta jäi. Kuni etenduse lõpuni tundsin lausa füüsiliselt tema invasiooni, olime kui üks tervik, ühtselt hingav organism. Aimasin, mida ta ütleb etenduse käigus järgmisena, ma lihtsalt mäletasin seda. Tema jutustus vestlusest sõbraga mõjus mulle nii, nagu oleksin paljastanud end ja vaielnud iseendaga.

Tema sõber (esimene mina): Ma ei suuda sulle siiani andeks anda seda, kui sa mulle kord ammu ütlesid — täpselt samasugune lõust oli ees... Sa ütlesid: "Ära praegu minuga räägi, alles tund aega tagasi ma lõpetasin lugemise," — ma ei mäleta, mis raamatust jutt oli, — "ma pole suutnud veel vabaneda selle mõjust," ja läksid minema, selline kürb ja mõtlik...

Griškovets (teine mina): Lõpeta, mida sa ajad...

Tema sõber (esimene mina): Aga mäletad, kui sa tulid kooli, käsi kipsis... Selline kahvaatu, haavatuud kangelane. Ja lõust oli samasugune. Kõik ahhetasid ja küsisid, et kas on valus ja kuidas see juhtus. Sina aga: "Ah, tühi asi, enam ei valuta," ja tõmbasid näo kipra, nagu kannataks tohutut valu. Tfuui!

Meie intensiivne dialoog kestis ka tema väljapeetud pauside ajal, sest arvasin end teadvat ka seda, mida ta ütlemata jättis. Seda viimast aimasin küll vaid määral, mis piiritleb minu iseene tundmist.

Nähtuse ootamatu lõök

Minu intiimne salasuhe Griškovetsiga sai aga üsna pea tugeva hoobi. See juhtus vahetult pärast etenduse lõppu. "Tead, jube veider tunne on," vastas garderoobi ees palitut mõtlikult selga pusiv leedulasest tuttav Vitautas, kui olin talle esitanud tavalise etendusejärgse küsi-



muse stiilis kuidas meeldis? "See tükk rääkis ju täpipealt minust. Ei noh...! Ma isegi mäletan, kuidas..." hakkas tuttav loetlema tema ja Griškovetsi kokkupuutepunkte. Neid oli palju. Igatahes mitte vähem kui minul.

Hiljem muutus "pettumus" veelgi globaalsemaks. Nimelt selgus, et minutunnetunnevad Griškovetsi etenduste ajal teisedki Leedus elavad Vitautased ja Vited, Lätis Marised ja Mariad, Inglismaal Georgid ja Jane'id, Venemaal Sašad ja Aleksandrad, Prantsusmaal... Maailmas pidevalt gastroleeriv Griškovets on kaks korda käinud ka Eesti publikut üllatamas.



Jevgeni Griškovets oma lavastuses "Kuidas ma söin ära koera".
Priit Grepi fotod

ta hõivas mõneks hetkeks minu meeled, — küll ta sama vaikselt ja elegantselt ka välja astub. Ma eksisin — ta jäi. Kuni etenduse lõpuni tundsin lausa füüsilisel tema invasiooni, olime kui üks tervik, ühtselt hingav organism. Aimasin, mida ta ütleb etenduse käigus järgmisena, ma lihtsalt mäletasin seda. Tema jutustus vestlusest sõbraga mõjus mulle nii, nagu oleksin paljastanud end ja vaielnud iseendaga.

Tema sõber (esimene mina): Ma ei suuda sulle siiani andeks anda seda, kui sa mulle kord ammu ütlesid — täpselt samasugune lõust oli ees... Sa ütlesid: "Ära praegu minuga räägi, alles tund aega tagasi ma lõpetasin lugemise," — ma ei mäleta, mis raamatust jutt oli, — "ma pole suutnud veel vabaneda selle mõjust," ja läksid minema, selline kürb ja mõtlik...

Griškovets (teine mina): Lõpeta, mida sa ajad...

Tema sõber (esimene mina): Aga mäletad, kui sa tulid kooli, käsi kipsis... Selline kahvaatu, haavatuud kangelane. Ja lõust oli samasugune. Kõik ahhetasid ja küsisid, et kas on valus ja kuidas see juhtus. Sina aga: "Ah, tühi asi, enam ei valuta," ja tõmbasid näo kipra, nagu kannataks tohutut valu. Tfuui!

Meie intensiivne dialoog kestis ka tema väljapeetud pauside ajal, sest arvasin end teadvat ka seda, mida ta ütlemata jättis. Seda viimast aimasin küll vaid määral, mis piiritleb minu iseene tundmist.

Nähtuse ootamatu lõök

Minu intiimne salasuhe Griškovetsiga sai aga üsna pea tugeva hoobi. See juhtus vahetult pärast etenduse lõppu. "Tead, jube veider tunne on," vastas garderoobi ees palitut mõtlikult selga pusiv leedulasest tuttav Vitautas, kui olin talle esitanud tavalise etendusejärgse küsi-



muse stiilis kuidas meeldis? "See tükk rääkis ju täpipealt minust. Ei noh...! Ma isegi mäletan, kuidas..." hakkas tuttav loetlema tema ja Griškovetsi kokkupuutepunkte. Neid oli palju. Igatahes mitte vähem kui minul.

Hiljem muutus "pettumus" veelgi globaalsemaks. Nimelt selgus, et minutunnetunnevad Griškovetsi etenduste ajal teisedki Leedus elavad Vitautased ja Vitaled, Lätis Marised ja Mariad, Inglismaal Georgid ja Jane'id, Venemaal Sašad ja Aleksandrad, Prantsusmaal... Maailmas pidevalt gastroleeriv Griškovets on kaks korda käinud ka Eesti publikut üllatamas.

Loomulikult äratas see minus mõningat armukadedust, ent pani ka tõsisemalt mõtlema Griškovetsi kui nähtuse fenomeenile.

Ta mäletab tунnet

Looduse poolt on meile antud mälu. Ilma selle omaduseta oleks inimkonna eksistents sõna otseses mõttes mõttetu. Sellest lähtuvalt võiks aga küsida, mida me õigupoolest mäletame? Eeldatavasti domineerivad meie suhteliselt piiratud mäluarsenalis faktid, mille lõputule laaviinile jääb tunnete mälu märkimisväärselt alla.

Selleks et meenuksid tunded, pidid nad oma tekkimise ajal olema väga tugeva sisemise jõuga, mis juhtub tavaliselt ekstreemsituatsioonides, näiteks, kui on väga valus, harvemini – väga rõõmus. Pahatihti kustuvad aga need väheseidki tundemälestused, ühinedes märkamatuks meie elu faktide kuhjaga. Neist rääkides suudame sujuvalt ümber jutustada toimumise koha, kulgevuse ja aja ning vastavalt sündmuse iseloomule märgistada seda igati loogiliste ning teie t u n d e i d väljendavate tegu- ja omadussõnadega.

Üldjuhul kõlab selline jutustus kuulajale igati usutavalt ning arusaadavalt ega oskagi enamale pretendeerida. Sama skeem toimib tavaliselt ka teatris – näitlejad jutusta-

vad oma loo – publiku asi on kas uskuda seda ja minna sellega kaasa või mitte.

Kui nüüd aga küsida, kes meist mäletab, mis tunne oli täiesti tavalisel, mitte midagi ütleval argipäeval ajada end hommikul vara toas põlema pandud laelambi valguse peale üles, ning siis ema käekõrval läbi pimeduse ja tuisu vastikult helendavate akendega kooli minna. (Kordan – jutt on tundest, mitte faktist iseenesest või teadmisesest, et see tunne pidi olema halb.) Või kes mäletab seda, millised mõtted ja nendega kaasnevad tunded olid meil mõnes linnatranspordis sõites ja oma linna läbi aknaklaasi vaadates. Või sõjaväes olles seersandi lakkamatult monotoonse vandumise saatel peldiku põrandaid küürides, või oma töölaualt kadunud pastakat ja paberilipakale kirjutatud telefoninumbrit otsides, või tüütu ülemusega telefonitsi viisakalt vesteldes, või oma rasedat naist imetlevalt ja samas kohkunult – temas elab veel keegi! – kõrvalt vaadates.

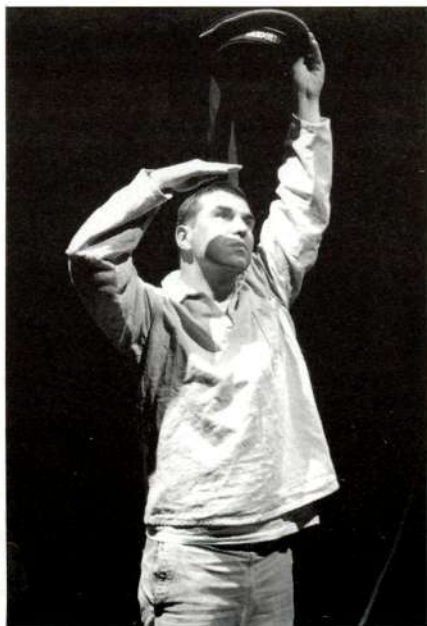
Seda kõike oskab Griškovets esitleda mitte m a t ä p s e l t m ä l e t a n vormis, vaid "otsides ja kombates" õigeid sõnu ja väljendeid.

Griškovets: Saate aru, peas, see tähendab mõtetes, sõnad ju puuduvad. Nemad, need sõnad, ilmuvad alles paberile... ja nad kuidagi ei sobi kokku... ei vasta minu peas ja mõtetes tegelikult toimuvale... Ka see, et ma räägin, kõige üldisemas mõttes... kõnelen – see ei ole ju minu poolt ettevalmistatud tekst, aga samas ma tean, mida ma öelda tahan. Ent see, mida ma tahan öelda, on minus olemas mitte sõnade vormis, vaid kuidagi... teisiti. Sõnade ja lausete väljaitlemise, see tähendab rääkimise ajal tuleb jutt alati mingis teistsuguses vormis välja, kui ta algselt minu sees oli. Vahel ma isegi imestan, et leian vestluse käigus selliseid seletusi ja sõnu, mida iseendaga olles leida ei suutnud.

Lihtne, ent piinarikkalt keeruline

Otseseid paralleele tõmbamata võib Jevgeni Griškovetsi loomingut tinglikult võrrelda Exupéry "Väikese printsiga", kus, kasutades lihtsaid (mitte lihtsustatud) kujundeid ning keelt, suutis autor sajale leheküljele mahutada praktiliselt kogu inimelu eksistentsi mõtte ja filosoofia.

Meil on veel ka üks vana uushõbedast lusikas. Kõigi poolt armastatud, kulunud ja ilus teelusikas. Sel-



Loomulikult äratas see minus mõningat armukadedust, ent pani ka tõsisemalt mõtlema Griškovetsi kui nähtuse fenomenile.

Ta mäletab tунnet

Looduse poolt on meile antud mälu. Ilma selle omaduseta oleks inimkonna eksistents sõna otseses mõttes mõttetu. Sellest lähtuvalt võiks aga küsida, mida me õigupoolest mäletame? Eeldatavasti domineerivad meie suhteliselt piiratud mäluarsenalis faktid, mille lõputule laaviinile jääb tunnete mälu märkimisväärselt alla.

Selleks et meenuksid tunded, pidid nad oma tekkimise ajal olema väga tugeva sisemise jõuga, mis juhtub tavaliselt ekstreemsituatsioonides, näiteks, kui on väga valus, harvemini – väga rõõmus. Pahatihti kustuvad aga need väheseidki tundemälestused, ühinedes märkamatuks meie elu faktide kuhjaga. Neist rääkides suudame sujuvalt ümber jutustada toimumise koha, kulgevuse ja aja ning vastavalt sündmuse iseloomule märgistada seda igati loogiliste ning teie t u n d e i d väljendavate tegu- ja omadussõnadega.

Üldjuhul kõlab selline jutustus kuulajale igati usutavalt ning arusaadavalt ega oskagi enamale pretendeerida. Sama skeem toimib tavaliselt ka teatris – näitlejad jutusta-

vad oma loo – publiku asi on kas uskuda seda ja minna sellega kaasa või mitte.

Kui nüüd aga küsida, kes meist mäletab, mis tunne oli täiesti tavalisel, mitte midagi ütleval argipäeval ajada end hommikul vara toas põlema pandud laelambi valguse peale üles, ning siis ema käekõrval läbi pimeduse ja tuisu vastikult helendavate akendega kooli minna. (Kordan – jutt on tundest, mitte faktist iseenesest või teadmisesest, et see tunne pidi olema halb.) Või kes mäletab seda, millised mõtted ja nendega kaasnevad tunded olid meil mõnes linnatranspordis sõites ja oma linna läbi aknaklaasi vaadates. Või sõjaväes olles seersandi lakkamatult monotoonse vandumise saatel peldiku põrandaid küürides, või oma töölaualt kadunud pastakat ja paberilipakale kirjutatud telefoninumbrit otsides, või tüütu ülemusega telefonitsi viisakalt vesteldes, või oma rasedat naist imetlevalt ja samas kohkunult – temas elab veel keegi! – kõrvalt vaadates.

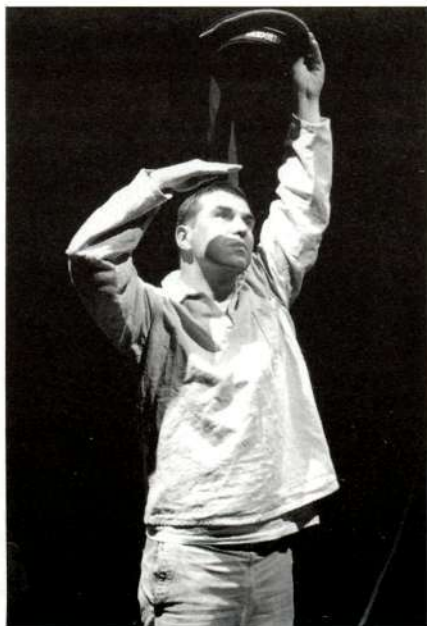
Seda kõike oskab Griškovets esitleda mitte m a t ä p s e l t m ä l e t a n vormis, vaid "otsides ja kombates" õigeid sõnu ja väljendeid.

Griškovets: Saate aru, peas, see tähendab mõtetes, sõnad ju puuduvad. Nemad, need sõnad, ilmuvad alles paberile... ja nad kuidagi ei sobi kokku... ei vasta minu peas ja mõtetes tegelikult toimuvale... Ka see, et ma räägin, kõige üldisemas mõttes... kõnelen – see ei ole ju minu poolt ettevalmistatud tekst, aga samas ma tean, mida ma öelda tahan. Ent see, mida ma tahan öelda, on minus olemas mitte sõnade vormis, vaid kuidagi... teisiti. Sõnade ja lausete väljaitlemise, see tähendab rääkimise ajal tuleb jutt alati mingis teistsuguses vormis välja, kui ta algselt minu sees oli. Vahel ma isegi imestan, et leian vestluse käigus selliseid seletusi ja sõnu, mida iseendaga olles leida ei suutnud.

Lihtne, ent piinarikkalt keeruline

Otseseid paralleele tõmbamata võib Jevgeni Griškovetsi loomingut tinglikult võrrelda Exupéry "Väikese printsiga", kus, kasutades lihtsaid (mitte lihtsustatud) kujundeid ning keelt, suutis autor sajale leheküljele mahutada praktiliselt kogu inimelu eksistentsi mõtte ja filosoofia.

Meil on veel ka üks vana uushõbedast lusikas. Kõigi poolt armastatud, kulunud ja ilus teelusikas. Sel-



lesuguseid pole meil kunagi rohkem olnud. Aga kunagi ammu oli ta poes täiesti uue ja läikivana vaid üks paljudest samasugustest lusikatest, mille saatus on teadmata. Ja kes oleks siis osanud aimata, et just seda teelusikat hakatakse ühes peres nii väga armastama.

(Mäletate, kuidas Väike Prints avastas planeedil Maa olles enda jaoks tõdemuse, et vaatamata rooside rohkusele ühes aias, kuhu ta sattus, on tema Roos ikkagi ainukene.)

Muide, need naisosatäitja öeldud sõnad Griškovetsi uusimas näidendis "Gorod" ("Linn") kuuluvad prototüübile, kelleks on Jevgeni abikaasa Jelena, kes on ühtlasi ka Griškovetsi väikese trupi sekretär-koordinaator ja (teatri)mehe lähim abiline. Olles Lenaga kirjavahetuses, küsisin talt, kuidas ta suhtub "enese" nägemisse etenduses, mille üks osa käsitleb mehe egoistlike eneseotsingute tõttu tekkinud pingeid armastavate abikaasade vahel.

Jelena Griškovets: See näidend on osa minust ja minu elust. Peaaegu kõik selles tükkis toimuva olen ma ise üle elanud. Seepärast on väga raske vastata küsimusele, kuidas ma sellesse suhtun. Nagu iseendasse. Ma ei suuda abstraheruda, võtan seda üsna valuliselt. Aga ma usun, et need minu tunded pole mitte võõrad ka kõigile neile, kes nende sisu mõistavad. Sest etenduses on kõik nii lihtne, ent samal ajal sedavõrd piinarikkalt keeruline, et sellest võib hulluks minna, surra, või siis vastupidi, leida uus elu.

Mitte Aurora kogupaugu kaudu...

Lõpetuseks võib öelda, et tänu kirjanoduslikule maneerile, kangelaste maailmale, nende dialoogide teemadele ja täiesti täpsele paigutusele konkreetse aega ning samaaegselt nende visatus vabasse tegevusruumi on Jevgeni Griškovetsi kõiki näidendeid võimalik vaadelda ühtsetena. Rääkides dramaturg Jevgeni Griškovetsi loomingu kaasaegsusest, tsiteeriksin Moskva teatريفestivali (kus Griškovets sai preemia "Kolm öde") žüriiliikme sõnu:

"Ma näen Griškovetsi näidendites 90. aastate lõppu. Ma näen tänapäeva inimest, kes pöördub minu poole otse...Mitte "Aurora" kogupaugu kaudu, mitte läbi veel millegi või kellegi, vaid just nimelt otse. Ma loen seda ja mõistan, et jutt on minust. Ja see on kirjutatud minust."

Jevgeni Griškovets on sündinud 1967. aastal Kemerovo linnas. Ta on lõpetanud Kemerovo Riikliku Ülikooli filoloogiateaduskonna. Teenis aega Vaikse ookeani sõjalaevastikus. 1991. aastal lõi ta teatri *Loža* ("Loož"). Selle seitsmeaastase eksistentsi jooksul jõudis kollektiivse improviseatsiooni meetodil lavale 10 etendust.

1999. a. näidendid *Kak ja sjel sobaku* ("Kuidas ma sõin ära koera") ja *Zapiski ruskogo putešestvennika* ("Vene ränduri märkmed") said preemia *Tri sestřō* ("Kolm öde").

2000. a märtsis sai Jevgeni Griškovets hooaja kokkuvõttes kaks preemiat – nominatsioonis "Novaatorlus" ja kriitikute preemia.

lesuguseid pole meil kunagi rohkem olnud. Aga kunagi ammu oli ta poes täiesti uue ja läikivana vaid üks paljudest samasugustest lusikatest, mille saatus on teadmata. Ja kes oleks siis osanud aimata, et just seda teelusikat hakatakse ühes peres nii väga armastama.

(Mäletate, kuidas Väike Prints avastas planeedil Maa olles enda jaoks tõdemuse, et vaatamata rooside rohkusele ühes aias, kuhu ta sattus, on tema Roos ikkagi ainukene.)

Muide, need naisosatäitja öeldud sõnad Griškovetsi uusimas näidendis "Gorod" ("Linn") kuuluvad prototüübile, kelleks on Jevgeni abikaasa Jelena, kes on ühtlasi ka Griškovetsi väikese trupi sekretär-koordinaator ja (teatri)mehe lähim abiline. Olles Lenaga kirjavahetuses, küsisin talt, kuidas ta suhtub "enese" nägemisse etenduses, mille üks osa käsitleb mehe egoistlike eneseotsingute tõttu tekkinud pingeid armastavate abikaasade vahel.

Jelena Griškovets: See näidend on osa minust ja minu elust. Peaaegu kõik selles tükkis toimuva olen ma ise üle elanud. Seepärast on väga raske vastata küsimusele, kuidas ma sellesse suhtun. Nagu iseendasse. Ma ei suuda abstraheruda, võtan seda üsna valuliselt. Aga ma usun, et need minu tunded pole mitte võõrad ka kõigile neile, kes nende sisu mõistavad. Sest etenduses on kõik nii lihtne, ent samal ajal sedavõrd piinarikkalt keeruline, et sellest võib hulluks minna, surra, või siis vastupidi, leida uus elu.

Mitte Aurora kogupaugu kaudu...

Lõpetuseks võib öelda, et tänu kirjanoduslikule maneerile, kangelaste maailmale, nende dialoogide teemadele ja täiesti täpsele paigutusele konkreetse aega ning samaaegselt nende visatus vabasse tegevusruumi on Jevgeni Griškovetsi kõiki näidendeid võimalik vaadelda ühtsetena. Rääkides dramaturg Jevgeni Griškovetsi loomingu kaasaegsusest, tsiteeriksin Moskva teatريفestivali (kus Griškovets sai preemia "Kolm öde") žüriiliikme sõnu:

"Ma näen Griškovetsi näidendites 90. aastate lõppu. Ma näen tänapäeva inimest, kes pöördub minu poole otse...Mitte "Aurora" kogupaugu kaudu, mitte läbi veel millegi või kellegi, vaid just nimelt otse. Ma loen seda ja mõistan, et jutt on minust. Ja see on kirjutatud minust."

Jevgeni Griškovets on sündinud 1967. aastal Kemerovo linnas. Ta on lõpetanud Kemerovo Riikliku Ülikooli filoloogiateaduskonna. Teenis aega Vaikse ookeani sõjalaevastikus. 1991. aastal lõi ta teatri *Loža* ("Loož"). Selle seitsmeaastase eksistentsi jooksul jõudis kollektiivse improvisatsiooni meetodil lavale 10 etendust.

1999. a. näidendid *Kak ja sjel sobaku* ("Kuidas ma sõin ära koera") ja *Zapiski ruskogo putešestvennika* ("Vene ränduri märkmed") said preemia *Tri sestřō* ("Kolm öde").

2000. a märtsis sai Jevgeni Griškovets hooaja kokkuvõttes kaks preemiat – nominatsioonis "Novaatorlus" ja kriitikute preemia.

DIONYSOS AGONISTES

Ameeriklaste ütlust mööda pole elus midagi kindlat, välja arvatud surm ja tulumaks. Materialistlikust mustusest puhtaks pestuna võiks selle pooleldi sotsioloogilise väite selitada järgmiseks, surelikkust puudutavaks metafüüsiliseks aksioomiks: kõigist tajutavatest entiteetidest on ainult surm igavikuline. Kosmograafide viimase aja arvutused väidavad, et lõpuks tabab surm ka universumit, mis muutub külmade kivide elupaigaks, nagu Samuel Becketti näidendis "Godot' d oodates". Hoolimata inimlike püüdluste äärmisest tühisusest on kunstnikud vähemalt kahe ja poole tuhande aasta jooksul – otsekuil ölekõrrest kinni haarates – klammerdunud aforismi "Ars longa, vita brevis est". Või nagu F. Scott Fitzgerald on teistlaadses kontekstis välja öelnud: "Nii me rügame edasi, võitleme voluga, ja meie laevukeseid kantakse tagasi minevikku" (Fitzgerald 1966: 163). Lõpliku algsadeks lahutamise käigus leiab aga kinnitust iroonilisevõitu tõdemus, et tegelikult on "ars" sama "brevis" kui "vita". Leebevõitu ironia var-

jundab ka XXI sajandi teatrilava. Kuigi teater kujutab endast kunstide hulgas üht üürikesemat, on ta konkrentsis teiste "lõbustustega" – alates kergejõustikuvõistlustest kuni filmi, televisiooni ja elektroonilise meediani – ometigi ellu jäänud. Teisest küljest – ega tõsisem draama tänapäeval põhivoolu mänguplatse eriti ei kõida, osutudes masside jaoks liiga intellektuaalseks, või – nagu Shakespeare on lasknud Hamletil XVII sajandi lävel lausuda – on "lihtrahvale kaaviar" (Shakespeare 1966: 324; vrd "rahva jaoks oli see liig hõrk roog" – Shakespeare 1999: 23. – P. K.)¹.

Friedrich Nietzsche, kes on Hamleti vaimset seisundit tabavalt määratlenud – ja selle juurde pöördume hiljem tagasi –, tõi lääne teadvuses taas käibesse Dionysose, kreeka teatri-, veini-, hulluse-, vägivalla- ja kehaliste nestete jumala nime. Oma esimeses teoses "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (1872) uurib Nietzsche põhjalikult atika tragöödia sünnitanud apollonlik-dionüüosliku duaalsuse joovastavalt unenäolise maailma, toetudes seejuures Hegeli dialektilisele meetodile, mida ta hiljem küll põlastama hakkas. Nietzsche sõnul nõrgestas sellist "nähtavaks muudetud muusikat" (Nietzsche 1956: 89) hiljem Sokratese põhjuslikkus. Seitseteist aastat hiljem, endast "Die Geburt..." omalaadset revideeritud väljaannet kujutavas teoses "Götzen-Dämmerung" (1889) maadleb Nietzsche endist viisi Sokratese probleemiga. Veel oma vaimse kokkuvarisemise eel väidab saksa filosoof, et tolle "vastiku" kreeka mõtleja poolt avastatud uut laadi "agon" ajendas nii "agonaalse gümnaastika" kui ka Platoni "dialektika" omaksvõttu (Nietzsche 1955: II. 954, 1004) – ning nõnda sai sellest kõigi kaasaegse maailma pahede allikas.

Algselt tähistab mõiste "agon", millest pärineb sõna "agoonia", sportlikku, muusikalalet või dramaatilist võitlust, kusjuures termin "agonistes" tähistab sellisest või(s)tlustest osavõtjat. Minu sõnapaar "Dionysos agonis-

¹ Siin ja edaspidi viidatakse tekstis eeskätt teosele: William Shakespeare, "Kogutud teosed seitsmes köites. V köide. Tragöödiad I. Titus Andronicus. Romeo ja Julia. Julius Caesar. Hamlet. Othello". Tõlkinud Georg Meri ("Titus Andronicus", "Romeo ja Julia", "Julius Caesar", "Hamlet") ja Jaan Kross ("Othello"). Ees- ja järelsõna kirjutanud Georg Meri. Kirjastus "Eesti Raamat", Tallinn, 1966. Tõlkeversionide kõrvutamiseks on siinse teksti tõlkija P. Kruuspere võrdlevalt viidanud teistelegi tõlgetele:

William Shakespeare, "Taani prints Hamlet". Inglise keelest tõlkinud A. F. Tombach-Kaljuvald. Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus. Tartu, 1930;
William Shakespeare, "Hamlet. The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark". Kolmes vaatuses. Mati Undi proosatõlge. Käsikiri Eesti Näitemänguagentuuris. (Esietendus pealkirja all "Hamleti tragöödia" Mati Undi lavastuses teatris "Vanemuine" 15. oktoobril 1997);
William Shakespeare, "Hamlet". Inglise keelest tõlkinud Doris Kareva ja Anu Lamp. Kasutatud on lõike Georg Mere varasemast tõlkest. Käsikiri Eesti Näitemänguagentuuris. (Esietendus Elmo Nüganeni lavastuses Tallinna Linnateatris 18. detsembril 1999).

DIONYSOS AGONISTES

Ameeriklaste ütlust mööda pole elus midagi kindlat, välja arvatud surm ja tulumaks. Materialistlikust mustusest puhtaks pestuna võiks selle pooleldi sotsioloogilise väite selitada järgmiseks, surelikkust puudutavaks metafüüsiliseks aksioomiks: kõigist tajutavatest entiteetidest on ainult surm igavikuline. Kosmograafide viimase aja arvutused väidavad, et lõpuks tabab surm ka universumit, mis muutub külmade kivide elupaigaks, nagu Samuel Becketti näidendis "Godot' d oodates". Hoolimata inimlike püüdluste äärmisest tühisusest on kunstnikud vähemalt kahe ja poole tuhande aasta jooksul – otsekuil ölekõrrest kinni haarates – klammerdunud aforismi "Ars longa, vita brevis est". Või nagu F. Scott Fitzgerald on teistlaadses kontekstis välja öelnud: "Nii me rügame edasi, võitleme voluga, ja meie laevukused kantakse tagasi minevikku" (Fitzgerald 1966: 163). Lõpliku algsadeks lahutamise käigus leiab aga kinnitust iroonilisevõitu tõdemus, et tegelikult on "ars" sama "brevis" kui "vita". Leebevõitu ironia var-

jundab ka XXI sajandi teatrilava. Kuigi teater kujutab endast kunstide hulgas üht üürikesemat, on ta konkrentsis teiste "lõbustustega" – alates kergejõustikuvõistlustest kuni filmi, televisiooni ja elektroonilise meediani – ometigi ellu jäänud. Teisest küljest – ega tõsisem draama tänapäeval põhivoolu mänguplatse eriti ei kõida, osutudes masside jaoks liiga intellektuaalseks, või – nagu Shakespeare on lasknud Hamletil XVII sajandi lävel lausuda – on "lihtrahvale kaaviar" (Shakespeare 1966: 324; vrd "rahva jaoks oli see liig hõrk roog" – Shakespeare 1999: 23. – P. K.)¹.

Friedrich Nietzsche, kes on Hamleti vaimset seisundit tabavalt määratlenud – ja selle juurde pöördume hiljem tagasi –, tõi lääne teadvuses taas käibesse Dionysose, kreeka teatri-, veini-, hulluse-, vägivalla- ja kehaliste neteste jumala nime. Oma esimeses teoses "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (1872) uurib Nietzsche põhjalikult atika tragöödia sünnitanud apollonlik-dionüüosliku duaalsuse joovastavalt unenäolise maailma, toetudes seejuures Hegeli dialektilisele meetodile, mida ta hiljem küll põlastama hakkas. Nietzsche sõnul nõrgestas sellist "nähtavaks muudetud muusikat" (Nietzsche 1956: 89) hiljem Sokratese põhjuslikkus. Seitseteist aastat hiljem, endast "Die Geburt..." omalaadset revideeritud väljaannet kujutavas teoses "Götzen-Dämmerung" (1889) maadleb Nietzsche endist viisi Sokratese probleemiga. Veel oma vaimse kokkuvarisemise eel väidab saksa filosoof, et tolle "vastiku" kreeka mõtleja poolt avastatud uut laadi "agon" ajendas nii "agonaalse gümnaстика" kui ka Platoni "dialektika" omaksvõttu (Nietzsche 1955: II. 954, 1004) – ning nõnda sai sellest kõigi kaasaegse maailma pahede allikas.

Algselt tähistab mõiste "agon", millest pärineb sõna "agoonia", sportlikku, muusikalalet või dramaatilist võitlust, kusjuures termin "agonistes" tähistab sellisest või(s)tlustest osavõtjat. Minu sõnapaar "Dionysos agonis-

¹ Siin ja edaspidi viidatakse tekstis eeskätt teosele: William Shakespeare, "Kogutud teosed seitsmes köites. V köide. Tragöödiad I. Titus Andronicus. Romeo ja Julia. Julius Caesar. Hamlet. Othello". Tõlkinud Georg Meri ("Titus Andronicus", "Romeo ja Julia", "Julius Caesar", "Hamlet") ja Jaan Kross ("Othello"). Ees- ja järelsõna kirjutanud Georg Meri. Kirjastus "Eesti Raamat", Tallinn, 1966. Tõlkeversionoide kõrvutamiseks on siinse teksti tõlkija P. Kruuspere võrdlevalt viidanud teistelegi tõlgetele:

William Shakespeare, "Taani prints Hamlet". Inglise keelest tõlkinud A. F. Tombach-Kaljuvald. Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus. Tartu, 1930;
William Shakespeare, "Hamlet. The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark". Kolmes vaatuses. Mati Undi proosatõlge. Käsikiri Eesti Näitemänguagentuuris. (Esietendus pealkirja all "Hamleti tragöödia" Mati Undi lavastuses teatris "Vanemuine" 15. oktoobril 1997);
William Shakespeare, "Hamlet". Inglise keelest tõlkinud Doris Kareva ja Anu Lamp. Kasutatud on lõike Georg Mere varasemast tõlkest. Käsikiri Eesti Näitemänguagentuuris. (Esietendus Elmo Nüganeni lavastuses Tallinna Linnateatris 18. detsembril 1999).

tes" viitab kahe sugusele võitlusele. Esiteks osutagem dionüüosliku eituse ja dionüüosliku jaatuse, hävitaja ja tervendaja vahelisele konfliktile, eriti sel moel, nagu seda visandab Nietzsche oma postuumselt ilmunud teoses "Ecce homo" (Nietzsche 1996: 71–77). Teisalt tähistab "Dionysos agonistes" piltlikult traditsiooni ja avangardi vahelist konflikti uue sajandi alguse teatrilaval. Üritades pakkuda klassikalise draama hüpoteetilist lavastusmudelit, keskendungi sestap peaaegu universaalseks kuulutat näidendi erinevatele lavastustele². Minu peamiseks näiteks, lääne dramaturgia "ne plus ultraks" on mõistagi "Hamlet". Kuid miski on Shakespeare'i Taani riigis mäda. Nii heitkem enne valikuvõimaluste vaagimist pilk mõnele küsimärgile (Jenkins 1982: 1–159).

² Hoidun siinkohal puutumast globaliseerumise problemaatikat, kuna vaatamata selle eeldatavale paratamatusele ei pruugi algupärane kultuuriline väljendus, seda eriti etendamis-kunste puhul, hüljata oma etnilist suundumust. Teisalt väitis juba Goethe, et "rahvuskirjandus läheb tänapäeval vähe korda; kätte on jõudmas maailmakirjanduse ajastu". Mainides küll "hiina või serbia kirjandust, Calderóni või "Nibelungide laulu"', eelistab Goethe mõistagi muistse kreeka kirjasõna (Goethe kiri Eckermannile 31. jaanuaril 1827 – Eckermann 1964: 94). Tänapäeva kontekstis muutub globaliseerumisega seotud küsimuste ring veelgi keerukamaks, kui jõuame näiteks arusaamani, et "eesti teater" kujutab endast tegelikult XIX sajandi (balti)saksa teatri võsu.

Kõige problemaatilisemad on "Hamleti" teksti puutuvad küsimused. Kuna säilinud pole ühtegi käsikirja, tuleb näidendi tekst panna kildhaaval kokku erinevatest trükiversioonidest. Neist varaseim on 1603. aastast pärit nn esimene kvart, mis on umbes poole lühem kui teine kvart (1604–1605). Teisest kvardist oli puudu teksti, mis on olemas sellest omakorda pisut lühemas esimeses foolios (1623) – ja vastupidi. Mõned esimese kvardi tekstiread, mida teisest ei leia, võivad olla kärbitud seetõttu, et kuningas James, kes tõusis troonile aastal 1603 pärast kuninganna Elizabethi, oli põhimõtteliselt vastu nii kättemaksule kui ka kahevõitluse pidamisele; seega oleks "Hamlet" "muutunud poliitiliselt ohtlikuks näidendiks" (Ward 1992: 284). Pealegi sisaldab esimene kvart terve stseeni Horatio ja kuninganna vahel, mida ei leia ei teisest kvardist ega fooliost. Mõned õpetlased (nt Irace 1992: 105, Melchiori 1992: 205) ongi eelistanud nimetatud stseeni "standard"-versiooni vastavale, eeskätt teisel kvardil põhinevale lõigule. Kuigi kõik kolm teksti sisaldavad "Olla või mitte olla"-monoloogi (Shakespeare 1966: 332), varieerub selle sõnastus (Osutagem, et M. Unt on oma proosatõlkes selle monoloogi asetanud keset teksti "Mine kloostri-se!", millega Hamlet Ophelia poole pöördub – Shakespeare 1997b, D. Kareva ja A. Lambi tõlkes aga topeldatakse "Olla või mitte olla"-monoloogi



Hamlet
(Hannes Kaljujärv)
ja Claudius (Jüri
Lumiste) Mati Undi
lavastuses "Hamleti
tragöödia" "Vane-
muises" 1997. aastal.

tes" viitab kahe sugusele võitlusele. Esiteks osutagem dionüüosliku eituse ja dionüüosliku jaatuse, hävitaja ja tervendaja vahelisele konfliktile, eriti sel moel, nagu seda visandab Nietzsche oma postuumselt ilmunud teoses "Ecce homo" (Nietzsche 1996: 71–77). Teisalt tähistab "Dionysos agonistes" piltlikult traditsiooni ja avangardi vahelist konflikti uue sajandi alguse teatrilaval. Üritades pakkuda klassikalise draama hüpoteetilist lavastusmudelit, keskendungi sestap peaaegu universaalseks kuulutat näidendi erinevatele lavastustele². Minu peamiseks näiteks, lääne dramaturgia "ne plus ultraks" on mõistagi "Hamlet". Kuid miski on Shakespeare'i Taani riigis mäda. Nii heitkem enne valikuvõimaluste vaagimist pilk mõnele küsimärgile (Jenkins 1982: 1–159).

² Hoidun siinkohal puutumast globaliseerumise problemaatikat, kuna vaatamata selle eeldatavale paratamatusele ei pruugi algupärane kultuuriline väljendus, seda eriti etendamuskunstide puhul, hüljata oma etnilist suundumust. Teisalt väitis juba Goethe, et "rahvuskirjandus läheb tänapäeval vähe korda; kätte on jõudmas maailmakirjanduse ajastu". Mainides küll "hiina või serbia kirjandust, Calderóni või "Nibelungide laulu"", eelistab Goethe mõistagi muistse kreeka kirjasõna (Goethe kiri Eckermannile 31. jaanuaril 1827 – Eckermann 1964: 94). Tänapäeva kontekstis muutub globaliseerumisega seotud küsimuste ring veelgi keerukamaks, kui jõuame näiteks arusaamani, et "eesti teater" kujutab endast tegelikult XIX sajandi (balti)saksa teatri võsu.

Kõige problemaatilisemad on "Hamleti" teksti puutuvad küsimused. Kuna säilinud pole ühtegi käsikirja, tuleb näidendi tekst panna kildhaaval kokku erinevatest trükiversioonidest. Neist varaseim on 1603. aastast pärit nn esimene kvart, mis on umbes poole lühem kui teine kvart (1604–1605). Teisest kvardist oli puudu teksti, mis on olemas sellest omakorda pisut lühemas esimeses foolios (1623) – ja vastupidi. Mõned esimese kvardi tekstiread, mida teisest ei leia, võivad olla kärbitud seetõttu, et kuningas James, kes tõusis troonile aastal 1603 pärast kuninganna Elizabethi, oli põhimõtteliselt vastu nii kättemaksule kui ka kahevõitluse pidamisele; seega oleks "Hamlet" "muutunud poliitiliselt ohtlikuks näidendiks" (Ward 1992: 284). Pealegi sisaldab esimene kvart terve stseeni Horatio ja kuninganna vahel, mida ei leia ei teisest kvardist ega fooliost. Mõned õpetlased (nt Irace 1992: 105, Melchiori 1992: 205) ongi eelistanud nimetatud stseeni "standard"-versiooni vastavale, eeskätt teisel kvardil põhinevale lõigule. Kuigi kõik kolm teksti sisaldavad "Olla või mitte olla"-monoloogi (Shakespeare 1966: 332), varieerub selle sõnastus (Osutagem, et M. Unt on oma proosatõlkes selle monoloogi asetanud keset teksti "Mine kloostri-se!", millega Hamlet Ophelia poole pöördub – Shakespeare 1997b, D. Kareva ja A. Lambi tõlkes aga topeldatakse "Olla või mitte olla"-monoloogi



Hamlet
(Hannes Kaljujärv)
ja Claudius (Jüri
Lumiste) Mati Undi
lavastuses "Hamleti
tragöödia" "Vane-
muises" 1997. aastal.

hullunud Ophelia suu läbi ning monoloogi avarida kordab Hamlet duelli eel, pärast fraasi "Valmisolek on kõik." – Shakespeare 1999: 47–48, 59 – P.K.). Hiljem, XVII sajandil ilmusid "Hamleti" lisaversioonid, kuid üldpilti need oluliselt ei muuda. Sellest hoolimata jääb "Tragödie der Bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark"-pealkirjalise saksa näidendi mõistatus püsima. Nimetat teos ilmus XVIII sajandil, aluseks nüüdseks kadunud käsikiri, mis põhines ilmselt Saksa- maad pidi rännanud inglise näitlejate esitatud tekstidel. Viimaste hulgas võis vägagi hästi olla ka niinimetet "Ürg-Hamleti" tekst.

"Ürg-Hamleti" kaudu pörkumegi Shakespeare'i põhiallikatega seotud segadustele. Hamleti loo algidudena võib leida paar rida IX sajandi skandinaavia bardilt, mis on säilinud "Proosa Eddas", põhisündmuste esmane kirjeldus pärineb aga Taani ajalooost, mille pani XII sajandil kirja munk Saxo Grammaticus, kes võis olla midagi laenanud jutustusest, mis kõneles ühest oma isa mõrva eest kätte tasunud roomlasest. Saxo Grammaticuse versioonist tegi oma 1570. aastate teoses "Histoires tragiques" ümberjutustuse François de Belleforest. Ja prantslase kirjapandu inspireeris omakorda Seneca-laadset kättemaksutragöödiat "Hamlet", mille autoriks on peetud Thomas Kydi. Kuigi viimase lavastusest on säilinud dokumentaalseid ülestähendusi, ei ole sisu kohta suurt midagi teada, kuna seegi tekst on kaotsi läinud. Nii ongi Shakespeare'i "Hamleti" kõige tõenäolisemate algallikatena põhjust nimetada nii kummituslikku "Ürg-Hamletit" kui ka Thomas Kydi olemasolevat kättemaksudraamat "Hispaania tragöödia".

Teine võimalikke küsimusi kergitav probleemiring seotub Elizabethi-aegsete lavakonventsioonidega. Paistab, et monoloogid ja kõrvalerääkimised, mida teised tegelased kuulma ei pidanud, kaasaegseid teatrikülastajaid ei häiri. Samuti pole enam probleemiks meesnäitlejate ülesastumine naisrollides (see tava oli jõus nii muistes Kreekas kui ka jaapani no-teatri lavastustes). Veider olukord tekib hoopis siis, kui tahta järgida Elizabethi-aegseid kostümeerimistavasid. Kuigi mõnikord üritati ilmselt matkida ka ühe või teise kindla ametiala või rahvuse esindaja rõivastust – sellele osutab näiteks ainus tollest ajast



Hamlet (Hannes Kaljujärvi) ja Claudius (Jüri Lumiste) Mati Undi lavastuses "Hamleti tragöödia" "Vanemuises" 1997. aastal.
Rein Urbeli fotod

säilinud joonistus lavapildist, Shakespeare'i "Titus Andronicusest" (Shakespeare 1997a: tahvel 9) –, siis astus suurem osa toonastest esinejatest üles oma kaasaegsetes kostüümid. "Julius Caesari" tekstist leiab näiteks viite, et näitlejad kandsid kübaraid, ning et Caesar oli rietatud mitte toogasse, vaid Elizabethi-aegsesse taljessetöödeldud vammusesse (Shakespeare 1966: 210, 622). Samasugust rõivast kannab ka Hamlet (Shakespeare 1966: 311; M. Undi proosatõlkes on ta aga rietatud särki – Shakespeare 1997b: 12 – P. K.).

Lisaks sellistele möödapääsmatutele küsimustele nagu: miks Hamlet oma kättemaksuga viivtab? miks on ta Ophelia vastu nii julm? või: miks kuningas pantomiimile ei reageeri?, ei pääse me lõpuks mööda ka Shakespeare'i vääratustest, mis puudutavad kompositsiooni. Aga teatavasti on ka päikesel plekid... "Hamleti" tegevus algab Helsingõri lossimüüri lõikava külma käes – viimast mainitakse kaks korda (Shakespeare 1966: 283,

hullunud Ophelia suu läbi ning monoloogi avarida kordab Hamlet duelli eel, pärast fraasi "Valmisolek on kõik." – Shakespeare 1999: 47–48, 59 – P.K.). Hiljem, XVII sajandil ilmusid "Hamleti" lisaversioonid, kuid üldpilti need oluliselt ei muuda. Sellest hoolimata jääb "Tragödie der Bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark"-pealkirjalise saksa näidendi mõistatus püsima. Nimetat teos ilmus XVIII sajandil, aluseks nüüdseks kadunud käsikiri, mis põhines ilmselt Saksa- ja inglise näitlejate esitatud tekstidel. Viimaste hulgas võis vägagi hästi olla ka niinimetet "Ürg-Hamleti" tekst.

"Ürg-Hamleti" kaudu pörkumegi Shakespeare'i põhiallikatega seotud segadustele. Hamleti loo algidudena võib leida paar rida IX sajandi skandinaavia bardilt, mis on säilinud "Proosa Eddas", põhisündmuste esmane kirjeldus pärineb aga Taani ajaloo, mille pani XII sajandil kirja munk Saxo Grammaticus, kes võis olla midagi laenanud jutustusest, mis kõneles ühest oma isa mõrva eest kätte tasunud roomlasest. Saxo Grammaticuse versioonist tegi oma 1570. aastate teoses "Histoires tragiques" ümberjutustuse François de Belleforest. Ja prantslase kirjapandu inspireeris omakorda Seneca-laadset kättemaksutragöödiat "Hamlet", mille autoriks on peetud Thomas Kydi. Kuigi viimase lavastusest on säilinud dokumentaalseid ülestähendusi, ei ole sisu kohta suurt midagi teada, kuna seegi tekst on kaotsi läinud. Nii ongi Shakespeare'i "Hamleti" kõige tõenäolisemate algallikatena põhjust nimetada nii kummituslikku "Ürg-Hamletit" kui ka Thomas Kydi olemasolevat kättemaksudraamat "Hispaania tragöödia".

Teine võimalikke küsimusi kergitav probleemiring seotub Elizabethi-aegsete lavakonventsioonidega. Paistab, et monoloogid ja kõrvalerääkimised, mida teised tegelased kuulma ei pidanud, kaasaegseid teatrikülalaste jaoks ei häiri. Samuti pole enam probleemiks meesnäitlejate ülesastumine naisrollides (see tava oli jõus nii muistes Kreekas kui ka jaapani no-teatri lavastustes). Veider olukord tekib hoopis siis, kui tahta järgida Elizabethi-aegseid kostümeerimistavasid. Kuigi mõnikord üritati ilmselt matkida ka ühe või teise kindla ametiala või rahvuse esindaja rõivastust – sellele osutab näiteks ainus tollest ajast



Hamlet (Hannes Kaljujärvi) ja Claudius (Jüri Lumiste) Mati Undi lavastuses "Hamleti tragöödia" "Vanemuises" 1997. aastal.
Rein Urbeli fotod

säilinud joonistus lavapildist, Shakespeare'i "Titus Andronicusest" (Shakespeare 1997a: tahvel 9) –, siis astus suurem osa toonastest esinejatest üles oma kaasaegsetes kostüümid. "Julius Caesari" tekstist leiab näiteks viite, et näitlejad kandsid kübaraid, ning et Caesar oli rietatud mitte toogasse, vaid Elizabethi-aegsesse taljessetöödeldud vammusesse (Shakespeare 1966: 210, 622). Samasugust rõivast kannab ka Hamlet (Shakespeare 1966: 311; M. Undi proosatõlkes on ta aga rietatud särki – Shakespeare 1997b: 12 – P. K.).

Lisaks sellistele möödapääsmatutele küsimustele nagu: miks Hamlet oma kättemaksuga viivtab? miks on ta Ophelia vastu nii julm? või: miks kuningas pantomiimile ei reageeri?, ei pääse me lõpuks mööda ka Shakespeare'i vääratustest, mis puudutavad kompositsiooni. Aga teatavasti on ka päikesel plekid... "Hamleti" tegevus algab Helsingõri lossimüüri lõikava külma käes – viimast mainitakse kaks korda (Shakespeare 1966: 283,

299). Seega võiks tegevus aset leida kesk talve. Ometi mürgitati kuu-paar tagasi surnud kuningas siis, kui ta väidetavalt "aias" (Shakespeare 1966: 303) magas. Ühe kommenteerija sõnul poleks uinak pakase käes ühe eaka monarhi jaoks mitte just kõige arukam tegu olnud (Sutherland & Watts 2000: 16). Teose üliprotestantlikus kultuurikontekstis kohtame katoliiklikku vaimu, kes võis siiski "saatan olla" (Shakespeare 1966: 329). Hamlet käib ju lõppude lõpuks Martin Lutheri kantsina tuntud Wittenbergi ülikoolis... Näidendi alguses nimetatakse nimitegelast korduvalt "nooreks" (Shakespeare 1966: 299, 303), aga stseenis hauakaevajaga saab selgeks, et ta on kolmkümmend aastat vana (Shakespeare 1966: 383; *M. Undi proosatõlge hiilib siin vaadeldavaist ainsana Hamleti vanuse mainimisest mööda. – P. K.*) – seega samaealine, kui teda mänginud näitleja. Koos teiste tõestusmaterjali kildudega manab see meie ette sootuks teistsuguse tegelaskuju. Foolio tekstis ihkab Hamlet oma esimese monoloogi esimeses reas, et see "liig, liig sitke liha" (Shakespeare 1966: 292) lahustuks, – sitke, mitte rüvetatud! (*Osutagem kontrastina taas M. Undi tõlkele: "Ma tahaksin, et see tahke ihu, see räpane keha sulaks, voolaks laiali nagu vesi."* – Shakespeare 1997b. – P. K.) Duellistseenis mainib kuningannast ema, et Hamlet "nõrgub higist, hingeldab" (Shakespeare 1966: 396; vrd "Tal on liig palav, kasinalt ta hingab" – Shakespeare 1930: 158, "Ta läbimärg on higist, hingeldab" – Shakespeare 1999: 61; *M. Undi proosatõlkes see fraas puudub. – P. K.*). Ühtäkki seisab meie ees ilmselgelt ülekaaluline ja keskealine printslik tudeng. Ja kui Hamlet kujutabki end jumala vitsaks, nagu ta ise seda mitmeti tõlgendatavas tekstireas väidab (Shakespeare 1966: 356; *nimetet motiiv puudub D. Kareva ja A. Lambi tõlkes. – P. K.*), saab Horatio sõnades surevale Hamletile: "sind inglikoovid lauldes uinutagu!" (Shakespeare 1966: 399; *seda fraasi ei leia ei M. Undi ega ka D. Kareva ja A. Lambi tõlkest. – P. K.*) peituda vaid iroonia, kuna äraneeatud verejanuline hing (Shakespeare 1966: 347) tohib kivina vaid otse põrgusse langeda. Eelõeldu annab ainult paari näite varal tunnistust kas autori postmodernistliku ambivalentse või siis läheneva eten-duse poolt pealesunnitud kirjutamiskiiruse kohta. Pole seega mingi ime, et iga Shakespeare'i kirjastaja või lavastaja oma "Hamleti"

loomisel enamal või vähemal määral vabadusi ilmutab.

Olles näinud terve hulga erinevaid "Hamleti" lavatõlgendusi, alates soomlaste nais-Hamletist kuni sakslase Heiner Mülleri dekonstrueeritud-abstraheeritud "Hamletmaschine'-ni", mis meenutas oma põhimõttelt, kui mitte isegi žanrilt, Leonhard Lapini kunstiteost "Naine-masin X" (repro – McPhee 1994: 53), keskendun ma järgnevalt kolmele lavastusele. Nendeks on näidendi esmalavastuse 400. aastapäeva tähistanud etendus uues "Globuses" (aastal 2000), Ingmar Bergmani versioon Stockholmi Kuninglikus Draamateatris (1988) ja Peter Brooki Pariisi-tõlgendus (2001).

"Globuse" teatris, mis ehitati 1599. aastal väljapoole Londoni puritaanliku ja teatrivaenuliku linnavalitsuse jurisdiktsiooni, leidis kahtlemata aset "Hamleti" esietendus. Mis puutub täpsesse aastaarvu, siis on see tänini jäänud lahtiseks, kuigi viimased seisukohad väidavad, et varem väljapakutud ajavahemiku 1599 kuni 1601 annab täpsustada, ja eten-dus olevat toimunud 1600. aasta keskpaiku ("First Performance" 2000: 9). Ameerika näitleja Sam Wanamakeri vaimusünnitusena on rekonstrueeritud "Globus" seadnud Shakespeare'i ja tema kaasaegseid autoreid lavale tuues eesmärgiks taas elustada Elizabethi ajastu hõngu. Nii ehitis ise kui ka seal lehviv kohavaim on sedavõrd autentsed, kui tänapäeva leidlikkus seda võimaldab – alates tammetalade tapitud liitekohtadest ja ehitist katvast õlgkatusest kuni etenduse ajal ringikõndivate suupistemüütajateni. Parteris seisvad vaatajad on jäetud ilma meelevald, aga – nii nagu varasematel aegadelgi – nad ka maksavad oma pileti eest vähem. Ometi ei suutnud näidendi esmaesituse 400. aastapäeva tähistanud "Hamleti" lavastus, ilma kunstliku valguseta ning Elizabethi ajastu kostüümidega – vammused ja sukkpüksid –, kuid siiski Gertrudid, Opheliat ja näitlejannast kuningannat mängivate naisnäitlejatega tekitada midagi isegi katarsisele ligilähedast. Lavas-

Hamlet (Marko Matvere) ja Laertes (Indrek Samuel) Elmo Nüganeni lavastuses "Hamlet" Tallinna Linnateatris 1999. aastal

Priit Grepri foto

299). Seega võiks tegevus aset leida kesk talve. Ometi mürgitati kuu-paar tagasi surnud kuningas siis, kui ta väidetavalt "aias" (Shakespeare 1966: 303) magas. Ühe kommenteerija sõnul poleks uinak pakase käes ühe eaka monarhi jaoks mitte just kõige arukam tegu olnud (Sutherland & Watts 2000: 16). Teose üliprotestantlikus kultuurikontekstis kohtame katoliiklikku vaimu, kes võis siiski "saatan olla" (Shakespeare 1966: 329). Hamlet käib ju lõppude lõpuks Martin Lutheri kantsina tuntud Wittenbergi ülikoolis... Näidendi alguses nimetatakse nimitegelast korduvalt "nooreks" (Shakespeare 1966: 299, 303), aga stseenis hauakaevajaga saab selgeks, et ta on kolmkümmend aastat vana (Shakespeare 1966: 383; *M. Undi proosatõlge hiilib siin vaadeldavaist ainsana Hamleti vanuse mainimisest mööda. – P. K.*) – seega samaealine, kui teda mänginud näitleja. Koos teiste tõestusmaterjali kildudega manab see meie ette sootuks teistsuguse tegelaskuju. Foolio tekstis ihkab Hamlet oma esimese monoloogi esimeses reas, et see "liig, liig sitke liha" (Shakespeare 1966: 292) lahustuks, – sitke, mitte rüvetatud! (*Osutagem kontrastina taas M. Undi tõlkele: "Ma tahaksin, et see tahke ihu, see räpane keha sulaks, voolaks laiali nagu vesi." – Shakespeare 1997b. – P. K.*) Duellistseenis mainib kuningannast ema, et Hamlet "nõrgub higist, hingeldab" (Shakespeare 1966: 396; vrd "Tal on liig palav, kasinalt ta hingab" – Shakespeare 1930: 158, "Ta läbimärg on higist, hingeldab" – Shakespeare 1999: 61; *M. Undi proosatõlkes see fraas puudub. – P. K.*). Ühtäkki seisab meie ees ilmselgelt ülekaaluline ja keskealine printslik tudeng. Ja kui Hamlet kujutabki end jumala vitsaks, nagu ta ise seda mitmeti tõlgendatavas tekstireas väidab (Shakespeare 1966: 356; *nimetet motiiv puudub D. Kareva ja A. Lambi tõlkes. – P. K.*), saab Horatio sõnades surevale Hamletile: "sind inglikoovid lauldes uinutagu!" (Shakespeare 1966: 399; *seda fraasi ei leia ei M. Undi ega ka D. Kareva ja A. Lambi tõlkest. – P. K.*) peituda vaid iroonia, kuna äraneeatud verejanuline hing (Shakespeare 1966: 347) tohib kivina vaid otse põrgusse langeda. Eelõeldu annab ainult paari näite varal tunnistust kas autori postmodernistliku ambivalentseuse või siis läheneva eten- duse poolt pealesunnitud kirjutamiskiiruse kohta. Pole seega mingi ime, et iga Shakespeare'i kirjastaja või lavastaja oma "Hamleti"

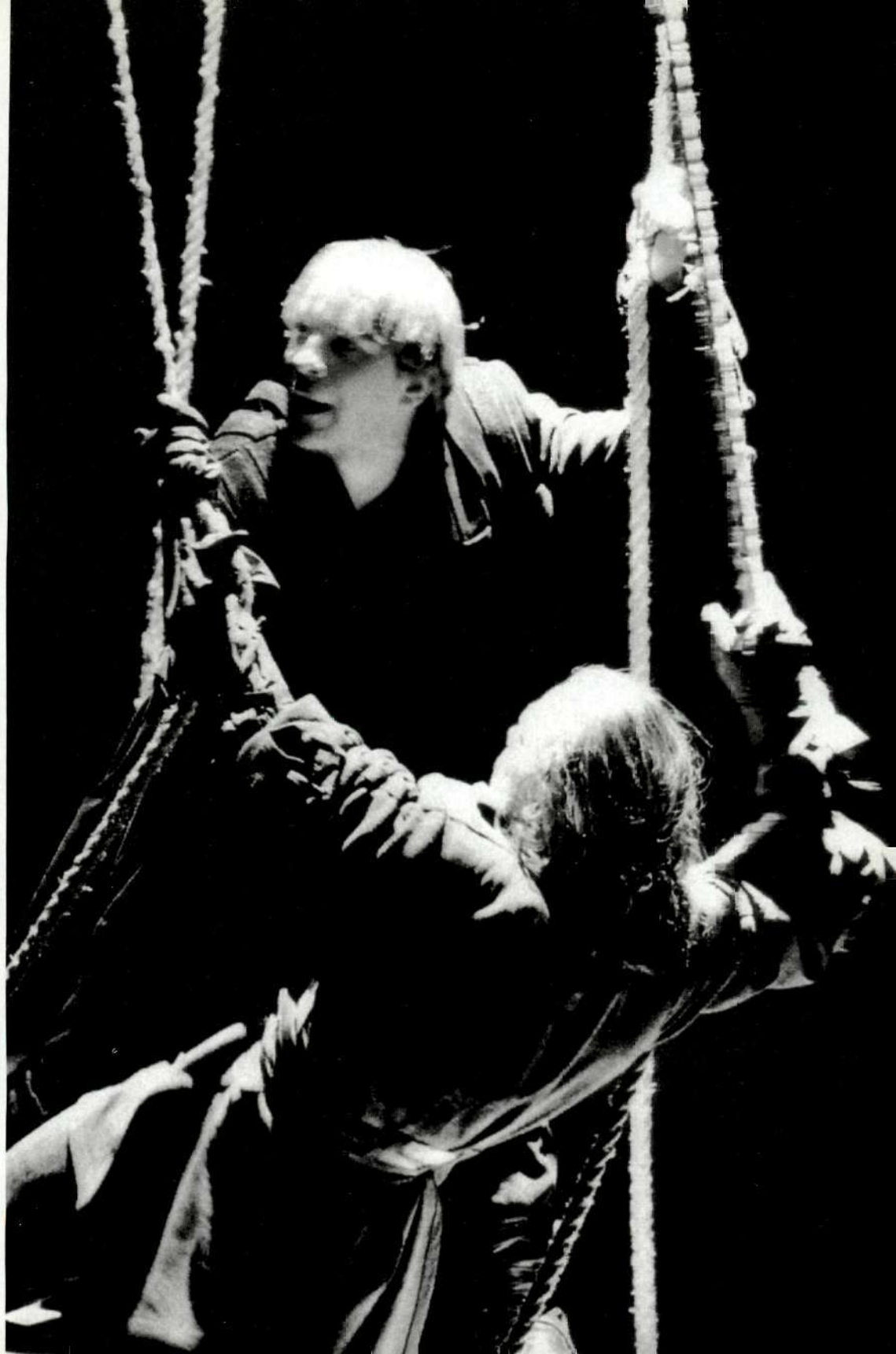
loomisel enamal või vähemal määral vabadusi ilmutab.

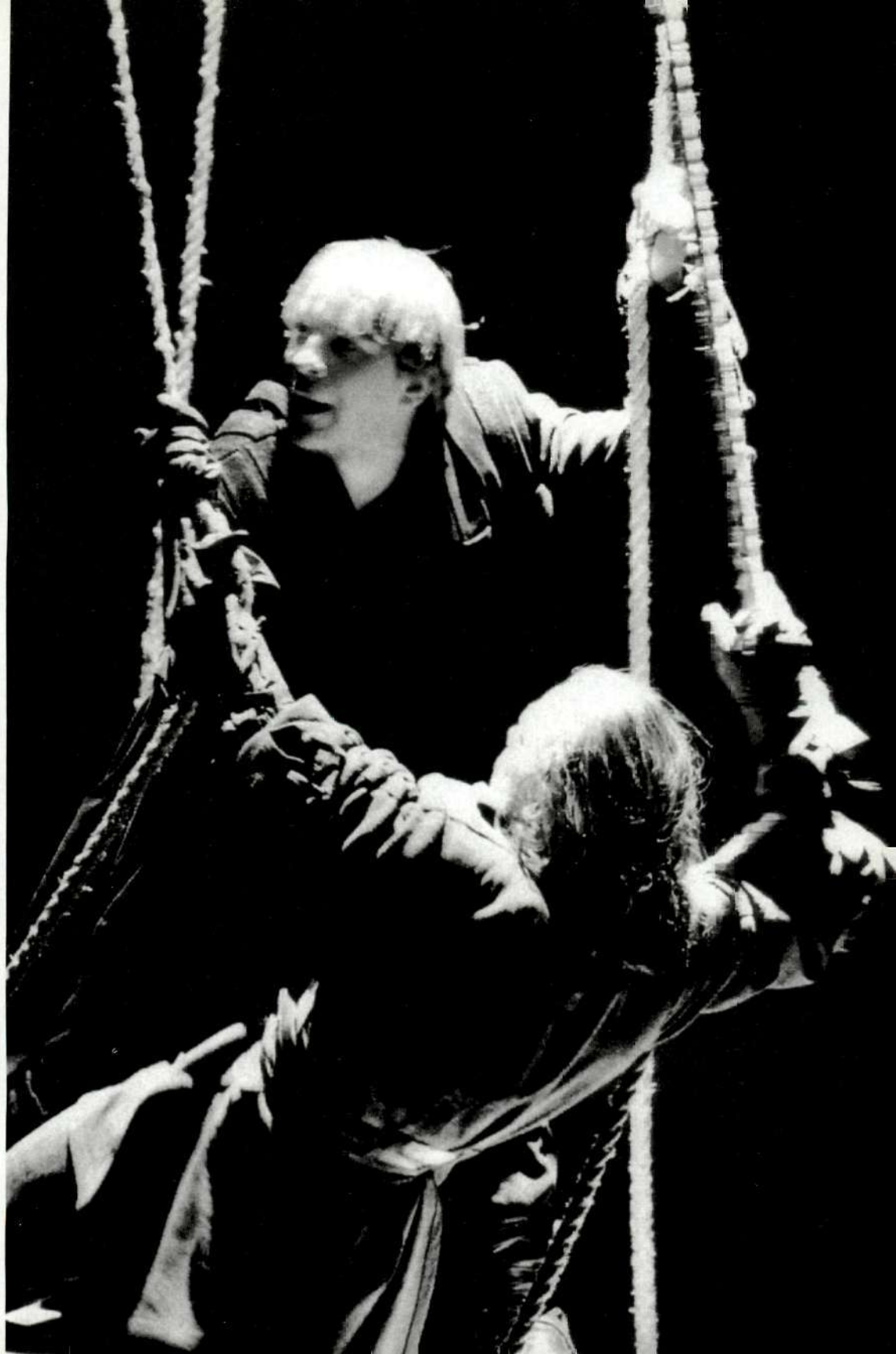
Olles näinud terve hulga erinevaid "Hamleti" lavatõlgendusi, alates soomlaste nais-Hamletist kuni sakslase Heiner Mülleri dekonstrueeritud-abstraheeritud "Hamletmaschine'-ni", mis meenutas oma põhimõttelt, kui mitte isegi žanrilt, Leonhard Lapini kunstiteost "Naine-masin X" (repro – McPhee 1994: 53), keskendun ma järgnevalt kolmele lavastusele. Nendeks on näidendi esmalavastuse 400. aastapäeva tähistanud etendus uues "Globuses" (aastal 2000), Ingmar Bergmani versioon Stockholmi Kuninglikus Draamateatris (1988) ja Peter Brooki Pariisi-tõlgendus (2001).

"Globuse" teatris, mis ehitati 1599. aastal väljapoole Londoni puritaanliku ja teatri-vaenuliku linnavalitsuse jurisdiktsiooni, leidis kahtlemata aset "Hamleti" esietendus. Mis puutub täpsesse aastaarvu, siis on see tänini jäänud lahtiseks, kuigi viimased seisukohad väidavad, et varem väljapakutud ajavahemiku 1599 kuni 1601 annab täpsustada, ja eten- dus olevat toimunud 1600. aasta keskpaiku ("First Performance" 2000: 9). Ameerika näitleja Sam Wanamakeri vaimusünnitusena on rekonstrueeritud "Globus" seadnud Shakespeare'i ja tema kaasaegseid autoreid lavale tuues eesmärgiks taas elustada Elizabethi ajastu hõngu. Nii ehitis ise kui ka seal lehviv kohavaim on sedavõrd autentsed, kui tänapäeva leidlikkus seda võimaldab – alates tammetalade tapitud liitekohtadest ja ehitist katvast õlgkatusest kuni etenduse ajal ringikõndivate suupistemüütajateni. Parteris seisvad vaatajad on jäetud ilma meelevald, aga – nii nagu varasematel aegadelgi – nad ka mak- savad oma pileti eest vähem. Ometi ei suut- nud näidendi esmaesituse 400. aastapäeva tähistanud "Hamleti" lavastus, ilma kunstli- ku valguseta ning Elizabethi ajastu kostüümi- dega – vammused ja sukkpüksid –, kuid siiski Gertruditi, Opheliat ja näitlejannast kun- ningannat mängivate naisnäitlejatega tekita- da midagi isegi katarsisele ligilähedast. Lavas-

Hamlet (Marko Matvere) ja Laertes (Indrek Sammul) Elmo Nüganeni lavastuses "Hamlet" Tallinna Linnateatris 1999. aastal

Priit Grepri foto





tuses nappis fantaasiat ning osatäitmised jäid ilmetuks. Dionysos ei andnud sellel Londonis toimunud taassünni üritusel endast küll mingit elumärki. Mis puutub autentsusse, siis parimal juhul oli tegemist museaaliga, millest õhkus Nietzsche sokraatilisest kopituslõhna. Kes oskaski määratleda Elizabethi ajastu teatri tegelikku õhustikku – tõi si on aga see, et toona Londonis saavutatud vahetu menu levis kiiresti ka Mandri-Euroopasse. Inglise kättemaksudraama traditsiooni mõjutas päris palju Seneca rooma tragöödiatele omane seksuaalne vägivald. Thomas Kydi, John Martsoni, John Websteri ja Cyril Tourneuri näidendite kõrval tõestab seda ka Shakespeare'i "Titus Andronicus", ning lääne teatris viimasel paaril sajandil valitsenud peenutseva sündsusega on nimetatud traditsioonil – sealhulgas ka "Hamletil" – vähe pistmist.

