



EDWARD BOND JA ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT
ENA NÄIDENDIVÕISTLUS JA EESTI ALGUPÄRAND

VASTAB VELJO TORMIS
ERKKI-SVEN TÜÜR „WALLENBERGIST“

QUENTIN TARANTINO „KILL BILL“
KARL MARTIN SINIJÄRV JA „OP!“

Vastutav väljaandja Marika Rohde
tel 6 46 47 44
marika@perioodika.ee

Peatoimetaja Madis Kolk
tel 6 44 02 52
madis@perioodika.ee

Teater Madis Kolk
tel 6 44 02 52

Muusika Tiina Õun
tel 6 46 47 43
tiina@perioodika.ee

Kino Sulev Teinemaa
tel 6 46 47 45
sulev@perioodika.ee

Kujundus Jüri Kass
tel 6 46 40 88
jyri@perioodika.ee

Keeletoimetaja Kulla Sisask
tel 6 46 47 40

Korrektor Solveig Kriggulson
tel 6 46 47 40

Tekstitöötlus Pille-Triin Kareda
tel 6 46 47 42

Fotokorrespondent Harri Rospu
tel 052 06 312



„Opi!“ autor
Karl Martin
Sinijärv.
Vt lk 106.

Harri Rospu foto



„Asjade seis“
eesti
näitekirjanduses.
Vt lk 31.

Ene-Liis Semperi foto

Toimetus 10146 Tallinn,
Voorimehe 9
tmk@perioodika.ee
faks 6 46 47 42

Väljaandja Kirjastus „Perioodika“
10146 Tallinn,
Voorimehe 9

Trükk „Printall“
10134 Tallinn, Tatari 64

Praaakeksplari vahetamine trükikoja müügiosa-
konnas Tatari 64, tel 6 69 84 63

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

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

Kodulehekülj www.perioodika.ee/~temuki/

Tellimine www.tellimine.ee
6 66 25 35

Nüüd on võimalik tellida kõiki „Perioodika“ välja-
andeid otsekorralduslepinguga.



Tšaikovski
kirjastaja
Peeter Jürgenson.
Vt lk 57.

Arhiivifoto



Quentin
Tarantino
„Kill Bill“.
Vt lk 77.

Kaader filmist

teater

Edward Bond	Tänapäeva draama	17
Katri Kaasik-Aaslav	Ütlen „Estonia“ ja mõtlen „Vanemuine“ <i>Ants Lauteri lahkumine ja „Estonia“ kriisid esimese vabariigi ajal</i>	27
Tamur Tohver	Asjade seis. ENA 2003. aasta näidendivõistlus	31
Tanel Lepsoo	Selleks et meeldida, peab oskama liita ja lahutada <i>Éric-Emmanuel Schmitti dramaturgia</i>	40
	Persona grata Urmas Lennuk	123

muusika

	Vastab Veljo Tormis <i>ehk Kuidas elab (Eesti ainus) emeriithelilooja</i>	3
Vladimir Igošev	Peterburi ja eesti muusika — üks põnevamaid uurimisobjekte <i>TMMi konverentsist „St. Peterburg ja eesti muusika“;</i> Silmapaistev noodikirjastaja Peeter Jürgenson <i>100 aastat surmast</i>	47 57
Ivalo Randalu	Kadunud viulikoolkonna meister Johannes Paulsen <i>125 aastat sünnist</i>	61
Olavi Sild	Urmas Vulbiga eesti viulimuusika maastikel <i>CDst Estnische Violinmusik</i> Paraku on gravitatsioonijõud olemas... <i>Erkki-Soen Tüür „Wallenbergist“ ja teksti komponeerimisest</i>	63 69

kino

Arvo Valton	Eesti filmi nädal	2
James Thurlow	Quentin Tarantino ja aeg <i>Filmist „Kill Bill – Pruudi kättemaks, vol. 1“</i>	77
D. N. Rodowick	Doktor Kummaline Meedia ehk Kuidas ma lõpetasin muretsemise ja õppisin armastama filmitheooriat I	82
Erkki Luuk	Festivali keskmine hoovus. <i>Nicolas W. Refni „Nimetu hirm“,</i> <i>Simon Pummelli „Kehalaul“ ja David MacKenzie „Noor Adam“</i>	87
Marje Jurtšenko	Neli aastat uneskõndijaid. <i>Tudengifilmifestival „Sleepwalkers“</i>	91
Tarmo Teder	„Nokia“ pole pooltka Kaalit. Urmas E. Liivi „Kaali saladus“	95
Madis Jürgen	Nopri Tiit ja Ruusi Ago teevad hirmus palju tööd <i>Ago Ruusi „Kaheksa päeva nädalas“</i>	100
Jüri Pino	Lora misa lora, ka ummi kiileh. <i>Peeter Urbla</i> <i>„Kuningas üheks päevaks“ ja „Potisetud tulevad jälle“</i>	102
Olev Remsu	Inimese hing ei sure. <i>Dorian Supini „Elu pisiasjad“</i> Teletuhnija. <i>Kultuurisaatest „OP!“</i>	104 106
Lauri Kärk	Cinéma d’Auteur. Cul-de-sac of Practice. <i>Autorifilm. Nüüd ja varem</i>	110
Olev Remsu	Filmidraamatehnika I	115