Lavastajapärgemuste seas, mis on suutnud võimendada üldtuntud tekstide maagiat, tuleks nimetada rumeenlase Andrei Serbani Euripidese-lavastusi, kuubalanna Maria Irene Fornesi mõõduvõtmist Calderóniga, Molière'i taasavastamist prantslanna Ariane Mnouchkine'i poolt ja flaamlase Ivo van Hove nägemusi Eugene O'Neillist³. Nimetatud lavastajad on kasutanud kuhjaga modernistlikke ja postmodernistlikke võtteid, kuid alati on nad suutnud tabada midagi alusteosele olemuslikku ning toonud päevavalgele mõne näidendis seni varju jäänud tahu. Ennekõike on neil õnnestunud teatriprotsessi elavdada ja põnevamaks muuta. Selliste lavastuste hulka liigitaksin ma ka rootslase Ingmar Bergmani "Hamleti"-lugemise⁴.

Ütlen "lugemise", kuna Bergman on kahtlemata tutvunud esimese kvardiga, kus näidendi võtmemonoloog on ära trükitud üldiselt aktsepteeritud tekstiversiooniga võrreldes eespool. "Olla või mitte olla" nihutamine kolmanda vaatuse esimesest stseenist teise vaatuse teise (vaatusteks jagamine ei pärine mõistagi Shakespeare'i sulest, vaid selle on sisse viinud hilisemad kirjastajad) püüab kiiremini tähelepanu keskpunkti selle, kuidas Hamlet pärast vaimult kuulnud hirmsaid

uudiseid elumõtte tähenduse järele küsib. Isa ei olnud lihtsalt surnud, vaid ta mõrvati onu poolt, kes seejärel ema naiseks võttis. Ema oli juba isa eluajal onuga abielu rikkunud. Oma teoses "Die Geburt die Tragödie..." nimetab Nietzsche Hamletit "dionüüoslikuks inimeseks", kes seisab silmitsi "eksistentsi kohutava absurdusega" ning langeb seetõttu jälkuse ja tegevusetuse ohvriks (Nietzsche 1955: I. 48). "Ecce homos" lisab Nietzsche: "Ma ei tea südantlõhestavamalt lektüüri kui Shakespeare [- -] Kas saadaksegi üldse aru Hamletist? Mitte kahtlus, vaid kindel teadmine ajab hulluks [- -]" (Nietzsche 1996: 43).

Ingmar Bergmani lavastus, mis algab "Löbuse lese" valsiga ja lõpeb valju *heavy metal* rockiga, kaldub Euripidese "Bakhantide" tumedate hävitavate dionüüoslike joonte poole, varjundades neid modernsete psühhoanalüütiliste ülemtoonidega. Claudius, keda Hamlet "asjaks" nimetab (Shakespeare 1966: 360, 647; vrd D. Kareva ja A. Lambi tõlkega: "Hamlet: kuningas on miski – Guildenstern: Miski, mu prints? Hamlet: Miski eimiski." – Shakespeare 1999: 44 – 45. – P. K.) – see sõna tähistas Elizabethi ajastu inglise keeles peenist (Partridge 1960: 203) –, rahuldab selles lavastuses oma iha nii Gertrudi kui ka kuningannat mängiva näitlejannaga. Hamlet muutub Ophelia suhtes füüsiliselt vägivaldseks, teda peaaegu vägistades. Oma hullusestseenis jagab Ophelia, kelle Jacques Lacan on ümber ristunud "Oo, fallos!-eks" (Lacan 1959: 20), mitte lilli, vaid suuri raudnaelu. Kui norra Fortinbras ja tema sissisõdalased automaatidega relvastatult sisse marsivad, siis muutub näidendi viimane rida "Las malev annab tuld!" (Shakespeare 1966: 401), mille mõte seisneb selles, et surnud printsi auks lastagu suur-tükke, hoopis märgusõnaks üldisele veresau-nale. Selle käigus hukkub ka Horatio. Fortinbras on tõepoolest kätte maksnud selle eest, et vana Hamlet t e m a isa tappis.

Ometi on Shakespeare'i näidend palju peenekoelisem. "Dionysos agonistes" ilmutab end seal tervel skaalal, nii lammutades kui ka jaatades. Näidend lõpeb riigikorra ilmse taastamisega: surev Hamlet jätab oma volitused Fortinbrasile kui Taanimaa uuele kuningale. Harjumuspärane "traagiline jaatus" on nüüd lavalaudadel siiski suuresti kahtluse alla seatud, ja mis saabki olla selle vastu, kui lavasta-

³ Kahe viimati mainitu puhul vt minu kommentaare, vastavalt "Paradoksaalne Pariis" (Kultuurileht 21. VI 1996) ja "Jälle häda O'Neillil pärast" ("Sirp" 7. XI 1997).

tuses nappis fantaasiat ning osatäitmised jäid ilmetuks. Dionysos ei andnud sellel Londonis toimunud taassünni üritusel endast küll mingit elumärki. Mis puutub autentsusse, siis parimal juhul oli tegemist museaaliga, millest õhkus Nietzsche sokraatilisest kopituslõhna. Kes oskaski määratleda Elizabethi ajastu teatri tegelikku õhustikku – tösi on aga see, et toona Londonis saavutatud vahetu menu levis kiiresti ka Mandri-Euroopasse. Inglise kättemaksudraama traditsiooni mõjutas päris palju Seneca rooma tragöödiatele omane seksuaalne vägivald. Thomas Kydi, John Martsoni, John Websteri ja Cyril Tourneuri näidendite kõrval tõestab seda ka Shakespeare'i "Titus Andronicus", ning lääne teatris viimasel paaril sajandil valitsenud peenutseva sündsusega on nimetatud traditsioonil – sealhulgas ka "Hamletil" – vähe pistmist.

Lavastajapärgemuste seas, mis on suutnud võimendada üldtuntud tekstide maagiat, tuleks nimetada rumeenlase Andrei Serbani Euripidese-lavastusi, kuubalanna Maria Irene Fornesi mõõduvõtmist Calderóniga, Molière'i taasavastamist prantslanna Ariane Mnouchkine'i poolt ja flaamlase Ivo van Hove nägemusi Eugene O'Neillist³. Nimetatud lavastajad on kasutanud kuhjaga modernistlikke ja postmodernistlikke võtteid, kuid alati on nad suutnud tabada midagi alusteosele olemuslikku ning toonud päevavalgele mõne näidendis seni varju jäänud tahu. Ennekõike on neil õnnestunud teatriprotsessi elavdada ja põnevamaks muuta. Selliste lavastuste hulka liigitaksin ma ka rootslase Ingmar Bergmani "Hamleti"-lugemise⁴.

Ütlen "lugemise", kuna Bergman on kahtlemata tutvunud esimese kvardiga, kus näidendi võtmemonoloog on ära trükitud üldiselt aktsepteeritud tekstiversiooniga võrreldes eespool. "Olla või mitte olla" nihutamine kolmanda vaatuse esimesest stseenist teise vaatuse teise (vaatusteks jagamine ei pärine mõistagi Shakespeare'i sulest, vaid selle on sisse viinud hilisemad kirjastajad) püüab kiiremini tähelepanu keskpunkti selle, kuidas Hamlet pärast vaimult kuulnud hirmsaid

uudiseid elumõtte tähenduse järele küsib. Isa ei olnud lihtsalt surnud, vaid ta mõrvati onu poolt, kes seejärel ema naiseks võttis. Ema oli juba isa eluajal onuga abielu rikkunud. Oma teoses "Die Geburt die Tragödie..." nimetab Nietzsche Hamletit "dionüüoslikuks inimeseks", kes seisab silmitsi "eksistentsi kohutava absurdusega" ning langeb seetõttu jälkuse ja tegevusetuse ohvriks (Nietzsche 1955: I. 48). "Ecce homos" lisab Nietzsche: "Ma ei tea südantlõhestavamalt lektüüri kui Shakespeare [- -] Kas saadaksegi üldse aru Hamletist? Mitte kahtlus, vaid kindel teadmine ajab hulluks [- -]" (Nietzsche 1996: 43).

Ingmar Bergmani lavastus, mis algab "Löbuse lese" valsiga ja lõpeb valju *heavy metal* rockiga, kaldub Euripidese "Bakhantide" tumedate hävitavate dionüüoslike joonte poole, varjundades neid modernsete psühhoanalüütiliste ülemtoonidega. Claudius, keda Hamlet "asjaks" nimetab (Shakespeare 1966: 360, 647; vrd D. Kareva ja A. Lambi tõlkega: "Hamlet: kuningas on miski – Guildenstern: Miski, mu prints? Hamlet: Miski eimiski." – Shakespeare 1999: 44 – 45. – P. K.) – see sõna tähistas Elizabethi ajastu inglise keeles peenist (Partridge 1960: 203) –, rahuldab selles lavastuses oma iha nii Gertrudi kui ka kuningannat mängiva näitlejannaga. Hamlet muutub Ophelia suhtes füüsiliselt vägivaldseks, teda peaaegu vägistades. Oma hullusestseenis jagab Ophelia, kelle Jacques Lacan on ümber ristunud "Oo, fallos!-eks" (Lacan 1959: 20), mitte lilli, vaid suuri raudnaelu. Kui norra Fortinbras ja tema sissisõdalased automaatidega relvastatult sisse marsivad, siis muutub näidendi viimane rida "Las malev annab tuld!" (Shakespeare 1966: 401), mille mõte seisneb selles, et surnud printsi auks lastagu suur-tükke, hoopis märgusõnaks üldisele veresau-nale. Selle käigus hukkub ka Horatio. Fortinbras on tõepoolest kätte maksnud selle eest, et vana Hamlet t e m a isa tappis.

Ometi on Shakespeare'i näidend palju peenekoelisem. "Dionysos agonistes" ilmutab end seal tervel skaalal, nii lammutades kui ka jaatades. Näidend lõpeb riigikorra ilmse taastamisega: surev Hamlet jätab oma volitused Fortinbrasile kui Taanimaa uuele kuningale. Harjumuspärane "traagiline jaatus" on nüüd lavalaudadel siiski suuresti kahtluse alla seatud, ja mis saabki olla selle vastu, kui lavasta-

³ Kahe viimati mainitu puhul vt minu kommentaare, vastavalt "Paradoksaalne Pariis" (Kultuurileht 21. VI 1996) ja "Jälle häda O'Neillil pärast" ("Sirp" 7. XI 1997).

ja leiab näidendile tema silmis sobivamana näiva lahenduse. Kõige teravmeelsema ja poeetilisema "Hamleti" lõpplahenduse on minu kogemust mööda vaatajate ette toonud Peter Brook.

Tõenäoliselt kõige kuulsam inglise lavastaja, kes lõi mitu aastakümnet tagasi "Suveöö unenäo" murrangulise lavaversiooni, on "Hamletit" varemgi korduvalt rambivalgusse toonud. Tema eelviimane tõlgendus kannab pealkirja "Qui Est La?" ["Kes (seal) on?"] – tegu on Shakespeare'i näidendi avasõnadega [vrd "Kes on seal?" – Shakespeare 1930: 17; "Kes on?" – Shakespeare 1966: 283; 1999: 10 (D. Kareva ja A. Lambi tõlkes kõlab see fraas alles 3. stseeni alguses); "Kes seal on?" – Shakespeare 1997b: 1. – P. K.]. See Brooki lavastus oli üles ehitatud otseku teatriproov, mille käigus kanti näidendi ette nii, nagu seda oleksid tõlgendanud viis XX sajandi teatrihiiglast: Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meierhold, Gordon Craig, Bertolt Brecht ja Antonin Artaud. Oma viimast versiooni nimetab Brook "Hamleti tragöödiaks" – põhjuseks ilmselt asjaolu, et algupärasel teosel oli palju pikem pealkiri. "Hamleti tragöödiaks" nõrutab Brook tekstiosa ühe kolmandiku võrra kärpides näidendist välja selle olemuse – just nõndasamuti, nagu seda on tehtud esimese kvardis. "Olla või mitte olla" asub oma tavalises paigas, ja näitleja, kõneldes kuningas Priamuse (Priamose) tapmisest, kasutab klassikalist kreeka keelt, tuledades meile sellega meelde lääne draama dionüüoslikku algupära ning teatri kogukondlikku, rituaalset ja katartilist eesmärki.

Kuna klassikalist kunstivormi taas elustades ning end keskaegsest maailmapildist vabaks murdes oli Shakespeare vaieldamatult mõjutatud Mikolaj Koperniku, Niccolo Machiavelli ja kindlasti ka Michel Montaigne'i uutest ideedest, on "Hamletit" sageli nimetatud esimeseks "modernseks" tragöödiaks. Pööret ainuvalitsevate kontseptsioonide juurest relativistliku mõtlemise suunas näitlikustavad Taani printsi poolt oma kaasõppuritele Rosencrantzile ja Guildensternile lausunud sõnad: "... miski pole hea ega halb, vaid mõte teeb ta selleks" (autori voolujoonestet tõlkevõersioon, vrd: "miski pole endast hea ega halb, ainult mõtlemine teeb ta selleks" – Shakespeare 1930: 64; "miski ei ole iseenesest hea ega halb, üksnes mõtlemine teeb ta selleks" – Shakespeare 1966:

320; "Asjad on nõnda, nagu neist mõtled" – Shakespeare 1997b: 15; "Miski pole iseenesest hea või halb, vaid mõtlemine teeb ta selleks." – Shakespeare 1999: 21 – P. K.). Laenates Hamleti järgnevast tekstist tänaseks ingliskeelsesesse tava-kõnesse käibe le länud kujundi, oleme siin tunnistajaks sellele, kuidas pähklikoores sünnib renessansijärgse inimese hing. Kogeme meid ümbritsevat korruptsiooni ja pahesid, ning see ajab meil südame samamoodi pahaks nagu Nietzsche dionüüoslikul Hamletil. Aga kui me keeldume "mitte olemast" ning otsustame selle asemel "olla", siis vajame selleks mingitki kinnitust. Nii perekonna, armastuse kui ka ühiskondliku kohuse vallas (pärast isa surma pidanuks Hamlet valitama uueks kuningaks – Shakespeare 1966: 345, 646) on kõik nurja läinud. Näidendi finaalielne ironia – inglid ei laulaks ialgi Poloniuse, Rosencrantzi ja Guildensterni mõrtsukat unele – ei taha kanoonilise lõpplahendusega hästi haakuda. Peter Brook leidis totaalsest eitusest siiski väljapääsu. Finaali veresauna järel muutub valgus laval üha eredamaks ning surnukehad tõusevad jalule. Horatio tuleb eeslavale, heidab üllatunud pilgu üle publiku peade ning lausub kaks rida näidendi esimesest stseenist, mis kuulutavad vahtidele lossivallil koiduhetke: "Kuid vaata, hommik, seljas punav mantel, käib idas kõrge kingu kastest teed." (Shakespeare 1966: 288).

Tegevuse lõpul väljaõelduna taastavad need sõnad tasakaalu äsja aset leidnud hävingu ning uue päeva saabumisse kätketud lootuse vahel. Ikka veel taevasse vaadates kordab Horatio seejärel näidendi avasõnu: "Kes (seal) on?" Kuid jääb vaid vaikus. Finaali tummstseen kehastab täiuslikul kujul "Dionysos agonistese" tröösti illusoorust.

ja leiab näidendile tema silmis sobivamana näiva lahenduse. Kõige teravmeelsema ja poeetilisema "Hamleti" lõpplahenduse on minu kogemust mööda vaatajate ette toonud Peter Brook.

Tõenäoliselt kõige kuulsam inglise lavastaja, kes lõi mitu aastakümnet tagasi "Suveöö unenäo" murrangulise lavaversiooni, on "Hamletit" varemgi korduvalt rambivalgusse toonud. Tema eelviimane tõlgendus kannab pealkirja "Qui Est La?" ["Kes (seal) on?"] – tegu on Shakespeare'i näidendi avasõnadega [vrd "Kes on seal?" – Shakespeare 1930: 17; "Kes on?" – Shakespeare 1966: 283; 1999: 10 (D. Kareva ja A. Lambi tõlkes kõlab see fraas alles 3. stseeni alguses); "Kes seal on?" – Shakespeare 1997b: 1. – P. K.]. See Brooki lavastus oli üles ehitatud otseku teatriproov, mille käigus kanti näidendi ette nii, nagu seda oleksid tõlgendanud viis XX sajandi teatrihiiglast: Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meierhold, Gordon Craig, Bertolt Brecht ja Antonin Artaud. Oma viimast versiooni nimetab Brook "Hamleti tragöödiaks" – põhjuseks ilmselt asjaolu, et algupärasel teosel oli palju pikem pealkiri. "Hamleti tragöödiaks" nõrutab Brook tekstiosa ühe kolmandiku võrra kärpides näidendist välja selle olemuse – just nõndasamuti, nagu seda on tehtud esimese kvardis. "Olla või mitte olla" asub oma tavalises paigas, ja näitleja, kõneldes kuningas Priamuse (Priamose) tapmisest, kasutab klassikalist kreeka keelt, tuledades meile sellega meelde lääne draama dionüüoslikku algupära ning teatri kogukondlikku, rituaalset ja katartilist eesmärki.

Kuna klassikalist kunstivormi taas-elustades ning end keskaegsest maailmapildist vabaks murdes oli Shakespeare vaieldamatult mõjutatud Mikolaj Koperniku, Niccolo Machiavelli ja kindlasti ka Michel Montaigne'i uutest ideedest, on "Hamletit" sageli nimetatud esimeseks "modernseks" tragöödiaks. Pööret ainuvalitsevate kontseptsioonide juurest relativistliku mõtlemise suunas näitlikustavad Taani printsi poolt oma kaasõppuritele Rosencrantzile ja Guildensternile lausunud sõnad: "... miski pole hea ega halb, vaid mõte teeb ta selleks" (autori voolujoonestet tõlkevõersioon, vrd: "miski pole endast hea ega halb, ainult mõtlemine teeb ta selleks" – Shakespeare 1930: 64; "miski ei ole iseenesest hea ega halb, üksnes mõtlemine teeb ta selleks" – Shakespeare 1966:

320; "Asjad on nõnda, nagu neist mõtled" – Shakespeare 1997b: 15; "Miski pole iseenesest hea või halb, vaid mõtlemine teeb ta selleks." – Shakespeare 1999: 21 – P. K.). Laenates Hamleti järgnevast tekstist tänaseks ingliskeelsesesse tava-kõnesse käibe le länud kujundi, oleme siin tunnistajaks sellele, kuidas pähklikoores sünnib renessansijärgse inimese hing. Kogeme meid ümbritsevat korruptsiooni ja pahesid, ning see ajab meil südame samamoodi pahaks nagu Nietzsche dionüüoslikul Hamletil. Aga kui me keeldume "mitte olemast" ning otsustame selle asemel "olla", siis vajame selleks mingitki kinnitust. Nii perekonna, armastuse kui ka ühiskondliku kohuse vallas (pärast isa surma pidanuks Hamlet valitama uueks kuningaks – Shakespeare 1966: 345, 646) on kõik nurja läinud. Näidendi finaalielne ironia – inglid ei laulaks ialgi Poloniuse, Rosencrantzi ja Guildensterni mõrtsukat unele – ei taha kanoonilise lõpplahendusega hästi haakuda. Peter Brook leidis totaalsest eitusest siiski väljapääsu. Finaali veresauna järel muutub valgus laval üha eredamaks ning surnukehad tõusevad jalule. Horatio tuleb eeslavale, heidab üllatunud pilgu üle publiku peade ning lausub kaks rida näidendi esimesest stseenist, mis kuulutavad vahtidele lossivallil koiduhetke: "Kuid vaata, hommik, seljas punav mantel, käib idas kõrge kingu kastest teed." (Shakespeare 1966: 288).

Tegevuse lõpul väljaõelduna taastavad need sõnad tasakaalu äsja aset leidnud hävingu ning uue päeva saabumisse kätketud lootuse vahel. Ikka veel taevasse vaadates kordab Horatio seejärel näidendi avasõnu: "Kes (seal) on?" Kuid jääb vaid vaikus. Finaali tummstseen kehastab täiuslikul kujul "Dionysos agonistese" tröösti illusoorust.

Kasutatud ja viidatud kirjandus:

Clayton, T., ed. 1992. *The Hamlet First Published (Q1, 1603): Origins, Form, Intertextualities*. University of Delaware Press, Newark.

Eckermann, J. P. 1964. *Conversations with Goethe*, trans. G. C. O'Brien, ed. H. Kohn. Frederick Ungar, New York.

Felman, S., ed. 1982. *Literature and Psychoanalysis*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

"First Performance". 2000. *Hamlet*. "Globuse" teatri kavaleht. Bankside, London.

Fitzgerald, F. S. 1966. *Suur Gatsby*. Inglise keelest tõlkinud Enn Soosaar. "Eesti Raamat", Tallinn.

Irace, K. 1992. "Origins and Agents of Q1 *Hamlet*" – Clayton 1992, lk 90–122.

Jenkins, H. 1982. "Introduction" and "Longer Notes" – Shakespeare 1982, lk 1–159; 421–571.

Lacan, J. 1959. "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*", trans. J. Hulbert-Felman 1982, lk 11–52.

McPhee, J. 1994. *The Ransom of Russian Art*. Farrar Straus Giroux, New York.

Melchiori, G. 1992. "*Hamlet*: The Acting Version and the Wiser Sort" – Clayton 1992, lk 195–210.

Nietzsche, F. 1955. *Werke*, I–III. Carl Hanser, München.

Nietzsche, F. 1956. *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals*, trans. F. Golffing. Doubleday Anchor, New York.

Nietzsche, F. 1996. *Ecce homo. Kuidas saadakse selleks, mis ollakse*. Tõlge saksa keelest ja järelsõna Jaan Undusk. "Vagabund", Tallinn.

Partridge, E. 1960. *Shakespeare's Bawdy*. E. P. Dutton, New York.

Shakespeare, W. 1930. *Taani prints Hamlet*. Inglise keelest tõlkinud A. F. Tombach-Kaljuvald. Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus, Tartu.

Shakespeare, W. 1954. *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. A Facsimile Edition [of the First Folio]*, ed. H. Kökeritz & C. T. Prouty. Yale University Press, New Haven.

Shakespeare, W. 1963. *Julius Caesar*. The Signet Classic Shakespeare, ed. W. & B. Rosen. New American Library, New York.

Shakespeare, W. 1966. *Kogutud teosed seitsmes köites. V köide. Tragöödiad I. Titus Andronicus. Romeo ja Julia. Julius Caesar. Hamlet. Othello*. Tõlkinud Georg Meri ("Titus Andronicus", "Romeo ja Julia", "Julius Caesar", "Hamlet") ja Jaan Kross ("Othello"). Ees- ja järelsõna kirjutanud Georg Meri. Kirjastus "Eesti Raamat", Tallinn.

Shakespeare, W. 1982. *Hamlet*. The Arden Shakespeare, ed. H. Jenkins. Methuen, London.

Shakespeare, W. 1997a. *The Riverside Shakespeare*, 2nd ed., ed. G. B. Evans et al. Houghton Mifflin, Boston.

Shakespeare, W. 1997b. *Hamlet. The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark*. Kolmes vaatuses. Mati Undi proosatõlge. Käsikiri Eesti Näitemänguagentuuris.

Shakespeare, W. 1999. *Hamlet*. Inglise keelest tõlkinud Doris Kareva ja Anu Lamp. Käsikiri Eesti Näitemänguagentuuris.

Sutherland, J. & C. Watts. 2000. *Henry V, War Criminal? and Other Shakespeare Puzzles*. Oxford University Press, Oxford.

Ward, D. 1992. "The King and *Hamlet*," *Shakespeare Quarterly*, k 43, lk 280–302.

Inglisekeelsest käsikirjast tõlkinud
ja kommentaare lisanud
PIRET KRUUSPERE

Kasutatud ja viidatud kirjandus:

Clayton, T., ed. 1992. *The Hamlet First Published (Q1, 1603): Origins, Form, Intertextualities*. University of Delaware Press, Newark.

Eckermann, J. P. 1964. *Conversations with Goethe*, trans. G. C. O'Brien, ed. H. Kohn. Frederick Ungar, New York.

Felman, S., ed. 1982. *Literature and Psychoanalysis*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

"First Performance". 2000. *Hamlet*. "Globuse" teatri kavaleht. Bankside, London.

Fitzgerald, F. S. 1966. *Suur Gatsby*. Inglise keelest tõlkinud Enn Soosaar. "Eesti Raamat", Tallinn.

Irace, K. 1992. "Origins and Agents of Q1 *Hamlet*" – Clayton 1992, lk 90–122.

Jenkins, H. 1982. "Introduction" and "Longer Notes" – Shakespeare 1982, lk 1–159; 421–571.

Lacan, J. 1959. "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*", trans. J. Hulbert-Felman 1982, lk 11–52.

McPhee, J. 1994. *The Ransom of Russian Art*. Farrar Straus Giroux, New York.

Melchiori, G. 1992. "*Hamlet*: The Acting Version and the Wiser Sort" – Clayton 1992, lk 195–210.

Nietzsche, F. 1955. *Werke*, I–III. Carl Hanser, München.

Nietzsche, F. 1956. *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals*, trans. F. Golffing. Doubleday Anchor, New York.

Nietzsche, F. 1996. *Ecce homo. Kuidas saadakse selleks, mis ollakse*. Tõlge saksa keelest ja järelsõna Jaan Undusk. "Vagabund", Tallinn.

Partridge, E. 1960. *Shakespeare's Bawdy*. E. P. Dutton, New York.

Shakespeare, W. 1930. *Taani prints Hamlet*. Inglise keelest tõlkinud A. F. Tombach-Kaljuvald. Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus, Tartu.

Shakespeare, W. 1954. *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. A Facsimile Edition [of the First Folio]*, ed. H. Kökeritz & C. T. Prouty. Yale University Press, New Haven.

Shakespeare, W. 1963. *Julius Caesar*. The Signet Classic Shakespeare, ed. W. & B. Rosen. New American Library, New York.

Shakespeare, W. 1966. *Kogutud teosed seitsmes köites. V köide. Tragöödiad I. Titus Andronicus. Romeo ja Julia. Julius Caesar. Hamlet. Othello*. Tõlkinud Georg Meri ("Titus Andronicus", "Romeo ja Julia", "Julius Caesar", "Hamlet") ja Jaan Kross ("Othello"). Ees- ja järelsõna kirjutanud Georg Meri. Kirjastus "Eesti Raamat", Tallinn.

Shakespeare, W. 1982. *Hamlet*. The Arden Shakespeare, ed. H. Jenkins. Methuen, London.

Shakespeare, W. 1997a. *The Riverside Shakespeare*, 2nd ed., ed. G. B. Evans et al. Houghton Mifflin, Boston.

Shakespeare, W. 1997b. *Hamlet. The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark*. Kolmes vaatuses. Mati Undi proosatõlge. Käsikiri Eesti Näitemänguagentuuris.

Shakespeare, W. 1999. *Hamlet*. Inglise keelest tõlkinud Doris Kareva ja Anu Lamp. Käsikiri Eesti Näitemänguagentuuris.

Sutherland, J. & C. Watts. 2000. *Henry V, War Criminal? and Other Shakespeare Puzzles*. Oxford University Press, Oxford.

Ward, D. 1992. "The King and *Hamlet*," *Shakespeare Quarterly*, k 43, lk 280–302.

Inglisekeelsest käsikirjast tõlkinud
ja kommentaare lisanud
PIRET KRUUSPERE

SUURPUHASTUS VERTIKAALTELJEL

*Intervjuu
MARET MURSA TORMISEGA,
esimese Alexanderi tehnika
õppejõuga Eestis*

See on sinu esimene intervjuu Alexanderi tehnikast. Miks alles nüüd, pärast kolme aastat õppejõuna töötamist?

Ma ei olnud selleks varem valmis. Ei osanud oma tööd sõnastada. Mõtlesin, et piisab sellest, kui teen oma igapäevast tööd, mis ise tõestab oma vajalikkust ja seda, et ühest õpetajast on vähe, kuid elu muutis seda arvamust... Taipasin, et esimese õpetajana on mul kohustus ise laiemalt tutvustada Alexanderi tehnikat. Ja seda just mõeldes perspektiivis tulevastele õpetajatele, et see ala areneks ka Eestis.

Sa oled õppinud näitlejaks ja töötanud pärast kooli Noorsooteatris. Kuidas jõudsid Alexanderi tehnikani?

Juhus viis mind selle juurde, mida ma intuitsivselt otsisin. Minu jaoks oli juba koolis küsimus, kuidas erinevaid õpitud distsipliine ühendada, et nendest oleks kasu laval, kui näiteks närv veab alt ja "õhku ei jätku" pika lause jaoks või hääli ei "kanna" ja diktsioon kannatab selle all. Arvasin, et kui leian endale sobivad harjutused, mis mind aitavad, siis saan laval väljendada seda, mida tunnen. Käisin mitmesugustes treeningutes ja selles otsimisperioodis leidsin endale taiji (õpetaja Rein Siim), millega hakkasin regulaarselt tegelema. Ühel hetkel tegi Lembit Peterson mulle ettepaneku tulla tema üliõpilastega (Eesti Humanitaarinstituudis) tööd tegema. Ma ei olnud üldse ette kujutanud, et võiksin kedagi õpetada, aga Lembit veenis mind proovima. Pärast esimest kohtumist üliõpilastega olin nõus edasi katsetama, sest see oli andnud mulle üllatava kogemuse. Oli sündinud ääretult põnev koostöö ja ma tahtsin üha enam jagada enda peal äraproovitud harjutusi. Lembit usal-

das mind eksperimenteerima ja ma olen talle selle eest väga tänulik. Oma treeningutes võtsin aluseks taiji koormusharjutused, mis eelnevad põhiharjutustele, ning hiljem lisasime sellele hääle ja teksti. Minu tunnist võttis osa ka üks soome üliõpilane, kes ütles, et sa teed midagi analoogset nagu Sibeliuse Akadeemia õppejõud, laulupedagoog Matti Pelo. Ma läksin ühte tema kursust meie lauljatega vaatama ja märkasin kohe, et tema pöörab tähelepanu samale asjale – selja vaba pikkuse säilitamisele. Ma küsisin talt, millel ta töö põhineb ja ta vastas, et kasutab Alexanderi tehnikat põhimõtteid.

Edasi hakkas kõik "kokku jooksuma". Nägin juhuslikult Pärnu Ooperi suvekursuste raames toimuva viiepäevase Alexanderi tehnika kursuse reklaami ja läksin sinna. Selle juhendaja oli minu tulevane õpetaja Richard Gilbert¹. Juba esimesel päeval tundsin, et "jalgratas on leiutatud".

Sama aasta kevadel oli Ingo Nõrmet (EMA Kõrgema Lavakooli juhataja) avastanud Inglismaal, et seal kuulub muusikute ja näitlejate kõrgkoolituse juurde meil seni tundmatu aine – Alexanderi tehnika. Ta oli kutsunud Londonist ühe õppejõu, Robert Macdonaldi (*London Academy of Music and Dramatic Art*), tutvustama uut ainet meie tudengitele. Kuna Ingo teadis minu huvi selle asja vastu, kutsus ta mind ka ja mul oli võimalus neid tunde vaadata.

Kuu aega hiljem sain Helsingist Dickilit (nii kutsusime Richard Gilbertit) teate, et ta avab oma kolmeaastase Alexanderi tehnika õpetajaid koolitava keskuse (*The Alexander Technique Institute of Finland*). Selle teatega läksin kohe Ingo juurde, et leida mõni noor huviline, kes seda õppima läheks. Me mõlemad teadsime, kui vajalik see on. Ingo vaatas mulle otsa ja küsis ootamatult, kas ma ise ei tahaks minna! Ma polnud sellele mõelnud!

¹ Richard Gilbert on kümme aastat Soomes elanud ja töötanud inglise päritolu Alexanderi tehnika õppejõud. Tema kohta vt Soome Alexanderi tehnika koduleheküljelt www.kolumbus.fi/at-keskus, märksõna "koolitus".

SUURPUHASTUS VERTIKAALTELJEL

*Intervjuu
MARET MURSA TORMISEGA,
esimese Alexanderi tehnika
õppejõuga Eestis*

See on sinu esimene intervjuu Alexanderi tehnikast. Miks alles nüüd, pärast kolme aastat õppejõuna töötamist?

Ma ei olnud selleks varem valmis. Ei osanud oma tööd sõnastada. Mõtlesin, et piisab sellest, kui teen oma igapäevast tööd, mis ise tõestab oma vajalikkust ja seda, et ühest õpetajast on vähe, kuid elu muutis seda arvamust... Taipasin, et esimese õpetajana on mul kohustus ise laiemalt tutvustada Alexanderi tehnikat. Ja seda just mõeldes perspektiivis tulevastele õpetajatele, et see ala areneks ka Eestis.

Sa oled õppinud näitlejaks ja töötanud pärast kooli Noorsooteatris. Kuidas jõudsid Alexanderi tehnikani?

Juhus viis mind selle juurde, mida ma intuiitiivselt otsisin. Minu jaoks oli juba koolis küsimus, kuidas erinevaid õpitud distsipliine ühendada, et nendest oleks kasu laval, kui näiteks närv veab alt ja "õhku ei jätku" pika lause jaoks või hääli ei "kanna" ja diktsioon kannatab selle all. Arvasin, et kui leian endale sobivad harjutused, mis mind aitavad, siis saan laval väljendada seda, mida tunnen. Käisin mitmesugustes treeningutes ja selles otsimisperioodis leidsin endale taiji (õpetaja Rein Siim), millega hakkasin regulaarselt tegelema. Ühel hetkel tegi Lembit Peterson mulle ettepaneku tulla tema üliõpilastega (Eesti Humanitaarinstituudis) tööd tegema. Ma ei olnud üldse ette kujutanud, et võiksin kedagi õpetada, aga Lembit veenis mind proovima. Pärast esimest kohtumist üliõpilastega olin nõus edasi katsetama, sest see oli andnud mulle üllatava kogemuse. Oli sündinud ääretult põnev koostöö ja ma tahtsin üha enam jagada enda peal äraproovitud harjutusi. Lembit usal-

das mind eksperimenteerima ja ma olen talle selle eest väga tänulik. Oma treeningutes võtsin aluseks taiji koormusharjutused, mis eelnevad põhiharjutustele, ning hiljem lisasime sellele hääle ja teksti. Minu tunnist võttis osa ka üks soome üliõpilane, kes ütles, et sa teed midagi analoogset nagu Sibeliuse Akadeemia õppejõud, laulupedagoog Matti Pelo. Ma läksin ühte tema kursust meie lauljatega vaatama ja märkasin kohe, et tema pöörab tähelepanu samale asjale – selja vaba pikkuse säilitamisele. Ma küsisin talt, millel ta töö põhineb ja ta vastas, et kasutab Alexanderi tehnikat põhimõtteid.

Edasi hakkas kõik "kokku jooksuma". Nägin juhuslikult Pärnu Ooperi suvekursuste raames toimuva viiepäevase Alexanderi tehnika kursuse reklaami ja läksin sinna. Selle juhendaja oli minu tulevane õpetaja Richard Gilbert¹. Juba esimesel päeval tundsin, et "jalgratas on leiutatud".

Sama aasta kevadel oli Ingo Nõrmet (EMA Kõrgema Lavakooli juhataja) avastanud Inglismaal, et seal kuulub muusikute ja näitlejate kõrgkoolituse juurde meil seni tundmatu aine – Alexanderi tehnika. Ta oli kutsunud Londonist ühe õppejõu, Robert Macdonaldi (*London Academy of Music and Dramatic Art*), tutvustama uut ainet meie tudengitele. Kuna Ingo teadis minu huvi selle asja vastu, kutsus ta mind ka ja mul oli võimalus neid tunde vaadata.

Kuu aega hiljem sain Helsingist Dickilit (nii kutsusime Richard Gilbertit) teate, et ta avab oma kolmeaastase Alexanderi tehnika õpetajaid koolitava keskuse (*The Alexander Technique Institute of Finland*). Selle teatega läksin kohe Ingo juurde, et leida mõni noor huviline, kes seda õppima läheks. Me mõlemad teadsime, kui vajalik see on. Ingo vaatas mulle otsa ja küsis ootamatult, kas ma ise ei tahaks minna! Ma polnud sellele mõelnud!

¹ Richard Gilbert on kümme aastat Soomes elanud ja töötanud inglise päritolu Alexanderi tehnika õppejõud. Tema kohta vt Soome Alexanderi tehnika koduleheküljelt www.kolumbus.fi/at-keskus, märksõna "koolitus".

Minu elu oli enda arvates juba paigas, kolm töökohta ja pere... Pealegi olin enda arust liiga vana, et minna õppima midagi täiesti uut. Minu inglise keele oskus oli ka kehv – ja õppetöö toimus ainult inglise keeles. Aga oma salapärasel moel Ingo selle mõtte mulle pähe pani. Ja järgmine kord, kui sõitsin Helsingisse taiji treeningutele, uurisin asja lähemalt. Kohtusin Dickiga. Ta ütles, et läks ise sama vanalt Alexanderi tehnikat õppima (kui seljavalud ei lasknud tal enam maalida), et eluslepp tuleb ainult kasuks, ja mis puutub keelebarjääri, siis see on ületatav – et tema ka ei oska eesti keelt...

Pidin kuu aja jooksul otsustama. Ma hüppasin. Ilma vajaliku sissemaksuta, lubadusega leida kuu aja jooksul 100 000 krooni õppemaksuks. Ja see oli ainult ühe aasta õppemaks! Kokkulepe oli, et kui ma vajalikkusummat ei leia, tulen koju tagasi. Esimese toetuse, 20 000 krooni, sain Avatud Eesti Fondilt. Tänu Eva Lillele sain kevadeni peavarju Tuglase Seltsi korteris. Kokku elasin kolme aasta jooksul üheksas erinevas kohas ja korduvalt oli hetki, kus arvasin, et nüüd jääb küll alustatu pooleli, sest polnud kas peavarju või raha. Õppemaksu toetasid Kultuurkapital ja Eesti Rahvuskultuurifond, ka Soroptimistide rahvusvaheline keskus. Ise töötasin kooli kõrvalt nii palju kui võimalik, sest toetused ei katnud kõiki õppimisega seotud kulutusi, elamiskuludest rääkimata.

Nüüd tagasi mõeldes nendele kolmele aastale, näen raskusi ainult seoses enda arenguga. Mis puutub fondide abisse, siis olen lõpmata tänulik otsustajatele nende usalduse eest. Minu jaoks oli see märk sellest, et Alexanderi tehnika on Eestis vajalik ja et mina suudan seda õppida. See tekitas ääretult suure vastutuse, mis mind omakorda kriisiperioodidest läbi tõi.

Õpetaja koolitus kestab kolm aastat – miks nii kaua?

On tõdetud, et kolm aastat on minimaalne aeg neuromuskulatuurse süsteemi ümberõppeks. Kellel on ajaliselt ja majanduslikult võimalik, õpivad veel neljandagi. Tähtis on, et õpetaja valdaks ise enda koordineeritud sisemist telge, alles siis suudab ta seda õpilasele edastada. Kui tal seesmine teadvus-

tatud telg veel puudub, siis võib ta õpilasele vahendada ainult oma halba kehakasutust. Sellepärast õpetajate liit Londonis (*The Society of Teachers of the Alexander Technique*) jälgib, et ala ei tutvustaks ainult lühikesi kursusi läbinud inimesed.

Kuidas toimus koolitus, kuidas nägi välja koolielu?

Kooliaasta on jagatud 9-nädalasteks semestriteks. Viis päeva nädalas, viis ja pool tundi päevas. Need tunnid olid meeletult väsitavad, sest olid seotud väga intensiivse mõtlemisega. Selle aja jooksul lugesime läbi Alexanderi teosed² ja kord nädalas toimusid arutelud. Olid rühmatunnid ja anatoomia-loengud. Iga päev saime kahelt õpetajalt individuaaltunni³, lisaks kord nädalas individuaaltunni ka kolmandalt õpetajalt. Peale Richard Gilberti töötasid meiega periooditi seitse õpetajat nii Soomest kui Inglismaalt. Oluline oli just süstemaatiline ja järjepidev töö lihasreaktsiooniga ja sellega otseselt seonduva psüühilise seisundiga.

Naljakas on see, et me arvame tänasel päeval kindlalt teadvat, et inimene on psüühofüüsiline tervik, aga seda enda peal kogedes üllatume, reageerides vahel hirmu või eufooriaga... Selline oli minu avastus ja kogemus ning seda avastavad nüüd omakorda minu õpilased.

Mis oli koolituse ajal kõige olulisem?

Kõik! Iga päev oli oluline, oli ellu tagasipöördumise tunne. Väga suur elamus oli viimasel semestril kümme päeva Londonis, tundide saamine Alexanderi tehnika esimese põlvkonna õpetajatelt, vanadelt meistritelt. Neist on elus veel viis, vanim on 94-aastane Frederick Matthias Alexanderi õetütar. Oli selline tunne, nagu oleksin saanud tunni Alexanderilt endalt!

² Frederick Matthias Alexanderi (1869–1955) raamatud tehnikast: *Man's Supreme Inheritance* (1910), *Constructive Conscious Control on the Individual* (1923), *The Use of the Self* (1932) ja *The Universal Constant of Living* (1942).

³ Individuaaltund on õpetaja poolt tehtav nn käsitöö, millega õpetaja juhhib ettevaatlikult käte abil õpilase tema loomulikule vertikaaltelele.

Minu elu oli enda arvates juba paigas, kolm töökohta ja pere... Pealegi olin enda arust liiga vana, et minna õppima midagi täiesti uut. Minu inglise keele oskus oli ka kehv – ja õpetöö toimus ainult inglise keeles. Aga oma salapärasel moel Ingo selle mõtte mulle pähe pani. Ja järgmine kord, kui sõitsin Helsingisse taiji treeningutele, uurisin asja lähemalt. Kohtusin Dickiga. Ta ütles, et läks ise sama vanalt Alexanderi tehnikat õppima (kui seljavalud ei lasknud tal enam maalida), et eluslepp tuleb ainult kasuks, ja mis puutub keelebarjääri, siis see on ületatav – et tema ka ei oska eesti keelt...

Pidin kuu aja jooksul otsustama. Ma hüppasin. Ilma vajaliku sissemaksuta, lubadusega leida kuu aja jooksul 100 000 krooni õppemaksuks. Ja see oli ainult ühe aasta õppemaks! Kokkulepe oli, et kui ma vajalikku summat ei leia, tulen koju tagasi. Esimese toetuse, 20 000 krooni, sain Avatud Eesti Fondilt. Tänu Eva Lillele sain kevadeni peavarju Tuglase Seltsi korteris. Kokku elasin kolme aasta jooksul üheksas erinevas kohas ja korduvalt oli hetki, kus arvasin, et nüüd jääb küll alustatu pooleli, sest polnud kas peavarju või raha. Õppemaksu toetasid Kultuurkapital ja Eesti Rahvuskultuurifond, ka Soroptimistide rahvusvaheline keskus. Ise töötasin kooli kõrvalt nii palju kui võimalik, sest toetused ei katnud kõiki õppimisega seotud kulutusi, elamiskuludest rääkimata.

Nüüd tagasi mõeldes nendele kolmele aastale, näen raskusi ainult seoses enda arenguga. Mis puutub fondide abisse, siis olen lõpmata tänulik otsustajatele nende usalduse eest. Minu jaoks oli see märk sellest, et Alexanderi tehnika on Eestis vajalik ja et mina suudan seda õppida. See tekitas ääretult suure vastutuse, mis mind omakorda kriisiperioodidest läbi tõi.

Õpetaja koolitus kestab kolm aastat – miks nii kaua?

On tõdetud, et kolm aastat on minimaalne aeg neuromuskulatuurse süsteemi ümberõppeks. Kellel on ajaliselt ja majanduslikult võimalik, õpivad veel neljandagi. Tähtis on, et õpetaja valdaks ise enda koordineeritud sisemist telge, alles siis suudab ta seda õpilasele edastada. Kui tal seesmine teadvus-

tatud telg veel puudub, siis võib ta õpilasele vahendada ainult oma halba kehakasutust. Sellepärast õpetajate liit Londonis (*The Society of Teachers of the Alexander Technique*) jälgib, et ala ei tutvustaks ainult lühikesi kursusi läbinud inimesed.

Kuidas toimus koolitus, kuidas nägi välja koolielu?

Kooliaasta on jagatud 9-nädalasteks semestriteks. Viis päeva nädalas, viis ja pool tundi päevas. Need tunnid olid meeletult väsitavad, sest olid seotud väga intensiivse mõtlemisega. Selle aja jooksul lugesime läbi Alexanderi teosed² ja kord nädalas toimusid arutelud. Olid rühmatunnid ja anatoomia-loengud. Iga päev saime kahelt õpetajalt individuaaltunni³, lisaks kord nädalas individuaaltunni ka kolmandalt õpetajalt. Peale Richard Gilberti töötasid meiega periooditi seitse õpetajat nii Soomest kui Inglismaalt. Oluline oli just süstemaatiline ja järjepidev töö lihasreaktsiooniga ja sellega otseselt seonduva psüühilise seisundiga.

Naljakas on see, et me arvame tänasel päeval kindlalt teadvat, et inimene on psüühofüüsiline tervik, aga seda enda peal kogedes üllatume, reageerides vahel hirmu või eufooriaga... Selline oli minu avastus ja kogemus ning seda avastavad nüüd omakorda minu õpilased.

Mis oli koolituse ajal kõige olulisem?

Kõik! Iga päev oli oluline, oli ellu tagasipöördumise tunne. Väga suur elamus oli viimasel semestril kümme päeva Londonis, tundide saamine Alexanderi tehnika esimese põlvkonna õpetajatelt, vanadelt meistritelt. Neist on elus veel viis, vanim on 94-aastane Frederick Matthias Alexanderi õetütar. Oli selline tunne, nagu oleksin saanud tunni Alexanderilt endast!

² Frederick Matthias Alexanderi (1869–1955) raamatud tehnikast: *Man's Supreme Inheritance* (1910), *Constructive Conscious Control on the Individual* (1923), *The Use of the Self* (1932) ja *The Universal Constant of Living* (1942).

³ Individuaaltund on õpetaja poolt tehtav nn käsitöö, millega õpetaja juhib ettevaatlikult käte abil õpilase tema loomulikule vertikaaltelele.

Väga olulised olid ka kaks nädalat 2001. aasta sügisel Inglismaal, kus vahetasin töökogemusi kahe Londoni kõrgkooli, *The Royal Academy of Music* ja *The Royal Academy of Drama and Art* õppejõududega. Need kohutumised andsid julgust ja kindlust töö jätkamiseks meie muusikute ja näitlejatega. Ühe nädala andsin ka ise tunde Cornwallis, Richard Gilberti praeguses õpetajate koolituskeskuses. Töö tulevaste õpetajatega oli tegelikult eriline, sest nende tähelepanu oli osaliselt ka minu töö jälgimine.

Kuidas öelda lühidalt, mis on Alexanderi tehnika?

Alexanderi tehnika on meetod, mis ettevaatlikult õpetab teadvustama keha ja meele vahelist vastastikust mõju ning seost harjumusliku reaktsiooni ja üleliigse lihaspinge vahel. Tehnika kohta on ilmunud tohutul hulgal kirjandust erinevate eluvaldkondade esindajatelt (arstidest kuni zen-budistideni välja) ja igaüks selgitab asja läbi oma kogemuse. Oma nime sai see printsiibi avastajalt F. M. Alexanderilt, näitlejalt⁴, kes meeletu soovi tõttu lavale naasta asus jonnakalt oma hääle kadumise põhjusi uurima. Jälgides end peeglite abil monoloogi ettekandmise ajal, avastas Alexander seose oma keha asendi ja hääle kvaliteedi vahel.

Paljud toimivad süsteemid on ju sündinud tänu hädadele ja probleemidele. Olen püüdnud Alexanderi tehnikat oma loengutes erinevate näidete abil avada. Näiteks kui me midagi õpime, kas või autot juhtima, siis on meie tähelepanu jagatud erinevate tegevuste vahel, me ei mõtle sel ajal, kuidas me istume ja kui palju jõudu raiskame rooli keeramisele. Omandatu muutub mõne aja pärast automaatseks, me usaldame ta üha rohkem "sisestatud programmi" hoolde. Kui me aga omandame õppeprotsessi ajal halva kehakasutuse, siis muutub ka see automaatseks, "sisestub" lihasmustrisse, areneb takistuseks ja selle tagajärjeks on näiteks seljavalud. Alexanderi tehnika pole midagi uut, ta on looduses valitseva printsiibi teadlik kasutu-

selevõtmine. Sellega kaasneb nn vertikaaltelje, pea, kaela ja selja kui koos toimiva terviku avastamine, oma keha loomulike proportsioonide leidmine, seega ka ökonoomsuse juurde tulek ükskõik millise soorituse tarvis. Et vabaneda harjumuslikust üleaurusest pingest kas või klaverimängu ajal, tuleb üks periood regulaarselt iseendaga tööd teha. Loomulikult on õpetaja abi sel perioodil oluline, sest me ei oska ise avastada seda üleliigset, mis on juba lihasreaktsioonis. See on nagu heliredeli harjutamine – etapp, mis tuleb läbida, et edasi minna.

Kui kaua võtab aega oma vertikaaltelje leidmine?

Minu õpetaja Richard Gilbert on öelnud, et Alexanderi tehnika on kiireim viis ümberõppeks! Seni olid kogu maailmas zenkunsti liigid, eriti vibulaskmine, ainsad vahendid kehahoiu muutmiseks (ja see ei toimunud alati). Inimesed, kes sellega pikka aega olid tegelnud, kasutasid oma keha väga koordineeritult. Näib, nagu oleksid nad pöördunud tagasi selle juurde, mida Šotimaal kutsuti *kilter'iks* (*out of balance* tähendas *kilter'ist* väljas. Kui inimene oli näiteks meeltesegaduses või tasakaalutu, öeldi talle, et tule *kilter'isse* tagasi, tule tasakaalu juurde tagasi). Kuid see protsess oli küllalt pikk, selleks kulus vähemalt üheksa kuni kaksteist aastat igapäevast tundidepikkust tööd. Ja seda peeti veel üsna kiireks võimaluseks! Aga Alexanderi tehnika abil võib inimene muuta kogu oma kehakasutust, kui ta vähemalt kuue nädala jooksul treenib iga päev pool tundi!

Alexanderi tehnikaga tegelemist võiks võrrelda suurpuhastusega. Nii nagu me aegajalt võtame ette suurpuhastuse majapidamises, võiksime me üle vaadata ja korrastada aegajalt ka oma mõtterisuks kujunenud eelarvamusi, stampeerunud hoiakuid ja suhtumisi, sest fikseerunud seesmine hoiak on ka teatud piirkonna lihaskrampide fikseerimine – see annab ülemäärast tööd ühtedele lihaskrampidele ja jätab alatöösse teised. Tulemuseks on selgrookaarte omavahelise dünaamilise balansi kaotamine. Ja seda ka ülekantud tähenduses – oma selgroo kaotamine.

⁴ F. M. Alexanderi elu ja tegevuse kohta võib lugeda Alexanderi tehnika koduleheküljelt aadressil www.hot.ee/alexanderitehnika.

Kuidas on Alexanderi tehnikast kasu näitlejatele ja muusikutele?

Väga olulised olid ka kaks nädalat 2001. aasta sügisel Inglismaal, kus vahetasin töökogemusi kahe Londoni kõrgkooli, *The Royal Academy of Music* ja *The Royal Academy of Drama and Art* õppejõududega. Need kohutumised andsid julgust ja kindlust töö jätkamiseks meie muusikute ja näitlejatega. Ühe nädala andsin ka ise tunde Cornwallis, Richard Gilberti praeguses õpetajate koolituskeskuses. Töö tulevaste õpetajatega oli tegelikult eriline, sest nende tähelepanu oli osaliselt ka minu töö jälgimine.

Kuidas öelda lühidalt, mis on Alexanderi tehnika?

Alexanderi tehnika on meetod, mis ettevaatlikult õpetab teadvustama keha ja meele vahelist vastastikust mõju ning seost harjumusliku reaktsiooni ja üleliigse lihaspinge vahel. Tehnika kohta on ilmunud tohutul hulgal kirjandust erinevate eluvaldkondade esindajatelt (arstidest kuni zen-budistideni välja) ja igaüks selgitab asja läbi oma kogemuse. Oma nime sai see printsiibi avastajalt F. M. Alexanderilt, näitlejalt⁴, kes meeletu soovi tõttu lavale naasta asus jonnakalt oma hääle kadumise põhjusi uurima. Jälgides end peeglite abil monoloogi ettekandmise ajal, avastas Alexander seose oma keha asendi ja hääle kvaliteedi vahel.

Paljud toimivad süsteemid on ju sündinud tänu hädadele ja probleemidele. Olen püüdnud Alexanderi tehnikat oma loengutes erinevate näidete abil avada. Näiteks kui me midagi õpime, kas või autot juhtima, siis on meie tähelepanu jagatud erinevate tegevuste vahel, me ei mõtle sel ajal, kuidas me istume ja kui palju jõudu raiskame rooli keeramisele. Omandatu muutub mõne aja pärast automaatseks, me usaldame ta üha rohkem "sisestatud programmi" hoolde. Kui me aga omandame õppeprotsessi ajal halva kehakasutuse, siis muutub ka see automaatseks, "sisestub" lihasmustrisse, areneb takistuseks ja selle tagajärjeks on näiteks seljavalud. Alexanderi tehnika pole midagi uut, ta on looduses valitseva printsiibi teadlik kasutu-

selevõtmine. Sellega kaasneb nn vertikaaltelje, pea, kaela ja selja kui koos toimiva terviku avastamine, oma keha loomulike proportsioonide leidmine, seega ka ökonoomsuse juurde tulek ükskõik millise soorituse tarvis. Et vabaneda harjumuslikust üleaurusest pingest kas või klaverimängu ajal, tuleb üks periood regulaarselt iseendaga tööd teha. Loomulikult on õpetaja abi sel perioodil oluline, sest me ei oska ise avastada seda üleliigset, mis on juba lihasreaktsioonis. See on nagu heliredeli harjutamine – etapp, mis tuleb läbida, et edasi minna.

Kui kaua võtab aega oma vertikaaltelje leidmine?

Minu õpetaja Richard Gilbert on öelnud, et Alexanderi tehnika on kiireim viis ümberõppeks! Seni olid kogu maailmas zenkunsti liigid, eriti vibulaskmine, ainsad vahendid kehahoiu muutmiseks (ja see ei toimunud alati). Inimesed, kes sellega pikka aega olid tegelnud, kasutasid oma keha väga koordineeritult. Näib, nagu oleksid nad pöördunud tagasi selle juurde, mida Šotimaal kutsuti *kilter'iks* (*out of balance* tähendas *kilter'ist* väljas. Kui inimene oli näiteks meeltesegaduses või tasakaalutu, öeldi talle, et tule *kilter'isse* tagasi, tule tasakaalu juurde tagasi). Kuid see protsess oli küllalt pikk, selleks kulus vähemalt üheksa kuni kaksteist aastat igapäevast tundidepikkust tööd. Ja seda peeti veel üsna kiireks võimaluseks! Aga Alexanderi tehnika abil võib inimene muuta kogu oma kehakasutust, kui ta vähemalt kuue nädala jooksul treenib iga päev pool tundi!

Alexanderi tehnikaga tegelemist võiks võrrelda suurpuhastusega. Nii nagu me aegajalt võtame ette suurpuhastuse majapidamises, võiksime me üle vaadata ja korrastada aegajalt ka oma mõtterisuks kujunenud eelarvamusi, stampeerunud hoiakuid ja suhtumisi, sest fikseerunud seesmine hoiak on ka teatud piirkonna lihassgruppide fikseerimine – see annab ülemäärast tööd ühtedele lihassgruppidele ja jätab alatöösse teised. Tulemuseks on selgrookaarte omavahelise dünaamilise balansi kaotamine. Ja seda ka ülekantud tähenduses – oma selgroo kaotamine.

⁴ F. M. Alexanderi elu ja tegevuse kohta võib lugeda Alexanderi tehnika koduleheküljelt aadressil www.hot.ee/alexanderitehnika.

Kuidas on Alexanderi tehnikast kasu näitlejatele ja muusikutele?

Kui näiteks Grotowski räägib füüsiliste takistuste või piirangute ületamisest näitleja individuaalses treeningus ja puuduvate oskuste omandamisest, siis Alexanderi tehnika aitab väga konkreetset teadvustada, milles seisneb takistus, ja seda ületada. Takistus on ülearune tegemine, mida ise ei pruugi näha ega tunnetada, aga mida sa nüüd õpetaja abiga avastad, ja edasi on küsimus sellest loobumise julguses. Et jõuda ülearuse avastamiseni, tuleb viia oma tähelepanu taotletavalt eesmärgilt protsessile, vahenditele, mille abil me seda eesmärki püüame saavutada. Kui tähelepanu on suunatud tulevikku, lõpptulemusele, siis kaotame kohaloleku valesi suundunud energia tõttu. Oluline on tähelepanu hoidmine toimival, protsessil, vahenditel, mille abil liigud edasi. Eesmärgist loobumine ei tähenda, et seda ei püstitataks. Kui idee, eesmärk on läbi kaalutud, tuleb seda usaldada, seda pole vaja enam eraldi tõestada. Protsess kannab sind ise lõpuni ja tulemus on alati parem, kui oskasid tahta.

Alexanderi tehnika tundide tulemusena "ärkab" lihaste ja see omakorda annab sügava kogemuse kohalolekust.

Muusikud peaksid printsipi kasutusele võtma juba lapsena, harjutamise algperioodis, sest sisseõpitud üleliigsed lihaspinged viivad enamasti traumadeni.

Kuidas iseloomustaksid näitlejate ja muusikute õpetamise erinevust?

Töö ise on üks, automaatse lihasteaktiivsiooni avastamine... Suhtumine, motiveeritus on erinev. Kui näitleja kõrgkoolis alles õpib tundma oma töövahendeid ja hakkab "heli-redeleid harjutama", siis muusikul on töövõtted selleks ajaks juba välja kujunenud ja ka võimalikud probleemid tekkinud, mistõttu on neil ka kõrgem motiveeritus abi leida. Sama tõsiseks ja veendunud tööks oma tehniliste vahendite leidmisel ja jätkuvas töökorras hoidmisel, nagu muusikud teevad, on vähesed näitlejad valmis. Paljud neist pole endale osanud teadvustada näitlejakutse erilisust. Ma ei lähe ju teatrisse vaatama järjekordset "seriaali", *story* esitust – sel juhul istuksin pigem kodus teleka ees. Ma lähen teatrisse kogema sel õhtul sündivat näitleja mõtet. Pub-

lik osaleb selle sünniaktis võimsamalt, kui me oskame arvata. Selles ongi teatri kui võimsaima mõtlemist muutva mõjutusvahendi uniikaalsus. Samal sekundil, kui me loobume mingist väljakujunenud mõttestambist, vabaneb tohutul määral energiat loovuseks, mis juba mõjutab maailma. Sama võimas on, kui interpreet loovutab ennast muusika teenistusse – selliste hetkede mõju on kirjeldamatu; kui ma püüaksin seda sõnastada: aeg peatub, ühine ruum muutub, ka valgus muutub...

Kas Eestis on juba tegevmuusikuid või näitlejaid, kes on Alexanderi tehnikast abi saanud ja seda oma töös kasutavad?

Jah, praeguseks võib küll öelda, et on. Elmo Nüganeni kursus, mis sellel aastal lõpetas, oli minu esimene näitlejate grupp, kellega 2000. aasta jaanuaris alustasin. Nad olid mulle esimesed ja seega väga olulised ja armsad. Tööperiood jäi küll lühikeseks – kaks semestrit, kuid töövahendid on neil nüüd teada. Alles järgmise lennuga sain alustada kohe esimesest õppeaastast.

Mitmed muusikud-interpreetid on enda sõnul tänu sellele väga heade tulemusteni jõudnud.

Huvi tehnika vastu on EMAs iga aastaga suurenenud ja ühest õpetajast jääb juba praegu väheks. Näiteks Inglise Kuninglikus Muusikaakadeemias töötab 10 Alexanderi tehnika õpetajat ning Kuninglikus Draama ja Kunsti Akadeemias neli.

Kui palju on praegu Eestis inimesi, kes Alexanderi tehnikaga tegelevad?

Olen peale põhitöö EMAs andnud kursusi ja eratunde veel sadakonnale inimesele. Paljud neist kasutavad õpitud regulaarselt. Õpetajana olen hetkel ainus, aga tunnen vajadust kolleegide järele ka Eestis.

Viimane küsimus: kas arvad, et oleksid nüüd, kui oled Alexanderi tehnikat õppinud, parem näitleja?

Ma ei tea. Hetkel poleks ju võimalustki end proovile panna, sest praegune töö hõivab kogu aja. Ma arvan, et tänu koostamisele sain teadlikumaks ka oma alateadlikest motiividest. Kui ma tuln lavakooli, siis minu ees-

Kui näiteks Grotowski räägib füüsiliste takistuste või piirangute ületamisest näitleja individuaalses treeningus ja puuduvate oskuste omandamisest, siis Alexanderi tehnika aitab väga konkreetset teadvustada, milles seisneb takistus, ja seda ületada. Takistus on ülearune tegemine, mida ise ei pruugi näha ega tunnetada, aga mida sa nüüd õpetaja abiga avastad, ja edasi on küsimus sellest loobumise julguses. Et jõuda ülearuse avastamiseni, tuleb viia oma tähelepanu taotletavalt eesmärgilt protsessile, vahenditele, mille abil me seda eesmärki püüame saavutada. Kui tähelepanu on suunatud tulevikku, lõpptulemusele, siis kaotame kohaloleku valesi suundunud energia tõttu. Oluline on tähelepanu hoidmine toimival, protsessil, vahenditel, mille abil liigud edasi. Eesmärgist loobumine ei tähenda, et seda ei püstitataks. Kui idee, eesmärk on läbi kaalutud, tuleb seda usaldada, seda pole vaja enam eraldi tõestada. Protsess kannab sind ise lõpuni ja tulemus on alati parem, kui oskasid tahta.

Alexanderi tehnika tundide tulemuse-na "ärkab" lihastele ja see omakorda annab sügava kogemuse kohalolekust.

Muusikud peaksid printsipi kasutusele võtma juba lapsena, harjutamise algperioodis, sest sisseõpitud üleliigsed lihaspinged viivad enamasti traumadeni.

Kuidas iseloomustaksid näitlejate ja muusikute õpetamise erinevust?

Töö ise on üks, automaatse lihasteaktiivsiooni avastamine... Suhtumine, motiveeritus on erinev. Kui näitleja kõrgkoolis alles õpib tundma oma töövahendeid ja hakkab "heli-redeleid harjutama", siis muusikul on töövõtted selleks ajaks juba välja kujunenud ja ka võimalikud probleemid tekkinud, mistõttu on neil ka kõrgem motiveeritus abi leida. Sama tõsiseks ja veendunud tööks oma tehniliste vahendite leidmisel ja jätkuvas töökorras hoidmisel, nagu muusikud teevad, on vähesed näitlejad valmis. Paljud neist pole endale osanud teadvustada näitlejakutse erilisust. Ma ei lähe ju teatrisse vaatama järjekordset "seriaali", *story* esitust – sel juhul istuksin pigem kodus teleka ees. Ma lähen teatrisse kogema sel õhtul sündivat näitleja mõtet. Pub-

lik osaleb selle sünniaktis võimsamalt, kui me oskame arvata. Selles ongi teatri kui võimsaima mõtlemist muutva mõjutusvahendi uni-kaalsus. Samal sekundil, kui me loobume mingist väljakujunenud mõttestambist, vabaneb tohutul määral energiat loovuseks, mis juba mõjutab maailma. Sama võimas on, kui interpret loovutab ennast muusika teenistusse – selliste hetkede mõju on kirjeldamatu; kui ma püüaksin seda sõnastada: aeg peatub, ühine ruum muutub, ka valgus muutub...

Kas Eestis on juba tegevmuusikuid või näitlejaid, kes on Alexanderi tehnikast abi saanud ja seda oma töös kasutavad?

Jah, praeguseks võib küll öelda, et on. Elmo Nüganeni kursus, mis sellel aastal lõpetas, oli minu esimene näitlejate grupp, kellega 2000. aasta jaanuaris alustasin. Nad olid mulle esimesed ja seega väga olulised ja armsad. Tööperiood jäi küll lühikeseks – kaks semestrit, kuid töövahendid on neil nüüd teada. Alles järgmise lennuga sain alustada kohe esimesest õppeaastast.

Mitmed muusikud-interpretid on enda sõnul tänu sellele väga heade tulemusteni jõudnud.

Huvi tehnika vastu on EMAs iga aastaga suurenenud ja ühest õpetajast jääb juba praegu väheks. Näiteks Inglise Kuninglikus Muusikaakadeemias töötab 10 Alexanderi tehnika õpetajat ning Kuninglikus Draama ja Kunsti Akadeemias neli.

Kui palju on praegu Eestis inimesi, kes Alexanderi tehnikaga tegelevad?

Olen peale põhitöö EMAs andnud kursusi ja eratunde veel sadakonnale inimesele. Paljud neist kasutavad õpitut regulaarselt. Õpetajana olen hetkel ainus, aga tunnen vajadust kolleegide järele ka Eestis.

Viimane küsimus: kas arvate, et oleksid nüüd, kui oled Alexanderi tehnikat õppinud, parem näitleja?

Ma ei tea. Hetkel poleks ju võimalustki end proovile panna, sest praegune töö hõivab kogu aja. Ma arvan, et tänu koostööle sain teadlikumaks ka oma alateadlikest motiividest. Kui ma tuln lavakooli, siis minu ees-

märk ei olnud saada "suureks näitlejaks", vaid pigem kuuluda nende vaimsete inimeste hulka, kes tollal teatris olid.

Praegu oleks intrigeeriv ansambli töö, koostöö grupis, kuhu kuuluvatel inimestel on midagi olulist öelda. Töö tulevaste näitlejate ja interpretidega on tegelikult iga päev nii põnev ja loov, et sellest jätkub hingele... Aga siis, kui olen teatris kogenud sellel hetkel sündivat näitlejamõtet, olen igatsenud koostöö järele.

Vahendanud EVA-LIISA PALLI

ÕNNITLEME!

1. november
REIN TAIDLA
laulja – 50

3. november
AADU REGI
dirigent, helilooja ja pedagoog – 90

4. november
ANNE PALUVER
näitleja – 50

7. november
SOFJA BLÜCHER
näitleja – 75

14. november
HELJO KUUSEMETS
laulja – 75

15. november
HANS KALDOJA
näitleja – 60

15. november
HENN ELLER
helioperaator – 60

18. november
AARO ALTPERE
viulimeister – 50

21. november
HELIN KAPTEN
pianist, kontsertmeister – 50

22. november
TÖNU TAMM
näitleja – 60

25. november
LILIAN VELLERAND
teatriteadlane ja -kriitik – 70

28. november
LEELO KÕLAR
pianist, pedagoog – 75

märk ei olnud saada "suureks näitlejaks", vaid pigem kuuluda nende vaimsete inimeste hulka, kes tollal teatris olid.

Praegu oleks intrigeeriv ansamblitöö, koostöö grupis, kuhu kuuluvatel inimestel on midagi olulist öelda. Töö tulevaste näitlejate ja interpretidega on tegelikult iga päev nii põnev ja loov, et sellest jätkub hingele... Aga siis, kui olen teatris kogenud sellel hetkel sündivat näitlejamõtet, olen igatsenud koostöö järele.

Vahendanud EVA-LIISA PALLI

ÕNNITLEME!

1. november
REIN TAIDLA
laulja – 50

3. november
AADU REGI
dirigent, helilooja ja pedagoog – 90

4. november
ANNE PALUVER
näitleja – 50

7. november
SOFJA BLÜCHER
näitleja – 75

14. november
HELJO KUUSEMETS
laulja – 75

15. november
HANS KALDOJA
näitleja – 60

15. november
HENN ELLER
helioperaator – 60

18. november
AARO ALTPERE
viulimeister – 50

21. november
HELIN KAPTEN
pianist, kontsertmeister – 50

22. november
TÖNU TAMM
näitleja – 60

25. november
LILIAN VELLERAND
teatriteadlane ja -kriitik – 70

28. november
LEELO KÕLAR
pianist, pedagoog – 75

"REHEPAPI" JÄLGEDES EHK KUIDAS ME KAHEKÜMNE ESIMESEL AASTASAJAL ENESE ÜLE NAERDA OSKAME

Albert Lortzingi "Salaküti"
Esietendus 8. IX 2002 "Vanemuise" väikeses
majas
Lavastaja: Liis Kolle
Kunstnik: Mathias Werner (Saksamaa)
Muusikajuht ja dirigent: Lauri Sirp
Osades: Pille Lill, Jaan Willem Sibul, Merle
Jalakas, Jane Tiik, Tiina Pihho, Mati Kõrts
ja Rando Pihho

*Kiriku juures oligi rahvast suurel hulgal koos,
sisse ei viitsinud veel keegi minna, aeti õues
juttu ning vahiti, mis kellelgi seljas.*

*Kõige uhkem oli muidugi mõisa toatüdruk Luise,
kes kandis vanalt parunessilt pihta pandud
musta kleiti, aga ka Räägu Reinu tütar Liina
sāras kirikuliste pilkude all. Oli ju temalgi seljas
uhisuus, vanainimese rüdekirstust näpatud
surikleit, mis lihtsates rõivastes talutüdrukutele
tundus inglī kehakattena.*

(Andrus Kivirāhk "Rehepapp")

Ajakirjandus hāāleestas "Salaküti" publikut koolitōōle (lavastaja on veel tudeng), andes küll mõista, et tegu pole katse ja eksituse meetodil valmiva proovitōōga. Koolitōō ja kooli kui tegevuspaigaga haakus hāasti ka kavalehe kujundus – vormilt vihikulik, pūūdliku ent veel ebakindlalt sullepead kāēs hoidva õpilase kāekirjaga tiitelleht ja ilukirjas, ehki mõningate kirjavigadega, sisu. Kavas seisab küll žanrimāāratlus 'koomiline ooper', esietendus-eelses intervjuus selgitab Liis Kolle aga, et tegu on eesti mõistes "kentsaksa lauleldusega", tāpsemalt *Spieloper*'i, spetsiifilise XIX sajandi saksa teatri žanriga, milles pōhiorōhk just māngul. Kuna Lortzing ja saksa ooper on tāsasele eestlasele ūsna vāhetunud, siis vōib selle māngukavva vōtmist ju ka

publiku harimisena vōtta.¹ Ūhest koolitōōst kahtlemata esilekūūndivam oli "Salaküti" lavastaja ja vanameister Erich Kōlari koostōōs valminud vaimukas eestikeelne tōlge, mis ka hāsti saali jõudis.

Esietenduselt lahkudes ja mõni pāev hiljem arvustusi lugedes mōtlesin segunemisest ja segadusest. "Salaküti" maailmas kohtusid paljud erineva pāritoluga elemendid, mis ometi ei moodustanud kokku "Sadat vaka suhkruvatti", nagu kirjutab kriitik Berk Vaher ("Postimees" 10. IX 2002). Kes nāgi lavaval Haista Gāngi teisikut ja vōlur Gandalfi; kes rahvusromantismi haledat järellainetust; minu jaoks tōi materjali esialgsesse heterogeensusse selgust mōiste **kreoliseerumine**². Jārgnevalt vaatlenigi kreoliseerumise mōnin-

¹Albert Lortzing (1801–1851).

Eesti teatripublikule vāhe tuntud saksa helilooja, kelle teoseid saksakeelsetes maades tāsāgi suhteliselt tihti lavale tuuakse. "Salaküti" ("Der Wildschütz") esmaettekāne oli 1842. aastal. Tallinna saksa truppide poolt etendati Lortzingi oopeleid juba mõni aasta pārast nende esmaesituse (Pappel 1996, lk 38, 78). Eesti teatrisse jõudis "Salaküti" 1911. "Estonias" ja 1926. "Vanemuises". Veel on eesti laval etendunud "Tsaar ja puusepp" ("Estonias" 1939. a). Eesti kontekstiga seob "Salaküti" see, et helilooja kirjutas libreto toetudes tollal siinmail tuntud teatrimēhe ja menudramaturgi August von Kotzebue (1761–1819) komōōdia "Der Rehbock oder Die schuldlosen Schuldbewussten" jārgi. Karin Kask on Kotzebue tāshtsust siinsele teatrikultuurile vōrrelnud eestikeelset kirjasōna edendanud baltisakslastega (Kask, Karin. Teatritegijad, alustajad. Tallinn, "Eesti Raamat", 1970, lk 20). Siinkohal on oluline meenutada, et see oli Kotzebue, kes tōi 1789. aastal oma nāidendis "Isalik ootus" esmakordselt Eesti lavale eestikeelse dialoogi ning eesti talupoja tegelasena.

² Samal teemal vt Torop, Peeter. Visuaalse ja verbāalse kreoliseerumine Arvo Iho filmis "Karu sūda". TMK 2002, nr 2; Pōdernaisest, kreoliseerumisest ja veel mōnest asjast. Rakvere teatri lavastusest "Pōdernaine" vestlevad Kadri Tūūr ja Ester Vōsu. TMK 2002, nr 8/9.

"REHEPAPI" JÄLGEDES EHK KUIDAS ME KAHEKÜMNE ESIMESEL AASTASAJAL ENESE ÜLE NAERDA OSKAME

Albert Lortzingi "Salaküti"
Esietendus 8. IX 2002 "Vanemuise" väikeses
majas
Lavastaja: Liis Kolle
Kunstnik: Mathias Werner (Saksamaa)
Muusikajuht ja dirigent: Lauri Sirp
Osades: Pille Lill, Jaan Willem Sibul, Merle
Jalakas, Jane Tiik, Tiina Pihho, Mati Kõrts
ja Rando Pihho

Kiriku juures oligi rahvast suurel hulgal koos, sisse ei võitsinud veel keegi minna, aeti õues juttu ning vahiti, mis kellelgi seljas. Kõige uhkem oli muidugi mõisa toatüdruk Luise, kes kandis vanalt parunessilt pihta pandud musta kleiti, aga ka Räägu Reinu tütar Liina säras kirikuliste pilkude all. Oli ju temalgi seljas uhhius, vanainimese riidekirjust näpatud surikleit, mis lihtsates rõivastes talutüdrukutele tundus inglī kehakattena.

(Andrus Kivirähk "Rehepapp")

Ajakirjandus häälestas "Salaküti" publikut koolitööle (lavastaja on veel tudeng), andes küll mõista, et tegu pole katse ja eksituse meetodil valmiva proovitööga. Koolitöö ja kooli kui tegevuspaigaga haakus hästi ka kavalehe kujundus – vormilt vihikulik, püüdliku ent veel ebakindlalt sulepead käes hoidva õpilase käekirjaga tiitelleht ja ilukirjas, ehki mõningate kirjavigadega, sisu. Kavas seisab küll žanrimääratlus 'koomiline ooper', esietenduse-eelses intervjuus selgitab Liis Kolle aga, et tegu on eesti mõistes "kentsaksa lauleldusega", täpsemalt *Spieloper*'i, spetsiifilise XIX sajandi saksa teatri žanriga, milles põhirõhk just mängul. Kuna Lortzing ja saksa ooper on tänasele eestlasele üsna vähetuntud, siis võib selle mängukavva võtmist ju ka

publiku harimisena võtta.¹ Ühest koolitööst kahtlemata esileküündivam oli "Salaküti" lavastaja ja vanameister Erich Kõlari koostöös valminud vaimukas eestikeelne tõlge, mis ka hästi saali jõudis.

Esietenduselt lahkudes ja mõni päev hiljem arvustusi lugedes mõtlesin segunemisest ja segadusest. "Salaküti" maailmas kohtusid paljud erineva päritoluga elemendid, mis ometi ei moodustanud kokku "Sadat vaka suhkruvatti", nagu kirjutab kriitik Berk Vaher ("Postimees" 10. IX 2002). Kes nägi lavaval Haista Gängi teisikut ja võlur Gandalfi; kes rahvusromantismi haledat järellainetust; minu jaoks tõi materjali esialgsesse heterogeensusse selgust mõiste **kreoliseerumine**². Järgnevalt vaatlenki kreoliseerumise mõnin-

¹Albert Lortzing (1801–1851).

Eesti teatripublikule vähe tuntud saksa helilooja, kelle teoseid saksakeelsetes maades tänagi suhteliselt tihti lavale tuuakse. "Salaküti" ("Der Wildschütz") esmaettekannet oli 1842. aastal. Tallinna saksa truppide poolt etendati Lortzingi oopeleid juba mõni aasta pärast nende esmaesitust (Pappel 1996, lk 38, 78). Eesti teatrisse jõudis "Salaküti" 1911. "Estonias" ja 1926. "Vanemuises". Veel on eesti laval etendunud "Tsaar ja puusepp" ("Estonias" 1939. a). Eesti kontekstiga seob "Salaküti" see, et helilooja kirjutas libreto toetudes tollal siinmail tuntud teatrimehel ja menudramaturgil August von Kotzebue (1761–1819) komöödiaga "Der Rehbock oder Die schuldlosen Schuldbewussten" järgi. Karin Kask on Kotzebue tähtsust siinsele teatrikultuurile võrrelnud eestikeelset kirjasõna edendanud baltisakslastega (Kask, Karin. Teatritegijad, alustajad. Tallinn, "Eesti Raamat", 1970, lk 20). Siinkohal on oluline meenutada, et see oli Kotzebue, kes tõi 1789. aastal oma näidendis "Isalik ootus" esmakordselt Eesti lavale eestikeelse dialoogi ning eesti talupoja tegelasena.

² Samal teemal vt Torop, Peeter. Visuaalse ja verbalse kreoliseerumine Arvo Iho filmis "Karu süda". TMK 2002, nr 2; Põdernaisest, kreoliseerumisest ja veel mõnest asjast. Rakvere teatri lavastusest "Põdernaine" vestlevad Kadri Tiit ja Ester Vösu. TMK 2002, nr 8/9.

gaid aspekte, mis "Salaküti" lavastuskontseptsioonis aktualiseeruvad: baltisaksa ja talupojakultuuri suhted, eri ajastutesse ja kultuuriruumidesse kuuluvate kultuuritektide, stiilide ja traditsioonide segunemine. Samuti keskendun **komöödilisele ellusuhtumisele** (Joseph Meeker) kui "Salaküti" tegelaste vaheliste suhete alusele. Mõlemad, nii kreoliseerumine kui ka komöödiline elustrateegia, on lihtsamalt väljendudes kohandamise viisid.

Kitsamas tähenduses võib kreoliseerumist defineerida kui kahe loomuliku keelekogukonna (millest üks on tihtipeale dominantse positsioonis) vahelist mõjusuhet, mille tulemusena kujuneb välja n-õ kreooli keel. 1990-ndatel hakati mõistet kasutama ka kultuuriantropoloogias, osutades sellega interkultuuriliste hübriidvormide kujunemisele tänapäeva globaliseeruvast maailmas.³ Kuna "Vanemuise" "Salakütt" viib meid teoorjuseaegsesse Eestisse, siis määratlen kreoliseerumist Juri Lotmanist lähtuvalt teatava kultuurilise universaalina, protsessina,

mis koosneb kahe või enama erisuguse kultuurikeele segunemisest ja selle tulemusena segakeele moodustumisest, eeldusega, et sellele järgneb uue integreeritud kultuurikeele teke.⁴ Seega on kreoliseerumisprotsessid käsitletavat üleminekuperioodide karakteristikutena enne uut tüüpi kultuuri formeerumist.

1990-ndate keskpaigast alates võib Eestis taas rääkida kreoliseerumisperioodist, mille tõendiks on muu hulgas uue identiteedi otsingud. Ka inter- ja multikultuuriselt määratletud kultuurisituatsioon on säilinud küsimus, mis saab eestipärasest, kuidas on see kultuurimõjude muutunud ja muutumas. Oletan, et vahest poleks Liis Kollegi eesti-saksa teemat selliselt esitanud, kui ta ei õpiks praegu Saksamaal. Just võõrsil olles aktualiseeruvad küsimused eestipärasuse olemusest, selle materiaalsest ja mentaalsetest tähistajatest. Soov pidada dialoogi oma minevikuga sünnib vajadusest seda oleviku parema mõistmise valguses ümber mõtestada.

'Eesti kultuur' on isenesest hübriid, sulam erinevate paikkondade kultuuridest,

³ Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology. Ed. by Alan Barnard, Jonathan Spencer. London & New York: London, New York: Routledge, 1996.

⁴ Lotman, Juri. Fenomen kulturõ. Raamatus: Stati po semiotike i tipologij kulturõ. Kd I. "Aleksandra", Tallinn, 1992.

Pilk noore saksa kunstniku kujundatud klassitoale ja eripargelisele talurahvale. Keskel koolmeister Baculus (Jaan Willem Sibul) ja talutüdruk Grete (Merle Jalakas).



gaid aspekte, mis "Salaküti" lavastuskontseptsioonis aktualiseeruvad: baltisaksa ja talupojakultuuri suhted, eri ajastutesse ja kultuuriruumidesse kuuluvate kultuuritekstide, stiilide ja traditsioonide segunemine. Samuti keskendun **komöödilisele ellusuhtumisele** (Joseph Meeker) kui "Salaküti" tegelaste vaheliste suhete alusele. Mõlemad, nii kreoliseerumine kui ka komöödiline elustrateegia, on lihtsamalt väljendudes kohandamise viisid.

Kitsamas tähenduses võib kreoliseerumist defineerida kui kahe loomuliku keelekogukonna (millest üks on tihtipeale dominantse positsioonis) vahelist mõjusuhet, mille tulemusena kujuneb välja n-õ kreooli keel. 1990-ndatel hakati mõistet kasutama ka kultuuriantropoloogias, osutades sellega interkultuuriliste hübriidvormide kujunemisele tänapäeva globaliseeruvast maailmas.³ Kuna "Vanemuise" "Salakütt" viib meid teoorjuseaegsesse Eestisse, siis määratlen kreoliseerumist Juri Lotmanist lähtuvalt teatava kultuurilise universaalina, protsessina,

mis koosneb kahe või enama erisuguse kultuurikeele segunemisest ja selle tulemusena segakeele moodustumisest, eeldusega, et sellele järgneb uue integreeritud kultuurikeele teke.⁴ Seega on kreoliseerumisprotsessid käsitletavat üleminekuperioodide karakteristikutena enne uut tüüpi kultuuri formeerumist.

1990-ndate keskpaigast alates võib Eestis taas rääkida kreoliseerumisperioodist, mille tõendiks on muu hulgas uue identiteedi otsingud. Ka inter- ja multikultuuriselt määratletud kultuurisituatsioon on säilinud küsimus, mis saab eestipärasest, kuidas on see kultuurimõjude muutunud ja muutumas. Oletan, et vahest poleks Liis Kollegi eesti-saksa teemat selliselt esitanud, kui ta ei õpiks praegu Saksamaal. Just võõrsil olles aktualiseeruvad küsimused eestipärasuse olemusest, selle materiaalsest ja mentaalsetest tähistajatest. Soov pidada dialoogi oma minevikuga sünnib vajadusest seda oleviku parema mõistmise valguses ümber mõtestada.

'Eesti kultuur' on isenesest hübriid, sulam erinevate paikkondade kultuuridest,

³ Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology. Ed. by Alan Barnard, Jonathan Spencer. London & New York: London, New York: Routledge, 1996.

⁴ Lotman, Juri. Fenomen kulturõ. Raamatus: Stati po semiotike i tipologij kulturõ. Kd I. "Aleksandra", Tallinn, 1992.

Pilk noore saksa kunstniku kujundatud klassitoale ja eripalgelisele talurahvale. Keskel koolmeister Baculus (Jaan Willem Sibul) ja talutüdruk Grete (Merle Jalakas).



millesse on aegade jooksul integreeritud saksa, vene jt kultuuride elemente. 1990-ndatel hakkas eestlaste teadvuses jõuliselt mureneema muut sakslastest kui eesti omakultuuri hävitajatest ja allasurujatest.⁵ Baltisakslasi hakati aktsepteerima kui "ühtse Eesti kodu kultuuriruumi loojaid"⁶, keskenduti vastastikustele mõjusuhetele, mitte vastasseisule. Nii hüüatab vabahärra von Middendorff augustis

⁵ Akadeemilistes ringkondades ja rahvusküsimuses paindlikumalt meelesstatud eestlastes muidugi varem.
⁶ Annus, Epp. Kügelaul mineviku ja tuleviku vahel: rahvuslikust mütoloogiast. "Looming" 2000, nr 1.

Tartu Teatrilaboris etendunud Jaan Unduski "Goodbye, Viennas": "Poleks haisugi mingist Eesti vabadusest, kui poleks meid, armetuks söimatud balti paruneid, sellesama vabaduse märtreid. Me kehastasime ülbust, olgu, põikpäisust, olgu, eneseupitust, olgu, aga me kehastasime ka vabadust – Vene riigis."

Kreoliseerumisprotsessis leiab aset rekontekstualiseerimine, mille käigus 'võõras' omandab 'oma' kultuuris läbi spetsiifilise retseptsiooni uue tähenduse. Eesti alal leidsid XIX sajandi alguses aset kreoliseerumisprotsessid, mis viisid kahe erineva identiteedi kujunemiseni. Estofiilidest sakslased tegele-



Krahv (Rando Pihho) ja Parun (Mati Kõrts).

millesse on aegade jooksul integreeritud saksa, vene jt kultuuride elemente. 1990-ndatel hakkas eestlaste teadvuses jõuliselt mureneema muut sakslastest kui eesti omakultuuri hävitajatest ja allasurujatest.⁵ Baltisakslasi hakati aktsepteerima kui "ühtse Eesti kodu kultuuriruumi loojaid"⁶, keskenduti vastastikustele mõjusuhetele, mitte vastasseisule. Nii hüüatab vabahärra von Middendorff augustis

⁵ Akadeemilistes ringkondades ja rahvusküsimuses paindlikumalt meelesstatud eestlastes muidugi varem.
⁶ Annus, Epp. Kügelaul mineviku ja tuleviku vahel: rahvuslikust mütoloogias. "Looming" 2000, nr 1.

Tartu Teatrilaboris etendunud Jaan Unduski "Goodbye, Viennas": "Poleks haisugi mingist Eesti vabadusest, kui poleks meid, armetuks söimatud balti paruneid, sellesama vabaduse märtreid. Me kehastasime ülbust, olgu, põikpäisust, olgu, eneseupitust, olgu, aga me kehastasime ka vabadust – Vene riigis."

Kreoliseerumisprotsessis leiab aset rekontekstualiseerimine, mille käigus 'võõras' omandab 'oma' kultuuris läbi spetsiifilise retseptsiooni uue tähenduse. Eesti alal leidsid XIX sajandi alguses aset kreoliseerumisprotsessid, mis viisid kahe erineva identiteedi kujunemiseni. Estofiilidest sakslased tegele-



Krahv (Rando Pihho) ja Parun (Mati Kõrts).



Tudengiks maskeerunud Paruness (Pille Lill) käivitab oma veidral puidust tõukerattal saabudes jõuliselt nii endale kui ka publikule naudingut pakkuva mängu.

sid siinse kultuurikeskkonna reflekteerimisega, talurahva vaimu- ja materiaalne elu oli omakorda mõjutatud saksa poolt, alates sellest, et haritumad eestlased kasutasid saksa keelt teadus- ja kultuurkeelena, kuni püüeteni matkida saksa kombeid, riietumisstiili ja toitumistavasid. Eestis omaks võetud ja siin edasi arendatud saksa uusromantismi ideed said modifitseeritud kujul XIX sajandi rahvusliku ärkamise tugisammasteks. Paralleelselt kulgevaks protsessiks oli baltisaksa identiteedi kujunemine, baltisakslaste kultuuriline eneseteadvustamine lahus emamaast.⁷ See, mida Liis Kolle "Salakütt" meile näitab, ei ole mitte talurahva ja mõisa vastasseis, vaid koosseksiteerimine läbi vastastikuste kohanemiste.

Juba kontrollitendusel, olemata kavalte näinud, hakkas Liis Kolle lavastus suhestuma Andrus Kivirähi "Rehepapi" maailmaga. Nii "Rehepapi" kui "Salaküti" tegelastele on omane **komöödiline ellusu-**

tumine⁸. Joseph Meekeri⁹ järgi ei seisne komöödiline elustrateegia mitte pidevas naljaviskamises, vaid eeskätt heas kohanemisvõimes muutuste ja olukordadega, olles mitte ainult inimkultuuri, vaid kõigi ökosüsteemide toimimise alus. Siinkohal on kohane meenutada "Salaküti" alapealkirja – "Looduse hääl" – ja eri tegelaste poolt juhtmotiivina korratavat repliiki segaste suhete selginedes: "meid hoidis õigel teel looduse võimas hääl". Komöödilise printsiibi järgija ei ela mitte abstraktsete ideede, vaid ellujäämise nimel. Elus püsimiseks on eestlane läbi aastasadade tegelnud erinevate 'teiste' poolt kehtestatud sotsiokultuuriliste tingimuste adapteerimisega. Eestlane on olnud suurepärase kohaneja. Tragöödilise on midagi lääne kultuurile spetsiifilist, õilistades kannatusi ja valu, mis sünnivad arusaamata, et maailm on oma olemuselt polaarne ja igas situatsioonis on ainult üks õige lahendus, et inimene peab pidevalt oma Saatusega võitlema. Traagiline kangelane on unikaalne karakter, kes kannab oma õlgadel kogu inimkonna moraalset koormat. Komöödilisus tähendab eeskätt leplikust ja samas ka lahenduste paljususe adumist ning sellist valikut, mis mingis olukorras kõige vähem ebameeldivusi põhjustab.

⁷ Pappel, Kristel. Muusikateater Tallinnas XVIII sajandi lõpus ja XIX sajandi esimesel poolel. Eesti muusikaloo toimetised 2. Tallinn, 1996.

⁸ Vt Tüür, Kadri. Ellujäämise komöödia. "Rehepapi" näitel. "Vikerkaar" 2002, nr 5/6, lk 130–138.

⁹ Meeker, Joseph. The Comedy of Survival. Literary Ecology and a Play Ethic. Third Edition. University of Arizona Press, Tucson, 1997.



Tudengiks maskeerunud Paruness (Pille Lill) käivitab oma veidral puidust tõukerattal saabudes jõuliselt nii endale kui ka publikule naudingut pakkuva mängu.

sid siinse kultuurikeskkonna reflekteerimisega, talurahva vaimu- ja materiaalne elu oli omakorda mõjutatud saksa poolt, alates sellest, et haritumad eestlased kasutasid saksa keelt teadus- ja kultuurkeelena, kuni püüeteni matkida saksa kombeid, riietumisstiili ja toitumistavasid. Eestis omaks võetud ja siin edasi arendatud saksa uusromantismi ideed said modifitseeritud kujul XIX sajandi rahvusliku ärkamise tugisammasteks. Paralleelselt kulgevaks protsessiks oli baltisaksa identiteedi kujunemine, baltisakslaste kultuuriline eneseteadvustamine lahus emamaast.⁷ See, mida Liis Kolle "Salakütt" meile näitab, ei ole mitte talurahva ja mõisa vastasseis, vaid koosseksiteerimine läbi vastastikuste kohanemiste.

Juba kontrollitendusel, olemata kavalte näinud, hakkas Liis Kolle lavastus suhestuma Andrus Kivirähi "Rehepapi" maailmaga. Nii "Rehepapi" kui "Salaküti" tegelastele on omane **komöödiline ellusu-**

tumine⁸. Joseph Meekeri⁹ järgi ei seisne komöödiline elustrateegia mitte pidevas naljaviskamises, vaid eeskätt heas kohanemisvõimes muutuste ja olukordadega, olles mitte ainult inimkultuuri, vaid kõigi ökosüsteemide toimimise alus. Siinkohal on kohane meenutada "Salaküti" alapealkirja – "Looduse hääl" – ja eri tegelaste poolt juhtmotiivina korratavat repliiki segaste suhete selginedes: "meid hoidis õigel teel looduse võimas hääl". Komöödilise printsiibi järgija ei ela mitte abstraktsete ideede, vaid ellujäämise nimel. Elus püsimiseks on eestlane läbi aastasadade tegelnud erinevate 'teiste' poolt kehtestatud sotsiokultuuriliste tingimuste adapteerimisega. Eestlane on olnud suurepärase kohaneja. Tragöödiline on midagi lääne kultuurile spetsiifilist, õilistades kannatusi ja valu, mis sünnivad arusaamata, et maailm on oma olemuselt polaarne ja igas situatsioonis on ainult üks õige lahendus, et inimene peab pidevalt oma Saatusega võitlema. Traagiline kangelane on unikaalne karakter, kes kannab oma õlgadel kogu inimkonna moraalset koormat. Komöödilisus tähendab eeskätt leplikust ja samas ka lahenduste paljususe adumist ning sellist valikut, mis mingis olukorras kõige vähem ebameeldivusi põhjustab.

⁷ Pappel, Kristel. Muusikateater Tallinnas XVIII sajandi lõpus ja XIX sajandi esimesel poolel. Eesti muusikaloo toimetised 2. Tallinn, 1996.

⁸ Vt Tüür, Kadri. Ellujäämise komöödia. "Rehepapi" näitel. "Vikerkaar" 2002, nr 5/6, lk 130–138.

⁹ Meeker, Joseph. The Comedy of Survival. Literary Ecology and a Play Ethic. Third Edition. University of Arizona Press, Tucson, 1997.

Üks võimalus vaadata üle meie rahvustunnet toinud minevikumüüdid on teha seda läbi **ironia** prisma. Kiiresti kultusraamatuks tõusnud ja juba mitme lavaversiooni-nigi jõudnud Andrus Kivirähi "Rehepapp" on just üks niisuguseid teoseid, mis ei tegele mitte eestlase vastupanu-, vaid adapteerumisvõimega. Kivirähk ei anna hinnanguid mõis—halb, talupoeg—hea naiivrahvusromantilises võtmes. Ta näitab suheteörgustiku keerukust ja pöörab traditsioonilised jõujooned ümber — kui keegi kannatajaks jääb, siis pigem mõis, varustades ahneid talupoegi lõputult mitmesuguste ressursidega. Eks ole saksa-eesti suhete käsitlemine koomilises võtmes, samuti nalja heitmine rahvuslike omamüütide üle, üks n-õ vabastava naeru ilminguid, märgiks eestlase haavatud rahvusteadvuse tervenemisest. Kui balti huumorile võib iseloomulikuks pidada ironiat või isegi sarkasmi¹⁰, siis küllap on see mõjutanud ka eestlast — pealegi on eneseironia üks eneserefleksiooni võimalusi.

¹⁰ Lukas, Liina. Ühest hääbuvast maailmast. Balti-saksa kirjanduslikke identiteedikontsepte Eesti Vabariigi ajal. "Keel ja Kirjandus" 2002, nr 3.

Nii Kivirähi "Rehepapp" kui ka Kolle "Salakütt" pole kultuuritekstid, milles eestlikkust deklareeritakse, seda elatakse. Siinkohal võiks küsida, kuivõrd oleme mõelnud sellele, kuidas ja milliste vahenditega on eesti laval 'eestipärasest' esitatud, millised kaanonid siin on käibinud ja käibivad? Kunstnik **Mathias Werner** on teadlikult vältinud muuseumlikult autentse lavamaailma loomist, ehkki ta käis Eesti Rahva Muuseumist materjali kogumas. Usun, et kahekümne-kohe-kümneaastaste eestlaste põlvkonnas ongi ettekujutus eestipärasest segu Kalevipojast ja Tammsaarest, nikerdustega õllekappadest ja Vana Tooma lambist. Huvitav oli jälgida, kuidas konstrueeris noor saksa kunstnik erinevaid elemente kombineerides eestipärase klasitsitua või eripalgelise talurahva. Koor ei ole "Salakütis" mitte madalalaubaline hall mass ega ka kamp klišeelike minevikutüüpe. Ooperikoori kostüümides oli toekaid ja võimukaid talunaisi, nobedamaid noorikuid, viletsaid saunikuid, napsitavaid talumehi, punetava näoga habemikke. Need polnud eestlased, vaid erisuguse taustaga inimesed, tänane kreoliseerunud kujutelm eestlastest, kuhu Haista Gängki viimaks häirimatult so-

Naiskõisimuses eriti kogenud krahvi (Rando Piho) suhted külanaistega lähevad tema sünnipäevahommikul süttust flirdist sootuks kaugele...



Üks võimalus vaadata üle meie rahvustunnet toinud minevikumüüdid on teha seda läbi **ironia** prisma. Kiiresti kultusraamatuks tõusnud ja juba mitme lavaversiooni-nigi jõudnud Andrus Kivirähi "Rehepapp" on just üks niisuguseid teoseid, mis ei tegele mitte eestlase vastupanu-, vaid adapteerumisvõimega. Kivirähk ei anna hinnanguid mõis—halb, talupoeg—hea naiivrahvusromantilises võtmes. Ta näitab suheteõrgustiku keerukust ja pöörab traditsioonilised jõujooned ümber — kui keegi kannatajaks jääb, siis pigem mõis, varustades ahneid talupoegi lõputult mitmesuguste ressursidega. Eks ole saksa-eesti suhete käsitlemine koomilises võtmes, samuti nalja heitmine rahvuslike omamüütide üle, üks n-ö vabastava naeru ilminguid, märgiks eestlase haavatud rahvusteadvuse tervenemisest. Kui balti huumorile võib iseloomulikuks pidada ironiat või isegi sarkasmi¹⁰, siis küllap on see mõjutanud ka eestlast — pealegi on eneseironia üks eneserefleksiooni võimalusi.

¹⁰ Lukas, Liina. Ühest hääbuvast maailmast. Balti-saksa kirjanduslike identiteedikontsepte Eesti Vabariigi ajal. "Keel ja Kirjandus" 2002, nr 3.

Nii Kivirähi "Rehepapp" kui ka Kolle "Salakütt" pole kultuuritekstid, milles eestlikkust deklareeritakse, seda elatakse. Siinkohal võiks küsida, kuivõrd oleme mõelnud sellele, kuidas ja milliste vahenditega on eesti laval 'eestipärasest' esitatud, millised kaanonid siin on käibinud ja käibivad? Kunstnik **Mathias Werner** on teadlikult vältinud muuseumlikult autentse lavamaailma loomist, ehkki ta käis Eesti Rahva Muuseumist materjali kogumas. Usun, et kahekümne-kohe-kümneaastaste eestlaste põlvkonnas ongi ettekujutus eestipärasest segu Kalevipojast ja Tammsaarest, nikerdustega õllekappadest ja Vana Tooma lambist. Huvitav oli jälgida, kuidas konstrueeris noor saksa kunstnik erinevaid elemente kombineerides eestipärase klasitsitõa või eripalgelise talurahva. Koor ei ole "Salakütis" mitte madalalaubaline hall mass ega ka kamp klišeelikke minevikutüüpe. Ooperikoori kostüümides oli toekaid ja võimukaid talunaisi, nobedamaid noorikuid, viletsaid saunikuid, napsitavaid talumehi, punetava näoga habemikke. Need polnud eestlased, vaid erisuguse taustaga inimesed, tänane kreoliseerunud kujutelm eestlastest, kuhu Haista Gängki viimaks häirimatult so-

Naiskõisimuses eriti kogenud krahvi (Rando Piho) suhted külanaistega lähevad tema sünnipäevahommikul süütust flirdist sootuks kaugele...



bitub. Lõpuks on Werneri XIX sajandi Eesti koolitare ja mõis salgamatult teatripäraselt tinglik, segades ka peategelaste kostüümides erinevaid ajastuid, erinevaid teatritraditsioone, millest õnnestunumaks pean Paruni ja Krahvi punakuuekesi ja utreeritud heledaid puhvpükse. "Salaküti" tegelaste olemuses on tubli annus karikatuurset (enese)ironiat, neis põimuvad nii *dell' arte*-like, kivirähilike kui ka tänapäeva kultuurist tuntud tüüpide jooned.

Minevik ja tänapäev kaotavad selge piiri ka avamängu ajal näidatud videos, milles lisaks segunevad fiktsionaalne ja reaalne aegruum. Me näeme seekukuküttidest aadlimehi Tartu ööklubis lõbutsemas, talutüdruk Grete küsib nõu kohalikult seksuoloogilt-psühhiaatril Helgi Toomsalult, Parunessi ja tema toatüdrikut on ostuhullus tabanud Tartu Kaubamajas ning lõpuks ühendab vana teener Pankratius vaimukalt linnaruumi mänguruumiga. Video näitamine on hea sissejuhatuse lavastuse kreoliseerunud maailma, ainult selle tehnilise teostuse osas võib küll etteheiteid teha.

Mäng on üks komöödilise mentaalsuse avaldumisvorme. Tõeline mäng on eesmärgitu, kõiki mängijaid võrdsustav, hästi tajutavate piiridega ja, mis peamine, osalistele naudingut pakkuv.¹¹ Talurahvas elab "Salaküti" oma kirevat elu, "Vanemuise" koor mängib mõnuga ja kõlab sealjuures puhtalt. Mängu haaratakse isegi orkestriliikmed, panes neid sokumaske kandma või hiiglaslikke moone kõigutama. Pille Lille Paruness käivitab oma veidral puidust tõukerattal saabudes jõuliselt nii endale kui ka publikule naudingut pakkuva mängu. Ta on noorelt mehe kaotanud, aga leiab, et ka lesepõlv võib olla hea, ja jõuab oma järeldestes kohati üsna julgete radikaalfeministlike avaldusteni, sütitades talunaisigi, kelle ind paraku meeste poolt kiirelt summutatakse. Paruness on otsustanud mängida üliõpilast, et uurida, mis mees on tema krahvist vend (Rando Pihho) ja lubatud tulevane, parun Kronthal (Mati Kõrts). Varsiti lisandub talle veel teinegi roll – koolmeister Baculuse (Jaan Willem Sibul) libapruut.

Baculuse õige väljalitu, Grete (Merle Jalakas), on noor elurõõmus talutüdruk, kes lepib vana tüseda koolmeistriga ilmselt parema puudumisel. Niipea kui ta kuuleb võimalusest lossi härrat paluma minna ja kui too talle hiljem tähelepanu osutab, on Grete valmis uue olukorraga kohanema. Ta ei viitsi



Tudengiks maskeerunud Paruness (Pille Lill) oma kaaslaseks maskeerunud toaneitsiga (Tiina Pihho).
Rein Urbeli fotod

armukadedada vanamehega maid jagada, ta tahab lõbutseada. Ja nagu vanameister Vilde kasvatehel kirjutab – leidis ju tollal ka kenasid talutüdruid, kes saksa tähelepanust meelitatud olid ja kes sellega, tagajärgedele vaatamata, hiljem tagasihoidlikumate eeldustega suguõdede ees hoobelda said.

Nende vastandiks on tragöödiline, pisut eluvõoras Krahvinna (Jane Tiik) kui üllas heroini, kes on kiindunud vanakreeka tragöödiatesse. Krahvinna üritab teisi oma väärtushinnangute põhjal hinnata ja tekkinud olukordi kontrollida. Olgugi et külarahvas midagi aru ei saa, peavad nad jälgima Krahvinna hüperboliseeritud liikumisega etteastet kuivalgel lossikatusel. Hiljem viib Krahvinna liba-Grete *alias* Tudengi *alias* Parunessi oma tuppä ööbima, et krahv ei saaks talle külge lüüa. Ometi selgub, et ka tema ei aima "kuudas on asjad tegelikult". Ei Krahv-Krahvinna ega ka Parun-Paruness tea oma äsja saabunud öest ja vennast, keda nad juba lapsest peale pole näinud, peale nende olemasolu suurt midagi. "Salaküti" suhete rägastikus on tänapäevases mõistes tööpoolest paras annus seebiooperlikku maiku. Ehkki öed ja vennad tei-

¹¹ Meeker 1997, lk 117.

bitub. Lõpuks on Werneri XIX sajandi Eesti koolitare ja mõis salgamatult teatripäraselt tinglik, segades ka peategelaste kostüümides erinevaid ajastuid, erinevaid teatritraditsioone, millest õnnestunumaks pean Paruni ja Krahvi punakuuekesi ja utreeritud heledaid puhvpükse. "Salaküti" tegelaste olemuses on tubli annus karikatuurset (enese)ironiat, neis põimuvad nii *dell' arte*-like, kivirähilike kui ka tänapäeva kultuurist tuntud tüüpide jooned.

Minevik ja tänapäev kaotavad selge piiri ka avamängu ajal näidatud videos, milles lisaks segunevad fiktsionaalne ja reaalne aegruum. Me näeme seekukuküttidest aadlimehi Tartu ööklubis lõbutsemas, talutüdruk Grete küsib nõu kohalikults seksuoloogilt-psühhiaatril Helgi Toomsalult, Parunessi ja tema toatüdrikut on ostuhullus tabanud Tartu Kaubamajas ning lõpuks ühendab vana teener Pankratius vaimukalt linnaruumi mänguruumiga. Video näitamine on hea sissejuhatust lavastuse kreoliseerunud maailma, ainult selle tehnilise teostuse osas võib küll etteheiteid teha.

Mäng on üks komöödilise mentaalsuse avaldumisvorme. Tõeline mäng on eesmärgitu, kõiki mängijaid võrdsustav, hästi tajutavate piiridega ja, mis peamine, osalistele naudingut pakkuv.¹¹ Talurahvas elab "Salaküti" oma kirevat elu, "Vanemuise" koor mängib mõnuga ja kõlab sealjuures puhtalt. Mängu haaratakse isegi orkestriliikmed, panes neid sokumaske kandma või hiiglaslikke moone kõigutama. Pille Lille Paruness käivitab oma veidral puidust tõukerattal saabudes jõuliselt nii endale kui ka publikule naudingut pakkuva mängu. Ta on noorelt mehe kaotanud, aga leiab, et ka lesepõlv võib olla hea, ja jõuab oma järeldestes kohati üsna julgete radikaalfeministlike avaldusteni, sütitades talunaisigi, kelle ind paraku meeste poolt kiirelt summutatakse. Paruness on otsustanud mängida üliõpilast, et uurida, mis mees on tema krahvist vend (Rando Piho) ja lubatud tulevane, parun Kronthal (Mati Kõrts). Varsiti lisandub talle veel teinegi roll – koolmeister Baculuse (Jaan Willem Sibul) libapruut.

Baculuse õige väljavalitu, Grete (Merle Jalakas), on noor elurõõmus talutüdruk, kes lepib vana tüseda koolmeistriga ilmselt parema puudumisel. Niipea kui ta kuuleb võimalusest lossi härrat paluma minna ja kui too talle hiljem tähelepanu osutab, on Grete valmis uue olukorraga kohanema. Ta ei viitsi



Tudengiks maskeerunud Paruness (Pille Lill) oma kaaslasena maskeerunud toaneitsiga (Tiina Piho).
Rein Urbeli fotod

armukadedada vanamehega maid jagada, ta tahab lõbutseada. Ja nagu vanameister Vilde kasvatekirjutab – leidis ju tollal ka kenasid talutüdruid, kes saksa tähelepanust meelitatud olid ja kes sellega, tagajärgedele vaatamata, hiljem tagasihoidlikumate eeldustega suguõdede ees hoobelda said.

Nende vastandiks on tragöödilise, pisut eluvõõras Krahvinna (Jane Tiik) kui üllas heroini, kes on kiindunud vanakreeka tragöödiatesse. Krahvinna üritab teisi oma väärtushinnangute põhjal hinnata ja tekkinud olukordi kontrollida. Olgugi et külarahvas midagi aru ei saa, peavad nad jälgima Krahvinna hüperboliseeritud liikumisega etteastet kuivalgel lossikatusel. Hiljem viib Krahvinna liba-Grete *alias* Tudengi *alias* Parunessi oma tuppa ööbima, et krahv ei saaks talle külge lüüa. Ometi selgub, et ka tema ei aima "kuudas on asjad tegelikult". Ei Krahv-Krahvinna ega ka Parun-Paruness tea oma äsja saabunud öest ja vennast, keda nad juba lapsest peale pole näinud, peale nende olemasolu suurt midagi. "Salaküti" suhete rägastikus on tänapäevases mõistes tööpoolest paras annus seebiooperlikku maiku. Ehkki öed ja vennad tei-

¹¹ Meeker 1997, lk 117.

neteisesse armuvad, ei vii see aga antiiktragöödiat õnnetute olukordadeni, tõe selgudes nendivad osapooled oma esialgset verepilastuslikku kiindumust salates, et küllap hoidis neid tagasi "looduse võimas hää".

Pastoraal on üks mittekomöödilisi fenomene – võrsunud kaotatud paradüüsi ideest, soovist näha loodust ja inimesi selles mittetõepäraselt, teatavale kultuurilise täiuse ettekujutusele allutatutena. "Salakütis" pilkab Paruness (Pille Lill) mõnuga Paruni (Mati Kõrts) ja Krahvi (Rando Piho) pastoraalset ettekujutust maaelust, etendades sulnist naiivset tütarlast maalt, kes on kiindunud oma "õil-satesse" loomadesse ega kavatse neist iial pahelisse linna lahkuda.

Näib, et "Salakütis" osutuvad manipuleeritavateks pigem meestegelased, kes küll ise usuvad, et nad on niiditõmbajad. Misterbeanilik vatsakas koolmeister Baculus (Jaani Willem Sibul) tundub alguses pisut tahumatu ja lihtsameelsena, üsna pea näitab ta aga oskust pruudi üle võimu kehtestada. Sootuks pöörased tuurid võtab koolipapa üles teises vaatuses parteris ringi kareldes, olles "Grete" Parunile 5000 taalri eest maha müünud. Pole see vanamees sugugi süütu! Paraku on Baculuse pettumus suur, kui selgub, et tema tõelist Gretet Parun ei taha ja et ta oli tagatipuks soku asemel metsas hoopis oma eesli hukanud.

Mati Kõrts Parunina loob nauditava eneseparoodia, olles korraga nii kahvatuks puuderdatud näoga ahastavaid žeste tegev romantiline kangeline kui kogenud flirtija. Naisküsimuses eriti kogenud Krahvi (Rando Piho) suhted külanainetega lähevad tema sünnipäeva hommikul süütust flirdist sootuks kaugele, ehkki lavastaja ei lase olukorral labasuseni areneda. Mängu seksuaalse ümber on "Salakütis" kõvasti – kuulub ju rahuldust pakkuv suguelu samuti komöödilise elustrateegia juurde. Vastavaid vihjeid saab publik ka lavastuse plakatilt ja flaierilt – ülemeelek porgandpaljas võrksukkades aadlipreili sümboolses metsas veelgi sümboolsema mulgi päritolu kentauri seljas.

Noore lavastaja Liis Kolle lavastuse üheks sõnumiks ongi kreoliseerunud kultuuri näitamine intertekstuaalses dialoogis Andrus Kivirähi "Rehepapi". Lortzingi ooper sobib selleks suurepäraselt. Teiseks läbivaks tunnusjooneks on mängulisuse printsiip, mis ei puuduta ainult lavael; võis tajuda, et ka kogu lavastusmeeskond oli oma tööd võtnud kui naudingut pakkuvat mängu, mitte kui

kohustust. Siinkohal tuleb rõhutada, et mängulise terviku loomisel oli määrav Lauri Sirbi täpne koostöö orkestri ja etendajatega, mis tõi ka muusikas nauditavalt kerge lahenduse. (Muusikalisest teostusest on põhjalikumalt rääkinud juba Kristel Pappel. Vt "Salakütimine Emajõe kaldal", "Sirp" 27. IX 2002). Kolmandaks oli kõik rüütatud ironia varjundisse, mille valguses tegijad julgesid muiata nii meie mineviku kui ka eneste üle. "Salakütt" oli eluterve komöödilise ellusuhtumise apoloogia, mis püstitas tegelikult olemusliku küsimuse: mis on 'eestipärane' XXI sajandil?

Lavastaja LIIS KOLLE (s 1971)

Lõpetanud Tallinna Muusikakooli. Tartu Ülikoolis õppides tegutses muusikakriitikuna ja oli üks Tartu Richard Wagneri Seltsi eestvedajaid. 1999. aastal lõpetas TÜ teatriteaduse erialal (bakalaureusetöö "Hanno Kompuse kujunemine lavastajaks"), samast aastast õpib muusikateatri režiid Berliinis (*Hochschule für Musik "Hanns Eisler"*). Hiljuti pääses konkursiga osalema *Deutsche Bank*'i toetusel toimivas täienduskoolitusprogrammis andekatele noortele muusikateatri tegijatele. "Salakütt" on tema esimene lavastus professionaalses teatris. Liis ise arvab, et muusikateatri eesmärgiks on teater, selleni jõudmise vahendiks – muusika. Muusikateatri elitaarsus ei tulene mitte žanrist enesest, vaid teatud sotsiaalsest staatusest, mis ooperiteatrilise ühiskonnas on omistatud.

SAKSA ROMANTILINE OOPER JA ALBERT LORTZING

Tähtsamaid muutusi XIX sajandi kunstis oli eri kunstiiliikide, muusika ja kirjanduse vastastiku mõju tugevnemine. Kuna Saksamaal puudusid pika aja jooksul välja kujunenud ooperitraditsioonid nagu Itaalias, oli seal soodus pinnas eksperimentideks. Saksa romantilise ooperi vahetu eelkäija oli *Singspiel*, mille silmapaistvaimaks näiteks on Mozarti "Võluflööd". XIX sajandi algul tungisid romantismile omased stiiljooned üha enam ka *Singspiel*'i, säilitades ja isegi tugevdades samal ajal selle rahvuslikku eripära. Mõlemad pooled on esindatud kahes 1816. aastal valminud ooperis – silmapaistva kirjaniku ja muusiku Ernst Theodor Amadeus Hoffmanni (1766 – 1822) ooperis "Undine" ning kuulsa viiuldaja ja helilooja, saksa vararomantismi silmapaistvaima esindaja Ludwig Spohri ooperis "Faust". 1821. aastal esietendus Berliinis saksa romantilise ooperi määravaid teoseid, Carl Maria von Weberi "Noidkütt".

neteisesse armuvad, ei vii see aga antiiktragöödiat õnnetute olukordadeni, tõe selgudes nendivad osapooled oma esialgset verepilastuslikku kiindumust salates, et küllap hoidis neid tagasi "looduse võimas hää".

Pastoraal on üks mittekomöödilisi fenomene – võrsunud kaotatud paradüüsi ideest, soovist näha loodust ja inimesi selles mittetõepäraselt, teatavale kultuurilise täiuse ettekujutusele allutatutena. "Salakütis" pilkab Paruness (Pille Lill) mõnuga Paruni (Mati Kõrts) ja Krahvi (Rando Piho) pastoraalset ettekujutust maaelust, etendades sulnist naiivset tütarlast maalt, kes on kiindunud oma "õil-satesse" loomadesse ega kavatse neist iial pahelisse linna lahkuda.

Näib, et "Salakütis" osutuvad manipuleeritavateks pigem meestegelased, kes küll ise usuvad, et nad on niiditõmbajad. Misterbeanilik vatsakas koolmeister Baculus (Jaani Willem Sibul) tundub alguses pisut tahumatu ja lihtsameelsena, üsna pea näitab ta aga oskust pruudi üle võimu kehtestada. Sootuks pöörased tuurid võtab koolipapa üles teises vaatuses parteris ringi kareldes, olles "Grete" Parunile 5000 taalri eest maha müünud. Pole see vanamees sugugi süütu! Paraku on Baculuse pettumus suur, kui selgub, et tema tõelist Gretet Parun ei taha ja et ta oli tagatipuks soku asemel metsas hoopis oma eesli hukanud.

Mati Kõrts Parunina loob nauditava eneseparoodia, olles korraga nii kahvatuks puuderdatud näoga ahastavaid žeste tegev romantiline kangeline kui kogenud flirtija. Naisküsimuses eriti kogenud Krahvi (Rando Piho) suhted külanainetega lähevad tema sünnipäeva hommikul süütust flirdist sootuks kaugele, ehkki lavastaja ei lase olukorral labasuseni areneda. Mängu seksuaalse ümber on "Salakütis" kõvasti – kuulub ju rahuldust pakkuv suguelu samuti komöödilise elustrateegia juurde. Vastavaid vihjeid saab publik ka lavastuse plakatilt ja flaierilt – ülemelik porgandpaljas võrksukkades aadlipreili sümboolses metsas veelgi sümboolsema mulgi päritolu kentauri seljas.

Noore lavastaja Liis Kolle lavastuse üheks sõnumiks ongi kreoliseerunud kultuuri näitamine intertekstuaalses dialoogis Andrus Kivirähi "Rehepapi". Lortzingi ooper sobib selleks suurepäraselt. Teiseks läbivaks tunnusooneks on mängulisuse printsiip, mis ei puuduta ainult lavael; võis tajuda, et ka kogu lavastusmeeskond oli oma tööd võtnud kui naudingut pakkuvat mängu, mitte kui

kohustust. Siinkohal tuleb rõhutada, et mängulise terviku loomisel oli määrav Lauri Sirbi täpne koostöö orkestri ja etendajatega, mis tõi ka muusikas nauditavalt kerge lahenduse. (Muusikalisest teostusest on põhjalikumalt rääkinud juba Kristel Pappel. Vt "Salakütimine Emajõe kaldal", "Sirp" 27. IX 2002). Kolmandaks oli kõik rüütatud ironia varjundisse, mille valguses tegijad julgesid muiata nii meie mineviku kui ka eneste üle. "Salakütt" oli eluterve komöödilise ellusuhtumise apoloogia, mis püstitas tegelikult olemusliku küsimuse: mis on 'eestipärane' XXI sajandil?

Lavastaja LIIS KOLLE (s 1971)

Lõpetanud Tallinna Muusikakooli. Tartu Ülikoolis õppides tegutses muusikakriitikuna ja oli üks Tartu Richard Wagneri Seltsi eestvedajaid. 1999. aastal lõpetas TÜ teatriteaduse erialal (bakalaureusetöö "Hanno Kompuse kujunemine lavastajaks"), samast aastast õpib muusikateatri režiid Berliinis (*Hochschule für Musik "Hanns Eisler"*). Hiljuti pääses konkursiga osalema *Deutsche Bank*'i toetusel toimivas täienduskoolitusprogrammis andekatele noortele muusikateatri tegijatele. "Salakütt" on tema esimene lavastus professionaalses teatris. Liis ise arvab, et muusikateatri eesmärgiks on teater, selleni jõudmise vahendiks – muusika. Muusikateatri elitaarsus ei tulene mitte žanrist enesest, vaid teatud sotsiaalsest staatusest, mis ooperiteatrilise ühiskonnas on omistatud.

SAKSA ROMANTILINE OOPER JA ALBERT LORTZING

Tähtsamaid muutusi XIX sajandi kunstis oli eri kunstiiliikide, muusika ja kirjanduse vastastiku mõju tugevnemine. Kuna Saksamaal puudusid pika aja jooksul välja kujunenud ooperitraditsioonid nagu Itaalias, oli seal soodus pinnas eksperimentideks. Saksa romantilise ooperi vahetu eelkäija oli *Singspiel*, mille silmapaistvaimaks näiteks on Mozarti "Võluflööd". XIX sajandi algul tungisid romantismile omased stiiljooned üha enam ka *Singspiel*'i, säilitades ja isegi tugevdades samal ajal selle rahvuslikku eripära. Mõlemad pooled on esindatud kahes 1816. aastal valminud ooperis – silmapaistva kirjaniku ja muusiku Ernst Theodor Amadeus Hoffmanni (1766 – 1822) ooperis "Undine" ning kuulsa viiuldaja ja helilooja, saksa vararomantismi silmapaistvaima esindaja Ludwig Spohri ooperis "Faust". 1821. aastal esietendus Berliinis saksa romantilise ooperi määravaid teoseid, Carl Maria von Weberi "Noidkütt".



Albert Lortzing saksa litograafi Schlicki portreerituna 1845. aastal.

“Nõidkütis” ja sellele järgnenud muusikalistes lavateostes avaldunud romantilise ooperi tüüpilised jooned oleksid kokkuvõttes järgmised¹: keskajast võetud süžee, legend või muinasjutt; vastavalt kaasaja kirjanduse suundadele sisaldab lugu üleloomulikke olendeid ja juhtumisi; tagaplaanil tõstetakse esile metsikut ja müstilist loodust, kuid sageli näidatakse ka stseene tagasihoidlikust küla-ehk maaelust. Üleloomulikke juhtumisi pole käsitletud mitte kui juhuslikke dekoratiivseid fantaasia ilminguid, vaid saatuse poolt ette määratud kangelaslooga põimitud tõsilooa, inimkaraktereid aga mitte ainult individuaalselt, vaid ka mingi üleloomuliku jõu või idee sümbolina, nagu headus või kurjus; kangelase võit ooperi lõpus tähendab samas ka ingellikku alge võitu demoniliku üle ehk “headuse võitu kurjuse üle”. Sageli interpreteeritakse seda kui lunastust – kontsept, mille mõnigane religioosne kõrvaltähendus teeb vahest selle sajandi alguse ooperites ka “pääsemismotiivi” sedavõrd tähtsaks. Saksa romantilise ooperi stiilil ja vormil on küll palju ühist naabermaade kaasaegse ooperiga, kuid rahvuslikus laadis lihtsate meloodiate kasutamine on neis uus eripära. Aga isegi veel olulisem on tung dramaatilisel ekspressiivsete orkestrivärvide ja harmoonia poole. Tekstuuri seestmiste kihtide esiletoomises (erinevalt itaallastest, kes tähtsustasid meloodiat) võib näha sama ajastu saksa libreto muusikalist kopeerimist – ka seal tähtsustati meeoleolu, draama tausta ja varjatud mõtet.

Pärast Weberit mängisid saksa ooperis parkümmend aastat rolli suhteliselt teisejärgulised heliloojad, silmapaistvaimad nende seas olid

Heinrich Marschner (1795–1861) ja Albert Lortzing (1801–1851). Marschner kirjutas poolpopulaarses laadis romantilisi *Singspiel*'e, Lortzingi tuntuim ooper “Tsaar ja puusepp” (“Zar und Zimmermann”, 1837) on hea näide koomilisest žanrist, milles helilooja eelkõige silma paistis. Esimene suurem tunnustus tuli Lortzingile 1837. aastal ooperiga “Die beiden Schützen” (“Kaks kütti”)², mis esietendus Leipzgis. Sellega saavutas ta ülesaksamaalise populaarsuse ning oli ka leidnud juba oma isikupärase stiili. Libreto kirjutas Lortzing ise. Kaasaegne kriitika tõstis esile “ooperi amüsanstet tegevustikku, koomilisi karaktereid ja kergesti haaratavat, ladusat muusikat”, hoolimata sellest, et seal leidis üsna avalikke reminiscentse teiste heliloojate loodule ja et oli “tavaline, peaaegu triviaalsusse kalduv”. Veel samal aastal valminud ooperi “Tsaar ja puusepp” edu oli veelgi suurem kui autori eelmisel ooperil. Mõlemad jõudsid lühikese ajaga peaaegu kõigile saksa keeleruumi maade lavadele (ka Tallinna) ja Lortzing tõusis oma ajastu saksa koomilise ooperi žanri juhtivaks heliloojaks. 1842. aastal valminud “Der Wildschütz” ehk “Salakütt” läks publikule sama edukalt kui eelmisedki mainitud. Seda ooperit peetakse nii mõneski mõttes Lortzingi meistriteoseks koomilises žanris. Esile tõstetakse teravmeelseid karakterid, eriti kooliõpetajast salakütti Baculust, kelle lustakas kuju on visandatud absurdini ulatuva teravmeelsusega; Lortzingi annet võimendada muusika abil koomilisust, mida tõendavad “Salakütis” suurepäraselt ansambel “Ich habe Num’ro eins” ja Baculuse solo “Fünftausend Thaler”.

Lortzingi järgmised ooperid – “Undine” (1845), “Der Waffenschmied” (“Relvasepp”, 1846), “Zum Grossadmiral” (1847), “Rolands Knappen” (“Rolandi kannupoisid”, 1849) ja päev enne helilooja surma Frankfurdis esietendunud “Die Opernprobe” (“Ooperiproov”, 1851), mille enamikus püüdleb autor juba tõsisema žanri ja suurema orkestri poole, ei saavutanud enam nii suurt edu kui eelmised.

Saksa romantilise ooperi ajalooos on Lortzingil väheke veider positsioon: ta ihales kõiges Mozartit, pidades samal ajal sügavalt lugu Spohrist, Weberist ja Marschnerist. See ei takistanud aga teda ennast kasutama oma ooperis kõigi nende muusikale omaseid stiilielemente. Tänu oma ooperite erilisele populaarsusele on tal aga suuri teeneid publiku võitmisel saksa romantilisele ooperile. XX sajandi teisel poolel on Saksamaal lavastatud Lortzingi ooperid rohkem kui mõne teise saksa keelesfääri helilooja omi (k.a Mozart), kuid neid on harva mängitud väljaspool saksa keeleruumi.

TIINA ÕUN

¹ Donald J. Grout and Claude V. Palisca. A History of Western Music. Fourth Edition. New York, London, 1988, lk 740–741.

² Vt selle ja järgneva kohta: Clive Brown. *Lortzing, Albert*. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. Three. London, New York, 1997, lk 48–50.



Albert Lortzing saksa litograafi Schlicki portreerituna 1845. aastal.

“Nõidkütis” ja sellele järgnenud muusikalistes lavateostes avaldunud romantilise ooperi tüüpilised jooned oleksid kokkuvõttes järgmised¹: keskajast võetud süžee, legend või muinasjutt; vastavalt kaasaja kirjanduse suundadele sisaldab lugu üleloomulikke olendeid ja juhtumisi; tagaplaanil tõstetakse esile metsikut ja müstilist loodust, kuid sageli näidatakse ka stseene tagasihoidlikust küla-ehk maaelust. Üleloomulikke juhtumisi pole käsitletud mitte kui juhuslikke dekoratiivseid fantaasia ilminguid, vaid saatuse poolt ette määratud kangelaslooga põimitud tõsilooa, inimkaraktereid aga mitte ainult individuaalselt, vaid ka mingi üleloomuliku jõu või idee sümbolina, nagu headus või kurjus; kangelase võit ooperi lõpus tähendab samas ka ingellikku alge võitu demoniliku üle ehk “headuse võitu kurjuse üle”. Sageli interpreteeritakse seda kui lunastust – kontsept, mille mõningane religioosne kõrvaltähendus teeb vahest selle sajandi alguse ooperites ka “pääsemismotiivi” sedavõrd tähtsaks. Saksa romantilise ooperi stiilil ja vormil on küll palju ühist naabermaade kaasaegse ooperiga, kuid rahvuslikus laadis lihtsate meloodiate kasutamine on neis uus eripära. Aga isegi veel olulisem on tung dramaatilisel ekspressiivsete orkestrivärvide ja harmoonia poole. Tekstuuri seestmiste kihtide esiletoomises (erinevalt itaallastest, kes tähtsustasid meloodiat) võib näha sama ajastu saksa libreto muusikalist kopeerimist – ka seal tähtsustati meeoleolu, draama tausta ja varjatud mõtet.

Pärast Weberit mängisid saksa ooperis parkümmend aastat rolli suhteliselt teisejärgulised heliloojad, silmapaistvaimad nende seas olid

Heinrich Marschner (1795–1861) ja Albert Lortzing (1801–1851). Marschner kirjutas poolpopulaarses laadis romantilisi *Singspiel*'e, Lortzingi tuntuim ooper “Tsaar ja puusepp” (“Zar und Zimmermann”, 1837) on hea näide koomilisest žanrist, milles helilooja eelkõige silma paistis. Esimene suurem tunnustus tuli Lortzingile 1837. aastal ooperiga “Die beiden Schützen” (“Kaks kütti”)², mis esietendus Leipzgis. Sellega saavutas ta ülesaksamaalise populaarsuse ning oli ka leidnud juba oma isikupärase stiili. Libreto kirjutas Lortzing ise. Kaasaegne kriitika tõstis esile “ooperi amüsanstet tegevustikku, koomilisi karaktereid ja kergesti haaratavat, ladusat muusikat”, hoolimata sellest, et seal leidis üsna avalikke reminiscentse teiste heliloojate loodule ja et oli “tavaline, peaaegu triviaalsusse kalduv”. Veel samal aastal valminud ooperi “Tsaar ja puusepp” edu oli veelgi suurem kui autori eelmisel ooperil. Mõlemad jõudsid lühikese ajaga peaaegu kõigile saksa keeleruumi maade lavadele (ka Tallinna) ja Lortzing tõusis oma ajastu saksa koomilise ooperi žanri juhtivaks heliloojaks. 1842. aastal valminud “Der Wildschütz” ehk “Salakütt” läks publikule sama edukalt kui eelmisedki mainitud. Seda ooperit peetakse nii mõneski mõttes Lortzingi meistriteoseks koomilises žanris. Esile tõstetakse teravmeelseid karakterid, eriti kooliõpetajast salakütti Baculust, kelle lustakas kuju on visandatud absurdini ulatuva teravmeelsusega; Lortzingi annet võimendada muusika abil koomilisust, mida tõendavad “Salakütis” suurepäraselt ansambel “Ich habe Num’ro eins” ja Baculuse solo “Fünftausend Thaler”.

Lortzingi järgmised ooperid – “Undine” (1845), “Der Waffenschmied” (“Relvasepp”, 1846), “Zum Grossadmiral” (1847), “Rolands Knappen” (“Rolandi kannupoisid”, 1849) ja päev enne helilooja surma Frankfurdis esietendunud “Die Opernprobe” (“Ooperiproov”, 1851), mille enamikus püüdleb autor juba tõsisema žanri ja suurema orkestri poole, ei saavutanud enam nii suurt edu kui eelmised.

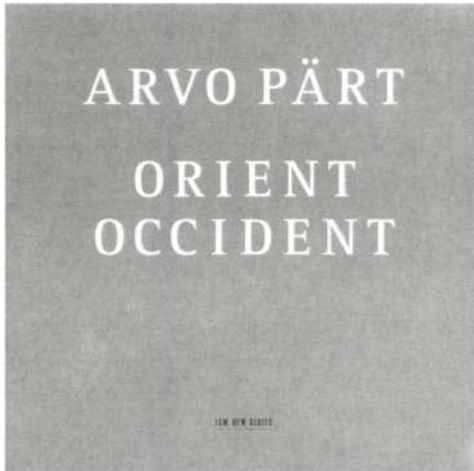
Saksa romantilise ooperi ajalooos on Lortzingil väheke veider positsioon: ta ihales kõiges Mozartit, pidades samal ajal sügavalt lugu Spohrist, Weberist ja Marschnerist. See ei takistanud aga teda ennast kasutama oma oopereis kõigi nende muusikale omaseid stiilielemente. Tänu oma ooperite erilisele populaarsusele on tal aga suuri teeneid publiku võitmisel saksa romantilisele ooperile. XX sajandi teisel poolel on Saksamaal lavastatud Lortzingi oopereid rohkem kui mõne teise saksa keelesfääri helilooja omi (k.a Mozart), kuid neid on harva mängitud väljaspool saksa keeleruumi.

TIINA ÕUN

¹ Donald J. Grout and Claude V. Palisca. A History of Western Music. Fourth Edition. New York, London, 1988, lk 740–741.

² Vt selle ja järgneva kohta: Clive Brown. *Lortzing, Albert*. The New Grove Dictionary of Opera. Vol. Three. London, New York, 1997, lk 48–50.

PÄRT: VEEMUUSIKA, TULE JÄLGEDEGA



Arvo Pärt: "Wallfahrtslied" (1984/2001), "Orient & Occident" (2000), "Como cierva sedienta" (1998/2002). Esitajad: Rootsi Raadio kammerkoor ja Rootsi Raadio sümfooniaorkester Tõnu Kaljuste juhatusel. ECM Records 2002.

Arvo Pärti uue CD "Orient & Occident" pealdises on Ida ja Lääs kõrvuti. Hommiku- ja Öhtumaa vastasseis, *Orient contra Occident* on juba vähemasti sada aastat toitnud kultuuri- ja globaalpoliitika käsitlusi. Tasapisi hakkab ilmne, et globaalmuütidel ja ennustustel on kalduvus ka tõeks saada, ainult aega võtab.

Pärti töödeski kohtuvad tõepoolest erinevad muusikad ja erinevad maailmad – üldistatult ka Ida ja Lääs. Aga hoopiski mitte niivõrd eristamine ja vastasseis ei ole selle CD muusikateoste ja esituse võti. See, mis välgu-na märki tabab, on salvestuse ja teoste soe, intiimne, inimhäälna põhitoon. Veemuusika pehmus, soe pisaratevool, hinge murdlainetused.

Pehme ja tundelise, "veemuusikalise" mulje loovad ühtviisi nii plaadil kõlavad teo-

sed ise kui ka Rootsi Raadio koori ja orkestri esitus Tõnu Kaljuste käe all. Sama kõla on meeles ka Rootsi Raadio koori mõnelt aastatetaguselt Tallinna kontserdilt Pärti ja mõne teise autori muusikast.

Just sellist ülimalt siirast nutmise kujundit, milles puuduvad ootuspärased teatraalse tundlemise ja maised või argised "füsioloogilise" inetuse märgid, kannab CD keskne teos "Como cierva sedienta" ("Otskui hirv januneb..."), mille algversioon sopranile ja sümfooniaorkestrile kõlas Tallinnas juba aastal 1998 Patricia Rozario üsna ooperlikus esituses ja jättis pisut pompöösse ning kõleda võitu mulje.