EESTI FILMI NÄDAL

Nagu traditsiooniks on saanud, toimub ka tänava märtsis eesti filmide suurülevaatus Kinomajas ja mujalgi Eestis. Mitmendat-mitmendat aastat.

Ka tänava näidatakse sel ajal valdavat osa eesti autorite filmitoodangust. Mõnelegi filmile võib see avalik esitamine olla ainus – vähemalt esialgu või ka üldse, kuna ju paljudel aladel näib meil olevat nii, et kultuuri pakkumine ületab nõudmise. Täpsem oleks küll tõdeda, et just nii see asi peabki olema: meie kultuur on täna piisavalt rikas ja mitmekesine, iga tarbija saab valida endale sobivat ja loomulik, et mõnigi asi jääb tema vaateväljast kõrvale või ei kuulu laadilt lemmikute hulka.

Samas peaks iga loominguline saavutus, olgu tegemist kõrgklassi, katsetuse või lihtsalt niisama armastusest sündinud teosega, leidma oma väljundi. Nii peaksid huvitavad tekstid saama raamatuks või vähemalt internetikirjanduseks, kunstiteosed leidma endale eksponeerimispinna, muusikud esitamispaiga ning filmid ekraani. Erialainimestel aga peaks olema piisavalt võimalusi, et valdavat osa oma ala teostest kuulda-näha – evimaks ülevaadet, tajumaks kunstiliigi sisemisi liikumisi, mõjutusi ja arenguid.

Kahjuks nii see sageli pole. Seda kindlasti ka filmikunsti puhul.

Arvan, et äsja öeldut silmas pidades on just need ülevaatenädalad eesti filmile olulised, ja kahju, kui mõnigi kultuuribürokraat ei oska seda vajalikult hinnata, nagu viimasel ajal kahjuks kogenud oleme.

Et anda väikest ülevaadet üritusest, nimetan paari näitajat 2003. aastast.

Filme oli siis Tallinna Kinomaja ning ka teiste Eesti linnade ekraanidel 76; nende hulgas olid nii täispikad mängufilmid, dokumentaalfilmid, eksperimentaalsed lühifilmid, üliõpilastööd kui ka huvitavamad amatöörfilmid; igaüks neist kogus keskmiselt 70 vaatajat; pileti hind oli 15 krooni, mis peaks igale huvilisele olema taskukohane (ja lausa inimlik, kui võrrelda kommertsikinode hindadega).

Tänavusel filminädalal tuleb näitamisele üle 80 filmi, hinnad on ikka sama madalad. Ekraanil on täispikad mängufilmid „Somnambuul“ ning „Vanad ja kobedad“ samuti tudengitööd ja amatöörfilmid. Huvitavatest filmidest võiks veel nimetada niisuguseid teoseid nagu „Elav jõud“, „Valge tee“ ning „Vennaskond. Sügis Ida-Euroopas“ ja mitmed teised.

Uudne on nii-öelda ööseansside korraldamine noortele mõeldud filmidest, eraldi filmid kuulmispuuetega inimestele ja muudki. On kavas ka naistepäevaüllatus.

Mõistagi nõuab niisuguse ürituse korraldamine Eesti Kinoliidu ja selle filmikultuurikeskuse töötajatelt üsna palju energiat. Aga pole kahtlust, et asi on seda väärt.

Igatahes kutsume kõiki huvilisi filminädalast osa saama. Küllap mitmegi arvestatava teose või huvitava katsetuse puhul on see pika aja jooksul ainus võimalus nendega tutvuda.

ARVO VALTON,

Eesti Kinoliidu juhatuse esimees

VASTAB VELJO TORMIS

ehk kuidas elab (Eesti ainus) emeriiithelilooja

Esimene lugu sinu enda nimekirjas on „Soolaul“, mis valmis Lea Rummo sõnadele 1949. aastal. Nüüd oled juba ligi neli aastat olnud tegev vaid iseenda „mänedžerina“. Miks loobusid nüüd kirjutamast? Oleksid võinud ju näiteks keerulistel nõukogude aastatel protesti märgiks vaikida ja avada suu hoopiski siis, kui Eesti sai vabaks?