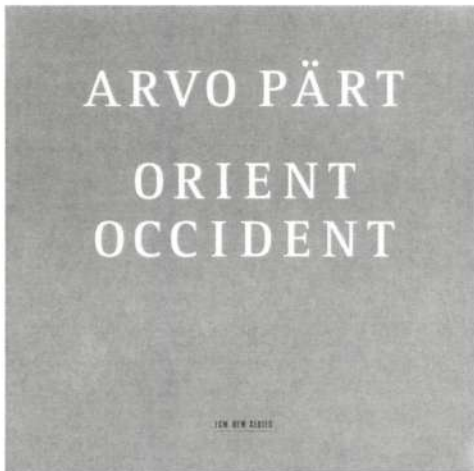
Plaadil on sama teose 2002. aastal valminud seade naiskoorile sümfooniaorkestriga. Ooperlik värving on mahendunud. Natukene maneerliku "lavalise" atmosfääri asemele on tõusnud intiimne minavorm – ja eriti ning püsivalt seda kehasav nuttev koorifraas. Psalmiteksti (42 ja 43) räägib üha veekujundites.

Pärti meloodiad ja motiivistik selles teoses tõepoolest nutavad. Selles nutmise kujundis ei ole hüsteeriat, kaeblikku ega hirmunud hala. On puhas, alistuv ning soe pisarate vool. On lapse sügav, lohutamatu, soojust ja turvatunnet ihkav nutt.

Ooperlik varjund on ka alles: lahendamata harmooniapinged, dramaatilisel tõusev meloodiakontuur, funktsionaalharmoonia deformeerunud, üha käest hajuvad kontuurid. Lisaks läbivale nutukujundile, mida rõhutab üldine esituslaad, on muusikas veel suur hulk erinevatest stiilimaailmadest pärit ja täpselt sihitud aktsente: eksootiline terve-toon-poolteisttoon astmestik (1 osa); mõni tant-sisklev faktuur ja sonoristlik linnuparvede si-

Heliplaadi nimilugu "Orient & Occident" keelpilliiorkestrile. Partituur, © Universal Edition A. G., Wien, 2000.

PÄRT: VEEMUUSIKA, TULE JÄLGEDEGA



Arvo Pärt: "Wallfahrtslied" (1984/2001), "Orient & Occident" (2000), "Como cierva sedienta" (1998/2002). Esitajad: Rootsi Raadio kammerkoor ja Rootsi Raadio sümfooniaorkester Tõnu Kaljuste juhatusel. ECM Records 2002.

Arvo Pärti uue CD "Orient & Occident" pealdises on Ida ja Lääs kõrvuti. Hommiku- ja Öhtumaa vastasseis, *Orient contra Occident* on juba vähemasti sada aastat toitnud kultuuri- ja globaalpoliitika käsitlusi. Tasapisi hakkab ilmne, et globaalmuütidel ja ennustustel on kaldumus ka tõeks saada, ainult aega võtab.

Pärti töödeski kohtuvad tõepoolest erinevad muusikad ja erinevad maailmad – üldistatult ka Ida ja Lääs. Aga hoopiski mitte niivõrd eristamine ja vastasseis ei ole selle CD muusikateoste ja esituse võti. See, mis välgu-na märki tabab, on salvestuse ja teoste soe, intiimne, inimhäälnepõhitoon. Veemuusika pehmus, soe pisaratevool, hinge murdlainetused.

Pehme ja tundelise, "veemuusikalise" mulje loovad ühtviisi nii plaadil kõlavad teo-

sed ise kui ka Rootsi Raadio koori ja orkestri esitus Tõnu Kaljuste käe all. Sama kõla on meeles ka Rootsi Raadio koori mõnelt aastatetaguselt Tallinna kontserdilt Pärti ja mõne teise autori muusikast.

Just sellist ülimalt siirast nutmise kujundit, milles puuduvad ootuspärased teatraalse tundlemise ja maised või argised "füsioloogilise" inetuse märgid, kannab CD keskne teos "Como cierva sedienta" ("Otseskuu hiru januneb..."), mille algversioon sopranile ja sümfooniaorkestrile kõlas Tallinnas juba aastal 1998 Patricia Rozario üsna ooperlikus esituses ja jättis pisut pompöösse ning kõleda võitu mulje.

Plaadil on sama teose 2002. aastal valminud seade naiskoorile sümfooniaorkestriga. Ooperlik värving on mahendunud. Natukene maneerliku "lavalise" atmosfääri asemele on tõusnud intiimne minavorm – ja eriti ning püsivalt seda kehastav nuttev koorifraas. Psalmiteksti (42 ja 43) räägib üha veekujundites.

Pärti meloodiad ja motiivistik selles teoses tõepoolest nutavad. Selles nutmise kujundis ei ole hüsteeriat, kaeblikku ega hirmunud hala. On puhas, alistuv ning soe pisaratevool. On lapse sügav, lohutamatu, soojust ja turvatunnet ihkav nutt.

Ooperlik varjund on ka alles: lahendamata harmooniapinged, dramaatilisel tõusev meloodiakontuur, funktsionaalharmoonia deformeerunud, üha käest hajuvad kontuurid. Lisaks läbivale nutukujundile, mida rõhutab üldine esituslaad, on muusikas veel suur hulk erinevatest stiilimaailmadest pärit ja täpselt sihitud aktsente: eksootiline terve-toon-poolteisttoon astmestik (1 osa); mõni tant-sisklev faktuur ja sonoristlik linnuparvede si-

Heliplaadi nimilugu "Orient & Occident" keelpilliiorkestrile. Partituur, © Universal Edition A. G., Wien, 2000.

für Sinfonie-Orchester und Laienorchester

Orient & Occident

für Streichorchester (2000)

Arvo Pärt (* 1935)

Be - sy - to bo E - ga - na - to Eo - ra

A Festivo $\text{♩} = 120-132$ *espr.* *espr.* *espr.* *espr.*

Violino I *f sempre non div.*

Violino II *f sempre non div.*

Viola *f sempre non div.*

Violoncello *f sempre*

Contrabbasso *f sempre*

VI. I *f sempre non div.*

VI. II *f sempre non div.*

Va. *f sempre non div.*

Vc. *f sempre non div.*

Cb. *f sempre non div.*

VI. I *f sempre non div.*

VI. II *f sempre non div.*

Va. *f sempre non div.*

Vc. *f sempre non div.*

Cb. *f sempre non div.*

f *espr.* = espressivo, vibrato (tutti gli archi)

f *non div.* = non vibrato (tutti gli archi)

© Copyright 2000 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 31 491, UE 31 518

für Sinfonie-Orchester und Laienorchester

Orient & Occident

für Streichorchester (2000)

Arvo Pärt (* 1935)

Be - sy - to bo E - ga - na - to Eo - ra

A Festivo $\text{♩} = 120-132$ *espr.**) (3)*

Violino I *f sempre non div.*

Violino II *f sempre non div.*

Viola *f sempre non div.*

Violoncello *f sempre*

Contrabbasso *f sempre*

VI. I *6* *3* *espr.**) (3)*

VI. II *6* *3* *espr.**) (3)*

Va. *gliss.*

Vc. *gliss.*

Cb. *gliss.*

- isa he - sy u - ga - na - to tu - ga - na - to

VI. I *espr.**) (3)*

VI. II *espr.**) (3)*

Va.

Vc.

Cb.

*) *espr.* = espressivo, vibrato (tutti gli archi)

**) *espr.* = non vibrato (tutti gli archi)

© Copyright 2000 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 31 491, UE 31 518

rin (II osa); ooperlik "kollektiivne" idüll ja ekspressionistlikud kõlavaringud (III osa); murtud, surnud, alistuv meloodika; kõleduse poeetika (IV osa); eksootilised kaunistushelid, soe *vibrato* ja sellest algav püüdlemine ülikõrgesse registrisse, kus pinge hoopis suretab inimhääle soojuse – nagu vabatahtlik ohverdus...

"Como cierva..." kõlalise ümbersünni üheks põhjuseks on ilmselgelt esitajad – Rootsi Raadio kammerkoori naishääled, soe kantileen ja tundlikult voolitud meloodiajooned. Ka solist Helena Olssoni intiimsed, kammerlikud soolod. Aga sama palju loob seda muljet dirigent Tõnu Kaljuste, kes on teoses virvendavale stiilimärkide küllusele ja tunde-pöörangutele andnud väljapeetud hingamise.

Plaadi avamuusika on "Wallfahrtslied" ("Palveteekonna laul") – helilooja lähedase sõbra Grigori Kromanovi lahkumisele pühendatud leinalaul. Selleski on muusikakõne kujundajana "varjul" sõnatekst. Teose algversioon tenorile või baritonile ja keelpillikvartetile valmis aastal 1984, meeskoori variant kõlas EFK ja Tallinna Kammerorkestri esituses Tallinnas aastal 2001.

"Wallfahrtsliedi" kasinat ühehäälsel, sageli retsitatiivset meeskooripartiid ümbritsevad delikaatsed kommentaarid: kehatu keelpilli-*pizzicato*, torkena mõjuvad dramaatilised aktsendid – tume bassitamber, valusalt sekkuv fraas või äkiline valsilik puhang...

Muusikas on üks atmosfääri loov eritunnus: hajevid, fokuseerimata kõlaruum, erinevatel "pindadel", erinevates kõlaruumi kihitides kulgev mõtteareng. On madalate registre tumedad kommentaarid, keskmine plöksuv taust ja teljeks ikka seesama askeetlik ühehäälsus.

Selline kaemuslik, faktuuri ja meetrumi ühtlustuse alt pääsenud, avatud, piiristamata kõlaruum tuleb meelde juba Pärdi Kolmandast sümfooniast (1971). Seesama vabalt hõljuvate kõlaliinide võte juurdus ja arenes hiljem ka Lepo Sumera ja Erkki-Sven Tüüri teostes. Eesti muusika põimuva niidistiku, jagatud "sõnavara" kohta võiks ühe tiheda tüpoloogilise (või "etümololoogilise") tabeli tekitada...

Leinalist ühehäälsust ümbritseb juba selleski, 1984. aastal kirjutatud teoses, klassikalis-romantilise funktsionaalharmoonia vari ja žanrivihjete mänglus. Orkestri sisese juhatuses tiirleb otsekui aeglase valsi kat-

kestustega rütm (mis hiljem raamib ka teose lõpetust). Kõlab elliptilisi järgnevusi, milles aimub selgesti toonika-dominant tüüpi lahenduste võimalus või inerts.

Loomulikult nii ei juhtu: klassikaline T-D kadents jääb üksnes kujutlusse. Aga too vältimise ja vihjamise mäng on nagu peen mõra teose helikeeles, sellel on provotseeriv, mõrkjas maitsevarjund. Mitte siis leinalaulu kurbus, vaid kurbuse kaemus, üldistatud ja puhtaks pestud kurbus...

Aga tähelepanuväärne on Pärdi mäng stiilitähendustega, dramaturgiliste "toimingute" või sihituste rida – ajal, mil tema uus askeetlik stiil ei olnud veel gloobusele mitut keerdu pealegi teinud ja kehtiv oli üldteada manifest: "Tuleb ära visata kogu ballast: ajastud, stiilid, vormid..."

Plaadi nimitoeses "Orient & Occident" keelpilliorkestrile (2000) peegeldub autori avardunud muusikakogemus ja üldistusvõime. Teos on nagu keelte sulam – dramaatilise modernistliku (euroopaliku) vertikaali ja voolava, elavhõbedana tundliku (idamaise) ühehäälsuse kummaline kooslus.

Keelpillid on ajuti "võoras" rollis – jäiku, eksootiliselt kahisevaid, tühja kõlaruumiga ühehäälsust intoneerimas. Kõlapilti kujundavad orientaalse astmestikuga skaalad, maona väänduvad, kaunistuskeerdudes meloodiad; madalate ja kõrgete helide sundimatult "idamaine" kokkusulatamine. Veel on ekspressionistlikud kobarakordid. On avatus, variantne arendus, ka lõputu kadentseerimine (taas nagu Kolmandas sümfoonias). Vaikses lõpukadentsis on rahuliku hääbumine, aga meeltesse jääb siiski mingi kummaline hõõguv jälg – magus, tuline, erutav järeilmaitse.

Võib-olla on see sellest, et Pärt otsekui narrib kujutusvõimet. Nii selles, plaadi nimitoeses, kui ka ülejäänutes võib üha kohata peent, assotsiatiivset stiilimärkidele viitamise ja nende vältimise, osutamise ja peitmise mängu.

Kuigi – narrimine ei ole ka väga täpne väljend. Sest Pärdi mäng stiilimärkidega ei ole mänguline või edev: ta ei tee nalja ja ei püüa šokeerida. See muusika sihhib otse kuulaja minateadvust.

ECMi salvestust ja interpreete on juba enne selle loo ilmumist Ameerika ja Euroopa pressis ohtralt kiidetud. Pärdi uuel CD-l kõlavate teoste muusikakeele püsivus on ära

rin (II osa); ooperlik "kollektiivne" idüll ja ekspressionistlikud kõlavaringud (III osa); murtud, surnud, alistuv meloodika; kõleduse poeetika (IV osa); eksootilised kaunistushelid, soe *vibrato* ja sellest algav püüdlemine ülikõrgesse registrisse, kus pinge hoopis suretab inimhääle soojuse – nagu vabatahtlik ohverdus...

"Como cierva..." kõlalise ümbersünni üheks põhjuseks on ilmselgelt esitajad – Rootsi Raadio kammerkoori naishääled, soe kantileen ja tundlikult voolitud meloodiajooned. Ka solist Helena Olssoni intiimsed, kammerlikud soolod. Aga sama palju loob seda muljet dirigent Tõnu Kaljuste, kes on teoses virvendavale stiilimärkide küllusele ja tunde- pöörangutele andnud väljapeetud hingamise.

Plaadi avamuusika on "Wallfahrtslied" ("Palveteekonna laul") – helilooja lähedase sõbra Grigori Kromanovi lahkumisele pühendatud leinalaul. Selleski on muusikakõne kujundajana "varjul" sõnatekst. Teose algversioon tenorile või baritonile ja keelpillikvartetile valmis aastal 1984, meeskoori variant kõlas EFK ja Tallinna Kammerorkestri esituses Tallinnas aastal 2001.

"Wallfahrtsliedi" kasinat ühehäälsel, sageli retsitatiivset meeskooripartiid ümbritsevad delikaatsed kommentaarid: kehatu keelpilli-*pizzicato*, torkena mõjuvad dramaatilised aktsendid – tume bassitamber, valusalt sekkuv fraas või äkiline valsilik puhang...

Muusikas on üks atmosfääri loov eritunnus: hajevid, fokuseerimata kõlaruum, erinevatel "pindadel", erinevates kõlaruumi kihitides kulgev mõtteareng. On madalate registre tumedad kommentaarid, keskmine plöksuv taust ja teljeks ikka seesama askeetlik ühehäälsus.

Selline kaemuslik, faktuuri ja meetrumi ühtlustuse alt pääsenud, avatud, piiristamata kõlaruum tuleb meelde juba Pärdi Kolmandast sümfooniast (1971). Seesama vabalt hõljuvate kõlaliinide võte juurdus ja arenes hiljem ka Lepo Sumera ja Erkki-Sven Tüüri teostes. Eesti muusika põimuva niidistiku, jagatud "sõnavara" kohta võiks ühe tiheda tüpoloogilise (või "etümololoogilise") tabeli tekitada...

Leinalist ühehäälsust ümbritseb juba selleski, 1984. aastal kirjutatud teoses, klassikalis-romantilise funktsionaalharmoonia vari ja žanrivihjete mänglus. Orkestri sisese juhatuses tiirleb otsekui aeglase valsi kat-

kestustega rütm (mis hiljem raamib ka teose lõpetust). Kõlab elliptilisi järgnevusi, milles aimub selgesti toonika-dominant tüüpi lahenduste võimalus või inerts.

Loomulikult nii ei juhtu: klassikaline T-D kadents jääb üksnes kujutlusse. Aga too vältimise ja vihjamise mäng on nagu peen mõra teose helikeeles, sellel on provotseeriv, mõrkjas maitsevarjund. Mitte siis leinalaulu kurbus, vaid kurbuse kaemus, üldistatud ja puhtaks pestud kurbus...

Aga tähelepanuväärne on Pärdi mäng stiilitähendustega, dramaturgiliste "toimingute" või sihituste rida – ajal, mil tema uus askeetlik stiil ei olnud veel gloobusele mitut keerdu pealegi teinud ja kehtiv oli üldteada manifest: "Tuleb ära visata kogu ballast: ajastud, stiilid, vormid..."

Plaadi nimiteoses "Orient & Occident" keelpilliorkestrile (2000) peegeldub autori avardunud muusikakogemus ja üldistusvõime. Teos on nagu keelte sulam – dramaatilise modernistliku (euroopaliku) vertikaali ja voolava, elavhõbedana tundliku (idamaise) ühehäälsuse kummaline kooslus.

Keelpillid on ajuti "võoras" rollis – jäiku, eksootiliselt kahisevaid, tühja kõlaruumiga ühehäälsust intoneerimas. Kõlapilti kujundavad orientaalsete astmestikuga skaalad, maona väänduvad, kaunistuskeerdudes meloodiad; madalate ja kõrgete helide sundimatult "idamaine" kokkusulatamine. Veel on ekspressionistlikud kobarakordid. On avatus, variantne arendus, ka lõputu kadentseerimine (taas nagu Kolmandas sümfoonia). Vaikses lõpukadentsis on rahuliku hääbumine, aga meeltesse jääb siiski mingi kummaline hõõguv jälg – magus, tuline, erutav järeloomaitse.

Võib-olla on see sellest, et Pärt otsekui narrib kujutusvõimet. Nii selles, plaadi nimiteoses, kui ka ülejäänutes võib üha kohata peent, assotsiatiivset stiilimärkidele viitamist ja nende vältimise, osutamist ja peitmist mängu.

Kuigi – narrimine ei ole ka väga täpne väljend. Sest Pärdi mäng stiilimärkidega ei ole mänguline või edev: ta ei tee nalja ja ei püüa šokeerida. See muusika sihhib otse kuulaja minateadvust.

ECMi salvestust ja interpreete on juba enne selle loo ilmumist Ameerika ja Euroopa pressis ohtralt kiidetud. Pärdi uuel CD-l kõlavate teoste muusikakeele püsivus on ära

tuntud, uudsuski on ära imestatud ja aktsepteeritud.

Kas teisiti olekski võimalik? Pär dile kui suurele loojale on aja jooksul ka üht-teist ette heidetud: lihtsustamist, ühe mudeli eksplua teerimist, Püha ilmutuse kommertsialiseerimist; aga tema muusika lugu seisab igal juhul väljaspool ja ülalpool etteheiteid või kiitustki. Mida on sul öelda, surelik, kui helides on faatum või karma või inimese kosmiline üksindus; või jumaliku ettehoolduse ja armastuse hoovused?

Aga päris kindlasti (ja selle kohta on hulgaliselt näiteid) ei veaks mütoloogia välja, kui muusikas endas jõuvali puuduks.

Juba algusest peale on Arvo Pär di muusikas kaks suurt jõudu: matemaatika jõud ja märgijõud, oskus luua tajutavalt korrastatud struktuure ja võime luua tähendusrikkaid märgimaailmu.

Pär di stiilipöörde tuum oli (justkui) konstrueeritava, vahendatud, abstraktse muusika (ajastud, stiilid, vormid...) asendamine intuiitse, intoneeritava ühehäälsusega. See



Helilooja ja interpret – Arvo Pär di ja Tõnu Kaljuste vahel on aastaid kestnud tihe loominguiline side.

tuntud, uudsuski on ära imestatud ja aktsepteeritud.

Kas teisiti olekski võimalik? Pärdisleel on aja jooksul ka üht-teist ette heidetud: lihtsustamist, ühe mudeli ekspluaateerimist, Püha ilmutuse kommertsialiseerimist; aga tema muusika lugu seisab igal juhul väljaspool ja ülalpool etteheiteid või kiitustki. Mida on sul öelda, surelik, kui helides on faatum või karma või inimese kosmiline üksindus; või jumaliku ettehoolduse ja armastuse hoovused?

Aga päris kindlasti (ja selle kohta on hulgaliselt näiteid) ei veaks mütoloogia välja, kui muusikas endas jõuvali puuduks.

Juba algusest peale on Arvo Pärdis muusikas kaks suurt jõudu: matemaatika jõud ja märgijõud, oskus luua tajutavalt korrastatud struktuure ja võime luua tähendusrikkaid märgimaailmu.

Pärdis stiilipöörde tuum oli (justkui) konstrueeritava, vahendatud, abstraktse muusika (ajastud, stiilid, vormid...) asendamine intuiitse, intoneeritava ühehäälisusega. See



Helilooja ja interpret – Arvo Pärdis ja Tõnu Kaljuste vahel on aastaid kestnud tihe loominguline side.

tundlik ühehäälsus on tänaseni ka tema paljuhäälsuse aluseks.

Tegelikult muidugi jäi ka matemaatika alles. Pärdi teostes peituvaid pühasid arvuridu uuriti ja uuritakse tänaseni juba vist sama innukalt ja palehigis nagu Bach'i partituuregi. Stiilipöörde aegadel oli siiski tähtsaim too taastatud kõneline alge, õieti aga see modernismi ja strukturalistliku mõtteviisi poolt hüljatu — inimese vahetu, "empaatileine" suhe helidega. Suhtlemine, kommunikatsioon.

Aga *tintinnabuli* suur taandamismissioon iseenesest tõepoolest peaaegu et pühkis Pärdi teostest "muusika ajad" — stiilimaailmade märgid ja dramaturgia kui rõhutatult märgilise loojutustuse, kollaažlikkusest rääkimata. Pärdi uus stiil oligi alguses üsna suletud, ajatu, võõraid märke vältiv, hõreda õhuga ja karmide reeglitega ruum.

Uue CD teoste muusikas loomulikult ei ole mingit pöörangut, aga kindlasti on selles ühe väikse, juba mõnda aega kestnud avanemisprotsessi märgid. Üha enam, üha avalikumalt on Pärt dramaturgi ja märgistaja rollis. Seda küll, dramaturgia kui märgiline loojutus, kui retoorilise sihikuga tervikmudel on nüüd siirdunud kunagiselt, modernistlikult arhitektooniliselt tasandilt intonatsiooni tasandile ja saanud plastilise ning voolava kuju.

Aga dramaturgia printsiip — kui märgilisust eksploateeriv ja inimesele suunatud sihik muusikas — on Pärdi helikeele erinevatel tasanditel üha selgemini aimatav. Tundub, et seetõttu on Pärdi muusika ka üha enam empaatileine ja "interaktiivne" — läbielamise muusika. Ja selles suunas kulgeb ka Pärdi teoste interpretatsioon.

Arvo Pärdi kunagine lahkumine võimsate stiilkollaažide juurest askeetlikult suletud ühehäälsusesse oli ühe vaimse teekonna loomulik tulemus. Vanade asjade juurest lahkumine on sageli intuiitiivne vajadus neid asju uuesti, uuena, mõnest teisest kogemusest rikastatud pilguga näha... Võib-olla, teatud mõttes on ka stiilimärkide, "muusika aegade" ja sümboolika üha elavam virvendus Pärdi uuemas muusikas teatud tagasitulek, "teisele ringile" minek...

Kui müüdikeeles kõnelda, siis võib öelda, et Pärdi muusika kutsub enamasti sooja, turvalisse alpesasse. Ta annab lootust, et see koht on olemas. Ta võtab kuulaja kaasa, et läbida koos kõik armastuse kuristikud, kõik

hingevalu käänakud ja kurvid, kõik südant kurku ehmatavad vabalangemised, kõik hirmu katakombid.

Olgu usutunnistustega kuidas on, aga vist ei ole inimolendit, kes ei tunneks neid eksistentsiaalse olemisruumi kõverusi ja pimedaid kohti. Seepärast mõjubki Pärt endiselt nagu eluvee allikas — isegi kui teda ümbritsevad müüdid kipuvad ära väsima ja pleekima; isegi kui pealkirjad kuluvad ja kutse on petlik.

Kui müüdikeelest uudishimu keelde pöörduda, siis tulevad küsimused. Uuelt CD-lt kolme teost järjestikku kuulates on tunne, et Pärt suudab muusikas kujustada mingeid psühhoanalüütilisi "standardeid" kandvaid märgisituatsioone, äratav otse ajukeemiasse pärit seisundeid ja saadab välja sinnasamasse sihitud sisendusi. Kuidas ta seda teeb?

Päris kindlasti oleksid need kaks, pimedad kohad muusikat kuulava inimese teadvuses ja helilooja täpsete sihikutega märgikeel, hoopis huvitavam uurimisaspekt kui "formaliseeritud" Pärt — matemaatilised read või religioosne retoorika. Kui vaid oleks meetod, mis need kaks eksimatult ühte seob.

tundlik ühehäälsus on tänaseni ka tema paljuhäälsuse aluseks.

Tegelikult muidugi jäi ka matemaatika alles. Pärdi teostes peituvaid pühasid arvuridu uuriti ja uuritakse tänaseni juba vist sama innukalt ja palehigis nagu Bach'i partituuregi. Stiilipöörde aegadel oli siiski tähtsaim too taastatud kõneline alge, õieti aga see modernismi ja strukturalistliku mõtteviisi poolt hüljatu — inimese vahetu, "empaatileine" suhe helidega. Suhtlemine, kommunikatsioon.

Aga *tintinnabuli* suur taandamismisioon iseenesest tõepoolest peaaegu et pühkis Pärdi teostest "muusika ajad" — stiilimaailmade märgid ja dramaturgia kui rõhutatult märgilise loojutustuse, kollaažlikkusest rääkimata. Pärdi uus stiil oligi alguses üsna suletud, ajatu, võõraid märke vältiv, hõreda õhuga ja karmide reeglitega ruum.

Uue CD teoste muusikas loomulikult ei ole mingit pöörangut, aga kindlasti on selles ühe väikse, juba mõnda aega kestnud avanemisprotsessi märgid. Üha enam, üha avalikumalt on Pärt dramaturgi ja märgistaja rollis. Seda küll, dramaturgia kui märgiline loojutus, kui retoorilise sihikuga tervikmudel on nüüd siirdunud kunagiselt, modernistlikult arhitektooniliselt tasandilt intonatsiooni tasandile ja saanud plastilise ning voolava kuju.

Aga dramaturgia printsiip — kui märgilisust eksploateeriv ja inimesele suunatud sihik muusikas — on Pärdi helikeele erinevatel tasanditel üha selgemini aimatav. Tundub, et seetõttu on Pärdi muusika ka üha enam empaatileine ja "interaktiivne" — läbielamise muusika. Ja selles suunas kulgeb ka Pärdi teoste interpretatsioon.

Arvo Pärdi kunagine lahkumine võimsate stiilkollaažide juurest askeetlikult suletud ühehäälsusesse oli ühe vaimse teekonna loomulik tulemus. Vanade asjade juurest lahkumine on sageli intuiitiivne vajadus neid asju uuesti, uuena, mõnest teisest kogemusest rikastatud pilguga näha... Võib-olla, teatud mõttes on ka stiilimärkide, "muusika aegade" ja sümboolika üha elavam virvendus Pärdi uuemas muusikas teatud tagasitulek, "teisele ringile" minek...

Kui müüdikeeles kõnelda, siis võib öelda, et Pärdi muusika kutsub enamasti sooja, turvalisse alpesasse. Ta annab lootust, et see koht on olemas. Ta võtab kuulaja kaasa, et läbida koos kõik armastuse kuristikud, kõik

hingevalu käänakud ja kurvid, kõik südant kurku ehmatavad vabalangemised, kõik hirmu katakombid.

Olgu usutunnistustega kuidas on, aga vist ei ole inimolendit, kes ei tunneks neid eksistentsiaalse olemisruumi kõverusi ja pimedaid kohti. Seepärast mõjubki Pärt endiselt nagu eluvee allikas — isegi kui teda ümbritsevad müüdid kipuvad ära väsima ja pleekima; isegi kui pealkirjad kuluvad ja kutse on petlik.

Kui müüdikeelest uudishimu keelde pöörduda, siis tulevad küsimused. Uuelt CD-lt kolme teost järjestikku kuulates on tunne, et Pärt suudab muusikas kujustada mingeid psühhoanalüütilisi "standardeid" kandvaid märgisituatsioone, äratav otse ajukeemiasse pärit seisundeid ja saadab välja sinnasamasse sihitud sisendusi. Kuidas ta seda teeb?

Päris kindlasti oleksid need kaks, pimedad kohad muusikat kuulava inimese teadvuses ja helilooja täpsete sihikutega märgikeel, hoopis huvitavam uurimisaspekt kui "formaliseeritud" Pärt — matemaatilised read või religioosne retoorika. Kui vaid oleks meetod, mis need kaks eksimatult ühte seob.

EESTI NÜÜDISMUUSIKA KAKS ESINDUSPLAATI

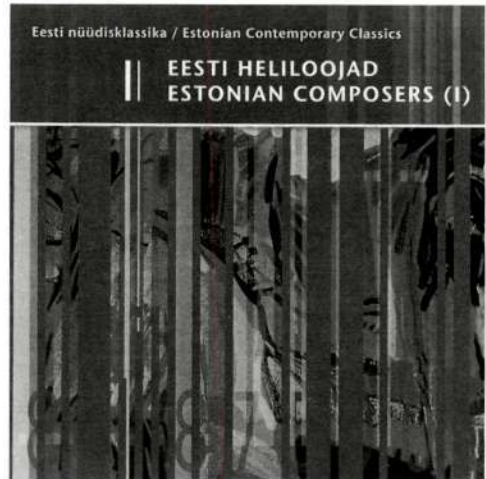
Eesti Raadio ja "Klassikaraadio" juht Tiia Teder (produtsendina) on üllitanud kaks esinduslikku eesti muusika plaati – "Eesti heliloojad I ja II. Neist esimene kannab alapealkirja "Eesti nüüdisklassika", kuna seal kõlavad helindid (Ester Mägi, Veljo Tormis, Lepo Sumera, Raimo Kangro jt looming) kuuluvadki juba eesti muusika kullafondi. Teisel CD-l, mil alapealkirja pole, on esindatud meie heliloojate noorem põlvkond (Helena Tulve, Tõnu Kõrvits, Timo Steiner jt). Kes teab, kui näiteks viie või kümne aasta pärast peaks ilmuma plaadi "Eesti heliloojad (II)" kordusväljalase, kas tuleks alapealkiri "Eesti nüüdisklassika" panna ka juba tolle CD ümbrisele? Elame näeme.

Mõlemale plaadile on siiski ühine asjaolu, et neil kõlavad teosed on juba jõudnud eesti muusikasse jätta tähendusriikka jälje. "Eesti nüüdisklassika" plaadil kõlav ehk sügavama, sest see ulatub meie kultuuriteadvusse lihtsalt laiemalt. Ka helikunsti-väliselt, kui silmas pidada näiteks Veljo Tormise muusikat filmile "Kevade". Kuid ka mainitud noored heliloojad on eesti muusikat põnevalt esindanud – kes eesti muusika päevadel, kes mujalgi maailmas, näiteks viimaste aastate rahvusvahelistel heliloojate rostrumitel. Kui Tormise filmimuusika süit välja arvata, kõlab mõlemal plaadil eesti komponistide uuem, viimase kümne aasta looming – mõni teos üheksakümnendate algusest, mõni aga juba alanud sajandist. Esituskooresseid plaatidel varieeruvad kammeransamblistest vokaalsümfooniiliste kooslusteni, varieeruvad ka dirigendid ja salvestiste helirežissöörid.

"Eesti heliloojad (I). Eesti nüüdisklassika".
© Eesti Raadio 2001, ERCD031

Ester Mägi (1922), "Vesper" (1990, seade keelpilliorkestriks 1998), esitab ERSO keelpillirühm Aivo Välja dirigeerimisel.

Ester Mägi meloodiaanne avaldub peaaegu igas teoses isemoodi, "Vesperis" on muusika üldine toonus lausa "teraapiline" – rahulikult jutustav ja eepiline laad. Teose kesk-



osas vaheldub see korraks siiski ka tantsulise karakteriga. Üheks esituslikuks plussiks tuleb pidada kahtlemata dirigenditööd, pange tähele, kui väljendusriikka *diminuendo* teeb dirigent vahetult enne viiulisoolot. Esituse teine pluss on keelpillide pikad ja voolujoonelised meloodiaaknaad. See ei ole hea lugu mitte ainult n-õ teosena iseeneses, vaid suurepäraselt sobiv ka eesti nüüdisklassikuid tutvustava plaadi sissejuhatuseks.

Raimo Kangro (1949–2001), "Display IX: Jeeriku pasunad" (1997), esitab "NYYD Ensemble" Olari Eltsi juhatusel.

Kangro kammerteoste seerias "Display" on ühtekokku 11 kompositsiooni, nii et "Display IX: Jeeriku pasunad" on sarja üks viimaseid, kirjutatud festivali "NYYD '97" tellimisel hollandi ansambliks Orkest de Volharding. Kangro helindite puhul on silmatorkavaim tema loominguga elujaatav temperament. Selles mõttes pole erandiks ka "Display IX"; siin on algusest peale rütmiergas ja aktiivne karakter, samas puhkpillide täpsete repetitsioonide virtuoosne väljenduslaad, mille "NYYD Ensemble'i" interpretatsioonid ka värvikalt välja mängivad. Ka Toivo Undi basski-

EESTI NÜÜDISMUUSIKA KAKS ESINDUSPLAATI

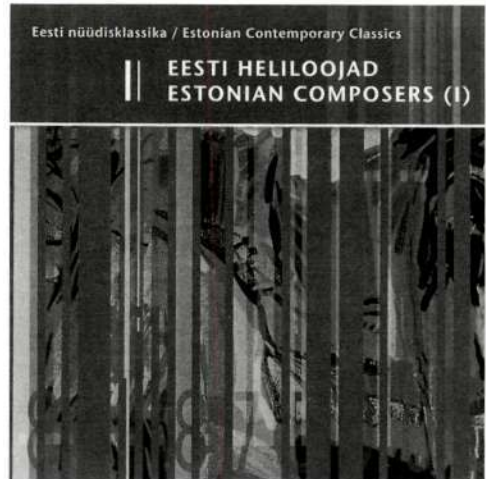
Eesti Raadio ja "Klassikaraadio" juht Tiia Teder (produtsendina) on üllitanud kaks esinduslikku eesti muusika plaati – "Eesti heliloojad I ja II. Neist esimene kannab alapealkirja "Eesti nüüdisklassika", kuna seal kõlavad helindid (Ester Mägi, Veljo Tormis, Lepo Sumera, Raimo Kangro jt looming) kuuluvadki juba eesti muusika kullafondi. Teisel CD-l, mil alapealkirja pole, on esindatud meie heliloojate noorem põlvkond (Helena Tulve, Tõnu Kõrvits, Timo Steiner jt). Kes teab, kui näiteks viie või kümne aasta pärast peaks ilmuma plaadi "Eesti heliloojad (II)" kordusväljalase, kas tuleks alapealkiri "Eesti nüüdisklassika" panna ka juba tolle CD ümbrisele? Elame näeme.

Mõlemale plaadile on siiski ühine asjaolu, et neil kõlavad teosed on juba jõudnud eesti muusikasse jätta tähendusriikka jälje. "Eesti nüüdisklassika" plaadil kõlav ehk sügavama, sest see ulatub meie kultuuriteadvusse lihtsalt laiemalt. Ka helikunsti-väliselt, kui silmas pidada näiteks Veljo Tormise muusikat filmile "Kevade". Kuid ka mainitud noored heliloojad on eesti muusikat põnevalt esindanud – kes eesti muusika päevadel, kes mujalgi maailmas, näiteks viimaste aastate rahvusvahelistel heliloojate rostrumitel. Kui Tormise filmimuusika süit välja arvata, kõlab mõlemal plaadil eesti komponistide uuem, viimase kümne aasta looming – mõni teos üheksakümnendate algusest, mõni aga juba alanud sajandist. Esituskooresseid plaatidel varieeruvad kammeransamblistest vokaalsümfooniiliste kooslusteni, varieeruvad ka dirigendid ja salvestiste helirežissöörid.

"Eesti heliloojad (I). Eesti nüüdisklassika".
© Eesti Raadio 2001, ERCD031

Ester Mägi (1922), "Vesper" (1990), seade keelpilliorkestriks (1998), esitab ERSO keelpillirühm Aivo Välja dirigeerimisel.

Ester Mägi meloodiaanne avaldub peaaegu igas teoses isemoodi, "Vesperis" on muusika üldine toonus lausa "teraapiline" – rahulikult jutustav ja eepiline laad. Teose kesk-



osas vaheldub see korraks siiski ka tantsulise karakteriga. Üheks esituslikuks plussiks tuleb pidada kahtlemata dirigenditööd, pange tähele, kui väljendusriikka *diminuendo* teeb dirigent vahetult enne viiulisoolot. Esituse teine pluss on keelpillide pikad ja voolujoonelised meloodiaaknaad. See ei ole hea lugu mitte ainult n-ö teosena iseeneses, vaid suurepäraselt sobiv ka eesti nüüdisklassikuid tutvustava plaadi sissejuhatuseks.

Raimo Kangro (1949–2001), "Display IX: Jeeriku pasunad" (1997), esitab "NYYD Ensemble" Olari Eltsi juhatusel.

Kangro kammerteoste seerias "Display" on ühtekokku 11 kompositsiooni, nii et "Display IX: Jeeriku pasunad" on sarja üks viimaseid, kirjutatud festivali "NYYD '97" tellimisel hollandi ansambliks Orkest de Volharding. Kangro helindite puhul on silmatorkavaim tema loominguga elujaatav temperament. Selles mõttes pole erandiks ka "Display IX"; siin on algusest peale rütmiergas ja aktiivne karakter, samas puhkpillide täpsete repetitsioonide virtuoosne väljenduslaad, mille "NYYD Ensemble'i" interpretatsioonid ka värvikalt välja mängivad. Ka Toivo Undi basski-

tarr toonitab loo rütmipõhja aktsentueeritumalt, mõjuvamalt ja sügavamakõnalisemalt, kui seda teinuks ehk mõni teine basspill. Teoses on üsna rohkesti ostinaatseid kordusi, need tõmbavad kuulaja hõlpsalt loo liikumisenergiasse kaasa.

Kangro polnuks tema ise, kui ta ei vürtsitanuks muusikat ka mõne piprateraga: tämbriliselt koomilise efekti loovad siin tromboonide glissandod – kerge muie “Jeeriku pasunate” aadressil. Sama efekti annavad ka populaarsete meloodiate tsitaadid “köverpeeglis”. Esitus on kaasakiskuvalt dünaamiline ja kohati bravuurnegi, eriti tahaksin siin toonitada puhkpillide ja klaveri (Siim Poll) perfektset mängu.

Lepo Sumera (1950–2000), “Shakespeare’i sonetid” nr 8 ja 90 (1996); esitavad **Pirjo Levandi** (sopran), **Mikk Mikiver** (lugeja), **ERSO** ja **Eesti Poistekoor Paul Mägi** juhatusel. Teatavasti on Sumeral teos “Kolm Shakespeare’i sonetti”, seega kolmest sonetist on sellele plaadile jõudnud kaks. Hea seegi!

Soneti nr 8 muusika kirglikkus mõjub Pirjo Levandi esituses alguses uusromantiliselt ja juubeldavalt, hiljem juba pigem ekspressiivse heitumusega. Juba soneti esmakordsel kuulamisel mõned aastad tagasi jättis siin kirjutajale sügava mulje muusika ja teksti sidusus, sellest hoolimata, et Levandi laulab Shakespeare’i originaalteksti inglise ja Mikiver loeb eesti keeles. Oma vormilt vastab sonett küllalt lihtsale ABA-plaanile, algusmuusika tuleb repriisis tagasi, vaid märgatavalt avaramalt kui esimesel korral. Levandi esituslikud kõrghetked on soneti lõpus, kus helklevad juba intiimselt tundlikud varjundid.

Sonett nr 90 toob kohe orkestrisse draamaatilised intonatsioonid, millele lisandub orgaaniliselt solist oma ekspressiivse väljendusega. “Siis vihka mind, kui pead, ja kohe praegu...”, kõlab eesti keeles Shakespeare’i tekst. Hiljem ilmuvad orkestris juba mässumeelselt heroilised kvardihüpetega käigud, mis taltuvad niipea, kui taamalt justkui kaugusest hakkab kostma poistekoori ebamaiste pikkade kõlade kaja. Kuigi kolmandat soneti plaadil pole, mõjuvad need kaks sellest hoolimata ülimalt sugestiivselt.

Eino Tamberg (1930), “Desiderium concordiae” (1997, tõlkes “Igatsus üksmeele järele”); esitab “**NYJD Ensemble**” **Olari Eltsi** juhatusel. 1990. aastatel on Tambergi loomingu märgata ekspressionistliku kõlamaailma ilminguid, üsna selgelt avalduvad need rohket kromatismide kaudu ka “Desiderium concordiae’s”. Juba teose alguses mõjub klar-

neti (**Meelis Vind**) äkiline kromaatiline soolo nagu “paanikas kimalase lend”. Need dissoneerivad intonatsioonid moodustavadki hiljem (mitte küll enam nii agressiivses vormis) teose “intonatsioonilise leksika”. Selles ekspressionistlikus keeles hakkavad kordamööda “rääkima” kõik ülejäänud pillid – küll läbi erinevate karakterite ja dünaamika, kuid ikka sama “sõnavara” kasutades.

Huvitav on teose vorm, see jaotab kogu kompositsiooni mõtteliselt kaheks. Aeglane teine pool oma justkui kaugusest kostva trompetiga (**Priit Aimla**) annab muusikale hoopis teise, lüürilise plaani. Kirglik tšellosoolo (**Leho Karin**), puhkpillide küsivad repliigid ja vibrafoni heljuvad kõlad kokku on selle teose üks hingestatumaid episoodide. Ning lõpuks tuleb ka filosoofiline resümee, kus “igatsetud üksmeel” näib viimaks ometi olevat ka saavutatud.

Toivo Tulev (1958), **Keelpillikvartett nr 1** (1991); esitab **Tallinna Keelpillikvartett**.

See on nii muusikaliselt materjalilt kui ka vormilt kontsentreeritud ja kompaktne teos. Esimese osa alguse suured kontrastid dünaamikas ja artikulatsioonis – järskude aktsentide ja staatika vastandamine – moodustavad kohe teatud pingeseisundi, mis muusikat sisemiselt elektriseerib. Teine osa jätkab mõtteliselt esimese meditatiivset staatikat ja kuigi loo meetrum pole kuulamisel aeglase tempo tõttu kuigi hästi tajutav, võib selle osa tõsiselt süvenenud karakterit võrrelda barokse *sarabande*’iga. Vanamuusika intonatsioonid võib dissoneeriva helisfääri kõrval kuulda hiljem veelgi. Ning *attacca* järgnev lühike finaal võtab kõik eelnenud protsessid justkui üldistatult kokku. Seega: kompositsiooniliselt igatahes hästi läbimõeldud-tunnetatud, väga terviklikuks tasakaalustatud teos.

René Eespere (1953), “*Glorificatio*” (1990, tekst Malle Talvet); esitavad **Kaia Urb** (sopran), **TTÜ Akadeemiline Meeskoor** ja **ERSO Arvo Volmeri** juhatusel. Eespere “*Glorificatio*” on kaunikõlaline helifresko. Sopran **Kaia Urb** ja koori meeshääled täienavad üksteist tämbriliselt mõjuvalt. Muusikas pole komplitseeritud filosoofiat, teravaid konflikte ega sügavaid eksistentsiaalseid probleeme. Selle asemel peitub viieminutises loos hoopis helide heakõlaline voogamine. Pretensioonitu, aga ilus.

Veljo Tormis (1930), süit muusikast filmile “*Kevade*” (1969); esitab **ERSO Paul Mägi** juhatusel.

tarr toonitab loo rütmipõhja aktsentueeritumalt, mõjuvamalt ja sügavamakõnalisemalt, kui seda teinuks ehk mõni teine basspill. Teoses on üsna rohkesti ostinaatseid kordusi, need tõmbavad kuulaja hõlpsalt loo liikumisenergiasse kaasa.

Kangro polnuks tema ise, kui ta ei vürtsitanuks muusikat ka mõne piprateraga: tämbriliselt koomilise efekti loovad siin tromboonide glissandod – kerge muie “Jeeriku pasunate” aadressil. Sama efekti annavad ka populaarseste meloodiate tsitaadid “köverpeeglis”. Esitus on kaasakiskuvalt dünaamiline ja kohati bravuurnegi, eriti tahaksin siin toonitada puhkpillide ja klaveri (Siim Poll) perfektset mängu.

Lepo Sumera (1950–2000), “Shakespeare’i sonetid” nr 8 ja 90 (1996); esitavad **Pirjo Levandi** (sopran), **Mikk Mikiver** (lugeja), **ERSO** ja **Eesti Poistekoor Paul Mägi** juhatusel. Teatavasti on Sumeral teos “Kolm Shakespeare’i sonetti”, seega kolmest sonetist on sellele plaadile jõudnud kaks. Hea seegi!

Soneti nr 8 muusika kirglikkus mõjub Pirjo Levandi esituses alguses uusromantiliselt ja juubeldavalt, hiljem juba pigem ekspressiivse heitumusega. Juba soneti esmakordsel kuulamisel mõned aastad tagasi jättis siin kirjutajale sügava mulje muusika ja teksti sidusus, sellest hoolimata, et Levandi laulab Shakespeare’i originaalteksti inglise ja Mikiver loeb eesti keeles. Oma vormilt vastab sonett küllalt lihtsale ABA-plaanile, algusmuusika tuleb repriisid tagasi, vaid märgatavalt avaramalt kui esimesel korral. Levandi esituslikud kõrghetked on soneti lõpus, kus helklevad juba intiimselt tundlikud varjundid.

Sonett nr 90 toob kohe orkestrisse draamaatilised intonatsioonid, millele lisandub orgaaniliselt solist oma ekspressiivse väljendusega. “Siis vihka mind, kui pead, ja kohe praegu...”, kõlab eesti keeles Shakespeare’i tekst. Hiljem ilmuvad orkestris juba mässumeelselt heroilised kvardihüpetega käigud, mis taltuvad niipea, kui taamalt justkui kaugusest hakkab kostma poistekoori ebamaiste pikkade kõlade kaja. Kuigi kolmandat soneti plaadil pole, mõjuvad need kaks sellest hoolimata ülimalt sugestiivselt.

Eino Tamberg (1930), “Desiderium concordiae” (1997, tõlkes “Igatsum üksmeele järele”); esitab “**NYJD Ensemble**” **Olari Eltsi** juhatusel. 1990. aastatel on Tambergi loomingu märgata ekspressionistliku kõlamaailma ilminguid, üsna selgelt avalduvad need rohket kromatismide kaudu ka “Desiderium concordiae’s”. Juba teose alguses mõjub klar-

neti (**Meelis Vind**) äkiline kromaatilise soolo nagu “paanikas kimalase lend”. Need dissoneerivad intonatsioonid moodustavadki hiljem (mitte küll enam nii agressiivses vormis) teose “intonatsioonilise leksika”. Selles ekspressionistlikus keeles hakkavad kordamööda “rääkima” kõik ülejäänud pillid – küll läbi erinevate karakterite ja dünaamika, kuid ikka sama “sõnavara” kasutades.

Huvitav on teose vorm, see jaotab kogu kompositsiooni mõtteliselt kaheks. Aeglane teine pool oma justkui kaugusest kostva trompetiga (**Priit Aimla**) annab muusikale hoopis teise, lüürilise plaani. Kirglik tšellosoolo (**Leho Karin**), puhkpillide küsivad repliigid ja vibrafoni heljuvad kõlad kokku on selle teose üks hingestatumaid episoodide. Ning lõpuks tuleb ka filosoofiline resümee, kus “igatsetud üksmeel” näib viimaks ometi olevat ka saavutatud.

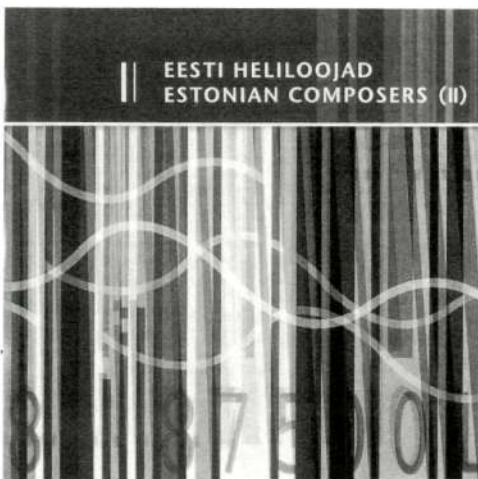
Toivo Tulev (1958), **Keelpillikvartett nr 1** (1991); esitab **Tallinna Keelpillikvartett**.

See on nii muusikaliselt materjalilt kui ka vormilt kontsentreeritud ja kompaktne teos. Esimese osa alguse suured kontrastid dünaamikas ja artikulatsioonis – järskude aktsentide ja staatika vastandamine – moodustavad kohe teatud pingeseisundi, mis muusikat sisemiselt elektriseerib. Teine osa jätkab mõtteliselt esimese meditatiivset staatikat ja kuigi loo meetrum pole kuulamisel aeglase tempo tõttu kuigi hästi tajutav, võib selle osa tõsiselt süvenenud karakterit võrrelda barokse *sarabande*’iga. Vanamuusika intonatsioonid võib dissoneeriva helisfääri kõrval kuulda hiljem veelgi. Ning *attacca* järgnev lühike finaali võtab kõik eelnenud protsessid justkui üldistatult kokku. Seega: kompositsiooniliselt igatahes hästi läbimõeldud-tunnetatud, väga terviklikuks tasakaalustatud teos.

René Eespere (1953), “*Glorificatio*” (1990, tekst Malle Talvet); esitavad **Kaia Urb** (sopran), **TTÜ Akadeemiline Meeskoor** ja **ERSO Arvo Volmeri** juhatusel. Eespere “*Glorificatio*” on kaunikõlaline helifresko. Sopran **Kaia Urb** ja koori meeshääled täiendavad üksteist tämbriliselt mõjuvalt. Muusikas pole komplitseeritud filosoofiat, teravaid konflikte ega sügavaid eksistentsiaalseid probleeme. Selle asemel peitub viieminutises loos hoopis helide heakõlaline voogamine. Pretensioonitu, aga ilus.

Veljo Tormis (1930), süit muusikast filmile “*Kevade*” (1969); esitab **ERSO Paul Mägi** juhatusel.

See viieosaline süit sobib suurepäraselt plaadi lõpuks, kahtlemata on "Kui Arno isa-ga koolimajja jõudis" eesti filmimuusika klas-sika tuntumaid lugusid. Järgnev "Kõnelus vana paju all" on tegelikult tugeva psühho-loogilise alltekstiga osa, mis intonatsioonili-selt seostub hästi järgneva, motoorsest liiku-misest kantud "Õnnetusega noorel jääl". Sel-les muusikas on küll ärevust, aga mitte dram-atismi või traagikat, pole seda ju ei Lutsu raamatus ega Kruusemendi filmiski. Neljas osa "Tuisune videvik" on väga kujundlik muusikaline looduspilt ka ilma filmita. Süidi viimane osa, "Kevade" on kogu terviku poee-tiline kulminatsioon ja kokkuvõte ning mõis-tagi üks eesti filmimuusika tippe, nagu süidi alguski.



"Eesti heliloojad (II)". © Eesti Raadio 2002, ERCD32

Helena Tulve (1972), "Traces" ("Jäljed"); esi-tab "NYJD Ensemble" Olari Eltsi juhatusel.

Helena Tulve teoste faktuurikujundust on omamoodi põnev jälgida – ühelt poolt on see värvikalt detailirikas ning teisalt ka tuge-va dramaturgilise alltekstiga. Loomulikult seab kõikide kõlanüansside väljajoonistamine pillimeestele üsna kõrgeid nõudmisi ning seda teost saabki esitada vaid ansambel, kus iga interpret on sisuliselt ka solist. Tämbri-lised leiud ja kujundid tunduvad siin esmapil-gul olevat ehk silmatorkavamadki kui konk-reetne temaatiline materjal – "Trace" tek-stuur on üsna komplitseeritud ning muusika kõike muud kui lihtsalt meelde jääv. Meelde-jääv on aga varjatud muusikaline dramatur-

gia, mis näib kristalliseeruvat nendesamade faktuurikomplekside arengu ja omavaheliste seoste kaudu.

Mirjam Tally (1976), "Swinburne" Hasso Krulli tekstile; esitab ansambel koos-seisus Ardo-Ran Varres (lugeja), Iris Oja (sop-ran), Alar Pintsaar (bariton), Vambola Krigul (löökpillid), Külli Mõls (akordion) ja Robert Jürjendal (elektrikitarr).

Selle teose edukas esmaetendus toimus 2001. aasta eesti muusika päeval. Just eten-dus, kuna tollasel ettekandel oli huvitav ka teatud lavastuslik aspekt. Veelgi enam, see mängulisus muusikalise etenduse mõttes on tajutat ka plaati kuulates.

"Swinburne'i" raamivad loodushääled ja *live*-elektroonilised helilaigud nii loo algu-ses kui lõpus, teos ise jaotub üsna selgelt eris-tuvatesse faasidesse. Neist esimese moodus-tab Ardo-Ran Varrese väljendusrikas tekst, teist faasi organiseerib juba rütmiliselt kind-lam meetrum ja rütmipulss. Ka siin kuuleb sõnateksti, kuid Varres mitte ei loe seda liht-salt maha, vaid esitab kui näitleja. Teose kol-mas faas on vokaalne pseudokoraal, mille katkestab lühike elektrikitari rockilik motiiv. Edasi on näitleja-soprani irriteerivast dialoo-gist juba selge, et lugu on jooksnud kindlalt muusikalise sarkasmi rööbastesse. Veidi mu-hedat pila, veidi kummalisi stiilitsitaate – kõik on püsitu ja pidevas muutumises. "Tõsi-ne muusika" ei pruugigi ju alati olla surmtõ-sine. "Swinburne'i" esitus on plaadil nii sun-dimatu, nagu improviseeriksid interpreetid stuudios kohapeal.

Tõnu Kõrvits (1969), "Allikas" altsak-sofonile (Virgo Veldi) ja vibrafonile (Madis Metsamart). Selle lühikese helipildi motoks võiks olla, et "iga allikas jõuab lõpuks merre välja", ning muusikaliseks märksõnaks sobiks ehk "impressionistlik voolamine". "Allikas" "voolavad" vabalt nii saksofoni kujundatud mikrointervallidega meloodia kui vibrafoni värelevad ja õhulised kõlamaastikud. Teose impressionistlikku koloriiti toonitavad sama-võrd saksofoni arabesksed kaunistused kui helipildi täistoonlaadilised episoodid. Kuidagi värskelt mõjuv ja puhanguiline mulje jääb sest muusikast, ning seda mitte ainult esmakuu-lamisel.

Timo Steiner (1976), "Kaini järeltuli-jad"; esitab Poogenklaveri ansambel autori juhatusel.

Poogenklaveri ansambel moodustati Timo Steineri initsiatiivil EMA tudengitest 1997. aastal, mil selle mängutehnika looja Stephen Scott külastas Eestit. Klaveri "viul-

See viieosaline süit sobib suurepäraselt plaadi lõpuks, kahtlemata on "Kui Arno isa-ga koolimajja jõudis" eesti filmimuusika klas-sika tuntumaid lugusid. Järgnev "Kõnelus vana paju all" on tegelikult tugeva psühho-loogilise alltekstiga osa, mis intonatsioonili-selt seostub hästi järgneva, motoorsest liiku-misest kantud "Õnnetusega noorel jääl". Sel-les muusikas on küll ärevust, aga mitte dram-atismi või traagikat, pole seda ju ei Lutsu raamatus ega Kruusemendi filmiski. Neljas osa "Tuisune videvik" on väga kujundlik muusikaline looduspilt ka ilma filmita. Süidi viimane osa, "Kevade" on kogu terviku poee-tiline kulminatsioon ja kokkuvõte ning mõis-tagi üks eesti filmimuusika tippe, nagu süidi alguski.



"Eesti heliloojad (II)". © Eesti Raadio 2002, ERCD32

Helena Tulve (1972), "Traces" ("Jäljed"); esi-tab "NYJD Ensemble" Olari Eltsi juhatusel.

Helena Tulve teoste faktuurikujundust on omamoodi põnev jälgida – ühelt poolt on see värvikalt detailirikas ning teisalt ka tuge-va dramaturgilise alltekstiga. Loomulikult seab kõikide kõlanüansside väljajoonistamine pillimeestele üsna kõrgeid nõudmisi ning seda teost saabki esitada vaid ansambel, kus iga interpret on sisuliselt ka solist. Tämbri-lised leiud ja kujundid tunduvad siin esmapil-gul olevat ehk silmatorkavamadki kui konk-reetne temaatiline materjal – "Tracese" tek-stuur on üsna komplitseeritud ning muusika kõike muud kui lihtsalt meelde jääv. Meelde jääv on aga varjatud muusikaline dramatur-

gia, mis näib kristalliseeruvat nendesamade faktuurikomplekside arengu ja omavaheliste seoste kaudu.

Mirjam Tally (1976), "Swinburne" Hasso Krulli tekstile; esitab ansambel koos-seisus Ardo-Ran Varres (lugeja), Iris Oja (sop-ran), Alar Pintsaar (bariton), Vambola Krigul (löökpillid), Külli Mõls (akordion) ja Robert Jürjendal (elektrikitarr).

Selle teose edukas esmaetendus toimus 2001. aasta eesti muusika päeval. Just eten-dus, kuna tollasel ettekandel oli huvitav ka teatud lavastuslik aspekt. Veelgi enam, see mängulisus muusikalise etenduse mõttes on tajutat ka plaati kuulates.

"Swinburne'i" raamivad loodushääled ja *live*-elektroonilised helilaigud nii loo algu-ses kui lõpus, teos ise jaotub üsna selgelt eris-tuvatesse faasidesse. Neist esimese moodus-tab Ardo-Ran Varrese väljendusrikas tekst, teist faasi organiseerib juba rütmiliselt kind-lam meetrum ja rütmipulss. Ka siin kuuleb sõnateksti, kuid Varres mitte ei loe seda liht-salt maha, vaid esitab kui näitleja. Teose kol-mas faas on vokaalne pseudokoraal, mille katkestab lühike elektrikitari rockilik motiiv. Edasi on näitleja-soprani irriteerivast dialoo-gist juba selge, et lugu on jooksnud kindlalt muusikalise sarkasmi rööbastesse. Veidi mu-hedat pila, veidi kummalisi stiilitsitaate – kõik on püsitu ja pidevas muutumises. "Tõsi-ne muusika" ei pruugigi ju alati olla surmtõ-sine. "Swinburne'i" esitus on plaadil nii sun-dimatu, nagu improviseeriksid interpreetid stuudios kohapeal.

Tõnu Kõrvits (1969), "Allikas" altsak-sofonile (Virgo Veldi) ja vibrafonile (Madis Metsamart). Selle lühikese helipildi motoks võiks olla, et "iga allikas jõuab lõpuks merre välja", ning muusikaliseks märksõnaks sobiks ehk "impressionistlik voolamine". "Allikas" "voolavad" vabalt nii saksofoni kujundatud mikrointervallidega meloodia kui vibrafoni värelevad ja õhulised kõlamaastikud. Teose impressionistlikku koloriiti toonitavad sama-võrd saksofoni arabesksed kaunistused kui helipildi täistoonlaadilised episoodid. Kuidagi värskest mõjuv ja puhanguiline mulje jääb sest muusikast, ning seda mitte ainult esmakuu-lamisel.

Timo Steiner (1976), "Kaini järeltuli-jad"; esitab Poogenklaveri ansambel autori juhatusel.

Poogenklaveri ansambel moodustati Timo Steineri initsiatiivil EMA tudengitest 1997. aastal, mil selle mängutehnika looja Stephen Scott külastas Eestit. Klaveri "viul-

damine" tähendab seda, et heli tekitatakse klaveri keeltele poognaga (või poogna jõhvi-dega). Mõistagi kõlab niiviisi mängitud instrument tavaklaverist sootuks erinevalt. "Kaini järeltulijate" intonatsioonide ring on võrdlemisi askeetlik, kuid samas mitmetasandiline. Muusikalised pingeväljad käivituvad siin alguses orkestraalsete aktsentide (mängijaid on ansambelis kümme) ning ühe lühikese meloodilise kujundi koostoisest. Nimetatud meeldejääv motiiv ongi see tuum, mille ümber kogu muusikaline helikangas end järgnevalt kerib.

Teose keskosas võib kuulda Esimese Moosese raamatu Kaini ja Aabeli loo tekstilõikude kooris retsiteerimist, klaver kõlab sel ajal küll nagu klaver ikka. Lõpuosas tuleb uue kvaliteedina sisse liikumismotoorika tavalisel klaveril, millele omakorda sekundeerib "poogendatud" klaver. Tulemuseks on nagu mingi fragment mõnest klaverikontserdist, ainult et "orkester" naaseb väga kummaliselt, justkui mängiks id seal tulnukad. Ning jälle kõlab algusest tuttav lühike hüpnootiline ja meeldesõbiv melodiafraas. Kokkuvõttes: märkimisväärselt terviklik veerandtunnine lugu, kus pole tegelikult ühtki kõlaeksperimenti n-ö eksperimenti enda pärast.

Tõnis Kaumann (1971), "Long Play", esitab "NYYD Ensemble" Olari Eltsi juhatusel. Plaadibukletis ütleb helilooja "Long Play" tutvustuseks, et selles teoses on ta pöördunud tagasi oma "vana armastuse", džassi juurde. Tõsi ta on, "NYYD Ensemble" kõlab siin episoodiliselt tõepoolest atraktiivse bigbändina, analoogne on ka saksofoni- ja vaskpillirohke koosseis. Kuid ons siis "Long Play" näol tegemist päris *mainstream-jazz'*iga? Kohati nagu on ja teisalt pole ka. Need episoodid, kus kontrabassil saab kuulda *walking bass'*i, trummidel svingimist ja ansambli sünkopeeritud rütme, annavad Kaumann "vanast armastusest" küll üsna selgelt tunda. Samas suunab muusikaliste kujundite kaleidoskoopiline vaheldumine, pidevad tempo- ja meetrumiuutused kuulaja ikka rohkem "kunstmuusika" radadele. Sel kombel moodustub paljudest elementidest lõpptulemusena üsna nurgeliste kontuuridega helimosaiik, mis kummatigi ei mõju sugugi eklektiliselt. Ilmselt seetõttu, et mosaiigi iga fragment pärineb, piltlikult öeldes, ühest ja samast tüvest.

Märt-Matis Lill (1975), "Le rite de passage" ("Üleminekurituaal"); esitab

"NYYD Ensemble" Olari Eltsi juhatusel. Teose kromatismi- ja dissonantsirohke helikeel mõjuks isegi ekspressionistlikult, kui muusika üldine väljenduslaad poleks nõnda pastel-ses värviskaalas nii tämbri kui dünaamika mõttes. Oma haprad värvid lisab sellele ka kannel (**Kristi Mühling**), mille kõla meenutab teose meditatiivses keskosas hoopis mõnd Kaug-Ida näppepilli. Kaug-Ida, täpsemalt Jaapanisse viivad kujutlusvõime ka pikad mõtestatud pausid, millel on näiteks zen-budistlikus rituaalmuusikas nii oluline roll. Muusikalised arenguprotsessid läbivad siin tõepoolest mitmeid üleminekuid, millest tähendusrikkaim on viimane – "Üleminekurituaali" lõpp mõjub kadumisenähtuse kuhugi vaikselt helisevasse teisepoolsusse.

Mart Siimer (1967), "Eluvesi" flöödi-le (**Monika Mattiesen**) ja tšellole (**Teet Järvi**). Kaks sedavõrd erinevat instrumenti nagu flööt ja tšello võimaldavad eksponeerida väga erinevaid karaktereid isegi siis, kui muusikaline materjal on pillidel praktiliselt sama, – piisab, kui kõrvutada flöödi trillereid kõrges ning tšello omasid madalas registris. Karakterite kahekõne tundub olevat teose üks kandvamaid ideid. Kummatigi jääb see protsess loo lõpupoole pisut liiga ühele nivoole peatuma. Ent võib-olla oli see mõeldud hoopis karakterite sünteesina?

Lõpetuseks lisaksin, et kaks niisugust eesti muusika esindusplaati viivad paratamatult mõttele, miks ei võiks (lähi)tulevikus välja tulla ka sarja III ja IV plaat? Huvitavaid teoseid ja heliloojaid Eestis jätkub, seda tõendavad kas või iga-aastased eesti muusika päevad.

damine" tähendab seda, et heli tekitatakse klaveri keeltele poognaga (või poogna jõhvi-dega). Mõistagi kõlab niiviisi mängitud instrument tavaklaverist sootuks erinevalt. "Kaini järeltulijate" intonatsioonide ring on võrdlemisi askeetlik, kuid samas mitmetasandiline. Muusikalised pingeväljad käivituvad siin alguses orkestraalsete aktsentide (mängijaid on ansambelis kümme) ning ühe lühikese meloodilise kujundi koostoisest. Nimetatud meelde jääv motiiv ongi see tuum, mille ümber kogu muusikaline helikangas end järgnevalt kerib.

Teose keskosas võib kuulda Esimese Moosese raamatu Kaini ja Aabeli loo tekstilõikude kooris retsiteerimist, klaver kõlab sel ajal küll nagu klaver ikka. Lõpuosas tuleb uue kvaliteedina sisse liikumismotoorika tavalisel klaveril, millele omakorda sekundeerib "poogendatud" klaver. Tulemuseks on nagu mingi fragment mõnest klaverikontserdist, ainult et "orkester" naaseb väga kummaliselt, justkui mängiks id seal tulnukad. Ning jälle kõlab algusest tuttav lühike hüpnootiline ja meeldesõbiv meloodiafraas. Kokkuvõttes: märkimisväärselt terviklik veerandtunnine lugu, kus pole tegelikult ühtki kõlaeksperimenti n-ö eksperimenti enda pärast.

Tõnis Kaumann (1971), "Long Play", esitab "NYYD Ensemble" Olari Eltsi juhatusel. Plaadibuletis ütleb helilooja "Long Play" tutvustuseks, et selles teoses on ta pöördunud tagasi oma "vana armastuse", džassi juurde. Tõsi ta on, "NYYD Ensemble" kõlab siin episoodiliselt tõepoolest atraktiivse bigbändina, analoogne on ka saksofoni- ja vaskpillirohke koosseis. Kuid on siis "Long Play" näol tegemist päris *mainstream-jazz'*iga? Kohati nagu on ja teisalt pole ka. Need episoodid, kus kontrabassil saab kuulda *walking bass'*i, trummidel svingimist ja ansambli sünkopeeritud rütme, annavad Kaumann "vanast armastusest" küll üsna selgelt tunda. Samas suunab muusikaliste kujundite kaleidoskoopiline vaheldumine, pidevad tempo- ja meetrumiuutused kuulaja ikka rohkem "kunstmuusika" radadele. Sel kombel moodustub paljudest elementidest lõpptulemusena üsna nurgeliste kontuuridega helimosaiik, mis kummatigi ei mõju sugugi eklektiliselt. Ilmselt seetõttu, et mosaiigi iga fragment pärineb, piltlikult öeldes, ühest ja samast tüvest.

Märt-Matis Lill (1975), "Le rite de passage" ("Üleminekurituaal"); esitab

"NYYD Ensemble" Olari Eltsi juhatusel. Teose kromatismi- ja dissonantsirohke helikeel mõjuks isegi ekspressionistlikult, kui muusika üldine väljenduslaad poleks nõnda pastel-ses värviskaalas nii tämbri kui dünaamika mõttes. Oma haprad värvid lisab sellele ka kannel (**Kristi Mühling**), mille kõla meenutab teose meditatiivses keskosas hoopis mõnd Kaug-Ida näppepilli. Kaug-Ida, täpsemalt Jaapanisse viivad kujutlusvõime ka pikad mõtestatud pausid, millel on näiteks zen-budistlikus rituaalmuusikas nii oluline roll. Muusikalised arenguprotsessid läbivad siin tõepoolest mitmeid üleminekuid, millest tähendusrikkaim on viimane – "Üleminekurituaali" lõpp mõjub kadumisenähtuse kuhugi vaikselt helisevasse teisepoolsusse.

Mart Siimer (1967), "Eluvesi" flöödi-le (**Monika Mattiesen**) ja tšellole (**Teet Järvi**). Kaks sedavõrd erinevat instrumenti nagu flööt ja tšello võimaldavad eksponeerida väga erinevaid karaktereid isegi siis, kui muusikaline materjal on pillidel praktiliselt sama, – piisab, kui kõrvutada flöödi trillereid kõrges ning tšello omasid madalas registris. Karakterite kahekõne tundub olevat teose üks kandvamaid ideid. Kummatigi jääb see protsess loo lõpupoole pisut liiga ühele nivoole peatuma. Ent võib-olla oli see mõeldud hoopis karakterite sünteesina?

Lõpetuseks lisaksin, et kaks niisugust eesti muusika esindusplaati viivad paratamatult mõttele, miks ei võiks (lähi)tulevikus välja tulla ka sarja III ja IV plaat? Huvitavaid teoseid ja heliloojaid Eestis jätkub, seda tõendavad kas või iga-aastased eesti muusika päevad.

ASI PEAB OLEMA LIHTNE MÄNGIDA

Kui sa viiekümmendate lõpul, kuuekümmendate alguses heliloojana alustasid, peeti sind kohe modernistiks. Kas vastandasid end teadlikult tollasele nn sotsrealistlikule muusikale?

Ei mingil määral, ega ma selle peale ei mõelnud. Aga nähtavasti oli minu muusika teistlaadne võrreldes vanema põlve heliloojatega, kes kirjutasid niisugust enam-vähem rahvusromantilist muusikat. Aga ma ei mäleta küll, et keegi oleks mind tollel ajal kuritahtlikult kritiseerinud. Need olid toredad inimesed, kes kirjutasid oma muusikat, ja meie noorem põlvkond tegi jälle oma – nii et mingit vihast vastuseisu ei olnud.

Aga Heliloojate Liidu töökoosolekud ju toimusid, kas seal töepoolset mingisugustki kriitikat teie, st Räätsa, Tambergi ja Pärdi põlvkonna kohta ei tehtud?

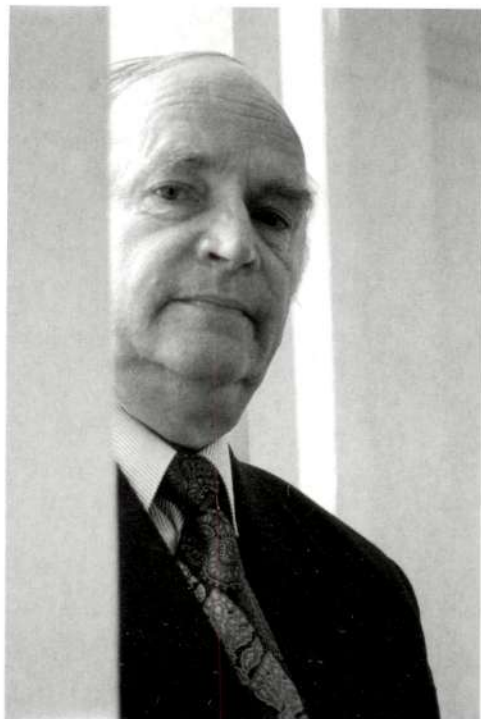
Terve põlvkonna kohta küll mitte, aga minu suhtes vahel oli kriitikat. Ja ma ei ütleks, et just, Eesti Heliloojate Liidus. Mäletan, et kõige kõvema kriitika osaliseks sain hoopis Riias mingisugusel heliloojate pleenumil, kus olid kokku tulnud üleliiduliselt tähtsad heliloojad. Oli juhtum, kus üks Moskva helilooja, keegi Novikov ütles näiteks, et "Rääts tuleks ära tappa!". See oli pärast minu Esimese sümfoonia kuulamist.

Kas ta ütles seda niisama seltskonnas või suurest kõnepuldist?

Loomulikult kõnepuldist! Aga see tegi kõigile nalja, ega ta seda siis tõsiselt mõelnud. No ei meeldinud talle mu lugu.

Mis aastal see oli?

See pidi olema viiekümmendate lõpul, sest 1957. aastal sai minust Heliloojate Liidu liige ning siis hakkasin ma igal pool ringi käima ja osalema ka nendel pleenumitel.



Jaan Rääts oktoobris 2002.
Harri Rospu foto

Kriitika kriitikaks, kuid kas tunnustus tuli sulle kui noorele heliloojale kergelt ja kiiresti?

Tunnustus tuli kuuekümmendate algul, kui kirjutasin Kontserdi kammerorkestrile ning see hakkas ruttu levima üle kogu maailma. Kuid siiski, enne seda mängiti ka mu Kolmandat sümfooniast välismaal. Millegipärast on provintsiheliloojale väga tähtis, kui teda välismaal mängitakse. Teos võib olla kohapeal kui tahes hea, aga kui seda kaugeimal ei märgata, pole see järelikult tõeline. Kolmandat sümfooniast mängiti Poolas, seda on palju esitanud Eri Klas.

Kes kuulsatest dirigentidest on sinu Kontserti kammerorkestrile juhitanud?

Neeme Järvi, Eri Klas, Rudolf Baršai – ega ma kõiki lihtsalt ei tea. Seda on üldse väga palju mängitud, nüüd tehti muusikaakadeemias hiljuti üks sümboolne kontsert, kus seda mängiti n-ö 2000. korda. Sondeckis, kes siis dirigeeris, arvas, et umbes nii mitmes kord see võib olla. Seda kontserti mängisid peaaegu

ASI PEAB OLEMA LIHTNE MÄNGIDA

Kui sa viiekümmendate lõpul, kuuekümmendate alguses heliloojana alustasid, peeti sind kohe modernistiks. Kas vastandasid end teadlikult tollasele nn sotsrealistlikule muusikale?

Ei mingil määral, ega ma selle peale ei mõelnud. Aga nähtavasti oli minu muusika teistlaadne võrreldes vanema põlve heliloojatega, kes kirjutasid niisugust enam-vähem rahvusromantilist muusikat. Aga ma ei mäleta küll, et keegi oleks mind tollel ajal kuritahtlikult kritiseerinud. Need olid toredad inimesed, kes kirjutasid oma muusikat, ja meie noorem põlvkond tegi jälle oma – nii et mingit vihast vastuseisu ei olnud.

Aga Heliloojate Liidu töökoosolekud ju toimusid, kas seal töepoolset mingisugustki kriitikat teie, st Räätsa, Tambergi ja Pärdi põlvkonna kohta ei tehtud?

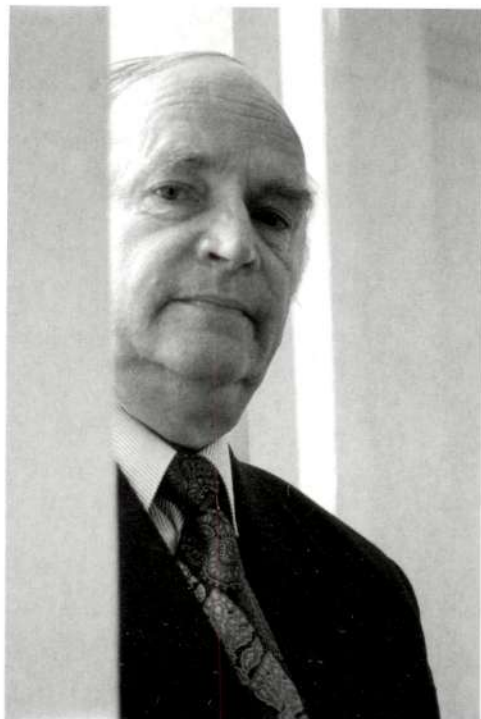
Terve põlvkonna kohta küll mitte, aga minu suhtes vahel oli kriitikat. Ja ma ei ütleks, et just, Eesti Heliloojate Liidus. Mäletan, et kõige kõvema kriitika osaliseks sain hoopis Riias mingisugusel heliloojate pleenumil, kus olid kokku tulnud üleliiduliselt tähtsad heliloojad. Oli juhtum, kus üks Moskva helilooja, keegi Novikov ütles näiteks, et "Rääts tuleks ära tappa!". See oli pärast minu Esimese sümfoonia kuulamist.

Kas ta ütles seda niisama seltskonnas või suurest kõnepuldist?

Loomulikult kõnepuldist! Aga see tegi kõigile nalja, ega ta seda siis tõsiselt mõelnud. No ei meeldinud talle mu lugu.

Mis aastal see oli?

See pidi olema viiekümmendate lõpul, sest 1957. aastal sai minust Heliloojate Liidu liige ning siis hakkasin ma igal pool ringi käima ja osalema ka nendel pleenumitel.



Jaan Rääts oktoobris 2002.
Harri Rospu foto

Kriitika kriitikaks, kuid kas tunnustus tuli sulle kui noorele heliloojale kergelt ja kiiresti?

Tunnustus tuli kuuekümmendate algul, kui kirjutasin Kontserdi kammerorkestrile ning see hakkas ruttu levima üle kogu maailma. Kuid siiski, enne seda mängiti ka mu Kolmandat sümfooniast välismaal. Millegipärast on provintsiheliloojale väga tähtis, kui teda välismaal mängitakse. Teos võib olla kohapeal kui tahes hea, aga kui seda kaugeimal ei märgata, pole see järelikult tõeline. Kolmandat sümfooniast mängiti Poolas, seda on palju esitanud Eri Klas.

Kes kuulsatest dirigentidest on sinu Kontserti kammerorkestrile juhitanud?

Neeme Järvi, Eri Klas, Rudolf Baršai – ega ma kõiki lihtsalt ei tea. Seda on üldse väga palju mängitud, nüüd tehti muusikaakadeemias hiljuti üks sümboolne kontsert, kus seda mängiti n-ö 2000. korda. Sondeckis, kes siis dirigeeris, arvas, et umbes nii mitmes kord see võib olla. Seda kontserti mängisid peaaegu

kõik Nõukogude Liidu tudengiorkestrid, mängiti isegi laste muusikakoolides ja kes teab, kus veel. Seda on väga lihtne mängida, aga kõlab, justkui oleks väga raske teos. Ja see ongi minu loomingu printsiip — asi peab olema lihtne mängida, aga tunduma, et interpreet näeb väga suurt vaeva.

Kes sind heliloojana on kõige rohkem mõjutanud, on sul mingeid eeskujusid olnud või on praegu ka?

Arvan et peaaegu kõik see muusika, mis on maailmas loodud ja mida olen nii ahnelt kuulanud kogu oma elu — vaevalt, et midagi muud erilist saan esile tuua. Olen nimelt ka plaadikolleksionäär ja seetõttu meeletult palju muusikat läbi kuulanud. Olen oma tudengitele ikka soovitanud, et kuulake nii palju kui võimalik igasugust muusikat, igas žanris. Mina kuulan nii sümfoonilist muusikat kui rocki.

Kas ka Sex Pistols'it?

Muidugi.

Olid keerulisel stagnaajal ühiskondlikult aktiivne — sul oli nii Eesti NSV Ülemnõukogu saadiku kui ka aastaid Heliloojate Liidu esimehe positsioon. Kuidas sulle nüüd tagantjärele tundub — pidid sa seetõttu tegema ka mingeid endale vastumeelseid kompromisse?

Kompromisse tõenäoliselt mitte, aga see töö oli raske. Seal tuli muidugi arvestada toliaegsete ideoloogiliste peensustega, see on selge. Ma ei ütle, et see oleks kerge aeg olnud, aga ei ütle ka, et see oleks olnud täiesti võimalu aeg. Sest see periood, mil mina olin ühiskondlikult aktiivne, oli siiski hoopis kergem aeg kui mu eelkäijatel. Kujutan ette, kui raske oli omal ajal Eugen Kapi, see oli tõesti keeruline aeg nii muusikamaailmas kui ka kogu kultuurimaailmas.

Aga kuidas üldse tollast kultuuripoliitikat iseloomustada — kui palju oli seal laustobedust ja mis oli see vähene positiivne? Midagi ju ikka oli?

Positiivset oli väga palju, sellepärast et kultuurile omistati suurt tähtsust, kultuurile anti väga kergelt raha. Tarvitses mul ainult Arnold Greeni poole pöörduda ja raha näiteks tuli kohe. Praegu teda ehk siunatakse, kuid tegelikult oli nii, et sellised mehed toetasid siis kultuuri. Kultuuri toetas alati ka Arnold Rüütel, kes oli küll põllumajandusteadlane, aga ta oli alati kohal, kui toimusid kultuurisündmused. Toetasid esimesed sekretärid, kes olid väga tähtsad mehed tollel ajal, näiteks Käbin oli muusikakultuurist väga huvitatud.

Olid Eestis esimene, kes salvestas seitsmekümendate lõpul elektronmuusika vinylplaadi. Pean silmas "Elektroonilisi marginaale". Mis sind elektronmuusika juurde tõmbas?

Puhas uudishimu. Kas ma tõesti olin esimene? See on mulle muidugi suur uudis! Aga põnev oli lihtsalt proovida elektroonilist muusikat teha ja eks kõik toliaegsed elektroonmuusikaga kokku puutunud inimesed ka aitasid mind siis. Tahtsin katsetada. Ma olen üldse niisugune inimene, kes püüab aeg-ajalt midagi uut välja mõelda või uute pillide poole pöörduda. Ma olen kirjutanud muusikat peaaegu kõikidele pillidele, ka suupillile. Suheteliselt hilja pöördusin niisuguse pilli poole nagu kitarr. Nüüd olen kitarrile palju kirjutanud, hiljuti kirjutasin ju ka "Weekend Guitar Trio'le". Elektroonilise osa lahendasid muidugi nemad, sest seda ma ei valda. Kes teab, mille poole ma veel pöördun — ma ei ole ju veel oma loominguulist teed lõpetanud ega kavatses seda ka niipea teha.

Oled paljudele filmidele muusikat kirjutanud, kuid lavamuusikat veel mitte.

Mul on päris kindel plaan, "Estonia" teatriga on ka juba kokku lepitud — hakkam kirjutama balletti. Süžee on olemas, idee hea ning mu hea sõber Enn Vetemaa aitab mul seda ilusaks vormida. Aga kõigepealt tuleb muusika valmis kirjutada.

Kuna see lavale tuleb?

See peab juhtuma paari lähima aasta jooksul.

Tuleme nüüd tagasi tänasesse päeva. Kas sinu teoseid mängitakse praegu rohkem kodu- või välismaal?

Praegusel ajal vist rohkem välismaal. Isegi niisugust teost nagu möödunud aastal väga edukalt Baden-Badenis kõlanud Topeltkontsert flöödile ja kitarrile sümfooniaorkestriga pole siiani õnnestunud veel Eestis ette kanda. Aga loodame — paistab, et esimene ettekanne Eestis tuleb sealse orkestriga Narvas.

Milliste interpretidega on sul olnud kõige parem koostöö ja klapp?

Neid on niivõrd palju, et üleslugemine läheks raskeks. Ent kuna olen kirjutanud palju klaverimuusikat, siis on mul viimasel ajal olnud tihe side Kalle Randaluga. Varasemal ajal ka Arbo Valdamaga. Olen pakkunud oma teoseid kõikidele eesti dirigentidele, nad on neid kõik juhatanud. Nüüd, juubelikont-

kõik Nõukogude Liidu tudengiorkestrid, mängiti isegi laste muusikakoolides ja kes teab, kus veel. Seda on väga lihtne mängida, aga kõlab, justkui oleks väga raske teos. Ja see ongi minu loomingingu printsiip – asi peab olema lihtne mängida, aga tunduma, et interpreet näeb väga suurt vaeva.

Kes sind heliloojana on kõige rohkem mõjutanud, on sul mingeid eeskujusid olnud või on praegu ka?

Arvan et peaaegu kõik see muusika, mis on maailmas loodud ja mida olen nii ahnelt kuulanud kogu oma elu – vaevalt, et midagi muud erilist saan esile tuua. Olen nimelt ka plaadikolleksionäär ja seetõttu meeletult palju muusikat läbi kuulanud. Olen oma tudengitele ikka soovitanud, et kuulake nii palju kui võimalik igasugust muusikat, igas žanris. Mina kuulan nii sümfoonilist muusikat kui rocki.

Kas ka Sex Pistols'it?

Muidugi.

Olid keerulisel stagnaajal ühiskondlikult aktiivne – sul oli nii Eesti NSV Ülemnõukogu saadiku kui ka aastaid Heliloojate Liidu esimehe positsioon. Kuidas sulle nüüd tagantjärele tundub – pidid sa seetõttu tegema ka mingeid endale vastumeelseid kompromisse?

Kompromisse tõenäoliselt mitte, aga see töö oli raske. Seal tuli muidugi arvestada toliaegsete ideoloogiliste peensustega, see on selge. Ma ei ütle, et see oleks kerge aeg olnud, aga ei ütle ka, et see oleks olnud täiesti võimalu aeg. Sest see periood, mil mina olin ühiskondlikult aktiivne, oli siiski hoopis kergem aeg kui mu eelkäijatel. Kujutan ette, kui raske oli omal ajal Eugen Kapi, see oli tõesti keeruline aeg nii muusikamaailmas kui ka kogu kultuurimaailmas.

Aga kuidas üldse tollast kultuuripoliitikat iseloomustada – kui palju oli seal laustobedust ja mis oli see vähene positiivne? Midagi ju ikka oli?

Positiivset oli väga palju, sellepärast et kultuurile omistati suurt tähtsust, kultuurile anti väga kergelt raha. Tarvitses mul ainult Arnold Greeni poole pöörduda ja raha näiteks tuli kohe. Praegu teda ehk siunatakse, kuid tegelikult oli nii, et sellised mehed toetasid siis kultuuri. Kultuuri toetas alati ka Arnold Rüütel, kes oli küll põllumajandusteadlane, aga ta oli alati kohal, kui toimusid kultuurisündmused. Toetasid esimesed sekretärid, kes olid väga tähtsad mehed tollel ajal, näiteks Käbin oli muusikakultuurist väga huvitatud.

Olid Eestis esimene, kes salvestas seitsmekümendate lõpul elektronmuusika vinüülplaadi. Pean silmas "Elektroonilisi marginaale". Mis sind elektronmuusika juurde tõmbas?

Puhas uudishimu. Kas ma tõesti olin esimene? See on mulle muidugi suur uudis! Aga põnev oli lihtsalt proovida elektroonilist muusikat teha ja eks kõik tolleaegsed elektronmuusikaga kokku puutunud inimesed ka aitasid mind siis. Tahtsin katsetada. Ma olen üldse niisugune inimene, kes püüab aeg-ajalt midagi uut välja mõelda või uute pillide poole pöörduda. Ma olen kirjutanud muusikat peaaegu kõikidele pillidele, ka suupillile. Suheteliselt hilja pöördusin niisuguse pilli poole nagu kitarr. Nüüd olen kitarrile palju kirjutanud, hiljuti kirjutasin ju ka "Weekend Guitar Trio'le". Elektroonilise osa lahendasid muidugi nemad, sest seda ma ei valda. Kes teab, mille poole ma veel pöördun – ma ei ole ju veel oma loomingulist teed lõpetanud ega kavatses seda ka niipea teha.

Oled paljudele filmidele muusikat kirjutanud, kuid lavamuusikat veel mitte.

Mul on päris kindel plaan, "Estonia" teatriga on ka juba kokku lepitud – hakkam kirjutama balletti. Süžee on olemas, idee hea ning mu hea sõber Enn Vetemaa aitab mul seda ilusaks vormida. Aga kõigepealt tuleb muusika valmis kirjutada.

Kuna see lavale tuleb?

See peab juhtuma paari lähima aasta jooksul.

Tuleme nüüd tagasi tänasesse päeva. Kas sinu teoseid mängitakse praegu rohkem kodu- või välismaal?

Praegusel ajal vist rohkem välismaal. Isegi niisugust teost nagu möödunud aastal väga edukalt Baden-Badenis kõlanud Topeltkontsert flöödile ja kitarrile sümfooniaorkestriga pole siiani õnnestunud veel Eestis ette kanda. Aga loodame – paistab, et esimene ettekanne Eestis tuleb sealse orkestriga Narvas.

Milliste interpretidega on sul olnud kõige parem koostöö ja klapp?

Neid on niivõrd palju, et üleslugemine läheks raskeks. Ent kuna olen kirjutanud palju klaverimuusikat, siis on mul viimasel ajal olnud tihe side Kalle Randaluga. Varasemal ajal ka Arbo Valdamaga. Olen pakkunud oma teoseid kõikidele eesti dirigentidele, nad on neid kõik juhatanud. Nüüd, juubelikont-

serdiil oktoobris tekkis koostöö Jüri Alper-teniga; ka Neeme Järvi on juhatanud peaaegu kõiki minu sümfooniaid, need partituurid on praegugi tema käes Ameerikas. Veel on juhatanud Eri Klas, Roman Matsov... Niisugust muusikut, kellega mul poleks olnud Eestis loominguilisi kontakte, peaaegu polegi. Väljaspool Eestit on olnud viljakaid koostööside-meid näiteks saksa superinterpreedi, viulda-ja Florian Meierottiga ja Reinhold Friedrichi, ühe suurepärase trompetistiga, kes mängis mu Trompetikontserti. Talle ja Kalle Randalule on see teos ka kirjutatud.

On sul mõni lemmikkirjanik või filosoof?

Lemmikkirjanik? Dostojevski loomul-likult. Mis puutub filosoofidesse, siis eks ma olen neid natuke ka uurinud, kuid mind mui-de köidab rohkem kosmoloogia. Sellealast kir-jandust olen päris palju läbi lugenu, seejuur-es ka Zahharovi viimaseid töid selles vald-konnas.

Ütle, kui raatsid, "edu retsept" mõnele noorele he-liloojale – kuidas oma muusikaga maailmas läbi lüüa?

Siin retsepti ei ole. Tuleb ise peale käia, tuleb pakkuda oma teoseid igale poole. Ega keegi küsima ei tule, sest keegi ei ole huvita-tud teiest muusikust. Peab ise aktiivne ole-ma.

10. oktoobril 2002 vestelnud
IGOR GARŠNEK

IVALO RANDALU

TÄNAVUNE TALLINNA ORELIFESTIVAL – LINNULENNULT

2. – 11. VIII AD MMII

Linnulennult – nagu kerkiks vaatleja Soansi Eestimaa sakraalehitiste kaardi koha-le, kus süttivad ühe korraga kõik Tallinna XVI rahvusvahelise orelifestivali 33 kontserditu-lukest: Valgas, Nissis, Rõuges, Rāpinas, Haap-salus (2), Äksis, Koerus, Iisakus, Tormas, Kul-lamaal, Pöides, Suure-Jaanis, Keilas ja Kolga-Jaanis ning kobaratena Tallinnas (11) ja Pär-nus (7). Ja kui panna mõttes vilkuma ka muud analoogsed tulukesed eesotsas X rahvusvahe-lise kirikumuusika festivaliga, lõõnuks pilve-alune päris helendama. Kuid õhtune augusti-kuu taevas oli tänavu klaar ja niiviisi tõusnuks see valgus ka selleni, kelle auks ju enamasti lauldi ja mängiti.

Ma peal aga nägi asi välja niimoodi. N-ö nimategelasi astus üles üheksa: raja tagant esmakordselt **Gabriel Marghieri** (Monaco; üks kava Tallinnas ja kaks regioonis), **Jean-Christophe Geiser** (Šveits, 1+1), **Ennio Cominetti** (Itaalia, 1+1) ja **Andreas Jacob** (Sak-samaa, 1+2), teist korda **David Timm** (Saksa-maa, 1+6) ja **Edouard Oganessian** (Prantsus-maa, 1+3), meilt – **Aare-Paul Lattik** (1+1), **Andres Uibo** (1+2) ja **Toomas Trass** (1+1). Esineti nii soolo kui ansambelis (enamasti va-heldumisi), viimastest olid kandvamad duo Timm-Saarsalu džässimprovisatsioonidega, Uibo – "Vox Clamantis" ning Marghieri – "Vox Clamantis" gregooriuse koraalidega. Ainult sooloõhtutega esinesid Geiser, Cominetti, Jacob, Trass ja Oganessian, kusjuur-es juba dispoitsiooni erinevustest tulenevalt neist keegi oma kavu valdavas mahus ei kor-ranud. Pillide ja meestega ootamatusi ette ei tulnud, vaid Cominetti Itaaliast väljalennu vii-bimise tõttu asendas teda Rõuges Oganessian.

serdiil oktoobris tekkis koostöö Jüri Alper-teniga; ka Neeme Järvi on juhatanud peaaegu kõiki minu sümfooniaid, need partituurid on praegugi tema käes Ameerikas. Veel on juhatanud Eri Klas, Roman Matsov... Niisugust muusikut, kellega mul poleks olnud Eestis loominguilisi kontakte, peaaegu polegi. Väljaspool Eestit on olnud viljakaid koostööside-meid näiteks saksa superinterpreedi, viulda-ja Florian Meierottiga ja Reinhold Friedrichi, ühe suurepärase trompetistiga, kes mängis mu Trompetikontserti. Talle ja Kalle Randalule on see teos ka kirjutatud.

On sul mõni lemmikkirjanik või filosoof?

Lemmikkirjanik? Dostojevski loomulikulult. Mis puutub filosoofidesse, siis eks ma olen neid natuke ka uurinud, kuid mind mui-
de köidab rohkem kosmoloogia. Sellealast kirjandust olen päris palju läbi lugenu-
d, seejuures ka Zahharovi viimaseid töid selles vald-
konnas.

*Ütle, kui raatsid, "edu retsept" mõnele noorele he-
liloojale – kuidas oma muusikaga maailmas läbi
lüüa?*

Siin retsepti ei ole. Tuleb ise peale käia, tuleb pakkuda oma teoseid igale poole. Ega keegi küsima ei tule, sest keegi ei ole huvita-
tud teiest muusikust. Peab ise aktiivne ole-
ma.

10. oktoobril 2002 vestelnud
IGOR GARŠNEK

IVALO RANDALU

TÄNAVUNE TALLINNA ORELIFESTIVAL – LINNULENNULT

2. – 11. VIII AD MMII

Linnulennult – nagu kerkiks vaatleja Soansi Eestimaa sakraalehitiste kaardi koha-
le, kus süttivad ühe korraga kõik Tallinna XVI
rahvusvahelise orelifestivali 33 kontserditu-
lukes: Valgas, Nissis, Rõuges, Rāpinas, Haap-
salus (2), Äksis, Koerus, Iisakus, Tormas, Kul-
lamaal, Pöides, Suure-Jaanis, Keilas ja Kolga-
Jaanis ning kobaratena Tallinnas (11) ja Pär-
nus (7). Ja kui panna mõttes vilkuma ka muud
analoogsed tulukesed eesotsas X rahvusvahe-
lise kirikumuusika festivaliga, lõõnuks pilve-
alune päris helendama. Kuid õhtune augusti-
kuu taevas oli tänavu klaar ja niiviisi tõusnuks
see valgus ka selleni, kelle auks ju enamasti
lauldi ja mängiti.

Ma peal aga nägi asi välja niimoodi. N-ö nimategelasi astus üles üheksa: raja tagant
esmakordselt **Gabriel Marghieri** (Monaco; üks kava Tallinnas ja kaks regioonis), **Jean-
Christophe Geiser** (Šveits, 1+1), **Ennio
Cominetti** (Itaalia, 1+1) ja **Andreas Jacob** (Sak-
samaa, 1+2), teist korda **David Timm** (Saksa-
maa, 1+6) ja **Edouard Oganessian** (Prantsus-
maa, 1+3), meilt – **Aare-Paul Lattik** (1+1),
Andres Uibo (1+2) ja **Toomas Trass** (1+1).
Esineti nii soolo kui ansambelis (enamasti va-
heldumisi), viimastest olid kandvamad duo
Timm-Saarsalu džässimprovisatsioonidega,
Uibo – "Vox Clamantis" ning Marghieri –
"Vox Clamantis" gregooriuse koraalidega.
Ainult sooloõhtutega esinesid Geiser,
Cominetti, Jacob, Trass ja Oganessian, kusjuu-
res juba dispoitsiooni erinevustest tulenevalt
neist keegi oma kavu valdavas mahus ei kor-
ranud. Pillide ja meestega ootamatusi ette ei
tulnud, vaid Cominetti Itaaliast väljalennu vii-
bimise tõttu asendas teda Rõuges Oganessian.



Orelifestival pakkus seekord ka "oreliväliseid" huvitavaid kooslusi: Lembit Saarsalu...

... ja saksa organist David Timm, fotol küll pianiino taga.

Orelivälisest kuuldi seekord prantsuse pianistilt **Alexandre Tharaud**'lt Rameau'd (ainult Nigulistes) ja hortuslastelt **Telemanni Matteuse passiooni** (Tallinna Jaani, Pärnu Eliisabeti ja Põide kirikus); peaaegu oreliväliseks julgen arvata ka **Brian Melvini** (USA, löökpillid) ja **Peeter Vähi** (orel, elektroonilised pillid; DJ **Igor Garšnek**) improvisatsioon **Bach'i "Fuugakunsti"** teemale (ainult Eliisabetis) ning kava "Kümme pilku eesti võimalikule rahvalaulule" (Tallinna Rootsi-Mihkli kirikus ja Haapsalu toomkirikus) ETV tütarlastekoori ja Püha Miikaeli Poistekoori ning instrumentaalgrupiga **Kadri Hundi** juhatusel ja tema soolovokaaliga ning koraaliprelüüdidega **Aare-Paul Lattikult**. Et ka **Uibo** liitis ühes oma kavas eesti rahvaviisiid (Arro) ja Buxtehude veenva väljakutsuvusega setu

folklooriansambliga "Kuldatsäuk", siis võib kinnitada, et traditsioonilise orelliteratuuri ja rahvalaulu kõrvutus mõjusid küll esilekäändivalt, kuid ei moodustanud siiski läbivat sisulist telge, nagu selle ühilduse värskuses on väidetud; see oli meie festivalide reas lihtsalt tore uudne moment. Nagu seegi, et endist viisi pakuti palju uusi ja vanu teoseid, millest enamikku oleme harva või üldse mitte kuulnud.

Loomulikult pole füüsiliseltki ainsat hingelist, kes kõigest suutnuks osa saada (paiguti kolm kontserti üheaegselt kolmes kohas), sestap lähtume siinses käsitluses vaid Tallinnas toimunud, seda enam, et kõik esinejad peale "Fuugakunsti" tegijate siin ka üles astusid. Ning vähemalt Tallinnas ja Pärnus olid valdavalt täismajad, (eriti) Nigulistes domineerisid aga turistid, mis pole Kadaka turu seltskonna paistel häbeneda töik. Nüüd kavadeist lähemalt, mõnest siiski vaid mainimi-



si, millest aga ei maksa veel absoluutseid hinnangulisi järeldusi teha, kuigi subjektiivseist eelistusist see ometi märku annab.

Avakontserdina kuuldi niisiis Rootsi-



Orelifestival pakkus seekord ka "oreliväliseid" huvitavaid kooslusi: Lembit Saarsalu...

... ja saksa organist David Timm, fotol küll pianiino taga.

Orelivälisest kuuldi seekord prantsuse pianistilt **Alexandre Tharaud**'lt Rameau'd (ainult Nigulistes) ja hortuslastelt **Telemanni Matteuse passiooni** (Tallinna Jaani, Pärnu Eliisabeti ja Põide kirikus); peaaegu orelivälisteks julgen arvata ka **Brian Melvini** (USA, löökpillid) ja **Peeter Vähi** (orel, elektroonilised pillid; DJ **Igor Garšnek**) improvisatsioon **Bach'i "Fuugakunsti"** teemale (ainult Eliisabetis) ning kava "Kümme pilku eesti võimalikule rahvalaulule" (Tallinna Rootsi-Mihkli kirikus ja Haapsalu toomkirikus) ETV tütarlastekoori ja Püha Miikaeli Poistekoori ning instrumentaalgrupiga **Kadri Hundi** juhatusel ja tema soolovokaaliga ning koraaliprelüüdidega **Aare-Paul Lattikult**. Et ka **Uibo** liitis ühes oma kavasa eesti rahvaviisiid (Arro) ja Buxtehude veenva väljakutsuvusega setu

folklooriansambliga "Kuldatsäuk", siis võib kinnitada, et traditsioonilise oreliliteratuuri ja rahvalaulu kõrvutus mõjusid küll esilekäändivalt, kuid ei moodustanud siiski läbivat sisulist telge, nagu selle ühilduse värskuses on väidetud; see oli meie festivalide reas lihtsalt tore uudne moment. Nagu seegi, et endist viisi pakuti palju uusi ja vanu teoseid, millest enamikku oleme harva või üldse mitte kuulnud.

Loomulikult pole füüsiliseltki ainsat hingelist, kes kõigest suutnuks osa saada (paiguti kolm kontserti üheaegselt kolmes kohas), sestap lähtume siinses käsitluses vaid Tallinnas toimunud, seda enam, et kõik esinejad peale "Fuugakunsti" tegijate siin ka üles astusid. Ning vähemalt Tallinnas ja Pärnus olid valdavalt täismajad, (eriti) Nigulistes domineerisid aga turistid, mis pole Kadaka turu seltskonna paistel häbeneda töik. Nüüd kavadeist lähemalt, mõnest siiski vaid mainimi-



si, millest aga ei maksa veel absoluutseid hinnangulisi järeldusi teha, kuigi subjektiivseist eelistusist see ometi märku annab.

Avakontserdina kuuldi niisiis Rootsi-

Mihkli kirikus "Kümme pilku..." mis oli üks hoolikamalt kavandatud ja ette valmistatud kontserte festivalil üldse. See oli Kadri Hundi magistritöö, pearõhuga vokaalil (korraldajail tuligi kasutada veenmisjõudu, et Aare-Paul Lattikul võimaldada vahele lükkida kavas olevatel koraalidel põhinevaid Artur Kapi, Arro ja J. S. Bachi orelimänge). Koraalid valis magistrant Kreegi aastail 1931–1947 valminud käsikirjalisest kogust "443 vaimuliku rahva viisi kolmehäälsel seadet naiskoorile", need kõlasid viimistletult ja hingestatult. Nagu Kadri Hundi endagi lauldu, eriti 90-aastaselt Linda Viidingult kuuldu "Issand oma viha sees" stiilne, st originaalilähedane esitus. Värvu lisasid õhtule kontratenor **Taniel Kirikal**, lautmängija **Robert Staak** ja torupillirepliigidki. See kava kujunes niivõrd täiuslikuks, et väärriks kordamist ja miks ka mitte põhimõttelist edasiarendamist, sest materjali leidub ohtralt ja see ei loe, et koguduse koorid (ka ilmalikud koorid) Kreegi kogutut-seatut juba 1980-ndatel laulsid – viimase kümnendi "vaikus" on need taas avastuslikuks muutnud.

Ei oska öelda, kas tandemi **Marghieri** – "**Vox Clamantis**" kava Tallinna toomkirikus oli ideaalselt väljapeetud või mõneti ühetooniline – gregooriuse laul ju seda on, kuuldu suurepärase esituse ka ekstra mõjuv, kuid liiga domineeriv – organisti ülipeene tunnetusega mängitud Tournemire'i ja Alaini tööd lõppesid enne, kui jõudis tekkida tasakaal. Niisiis, iga number omaette oli pärl (ja näiteks helikandjalt eraldi nautima kutsuv), õhtu tervikkompositsioon aga kuldloikest väljas.

Jean-Christophe Geiseri kavas (Nigulistes) jäid muljekamaks Bachi ja Brahmsi esitused ning nende põhjal oskasime kõrgelt hinnata ka organisti, seevastu uudseina oodatud šveitsi tundmatute ja enamasti kaasaegsete autorite palad olid lahjad (eesti orelimuusikas nii formaalseid lugusid polegi!), neid oli liiga palju ja see kustutas elamuse. Pealegi puudus ulatuslikum kandev teos. Kahju, et mehe patriotism talle karuteene osutas!

David Timmi ja **Lembit Saarsalu** kontsert Nigulistes oli teadagi läbinisti improvisatsiooniline, seda nii orelisoolos kui duettis. Timmi kohta ütles kõige ilusamini Lattik, et ta ongi justkui improvisatsioon ise – mänglev ja voolav, kus ideed sünnitavad üha uusi ideid ning seda mis tahes stiilis. Ja milline

vastastikku haakumine nii motiivide kujunduses kui ka värvipaletis! Nendega tahtnuks küll kogu nende turnee kaasa teha.

Patrioodina astus üles ka **Ennio Cominetti** (Nigulistes) – **Allessandro Scarlattist** nüüdisorelimehe **Marco Enrico Bossini** välja, ning vaid maitsestatamiseks sekka väheke ka Bachi ja Händelit. Tema mängu kuulates meenus aastakümnete tagune "Rooma Virtuosi" Vivaldi interpretatsioon "Estonias" – kumbki polnud rangelt tekstitõppesed ja kui orel poleks olnud suveräänselt hääles, küllap kohanuks me siis ka Cominetti intonatsioonivääratusi. Õnneks oli neil mõlemal, virtuosi ja organistil, veel midagi ühist, seejuures kõige olulisemat – itaaliapärase vaimsus, mis muretu ja vahetu ning sellisena isegi õilis. Muidugi ei pruukinud sellesse mõõndusteta siseneda "ratsionaalset iva" ihalev kuulaja.

Andres Uibo oma "kuldkobaras setokestega" (Nigulistes). Siin löödi tantsugi, lõviosa aga kuulus lauludele, mis ulatuselt olid küll "kultuurselt" talitsetud, kuid jätsid Uibo üsna kasinalt ruumi (tavaliselt ei tee setod oma suud mitte lahtigi, kui näiteks AK mehed paluvad neil 2–3 minutit esineda – see oleks loo narrimine!). Kontsert ei kujune kardanud kahe tunni pikkuseks, nii et esialgselt kavandatud Reubke väärtusliku sonaadi võinuks kontserdi teise poolena süüki ära mängida. Aga eriline ja põnev oli niigi.

Andreas Jacobi (Tallinna toomkirikus) prioriteetideks on Bach ja saksa romantikud eesotsas Mendelssohni, Brahmsi ja Regeriga, keda ta nüüd mängiski. Mäletatavasti peetakse toomkiriku orelit üheks paremaks või kogu ideaalseimaks Regeri tööde tarvis kogu saksa kultuurisfääris. Kui Bachi, Mendelssohni ja Brahmsi oopustes andiski ühes üht, teises teist soovida (eeskätt registreist valikus, tempodes), siis tõeliselt kaasakiskuvaks osutus just kogu kava komplitseerituima autori Regeri esitus. Festivalide suureks õnnistuseks on asjaolu, et neil on võimalik kõrvuti või peaaegu kõrvuti kogeda kardinaalselt erineva mentaliteediga kunstnikke, kes, kuulaja eelistustest hoolimata, avardavad kuulamiskogemust. Kõrvutagem siinkohal kas või Cominetti tema kerguse ja Jacobi saksapärase surmtõsidusega, peaaegu raskepärusega! Samal ajal võib üks ja seesama organist ju ka erinevaid eesmarke taotlema – milliseid just,

Mihkli kirikus "Kümme pilku..." mis oli üks hoolikamalt kavandatud ja ette valmistatud kontserte festivalil üldse. See oli Kadri Hundi magistritöö, pearõhuga vokaalil (korraldajail tuligi kasutada veenmisjõudu, et Aare-Paul Lattikul võimaldada vahele lükkida kavas olevatel koraalidel põhinevaid Artur Kapi, Arro ja J. S. Bachi orelimänge). Koraalid valis magistrant Kreegi aastail 1931–1947 valminud käsikirjalisest kogust "443 vaimuliku rahva viisi kolmehäälsel seadet naiskoorile", need kõlasid viimistletult ja hingestatult. Nagu Kadri Hundi endagi lauldu, eriti 90-aastaselt Linda Viidingult kuuldu "Issand oma viha sees" stiilne, st originaalilähedane esitus. Värvu lisasid õhtule kontratenor **Taniel Kirikal**, lautmängija **Robert Staak** ja torupillirepliigidki. See kava kujunes niivõrd täiuslikuks, et väärriks kordamist ja miks ka mitte põhimõttelise edasiarendamist, sest materjali leidub ohtralt ja see ei loe, et koguduse koorid (ka ilmalikud koorid) Kreegi kogutut-seatut juba 1980-ndatel laulsid – viimase kümnendi "vaikus" on need taas avastuslikuks muutnud.

Ei oska öelda, kas tandemi **Marghieri** – "**Vox Clamantis**" kava Tallinna toomkirikus oli ideaalselt väljapeetud või mõneti ühetooniline – gregooriuse laul ju seda on, kuuldu suurepärase esituse ka ekstra mõjuv, kuid liiga domineeriv – organisti ülipeene tunnetusega mängitud Tournemire'i ja Alaini tööd lõppesid enne, kui jõudis tekkida tasakaal. Niisiis, iga number omaette oli pärl (ja näiteks helikandjalt eraldi nautima kutsuv), õhtu tervikkompositsioon aga kuldlõikest väljas.

Jean-Christophe Geiseri kavas (Nigulistes) jäid muljekamaks Bachi ja Brahmsi esitused ning nende põhjal oskasime kõrgelt hinnata ka organisti, seevastu uudseina oodatud šveitsi tundmatute ja enamasti kaasaegsete autorite palad olid lahjad (eesti orelimuusikas nii formaalseid lugusid polegi!), neid oli liiga palju ja see kustutas elamuse. Pealegi puudus ulatuslikum kandev teos. Kahju, et mehe patriotism talle karuteene osutas!

David Timmi ja **Lembit Saarsalu** kontsert Nigulistes oli teadagi läbinisti improvisatsiooniline, seda nii orelisoolos kui duettis. Timmi kohta ütles kõige ilusamini Lattik, et ta ongi justkui improvisatsioon ise – mänglev ja voolav, kus ideed sünnitavad üha uusi ideid ning seda mis tahes stiilis. Ja milline

vastastikku haakumine nii motiivide kujunduses kui ka värvipaletis! Nendega tahtnuks küll kogu nende turnee kaasa teha.

Patrioodina astus üles ka **Ennio Cominetti** (Nigulistes) – Alessandro Scarlattist nüüdisorelimehe Marco Enrico Bossini välja, ning vaid maitsestatamiseks sekka väheke ka Bachi ja Händelit. Tema mängu kuulates meenus aastakümnete tagune "Roma Virtuosi" Vivaldi interpretatsioon "Estonias" – kumbki polnud rangelt tekstitõppesed ja kui orel poleks olnud suveräänselt hääles, küllap kohanuks me siis ka Cominetti intonatsioonivääratuse. Õnneks oli neil mõlemal, virtuoosidel ja organistil, veel midagi ühist, seejuures kõige olulisemat – itaaliapärase vaimsus, mis muretu ja vahetu ning sellisena isegi õilis. Muidugi ei pruukinud sellesse mõõndusteta siseneda "ratsionaalset iva" ihalev kuulaja.

Andres Uibo oma "kuldkobaras setokestega" (Nigulistes). Siin löödi tantsugi, lõviosa aga kuulus lauludele, mis ulatuselt olid küll "kultuuriselt" talitsetud, kuid jätsid Uibo üsna kasinalt ruumi (tavaliselt ei tee setod oma suud mitte lahtigi, kui näiteks AK mehed paluvad neil 2–3 minutit esineda – see oleks loo narrimine!). Kontsert ei kujune kardanud kahe tunni pikkuseks, nii et esialgselt kavandatud Reubke väärtusliku sonaadi võinuks kontserdi teise poolena süüki ära mängida. Aga eriline ja põnev oli niigi.

Andreas Jacobi (Tallinna toomkirikus) prioriteetideks on Bach ja saksa romantikud eesotsas Mendelssohni, Brahmsi ja Regeriga, keda ta nüüd mängiski. Mäletatavasti peetakse toomkiriku orelit üheks paremaks või kogu ideaalseimaks Regeri tööde tarvis kogu saksa kultuurisfääris. Kui Bachi, Mendelssohni ja Brahmsi oopustes andiski ühes üht, teises teist soovida (eeskätt registreist valikus, tempodes), siis tõeliselt kaasakiskuvaks osutus just kogu kava komplitseerituima autori Regeri esitus. Festivalide suureks õnnistuseks on asjaolu, et neil on võimalik kõrvuti või peaaegu kõrvuti kogeda kardinaalselt erineva mentaliteediga kunstnikke, kes, kuulaja eelistustest hoolimata, avardavad kuulamiskogemust. Kõrvutagem siinkohal kas või Cominetti tema kerguse ja Jacobi saksapärase surmtõsidusega, peaaegu raskepärasusega! Samal ajal võib üks ja seesama organist ju ka erinevaid eesmarke taotlema – milliseid just,

peab hoomama, muidu võib juhtuda nii, nagu juhtus sellesama toomkiriku "Saueri" renoveerimisele järgnenud Olivier Latry kontserdi ühel lugupeetud arvustajal, kes nõudis kurjalt süvaelamusi kavalt, mille ainsaks eesmärgiks oli oreli kõlavõimaluste efektned demonstreerimine!

Et **Alexander Tharaud**'le klaver Rameau süitide ("Nouvelles suites" g-duur ja A-duur) tarvis just Antoniuse kabelisse toimetati, oli interjööri mõttes ehk leid, ent nii kaaluka pianisti väärikut ja publikuhuvi mitte päris arvestav. Kui Wanda Landowska mõõdnud sajandi alguses Pariisis klavessinsmi taaselustas ja vastav repertuaar aastasaja lõpuks kindlalt autentse väljundi leidis, siis Tharaud on alustanud võidukat vastukäiku tõestamaks klavessiinimuusika sobivust tänapäevase inimese tarvis ikkagi ka klaveril. Küsimus on stiililis-mängutehniline, usun, et midagi sellist kohtasime juba 1960. aastate algul austria pianisti Ingrid Hebleri mängus – siis küll Mozarti puhul. Igatahes sattusid siinsed klaverisõbrad prantslase Rameau'st vaimustusse.

Toomas Trass (Nigulistes) tuli esimeses pooles välja Bachiga, ja väga ilusa kavatsusega: alustas suure *Es*-duur prelüüdiga (BWV 552/I), keskele aetas üheksa suurepärase koraalieelmängu ja lõpetas sama *Es*-duurse kolmikfuugaga (BWV 552/II) – töö-

poolest omalaadne orelimissa, pealegi hiilgav näide, kuidas esineja võib etteastet ise "komponeerida". Vaheaeg kujunes seejärel nagu emotsionaalse "kaja" rahunemiseks, mille järel oli loomulik siseneda uude – Mozarti ja Regeri maailma. Paraku kahjustas "missa" tervikmuljet kaheldava väärtusega kiirtempolisus (kontrastitaotlus?) nii prelüüdil kui ka fuugas, tormakus.

Edouard Oganessian (Eduard Oganessian) esines Niguliste oreil kuusteist aastat tagasi n-õ sellina (vt TMK 2001, nr 10 lk 57) – toona Moskva professori Roismani õpilasena, nüüd Pariisi konservatooriumi klaveripedagoogina, kes orelimängu pole jätnud. Ta tunnistas ise, et pole end täiel määral edasi



Andres Uibo
ja setu ansambel
"Kuldatsäuk".

Fotod "Eesti Kontserdi" arhiivist



peab hoomama, muidu võib juhtuda nii, nagu juhtus sellesama toomkiriku "Saueri" renoveerimisele järgnenud Olivier Latry kontserdi ühel lugupeetud arvustajal, kes nõudis kurjalt süvaelamusi kavalt, mille ainsaks eesmärgiks oli oreli kõlavõimaluste efektned demonstreerimine!

Et **Alexander Tharaud**'le klaver Rameau süitide ("Nouvelles suites" g-duur ja A-duur) tarvis just Antoniuse kabelisse toimetati, oli interjööri mõttes ehk leid, ent nii kaaluka pianisti väärikut ja publikuhuvi mitte päris arvestav. Kui Wanda Landowska mõõdnud sajandi alguses Pariisis klavessinsmi taaselustas ja vastav repertuaar aastasaja lõpuks kindlalt autentse väljundi leidis, siis Tharaud on alustanud võidukat vastukäiku tõestamaks klavessiinimuusika sobivust tänapäevase inimese tarvis ikkagi ka klaveril. Küsimus on stiililis-mängutehniline, usun, et midagi sellist kohtasime juba 1960. aastate algul austria pianisti Ingrid Hebleri mängus – siis küll Mozarti puhul. Igatahes sattusid siinsed klaverisõbrad prantslase Rameau'st vaimustusse.

Toomas Trass (Nigulistes) tuli esimeses pooles välja Bachiga, ja väga ilusa kavatsusega: alustas suure *Es*-duur prelüüdiga (BWV 552/I), keskele aetas üheksa suurepärase koraalieelmängu ja lõpetas sama *Es*-duurse kolmikfuugaga (BWV 552/II) – töö-

poolest omalaadne orelimissa, pealegi hiilgav näide, kuidas esineja võib etteastet ise "komponeerida". Vaheaeg kujunes seejärel nagu emotsionaalse "kaja" rahunemiseks, mille järel oli loomulik siseneda uude – Mozarti ja Regeri maailma. Paraku kahjustas "missa" tervikmuljet kaheldava väärtusega kiirtempolisus (kontrastitaotlus?) nii prelüüdil kui ka fuugas, tormakus.

Edouard Oganessian (Eduard Oganessian) esines Niguliste oreil kuusteist aastat tagasi n-õ sellina (vt TMK 2001, nr 10 lk 57) – toona Moskva professori Roismani õpilasena, nüüd Pariisi konservatooriumi klaveripedagoogina, kes orelimängu pole jätnud. Ta tunnistas ise, et pole end täiel määral edasi



Andres Uibo
ja setu ansambel
"Kuldatsäuk".

Fotod "Eesti Kontserdi" arhiivist



suutnud arendada, mida oli ka põhiliselt artikulatsioonis tunda. Oganessian mängis suuri ja nõudlikke asju, parimaks osutus Bach'i Prelüüd ja fuuga *Es*-duur, mis mõjus eelmisel õhtul kõlanud Trassi interpretatsioonist ka märksa "õilsamalt" suursugusena.

Telemanni Matteuse passiooniga (1730) Jaani kirikus lõpetati festival Tallinnas, Pärnus mängis samal õhtul Andreas Jacob ja Kolga-Jaanis Toomas Trass. Solistid olid passiooniga **Jaani Arder, Andrus Mitt, Uku Joller, Urmas Põldma, Allan Vurma, Aarne Talvik, Vilve Hepner, Ginta Lubina ja Ka Bo Chan**, kooriks mitmete EFK lauljatega täiendatud "**Voces Musicales**", instrumentaalsaateks "**Hortus Musicuse**" Akadeemiline Orkester **Andres Mustoneni** juhatusel. Telemanni sakraalmuusikasse on, seda tundmata, suhtunud meil, pehmelt öeldes ükskõikselt, hinnatud on baroki puhul olnud ikka Händeli ja Bach'i suurejooneline tragism. Võimalik ka, et eelarvamuseks andis põhjust just see, millega reklaam lüüa püüdis – et Telemannil on ainuüksi Matteuse evangeeliumi tekstile kirjutatud 13(!) passiooni. Ent teos haaras oma ooperlikkuses esimestest taktidest peale ja hoidis vaheajata kütkes kõik need kaks tundi kuni lõpukaja kustumiseni! Tõsi, koore on siin esimeses pooles vähe, kuid need on hiilgavad ja jääb vaid kahetseda, et lühikesed. Kogumulje kujunes ootamatult meeldivaks, Piret Aidulo sõnul jäi kannatusloo tekstist hoolimata kõlama positiivne signaal Kristuse lunastusteost. Tuleb vaid tänada Mustoneni otsustavuse eest tuua siinmail raskemeelsete ette mentaalselt

midagi hoopis teiselaadilist, mida võiks nimetada ka röömsaks eelteadmiseks, et Kristuse surmale järgnes ju ülestõusmine. Ning veel tuleb tänada Mustoneni ning eranditult kogu ettekandeparaati hea toonuse ja viimistlusega teostuse eest. Kui ansamblist üldse kedagi esile tõsta, siis **Jaani Arderit**, kes Evangelistina mängis niigi suurepäraselt rolli ja selle ka jaanarderliku fluidumiga otse kantslist esitas. Ühesõnaga, juba teose valik oli suur õnnestumine ning allakirjutanu on päri mullu siinsamas TMKS avaldatud soovi – kuulda oratoriaalsuurvormi osas midagi ka kaasaegset – heal meelel edasi lükkama mõne järgmise festivali päevadesse.

Lõpetuseks veel järgmine heietus. Kas pole nii, et kirikutes mängivat organisti tavaliselt ei näe – istume "parteris", kuulame süvenenult ja oleme vägagi rahul, kui helikunstnik lõpuks rõdu äärde kummardama tuleb (ah, niisugune kleenuke siis tegigi nõnda mürisevat muusikat!)? Nigulistest on teine lugu. Kõrgelt "pääsupesast" ju midagi paisatab, ikka kipub pilk üles, aga näed vaid peanuppu ja selle ümber sehkendava assistendi selga. Ja kui kummardab, läheb ka pikksilma vaja. Jääb poolik, eraldatuse tunne. Nüüd on sellega lõpp, kesklöövi põrandale paigutati esmakordselt suur ekraan, millel organist ainult paari meetri kaugusel – tahad, jälgid teda, ei taha, suled silmad, aga sa oled ka seal üleval. Selle tehnilise progressiga olid kõik väga rahul ja pole kurta, kui edaspidi orelipeost niisugused asjad tasapisi teistessegi kirikutesse ilmuvad.



Ervin Lausi foto

suutnud arendada, mida oli ka põhiliselt artikulatsioonis tunda. Oganessian mängis suuri ja nõudlikke asju, parimaks osutus Bach'i Prelüüd ja fuuga *Es*-duur, mis mõjus eelmisel õhtul kõlanud Trassi interpretatsioonist ka märksa "õilsamalt" suursugusena.

Telemanni Matteuse passiooniga (1730) Jaani kirikus lõpetati festival Tallinnas, Pärnus mängis samal õhtul Andreas Jacob ja Kolga-Jaanis Toomas Trass. Solistid olid passiooniga Jaan Arder, Andrus Mitt, Uku Joller, Urmas Põldma, Allan Vurma, Aarne Talvik, Vilve Hepner, Ginta Lubina ja Ka Bo Chan, kooriks mitmete EFK lauljatega täiendatud "Voces Musicales", instrumentaalsaateks "Hortus Musicuse" Akadeemiline Orkester Andres Mustoneni juhatusel. Telemanni sakraalmuusikasse on, seda tundmata, suhtunud meil, pehmelt öeldes ükskõikselt, hinnatud on baroki puhul olnud ikka Händeli ja Bach'i suurejooneline tragism. Võimalik ka, et eelarvamuseks andis põhjust just see, millega reklaam lüüa püüdis – et Telemannil on ainuüksi Matteuse evangeeliumi tekstile kirjutatud 13(!) passiooni. Ent teos haaras oma ooperlikkuses esimestest taktidest peale ja hoidis vaheajata kütkes kõik need kaks tundi kuni lõpukaja kustumiseni! Tõsi, koore on siin esimeses pooles vähe, kuid need on hiilgavad ja jääb vaid kahetseda, et lühikesed. Kogumulje kujunes ootamatult meeldivaks, Piret Aidulo sõnul jäi kannatusloo tekstist hoolimata kõlama positiivne signaal Kristuse lunastusteost. Tuleb vaid tänada Mustoneni otsustavuse eest tuua siinmail raskemeelsete ette mentaalselt

midagi hoopis teiselaadilist, mida võiks nimetada ka röömsaks eelteadmiseks, et Kristuse surmale järgnes ju ülestõusmine. Ning veel tuleb tänada Mustoneni ning eranditult kogu ettekandeparaati hea toonuse ja viimistlusega teostuse eest. Kui ansamblist üldse kedagi esile tõsta, siis Jaan Arderit, kes Evangelistina mängis niigi suurepäraselt rolli ja selle ka jaanarderliku fluidumiga otse kantslist esitas. Ühesõnaga, juba teose valik oli suur õnnestumine ning allakirjutanu on päri mullu siinsamas TMKS avaldatud soovi – kuulda oratoriaalsuurvormi osas midagi ka kaasaegset – heal meelel edasi lükkama mõne järgmise festivali päevadesse.

Lõpetuseks veel järgmine heietus. Kas pole nii, et kirikutes mängivat organisti tavaliselt ei näe – istume "parteris", kuulame süvenenult ja oleme vägagi rahul, kui helikunstnik lõpuks rõdu äärde kummardama tuleb (ah, niisugune kleenuke siis tegigi nõnda mürisevat muusikat!)? Nigulistest on teine lugu. Kõrgelt "pääsupesast" ju midagi paisatab, ikka kipub pilk üles, aga näed vaid peanuppu ja selle ümber sehkendava assistendi selga. Ja kui kummardab, läheb ka pikksilma vaja. Jääb poolik, eraldatuse tunne. Nüüd on sellega lõpp, kesklöövi pörandale paigutati esmakordselt suur ekraan, millel organist ainult paari meetri kaugusel – tahad, jälgid teda, ei taha, suled silmad, aga sa oled ka seal üleval. Selle tehnilise progressiga olid kõik väga rahul ja pole kurta, kui edaspidi orelipeost niisugused asjad tasapisi teistesegi kirikutesse ilmuvad.



Ervin Lausi foto

SKANDAAL VÕI DEMOKRAATIA VÕIMALUS?

15. novembril 2002 tähistas oma kuuekümmendat sünnipäeva Daniel Barenboim – Iisraeli dirigent, kammermuusik, imelapsest pianist, kelle debüüt toimus seitsmeaastaselt sünnilinnas Buenos Aireses ja 1951. aastal Salzburgi *Mozarteum*'is. Barenboimi arengut on mõjutanud tema muusikutest vanemad, kuid olulisemad on olnud sellised tutvustamist mitte vajavad maailmanimed nagu Edwin Fischer, Wilhelm Furtwängler, Igor Markevitch ja tagatipuks veel Nadia Boulanger. Sellelt pagasilt sai alguse Barenboimi järjest tõusev maailmakarjäär, küll soolopianistina, kammermuusikuna, dirigendina; kord ooperidirigendina, samas ka kontsertmeistrina Janet Bakeri, Dietrich Fischer-Dieskau ja muidugi tšellistist abikaasa Jacqueline du Pré kontsertidel ja plaadistustel. Sellest kammermuusika perioodist on ka meie muusikasõpradel olnud võimalus näha filmi, kus New Yorgi *Carnegie Hall*'i laval teeb enne kontserti proovi vist küll kõigi aegade fantastilisim Schuberti "Forellikvinteti" esituskoosseis: Daniel Barenboim (klaver), Itzhak

Perlman (viilul), Pinchas Zukerman (altviilul), Jacqueline du Pré (tšello) ja Zubin Mehta (kont-rabass)!!! Daniel Barenboimi dirigendikarjäär on muidugi säravaim: 1975–1989 *Orchestre de Paris*' peadirigent, Chicago SO muusikadirektor 1991 ja muidugi Berliini Filharmoonikute pidev külalisdiregent. 1973. aastast algas Daniel Barenboimi ooperidirigendi tee. Täna on ta olnud Berliini Riigiooperi muusikadirektor juba ligi kümme aastat. 1981. aastast on ta süvenenud Richard Wagneri loomingusse ja toonud Bayreuthis lavale "Tristani ja Isolde", "Parsifali" ja ka "Nibelungide sõrmuse" ning plaadistanud kõik need Wagneri meistriteosed suure eduga. Berliini Riigiooperis on ta repertuaaris tipud Mozarti "Võlflöödist", Gounod' "Faustist" ja Richard Straussi "Elektrast" kuni Alban Bergi "Wozzeckini", millele lisanduvad Elliott Carteri "What Next" (1999) ja Harrison Birtwistle'i "The Last Supper" (2000) esiettekanded. Suure osa tema tegevusest ooperidirigendina on selle maailma üks tippmuusikuist Daniel Barenboim pühendanud Richard Wagneri loomingule.



Daniel Barenboim
Bayreuthi festivalil
1994 Wagneri
"Tristani ja Isoldet"
juhatamas.

SKANDAAL VÕI DEMOKRAATIA VÕIMALUS?

15. novembril 2002 tähistas oma kuuekümnendat sünnipäeva Daniel Barenboim – Iisraeli dirigent, kammermuusik, imelapsest pianist, kelle debüüt toimus seitsmeaastaselt sünnilinnas Buenos Aireses ja 1951. aastal Salzburgi *Mozarteum*'is. Barenboimi arengut on mõjutanud tema muusikutest vanemad, kuid olulisemad on olnud sellised tutvustamist mitte vajavad maailmanimed nagu Edwin Fischer, Wilhelm Furtwängler, Igor Markevitch ja tagatipuks veel Nadia Boulanger. Sellelt pagasilt sai alguse Barenboimi järjest tõusev maailmakarjäär, küll soolopianistina, kammermuusikuna, dirigendina; kord ooperidirigendina, samas ka kontsertmeistrina Janet Bakeri, Dietrich Fischer-Dieskau ja muidugi tšellistist abikaasa Jacqueline du Pré kontsertidel ja plaadistustel. Sellest kammermuusika perioodist on ka meie muusikasõpradel olnud võimalus näha filmi, kus New Yorgi *Carnegie Hall*'i laval teeb enne kontserti proovi vist küll kõigi aegade fantastilisim Schuberti "Forellikvinteti" esituskoosseis: Daniel Barenboim (klaver), Itzhak

Perlman (viilul), Pinchas Zukerman (altviilul), Jacqueline du Pré (tšello) ja Zubin Mehta (kont-rabass)!!! Daniel Barenboimi dirigendikarjäär on muidugi säravaim: 1975–1989 *Orchestre de Paris*' peadirigent, Chicago SO muusikadirektor 1991 ja muidugi Berliini Filharmoonikute pidev külalisdiregent. 1973. aastast algas Daniel Barenboimi ooperidirigendi tee. Täna on ta olnud Berliini Riigiooperi muusikadirektor juba ligi kümme aastat. 1981. aastast on ta süvenenud Richard Wagneri loomingusse ja toonud Bayreuthis lavale "Tristani ja Isolde", "Parsifali" ja ka "Nibelungide sõrmuse" ning plaadistanud kõik need Wagneri meistriteosed suure eduga. Berliini Riigiooperis on ta repertuaaris tipud Mozarti "Võlflöödist", Gounod' "Faustist" ja Richard Straussi "Elektrast" kuni Alban Bergi "Wozzeckini", millele lisanduvad Elliott Carteri "What Next" (1999) ja Harrison Birtwistle'i "The Last Supper" (2000) esiettekanded. Suure osa tema tegevusest ooperidirigendina on selle maailma üks tippmuusikuist Daniel Barenboim pühendanud Richard Wagneri loomingule.



Daniel Barenboim
Bayreuthi festivalil
1994 Wagneri
"Tristani ja Isoldet"
juhatamas.

Tänavu, Barenboimi juubeliaasta kevadel toimusid dirigendi kodumaal Iisraelis Berliini *Staatskapelle* (Rügiõoperi orkestri) külalis-esinemised, mis kulgesid suure eduga ning tippsid lõpuks skandaaliga.

Jerusaalemma ajaleht "Gaaretz Dayly Newspaper" on teinud mõnevõrra segase (ei saagi aru, kas optimistliku või vastupidise) järelduse maailmakuulsa muusiku "Wagneriskandaalist" seoses suure saksa helilooja loomingu esitamisega Iisraelis, kus Wagneri muusika mängimine on olnud seni keelatud. Mainitud lehest võib kokkuvõtvalt lugeda:



Kuulsa Bachi- ja Beethoveni-interpreti Edwin Fisheri õpilasena on Daniel Barenboim pälvinud soolopianistina Beethoveni medali 1958. aastal ja Paderewski medali 1963. aastal.

Hotellis "King David" Berliini *Staatskapelle* auks korraldatud vastuvõtul levisid jutud, et dirigent Daniel Barenboim kavatses *Convention Centre* festivalil ette kanda midagi Richard Wagneri loomingust. Kuuldused said kinnitust järgmisel päeval, kui maestro harjutas orkestriga Wagneri avamängu ooperile "Tristan ja Isolde". Orkestrandid muutusid murelikuks ning pärisid maestrolt, kas orkestri renomee ikka kannatab välja terava kriitika nii Saksamaal kui ka Iisraelis. Nad nõustusid jätkama tööd alles siis, kui maestro lubas, et teos kantakse ette juhul, kui ta on veendunud hetke sobivuses. Festivali juhtkond andis aga Barenboimile täiesti ühemõtteliselt mõista, et vastavalt kokkuleppele on Wagneri teoste ettekandmine Iisraelis täiesti lubamatu. "Selgitasin Barenboimile, et Wagneri ettekandmine (...) hävitaks festivali reputatsiooni" — tegi



Yvonne Loriod, Zubin Mehta, Daniel Barenboim ja Olivier Messiaen pärast Barenboimi debüüti Pariisis pianistina 1981. aastal Brahmsi Esimese klaverikontserdiga, dirigeeris Zubin Mehta.

avalduse festivali direktor Jossi Tal-Gan. Siiski oli ühes orkestri kavas välja kuulutatud Wagneri "Valküüride" esimene vaatus. Avalike debattide tulemusel esines *Staatskapelle* siiski alternatiivse kavaga: Schumanni IV sümfonia ja Stravinski "Kevadpühitus". Tormilistele ovatsioonidele reageeris maestro lisapalaga, Tšaikovski "Lilled vallsiga". Pärast seda palus maestro Barenboim sõna ja alustas intiimset vestlust publikuga. Ta avaldas soovi mängida järgnevalt Wagneri loomingut, kusjuures ütles mõistvat neid, kellele see üldsegi ei ole vastuvõetav. Kuid samas lausus Barenboim, et ei mõista, miks peaks enamus alluma vähemu-



Daniel Barenboim Dietrich Fischer-Dieskauga Schuberti tsükli "Talvine teekond" proovides.

sele ja andis otsustusõiguse publikule. Olles mitte ainult andekas muusik vaid ka karismaatiline isiksus, mõistis Barenboim, et probleem laheneb tema kasuks. Lavalt lahkumata kan-

Tänavu, Barenboimi juubeliaasta kevadel toimusid dirigendi kodumaal Iisraelis Berliini *Staatskapelle* (Rüügiooperi orkestri) külalis-esinemised, mis kulgesid suure eduga ning tippsid lõpuks skandaaliga.