Rasketel aastatel, ma, otse vastupidi, ei vaikinud, vaid kirjutasin protesti märgiks! Mis nüüd enam innustuda, kui vabadus juba käes. Siis oli mu kirjutamistel tõesti mõtet, eesti ühiskonna mingi osa nähtavasti ka vajas minu tegemisi, oli mida tahta ja nõuda. Nüüd pole „eestirahva“ huvi omaenese muusikalise emakeele vastu enam hoopiski nii märgatav. Muud huvid on esiplaanil – „erakonnamängud“! raha! autod! kuritööd! skandaalid! klats! meelelahutus!

Kuid pöördelistel augustipäevadel 1991 lamasin infarktiga haiglas (olen sellest sulle jutustanud sinu enda koostatud raamatus „Jonni pärast heliloojaks“). Pärast seda mu loominguuline potents langes puhtfüsioloogilistel põhjustel. Sellele lisanus pettumustunne, sest tundsin end uuel ajastul kasutuna.

Ja kuulutasid end „emeriiitheliloojaks“?

Emeriidiks otsustasin end kuulutada oma 70. sünnipäeval 2000. aasta augustis. Pärast seda kirjutasin veel ainult „Lauliku lõpusõnad“, sõnad „Kalevala“ viimase runo lõpust. Aastatuhande vahetusel, pärast ühe suurema teose ettekannet sain aru, et ma ei tohi enam kirjutada – viletsat muusikat on ilma minutagi küllalt... See ongi olulisim põhjus. Olin enda arvates juba teinud kõik, mida tahtsin ja oskasin.

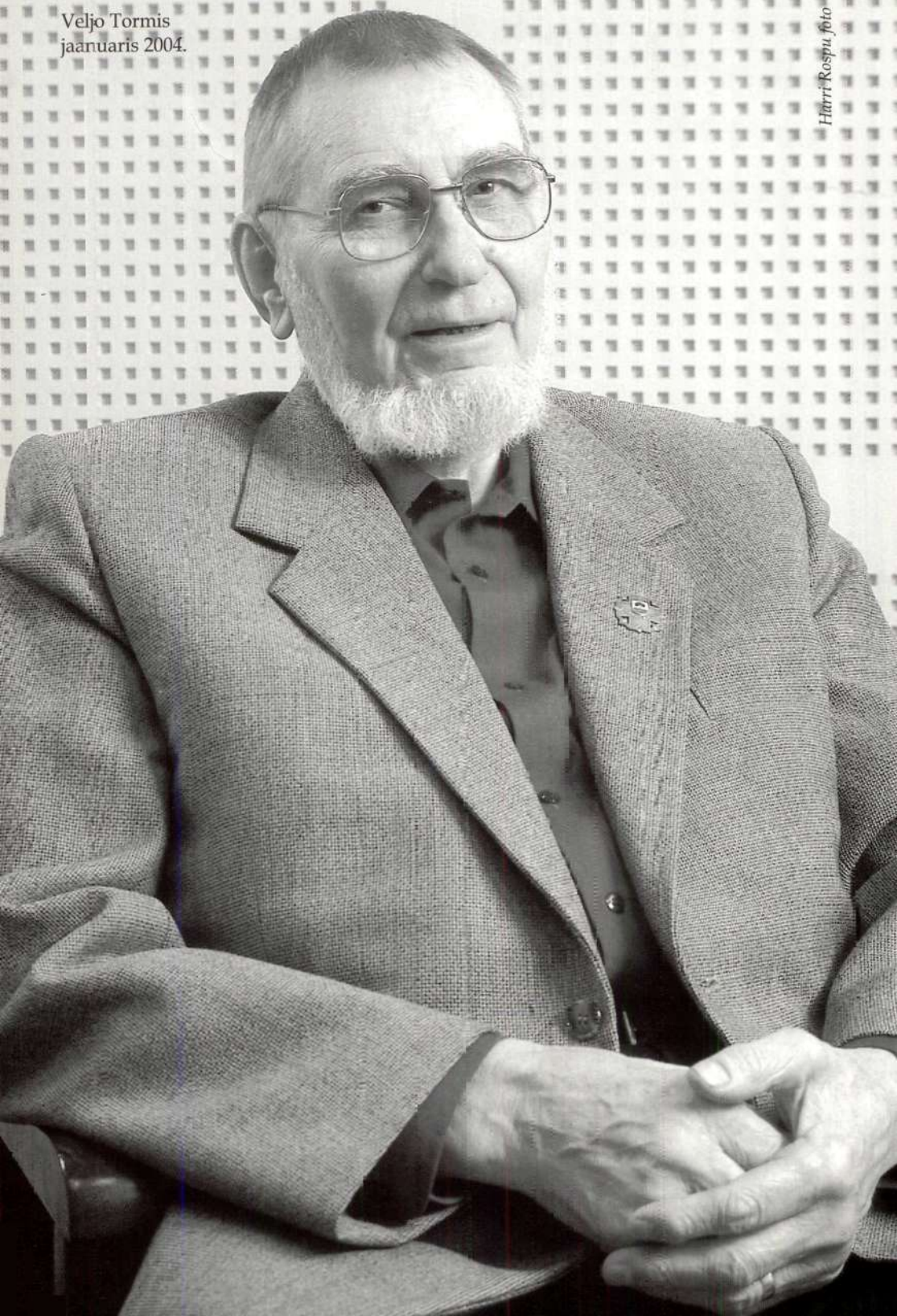
Pealegi, elu ise on alati huvitav ja põnevgi.