Jerusaalemma ajaleht "Gaaretz Dayly Newspaper" on teinud mõnevõrra segase (ei saagi aru, kas optimistliku või vastupidise) järelduse maailmakuulsa muusiku "Wagneriskandaalist" seoses suure saksa helilooja loomingu esitamisega Iisraelis, kus Wagneri muusika mängimine on olnud seni keelatud. Mainitud lehest võib kokkuvõtvalt lugeda:



Kuulsa Bachi- ja Beethoveni-interpreti Edwin Fisheri õpilasena on Daniel Barenboim pälvinud soolopianistina Beethoveni medali 1958. aastal ja Paderewski medali 1963. aastal.

Hotellis "King David" Berliini *Staatskapelle* auks korraldatud vastuvõtul levisid jutud, et dirigent Daniel Barenboim kavatses *Convention Centre* festivalil ette kanda midagi Richard Wagneri loomingust. Kuuldused said kinnitust järgmisel päeval, kui maestro harjutas orkestriga Wagneri avamängu ooperile "Tristan ja Isolde". Orkestrandid muutusid murelikuks ning pärisid maestrolt, kas orkestri renomee ikka kannatab välja terava kriitika nii Saksamaal kui ka Iisraelis. Nad nõustusid jätkama tööd alles siis, kui maestro lubas, et teos kantakse ette juhul, kui ta on veendunud hetke sobivuses. Festivali juhtkond andis aga Barenboimile täiesti ühemõtteliselt mõista, et vastavalt kokkuleppele on Wagneri teoste ettekandmine Iisraelis täiesti lubamatu. "Selgitasin Barenboimile, et Wagneri ettekandmine (...) hävitaks festivali reputatsiooni" — tegi



Yvonne Loriod, Zubin Mehta, Daniel Barenboim ja Olivier Messiaen pärast Barenboimi debüüti Pariisis pianistina 1981. aastal Brahmsi Esimese klaverikontserdiga, dirigeeris Zubin Mehta.

avalduse festivali direktor Jossi Tal-Gan. Siiski oli ühes orkestri kavas välja kuulutatud Wagneri "Valküüride" esimene vaatus. Avalike debattide tulemusel esines *Staatskapelle* siiski alternatiivse kavaga: Schumanni IV sümfonia ja Stravinski "Kevadpühitus". Tormilistele ovatsioonidele reageeris maestro lisapalaga, Tšaikovski "Lilled vallsiga". Pärast seda palus maestro Barenboim sõna ja alustas intiimset vestlust publikuga. Ta avaldas soovi mängida järgnevalt Wagneri loomingut, kusjuures ütles mõistvat neid, kellele see üldsegi ei ole vastuvõetav. Kuid samas lausus Barenboim, et ei mõista, miks peaks enamus alluma vähemu-



Daniel Barenboim Dietrich Fischer-Dieskauga Schuberti tsükli "Talvine teekond" proovides.

sele ja andis otsustusõiguse publikule. Olles mitte ainult andekas muusik vaid ka karismaatiline isiksus, mõistis Barenboim, et probleem laheneb tema kasuks. Lavalt lahkumata kan-



Daniel Barenboim (dirigendina) ja Sviatoslav Richter kontserdil Tours'is 1983. aastal.

natas ta ära ka sellised saalist kostnud hüüded nagu "fašist" ja "tõmba uttu!" ning kutsus hüüdjaid lavale, et nendega sel teemal vestelda. Ta teatas vaid, et ametlik festivaliprogramm on lõppenud ja järgnev on mitteametlik, ning need, kellele see ei meeldi, võivad saalist lahkuda. Saalist lahkus umbes kaksikümne kuulajat. Seejärel esitas orkester suhtelises vaikususes "Tristani ja Isolde" avamängu ja Barenboim oli rahul, saavutanud oma tahtmise. Reaktsioonid kohapeal ja hiljem olid küll vastuolulised, kuid enamikus siiski maestrokriitilised. Näiteks dirigent Mendi Rodan, kes küll isegi on Wagnerit juhatanud (mitte küll Iisraelis), oli Barenboimi suhtes ülikriitiline: "Barenboimi manipulatsioonid olid ebaetiliselt ja ebaausad publiku ning orkestri suhtes. Ma ei mõista, kuidas üks kultuurine inimene ja tunnustatud kultuuritegelane ei suvatse kinni pidada kokkulepetest. Seda ei oleks tohtinud olla." Iisraeli Sümfooniaorkestri mäenedžer Ehud Gross avaldas arvamust, et nii Wagner kui Hitler oleksid haaus külge keeranud, kui oleksid kuulnud Saksa orkestri Wagneri ettekandest juudi riigis, kuigi lissas, et kindlasti peaks seda tegema, kuid mitte nii nagu Barenboim. Pärast kontserti teatasid festivali direktor Tal-Gan ja kunstiline juht Miša Levinson Barenboimile, et ta rikkus kokkulepet, millega hävitas festivali maine ja enda autoriteedi või vähemalt kahjustas seda. Ajakirjanike küsimusele, miks talle oli nii oluline

mängida Iisraelis Wagnerit vastas Daniel Barenboim pressikonverentsil järgmiselt: "Festivali juhtkond palus mul Wagneri kavast välja võtta. Minu jaoks väljendas see demokraatliku vabaduse rikkumist. Wagnerit tervikuna ei tohi seostada nende assotsiatsioonidega, mida ta mõnedes inimestes esile kutsub. Sellised assotsiatsioonid on kohutavad ning inimestel, kel need tekivad, on õigus neid küll vältida, kuid mitte kellelgi ei ole õigust keelata Wagneri loomingut nautimist ülejäänutel, see ei ole lihtsalt demokraatlik. See kõlab paradoksaalselt, kuid kui Iisraelis on Wagner keelatud, on sisuliselt tegemist natsismi võiduga. **Mulle oli see äärmiselt isiklik võimalus väljendada oma demokraatlikke vaateid.**"

Siin tasuks ehk tsiteerida ka Richard Wagnerit ennast, kes oma elu keerukatel aegadel on öelnud: "Ma olen kõiges, mis ma teen ja mõtlen vaid kunstnik, üksnes ja ainult kunstnik."

Teema lõpetas Ascher Fisch, Iisraeli Uue Ooperi muusikadirektor: "Barenboimi reputatsioon ei kannatanud sugugi. Ma olen tema mehisusest vaimustatud".

P. S. Euroopas annab Daniel Barenboimi juhatusel kontserte Iisraeli-Palestiina noorteorkester.



Daniel Barenboim (dirigendina) ja Sviatoslav Richter kontserdil Tours'is 1983. aastal.

natas ta ära ka sellised saalist kostnud hüüded nagu "fašist" ja "tõmba uttu!" ning kutsus hüüdjaid lavale, et nendega sel teemal vestelda. Ta teatas vaid, et ametlik festivaliprogramm on lõppenud ja järgnev on mitteametlik, ning need, kellele see ei meeldi, võivad saalist lahkuda. Saalist lahkus umbes kaksikümne kuulajat. Seejärel esitas orkester suhtelises vaikususes "Tristani ja Isolde" avamängu ja Barenboim oli rahul, saavutanud oma tahtmise. Reaktsioonid kohapeal ja hiljem olid küll vastuolulised, kuid enamikus siiski maestrokriitilised. Näiteks dirigent Mendi Rodan, kes küll isegi on Wagnerit juhatanud (mitte küll Iisraelis), oli Barenboimi suhtes ülikriitiline: "Barenboimi manipulatsioonid olid ebaetiliselt ja ebaausad publiku ning orkestri suhtes. Ma ei mõista, kuidas üks kultuurine inimene ja tunnustatud kultuuritegelane ei suvatse kinni pidada kokkulepetest. Seda ei oleks tohtinud olla." Iisraeli Sümfooniaorkestri mäenedžer Ehud Gross avaldas arvamust, et nii Wagner kui Hitler oleksid haaus külge keeranud, kui oleksid kuulnud Saksa orkestri Wagneri ettekandest juudi riigis, kuigi lissas, et kindlasti peaks seda tegema, kuid mitte nii nagu Barenboim. Pärast kontserti teatasid festivali direktor Tal-Gan ja kunstiline juht Miša Levinson Barenboimile, et ta rikkus kokkulepet, millega hävitas festivali maine ja enda autoriteedi või vähemalt kahjustas seda. Ajakirjanike küsimusele, miks talle oli nii oluline

mängida Iisraelis Wagnerit vastas Daniel Barenboim pressikonverentsil järgmiselt: "Festivali juhtkond palus mul Wagneri kavast välja võtta. Minu jaoks väljendas see demokraatliku vabaduse rikkumist. Wagnerit tervikuna ei tohi seostada nende assotsiatsioonidega, mida ta mõnedes inimestes esile kutsub. Sellised assotsiatsioonid on kohutavad ning inimestel, kel need tekivad, on õigus neid küll vältida, kuid mitte kellelgi ei ole õigust keelata Wagneri loomingut nautimist ülejäänutel, see ei ole lihtsalt demokraatlik. See kõlab paradoksaalselt, kuid kui Iisraelis on Wagner keelatud, on sisuliselt tegemist natsismi võiduga. Mulle oli see äärmiselt isiklik võimalus väljendada oma demokraatlikke vaateid."

Siin tasuks ehk tsiteerida ka Richard Wagnerit ennast, kes oma elu keerukatel aegadel on öelnud: "Ma olen kõiges, mis ma teen ja mõtlen vaid kunstnik, üksnes ja ainult kunstnik."

Teema lõpetas Ascher Fisch, Iisraeli Uue Ooperi muusikadirektor: "Barenboimi reputatsioon ei kannatanud sugugi. Ma olen tema mehisusest vaimustatud".

P. S. Euroopas annab Daniel Barenboimi juhatusel kontserte Iisraeli-Palestiina noorteorkester.

OOPERITE MAAILMAESIETTEKANDED 2001/2002

Sissejuhatuseks

Uusoooperite jälgedele pole paljudes maades kerge saada. Minu õpetaja Karl Leichter arvas omal ajal, et Itaalias kirjutatakse siiani veel oma kolmsada ooperit aastas, sest ooper on ju itaallaste "rahvuslik elamisviis"... Kas ja kus neid aga ette kantakse ja kas neist on jälgi ka ajakirjanduses? Rahvusvahelisse ajakirjandusse polnud neist küll midagi jõudnud, siiski on aga itaallased uusoopereid teinud teiste maade jaoks. Kõige aktiivsemad on oma ooperiasjugi tutvustama sakslased, aga mitte ainult tutvustama – nendele näib nüüdismuusikateater olevat nii oluline, et ka iga väiksem maakonnateater, kus ooperit üldse tehakse, peab enda auks ja kohustuseks peaaegu igal hooajal ühe uue tükiga välja tulla. Ja kui teatreid on nii palju nagu Saksamaal orkestreidki. Eelmise, 2000. aastat tutvustava uusoooperiülevaate (vt TMK 2001, nr 4) ja siinse vahele jääb hingele kripeldama veel mõnigi teos, mis siit välja jääb – põnev teave on alles hiljem välja koorunud. Näiteks Prantsusmaal, *Théâtre Imperial de Compiègne*'is (mis ka Montserrat Caballé üks meelispaiku) toimunud Niccolò Piccinni (1728 – 1800) ooperi "Pamela ehk Viisakas tütarlaps" maailmaesiettekannet oktoobris 2000 teatri kreeklasest peadirigendi Stavros Xarhakose juhatusel. Temalt endalt oli meil eelmises ülevaates ooper "La visiteur". Või sügisel 2000 Ulmi teatrisse *Neue Oper Wien*'i poolt toodud belglase Dirk d' Ase (s 1960) "Arrest", põneval süžeel ooper Václav Haveli elust (!), Pavel Landovsky draama järgi, mispärast ka Viinis. Veel puuduvad andmed selle kohta, kas Montserrat Caballé jõudis Chicagos välja tulla Ottorino Respighi seni lavastamata ooperiga "Marie Victoire" (nimiosas Caballé), mille partituuri ta olevat ise leidnud. Ooperi esiettekannet jäi toimumata nii 1913. aastal Milano *La Scala*'s kui ka hiljem, 1929. aastal Roomas. Nüüd siis uued uudised maade kaupa: selgub, missugustel teemadel (ikka veel) oopereid kirjutatakse, missuguses vanuses on autorid, kus on ühiskondlik tellimus märgatavam ja muusikainstitutsioonide huvi uusoooperite vastu erksam.

SAKSAMAA

- Halle, veebruar. Detlev Glanerti (s 1959) "Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung", libr Jörg W. Gronius, Christian Dietrich Grabbe (1801 – 1876) lustmängu j; d Roger Epple, s Jürgen Trekel (Parun), Gundula Hintz (Liddy). Baieri Riigiooperi kompositsioonipreemia saanud koomiline ooper, hiljem lavastatud ka Münchenis ja tänava aprillis Regensburgi *Theater im Velodrom*'is.
- Bonn, Bundeskunsthalle, 9. III 2001. Iris ter Schiphorsti ja Hel-

mut Oehringi "Effi Briest" – "Musiktheatralisches Psychogramm", libr Ingrid Caven Theodor Fontaine'i j; esit *Ensemble MusikFabrik*, d Wolfgang Ott, l Ulrike Ottinger/Gisela Storch-Pestalozza.

- Dresden, *Semperoper*, 25. III 2001. Juristidiplomiga nimeka muusikaintendandi, mitme akadeemia liikme, kõrgkooliprofessori, dirigendi ja helilooja Peter Ruzicka (s 1948) poliitiline esikooper "Celan", libr nimekas lavastaja Peter Mussbach; 2-tunnine etendus "seitsmes eskiisis",

Tšernovtšost pärit juudi poeetist Paul Celanist, kes läbi getode, Bukaresti ja Viini Pariisi jõudis, oli *Ecole Normale Supérieure*'i professor ning läks 1970 vabaturma; d Marc Albrecht, l Claus Guth, s Andreas Schmidt (Celan I), Rolf Tomaszewski (Ober), Urban Malmberg (Celan 2). Esietendus toimus ajal, kui Ruzicka võitis üle Salzburgi festivali juhtimise ja oli juba üle võtnud Müncheni biennaali kunstilise juhi kohustused. Ruzicka on noorukina ise kohtunud Celaniga Pariisis. See teema oli teda kaua saatnud; kui Celan

OOPERITE MAAILMAESIETTEKANDED 2001/2002

Sissejuhatuseks

Uusoooperite jälgedele pole paljudes maades kerge saada. Minu õpetaja Karl Leichter arvas omal ajal, et Itaalias kirjutatakse siiani veel oma kolmsada ooperit aastas, sest ooper on ju itaallaste "rahvuslik elamisviis"... Kas ja kus neid aga ette kantakse ja kas neist on jälgi ka ajakirjanduses? Rahvusvahelisse ajakirjandusse polnud neist küll midagi jõudnud, siiski on aga itaallased uusoopereid teinud teiste maade jaoks. Kõige aktiivsemad on oma ooperiasjugi tutvustama sakslased, aga mitte ainult tutvustama – nendele näib nüüdismuusikateater olevat nii oluline, et ka iga väiksem maakonnateater, kus ooperit üldse tehakse, peab enda auks ja kohustuseks peaaegu igal hooajal ühe uue tükiga välja tulla. Ja kui teatreid on nii palju nagu Saksamaal orkestreidki. Eelmise, 2000. aastat tutvustava uusoooperiülevaate (vt TMK 2001, nr 4) ja siinse vahele jääb hingele kripeldama veel mõnigi teos, mis siit välja jääb – põnev teave on alles hiljem välja koorunud. Näiteks Prantsusmaal, *Théâtre Imperial de Compiègne*'is (mis ka Montserrat Caballé üks meelispaiku) toimunud Niccolò Piccinni (1728 – 1800) ooperi "Pamela ehk Viisakas tütarlaps" maailmaesiettekannet oktoobris 2000 teatri kreeklasest peadirigendi Stavros Xarhakose juhatusel. Temalt endalt oli meil eelmises ülevaates ooper "La visiteur". Või sügisel 2000 Ulmi teatrisse *Neue Oper Wien*'i poolt toodud belglase Dirk d' Ase (s 1960) "Arrest", põneval süžeel ooper Václav Haveli elust (!), Pavel Landovsky draama järgi, mispärast ka Viinis. Veel puuduvad andmed selle kohta, kas Montserrat Caballé jõudis Chicagos välja tulla Ottorino Respighi seni lavastamata ooperiga "Marie Victoire" (nimiosas Caballé), mille partituuri ta olevat ise leidnud. Ooperi esiettekannet jäi toimumata nii 1913. aastal Milano *La Scala*'s kui ka hiljem, 1929. aastal Roomas. Nüüd siis uued uudised maade kaupa: selgub, missugustel teemadel (ikka veel) oopereid kirjutatakse, missuguses vanuses on autorid, kus on ühiskondlik tellimus märgatavam ja muusikainstitutsioonide huvi uusoooperite vastu erksam.

SAKSAMAA

- Halle, veebruar. Detlev Glanerti (s 1959) "Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung", libr Jörg W. Gronius, Christian Dietrich Grabbe (1801 – 1876) lustmängu j; d Roger Epple, s Jürgen Trekel (Parun), Gundula Hintz (Liddy). Baieri Riigiooperi kompositsioonipreemia saanud koomiline ooper, hiljem lavastatud ka Münchenis ja tänava aprillis Regensburgi *Theater im Velodrom*'is.
- Bonn, Bundeskunsthalle, 9. III 2001. Iris ter Schiphorsti ja Hel-

mut Oehringi "Effi Briest" – "Musiktheatralisches Psychogramm", libr Ingrid Caven Theodor Fontaine'i j; esit *Ensemble MusikFabrik*, d Wolfgang Ott, l Ulrike Ottinger/Gisela Storch-Pestalozza.

- Dresden, *Semperoper*, 25. III 2001. Juristidiplomiga nimeka muusikaintendandi, mitme akadeemia liikme, kõrgkooliprofessori, dirigendi ja helilooja Peter Ruzicka (s 1948) poliitiline esikooper "Celan", libr nimekas lavastaja Peter Mussbach; 2-tunnine etendus "seitsmes eskiisis",

Tšernovtsöst pärit juudi poeetist Paul Celanist, kes läbi getode, Bukaresti ja Viini Pariisi jõudis, oli *Ecole Normale Supérieure*'i professor ning läks 1970 vabaturma; d Marc Albrecht, l Claus Guth, s Andreas Schmidt (Celan I), Rolf Tomaszewski (Ober), Urban Malmberg (Celan 2). Esietendus toimus ajal, kui Ruzicka võitis üle Salzburgi festivali juhtimise ja oli juba üle võtnud Müncheni biennaali kunstilise juhi kohustused. Ruzicka on noorukina ise kohtunud Celaniga Pariisis. See teema oli teda kaua saatnud; kui Celan

Pariisis elust loobus, valmis 21-aastaselt Ruzickal tema luule põhjal ooper "Todesfuge". Teos oli laval taas 2002. aasta kevadel.

- Krefeld, teatri 50. aastapäevaks (kevad 2001). **Thomas Blomkamp** (s 1956) "**Der Idiot**", libr Ulrike Gondorf, F. Dostojevski j); d Anthony Bramall, l Thomas Krupa, s Christoph Erpenbeck (Möskin), Margaret Thompson (Nastasja).

- Karlsruhe, *Badisches Staatstheater*, Händel festivali '01 avaetendus **Franz Hummeli** "**Styx**". "Lavaline *Adagio*" Händeli elu viimastest minutitest, lahkumisest müstilise jõe Styxi sängi; libr Elisabeth Gutjahr, d Rainer Mühlbach, l Rosamund Gilmore, s Johannes M. Köster (Händel), Klaus Schneider (Händeli teener John Smith).

- Dortmund, 5. V 2001. Erkki-Sven Tüüri "**Wallenberg**", libr Lutz Hübner. Teatrijuhi John Dew tellimus, d Alexander Rumpf, l Philipp Kochheim, keskeks solistiks soome bariton Hannu Niemelä.



Orfeuse-teemaliste ooperite noored autorid, heliloojad Markus Schmitt, Jörg Arnecke ja Thomas Meadowcroft programmi "Teatro Minimo" proovidel.

- Schwetzingeni festival, lossi *Rokokotheater*, 21. V 2001. **Manuel Hidalgo** "**Bacon 1561–1992**", libr – helilooja ja Ignacio Llamas; Stuttgartis elava hispaania helilooja teos kolmes stseenis XVI

sajandi poliitikust, loodusteadlast ja kirjanikust Francis Baconist ning XX sajandi sadomasohistlikust kunstnikust Francis Baconist; d Manfred Schreier, l Brian Michaels, s Andreas Fischer

Peter Ruzicka poliitiline esikooper "Celan" Tšernootsõst pärit juudi poeedist Paul Celanist, kes läks vabaturma Pariisis 1970. aastal. Esietendus 25. märtsil 2002 Dresdeni Semperoperis, lav Claus Guth. Urban Mahnberg (Celan 2) ja Andreas Schmidt (Celan 1).



Pariisis elust loobus, valmis 21-aastaselt Ruzickal tema luule põhjal ooper "Todesfuge". Teos oli laval taas 2002. aasta kevadel.

- Krefeld, teatri 50. aastapäevaks (kevad 2001). **Thomas Blomkamp** (s 1956) "**Der Idiot**", libr Ulrike Gondorf, F. Dostojevski j); d Anthony Bramall, l Thomas Krupa, s Christoph Erpenbeck (Möskin), Margaret Thompson (Nastasja).

- Karlsruhe, *Badisches Staatstheater*, Händel festivali '01 avaetendus **Franz Hummeli** "**Styx**". "Lavaline *Adagio*" Händeli elu viimastest minutitest, lahkumisest müstilise jõe Styxi sängi; libr Elisabeth Gutjahr, d Rainer Mühlbach, l Rosamund Gilmore, s Johannes M. Köster (Händel), Klaus Schneider (Händeli teener John Smith).

- Dortmund, 5. V 2001. Erkki-Sven Tüüri "**Wallenberg**", libr Lutz Hübner. Teatrijuhi John Dew tellimus, d Alexander Rumpf, l Philipp Kochheim, keskeks solistiks soome bariton Hannu Niemelä.



Orfeuse-teemaliste ooperite noored autorid, heliloojad Markus Schmitt, Jörg Arnecke ja Thomas Meadowcroft programmi "Teatro Minimo" proovidel.

- Schwetzingeni festival, lossi *Rokokotheater*, 21. V 2001. **Manuel Hidalgo** "**Bacon 1561–1992**", libr – helilooja ja Ignacio Llamas; Stuttgartis elava hispaania helilooja teos kolmes stseenis XVI

sajandi poliitikust, loodusteadlast ja kirjanikust Francis Baconist ning XX sajandi sadomasohistlikust kunstnikust Francis Baconist; d Manfred Schreier, l Brian Michaels, s Andreas Fischer

Peter Ruzicka poliitiline esikooper "Celan" Tšernootsõst pärit juudi poeedist Paul Celanist, kes läks vabaturma Pariisis 1970. aastal. Esietendus 25. märtsil 2002 Dresdeni Semperoperis, lav Claus Guth. Urban Mahnberg (Celan 2) ja Andreas Schmidt (Celan 1).





Hans Wilbrink (*Odysseus*1), Judith Geurich (*Kirke*) ja James Anderson (*Odysseus* 2) Markus Schmitti ooperis "Aiaia".

(Bacon), Isabel Hindersin (Concha). Saksa lavadel on ka Hidalgo ooper "Keisri uued rõivad".

- Leipzig, 25. V 2001. **Günter Neuberti** (s 1935) "*Persephone oder Der Ausgleich der Welten*" neljas vaatuses, libr Carl Caiss, Werner Helduczeki jutustuse j, d Johannes Kalitzke, s Cornelia Entling (jumalatütar Persephone), Wolfgang Newerla (Hades), Roland Schubert (Zeus); teatrijuhi Udo Zimmermanni tellimus juba Saksa DV ajast, Zimmermann jõudis enne Berliinist lahkumist korraldada vaid uusooperi KE, mis oli Zimmermanni tellituna esiettekandele toodud uusoooper kuuteistkümnnes (!) tema tegevuse jooksul Dresdeni ja Leipzigi ooperi juhina. Zimmermann on ka ise olnud edukas teatrijuht.

- Rheinsbergi festival, *Schlösstheater*, juuni 2001. **Paul-Heinz Dittrichi** "*Zerbrochene Bilder*" (Paul Celani, Edgar Allan Poe ja Heiner Mülleri tekstid). Autori sõnul "weltliches Oratorium e *tableau vivant*". Esit. *Kammerensemble Neue Musik Berlin*, d – helilooja, l Iris Sputh, s USA sopran Elizabeth Keuss (Medeia).

- Kiel, festival "Kieler Woche", 17. VI 2001. **Franz Schrekeri** (1878–1934) noorpölveteos, lü-

hiooper "*Flammen*" (libr Dora Leen), esitati 1902. aastal vaid KE-na; d Ulrich Windfur, l Katharina John ja Markus Bothe.

- München, Baieri Riigiooper, 24. VI 2001 (vt edaspidi ka Zürich "Teatro Minimo II", 30. VI 2001). Kahe teatri rahvusvahelisel heliloojate konkursil finaali pääsenud Orfeuse-teemaliste teoste esilavastused, programm "Teatro Minimo I": **Thomas Meadowcrofti** "All Fine", **Jörg Arnecke** "Wiedersehen", **Markus Schmitti** "Aiaia", d Andreas Ruppert.

- Annheim, festival "Rossini in Wildbad", suvi 2001. **Simon Mayri** (1763–1844) "*Verter*". Rossini kaasaegse, Itaalias Bergamos elanud ja töötanud saksa-juudi helilooja (ka Donizetti õpetaja), esitamata ooper J. W. Goethe romaani j, mille käsikiri leiti Milano konservatooriumi raamatukogust, ooperi esiettekanne toimus 200-aastase hiline misega; esit ansambel *Tschechische Kammersolisten*, d Paul Terracini, l Joachen Schönker, s Davide Cicetti (Werther), Anna Rita Gemmabella (Carlotta).

- Frankfurt, Frankfurdi Ooperi kompositsioonikonkursil kamerooperitele finaalsoor (s.o lavastamisele) lubatud 5 noore he-

lilooja lavateosed: **David Coleman** (UK, s 1969) "*Herzkammeroper oder Mentekel mit Albatross*" (libr Olaf Brühl, Heiner Mülleri ja Dante aineil); **Regis Campo** (Prantsusmaa, s 1969) groteskne "*Nonsense Opera*" (libr Edward Lear); **Marc André** (Prantsusmaa, s 1973) "...das O..."; **Jörg Widmanni** (Saksamaa, s 1973) "*Das Echo*"; **Emanuele Casale** (Itaalia, s 1971) "*Tempo intinge per sogni e soli*" (F. Kafka "Der Bau" j). Esit *Ensemble Modern*, d David Coleman ja Johannes Debus; ka lav kõik noored – Bettina Giese, Katrin Hilbes, Thomas McManus. Žürii (Peter Ruzicka, Wolfgang Rihm, George Benjamin, Pascal Dusapin, Salvatore Sciarrino) tunnistas lõppvõitjaks Marc André, kellele otsustati anda 80 tuhat DM uue, täispika ooperi kirjutamis- ja lavastamiskuludeks Frankfurdis.

- Hannover, *Galerie Herrenhausen*, 29. IX 2001, Alam-Saksimaa muusikapäevad "MärchenErzählungen", programmis "Tod und Teufel": **Woody Alleni** ja **Christian Josti** kamerooper "Death knocks". *Linus Ensemble*, d George Alexander Albrecht, s sopran Stella Doufexis.



Hans Wilbrink (*Odysseus*1), Judith Geurich (*Kirke*) ja James Anderson (*Odysseus* 2) Markus Schmitti ooperis "Aiaia".

(Bacon), Isabel Hindersin (Concha). Saksa lavadel on ka Hidalgo ooper "Keisri uued rõivad".

- Leipzig, 25. V 2001. **Günter Neuberti** (s 1935) "*Persephone oder Der Ausgleich der Welten*" neljas vaatuses, libr Carl Caiss, Werner Helduczeki jutustuse j, d Johannes Kalitzke, s Cornelia Entling (jumalatütar Persephone), Wolfgang Newerla (Hades), Roland Schubert (Zeus); teatrijuhi Udo Zimmermanni tellimus juba Saksa DV ajast, Zimmermann jõudis enne Berliinist lahkumist korraldada vaid uusooperi KE, mis oli Zimmermanni tellituna esiettekandele toodud uusoooper kuuteistkümmes (!) tema tegevuse jooksul Dresdeni ja Leipzigi ooperi juhina. Zimmermann on ka ise olnud edukas teatrijuht.

- Rheinsbergi festival, *Schlösstheater*, juuni 2001. **Paul-Heinz Dittrichi** "*Zerbrochene Bilder*" (Paul Celani, Edgar Allan Poe ja Heiner Mülleri tekstid). Autori sõnul "weltliches Oratorium e *tableau vivant*". Esit. *Kammerensemble Neue Musik Berlin*, d – helilooja, l Iris Sputh, s USA sopran Elizabeth Keuss (Medeia).

- Kiel, festival "Kieler Woche", 17. VI 2001. **Franz Schrekeri** (1878–1934) noorpölveteos, lü-

hiooper "*Flammen*" (libr Dora Leen), esitati 1902. aastal vaid KE-na; d Ulrich Windfur, l Katharina John ja Markus Bothe.

- München, Baieri Riigiooper, 24. VI 2001 (vt edaspidi ka Zürich "Teatro Minimo II", 30. VI 2001). Kahe teatri rahvusvahelisel heliloojate konkursil finaali pääsenud Orfeuse-teemaliste teoste esilavastused, programm "Teatro Minimo I": **Thomas Meadowcrofti** "All Fine", **Jörg Arnecke** "Wiedersehen", **Markus Schmitti** "Aiaia", d Andreas Ruppert.

- Annheim, festival "Rossini in Wildbad", suvi 2001. **Simon Mayri** (1763–1844) "*Verter*". Rossini kaasaegse, Itaalias Bergamos elanud ja töötanud saksa-juudi helilooja (ka Donizetti õpetaja), esitamata ooper J. W. Goethe romaani j, mille käsikiri leiti Milano konservatooriumi raamatukogust, ooperi esiettekanne toimus 200-aastase hiline misega; esit ansambel *Tschechische Kammersolisten*, d Paul Terracini, l Joachen Schönker, s Davide Cicetti (Werther), Anna Rita Gemmabella (Carlotta).

- Frankfurt, Frankfurdi Ooperi kompositsioonikonkursil kammerooperitele finaalsoor (s.o lavastamisele) lubatud 5 noore he-

lilooja lavateosed: **David Coleman** (UK, s 1969) "*Herzkammeroper oder Mentekel mit Albatross*" (libr Olaf Brühl, Heiner Mülleri ja Dante aineil); **Regis Campo** (Prantsusmaa, s 1969) groteskne "*Nonsense Opera*" (libr Edward Lear); **Marc André** (Prantsusmaa, s 1973) "...das O..."; **Jörg Widmanni** (Saksamaa, s 1973) "*Das Echo*"; **Emanuele Casale** (Itaalia, s 1971) "*Tempo intinge per sogni e soli*" (F. Kafka "Der Bau" j). Esit *Ensemble Modern*, d David Coleman ja Johannes Debus; ka lav kõik noored – Bettina Giese, Katrin Hilbes, Thomas McManus. Žürii (Peter Ruzicka, Wolfgang Rihm, George Benjamin, Pascal Dusapin, Salvatore Sciarrino) tunnistas lõppvõitjaks Marc André, kellele otsustati anda 80 tuhat DM uue, täispika ooperi kirjutamis- ja lavastamiskuludeks Frankfurdis.

- Hannover, *Galerie Herrenhausen*, 29. IX 2001, Alam-Saksimaa muusikapäevad "MärchenErzählungen", programmis "Tod und Teufel": **Woody Alleni** ja **Christian Josti** kammerooper "*Death knocks*". *Linus Ensemble*, d George Alexander Albrecht, s sopran Stella Doufexis.

- Rheinsberg, 3. X 2001. **Mayako Kubo** "Hyperion". Muusikalavastus Friedrich Hölderlini aineil, esit *ensemble Intégrales*. Suvefestivali 2002 programmi etendus.

- Kölni Filharmoonia, 17. X 2001. Richard Wagneri poja **Siegfried Wagneri** (1869–1930) 3-vaatuselise ooperi "Die heilige Linde" esimene avalik ettekanne; ooperi muusika meenutavat autori vanaisa Ferencz Liszti sümfoonilisi poeme; d Werner Andreas Albert, I Rosamund Gilmore. Augsburgis on plaanis ka ooperi lavaline ettekanne.

- Bremen, 19. X 2001. **Sidney Corbetti** "Noah" (ooper 9 pildis; libr Cristoph Heins tema enda jutustuse järgi 950 aastat vanast legendist); d Graham Jackson, I Rosamund Gilmore, s Clemens Löschmann (Noah), Katharina von Bülow (Barbara), *Philharmonisches Staatsorchester*.

- Berliin, oktoober 2001. **Suzanne Stelzenbachi** ja **Ralf Hoyeri** "A Taste of 2001". "Odüsseia" 3 sopranile, etlejaile, 8 instrumendile video- ja heliinstallatsiooniga.

- Ulm, 22. XI 2001. Heliilooja ja dirigendi **Hans-Joachim Marxi** (s 1923) koomiline ooper "Tartuffe", libr Stephen Steinmetz; "muusikaline reveranss Molière'ile"; d Thomas Mandl, I Antje Lenkeit, nimosas USA tenor Girard Rhodes, Nikolaus Meer (Orgon), Eva Zettl (Marianne).

- Bonn, 13. XII 2001. **Detlev Müller-Siemensi** (s 1957) "Bing", ooper Samuel Becketti 1966. a valminud teose järgi, teemaks üksindus, armastus ja surm; stseenid 2 sopranile, 2 lugejale ja kammerorkestrile; d Wolfgang Ott, I Bettina Erasmys.

- Wiesbaden, *Hessisches Staatstheater*, väike lava, 15. XII 2001. **Ernst August Klötzke** (s 1964) kammerooper "Die Legende vom armen Heinrich" (libr autor – heliilooja), muusikaline müsteeriumimäng, ekstreemselt moderne variant pühakudraamast



Gavin Bryars, kelle ooper "G" Johann Gutenbergist esietendud Mainzis triikkali 600. sünniaastapäeva puhul.

Tankred Dorsti ja Hartmann von Aue keskaegse värsstjutustuse järgi; d Enrico Delamboye, s Norbert Schmittberg (Heinrich), Katrin Heinz (Elsa).

- Mainz, *Staatstheater*, 23. II 2002. **Gavin Bryarsi** "G", ooper Johann Gutenbergist; tellitud esitrikkali 600. sünniaastapäeva üritusteks tema kodulinna, (libr Blake Morrison); d Gernot Sahler, I teatri intendant Georges Delnon, ühisprojekt Strasbourg'i ooperiteatriga.

- Gelsenkirchen, 3. III 2002. Müncheni KMK professori **Norbert Jürgen (Enjott) Schneideri** (s 1950) "Das Salome-Prinzip" (kammerooper Oscar Wilde'i j); d Kai Tietje, I Carolyn Sittig, s Regine Hermann (Salome), Richetta Manager (Herodias).

- Mannheim, *Opernhaus*, 8. III 2002. **Giorgio Battistelli** (s 1953) "Auf den Marmorklippen" ("Nach dem Atomkrieg?"): muusikalised visioonid Ernst Jünger'i samanimelise romaani (1939) järgi; libr Giorgio Van Straten; d Adam Fischer, I katalaani ansambli *La Fura Dels Baus*. Tegemist on Euroopas juba laialt mängitava mitme ooperi autoriga: Strasbourg'is tuli lavale tema "Impressions d'Afrique".

- Müncheni VIII rahvusvaheline

uue muusikateatri biennaal teemal "Oper als virtuelle Realität", 27. IV – 11. V 2002 (kunstiline juht Peter Ruzicka). 27. IV **André Werner** "Marlowe: der Jude von Malta"; 3. V **Manfred Stahneke** "Orpheus Kristall" ("ooper kahes meedias"); 5. V **Gerhard E. Winkleri** "Heptameron"; 6. V **Jörg Widmanni** "Monologe für zwei"; 28. IV – 11. V (iga päev) *Gruppe 48* nord'i heliinstallatsioon "Zungenreden".

- Kölni Ooper, 26. V 2002. Slovaki Rahvusoperi dramaturgi ja heliilooja **Juraj Beneši** (s 1947) "The Palyers" – kammerooper 2 vaatuses, 9 solistiga "mäng mängus" Shakespeare'i "Hamlet'i"; d Johannes Stert, I Christian Schuller, s Insun Min (Ophelia), Miljenko Turk (Hamlet).

- Schwetzingeni festival, *Rokokotheater*, 6. VI 2002, koostöös Frankfurdi Ooperi ja festivaliga *Musica per Roma*. **Salvatore Sciarrino** "Macbeth" (kammerooper Shakespeare'i j), d Johannes Debus, I Achim Freyer, s Otto Katzameier (Macbeth), Annette Sticker (leedi Macbeth), Sonia Turchette (Seersant, Banquo poeg).

Lühendid:

KE – kontsertettekanne

EE – esmaettekanne

(Järgneb)

- Rheinsberg, 3. X 2001. **Mayako Kubo** "Hyperion". Muusikalavastus Friedrich Hölderlini aineil, esit *ensemble Intégrales*. Suvefestivali 2002 programmi etendus.

- Kölni Filharmoonia, 17. X 2001. Richard Wagneri poja **Siegfried Wagneri** (1869–1930) 3-vaatuselise ooperi "Die heilige Linde" esimene avalik ettekanne; ooperi muusika meenutavat autori vanaisa Ferencz Liszti sümfoonilisi poeme; d Werner Andreas Albert, I Rosamund Gilmore. Augsburgis on plaanis ka ooperi lavaline ettekanne.

- Bremen, 19. X 2001. **Sidney Corbetti** "Noah" (ooper 9 pildis; libr Cristoph Heins tema enda jutustuse järgi 950 aastat vanast legendist); d Graham Jackson, I Rosamund Gilmore, s Clemens Löschmann (Noah), Katharina von Bülow (Barbara), *Philharmonisches Staatsorchester*.

- Berliin, oktoober 2001. **Suzanne Stelzenbachi** ja **Ralf Hoyer** "A Taste of 2001". "Odüsseia" 3 sopranile, etlejaile, 8 instrumendile video- ja heliinstallatsiooniga.

- Ulm, 22. XI 2001. Heliilooja ja dirigendi **Hans-Joachim Marxi** (s 1923) koomiline ooper "Tartuffe", libr Stephen Steinmetz; "muusikaline reveranss Molière'ile"; d Thomas Mandl, I Antje Lenkeit, nimosas USA tenor Girard Rhodes, Nikolaus Meer (Orgon), Eva Zettl (Marianne).

- Bonn, 13. XII 2001. **Detlev Müller-Siemensi** (s 1957) "Bing", ooper Samuel Becketti 1966. a valminud teose järgi, teemaks üksindus, armastus ja surm; stseenid 2 sopranile, 2 lugejale ja kammerorkestrile; d Wolfgang Ott, I Bettina Erasmys.

- Wiesbaden, *Hessisches Staatstheater*, väike lava, 15. XII 2001. **Ernst August Klötzke** (s 1964) kammerooper "Die Legende vom armen Heinrich" (libr autor – helilooja), muusikaline müsteeriumimäng, ekstreemselt moderne variant pühakudraamast



Gavin Bryars, kelle ooper "G" Johann Gutenbergist esietendud Mainzis triikkali 600. sünniaastapäeva puhul.

Tankred Dorsti ja Hartmann von Aue keskaegse värssjutustuse järgi; d Enrico Delamboye, s Norbert Schmittberg (Heinrich), Katrin Heinz (Elsa).

- Mainz, *Staatstheater*, 23. II 2002. **Gavin Bryarsi** "G", ooper Johann Gutenbergist; tellitud esitrikkali 600. sünniaastapäeva üritusteks tema kodulinna, (libr Blake Morrison); d Gernot Sahler, I teatri intendant Georges Delnon, ühisprojekt Strasbourg'i ooperiteatriga.

- Gelsenkirchen, 3. III 2002. Müncheni KMK professori **Norbert Jürgen (Enjott) Schneideri** (s 1950) "Das Salome-Prinzip" (kammerooper Oscar Wilde'i j); d Kai Tietje, I Carolyn Sittig, s Regine Hermann (Salome), Richetta Manager (Herodias).

- Mannheim, *Opernhaus*, 8. III 2002. **Giorgio Battistelli** (s 1953) "Auf den Marmorklippen" ("Nach dem Atomkrieg?"): muusikalised visioonid Ernst Jünger'i samanimelise romaani (1939) järgi; libr Giorgio Van Straten; d Adam Fischer, I katalaani ansambli *La Fura Dels Baus*. Tegemist on Euroopas juba laialt mängitava mitme ooperi autoriga: Strasbourg'is tuli lavale tema "Impressions d'Afrique".

- Müncheni VIII rahvusvaheline

uue muusikateatri biennaal teemal "Oper als virtuelle Realität", 27. IV – 11. V 2002 (kunstiline juht Peter Ruzicka). 27. IV **André Werner** "Marlowe: der Jude von Malta"; 3. V **Manfred Stahneke** "Orpheus Kristall" ("ooper kahes meedias"); 5. V **Gerhard E. Winkleri** "Heptameron"; 6. V **Jörg Widmanni** "Monologe für zwei"; 28. IV – 11. V (iga päev) *Gruppe 48* nord'i heliinstallatsioon "Zungenreden".

- Kölni Ooper, 26. V 2002. Slovaki Rahvusoperi dramaturgi ja helilooja **Juraj Beneši** (s 1947) "The Palyers" – kammerooper 2 vaatuses, 9 solistiga "mäng mängus" Shakespeare'i "Hamlet'i"; d Johannes Stert, I Christian Schuller, s Insun Min (Ophelia), Miljenko Turk (Hamlet).

- Schwetzingeni festival, *Rokokotheater*, 6. VI 2002, koostöös Frankfurdi Ooperi ja festivaliga *Musica per Roma*. **Salvatore Sciarrino** "Macbeth" (kammerooper Shakespeare'i j), d Johannes Debus, I Achim Freyer, s Otto Katzameier (Macbeth), Annette Sticker (leedi Macbeth), Sonia Turchette (Seersant, Banquo poeg).

Lühendid:

KE – kontsertettekanne

EE – esmaettekanne

(Järgneb)

ISLANDI HINGE PEEGELDUSED

FRIDRIK THÓR FRIDRIKSSONI looming
Pimedate Ööde filmifestivalil

Kõigepealt veidikene taustast. Võib arvata, et valdavale enamikule praegusest kinopublikust võib tulla üllatusena fakt, et vähem kui sada aastat tagasi oli Skandinaavia film üks maailma filmituru valitsejatest. Prantslaste filmistuudio "Pathé" maskott punane kukk sai endale aastal 1906 konkurendi – maakeral seisva jääkaru, kes esindas ettevõtliku taani kinoomaniku Ole Olseni firmat "Nordisk". Realistlikult mõtleva ärimehena mõistis Olsen juba varakult, et ainult Taani turule orienteeruda ei saa, see ei anna edasiseks küllaldaselt kasumit. Kuna tollal puudus filmitootmine praktiliselt kõikjal peale Prantsusmaa, oli "Nordiskil" kerge haarata nii Saksa, Rootsi kui ka Norra turg enda valdusse ning veidi hiljem õnnestus firmal saavutada edu hülgaslikul Vene turul. Tollast taani filmistaari Asta Nielsenit võib õigusega pidada "Nordiski" üheks õnnestunumaks eksporditartikliks.

Pärast Esimese maailmasõja vapustusi, mis vähendasid jääkaru jalge alla jääva maakera mõõtmeid, algas rootsi filmi õitse-aeg. Üsna varsti tegi oma suure läbimurde režissöör Victor Sjöström, kelle film "Surmakutsar" (1920) vapustas igaveseks väikest Ingmar Bergmanit. Film, mis jutustab joodikust, kes magama jäädes näeb und hauataguse elu karistustest, on mõjuv veel tänaselgi päeval, seda tänu operaatori suurepärasele tööle, kes kasutas kahekordseid ekspositsioone, monteeris positiivi hulka negatiivi jne. Kuid ennekõike nõuab äramärkimist fakt, et rootsi filmitegijad olid need, kes esmakordselt Euroopa kino ajaloos töid filmikunsti looduse kui filmi ühe tegelase. Tehes loodusest oma draamade peategelase või otsides sealt oma lugude sümboolset väljendust, õnnestus neil luua vägagi ekspressiivseid filmikujundeid. Nii et kui tänavune Pimedate Ööde filmifestivali publik juhtub nägema islandi kaasaegse tunnustatuima režissööri Fridrik Thór Fridriksoni filmi "Külmavalavik" (1995), mis on Islandi koostöö Jaapani ja USAga ning kus üks filmi kahest peategelasest on Islandi loodus,

siis on siin tegemist väärrika traditsiooni loogilise jätkuga.

Islandi tänapäeva kino rahvusvahelise kuulsuse Fridrikssoni loomingu algusaastad ulatuvad kahe kümnendi taha, mil ta alustas oma tegevust rea eksperimentaal- ning dokumentaalfilmidega, millest PÖFFil on esindatud 1982. aasta dokumentaal "Rock Reykjavík". Tegemist on kontsertfilmiga, mis annab ammendava ülevaate Islandi rockimaastikust kaksikümend aastat tagasi. Valdavalt *live*-esinemistega täidetud filmis vahelduvad kontserdikaadrid esinejate intervjuudega, kes avaldavad kord häälekalt, siis mitte nii väga häälekalt oma arvamust valitseva maailmakorra üle. Praegusel momendil

"Rock Reykjavík", 1982. Björk.



ISLANDI HINGE PEEGELDUSED

FRIDRIK THÓR FRIDRIKSSONI looming
Pimedate Ööde filmifestivalil

Kõigepealt veidikene taustast. Võib arvata, et valdavale enamikule praegusest kinopublikust võib tulla üllatusena fakt, et vähem kui sada aastat tagasi oli Skandinaavia film üks maailma filmituru valitsejatest. Prantslaste filmistuudio "Pathé" maskott punane kukk sai endale aastal 1906 konkurendi – maakeral seisva jääkaru, kes esindas ettevõtliku taani kinoomaniku Ole Olseni firmat "Nordisk". Realistlikult mõtleva ärimehena mõistis Olsen juba varakult, et ainult Taani turule orienteeruda ei saa, see ei anna edasiseks küllaldaselt kasumit. Kuna tollal puudus filmitootmine praktiliselt kõikjal peale Prantsusmaa, oli "Nordiskil" kerge haarata nii Saksa, Rootsi kui ka Norra turg enda valdusse ning veidi hiljem õnnestus firmal saavutada edu hülgaslikul Vene turul. Tollast taani filmistaari Asta Nielsenit võib õigusega pidada "Nordiski" üheks õnnestunumaks eksporditartikliks.

Pärast Esimese maailmasõja vapustusi, mis vähendasid jääkaru jalge alla jääva maakera mõõtmeid, algas rootsi filmi õitse-aeg. Üsna varsti tegi oma suure läbimurde režissöör Victor Sjöström, kelle film "Surmakutsar" (1920) vapustas igaveseks väikest Ingmar Bergmanit. Film, mis jutustab joodikust, kes magama jäädes näeb und hauataguse elu karistustest, on mõjuv veel tänaselgi päeval, seda tänu operaatori suurepärasele tööle, kes kasutas kahekordseid ekspositsioone, monteeris positiivi hulka negatiivi jne. Kuid ennekõike nõuab äramärkimist fakt, et rootsi filmitegijad olid need, kes esmakordselt Euroopa kino ajaloos töid filmikunsti looduse kui filmi ühe tegelase. Tehes loodusest oma draamade peategelase või otsides sealt oma lugude sümbolset väljendust, õnnestus neil luua vägagi ekspressiivseid filmikujundeid. Nii et kui tänavune Pimedate Ööde filmifestivali publik juhtub nägema islandi kaasaegse tunnustatuima režissööri Fridrik Thór Fridriksoni filmi "Külmavalavik" (1995), mis on Islandi koostöö Jaapani ja USAga ning kus üks filmi kahest peategelasest on Islandi loodus,

siis on siin tegemist väärrika traditsiooni loogilise jätkuga.

Islandi tänapäeva kino rahvusvahelise kuulsuse Fridrikssoni loomingu algusaastad ulatuvad kahe kümnendi taha, mil ta alustas oma tegevust rea eksperimentaal- ning dokumentaalfilmidega, millest PÖFFil on esindatud 1982. aasta dokumentaal "Rock Reykjavík". Tegemist on kontsertfilmiga, mis annab ammendava ülevaate Islandi rockimaastikust kaksikümend aastat tagasi. Valdavalt *live*-esinemistega täidetud filmis vahelduvad kontserdikaadrid esinejate intervjuudega, kes avaldavad kord häälekalt, siis mitte nii väga häälekalt oma arvamust valitseva maailmakorra üle. Praegusel momendil

"Rock Reykjavík", 1982. Björk.





"Looduse lapsed", 1991. Gísli Halldórsson (Thórgeir).

on filmi põhiväärtuseks mitteislandi vaataja jaoks noore Björki (nii umbes kümme aastat enne superstaariks saamist) esinemine tema tollases bändis "Sugarcubes".

Fridrikssoni nii-öelda rahvusvaheliseks läbimurdeks võib pidada tema teist mängufilmi "Looduse lapsed" (1991). Sellest sai parima võorkeelse filmi "Oscari" nominent — ilmselt kõrgeim rahvusvaheline tunnustus, mille osaliseks islandi kultuuri esindaja pärast kirjanik Halldór Kiljan Laxnessile antud Nobeli preemiat on saanud. Ning muide, mis siin salata, omal moel sammub Fridriksson mööda Laxnessi sissetallatud radu. Tema filmide kaamoslik jutuvestmise stiil näib aegajalt olevat Laxnessi raamatute audiovisuaalne peegeldus.

Alates "Looduse lastest" iseloomustab Fridrikssoni filme maagilise realismi segunemine mingi kaurismäkiliku elemendiga. "Looduse lapsed" räägib loo 78-aastasest Thórgeirist (Gísli Halldórsson), kes kõrge vanuse tõttu otsustab lõpetada põlluharimise ning sõidab eelnevalt ette hoiatamata linna tütre juurde elama. Linnas aga annab end kohe tunda põlvkondadevaheline konflikt, mille tulemusena Thórgeir end üsna varsti vanadekodust leiab. Kuid, kui nüüd muidugi on sobiv nii väljenduda, pole halba ilma heata ja vanadekodus toimub rõõmustav taaskohtumine.

Thórgeir leiab sealt oma aastakümnetetaguse südamedaami Stella (Sigríður Hagalín) ja üsna varsti põgeneb paarike varastatud autoga vanadekodust täitmaks naise viimast soovi, milleks on soov olla maetud oma lapsepõlvemaadele, paika, mis on nüüdseks juba aastaid hüljatud.

Filmi, mille põhiteemad on iseenesest universaalsed (üksindus, vananemine, nostalgia), võib pidada millekski üliskandinaavialikuks. Siin on karm loodus ja inimesed, kes pigem vaikivad kui räägivad. Ja kui juba otsustavad oma suu lahti teha, siis on jutt aeglasem kui teol, eeldades, et tigu omab võimet rääkida. Filmis mängib muuseas ka saksa näitleja Bruno Ganz, kelle inglise roll on omalaadne *remake* tema varasemast, Wim Wendersi 1987. aasta filmist "Berliini taevas". Ganz'i tollase inglise rolli elemendid on üle toodud ka "Looduse laste" inglise rolli lahendusse.

"Kinopäevad" (1994) kuulub ühte ritita Giuseppe Tornatore "Cinema Paradiso" ja Woody Alleni "Raadiopäevadega". Film on tugevalt autobiograafiliste sugemetega ja räägib Tomasest, kelle lapsepõlv (nagu Fridriksonigi oma) möödub Ameerika popkultuuri invasiooni algusaastatel. Aastaks on filmis 1964 ning see annabki edasise mõistmiseks vajaliku võtme — Tomas istub kinos ja vaatab USA mastaapset piibliteemalist ekraniseeringut "Kuningate kuningas". "Kinopäevad" on armas ajaveetmise film, sest inimestele üld-



“Looduse lapsed”, 1991. Gísli Halldórsson (Thórgeir).

on filmi põhiväärtuseks mitteislandi vaataja jaoks noore Björki (nii umbes kümme aastat enne superstaariks saamist) esinemine tema tollases bändis “Sugarcubes”.

Fridrikssoni nii-öelda rahvusvaheliseks läbimurdeks võib pidada tema teist mängufilmi “Looduse lapsed” (1991). Sellest sai parima võorkeelse filmi “Oscari” nominent – ilmselt kõrgeim rahvusvaheline tunnustus, mille osaliseks islandi kultuuri esindaja pärast kirjanik Halldór Kiljan Laxnessile antud Nobeli preemiat on saanud. Ning muide, mis siin salata, omal moel sammub Fridriksson mööda Laxnessi sissetallatud radu. Tema filmide kaamoslik jutustamise stiil näib aegajalt olevat Laxnessi raamatute audiovisuaalne peegeldus.

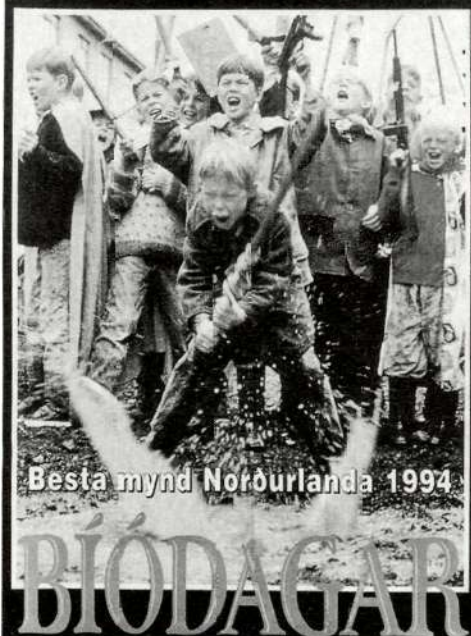
Alates “Looduse lastest” iseloomustab Fridrikssoni filme maagilise realismi segunemine mingi kaurismäkiliku elemendiga. “Looduse lapsed” räägib loo 78-aastasest Thórgeirist (Gísli Halldórsson), kes kõrge vanuse tõttu otsustab lõpetada põlluharimise ning sõidab eelnevalt ette hoiatamata linna tütre juurde elama. Linnas aga annab end kohe tunda põlvkondadevaheline konflikt, mille tulemusena Thórgeir end üsna varsti vanadekodust leiab. Kuid, kui nüüd muidugi on sobiv nii väljenduda, pole halba ilma heata ja vanadekodus toimub rõõmustav taaskohtumine.

Thórgeir leiab sealt oma aastakümnetetaguse südamedaami Stella (Sigríður Hagalín) ja üsna varsti põgeneb paarike varastatud autoga vanadekodust täitmaks naise viimast soovi, milleks on soov olla maetud oma lapsepõlvemaadele, paika, mis on nüüdseks juba aastaid hüljatud.

Filmi, mille põhiteemad on iseenesest universaalsed (üksindus, vananemine, nostalgia), võib pidada millekski üliskandinaavialikuks. Siin on karm loodus ja inimesed, kes pigem vaikivad kui räägivad. Ja kui juba otsustavad oma suu lahti teha, siis on jutt aeglasem kui teol, eeldades, et tigu omab võimet rääkida. Filmis mängib muuseas ka saksa näitleja Bruno Ganz, kelle inglise roll on omalaadne *remake* tema varasemast, Wim Wendersi 1987. aasta filmist “Berliini taevas”. Ganzil tollase inglise rolli elemendid on üle toodud ka “Looduse laste” inglise rolli lahendusse.

“Kinopäevad” (1994) kuulub ühte ritita Giuseppe Tornatore “Cinema Paradiso” ja Woody Alleni “Raadiopäevadega”. Film on tugevalt autobiograafiliste sugemetega ja räägib Tomasest, kelle lapsepõlv (nagu Fridriksonigi oma) möödub Ameerika popkultuuri invasiooni algusaastatel. Aastaks on filmis 1964 ning see annabki edasise mõistmiseks vajaliku võtme – Tomas istub kinos ja vaatab USA mastaapset piibliteemalist ekraniseeringut “Kuningate kuningas”. “Kinopäevad” on armas ajaveetmise film, sest inimestele üld-

VERDLAUNAMYND FRÍDRÍKS ÞÓRS FRÍDRÍKSSONAR



Besta mynd Norðurlanda 1994

BÍÓDAGAR

juhul meeldib vaadata retrosid, eriti kui nad sisaldavad veel huumorit. Filmist käivad läbi Vene spioonid, Islandi iluduskuninganna, kes mängib Hollywoodi B-kategooria filmides, saagadevestjad ja mis kõik veel. Üks vähestest USA invasioonile vastuseisjatest on kohalik kommunistist aktivist, kes korraldab lastele Eisensteini loomingu pörandaaluseid seansse.

"Kinopäevad", 1994.

"Külmapalavik", 1995.
Masatoshi Nagase (Hirata).



"Kuradi saar",
1996. Keskel
Baltasar
Kormákur
(Baddy).

VERDLAUNAMYND FRIDRIKS ÞÓRS FRIDRIKSSONAR



Besta mynd Norðurlanda 1994

BÍÓDAGAR

juhul meeldib vaadata retrosid, eriti kui nad sisaldavad veel huumorit. Filmist käivad läbi Vene spioonid, Islandi iluduskuninganna, kes mängib Hollywoodi B-kategooria filmides, saagadevestjad ja mis kõik veel. Üks vähestest USA invasioonile vastuseisjatest on kohalik kommunistist aktivist, kes korraldab lastele Eisensteini loomingu pörandaaluseid seansse.

"Kinopäevad", 1994.

"Külmapalavik", 1995.
Masatoshi Nagase (Hirata).



"Kuradi saar",
1996. Keskel
Baltasar
Kormákur
(Baddy).

Nostalgiat on tunda ka Fridrikssoni 1996. aasta filmis *"Kuradi saar"*, mille kohta soomlased on öelnud, et see film ohustab nende kui Põhjamaade kõige suuremate laaberdajate mainet. Keskseks liiniks on ühe perekonna lugu viiekümneandel aastatel ehk siis täpsemalt vanaema Karolina (**Sigurveig Jonsdóttir**) ja vanaisa Toomy (**Gísli Halldórsson**) kooselu noorema generatsiooniga. Perekond elab USA sõjaväelaste poolt maha jäetud barakkides pärast sõjaegses slummis Camp Thule ning tegeleb jõudumööda eluspüsimisega. Nagu ka eespool mainitud filmi *"Kinopäevad"* läbivaks jooneks, nii on siingi üheks põhiteemaks ameerikaliku elustiili pealetung. Kuid *"Kuradi saar"* on mõrkjam ja komplitseeritum film. Karolinal ja Toomy on kaks lapselast, Baddy (**Baltasar Kormákur**) ja Danny (**Sveinn Geirsson**), mõlemad vastandliku elustiili esindajad. Baddy käib ära Ameerikas ning tuleb sealt tagasi Elvise tuka ja James Deani hoiakuga. Danny seevastu on "hea poeg". Baddy joob ja laaberdab, Danny õpib lenduriks. Ühtede jaoks perekonnalugu, teiste jaoks allegooria – ambitsioonid, mis võisid režissööril olla ka *"Kinopäevade"* tegemise juures, kuid realiseerusid filmis *"Kuradi saar"*.

Film *"Universumi inglid"* (2000) räägib skisofreeniahaigest Paulist (**Ingvar E. Sigurdsson**) ja tema maisest teekonnast selle haiguse saatel. Filmi vaatas tema esilinastuse aastal üle poole Islandi elanikkonnast. *"Universumi inglid"* on sügav skisofreeniahaige hingepeegeldus, mille tõsidust leevendavad mõned üksikud anarhistlikud koomilised stseenid. Neist meelde jäävaim on koht, kus Paul läheb oma kahe hullumajakaaslasega

sõbra peedele, tellib restoranis rikkaliku eine ning kasutades oma hullusest tingitud privileegi, jätab arve maksmata.

PÖFFil esitletava retrospektiivi vaatluse lõpu olen jätnud Fridrikssoni 1995. aasta filmi *"Külmapalavik"*, mida võib nimetada islandi rahvusvaheliseks indie-hitiks. Edukas jaapani ärimees Hirata (**Masatoshi Nagase**) teeb plaane eelseisvaks puhkusereisiks Havaiile – kohta, mis on soe ning kus kõik edukad jaapanlased golfi mängimas käivad. Kuid üsna pea Hirata plaanid muutuvad. Nimelt uppused tema vanemad mõni aeg tagasi Islandil, kauges ning kõrvalises jões (vaatajale küll jäetakse selgitamata, mis asju nad seal üldse ajasid), ning Hirata tunneb, et peab sõitma Islandile viimaks läbi mälestustseremooniast, et vanemate hinged teispoolsuses rahu saaksid.

Masatoshi Nagasele pole see esimest korda mängida võõrast võõral maal. 1989. aastal kehastas ta Jim Jarmuschi filmis *"Mystery Train"* jaapanlast, kes oma tüdruk-sõbraga Memphisese *rock'n'roll'*-turismi praktiseerib. *"Külmapalavik"* on oma žanrimääratluselt *road-movie*, mille peategelane üritab kaardistada radasid nii Islandil kui ka oma hinges. Reisi jooksul lennujaamast sihtpunktini, kõrvalise jõeni, kohtab Hirata erinevaid põliselanikke, üks veidram kui teine. Islandi kantribänd – tuleb nagu tuttav ette? Eespool mainisin Fridrikssoni filmides esinevat teatavat laadi kaurismäkilikku elementi ehk siis põhjamaalase enesekuvandit veidi pikaldase ning naljaka tegelasena. Napisõnaline, aeglane ja armas skandinaavlane on kindel kaubamärk, mis aitab Soome, Norra, Taani, Islandi jt filmidel laia maailma müüa.

"Pistrikud", 2002. Keith Carradine (Simon).



Nostalgiat on tunda ka Fridrikssoni 1996. aasta filmis *"Kuradi saar"*, mille kohta soomlased on öelnud, et see film ohustab nende kui Põhjamaade kõige suuremate laaberdajate mainet. Keskseks liiniks on ühe perekonna lugu viiekümneandel aastatel ehk siis täpsemalt vanaema Karolina (*Sigurveig Jonsdóttir*) ja vanaisa Toomy (*Gísli Halldórsson*) kooselu noorema generatsiooniga. Perekond elab USA sõjaväelaste poolt maha jäetud barakkides pärast sõjaegses slummis Camp Thule ning tegeleb jõudumööda eluspüsimisega. Nagu ka eespool mainitud filmi *"Kinopäevad"* läbivaks jooneks, nii on siingi üheks põhiteemaks ameerikaliku elustiili pealetung. Kuid *"Kuradi saar"* on mõrkjam ja komplitseeritum film. Karolinal ja Toomy on kaks lapselast, Baddy (*Baltasar Kormákur*) ja Danny (*Sveinn Geirsson*), mõlemad vastandliku elustiili esindajad. Baddy käib ära Ameerikas ning tuleb sealt tagasi Elvise tuka ja James Deani hoiakuga. Danny seevastu on "hea poeg". Baddy joob ja laaberdab, Danny õpib lenduriks. Ühtede jaoks perekonnalugu, teiste jaoks allegooria – ambitsioonid, mis võisid režissööril olla ka *"Kinopäevade"* tegemise juures, kuid realiseerusid filmis *"Kuradi saar"*.

Film *"Universumi inglid"* (2000) räägib skisofreeniahaigest Paulist (*Ingvar E. Sigurdsson*) ja tema maisest teekonnast selle haiguse saatel. Filmi vaatas tema esilinastuse aastal üle poole Islandi elanikkonnast. *"Universumi inglid"* on sügav skisofreeniahaige hingepeegeldus, mille tõsidust leevendavad mõned üksikud anarhistlikud koomilised stseenid. Neist meelde jäävaim on koht, kus Paul läheb oma kahe hullumajakaaslasega

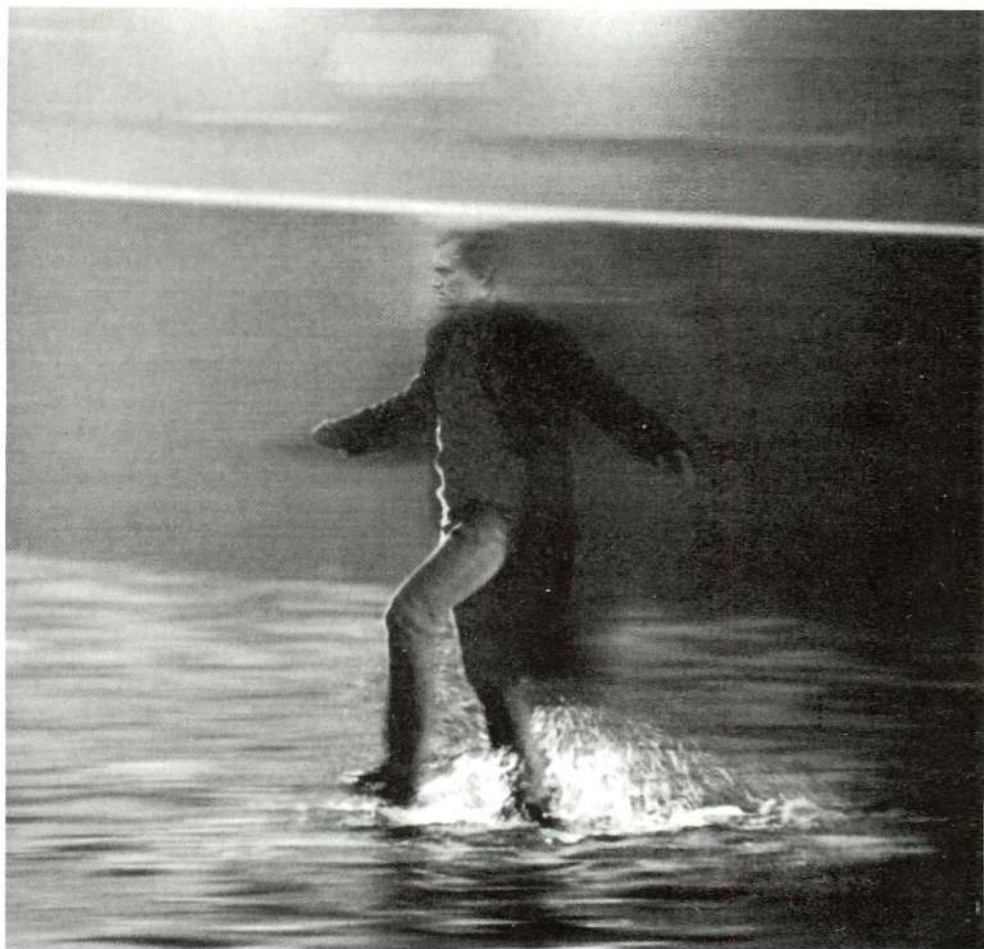
sõbra peedele, tellib restoranis rikkaliku eine ning kasutades oma hullusest tingitud privileegi, jätab arve maksmata.

PÖFFil esitletava retrospektiivi vaatluse lõppu olen jätnud Fridrikssoni 1995. aasta filmi *"Külmapalavik"*, mida võib nimetada islandi rahvusvaheliseks indie-hitiks. Edukas jaapani ärimees Hirata (*Masatoshi Nagase*) teeb plaane eelseisvaks puhkusereisiks Havaiile – kohta, mis on soe ning kus kõik edukad jaapanlased golfi mängimas käivad. Kuid üsna pea Hirata plaanid muutuvad. Nimelt uppused tema vanemad mõni aeg tagasi Islandil, kauges ning kõrvalises jões (vaatajale küll jäetakse selgitamata, mis asju nad seal üldse ajasid), ning Hirata tunneb, et peab sõitma Islandile viimaks läbi mälestustseremooniat, et vanemate hinged teispooluses rahu saaksid.

Masatoshi Nagasele pole see esimest korda mängida võõrast võõral maal. 1989. aastal kehastas ta Jim Jarmuschi filmis *"Mystery Train"* jaapanlast, kes oma tüdruk-sõbraga Memphisese *rock'n'roll'*i-turismi praktiseerib. *"Külmapalavik"* on oma žanrimääratluselt *road-movie*, mille peategelane üritab kaardistada radasid nii Islandil kui ka oma hinges. Reisi jooksul lennujaamast sihtpunktini, kõrvalise jõeni, kohtab Hirata erinevaid põliselanikke, üks veidram kui teine. Islandi kantribänd – tuleb nagu tuttav ette? Eespool mainisin Fridrikssoni filmides esinevat teatavat laadi kaurismäkilikku elementi ehk siis põhjamaalase enesekuvandit veidi pikaldase ning naljaka tegelasena. Napisõnaline, aeglane ja armas skandinaavlane on kindel kaubamärk, mis aitab Soome, Norra, Taani, Islandi jt filmidel laia maailma müüa.

"Pistrikud", 2002. Keith Carradine (Simon).



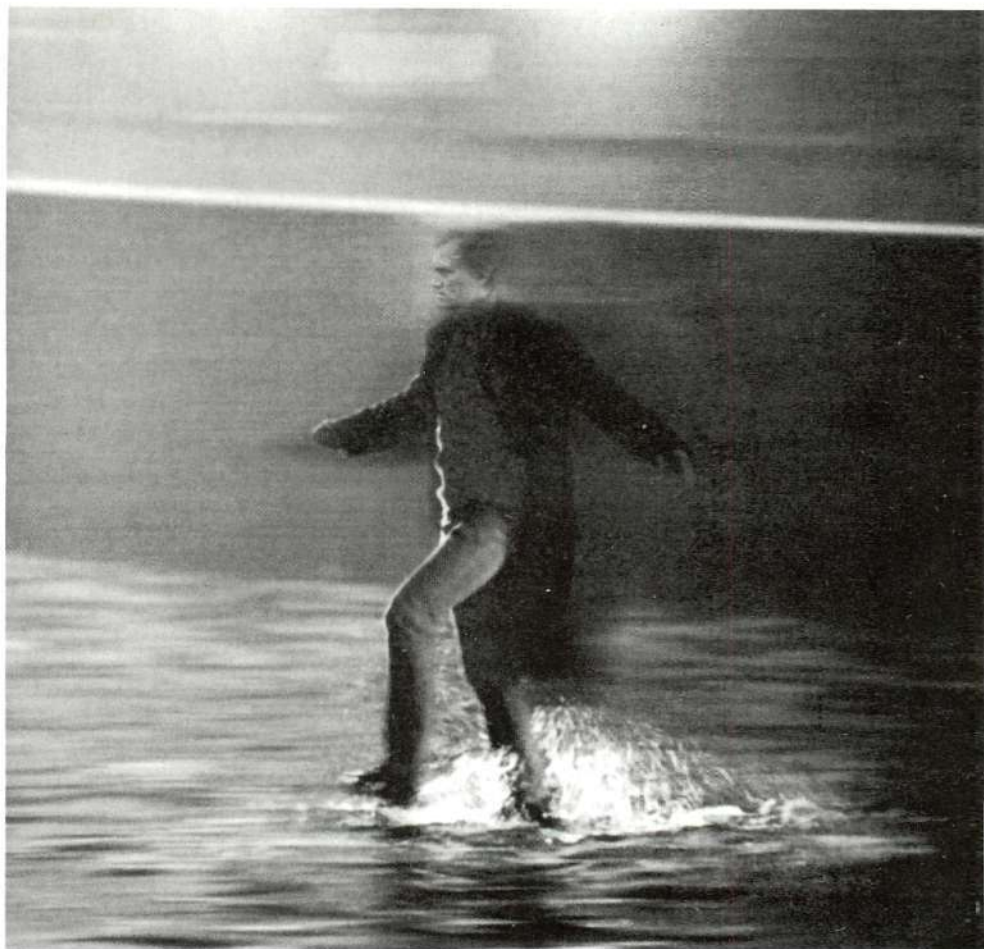


"Universumi inglid", 2000. Ingvar E. Sigurdsson (Paul).

Veel veerandsada aastat tagasi oli islandi filmikunst väljaspool kodumaad niihästi kui tundmatu. Ometi avati saarel esimene kino juba 1906, esimene film tehti 1921. Läbimurre rahvusvahelisele areenile algas pärast 1980. aastat. Lisaks **Hrafn Gunnlaugssonile** on kujunenud islandi mainekamaks ja ühtlasi produktiivsemaks kineastiks **FRIDRIK THÓR FRIDRIKSSON** (sünd 15. mail 1954 Reykjavíkis), autodidaktist filmientusiast, kellel on saareriigi kinoelu edendamisel hindamatud teened. Fridriksoni algatusel loodi 1974 Islandi esimene filmiklubi, ühtlasi oli ta 1980 riigi ainsa filmiajakirja "Kvikmyndabldid" asutaja ja esimene peatoimetaja. 1978 aitas ta saksa režissööri **Wim Wendersi** toetusel käivitada Reykjavíki filmifestivali, olles esialgu ühtlasi selle direktor. Umbes samal ajal alustas tööd kinokompanii *Icelandic Film Corporation*, mis on väidetavasti seotud iga uue Islandi filmi tootmisega. Kuni 1987. aastani tegi Fridriksson dokumentaale ja eksperimentaalfilme, millest ehk



Fridrik Thór
Fridriksson.



"Universumi inglid", 2000. Ingvar E. Sigurdsson (Paul).

Veel veerandsada aastat tagasi oli islandi filmikunst väljaspool kodumaad niihästi kui tundmatu. Ometi avati saarel esimene kino juba 1906, esimene film tehti 1921. Läbimurre rahvusvahelisele areenile algas pärast 1980. aastat. Lisaks **Hrafn Gunnlaugssonile** on kujunenud islandi mainekamaks ja ühtlasi produktiivsemaks kineastiks **FRIDRIK THÓR FRIDRIKSSON** (sünd 15. mail 1954 Reykjavíkis), autodidaktist filmientusiast, kellel on saareriiği kinoelu edendamisel hindamatud teened. Fridriksoni algatusel loodi 1974 Islandi esimene filmiklubi, ühtlasi oli ta 1980 riigi ainsa filmiajakirja "Kvikmyndabldid" asutaja ja esimene peatoimetaja. 1978 aitas ta saksa režissööri **Wim Wendersi** toetusel käivitada Reykjavíki filmifestivali, olles esialgu ühtlasi selle direktor. Umbes samal ajal alustas tööd kinokompanii *Icelandic Film Corporation*, mis on väidetavasti seotud iga uue Islandi filmi tootmisega. Kuni 1987. aastani tegi Fridriksson dokumentaale ja eksperimentaalfilme, millest ehk



Fridrik Thór
Fridriksson.

olulisim on "Rock Reykjavík" (*Rokk í Reykjavík*, 1982), kus debüteeris hilisem megastaar Björk. Fridrik Thór Fridrikssoni tosinnast produtseeritud on ehk tuntuimad tema kauaaegse kaameramehe Ari Kristinssoni perefilm "Skiffri" (1997), Ragnar Bragasoni tragikomöödia "Fiasko" (*Fiaskó*, 1999), Lars von Trieri draama "Pimeduses tantsija" (*Dancer in the Dark*) ja Eisli Snaer Erlingssoni pereseiklus "Íkingut" (mõlemad 2000). Tema filmilavastustes on leitud mõjustusi Wim Wendersi, Theo Angelopoulose ja Jim Jarmuschi loomingust. Poolautobiograafilist-nostalgilist "Kinopäevi" aga peetakse Federico Fellini "Amarcordi" ja Giuseppe Tornatore "Cinema Paradiso" Islandi variandiks.

Fridrik Thór Fridrikssoni filme:

1985 *Hringurim* (tunnine vaatefilm); 1987 "Valged vaalad" (*Skyttarnar*); 1991 "Looduse lapsed" (*Börn náttúrunnar*); 1994 "Kinopäevad" (*Bióðagar; "Amanda"*); 1995 "Külmapalavik" (*Á köldum klaka; "Kuldne delfiin" Troias*); 1996 "Kuradi saar" (*Djöflaeyjan; FIPRESCI preemia Karlovy Varys; Norra "Amanda"*); 2000 "Universumi inglid" (*Englar alheimsins/Universets englar/Universums änglar; Islandi "Edda" auhinnad: aasta film ja režissöör; FIPRESCI preemia Karlovy Varys*); 2000 *On Top Down Under*; 2002 "Pistrikud" (*Fálkar*).

AARE ERMEL



BRUNO O'YA

12. II 1933 – 9. X 2002

Kõik, mida olen olnud suuteline mängima ja mida olen tahtnud mängida, on mängitud. Kui keegi teeks filmi mu jutustuse "Salaarmastus" järgi ja pakuks mulle mängida selles doktorit, siis ei ütleks ma ära.

Intervjuu iseendaga.

Raamatust: Bruno O'Ya. "Külalisena siin maailmas". "Eesti Raamat", Tallinn, 2000.

olulisim on "Rock Reykjavík" (*Rokk í Reykjavík*, 1982), kus debüteeris hilisem megastaar Björk. Fridrik Thór Fridrikssoni tosinkonnast produtsenditööst on ehk tuntuimad tema kauaaegse kaameramehe Ari Kristinssoni perefilm "Skiffri" (1997), Ragnar Bragasoni tragikomöödia "Fiasko" (*Fiaskó*, 1999), Lars von Trieri draama "Pimeduses tantsija" (*Dancer in the Dark*) ja Eisli Snaer Erlingssoni pereseiklus "Íkingut" (mõlemad 2000). Tema filmilavastustes on leitud mõjustusi Wim Wendersi, Theo Angelopoulose ja Jim Jarmuschi loomingust. Poolautobiograafilist-nostalgilist "Kinopäevi" aga peetakse Federico Fellini "Amarcordi" ja Giuseppe Tornatore "Cinema Paradiso" Islandi variandiks.

Fridrik Thór Fridrikssoni filme:

1985 *Hringurim* (tunnine vaatefilm); 1987 "Valged vaalad" (*Skyttarnar*); 1991 "Looduse lapsed" (*Börn náttúrunnar*); 1994 "Kinopäevad" (*Bióðagar; "Amanda"*); 1995 "Külmapalavik" (*Á köldum klaka; "Kuldne delfiin" Troias*); 1996 "Kuradi saar" (*Djöflaeyjan; FIPRESCI preemia Karlovy Varys; Norra "Amanda"*); 2000 "Universumi inglid" (*Englar alheimsins/Universets englar/Universums änglar; Islandi "Edda" auhinnad: aasta film ja režissöör; FIPRESCI preemia Karlovy Varys*); 2000 *On Top Down Under*; 2002 "Pistrikud" (*Fálkar*).

AARE ERMEL



BRUNO O'YA

12. II 1933 – 9. X 2002

Kõik, mida olen olnud suuteline mängima ja mida olen tahtnud mängida, on mängitud. Kui keegi teeks filmi mu jutustuse "Salaarmastus" järgi ja pakuks mulle mängida selles doktorit, siis ei ütleks ma ära.

Intervjuu iseendaga.

Raamatust: Bruno O'Ya. "Külalisena siin maailmas". "Eesti Raamat", Tallinn, 2000.

MARMORTAHVLI METAMORFOOS

"Ma arvan, et kõige raskem filmitegemise juures on panna kõik need erineva kogemuse, erineva tahtmise, erinevate ambitsioonidega inimesed, kes on ka eri paigust kokku tulnud ja tihti ainult üheks korraks, panna nad väinustuma ühest tööst. Et seesama töö, mida me praegu teeme, oleks kogu filmigrupi ühine töö, meeskonna töö."

Elmo Nüganen

Ma ei tea, mis on Elmo Nüganeni saladus. Ma ei tea, mis valemiga tal see õnnestus. Aga ma tean üht filmigruppi, kes ühe võtteperioodi vältel elas ja hingas ühes rütmis, väinustus ühest ideest ning töötas väsimatult ühe eesmärgi nimel. Ma tean läbikülmunud varbaid, tean kahuripaukude kaja, tean grimmiarme ja sõdurisineleid, tean poomi kaadris, tean poiste nimesid, kes ei tulnudki sõjast tagasi... Ometi on see ainult jäämäe veepealne osa sellest, mida mina või keegi teine suudaks filmi "Nimed marmortahvilil" saamisloost edasi anda. Kõige õigemad seda lugu rääkima on ikkagi need inimesed, kes selle filmi elama panid.

Need intervjuud filmi režissööri, kunstniku ning näitlejatega on tehtud mõõdunud kevadel, vahetult pärast võtteperioodi lõppu. Filmitegemise kaadritagust maailma ning tegijate mõtteid ja mälestusi võtetelt sai nii näha kui kuulda ka 2. novembril Eesti Televisioonis näidatud dokumentaalfilmis "Nimed marmortahvli taga" (režissöör Anu Aun). Siin ja praegu toon aga teieni selle osa räägitud juttudest, mis pooletunnisest *making off* ist välja on jäänud.



Teise rühma poisid suunduvad regedel oma esimesse lahingusse.

Režissöör Elmo Nüganen ja Linnateatri muusikaala juhataja Riina Roose Sangaste loosis sõduripoisse laulma õpetamas.

MARMORTAHVLI METAMORFOOS

"Ma arvan, et kõige raskem filmitegemise juures on panna kõik need erineva kogemuse, erineva tahtmise, erinevate ambitsioonidega inimesed, kes on ka eri paigust kokku tulnud ja tihti ainult üheks korraks, panna nad väimustuma ühest tööst. Et seesama töö, mida me praegu teeme, oleks kogu filmigrupi ühine töö, meeskonna töö."

Elmo Nüganen

Ma ei tea, mis on Elmo Nüganeni saladus. Ma ei tea, mis valemiga tal see õnnestus. Aga ma tean üht filmigruppi, kes ühe võtteperioodi vältel elas ja hingas ühes rütmis, väimustus ühest ideest ning töötas väsimatult ühe eesmärgi nimel. Ma tean läbikülmunud varbaid, tean kahuripaukude kaja, tean grimmiarme ja sõdurisineleid, tean poomi kaadris, tean poiste nimesid, kes ei tulnudki sõjast tagasi... Ometi on see ainult jäämäe veepealne osa sellest, mida mina või keegi teine suudaks filmi "Nimed marmortahvilil" saamisloost edasi anda. Kõige õigemad seda lugu rääkima on ikkagi need inimesed, kes selle filmi elama panid.

Need intervjuud filmi režissööri, kunstniku ning näitlejatega on tehtud mõõdunud kevadel, vahetult pärast võtteperioodi lõppu. Filmitegemise kaadritagust maailma ning tegijate mõtteid ja mälestusi võtetelt sai nii näha kui kuulda ka 2. novembril Eesti Televisioonis näidatud dokumentaalfilmis "Nimed marmortahvli taga" (režissöör Anu Aun). Siin ja praegu toon aga teieni selle osa räägitud juttudest, mis pooletunnisest *making off* ist välja on jäänud.



Teise rühma poisid suunduvad regedel oma esimesse lahingusse.



Režissöör Elmo Nüganen ja Linnateatri muusikaala juhataja Riina Roose Sangaste loosis sõduripoisse laulma õpetamas.

Nii nagu see oli teie jaoks näitlejana esimene film, nii oli see teie kursusejuhendajale Elmo Nüganenile režissöörina samuti esimene film. Kas filmirežissöör Nüganen erineb millegi poolest teatrilavastaja Nüganenist?

Ott Aardam (Kohlapuu): Ma ei oska öelda, et ta oleks kuidagi teistsugune. Ta on ikka nagu näitleja. Mõtleb näitleja seisukohalt ja proovib läbi näitleja materjali avada. Mitte teistpidi, et hakkab suure kontseptsiooni poolt peale ja kui siis väike näitleja seal sees tööle hakkab, siis on hästi.

Anti Reinthal (Tääker): Elmo on lavastajana hästi nõudlik ja nüansitäpne. Selles mõttes, et ta ei lase läbi hoolimatust või hooletust. Ta ei aja mingit ümmargust mulli, millest sa mitte midagi aru ei saa; kui ta teeb märkuse, siis on see ratsionaalne ja konkreetne. Sa saad aru ülesandest, mida pead täitma hakkama.

Karol Kuntsel (Martinson): Ta on äärmiselt leidlik. Ja minu arust oskab ta väga hästi elustada stseene läbi pisiasjade ja samas ka mingi üldise tausta sinna taha luua. Ta suunab alati näitlejat tegevuse kaudu.

Priit Võigemast (Ahas): Mulle meeldis Elmoga koostööd teha selles mõttes, et kuna ta oli meie kursuse juhendaja, siis ta tunneb meid kõiki läbi ja lõhki. Tema meid kooli vastu võttis. Ja et ta ei ole ikkagi filmimees, vaid teatrinimene, siis on tema töömeetod suunatud näitlejale ning see, mis puudutas filmispetsiifikat, oli nagu rohkem operaatori rida. Ja see sobis mulle väga. Esimestel võttepäevadel oli teda naljakas vaadata. Hele ütles tema kohta "elektrijänes". Eks ta oli ka elektrijänes, ta oli nii energiat täis. Ta polnud enne filmi teinud, aga ta õpib väga kiiresti. Ma usun, et ta sai režissööri ameti nüüd päris selgeks.

Mart Toome (Miljan): Momenti, et nüüd on sein ees ja ei oska kuhugi edasi minna, seda ei tekkinud. Kuigi endal oli ikka närvis: et ma olen kaamera ees, ja alati oli selline tunne, et nüüd peab kohe kiiresti esimese korraga ära tegema, et kogu meeskond ootab sinu taga. Aga selles mõttes Elmo aitas alati hädast välja. Andis õigeid otsi.

Alo Körve (Käsper): Ma mõtlen, et ta oleks vahest veel rohkem võinud meie kallal norida. Oleks võinud öelda, et näe, siin ei ole usutav. Samas ta tunneb meid ja teab, et ei saa liialt peale käia, see ajaks meid ilmaaegu närvi.

Kalju Kivi (filmi kunstnik): Elmo sai ikkagi hämmastavalt hästi hakkama esimese filmi kohta. Aga muidugi ei tohi unustada, et

ta on väga suurte kogemustega lavastaja ja ilmselt tulid talle suuresti kasuks vabaõhulavastused. Ta tuli väga hästi toime massistseennide organiseerimisega, nii et ta võib-olla isegi ei tahtnud siin oma assistentide abi kasutada nii palju, kui oleks võimalik olnud. Ta tahtis kõik oma käega paika panna. Kuid me oleme palju tänu võlgu ka operaatorigrupile, et võtteperiood meil sedasi sujus. Ma usun, et just tänu **Sergei Astahhovi** kogemusele suutsime välja tulla sellistest olukordadest, kuhu mõni teine operaator poleks üldse sõandanud minnagi. Nii et just Elmo vitaalsus ja Sergei kogemus löid sellise süsteemi, et võte laabus suurepäraselt.

Kust tuli mõte kutsuda filmi operaatoriks Sergei Astahhov?

Elmo Nüganen (režissöör): Algusest peale oli meil mõte, et kuna filmis on palju sõjategevust, siis võiks kutsuda operaatori Venemaalt, kus on väga tugev operaatorite koolkond, ja seal on läbi aegade tehtud ka palju sõjafilme. Vene kinoringkondades teatakse Sergei Astahhovit ülihästi ja peetakse kui mitte kõige paremaks, siis igal juhul üheks parimaks operaatoriks. Tal on oma meeskond, kellest mõnega on ta juba kaheksateist aastat koos töötanud. Kogu meeskond on ülimalt professionaalne, nende töötegemine käis praktiliselt ilma sõnadeta.

Selge on see, et tegemist on suurepärase operaatoriga, aga milline on Sergei Astahhov inimesena?

Elmo Nüganen: Ta on äärmiselt sümpaatne. Inimene, kes on oma elus väga palju kogenud ja tänu sellele omandanud väljendamisel haruldase selguse ja hea huumorimeele. Ta ise ütleb, et on suur laps. Ja on ka. Ta on lihtne inimene. Sergei võib mitu tundi järjest vaikida või ka rääkida, nii et ta ei ole ainult nii- või naasugune. Vaid ühes või kahes kohas olen tajunud tema võimet tegelikult plahvatada. Ta on väga energiline. Ma ütleksin: head õhkkonda mitte ainult soosiv, vaid ka tekitav inimene.

Anti Reinthal (Tääker): Arutasime poistega omavahel, et missugune loom ta oleks, ja siis keegi meie seast tuli mõtte peale, et ta on selline kopraonu, kes oskab kõike. Niimoodi vaikselt nakitseb, saab kõigega ideaalselt hakkama ja suudab veel pere ka ohjes hoida.

Priit Võigemast (Ahas): Minu meelest on ta leiutajatüüp. Ükskord jõudsime võtteplatsile tund aega varem kui kogu tehnika.

Nii nagu see oli teie jaoks näitlejana esimene film, nii oli see teie kursusejuhendajale Elmo Nüganenile režissöörina samuti esimene film. Kas filmirežissöör Nüganen erineb millegi poolest teatrilavastaja Nüganenist?

Ott Aardam (Kohlapuu): Ma ei oska öelda, et ta oleks kuidagi teistsugune. Ta on ikka nagu näitleja. Mõtleb näitleja seisukohalt ja proovib läbi näitleja materjali avada. Mitte teistpidi, et hakkab suure kontseptsiooni poolt peale ja kui siis väike näitleja seal sees tööle hakkab, siis on hästi.

Anti Reinthal (Tääker): Elmo on lavastajana hästi nõudlik ja nüansitäpne. Selles mõttes, et ta ei lase läbi hoolimatust või hooletust. Ta ei aja mingit ümmargust mulli, millest sa mitte midagi aru ei saa; kui ta teeb märkuse, siis on see ratsionaalne ja konkreetne. Sa saad aru ülesandest, mida pead täitma hakkama.

Karol Kuntsel (Martinson): Ta on äärmiselt leidlik. Ja minu arust oskab ta väga hästi elustada stseene läbi pisiasjade ja samas ka mingi üldise tausta sinna taha luua. Ta suunab alati näitlejat tegevuse kaudu.

Priit Võigemast (Ahas): Mulle meeldis Elmoga koostööd teha selles mõttes, et kuna ta oli meie kursuse juhendaja, siis ta tunneb meid kõiki läbi ja lõhki. Tema meid kooli vastu võttis. Ja et ta ei ole ikkagi filmimees, vaid teatrinimene, siis on tema töömeetod suunatud näitlejale ning see, mis puudutas filmispetsiifikat, oli nagu rohkem operaatori rida. Ja see sobis mulle väga. Esimestel võttepäevadel oli teda naljakas vaadata. Hele ütles tema kohta "elektrijänes". Eks ta oli ka elektrijänes, ta oli nii energiat täis. Ta polnud enne filmi teinud, aga ta õpib väga kiiresti. Ma usun, et ta sai režissööri ameti nüüd päris selgeks.

Mart Toome (Miljan): Momenti, et nüüd on sein ees ja ei oska kuhugi edasi minna, seda ei tekkinud. Kuigi endal oli ikka närvis: et ma olen kaamera ees, ja alati oli selline tunne, et nüüd peab kohe kiiresti esimese korraga ära tegema, et kogu meeskond ootab sinu taga. Aga selles mõttes Elmo aitas alati hädast välja. Andis õigeid otsi.

Alo Körve (Käsper): Ma mõtlen, et ta oleks vahest veel rohkem võinud meie kallal norida. Oleks võinud öelda, et näe, siin ei ole usutav. Samas ta tunneb meid ja teab, et ei saa liialt peale käia, see ajaks meid ilmaaegu närvi.

Kalju Kivi (filmi kunstnik): Elmo sai ikkagi hämmastavalt hästi hakkama esimese filmi kohta. Aga muidugi ei tohi unustada, et

ta on väga suurte kogemustega lavastaja ja ilmselt tulid talle suuresti kasuks vabaõhulavastused. Ta tuli väga hästi toime massistseennide organiseerimisega, nii et ta võib-olla isegi ei tahtnud siin oma assistentide abi kasutada nii palju, kui oleks võimalik olnud. Ta tahtis kõik oma käega paika panna. Kuid me oleme palju tänu võlgu ka operaatorigrupile, et võtteperiood meil sedasi sujus. Ma usun, et just tänu **Sergei Astahhovi** kogemusele suutsime välja tulla sellistest olukordadest, kuhu mõni teine operaator poleks üldse sõandanud minnagi. Nii et just Elmo vitaalsus ja Sergei kogemus löid sellise süsteemi, et võte laabus suurepäraselt.

Kust tuli mõte kutsuda filmi operaatoriks Sergei Astahhov?

Elmo Nüganen (režissöör): Algusest peale oli meil mõte, et kuna filmis on palju sõjategevust, siis võiks kutsuda operaatori Venemaalt, kus on väga tugev operaatorite koolkond, ja seal on läbi aegade tehtud ka palju sõjafilme. Vene kinoringkondades teatakse Sergei Astahhovit ülihästi ja peetakse kui mitte kõige paremaks, siis igal juhul üheks parimaks operaatoriks. Tal on oma meeskond, kellest mõnega on ta juba kaheksateist aastat koos töötanud. Kogu meeskond on ülimalt professionaalne, nende töötegemine käis praktiliselt ilma sõnadeta.

Selge on see, et tegemist on suurepärase operaatoriga, aga milline on Sergei Astahhov inimesena?

Elmo Nüganen: Ta on äärmiselt sümpaatne. Inimene, kes on oma elus väga palju kogenud ja tänu sellele omandanud väljendamisel haruldase selguse ja hea huumorimeele. Ta ise ütleb, et on suur laps. Ja on ka. Ta on lihtne inimene. Sergei võib mitu tundi järjest vaikida või ka rääkida, nii et ta ei ole ainult nii- või naasugune. Vaid ühes või kahes kohas olen tajunud tema võimet tegelikult plahvatada. Ta on väga energiline. Ma ütleksin: head õhkkonda mitte ainult soosiv, vaid ka tekitav inimene.

Anti Reinthal (Tääker): Arutasime poistega omavahel, et missugune loom ta oleks, ja siis keegi meie seast tuli mõtte peale, et ta on selline kopraonu, kes oskab kõike. Niimoodi vaikselt nakitseb, saab kõigega ideaalselt hakkama ja suudab veel pere ka ohjes hoida.

Priit Võigemast (Ahas): Minu meelest on ta leiutajatüüp. Ükskord jõudsime võtteplatsile tund aega varem kui kogu tehnika.



Lavakunstikateedri 20. ja 21. lennu poisid, filmis
Tartu kommertskooli õpilased.

Indrek Sammulil oli "Mauser" ja me hakkasime uurima, mismoodi see lahti käib. Lõpuks oli see umbes sajaks jupiks saanud ja me ei osanud seda enam kokku panna. No ja siis võttis Astahhov asja käsile ja pani selle poole tunniga kokku. Ega ta ei ole mingisugune relvaspets, aga see näitab, et ta on loogilise mõtlemise ja tehnilise taibuga.

Anti Reinthal (Tääker): Filmis on üks selline vahva stseen, see on kellegi mälestustest pärit, kus punased ja valged on lahingu eest küüni varjule läinud ja kükitavad seal kõrvuti. Ja siis Tääker peab tikku tõmbama ja valgustama sellega neid nägusid, aga tikk andis liiga vähe valgust ja siis pakkus Astahhov välja, et panna väike tavaline klambriga lamp varruka külge. See oli ühendatud läbi relee. Nii et kui tikku tõmbad, läheb kohe lamp põlema ja valgustab kõik näod ära. Vaat sellise mõtlemisega mees on ta.

Ott Aardam (Kohlapuu): Hästi hea oli töötada, kui Astahhov ise süttis. Ta võis väga lihtsatest asjadest tuld võtta. Ükskord sellest, kuidas haned lendasid üle. Kohe tõsteti kaamera ümber ja filmiti linde. Need olid helged momendid, kui tal silm põles, – ja kuidas ta siis töötas. Seda oli kohe lust vaadata. Aga ta võis süttida ka auruveedurist või näitleja mängust...

Kas filmis mängimine on teistmoodi kui teatris? Mingil moel lihtsam või hoopis keerulisem?

Priit Võigemast (Ahas): Minu jaoks oli üldse kõige keerulisem, et filmi ei võeta järjest, niimoodi süžeed pidi. Ent kuna kõik minu sõbrad, klassivennad, üksteise järel langevad, pean ma seda kuidagi edasi mängima. Aga siis võetakse üks lõik lõpust, teine algusest – vahepeal on kõik sõbrad surma saanud. Saavutada kõige selle juures õige emotsionaalne kraad, see oli kõige raskem.

Karol Kuntsel (Martinson): Millega veel tuli harjuda, oli see, et filmil on ikka nagu teine spetsiifika. Näiteks see, et sa pead väga täpselt meelde jätma, mis liigutuse sa tegid selle teksti ajal, et pärast kõik haakuks. Sellised pisiasjad. Või et kumma käega ma võtsin püssi, või mispidi see rihm mul oli. Nii et detailimälu peab olema filminäitlejal palju paremini välja arenenud kui teatris.

Alo Kõrve (Käspär): Selles mõttes oli ka keeruline või harjumatu, et kui sa lähed võttele ja ei ole enne ette valmistanud või teksti pähe õppinud ning siis on selline raske stseen ja sa oled hommikust õhtuni võtteplatsil, teed ära terve selle suure stseeni seal ja kõik. Tehud ja läinud! Ja see stseen on lindis ja sa ei saagi enam midagi parandada.



Lavakunstikateedri 20. ja 21. lennu poisid, filmis
Tartu kommertskooli õpilased.

Indrek Sammulil oli "Mauser" ja me hakkasime uurima, mismoodi see lahti käib. Lõpuks oli see umbes sajaks jupiks saanud ja me ei osanud seda enam kokku panna. No ja siis võttis Astahhov asja käsile ja pani selle poole tunniga kokku. Ega ta ei ole mingisugune relvaspets, aga see näitab, et ta on loogilise mõtlemise ja tehnilise taibuga.

Anti Reinthal (Tääker): Filmis on üks selline vahva stseen, see on kellegi mälestustest pärit, kus punased ja valged on lahingu eest küüni varjule läinud ja kükitavad seal kõrvuti. Ja siis Tääker peab tikku tõmbama ja valgustama sellega neid nägusid, aga tikk andis liiga vähe valgust ja siis pakkus Astahhov välja, et panna väike tavaline klambriga lamp varruka külge. See oli ühendatud läbi relee. Nii et kui tikku tõmbad, läheb kohe lamp põlema ja valgustab kõik näod ära. Vaat sellise mõtlemisega mees on ta.

Ott Aardam (Kohlapuu): Hästi hea oli töötada, kui Astahhov ise süttis. Ta võis väga lihtsatest asjadest tuld võtta. Ükskord sellest, kuidas haned lendasid üle. Kohe tõsteti kaamera ümber ja filmiti linde. Need olid helged momendid, kui tal silm põles, – ja kuidas ta siis töötas. Seda oli kohe lust vaadata. Aga ta võis süttida ka auruveedurist või näitleja mängust...

Kas filmis mängimine on teistmoodi kui teatris? Mingil moel lihtsam või hoopis keerulisem?

Priit Võigemast (Ahas): Minu jaoks oli üldse kõige keerulisem, et filmi ei võeta järjest, niimoodi süžeed pidi. Ent kuna kõik minu sõbrad, klassivennad, üksteise järel langevad, pean ma seda kuidagi edasi mängima. Aga siis võetakse üks lõik lõpust, teine algusest – vahepeal on kõik sõbrad surma saanud. Saavutada kõige selle juures õige emotsionaalne kraad, see oli kõige raskem.

Karol Kuntsel (Martinson): Millega veel tuli harjuda, oli see, et filmil on ikka nagu teine spetsiifika. Näiteks see, et sa pead väga täpselt meelde jätma, mis liigutuse sa tegid selle teksti ajal, et pärast kõik haakuks. Sellised pisiasjad. Või et kumma käega ma võtsin püssi, või mispidi see rihm mul oli. Nii et detailimälu peab olema filminäitlejal palju paremini välja arenenud kui teatris.

Alo Kõrve (Käspär): Selles mõttes oli ka keeruline või harjumatu, et kui sa lähed võttele ja ei ole enne ette valmistanud või teksti pähe õppinud ning siis on selline raske stseen ja sa oled hommikust õhtuni võtteplatsil, teed ära terve selle suure stseeni seal ja kõik. Tehud ja läinud! Ja see stseen on lindis ja sa ei saagi enam midagi parandada.



Elmo Nüganen
ja operaator Sergei
Astahhov monitori
uurimas.

Kas oli ka midagi, mis teid filmi tegemise juures üllatas?

Ott Aardam (Kohlapuu): See üllataski kõige rohkem, et film on ikka veel illusioon või nagu petukaup. Näiteks sanitaarvaguni stseen: vagun seisab paigal, akende taga jooksevad inimesed puudega vaguni ja prožektorri vahelt läbi, et vari jookseks üle seina, ja siis mehed kõigutavad vagunit. Filmis vaatad, et rong sõidab.

Või siis, kui mängid, et su sõbrad saavad pihta kuulivalangust. Tegelikult ei ole ju mingisuguseid sõpru sul seal kaadri taga. Õeldakse lihtsalt, et vaata sinna punase bussi poole ja mängi.

Anti Reinthal (Tääker): Muidugi oli väga palju sellist, mida ei osanud arvata. Just eriti tehnilise poole pealt. Kas või näiteks raudteejaama stseen. Väljas oli ju täiesti kevad. Mis seal oli? Võib-olla neliteist kraadi sooja. Lund polnud ollagi. Ja siis järsku töid kaitseväljelas kohale veaautotäie lund ja veerand tunniga oli jaamaesine selline, et väljas on justkui miinus viiasteist, igal pool lumi, inimesed käivad kasukates. Täielik metamorfoos.

Ott Aardam (Kohlapuu): Ja siis see põhiline suur lahing, kus olid kõik sõjaväelased ja kaitseleitlased. Sel päeval oli veel tohutu vali tuul, ühe sõjaväetelgi tõstis üle furgoonauto ja kõik asjad lendasid. See oli päev, kus sõjaväelastele anti selga sellised valged ürbid, mis on talvel kaitseriietuseks. Aga need ürbid olid uhiuued, just õmblustöökojast tulnud. Tegelikult ei näe ju lahingus keegi selline väl-

ja nagu pesust tulnud. Ja siis käsutas Elmo kõiki porri pikali, kus nad roomasid natuke maad ja tegid ühe tiiru ümber selja, et oleks ikka ehtsam.

Karol Kuntsel (Martinson): Või siis see, kuidas me tegime stseeni seal varemete juures. Tegevus toimub päeval; hakkasime juba hommikul pihta, aga see on pikk stseen, tegime seda pimedani välja. Ja kuidas siis lihtsalt valgustati niimoodi ära. Väljas on nii pime, et ei näe sõrme ka suhu pista, aga filmilinal oleks ikka nagu päev, vaataja ei saa absoluutselt aru, et tegemist on kunstvalgusega.

Kalju Kivi (filmi kunstnik): No kõige ilusam nipp on see, et keset Tartu Raekoja platsi on meil uhke pürskkaev. Enne Vabadussõda seda muidugi ei olnud. Nii et kaks võimalust – kas pürskkaev maha võtta, mis on võimatu, või siis nähtamatuks teha. Me siis panime kaamera ja pürskkaevu vahele kuulutuste tulba. Vastavalt distantsilt varjab see pürskkaevu ära, aga kõik vajalik on näha.

Oli veel ka selline asi, et me filmisime hämaras ühte talu episoodi ja lund enam ei olnud. Taamalt paistis kuuri katus, tõmbasime sinna valged linad peale. Hämaras jäi tunne, et katusel on lumi. Ja kaamera ette panime oksa, kuhu lasime pulverisaatorist härmatist peale. Samas oli viis kraadi sooja. Lume raasugi polnud läheduses, aga eelmises kaadris astus peategelane mööda krudisevat metsateed. Vaat selliste lihtsate vahenditega saab vaataja ära petta... Kõike ei tohi ka rääkida.



Elmo Nüganen
ja operaator Sergei
Astahhov monitori
uurimas.

Kas oli ka midagi, mis teid filmi tegemise juures üllatas?

Ott Aardam (Kohlapuu): See üllataski kõige rohkem, et film on ikka veel illusioon või nagu petukaup. Näiteks sanitaarvaguni stseen: vagun seisab paigal, akende taga jooksevad inimesed puudega vaguni ja prožektorri vahelt läbi, et vari jookseks üle seina, ja siis mehed kõigutavad vagunit. Filmis vaatad, et rong sõidab.

Või siis, kui mängid, et su sõbrad saavad pihta kuulivalangust. Tegelikult ei ole ju mingisuguseid sõpru sul seal kaadri taga. Õeldakse lihtsalt, et vaata sinna punase bussi poole ja mängi.

Anti Reinthal (Tääker): Muidugi oli väga palju sellist, mida ei osanud arvata. Just eriti tehnilise poole pealt. Kas või näiteks raudteejaama stseen. Väljas oli ju täiesti kevad. Mis seal oli? Võib-olla neliteist kraadi sooja. Lund polnud ollagi. Ja siis järsku töid kaitseväljelas kohale veaautotäie lund ja veerand tunniga oli jaamaesine selline, et väljas on justkui miinus viiasteist, igal pool lumi, inimesed käivad kasukates. Täielik metamorfoos.

Ott Aardam (Kohlapuu): Ja siis see põhiline suur lahing, kus olid kõik sõjaväelased ja kaitseliitlased. Sel päeval oli veel tohutu vali tuul, ühe sõjaväetelgi tõstis üle furgoonauto ja kõik asjad lendasid. See oli päev, kus sõjaväelastele anti selga sellised valged ürbid, mis on talvel kaitseriietuseks. Aga need ürbid olid uhiuued, just õmblustöökojast tulnud. Tegelikult ei näe ju lahingus keegi selline väl-

ja nagu pesust tulnud. Ja siis käsutas Elmo kõiki porri pikali, kus nad roomasid natuke maad ja tegid ühe tiiru ümber selja, et oleks ikka ehtsam.

Karol Kuntsel (Martinson): Või siis see, kuidas me tegime stseeni seal varemete juures. Tegevus toimub päeval; hakkasime juba hommikul pihta, aga see on pikk stseen, tegime seda pimedani välja. Ja kuidas siis lihtsalt valgustati niimoodi ära. Väljas on nii pime, et ei näe sõrme ka suhu pista, aga filmilinal oleks ikka nagu päev, vaataja ei saa absoluutselt aru, et tegemist on kunstvalgusega.

Kalju Kivi (filmi kunstnik): No kõige ilusam nipp on see, et keset Tartu Raekoja platsi on meil uhke purskkaev. Enne Vabadussõda seda muidugi ei olnud. Nii et kaks võimalust – kas purskkaev maha võtta, mis on võimatu, või siis nähtamatuks teha. Me siis panime kaamera ja purskkaevu vahele kuulutuste tulba. Vastavalt distantsilt varjab see purskkaevu ära, aga kõik vajalik on näha.

Oli veel ka selline asi, et me filmisime hämaras ühte talu episoodi ja lund enam ei olnud. Taamalt paistis kuuri katus, tõmbasime sinna valged linad peale. Hämaras jäi tunne, et katusel on lumi. Ja kaamera ette panime oksa, kuhu lasime pulverisaatorist härmatist peale. Samas oli viis kraadi sooja. Lume raasugi polnud läheduses, aga eelmises kaadris astus peategelane mööda krudisevat metsateed. Vaat selliste lihtsate vahenditega saab vaataja ära petta... Kõike ei tohi ka rääkida.

Millised olid kõige põnevamad või meeldejäävamad hetked võtteplatsil?

Mart Toome (Miljan): Valga saun – see oli huvitav sündmus. Omaette elamus.

Oli selline suur maja, kus mitu sauna sees. All saun töötas, aga üleval, kus meie filmima pidime, seal ei töötanud. Ja et usutavam tuleks, võtsime kõik riided seljast ära ja läksime alla päriissauna ennast soojaks tegema.

Argo Aadli (Konsap): See oli selline ühissaun, mida samuti umbes viisteist aastat polnud remonditud, ja seal oli umbes nelikümmend meest, need igalaupäevased saunaskäijad. Pool neist olid mustad. Ma ei tea, kes nad olid, mingid sisserännanud, aserid või... igatahes eestlased nad küll ei olnud. Need viskasid hirmsasti leili.

Alo Kõrve (Käspër): Enamik oli vägevate tätoveeringutega, sellised karmid vennad. Aga samas olid nad väga huvitatud, et mis filmi me teeme. Ja see neile meeldis, et sõjafilmi.

Mart Toome (Miljan): Oli tõesti väga kirev seltskond. Meil oli seal mitu vahejuhtumit. Hea, et ikka ilusasti tulema saime. Jooksime siis higistena läbi koridori üles tagasi ja läksime lavale. Võtsime panged ja viskasime leili, mis sest, et kivid olid tegelikult külmad. Üks mees istus kerise otsas ja vajutas tossu-

masinat ja nii me seal siis "higistasime", kuigi leiliruum oli päris külm. Jah, seal võis lausa haigeks jääda.

Meenub ehk veel mõni selline naljakam hetk võtteplatsilt?

Priit Võigemast (Ahas): Nagu ajaloost teada, olid meil Vabadusõjas ka hiinlased. Ja ongi siis selline stseen filmis, kus Ahas tuleb mõisa ja ühes ruumis kükitavad hiinlased. Aga need hiinlased olid siitsamast Tallinnast, mingid vahetusüliõpilased. Neile aeti mingid riided selga, kusjuures nad ei olnud nõus eriti meelsasti selliseid räbalaid kandma. Aga see oli ajaloolist töepära silmas pidades vajalik. Ühel hiinlasel pidi seal ka tekst olema ja Elmo seletas talle, mismoodi seda öelda. Nad kirjutasiid selle endale hieroglüüfides suurele papitükile. Esimene variant oli selline, et mina pidin seda enda kõhu peal hoidma ja hiinlane teksti sealt lugema, aga see ei läinud läbi, sest papp jäi kaadrisse. Lõpuks ta sai selle teksti ikkagi pähe. Eks see oli keeruline ka, ta pidi küsima: "A eto Peterburg?" Aga tema ei saanud vene keelele vist hästi pihta, sest ta ütles järjepidevalt: "A eto Peter Brook?" Ja lõpuks nii jäigi.

Noored armunud Ahas (Priit Võigemast) ja Marta (Hele Kõre) hüvasti jätmas.
Olav Neulandi fotõd



Millised olid kõige põnevamad või meeldejäävamad hetked võtteplatsil?

Mart Toome (Miljan): Valga saun – see oli huvitav sündmus. Omaette elamus.

Oli selline suur maja, kus mitu sauna sees. All saun töötas, aga üleval, kus meie filmima pidime, seal ei töötanud. Ja et usutavam tuleks, võtsime kõik riided seljast ära ja läksime alla pärisauna ennast soojaks tegema.

Argo Aadli (Konsap): See oli selline ühissaun, mida samuti umbes viisteist aastat polnud remonditud, ja seal oli umbes nelikümmend meest, need igalaupäevased saunaskäijad. Pool neist olid mustad. Ma ei tea, kes nad olid, mingid sisserännanud, aserid või... igatahes eestlased nad küll ei olnud. Need viskasid hirmsasti leili.

Alo Kõrve (Käsp): Enamik oli vägevate tätoveeringutega, sellised karmid vennad. Aga samas olid nad väga huvitatud, et mis filmi me teeme. Ja see neile meeldis, et sõjafilmi.

Mart Toome (Miljan): Oli tõesti väga kirev seltskond. Meil oli seal mitu vahejuhtumit. Hea, et ikka ilusasti tulema saime. Jooksime siis higistena läbi koridori üles tagasi ja läksime lavale. Võtsime panged ja viskasime leili, mis sest, et kivid olid tegelikult külmad. Üks mees istus kerise otsas ja vajutas tossu-

masinat ja nii me seal siis "higistasime", kuigi leiliruum oli päris külm. Jah, seal võis lausa haigeks jääda.

Meenub ehk veel mõni selline naljakam hetk võtteplatsilt?

Priit Võigemast (Ahas): Nagu ajaloost teada, olid meil Vabadusõjas ka hiinlased. Ja ongi siis selline stseen filmis, kus Ahas tuleb mõisa ja ühes ruumis kükitavad hiinlased. Aga need hiinlased olid siitsamast Tallinnast, mingid vahetusüliõpilased. Neile aeti mingid riided selga, kusjuures nad ei olnud nõus eriti meelsasti selliseid räbalaid kandma. Aga see oli ajaloolist töepära silmas pidades vajalik. Ühel hiinlasel pidi seal ka tekst olema ja Elmo seletas talle, mismoodi seda öelda. Nad kirjutasiid selle endale hieroglüüfides suurele papitükile. Esimene variant oli selline, et mina pidin seda enda kõhu peal hoidma ja hiinlane teksti sealt lugema, aga see ei läinud läbi, sest papp jäi kaadrisse. Lõpuks ta sai selle teksti ikkagi pähe. Eks see oli keeruline ka, ta pidi küsima: "A eto Peterburg?" Aga tema ei saanud vene keelele vist hästi pihta, sest ta ütles järjepidevalt: "A eto Peter Brook?" Ja lõpuks nii jäigi.

Noored armunud Ahas (Priit Võigemast) ja Marta (Hele Kõre) hüvasti jätmas.
Olav Neulandi fotod



Argo Aadli (Konsap): See lugu on ka tagantjärele päris naljakas, kuidas laipu tehti. Neid võeti üles nagu plokkide kaupa ja kui tuli minu kord pikali heita, pidin päris söime alla heinte sisse ronima. Ega ma kellelegi ei õelnud, et kardan hirmsasti hiiri ja rotte. Ootan seal oma järjekorda, näen, kuidas üks hiir käib edasi-tagasi söime serva all. Küll ma mõtlesin, et ei suudagi sinna pikali heita, sest ma pidin veel ka seljaga tema poole olema, ja kui ma lõpuks sinna heintesse heitsin, siis mõtlesin kogu aeg, et millal ta nüüd ronib mulle kõrva või kuhugi mujale. Ma ei teagi, kas ta jättis meid rahule või ronis ka kaadrise, aga päris külmavärinad ajas see mõte mulle peale.

Mismoodi teie surmasaamised olid tehniliselt teostatud?

Mart Toome (Miljan): Alguses tegime mitu suremist ilma paukudeta. Siis pandi juhtmed kuue alt sisse ja kasuka külge sissepoole pisikesed ümmargused laengud. Neid oli kuus tükki vist. Ja kui ära ühendati, siis tegi tük-tük-tük-tük-tük-tük ja lõi kasukasse augud sisse. Täpselt nagu olekski kuulipilduja valang läbi tulnud. See oli küll nagu päris. Parasjagu ehmatas ennast ka, et usutavalt välja tuleks.

Karol Kuntsel (Martinson): Nagu ma filmivõtetel õppisin, on filmis kolme liiki suremist. On näitleja surm, grimmi surm ja pürotehniline surm. Et kui Miljan saab näiteks pürotehniliselt surma, siis Martinson sureb grimmissurma.

Kas kõigi nende laengute keskel ohtlik ei olnud? Pääsesite suuremate apardusteta?

Priit Võigemast (Ahas): Tegelikult oli meil küll üks stseen, kus me Martaga just oleme mõisast põgenenud ja mulle jookseb vastu üks eesti sõdur, kelle käest ma küsin, et kus teine rühm on, ja siis samal hetkel astub ta kaks sammu ja lendab õhku. Ja vaat seda stseeni tegi meil üks kaskadöör. Ent sellega läks nüümoodi, et esimene plahvatus sai natuke liiga nõrk ja polnud vajalikku efekti. Muidugi pandi siis teist korda suurem laeng. Lepiti kokku, mitmenda sammu peal plahvatus peab toimuma, ja kui käis: "Mootor!", "Kaamera!", "Läks!" — siis kaskadöör jookseb, laeng plahvatab, tossu on kõik kohad täis, pilt on ideaalne... ja kui suits hajus, siis oli näha, et kaskadööri sinel oli üleni ribades ja vöö oli kaenla all. Ta oli saanud löögi vastu püssi ja jalg oli tal ka pärast natuke haige. Aga elus ikka juhtub selliseid asju. Ise oli ta väga õnnelik, et

stseen hästi välja tuli. Surusid pürotehnikuga kätt ja... mõlemal käed värisesid.

Miks on eestlastele teie arvates sellist filmi vaja?

Ott Aardam (Kohlapuu): Vabadussõda on eestlaste jaoks ikkagi sedavõrd tähtis sündmus, et eestlased võiksid sellest rohkem teada. See, mis ajaloo tunnis räägitakse, ununeb ju paljudel pärast kooli lõppu. Aga võtame näiteks „Viimse reliikvia“. Selle filmi sündmustikku teavad praktiliselt kõik eestlased peast. Aga hoopis olulisem oleks ju Eesti vabadusvõitlusest teada...

Kuidas see film võiks vaatajale mõjuda?

Karol Kuntsel (Martinson): Ma usun, et see film puudutab väga erinevaid inimesi, nii emotsionaalselt kui ka mõistusliku külje pealt. Võib-olla hakkab ka vaataja mõtlema nende küsimuste peale, mida poisid seal filmis endale esitavad. Ehk on see tee, mis viib läbi südame mõistuseni.

Mitte mingisugune arvamus minu poolt "Nimed marmortahvil" kohta ei saa olla objektiivne. Usun, et igaüks, kes on näinud ühe filmi sündi sedavõrd lähedalt, kasvab selle looga samamoodi kokku kui filmi tegijad. Ometi ei kahtle ma hetkekski, et see film ei jäta külmaks ühtegi eestlast.

ANU AUN (sünd. 14. veebruaril 1980 Pärnus) on lõpetanud 2002. aastal TRÜ teleereži eriala, töötab Estonian Casting Agency's casting'u režissöörina.

Argo Aadli (Konsap): See lugu on ka tagantjärele päris naljakas, kuidas laipu tehti. Neid võeti üles nagu plokkide kaupa ja kui tuli minu kord pikali heita, pidin päris söime alla heinte sisse ronima. Ega ma kellelegi ei õelnud, et kardan hirmsasti hiiri ja rotte. Ootan seal oma järjekorda, näen, kuidas üks hiir käib edasi-tagasi söime serva all. Küll ma mõtlesin, et ei suudagi sinna pikali heita, sest ma pidin veel ka seljaga tema poole olema, ja kui ma lõpuks sinna heintesse heitsin, siis mõtlesin kogu aeg, et millal ta nüüd ronib mulle kõrva või kuhugi mujale. Ma ei teagi, kas ta jättis meid rahule või ronis ka kaadrise, aga päris külmavärinad ajas see mõte mulle peale.

Mismoodi teie surmasaamised olid tehniliselt teostatud?

Mart Toome (Miljan): Alguses tegime mitu suremist ilma paukudeta. Siis pandi juhtmed kuue alt sisse ja kasuka külge sissepoole pisikesed ümmargused laengud. Neid oli kuus tükki vist. Ja kui ära ühendati, siis tegi tük-tük-tük-tük-tük-tük ja lõi kasukasse augud sisse. Täpselt nagu olekski kuulipilduja valang läbi tulnud. See oli küll nagu päris. Parasjagu ehmatas ennast ka, et usutavalt välja tuleks.

Karol Kuntsel (Martinson): Nagu ma filmivõtetel õppisin, on filmis kolme liiki suremist. On näitleja surm, grimmi surm ja pürotehniline surm. Et kui Miljan saab näiteks pürotehniliselt surma, siis Martinson sureb grimmissurma.

Kas kõigi nende laengute keskel ohtlik ei olnud? Pääsesite suuremate apardusteta?

Priit Võigemast (Ahas): Tegelikult oli meil küll üks stseen, kus me Martaga just oleme mõisast põgenenud ja mulle jookseb vastu üks eesti sõdur, kelle käest ma küsin, et kus teine rühm on, ja siis samal hetkel astub ta kaks sammu ja lendab õhku. Ja vaat seda stseeni tegi meil üks kaskadöör. Ent sellega läks nüümoodi, et esimene plahvatus sai natuke liiga nõrk ja polnud vajalikku efekti. Muidugi pandi siis teist korda suurem laeng. Lepiti kokku, mitmenda sammu peal plahvatus peab toimuma, ja kui käis: "Mootor!", "Kaamera!", "Läks!" — siis kaskadöör jookseb, laeng plahvatab, tossu on kõik kohad täis, pilt on ideaalne... ja kui suits hajus, siis oli näha, et kaskadööri sinel oli üleni ribades ja vöö oli kaenla all. Ta oli saanud löögi vastu püssi ja jalg oli tal ka pärast natuke haige. Aga elus ikka juhtub selliseid asju. Ise oli ta väga õnnelik, et

stseen hästi välja tuli. Surusid pürotehnikuga kätt ja... mõlemal käed värisesid.

Miks on eestlastele teie arvates sellist filmi vaja?

Ott Aardam (Kohlapuu): Vabadussõda on eestlaste jaoks ikkagi sedavõrd tähtis sündmus, et eestlased võiksid sellest rohkem teada. See, mis ajaloo tunnis räägitakse, ununeb ju paljudel pärast kooli lõppu. Aga võtame näiteks „Viimse reliikvia“. Selle filmi sündmustikku teavad praktiliselt kõik eestlased peast. Aga hoopis olulisem oleks ju Eesti vabadusvõitlusest teada...

Kuidas see film võiks vaatajale mõjuda?

Karol Kuntsel (Martinson): Ma usun, et see film puudutab väga erinevaid inimesi, nii emotsionaalselt kui ka mõistusliku külje pealt. Võib-olla hakkab ka vaataja mõtlema nende küsimuste peale, mida poisid seal filmis endale esitavad. Ehk on see tee, mis viib läbi südame mõistuseni.

Mitte mingisugune arvamus minu poolt "Nimed marmortahvil" kohta ei saa olla objektiivne. Usun, et igaüks, kes on näinud ühe filmi sündi sedavõrd lähedalt, kasvab selle looga samamoodi kokku kui filmi tegijad. Ometi ei kahtle ma hetkekski, et see film ei jäta külmaks ühtegi eestlast.

ANU AUN (sünd. 14. veebruaril 1980 Pärnus) on lõpetanud 2002. aastal TRÜ teleereži eriala, töötab Estonian Casting Agency's casting'u režissöörina.

ANDRES SÖÖDI ESIMENE KUNSTPÄÄSUKE

“Üksinda kiigel”. Autor: Andres Sööt, heli: Jüri Kartušin ja Ants Andreas, AVID-montaaž: Mati Schönberg. Beta SP, 52 min, värv. © “Monofilm”, Andres Sööt, 2001.

Ervin oli veendunud, et oli seda filmi näinud, kuid ta ei tahtnud kuidagi uskuda, et tegu oli kunstfilmiga, mitte dokumentaaliga, nagu tema arvas. See oli suurim kompliment, mida olin kuulnud – Ervin lõi minu jutu peale käega, las räägib, kui tahab. Soomlased on jonnakad, ja Ervin oli soomlane, ingerisoomlane, kui täpsem olla, täna on ta juba pärissoomlane ja käib oma soome sugulaste juures suviti tööl, tal läheb hästi, aga filme vaatab ta vist vähem kui siis, kui ta telekas “Ideaalmaastikku” nägi ja mind uskuda ei tahtnud, et pole päris, et on – kunst.

Kui sama asi juhtuks dokiga ja keegi arvaks, et näeb kunsti, kuigi tegu on eluga, siis oleks see vististi suurim solvang, mida tegija kõrvad peavad kuulma.

Ma siiski riskin – mõned tüübid **Andres Söödi “Kiigest”** võiksid vabalt olla mõnes raamatus või filmis, mis on tehtud, väntraamatu järgi vändatud. (*Väntraamat* on Artur Adsoni sõna, ta kasutas seda ühes oma 30ndail ilmunud artiklis, kus arutus käis selle üle, kas filmikunst ikka on või ei ole kunst.) Juba filmi algus on selline – üks tüüp roomab üle lume, tõuseb püsti, tuigub. Algul tundub, et mõni loom, siis tuleb välja, et inimene. Kuid mitte tavaline inimene, vaid inimene 101. kilomeetrilt (nagu järgmises episoodis kohe ilmneb). Asi saab alguse **Arvi Siiast**, kes 1966. aastal oma luuletuses “101. kilomeeter” nood tüübid, paadialused ja pätid, prostitiidid ja lõngused linnast maale elama saatis, et nad seal paraneda ja ümber kasvada võiksid – looduse keskel! Sealt sattusid nad Söödi filmi, “Kiigele.” Nüüd tsiteerivad noodsamad näod Siia luuletust, ütlevad, et nad elavad 101. kilomeetril ning et kõik nende hädad tulevad sellest ja tähelepanust, mis neile aeg-ajalt osutatakse, neist luuletusi kirjutades



“Üksinda kiigel”, 2001. Režissöör Andres Sööt. Käru vallavanem Jaak Herodes.

ja filmi tehes. Jäetagu nad ükskord ometi rahule, küll siis kõik korda saab.

Ag ei jäeta, kuskilt ilmub välja veel üks mees, kes väliselt on inimese moodi, kuid kelle kavatsused on ilmselgelt kunstilised, kes tahab ümber kasvatada neid, kes seda ise ei soovi – saab ju vanaviisi ka, ja kui kuidagi enam ei saa, siis kuidagi saab ikka. Selle mehe nimi on Herodes. Ta tuleks piiblist, kui need, keda ta ümber tegema hakkab, oleksid piiblit lugenud, seal oli ka üks Herodes ja see tegi palju paha, lõi terve kuningriigi, sinna, kus praegu on Palestiina ja kus tehakse täpselt samu asju täpselt sama moodi, ja sundis inimesi uskuma seda, mida ta ise uskus ja heaks pidas. Nii et kui Käru ja Lungu Valitseja **Jaak Herodes** väidab, et tema nimi sai selliseks tänu ühele o-le, mille üks tema esivanem sinna panna lubas või ise pani, siis on see ilmselge vale, Herodes on olnud Herodes kõikseeaeg; Herdes on ilmselge väljamõeldis, see on selleks, et kes on juhtunud piiblit lugema, teda paremini usuksid ja tema kavatsustele paremini alluksid.

Kuid sellega asi ei piirdu, kunst, mis nagu nii on pikk, pikeneb veelgi, kui Herodes hakkab selgitama, miks need loominimesed tema maadele on sattunud, miks nad Siia luu-

ANDRES SÖÖDI ESIMENE KUNSTPÄÄSUKE

“Üksinda kiigel”. Autor: Andres Sööt, heli: Jüri Kartušin ja Ants Andreas, AVID-montaaž: Mati Schönberg. Beta SP, 52 min, värv. © “Monofilm”, Andres Sööt, 2001.

Ervin oli veendunud, et oli seda filmi näinud, kuid ta ei tahtnud kuidagi uskuda, et tegu oli kunstfilmiga, mitte dokumentaaliga, nagu tema arvas. See oli suurim kompliment, mida olin kuulnud – Ervin lõi minu jutu peale käega, las räägib, kui tahab. Soomlased on jonnakad, ja Ervin oli soomlane, ingerisoomlane, kui täpsem olla, täna on ta juba pärissoomlane ja käib oma soome sugulaste juures suviti tööl, tal läheb hästi, aga filme vaatab ta vist vähem kui siis, kui ta telekas “Ideaalmaastikku” nägi ja mind uskuda ei tahtnud, et pole päris, et on – kunst.

Kui sama asi juhtuks dokiga ja keegi arvaks, et näeb kunsti, kuigi tegu on eluga, siis oleks see vististi suurim solvang, mida tegija kõrvad peavad kuulma.

Ma siiski riskin – mõned tüübid **Andres Söödi “Kiigest”** võiksid vabalt olla mõnes raamatus või filmis, mis on tehtud, väntraamatu järgi vändatud. (*Väntraamat* on Artur Adsoni sõna, ta kasutas seda ühes oma 30ndail ilmunud artiklis, kus arutus käis selle üle, kas filmikunst ikka on või ei ole kunst.) Juba filmi algus on selline – üks tüüp roomab üle lume, tõuseb püsti, tuigub. Algul tundub, et mõni loom, siis tuleb välja, et inimene. Kuid mitte tavaline inimene, vaid inimene 101. kilomeetrilt (nagu järgmises episoodis kohe ilmneb). Asi saab alguse **Arvi Siiast**, kes 1966. aastal oma luuletuses “101. kilomeeter” nood tüübid, paadialused ja pätid, prostitiidid ja lõngused linnast maale elama saatis, et nad seal paraneda ja ümber kasvada võiksid – looduse keskel! Sealt sattusid nad Söödi filmi, “Kiigele.” Nüüd tsiteerivad noodsamad näod Siia luuletust, ütlevad, et nad elavad 101. kilomeetril ning et kõik nende hädad tulevad sellest ja tähelepanust, mis neile aeg-ajalt osutatakse, neist luuletusi kirjutades



“Üksinda kiigel”, 2001. Režissöör Andres Sööt. Käru vallavanem Jaak Herodes.

ja filmi tehes. Jäetagu nad ükskord ometi rahule, küll siis kõik korda saab.

Age ei jäeta, kuskilt ilmub välja veel üks mees, kes väliselt on inimese moodi, kuid kelle kavatsused on ilmselgelt kunstilised, kes tahab ümber kasvatada neid, kes seda ise ei soovi – saab ju vanaviisi ka, ja kui kuidagi enam ei saa, siis kuidagi saab ikka. Selle mehe nimi on Herodes. Ta tuleks piiblist, kui need, keda ta ümber tegema hakkab, oleksid piiblit lugenud, seal oli ka üks Herodes ja see tegi palju paha, lõi terve kuningriigi, sinna, kus praegu on Palestiina ja kus tehakse täpselt samu asju täpselt sama moodi, ja sundis inimesi uskuma seda, mida ta ise uskus ja heaks pidas. Nii et kui Käru ja Lungu Valitseja **Jaak Herodes** väidab, et tema nimi sai selliseks tänu ühele o-le, mille üks tema esivanem sinna panna lubas või ise pani, siis on see ilmselge vale, Herodes on olnud Herodes kõikseeaeg; Herdes on ilmselge väljamõeldis, see on selleks, et kes on juhtunud piiblit lugema, teda paremini usuksid ja tema kavatsustele paremini alluksid.

Kuid sellega asi ei piirdu, kunst, mis nagu nii on pikk, pikeneb veelgi, kui Herodes hakkab selgitama, miks need loominimesed tema maadele on sattunud, miks nad Siia luu-



"Üksinda kiigel".



"Üksinda kiigel".

Andres Söödi fotod

letusse jääda ei saanud. Seda, mida Herodes nüüd pajatab, pole isegi Siia luuletuses. Või on, aga ainult üks rida, ülevalt kaheksas või kui salmide kaupa lugeda, siis kolmanda salmi teine, mida aga peab näitama koos seitsmendaga või esimesega, muidu ei saa õieti aru:

"Kohtupingis nüüd tüdrukud istuvad.
Nende emad on häbist tummad."

Herodese järgi oli asi nii, et tüdrukud saadeti välja emade pärast, kes siis suurest murest murdusid ja tütardele — lastele — järele läksid nagu dekabristide naised oma meestele. Hävitati ja murti mitte üksikisikuid, vaid terveid sugupõlvi.

Nüüd tahab Herodes kogu valla uueks teha. Nagu uuel valitsejal ikka, on tema eesmärgid eelkõige vaimsed, ta tahab murda vana ühisomandi ja ühiskannatuse ideoloogiat ja asendada selle uuega, mille järgi iga inimene on vastutav oma tegude eest ja ei hävita oma kätega seda, mida ta ise on loonud.

Kuid valitsejana on Herodes veider — ta teeb kõik ise, silitab lastel päid, peab hauakõnesid, on kõikide vastu nii hea, nii hea. Ning mis kõige hullem, kõik see on usutav, ei tundugi väntraamatu järgi vändatuna, vaid hoopis kuskil sügavamal kirja panduna. Sügavamal kui pilt või raamat.

Kaua see ei saa kesta, seda ütleb iga tundlik vaataja või lugeja kohe ära, et asi lõpeb kurvalt, teist võimalust pole, iseasi, kas tragöödia ka pildi peale "kirja" jääb. Kuid ime küll, kurb küll — jääb! Ja kuidas veel, hakka või ise lahinal nutma, kui Kuningas on sunnitud lõpuks tunnistama — ei suutnud ma oma rahvast teiseks teha, võib-olla ei osanud. Ta on kiige peal, ikka veel räägib, ikka veel unistab, kuigi peaks juba koos oma rahvaga pommis peaga jaanilõkkes põlema. Mõni teine kustuks ja kukuks kokku, kuid mitte Herodes, Herodes mitte, tema ikka loodab, et ükskord saabub aeg, kus "Lungus on hea elada". Kui mitte päris hea, siis parem ikka. See aeg saabub siis, kui riigi sünniaastal (mis juhuslikult langeb kokku Eesti sünniga) tuleb lipu alla (mis juhuslikult sini-must-valge) mõni esindaja ka Sitika külast. Kui matused ei tarvitse enam olla kohaks, kus pidada propagandakõnesid, nagu Herodes on pidanud mõnikord tegema, teist võimalust ju pole, surm toob rohkem inimesi kokku ja paneb nad rääkima ja laulma. Mis teha, et ka need, kes on suured või suuremad, saaksid aru, et ilma väikseta pole ka suurel või suuremal elu? Kas Kärü ilma Koluta? Lungu ilma Loojata.

Või Sööt ilma filmita?

Või tuleb tal hiilida Eesti Filmi Sihtasutuse koridorides ja hüüda seal, nagu too hooldekodu vanamemm, kes kodust ära kadus ja pärast üles leiti, aga kelle pärast Valitseja isiklikult muretses ja oma ja kodu hoolealust noomima läks. Aga mutike ütles: "Ma ju hüüdsin uuuu! Aga keegi ei kuulnud."

Teinekord hüüa kõvemini! Nii võinuks Herodes öelda, aga ei öelnud. Kolm aega on Söödi filmi ja Herodes teo(se)sse kokku juhtunud: vene-, välis- ja vale-. Sest kõik, mis on praegu, on paratamatult kas rohkem või vähem kiiva ja läheb kaua, enne kui kõik jälle õigeks saab. Kui aga ajad ükskord enam-vähem õiged on ja kiigel on rohkem rahvast kui ühemeheline hull Herodes-armee, siis võib Söödi filmis vaadata, kuidas need loogad ja looked välja nägid. Pättide ja pühakute päris-pale.

Söödile aga palju õnne esimese kunsti-filmi puhul!



"Üksinda kiigel".



"Üksinda kiigel".

Andres Söödi fotod

letusse jääda ei saanud. Seda, mida Herodes nüüd pajatab, pole isegi Siia luuletuses. Või on, aga ainult üks rida, ülevalt kaheksas või kui salmide kaupa lugeda, siis kolmanda salmi teine, mida aga peab näitama koos seitsmendaga või esimesega, muidu ei saa õieti aru:

"Kohtupingis nüüd tüdrukud istuvad.
Nende emad on häbist tummad."

Herodese järgi oli asi nii, et tüdrukud saadeti välja emade pärast, kes siis suurest murest murdusid ja tütardele — lastele — järele läksid nagu dekabristide naised oma meestele. Hävitati ja murti mitte üksikisikuid, vaid terveid sugupõlvi.

Nüüd tahab Herodes kogu valla uueks teha. Nagu uuel valitsejal ikka, on tema eesmärgid eelkõige vaimsed, ta tahab murda vana ühisomandi ja ühiskannatuse ideoloogiat ja asendada selle uuega, mille järgi iga inimene on vastutav oma tegude eest ja ei hävita oma kätega seda, mida ta ise on loonud.

Kuid valitsejana on Herodes veider — ta teeb kõik ise, silitab lastel päid, peab hauakõnesid, on kõikide vastu nii hea, nii hea. Ning mis kõige hullem, kõik see on usutav, ei tundugi väntraamatu järgi vändatuna, vaid hoopis kuskil sügavamal kirja panduna. Sügavamal kui pilt või raamat.

Kaua see ei saa kesta, seda ütleb iga tundlik vaataja või lugeja kohe ära, et asi lõpeb kurvalt, teist võimalust pole, iseasi, kas tragöödia ka pildi peale "kirja" jääb. Kuid ime küll, kurb küll — jääb! Ja kuidas veel, hakka või ise lahinal nutma, kui Kuningas on sunnitud lõpuks tunnistama — ei suutnud ma oma rahvast teiseks teha, võib-olla ei osanud. Ta on kiige peal, ikka veel räägib, ikka veel unistab, kuigi peaks juba koos oma rahvaga pommis peaga jaanilõkkes põlema. Mõni teine kustuks ja kukuks kokku, kuid mitte Herodes, Herodes mitte, tema ikka loodab, et ükskord saabub aeg, kus "Lungus on hea elada". Kui mitte päris hea, siis parem ikka. See aeg saabub siis, kui riigi sünniaastal (mis juhuslikult langeb kokku Eesti sünniga) tuleb lipu alla (mis juhuslikult sini-must-valge) mõni esindaja ka Sitika külast. Kui matused ei tarvitse enam olla kohaks, kus pidada propagandakõnesid, nagu Herodes on pidanud mõnikord tegema, teist võimalust ju pole, surm toob rohkem inimesi kokku ja paneb nad rääkima ja laulma. Mis teha, et ka need, kes on suured või suuremad, saaksid aru, et ilma väikseta pole ka suurel või suuremal elu? Kas Kärü ilma Koluta? Lungu ilma Loojata.

Või Sööt ilma filmita?

Või tuleb tal hiilida Eesti Filmi Sihtasutuse koridorides ja hüüda seal, nagu too hooldekodu vanamemm, kes kodust ära kadus ja pärast üles leiti, aga kelle pärast Valitseja isiklikult muretses ja oma ja kodu hoolealust noomima läks. Aga mutike ütles: "Ma ju hüüdsin uuuu! Aga keegi ei kuulnud."

Teinekord hüüa kõvemini! Nii võinuks Herodes öelda, aga ei öelnud. Kolm aega on Söödi filmi ja Herodes teo(se)sse kokku juhtunud: vene-, välis- ja vale-. Sest kõik, mis on praegu, on paratamatult kas rohkem või vähem kiiva ja läheb kaua, enne kui kõik jälle õigeks saab. Kui aga ajad ükskord enam-vähem õiged on ja kiigel on rohkem rahvast kui ühemeheline hull Herodes-armee, siis võib Söödi filmis vaadata, kuidas need loogad ja looked välja nägid. Pättide ja pühakute päris-pale.

Söödile aga palju õnne esimese kunstimärgi puhul!

PÖÖFF

6. TALLINNA PIMEDATE ÖÖDE FILMIFESTIVAL
23. 11. - 08. 12. 2002

23.11 – 29.11 Sleepwalkers Tudengifilmifestival

23.11 – 30.11 JustFilm laste- ja noortefilmide festival

03.12 – 07.12 Animafilmide festival Animated Dreams

29.11 – 08.12 Pimedate Ööde Filmifestival (Tallinnas, Tartus ja Viljandis)

Eriprogrammid:

Fridrik Thor Fridrikssoni filmid

Ida-Euroopa easternid

Astrid Lindgreni filmid

Jaapani animafilmid

Nukufilm 45

..... jpt.

Kokku üle 200 filmi 50 riigist.

PILETID MÜÜGIL KÕIKJAL ÜLE EESTI
ALATES 15. NOVEMBRIST

PÖÖFF

6. TALLINNA PIMEDATE ÖÖDE FILMIFESTIVAL
23. 11. - 08. 12. 2002

23.11 – 29.11 Sleepwalkers Tudengifilmifestival

23.11 – 30.11 JustFilm laste- ja noortefilmide festival

03.12 – 07.12 Animafilmide festival Animated Dreams

29.11 – 08.12 Pimedate Ööde Filmifestival (Tallinnas, Tartus ja Viljandis)

Eriprogrammid:

Fridrik Thor Fridrikssoni filmid

Ida-Euroopa easternid

Astrid Lindgreni filmid

Jaapani animafilmid

Nukufilm 45

..... jpt.

Kokku üle 200 filmi 50 riigist.

PILETID MÜÜGIL KÕIKJAL ÜLE EESTI
ALATES 15. NOVEMBRIST

PIMEDATE ÖÖDE FILMIFESTIVAL

Tom Tykweri "Paradiis"

Kui Krzysztof Kieslowski märtsis 1996 suri, jäi temast järele kolm koos alalise kaasstenaristi Krzysztof Piesiewicziga kirjutatud käsikirja, millest pidi saama järjekordne filmitrilooogia. Saksamaa, Prantsusmaa, Itaalia, Suurbritannia ja USA koostöös valmis esimesena saksa nüüdisaja kuulsaima noore režissööri Tom Tykweri (1965) lavastatuna "Paradiis" (2002), mis on PÖFFi avafilm. Tykweri rahvusvaheliseks läbilõögiks kujunes tema kolmas film "Lola jooks" (1998), edukas oli samuti "Sõjamees ja keisrinna" (2000), mõlemat on meilgi näidatud.

"Paradiisi" sündmuspaigaks on Itaalia. Inglise keele õpetaja Philippa, keda kehas tab Austraaliast pärit Cate Blanchett, saab tahtmatult nelja süütu inimese tapjaks. Ta asetab kättemaksuks pommi kõrgklassi kuuluva narkoäri mehe kontoris — too on süüdi tema enda mehe ja mitmete tema õpilaste surmas.

"Paradiis", 2002. Režissöör Tom Tykwer. Cate Blanchett (Philippa).



Paraku valib saatus ohvriteks hoopis teised inimesed. Arreteerituna püütakse temalt välja pressida terroriorganisatsiooni, kuhu ta kuuluvat. Ainsana usub naise juttu noor politseiohvitser Filippo (Giovanni Ribisi), kes armub temasse ja korraldab põgenemise.

Kui film algab pingelise poliitilise draamana, siis õige kiiresti muutub stiil; tegemist on liigutava armastuslooga, mis lõpuks muutub mitmeid tõlgendusi pakkuvaks unenäoliseks fantaasiaks.

Tykweri visuaalselt meisterlikku ja tänases terrorismist tiines maailmas provokatiivset "Paradiisi" peetakse aasta üheks kõige rohkem muljet avaldanud filmiekspriimendiks, mis kaunistanud juba mitut festivali. Filmi muusika loojaks Tykweri enda kõrval on Arvo Pärt.

Lisaks Tykweri "Paradiisile" vahendab Goethe Instituut PÖFFile neli Saksa DV indiaanifilmi, mis kunagi olid meie kinodes sagedased ja vaatajate hulgas ülipopulaarsed. "Suure Karu pojad" (1966), "Tšingatsguk — Suur Madu" (1967), "Valged hundid" (1969) ja "Ulzana" (1974); nende puhul ei ole kuigi oluline, kes need lavastas, küll aga kõigis peaosas mängiv jugoslaavlane Gojko Mitić — julge, mehine, õilis ja kena välimusega noor indiaanlane kujunes sotsleeris kultustegelaseks nagu James Bond Läänes, olenemata sellest, millist nime ta just filmis kandis.

Nn *eastern*'ite saagale paneb punkti tšehh Oldřich Lipsky kauboifilmide paroodia "Limonaadi Joe ehk Hobuopera" (1964).

Werner Herzogi "Võitmatu"

Saksa suurtest režissööridest on Werner Herzog (1942) meil kõige populaarsem. Tema retrospektiivid, mida on olnud mitu korda, viimati sel kevadel Katariina kirikus, lähevad alati täissaalile. Paraku jõuab tema film nüüd esmakordselt PÖFFile. Paari dokumentaalfilmi on demonstreeritud Pärnus Mark Soosaare festivalil.

PIMEDATE ÖÖDE FILMIFESTIVAL

Tom Tykweri "Paradiis"

Kui Krzysztof Kieslowski märtsis 1996 suri, jäi temast järele kolm koos alalise kaasstenaristi Krzysztof Piesiewicziga kirjutatud käsikirja, millest pidi saama järjekordne filmitrilooogia. Saksamaa, Prantsusmaa, Itaalia, Suurbritannia ja USA koostöös valmis esimesena saksa nüüdisaja kuulsaima noore režissööri Tom Tykweri (1965) lavastatuna "Paradiis" (2002), mis on PÖFFi avafilm. Tykweri rahvusvaheliseks läbilõögiks kujunes tema kolmas film "Lola jooks" (1998), edukas oli samuti "Sõjamees ja keisrinna" (2000), mõlemat on meilgi näidatud.

"Paradiisi" sündmuspaigaks on Itaalia. Inglise keele õpetaja Philippa, keda kehas tab Austraaliast pärit Cate Blanchett, saab tahtmatult nelja süütu inimese tapjaks. Ta asetab kättemaksuks pommi kõrgklassi kuuluva narkoäri mehe kontoris — too on süüdi tema enda mehe ja mitmete tema õpilaste surmas.

"Paradiis", 2002. Režissöör Tom Tykwer. Cate Blanchett (Philippa).



Paraku valib saatus ohvriteks hoopis teised inimesed. Arreteerituna püütakse temalt välja pressida terroriorganisatsiooni, kuhu ta kuuluvat. Ainsana usub naise juttu noor politseiohvitser Filippo (Giovanni Ribisi), kes armub temasse ja korraldab põgenemise.

Kui film algab pingelise poliitilise draamana, siis õige kiiresti muutub stiil; tegemist on liigutava armastuslooga, mis lõpuks muutub mitmeid tõlgendusi pakkuvaks unenäoliseks fantaasiaks.

Tykweri visuaalselt meisterlikku ja tänases terrorismist tiines maailmas provokatiivset "Paradiisi" peetakse aasta üheks kõige rohkem muljet avaldanud filmiekspriimendiks, mis kaunistanud juba mitut festivali. Filmi muusika loojaks Tykweri enda kõrval on Arvo Pärt.

Lisaks Tykweri "Paradiisile" vahendab Goethe Instituut PÖFFile neli Saksa DV indiaanifilmi, mis kunagi olid meie kinodes sagedased ja vaatajate hulgas ülipopulaarsed. "Suure Karu pojad" (1966), "Tšingatsguk — Suur Madu" (1967), "Valged hundid" (1969) ja "Ulzana" (1974); nende puhul ei ole kuigi oluline, kes need lavastas, küll aga kõigis peaosas mängiv jugoslaavlane Gojko Mitić — julge, mehine, õilis ja kena välimusega noor indiaanlane kujunes sotsleeris kultustegelaseks nagu James Bond Läänes, olenemata sellest, millist nime ta just filmis kandis.

Nn *eastern*'ite saagale paneb punkti tšehh Oldřich Lipsky kaubofilmide paroodia "Limonaadi Joe ehk Hobuopera" (1964).

Werner Herzogi "Võitmatu"

Saksa suurtest režissööridest on Werner Herzog (1942) meil kõige populaarsem. Tema retrospektiivid, mida on olnud mitu korda, viimati sel kevadel Katariina kirikus, lähevad alati täissaalile. Paraku jõuab tema film nüüd esmakordselt PÖFFile. Paari dokumentaalfilmi on demonstreeritud Pärnus Mark Soosaare festivalil.

Nagu küllalt tihti, nii ka **"Võitmatust"** (2001) võtab Herzog lähtealuseks tõestisündinud loo; seekord mehest, kes jõuab külakogukonnast 1930. aastate Berliini võimukoridoridesse ja usub end olevat päästja. Niisiis mõneti Rasputini vaste.

Zishe Breitbart pärines Poolast, ta oli juudi sepa poeg ja ta kujunes sensatsiooniks Weimaris oma tohutu jõu tõttu. Tema tööandja Hanussen kavatses rajada Hitleri valitsusse okultismi ministeeriumi. Tollest mehest on filmi teinud István Szabó. Berliinis võtab aga võimu antisemitism. Košmaaridest painatud Zishe küsib nõu rabilt ja jõuab järeldusele, et Jumal on valinud just tema välja oma rahvast surmaohtu eest hoiatama.

Jõumeest kehastab filmis kahel korral maailma tugevaimaks meheks peetud **Juha Ahola**. Sodankylä festivali kataloogis väidetakse: "Kolm peategelast on nii filmi tugevuseks kui ka nõrkuseks. Herzog ei tahtnud oma filmi musklites elukutselist näitlejat, vaid pigem tõelist jõumeest. Samuti ei soovinud ta kasutada näitlejannat, kes oskab klaverit mängida, selle asemel pakkus ta rolli vene pianistile **Anna Gourarile**. Koos **Tim Rothiga** moodustavad Ahola ja Gourari ebaühtlase trupi."

USA, Suurbritannia ja Saksamaa ühistööna valminud Herzogi "Võitmatule" lisaks vahendab Briti Nõukogu festivalile veel kaks debüütfilmi: **Saul Metzsteini** (1970) "Õine poeskäik" (2000) ja **Asif Kapadia** (1973) "Sõjamees" (2001). Esimene räägib neljast öösiti töötavast sõbrast, kes saavad kokku igal õhtul ühes kohvikus. Sean töötab haiglas ja Vincent paneb supermarketis kaupa välja, Lenny töötab infotelefoniliinis ja Jody elektroonikafirmas. "Metzstein demonstreerib äärmiselt vaba visuaalset stiili, millele lisavad väärtust ekstsentrilised karakterid. Kellelgi pole õigeid vastuseid ei iseendale ega teistele. Vastuste otsimine võib küll ebaõnnestuda, kuid see on põhiline, rõhutab lavastaja. See optimistlik pärast-tööd komöödia suudab leida mõningaid huvitavaid pöördeid, mis mõjuvad värskest ning on tulvil nooruslikku energiat ja segadust." Nii iseloomustab üks kriitik seda filmi.

"Sõjamehe" tegevus leiab aset kusagil Kesk-Indias. Lafcadia juhivad valitud sõdalaste salka türannist üliku juures. Ühel päeval otsustab ta julmast ametist lahti öelda ja naasta kodukülla mägedes. Oma teekonnal leiab ta kaaslasi, kolmekesi püütakse jõuda mägedes-

se, neid jälitavad aga üliku mehed. Maagilisrealistlik üldistusele püüdlev mõistulugu on juba võitnud mitmeid auhindu, eriti hinnatakse **Roman Osini** kaameratööd.

Zoltán Kamondi "Kiusatused"

Ungari Filmiinstituut vahendab kolme mängufilmi, mis kõik on kodumaal suurt tähelepanu äratanud. Teatris esinenud ja dokumentaale teinud **Zoltán Kamondi** (1960) kolmanda täispika filmi "Kiusatused" (2002) peategelane Marci ei huvitu karjäärist, kuigi talle ennustatakse suurejoonelist tulevikku. Kas rahulduda armastava ema pühendumusega, järgida alkohoolikust isa vabadusepüüdu või anda järele lihaliikele ahvatlustele? Ungari filmileksikon märgib: "Kamondi tähtsaimad õpetajad on Károly Makk ja István Szabó, tema ainulaadset stiili iseloomustab viimistletud visuaalsus. Oma filmides jutustab ta lugu läbi tegelaste unistuste, mälestuste ja fantaasiate."

György Pálfi julgelt eksperimenteeriv "Hök" (2002) tunnistati tänavu Ungaris parimaks debüütfilmiks. Vana mees luksu pingil istudes, purjus nooruk norskab kärus, vana daam korjab kannikesi... ja kõige selle juures uurib politseinik mõrva. "Säravalt üles võetud film, mis ühendab dokumentalistika ja briljantselt üllatavad eriefektid. Hök on onomatopoeetilise luksatuse heli, viide, mis toob struktuuraalsesse tervikusse sisse vana mehe ja samas vihjab kergusele, millega Pálfi on oma filmi teinud." Nõnda on iseloomustanud linasteost üks kriitik Toronto festivalil.

1979. aastal poliitilistel põhjustel USA-sse emigreerunud ja viieteist aastat hiljem kodumaale naasnud **Gábor Dettre** "Pilved Gangese kohal" (2001) on kahe noore inimese, Juli ja Andrási, füüsilise ja hingelise kannatuse lugu. Alandus ja hirm. Ümbritsevate alkoholism, lootusetus ja agressiivsus liidavad neid kindlamini ühte. Lõpuks otsustavad nad ellu viia Andrási ammuse unistuse ja sõita Indiasse.

Nagu küllalt tihti, nii ka **"Võitmatust"** (2001) võtab Herzog lähtealuseks tõestisündinud loo; seekord mehest, kes jõuab külakogukonnast 1930. aastate Berliini võimukoridoridesse ja usub end olevat päästja. Niisiis mõneti Rasputini vaste.

Zishe Breitbart pärines Poolast, ta oli juudi sepa poeg ja ta kujunes sensatsiooniks Weimaris oma tohutu jõu tõttu. Tema tööandja Hanussen kavatses rajada Hitleri valitsusse okultismi ministeeriumi. Tollest mehest on filmi teinud István Szabó. Berliinis võtab aga võimu antisemitism. Košmaaridest painatud Zishe küsib nõu rabilt ja jõuab järeldusele, et Jumal on valinud just tema välja oma rahvast surmaohtu eest hoiatama.

Jõumeest kehastab filmis kahel korral maailma tugevaimaks meheks peetud **Juha Ahola**. Sodankylä festivali kataloogis väidetakse: "Kolm peategelast on nii filmi tugevuseks kui ka nõrkuseks. Herzog ei tahtnud oma filmi musklites elukutselist näitlejat, vaid pigem tõelist jõumeest. Samuti ei soovinud ta kasutada näitlejannat, kes oskab klaverit mängida, selle asemel pakkus ta rolli vene pianistile **Anna Gourarile**. Koos **Tim Rothiga** moodustavad Ahola ja Gourari ebaühtlase trupi."

USA, Suurbritannia ja Saksamaa ühistööna valminud Herzogi "Võitmatule" lisaks vahendab Briti Nõukogu festivalile veel kaks debüütfilmi: **Saul Metzsteini** (1970) "Õine poeskäik" (2000) ja **Asif Kapadia** (1973) "Sõjamees" (2001). Esimene räägib neljast öösiti töötavast sõbrast, kes saavad kokku igal õhtul ühes kohvikus. Sean töötab haiglas ja Vincent paneb supermarketis kaupa välja, Lenny töötab infotelefoniliinis ja Jody elektroonikafirmas. "Metzstein demonstreerib äärmiselt vaba visuaalset stiili, millele lisavad väärtust ekstsentrilised karakterid. Kellelgi pole õigeid vastuseid ei iseendale ega teistele. Vastuste otsimine võib küll ebaõnnestuda, kuid see on põhiline, rõhutab lavastaja. See optimistlik pärast-tööd komöödia suudab leida mõningaid huvitavaid pöördeid, mis mõjuvad värskest ning on tulvil nooruslikku energiat ja segadust." Nii iseloomustab üks kriitik seda filmi.

"Sõjamehe" tegevus leiab aset kusagil Kesk-Indias. Lafcadia juhivad valitud sõdalaste salka türannist üliku juures. Ühel päeval otsustab ta julmast ametist lahti öelda ja naasta kodukülla mägedes. Oma teekonnal leiab ta kaaslasi, kolmekesi püütakse jõuda mägedes-

se, neid jälitavad aga üliku mehed. Maagilisrealistlik üldistusele püüdlev mõistulugu on juba võitnud mitmeid auhindu, eriti hinnatakse **Roman Osini** kaameratööd.

Zoltán Kamondi "Kiusatused"

Ungari Filmiinstituut vahendab kolme mängufilmi, mis kõik on kodumaal suurt tähelepanu äratanud. Teatris esinenud ja dokumentaale teinud **Zoltán Kamondi** (1960) kolmanda täispika filmi "Kiusatused" (2002) peategelane Marci ei huvitu karjäärist, kuigi talle ennustatakse suurejoonelist tulevikku. Kas rahulduda armastava ema pühendumusega, järgida alkohoolikust isa vabadusepüüdu või anda järele lihaliikele ahvatlustele? Ungari filmileksikon märgib: "Kamondi tähtsaimad õpetajad on Károly Makk ja István Szabó, tema ainulaadset stiili iseloomustab viimistletud visuaalsus. Oma filmides jutustab ta lugu läbi tegelaste unistuste, mälestuste ja fantaasiate."

György Pálfi julgelt eksperimenteeriv "Hök" (2002) tunnistati tänavu Ungaris parimaks debüütfilmiks. Vana mees luksib pingil istudes, purjus nooruk norskab kärus, vana daam korjab kannikesi... ja kõige selle juures uurib politseinik mõrva. "Säravalt üles võetud film, mis ühendab dokumentalistika ja briljantselt üllatavad eriefektid. Hök on onomatopoeetilise luksatuse heli, viide, mis toob struktuuraalsesse tervikusse sisse vana mehe ja samas vihjab kergusele, millega Pálfi on oma filmi teinud." Nõnda on iseloomustanud linasteost üks kriitik Toronto festivalil.

1979. aastal poliitilistel põhjustel USA-sse emigreerunud ja viieteist aastat hiljem kodumaale naasnud **Gábor Dettre** "Pilved Gangese kohal" (2001) on kahe noore inimese, Juli ja Andrási, füüsilise ja hingelise kannatuse lugu. Alandus ja hirm. Ümbritsevate alkoholism, lootusetus ja agressiivsus liidavad neid kindlamini ühte. Lõpuks otsustavad nad ellu viia Andrási ammuse unistuse ja sõita Indiasse.





Tänavustest mängufilmidest jõudis esimesena kinoekraanile Marko Raadi "Agent Sinikael". Arvo Iho filmikursuse lõpetanutele õnnestus tal esimesena teha täispikk mängufilm. Tegemist on vaieldamatult filmielu sündmusega. Üle hulga aja on eesti mängufilm taas tänaseks päevas. Mulle oli oluline registreerida meie üha küünilisemaks muutuvad igapäevaelu, vöörandumist töö tulemustest ja üksikest. Kõik on suunatud efektiivsusele, domineerib majandussfäär, mis on tegelikult kõigest üks väike osa meie elust. Igava ja absoluutse turulooogika demagoogiline ülekandmine kõikjale on muutunud igapäevaseks ja peaaegu kõikjal aktsepteeritavaks. Mis saab aga nendest inimestest, keda ühel hetkel enam ei vajata, kes ei kohane?

Viis miljonit maksmatut läinud "Agent Sinikael" on meie oludes väga odav film. Olematu oli ka reklaamieelarve, mis n-ö suurfilmidel võib moodustada ligemale poole kogu filmi eelarvest. Aga uudishimulikum ja avatum osa publikust leidis filmi ilmselt siiski üles. Oma osa vaatajate eelhäälestamisel andis ajakirjandus, kleepides filmile külge külma "trendifilmi", liigse intellektuaalsuse ja kontseptuaalsuse sildi. Marko ise peab vaatajaskonna kunstlikku piiramist mõne üksiku subkultuuriga mõttetuks ja leiab, et "Agent Sinikael" on film, mis võiks puudutada küllalt paljusid inimesi. On erinevaid võimalusi, kuidas film võib vaatajale korda minna; „juvitav“ ei tähenda ainult Hollywoodi mudeli jäljega võitlevale peategelasele emotsionaalset kaasaalastamist. Kindlasti ei ole "Agent Sinikael" kerge ja ohutu meelelahutus või leige žanrifilm. Aga miks ta peakski olema? Korralikku käsitööd on ilma minutagi maailm täis. Mõned nädalad jooksis "Agent Sinikael" kobarkinos, nüüd on jõudnud mujale Eestisse. Filmi teine koopia hakkab ringlema festivalidel, kõigepealt läheb Genfi ja Stockholmi.

Marko Raat on sündinud 1. juulil 1973. aastal Harjumaal, kuid esimesest eluaastast alates elanud Tallinnas. 1991 lõpetas ta Kopli Kunstikooli; Kopli kant on põhiliselt olnudki tema koduks, vahepeal küll ka Mustamäe, ja siis sai õpitud 32. keskkoolis. Marko ema koostas Pöögelmanni-nim tehases mikroskeeme, isa remontis insenerina arvuteid. Kooli päevil proovis Marko koos sõpradega 16 mm filme teha.

Pärast keskkooli oligi ainsaks eesmärgiks minna filmi õppima. Iho filmikursuse tulekust Pedas teavitati varakult ette. Vahepeale jäänud aastal õppis Marko mõnda aega Ene Graubergi filosoofiakoolis ja töötas kunstniku ning režissööri assistendina Kaljo Kiisa "Sufloöri" ja Peeter Urbla filmi "Daam autos" juures.

Filmikursusele pääses ta üle noatera, esimesed aastad õppis oma raha eest. Koolituse tubevaks küljeks peab küllalt palju eelõppejõudude kutsumist nii Venemaalt kui Põhjaamaadest. Filmioptetuse traditsiooni puudumine tingib seda paratamatult: oma eriala hea tundja ei ole alati veel suurepärase õpetaja, vahel kujuneb loeng pigem memuaaritamiseks.

Kohe esimesel kursusel hakati ise filmi tegema. Valitses teatud määral unikaalne olukord: videoaparatuur oli haruldane, kuid 35 mm mustvalget Vene filmilinti vedeles lademetes. Niisugust võimalust, et algaja tudeng kasutab õppetööks laia filmilinti, ei kohta vist kas sagil maailmas. Peaaegu igaüks tegi nelja aasta jooksul kolm – neli filmi.

Kooliajal kujunes välja sõpruskond, kus genereeriti ideid ja õpiti üksteiselt: Rainer Sarnet, Rein Pakk, Jaak Kilmi, Marko Raat, pisut hiljem liitusid Andres Maimik ja Arbo Tammiksaar dokumentalistide kursuselt. Enamik neist on ka terava sulega kriitikud. Tuleb kasuks, kui suudad kirja panna oma ideed, mõtete kirjalik vormistamine puhastab mõtlemist müürist ja aitab kontsentreeruda põhilisele. Pealegi on kirjutamine iseenesest mõnus tegevus ja loominguiline väljavalumise võimalus.

Raadi diplomitöö oli lühimängufilm "Õine navigatsioon" (1998) – romantiline lugu skisofreenikust, kes eksisteeris filmis ainult läbi teiste tegelaste jutustatud lugude temast. Mängisid põhiliselt sõbrad ja veel õpivad lavaka tudengid.

Eesti filmikunstist tõstab Marko esile ekspressiivset, jõulise autorikäekirjaga loomingut, nagu Jaan Toominga "Lõppematu päev" ja "Värvilised unenäod", aga samuti Mark Soosaare varasemad, rohkem-vähem lavastuslikud dokumentaalid: Kihnu ja Manija filmid, "Maised ihad". Läänest on jäänud versta-postideks Jean-Luc Godard ja Michelangelo Antonioni, David Cronenberg ja Stanley Kubrick. Keskkooli ajal mõjus väga meelde jäävalt, vist 1988. aastal kinos "Helios" näidatud Riia "Arsenälsilt" pärit kummaline pakett. *Godard'i kompromissitu modernism,*

Marko Raat 21. oktoobril 2002. aastal.

Harri Rospu fotod

Tänavustest mängufilmidest jõudis esimesena kinoekraanile Marko Raadi "Agent Sinikael". Arvo Iho filmikursuse lõpetanutele õnnestus tal esimesena teha täispikk mängufilm. Tegemist on vaieldamatult filmielu sündmusega. Üle hulga aja on eesti mängufilm taas tänaseks päevas. Mulle oli oluline registreerida meie üha küünilisemaks muutuvad igapäevaelu, vöörandumist töö tulemustest ja üksikest. Kõik on suunatud efektiivsusele, domineerib majandusfäär, mis on tegelikult kõigest üks väike osa meie elust. Igava ja absoluutse turulooogika demagoogiline ülekandmine kõikjale on muutunud igapäevaseks ja peaaegu kõikjal aktsepteeritavaks. Mis saab aga nendest inimestest, keda ühel hetkel enam ei vajata, kes ei kohane?

Viis miljonit maksta läinud "Agent Sinikael" on meie oludes väga odav film. Olematu oli ka reklaamieelarve, mis n-ö suurfilmidel võib moodustada ligemale poole kogu filmi eelarvest. Aga uudishimulikum ja avatum osa publikust leidis filmi ilmselt siiski üles. Oma osa vaatajate eelhäälestamisel andis ajakirjandus, kleepides filmile külge külma "trendifilmi", liigse intellektuaalsuse ja kontseptuaalsuse sildi. Marko ise peab vaatajaskonna kunstlikku piiramist mõne üksiku subkultuuriga mõttetuks ja leiab, et "Agent Sinikael" on film, mis võiks puudutada küllalt paljusid inimesi. On erinevaid võimalusi, kuidas film võib vaatajale korda minna; „juvitav“ ei tähenda ainult Hollywoodi mudeli jäljega võitlevale peategelasele emotsionaalset kaasaalastamist. Kindlasti ei ole "Agent Sinikael" kerge ja ohutu meelelahutus või leige žanrifilm. Aga miks ta peakski olema? Korralikku käsitööd on ilma minutagi maailm täis. Mõned nädalad jooksis "Agent Sinikael" kobarkinos, nüüd on jõudnud mujale Eestisse. Filmi teine koopia hakkab ringlema festivalidel, kõigepealt läheb Genfi ja Stockholmi.

Marko Raat on sündinud 1. juulil 1973. aastal Harjumaal, kuid esimesest eluaastast alates elanud Tallinnas. 1991 lõpetas ta Kopli Kunstikooli; Kopli kant on põhiliselt olnudki tema koduks, vahepeal küll ka Mustamäe, ja siis sai õpitud 32. keskkoolis. Marko ema koostas Pöögelmanni-nim tehases mikroskeeme, isa remontis insenerina arvuteid. Kooli päevil proovis Marko koos sõpradega 16 mm filme teha.

Pärast keskkooli oligi ainsaks eesmärgiks minna filmi õppima. Iho filmikursuse tulekust Pedas teavitati varakult ette. Vahepeale jäänud aastal õppis Marko mõnda aega Ene Graubergi filosoofiakoolis ja töötas kunstniku ning režissööri assistendina Kaljo Kiisa "Sufloöri" ja Peeter Urbla filmi "Daam autos" juures.

Filmikursusele pääses ta üle noatera, esimesed aastad õppis oma raha eest. Koolituse tubevaks küljeks peab küllalt palju eelõppejõudude kutsumist nii Venemaalt kui Põhjaamaadest. Filmioptetuse traditsiooni puudumine tingib seda paratamatult: oma eriala hea tundja ei ole alati veel suurepärase õpetaja, vahel kujuneb loeng pigem memuaaritamiseks.

Kohe esimesel kursusel hakati ise filmi tegema. Valitses teatud määral unikaalne olukord: videoaparatuur oli haruldane, kuid 35 mm mustvalget Vene filmilinti vedeles lademetes. Niisugust võimalust, et algaja tudeng kasutab õppetööks laia filmilinti, ei kohta vist kas sagil maailmas. Peaaegu igaüks tegi nelja aasta jooksul kolm – neli filmi.

Kooliajal kujunes välja sõpruskond, kus genereeriti ideid ja õpiti üksksteiselt: Rainer Sarnet, Rein Pakk, Jaak Kilmi, Marko Raat, pisut hiljem liitusid Andres Maimik ja Arbo Tammiksaar dokumentalistide kursuselt. Enamik neist on ka terava sulega kriitikud. Tuleb kasuks, kui suudad kirja panna oma ideed, mõtete kirjalik vormistamine puhastab mõtlemist müürist ja aitab kontsentreeruda põhilisele. Pealegi on kirjutamine iseenesest mõnus tegevus ja loominguiline väljavalumise võimalus.

Raadi diplomitöö oli lühimängufilm "Õine navigatsioon" (1998) – romantiline lugu skisofreenikust, kes eksisteeris filmis ainult läbi teiste tegelaste jutustatud lugude temast. Mängisid põhiliselt sõbrad ja veel õpivad lavaka tudengid.

Eesti filmikunstist tõstab Marko esile ekspressiivset, jõulise autorikäekirjaga loomingut, nagu Jaan Toominga "Lõppematu päev" ja "Värvilised unenäod", aga samuti Mark Soosaare varasemad, rohkem-vähem lavastuslikud dokumentaavid: Kihnu ja Manija filmid, "Maised ihad". Läänest on jäänud verstepostideks Jean-Luc Godard ja Michelangelo Antonioni, David Cronenberg ja Stanley Kubrick. Keskkooli ajal mõjus väga meelde jäävalt, vist 1988. aastal kinos "Helios" näidatud Riia "Arsenälsilt" pärit kummaline pakett. *Godard'i kompromissitu modernism,*

Marko Raat 21. oktoobril 2002. aastal.

Harri Rospu fotod



Miloš Formani Tšehhi-aegsed komöödiad ja **Jos Stellingu** peaaegu dialoogita poeetilised tööd: kolm kardinaalselt erinevat lähenemist filmikunstile, mis kindlasti on oma jälje minu hilisematele tegemistele jätnud.

Minu ealiste aktiivsema tegevuse algus langetas kokku video jõudmisega meile, suhteliselt odavate ja lihtsasti käsitletavate videokaamerate kättesaadavaks muutmisega. Teatud ajal tundus isegi lihtsam ühist keelt leida videokunstnikega, kuna pildilis-kujundiline jutustamisviis tundus huvitavam kui traditsiooniline loo- ja karakterikeskne filminarratiiv. Valmisid rühmatööd *"Autompsyko Supervegos"* (1995), *"Öökull ja kana"* (1996) jm. Samuti on suuri rahasid liigutama harjunud filmiinstituutsioonid oma olemuselt väga konservatiivsed ja teovõimetud kõiges, mis puudutab n-ö audiovisuaalseid väikevorme. Lähtepunkt, et iga idee ei vaja teostamiseks täispika filmi formaati ja eelarvet, oli 90-ndate keskel eesti filmifondides täiesti arusaamatu. Enamik minu tolleaegsetest tegemistest on saanud teoks tänu märksa paindlikemale kunstiringkondadele.

Eesti filmiajakirjanikud tunnistasid 1999. aasta parimaks kodumaiseks filmiks dokumentaali *"Esteetilistel põhjustel"* – see on hakanud, peale filmifestivalide, palju ringlesma kunstigaleriides ja -näitustel. Seda

tööd peab Marko enda jaoks oluliseks senini, vähemalt kutsub see esile elavat poleemikat ega jäta kedagi ükskõikseks: varasematesse suhtub ta juba teatava distantsiga.

Raat ise astus juba mitu aastat tagasi filmiajakirjanike ühingust välja, põhjust ta ei mäleta, aeti vist mingis küsimuses poliitilist korrektsust taga, pealegi ei kirjutanud ta tol ajal enam kuigi palju. Nagu enamik kursusekaaslast, ei ole temagi astunud Kinoliitu – peab seda organisatsiooni liiga amorfseks ja passiivseks, kus sisuliste otsuste tegemise asemel on endiselt põhiküsimuseks kinnisvara, maja katuse vahetus ja kinosaaali remont.

Marko abikaasa **Jaana** on kunstiharidusega ja võttis osa ka *"Agent Sinikaela"* tegemisest, tütar **Ella Lin** on kuueaastane. Varajane isaks saamine kiirendab kindlasti täiskasvanuks saamist, kas see on hea või halb, seda ta ei oska öelda. Küll aga näed lapsevanemana maailma kindlasti teisiti kui kõigest sõltumatu egoistina, leiab ta.

"Agent Sinikaelas" mängisid elukutselised näitlejad vastupidiselt *"Õisele navigatsioonile"*. Minu võimuses ei ole õpetada inimest näitlema võtteperioodi jooksul, tsiteeriksin siinkohal briti lavastajat Ken Russellit. Ma saan luua mängitava karakteri, suunata ja aidata, kuid rolli teeb lõpuks ikkagi näitleja ise. Samas on hea vastupidine näide Otar Iosseliani. Küsimus on rohkem konkreetse filmi stiilis. Ja võib-olla töötan kunagi jälle mitteprofessionaalidega. Midagi ei ole välistatud.

Praegu jookseb Marko Raadil juba uus film silme ees, aga selle stsenaariumiks vormistamine võtab veel kindlasti aega. Vahepeal soovib ta taas ennast lühemate filmivormidega testida ja ka teater või dokumentalistika ei ole välistatud. Põhimõtteliselt ei ole minu jaoks dokil ja mängufilmil suurt olemuslikku vahet – iihhe puhul lavastad rohkem võtteplatsil, teise puhul montaažis.

SULEV TEINEMAA



Miloš Formani Tšehhi-aegsed komöödiad ja **Jos Stellingu** peaaegu dialoogita poeetilised tööd: kolm kardinaalselt erinevat lähenemist filmikunstile, mis kindlasti on oma jälje minu hilisematele tegemistele jätnud.

Minu ealiste aktiivsema tegevuse algus langetas kokku video jõudmisega meile, suhteliselt odavate ja lihtsasti käsitletavate videokaamerate kättesaadavaks muutmisega. Teatud ajal tundus isegi lihtsam ühist keelt leida videokunstnikega, kuna pildilis-kujundiline jutustamisviis tundus huvitavam kui traditsiooniline loo- ja karakterikeskne filminarratiiv. Valmisid rühmatööd *"Autompsyko Supervegos"* (1995), *"Öökull ja kana"* (1996) jm. Samuti on suuri rahasid liigutama harjunud filmiinstituutsioonid oma olemuselt väga konservatiivsed ja teovõimetud kõiges, mis puudutab n-ö audiovisuaalseid väikevorme. Lähtepunkt, et iga idee ei vaja teostamiseks täispika filmi formaati ja eelarvet, oli 90-ndate keskel eesti filmifondides täiesti arusaamatu. Enamik minu tolleaegsetest tegemistest on saanud teoks tänu märksa paindlikemale kunstiringkondadele.

Eesti filmiajakirjanikud tunnistasid 1999. aasta parimaks kodumaiseks filmiks dokumentaali *"Esteetilistel põhjustel"* – see on hakanud, peale filmifestivalide, palju ringlesma kunstigaleriides ja -näitustel. Seda

tööd peab Marko enda jaoks oluliseks senini, vähemalt kutsub see esile elavat poleemikat ega jäta kedagi ükskõikseks: varasematesse suhtub ta juba teatava distantsiga.

Raat ise astus juba mitu aastat tagasi filmiajakirjanike ühingust välja, põhjust ta ei mäleta, aeti vist mingis küsimuses poliitilist korrektsust taga, pealegi ei kirjutanud ta tol ajal enam kuigi palju. Nagu enamik kursusekaaslast, ei ole temagi astunud Kinoliitu – peab seda organisatsiooni liiga amorfseks ja passiivseks, kus sisuliste otsuste tegemise asemel on endiselt põhiküsimuseks kinnisvara, maja katuse vahetus ja kinosaaali remont.

Marko abikaasa **Jaana** on kunstiharidusega ja võttis osa ka *"Agent Sinikaela"* tegemisest, tütar **Ella Lin** on kuueaastane. Varajane isaks saamine kiirendab kindlasti täiskasvanuks saamist, kas see on hea või halb, seda ta ei oska öelda. Küll aga näed lapsevanemana maailma kindlasti teisiti kui kõigest sõltumatu egoistina, leiab ta.

"Agent Sinikaelas" mängisid elukutselised näitlejad vastupidiselt *"Õisele navigatsioonile"*. Minu võimuses ei ole õpetada inimest näitlema võtteperioodi jooksul, tsiteeriksin siinkohal briti lavastajat Ken Russellit. Ma saan luua mängitava karakteri, suunata ja aidata, kuid rolli teeb lõpuks ikkagi näitleja ise. Samas on hea vastupidine näide Otar Iosseliani. Küsimus on rohkem konkreetse filmi stiilis. Ja võib-olla töötan kunagi jälle mitteprofessionaalidega. Midagi ei ole välistatud.

Praegu jookseb Marko Raadil juba uus film silme ees, aga selle stsenaariumiks vormistamine võtab veel kindlasti aega. Vahepeal soovib ta taas ennast lühemate filmivormidega testida ja ka teater või dokumentalistika ei ole välistatud. Põhimõtteliselt ei ole minu jaoks dokil ja mängufilmil suurt olemuslikku vahet – iihhe puhul lavastad rohkem võtteplatsil, teise puhul montaažis.

SULEV TEINEMAA

THEATRE. MUSIC. CINEMA 2002

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: MADIS KOLK. EXECUTIVE PUBLISHER: MARIKA ROHDE. THEATRE EDITOR: MADIS KOLK. MUSIC EDITOR: TIINA ÕUN. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER. VOORIMEHE 9, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

ILMAR RAAG. *In Praise of Classical Drama (15)*
The author presents an overview of last summer's dramaturgy seminar conducted by him in Viljandi for young playwrights. He mostly talks about the construction of a drama text (largely using screen-plays) and its effect mechanism.

JÜRI EHLVEST. *How to Write a Good Play? (18)*
Ehlvest presents an essay about a playwright's primary impulses and motifs at the initial stage of writing a play. He also gives the criteria of evaluation.

JÜRI KALDMAA. *Crazy SHOPPING and the FUCKING Professor. Something About Shock (21)*
On the basis of Jaan Kruusvall's play "Crazy Professor" (Estonian Drama Theatre) and Mark Ravenhill's "Shopping and fucking" (Ugala), Kaldmaa tackles the elements that make a play a shock play.

IGOR KROMANOV. *Jevgeni Grishkovets Turns to Us Directly (26)*
Igor Kromanov portrays the Russian cult dramatist, theatre director and actor Jevgeni Grishkovets who has performed several times also in Estonia.

MARDI VALGEMÄE. *Dionysos Agonistes (31)*
Referring to the Greek notion of "agon" meaning battle, Mardi Valgemäe treats, mostly deriving from Nietzsche, the conflict between Dionysian negation and affirmation, and between tradition and the avant-garde in Occidental drama, focusing on "Hamlet".

Spring Cleaning on Vertical Axis (39)
Eva-Liisa Palli talks to Maret Mursa Tormis, the first Estonian teacher of Alexander technique about the history, essence and possibilities of studying the technique. Mursa also talks about her own work as a teacher.

MUSIC

ESTER VÕSU. *In the Footsteps of "The Old Barny", or How We Laugh at Ourselves in the 21st Century (44)*
The young theatre historian Ester Võsu reviews the performance of Albert Lortzing's opera "The Poacher" (*Der Wildschütz*) premiered at "Vanemuine" theatre in September 2002 from the aspect of 'creolisation'. The production of "Der Wildschütz" tackles the relations of the Baltic German and peasant culture, and blends cultural texts, styles and traditions belonging to different epochs and cultural spaces. With the word "The Old Barny" the author refers to one of the most popular plays in recent Estonian drama. Director Liis Kolle has graduated from the Tartu University as theatre historian and is currently studying music theatre direction in Berlin (*Hochschule für Musik "Hanns Eisler"*).

EVI ARUJÄRV. *Pärt: Water Music with Traces of Fire (52)*

Review of CD "Orient & Occident". Performers are the chamber choir and symphony orchestra of the Swedish Radio under the baton of Tõnu Kaljuste. ECM Records 2002.

The author finds that Arvo Pärt's new CD, like many of his other works, is a meeting place of different music and different worlds. Pärt's music has contained, from the start, two great forces: those of mathematics and signs, a skill to create perceptibly orderly structures and meaningful sign worlds. Here the author reveals himself more and more in the role of a dramaturge and marker. His one-time departure from the powerful style collages to ascetically closed unison was the natural result of a spiritual journey.

In a sense the increasingly felt presence of style signs, 'the times of music' and symbols in Pärt's new music is a kind of return, starting a new cycle...

IGOR GARŠNEK. *Two Great CDs of Estonian Contemporary Music (57)*

Estonian Radio has produced two representative CDs of Estonian music – "Estonian Composers" I and II. The first, with the subtitle "Estonian Contemporary Classics", includes Ester Mägi, Veljo Tormis, Lepo Sumera, Raimo Kangro, Eino Tamberg, Toivo Tulev and René Eespere. The second CD mainly presents the composers of the younger generation – Helena Tulve, Tõnu Kõrvits, Timo Steiner, Mirjam Tally, Tõnis Kaumann, Märta Matis Lill and of a bit older generation, Mart Siimer. The works are performed by the Estonian National Symphony Orchestra, NYDD Ensemble, Estonian Boys' choir, Academic Male Choir of the Tallinn Technical university, Tallinn String Quarter, and conductors Olari Elts, Paul Mägi, Aivo Välja, Arvo Volmer and various outstanding soloists.

It Must Be Easy to Play (An Interview with Estonian Composer Jaan Rääts) (61)

Jaan Rääts who celebrated his 70th birthday in October was chairman of the Soviet Estonian Composers' Union for years. He belongs to the generation who emerged in Estonian music during the second half of the 1950s. His contemporaries include Veljo Tormis, Eino Tamberg, Arvo Pärt etc. Jaan Rääts gained some world recognition with his Concerto for Chamber Orchestra in the early 1960s.

IVALO RANDALU. *This Year's Tallinn Organ Festival – a Bird's-eye View. 2 – 11. VIII AD MMII (63)*

Overview of the summer organ festival. Performers: Gabriel Margheri (Monaco), Jean-Christoph Geiser (Switzerland), Ennio Cominetti (Italy), Andreas Jacob (Germany), David Timm (Germany), Edouard Oganessian (France), Aare-Paul Lattik, Andres Uiibo, Toomas Trass (Estonia); Gregorian ensemble *Vox Clamantis* (Estonia) etc.

THEATRE. MUSIC. CINEMA 2002

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIOODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: MADIS KOLK. EXECUTIVE PUBLISHER: MARIKA ROHDE. THEATRE EDITOR: MADIS KOLK. MUSIC EDITOR: TIINA ÕUN. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER. VOORIMEHE 9, PK 3200, TALLINN 10505, ESTONIA

THEATRE

ILMAR RAAG. *In Praise of Classical Drama* (15)
The author presents an overview of last summer's dramaturgy seminar conducted by him in Viljandi for young playwrights. He mostly talks about the construction of a drama text (largely using screen-plays) and its effect mechanism.

JÜRI EHLVEST. *How to Write a Good Play?* (18)
Ehlvest presents an essay about a playwright's primary impulses and motifs at the initial stage of writing a play. He also gives the criteria of evaluation.

JÜRI KALDMAA. *Crazy SHOPPING and the FUCKING Professor. Something About Shock* (21)
On the basis of Jaan Kruusvall's play "Crazy Professor" (Estonian Drama Theatre) and Mark Ravenhill's "Shopping and fucking" (Ugala), Kaldmaa tackles the elements that make a play a shock play.

IGOR KROMANOV. *Jevgeni Grishkovets Turns to Us Directly* (26)
Igor Kromanov portrays the Russian cult dramatist, theatre director and actor Jevgeni Grishkovets who has performed several times also in Estonia.

MARDI VALGEMÄE. *Dionysos Agonistes* (31)
Referring to the Greek notion of "agon" meaning battle, Mardi Valgemäe treats, mostly deriving from Nietzsche, the conflict between Dionysian negation and affirmation, and between tradition and the avant-garde in Occidental drama, focusing on "Hamlet".

Spring Cleaning on Vertical Axis (39)
Eva-Liisa Palli talks to Maret Mursa Tormis, the first Estonian teacher of Alexander technique about the history, essence and possibilities of studying the technique. Mursa also talks about her own work as a teacher.

MUSIC

ESTER VÕSU. *In the Footsteps of "The Old Barny", or How We Laugh at Ourselves in the 21st Century* (44)

The young theatre historian Ester Võsu reviews the performance of Albert Lortzing's opera "The Poacher" (*Der Wildschütz*) premiered at "Vanemuine" theatre in September 2002 from the aspect of 'creolisation'. The production of "Der Wildschütz" tackles the relations of the Baltic German and peasant culture, and blends cultural texts, styles and traditions belonging to different epochs and cultural spaces. With the word "The Old Barny" the author refers to one of the most popular plays in recent Estonian drama. Director Liis Kolle has graduated from the Tartu University as theatre historian and is currently studying music theatre direction in Berlin (*Hochschule für Musik "Hanns Eisler"*).

EVI ARUJÄRV. *Pärt: Water Music with Traces of Fire* (52)

Review of CD "Orient & Occident". Performers are the chamber choir and symphony orchestra of the Swedish Radio under the baton of Tõnu Kaljuste. ECM Records 2002.

The author finds that Arvo Pärt's new CD, like many of his other works, is a meeting place of different music and different worlds. Pärt's music has contained, from the start, two great forces: those of mathematics and signs, a skill to create perceptibly orderly structures and meaningful sign worlds. Here the author reveals himself more and more in the role of a dramaturge and marker. His one-time departure from the powerful style collages to ascetically closed unison was the natural result of a spiritual journey.

In a sense the increasingly felt presence of style signs, 'the times of music' and symbols in Pärt's new music is a kind of return, starting a new cycle...

IGOR GARŠNEK. *Two Great CDs of Estonian Contemporary Music* (57)

Estonian Radio has produced two representative CDs of Estonian music – "Estonian Composers" I and II. The first, with the subtitle "Estonian Contemporary Classics", includes Ester Mägi, Veljo Tormis, Lepo Sumera, Raimo Kangro, Eino Tamberg, Toivo Tulev and René Eespere. The second CD mainly presents the composers of the younger generation – Helena Tulve, Tõnu Kõrvits, Timo Steiner, Mirjam Tally, Tõnis Kaumann, Märta Matis Lill and of a bit older generation, Mart Siimer. The works are performed by the Estonian National Symphony Orchestra, NYDD Ensemble, Estonian Boys' choir, Academic Male Choir of the Tallinn Technical university, Tallinn String Quarter, and conductors Olari Elts, Paul Mägi, Aivo Välja, Arvo Volmer and various outstanding soloists.

It Must Be Easy to Play (An Interview with Estonian Composer Jaan Rääts) (61)

Jaan Rääts who celebrated his 70th birthday in October was chairman of the Soviet Estonian Composers' Union for years. He belongs to the generation who emerged in Estonian music during the second half of the 1950s. His contemporaries include Veljo Tormis, Eino Tamberg, Arvo Pärt etc. Jaan Rääts gained some world recognition with his Concerto for Chamber Orchestra in the early 1960s.

IVALO RANDALU. *This Year's Tallinn Organ Festival – a Bird's-eye View. 2 – 11. VIII AD MMII* (63)

Overview of the summer organ festival. Performers: Gabriel Margheri (Monaco), Jean-Christoph Geiser (Switzerland), Ennio Cominetti (Italy), Andreas Jacob (Germany), David Timm (Germany), Edouard Oganessian (France), Aare-Paul Lattik, Andres Uiibo, Toomas Trass (Estonia); Gregorian ensemble *Vox Clamantis* (Estonia) etc.

TOOMAS VELMET. Scandal or a Chance of Democracy (68)

The famous Jewish pianist and conductor Daniel Barenboim who turned 60 on 15 November, caused scandal last spring at the Jerusalem *Convention Centre* music festival conducting, as an encore, Wagner's overture to his opera "Tristan and Isolde".

PRIIT KUUSK. World Opera Premieres 2001/02 (71)

The traditional overview of world opera premieres by countries. The first part is dedicated to Germany. (To be continued.)

CINEMA

DORIAN SUPIN Replies (3)

Between 1975 and 1997 Dorian Supin (1948) worked as a film director and cameraman at "Eesti Telefilm". He was one of the 7 film-makers who founded the film studio "F-Seitse" in 1998. Until today he has produced about fifty films. The most recent films include the documentary "24 Preludes to a Fugue" (2002) and short films "Your Name", "Cecilia" and "Orient & Occident" (all 2001). All these films are about Arvo Pärt. In the long interview Supin tells about the beginning of his film-making, his parents, his understanding of the world, the place of music in his work, but he also worries about several negative contemporary tendencies.

KRISTIINA DAVIDJANTS. Reflections of an Icelandic Spirit. Fridrik Thór Fridriksson's work at the Black Nights Film Festival (75)

The 6th Black Nights Film Festival shows seven films by Fridrik Thór Fridriksson (1954), the best known Icelandic film director: "Rock in Reykjavik" (1982), "Children of Nature" (1991), "Movie Days" (1994), "Cold Fever" (1995), "Devil's Island" (1996), "Angels of the Universe" (2000) and "Falcons" (2002). The author of the article analyses these films in the context of Nordic films and more specifically in the context of Icelandic culture.

Õiendus

TMK nr 10 lehekülgedel 34–40 olevate fotode autor on Kalju Orto.

Lk 96 on toimetuse kolleegiumist välja jäänud Olev Remsu nimi.

Toimetus vabandab

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

JAAK ALLIK
MAIT LAAS
REET NEIMAR
MARGUS PÄRTLAS
OLEV REMSU
RIINA SILDOS
HELENA TULVE

ANU AUN. Metamorphoses of a Marble Slab (81)

30 October saw the premiere in Estonia and next day in Finland of the most expensive Estonian film ever, the debut film of theatre director Elmo Nüganen (1962) "Names Engraved on the Marble" (Taska Productions, 2002). The film tells about schoolboys in the Estonian War of Independence in 1918–1919. The article's author Anu Aun, a graduate of the Tallinn Pedagogical University's television faculty, was present throughout the filming. She made a short film of the proceedings, interviewing actors, the director and the production designer. The article conveys impressions gathered during the making of the film.

TOOMAS RAUDAM. Andres Sööt's First Artificial Swallow (87)

Review of Andres Sööt's (1934) documentary "Alone on the Swing" (Studio "Monofilm", 2001) that tells about the development of the Käru and Lungu villages in Raplamaa, and about the chief magistrate of Käru parish Jaak Herodes between 1996 and 2001. The reviewer claims that this is more like a feature than a documentary, although the film shows today's life in great detail.

SULEV TEINEMAA. The Black Nights' Film Festival (90)

The short article draws attention to the films shown at the Black Nights' Film Festival: Tom Tykwer's "Heaven" (2002), Werner Herzog's "Invisible" (2001) and Zoltán Kamondi's "Temptations" (2002).

Persona grata. MARKO RAAT (93)

Short portrait of Marko Raat (1973) who was among the first graduates of the Tallinn Pedagogical University's film faculty. His debut full-length feature film "Agent Wild Duck" ("Sugar Film" and "Exitfilm", 2002) saw its cinema premiere in September.

Ajakiri on pidevalt müügil järgmistes kohtades:

Tallinnas:

AS Rinder kiosk, Suur-Karja 18
Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt. 10
Kauplus "Kupar", Harju 1
Kauplus "Ateena", Roosikrantsi 6
Eesti Akadeemilise Raamatukogu müügipunkt, Rävälä pst. 10
AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tonismägi 2
AS Perioodika müügiosakond, Voorimehe 9
AS Lehepunkt (R-kioskid)
Pika Jala Muusikaäri, Pikk jalg 2
Eesti Draamateater
Tallinna Linnateater
Von Krahli Teater
Teater "Estonia"

Tartus:

Ülikooli Raamatutäri, Ülikooli 11
Postimehe Äri, Raekoja plats 16
OÜ Greif kauplus, Vallikraavi 4

Toimetuses ja kirjastuses on veel saada selle ja mõeldududki aastate üksikeksemplare. *Ars longa, vita brevis est.*

Hea Ingeju! Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 431 373 või tulla aadressil Tartu, Ülikooli 21 (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

NB! **Praaneksemplariid** vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkijapeolte sissikäik), tel 6 200 489.

TOOMAS VELMET. Scandal or a Chance of Democracy (68)

The famous Jewish pianist and conductor Daniel Barenboim who turned 60 on 15 November, caused scandal last spring at the Jerusalem *Convention Centre* music festival conducting, as an encore, Wagner's overture to his opera "Tristan and Isolde".

PRIIT KUUSK. World Opera Premieres 2001/02 (71)

The traditional overview of world opera premieres by countries. The first part is dedicated to Germany. (To be continued.)

CINEMA

DORIAN SUPIN Replies (3)

Between 1975 and 1997 Dorian Supin (1948) worked as a film director and cameraman at "Eesti Telefilm". He was one of the 7 film-makers who founded the film studio "F-Seitse" in 1998. Until today he has produced about fifty films. The most recent films include the documentary "24 Preludes to a Fugue" (2002) and short films "Your Name", "Cecilia" and "Orient & Occident" (all 2001). All these films are about Arvo Pärt. In the long interview Supin tells about the beginning of his film-making, his parents, his understanding of the world, the place of music in his work, but he also worries about several negative contemporary tendencies.

KRISTIINA DAVIDJANTS. Reflections of an Icelandic Spirit. Fridrik Thór Fridriksson's work at the Black Nights Film Festival (75)

The 6th Black Nights Film Festival shows seven films by Fridrik Thór Fridriksson (1954), the best known Icelandic film director: "Rock in Reykjavik" (1982), "Children of Nature" (1991), "Movie Days" (1994), "Cold Fever" (1995), "Devil's Island" (1996), "Angels of the Universe" (2000) and "Falcons" (2002). The author of the article analyses these films in the context of Nordic films and more specifically in the context of Icelandic culture.

Õiendus

TMK nr 10 lehekülgedel 34–40 olevate fotode autor on Kalju Orto.

Lk 96 on toimetuse kolleegiumist välja jäänud Olev Remsu nimi.

Toimetus vabandab

TOIMETUSE KOLLEGIUM:

JAAK ALLIK
MAIT LAAS
REET NEIMAR
MARGUS PÄRTLAS
OLEV REMSU
RIINA SILDOS
HELENA TULVE

ANU AUN. Metamorphoses of a Marble Slab (81)

30 October saw the premiere in Estonia and next day in Finland of the most expensive Estonian film ever, the debut film of theatre director Elmo Nüganen (1962) "Names Engraved on the Marble" (Taska Productions, 2002). The film tells about schoolboys in the Estonian War of Independence in 1918–1919. The article's author Anu Aun, a graduate of the Tallinn Pedagogical University's television faculty, was present throughout the filming. She made a short film of the proceedings, interviewing actors, the director and the production designer. The article conveys impressions gathered during the making of the film.

TOOMAS RAUDAM. Andres Sööt's First Artificial Swallow (87)

Review of Andres Sööt's (1934) documentary "Alone on the Swing" (Studio "Monofilm", 2001) that tells about the development of the Käru and Lungu villages in Raplamaa, and about the chief magistrate of Käru parish Jaak Herodes between 1996 and 2001. The reviewer claims that this is more like a feature than a documentary, although the film shows today's life in great detail.

SULEV TEINEMAA. The Black Nights' Film Festival (90)

The short article draws attention to the films shown at the Black Nights' Film Festival: Tom Tykwer's "Heaven" (2002), Werner Herzog's "Invisible" (2001) and Zoltán Kamondi's "Temptations" (2002).

Persona grata. MARKO RAAT (93)

Short portrait of Marko Raat (1973) who was among the first graduates of the Tallinn Pedagogical University's film faculty. His debut full-length feature film "Agent Wild Duck" ("Sugar Film" and "Exitfilm", 2002) saw its cinema premiere in September.

Ajakiri on pidevalt müügil järgmistes kohtades:

Tallinnas:

AS Rinder kiosk, Suur-Karja 18
Kauplus "Rahva Raamat", Pärnu mnt. 10
Kauplus "Kupar", Harju 1
Kauplus "Ateena", Roosikrantsi 6
Eesti Akadeemilise Raamatukogu müügipunkt, Rävälä pst. 10
AS "Lugemisvara", Rahvusraamatukogu, Tonismägi 2
AS Perioodika müügiosakond, Voorimehe 9
AS Lehepunkt (R-kioskid)
Pika Jala Muusikaäri, Pikk jalg 2
Eesti Draamateater
Tallinna Linnateater
Von Krahli Teater
Teater "Estonia"

Tartus:

Ülikooli Raamatutäri, Ülikooli 11
Postimehe Äri, Raekoja plats 16
OÜ Greif kauplus, Vallikraavi 4

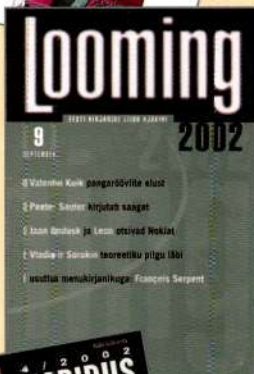
Toimetused ja kirjasüstused on veel saada selle ja mõeldududki aastate üksikeksemplare. *Ars longa, vita brevis est.*

Hea Ingeju! Kui Teil jääb mõni meie ajakirjanumber kätte saamata, palume tingimata meiega ühendust võtta telefonidel (22) 6 440 381 või (22) 6 441 262 või tulla Tallinn, Voorimehe 9 (AS Perioodika), Tartus telefonil (27) 431 373 või tulla aadressil Tartu, Ülikooli 21 (ajakirja "Akadeemia" toimetus).

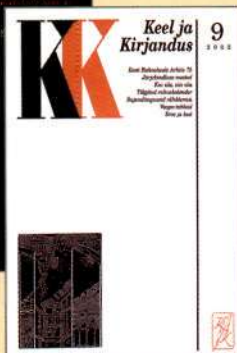
NB! **Praaneksemplariid** vahetatakse ümber trükkikoja tehnilise kontrolli osakonnas Pärnu mnt 67-a (trükkijapeolte sissikäik), tel 6 200 489.

KULTUURIAJAKIRJADE 2003. a. TELLIMISPAKETID

TELLIMIS- INDEKS	AASTASE TELLIMUSE SOODUSPAKETT	PAKETI HIND	SÄÄST
78254	1. pakett „AKADEEMIA” „VIKERKAAR”	409.–	95.–
78255	2. pakett „LOOMING” „LOOMINGU RAAMATUKOGU”	360.–	50.–
78256	3. pakett „AKADEEMIA” „KEEL JA KIRJANDUS”	404.–	100.–
78257	4. pakett „AKADEEMIA” „LOOMING”	434.–	80.–
78258	5. pakett „TEATER. MUUSIKA. KINO” „LOOMINGU RAAMATUKOGU”	335.–	55.–
78259	6. pakett „HARIDUS” „KEEL JA KIRJANDUS”	270.–	35.–
78260	7. pakett „LOOMING” „VIKERKAAR”	325.–	45.–
78261	8. pakett „LOOMING” „KEEL JA KIRJANDUS”	320.–	50.–
78262	9. pakett „KEEL JA KIRJANDUS” „VIKERKAAR”	295.–	65.–
00940	10. pakett „ÕPETAJATE LEHT” „HARIDUS”	300.–	34.–



Säästke aega ja raha



Säästke aega ja raha: tellige mitu ajakirja korraga!

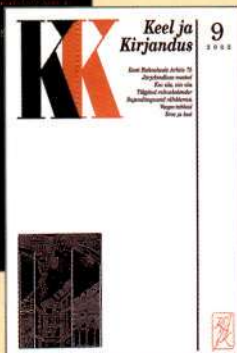
Ajakirjade tellimusi võetakse vastu **1. oktoobrist 2002 tellimiskeskuses:**
 tasuta tel 08002444, tel 666 2535, E-R kl 8–20, L kl 8–13; internetiaadressil <http://www.tellimine.ee>
 Eesti Posti sideettevõtetes ja OÜ Kirilind tel 6 408 597, faks 6 408 598, e-post: kirilind@estpak.ee

KULTUURIAJAKIRJADE 2003. a. TELLIMISPAKETID

TELLIMIS- INDEKS	AASTASE TELLIMUSE SOODUSPAKETT	PAKETI HIND	SÄÄST
78254	1. pakett „AKADEEMIA” „VIKERKAAR”	409.–	95.–
78255	2. pakett „LOOMING” „LOOMINGU RAAMATUKOGU”	360.–	50.–
78256	3. pakett „AKADEEMIA” „KEEL JA KIRJANDUS”	404.–	100.–
78257	4. pakett „AKADEEMIA” „LOOMING”	434.–	80.–
78258	5. pakett „TEATER. MUUSIKA. KINO” „LOOMINGU RAAMATUKOGU”	335.–	55.–
78259	6. pakett „HARIDUS” „KEEL JA KIRJANDUS”	270.–	35.–
78260	7. pakett „LOOMING” „VIKERKAAR”	325.–	45.–
78261	8. pakett „LOOMING” „KEEL JA KIRJANDUS”	320.–	50.–
78262	9. pakett „KEEL JA KIRJANDUS” „VIKERKAAR”	295.–	65.–
00940	10. pakett „ÕPETAJATE LEHT” „HARIDUS”	300.–	34.–



Säästke aega ja raha



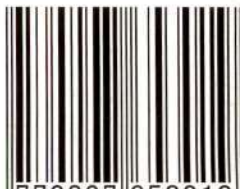
Säästke aega ja raha: tellige mitu ajakirja korraga!

Ajakirjade tellimusi võetakse vastu **1. oktoobrist 2002 tellimiskeskuses:**
 tasuta tel 08002444, tel 666 2535, E-R kl 8–20, L kl 8–13; internetiaadressil <http://www.tellimine.ee>
 Eesti Posti sideettevõtetes ja OÜ Kirilind tel 6 408 597, faks 6 408 598, e-post: kirilind@estpak.ee



Mati Kõrts Paruni rollis Albert Lortzingi koomilises ooperis "Salakütt".
"Vanemuine", september, 2002.

Rein Urbeli foto





Mati Kõrts Paruni rollis Albert Lortzingi koomilises ooperis "Salakütt".
"Vanemuine", september, 2002.

Rein Urbeli foto