Elad praegu oma loomingut korraldades ning seda trükki ja plaadile toimetades teoste sündimise aegu ju ikka uuesti läbi? Kas pole olnud tahtmist midagi ümber teha?

Ei ela ma midagi läbi. Need lood ja laulud elavad ise oma elu – kui elavad. Ümbertegemised lähtuvad sageli interpretide soovidest. Olev Oja on mitut asja soovinud naiskooriversioonis, samuti Aarne Saluveer tütarlastele, Ants Soots... Olen ka ise tahtnud mõnda asja ümber seada teisele kooriliigile: „Vision of Estonia“ teise plaadi jaoks tegin „Mõtisklusi Hando Runneliga“ ümber meeskoorile (4 osa), need on ka juba sisse lauldud; „Sampo tagumise“ tegin tütarlastekoorigilt ümber meeskoorile, „Lauliku lõpusõnad“ segakoorilt meeskoorile, sellega mu loomingut täielik nimekiri lõpeb. Aarne Saluveer soovis oma lastekoorigile kaks osa „Ingerimaa õhtutest“. Ja nii edasi. „Lauliku lõpusõnad“ sättisin Ruth Mirovi abiga eesti keelde... Aga see pole enam uus looming, vaid leppimine sellega, mis on.

* Vihje oma teosele „Eestirahva erakonnamäng“ – *Toim.*

Veljo Tormis
jaanuaris 2004.



Harri Rospu, foto

Koorid tellivad ja sina sead neile üht-teist, neid töid sa enam oma loomingu nimekirja ei pane?

Jah, ega ma loomingulisi tellimustöid ei tee ju – mul seisab ka visiitkaardil *Composer emeritus*. See tähendab seda, et tellimustöid (uutele teostele) ei võeta enam vastu.

Su sünnikodu asub praegu Kuusalu vallas, suvekodu aga Jõelähtme valla mail – sinu lõputuist aurahadest, -lintidest ja -medalitest olen viimasel ajal su rinnas märganud vaid Kuusalu valla aukodaniku märki?

Minu sünnikodu asus Kuusalu kihelkonnas Kolga vallas Aru külas, nüüd on see küla Kuusalu vallas. Ma ei ütle „suvekodu“! See on ikka maakodu, nii suvel kui talvel. Ta asus ka kunagi Kuusalu vallas..., vabandust Kuusalu külanõukogus. Siis, millalgi seitsmekümnendail aastail sõlmiti mingi Kuuli-Vungi salaprotokoll... Kas sa tead, kes olid Kuul ja Vunk? – Kirovi ja Kuusalu kolhoosi võimsad esimehed! – Ja küla töörahva saadikute nõukogu hääletas ennast vaguralt Jõelähtme valla..., vabandust külanõukogu alla. Miski vägi ei too meid enam tagasi, vaatamata külarahva avaldustele ja kirjadele juba poolteist aastakümnet. Nii elamegi seal Kuusalu kihelkonnas ja Jõelähtme külanõukogus..., vabandust, vallas – ühtaegu!

Kuusalu aukodanik olen tosin aastat. Esimene aukodanik oli Hugo Lepnurm, mina olen number kaks. Sel märgil on minu jaoks tõesti kaalu ja tähendust.

Kui palju sa oma juurtest õieti veel tead?

Möödunud aastal oli väga huvitav kohtumine Undritzite suguvõsa esindajatega Saksamaalt. Minu ema on sündinud Undritz, see on suur suguvõsa Lõuna-Eestist, Sangastest, ja levinud nüüd üle terve maa(ilma). Üks kesksam kuju neist on advokaat Erik Undritz, kes elab Hamburgis. Mõned Undritzid on saksastunud ja läinud Saksamaale, kusjuures arvavad, et nende suguvõsa on tulnud kunagi Saksast. See on muidugi absurd, sest pole vist ühtegi teadet sellest, et mõni sakslane oleks kunagi „eestistunud“. Aga esimese teada oleva Undritzi nimi Sangaste kirjuraamatus XVII sajandi lõpul oli Ott, mitte Otto! Ja need „sakslased“ peavad leppima sellega, et nad on eesti talupoja päritolu... Undritzid korraldavad suguvõsa kokkutulekuid nii Saksamaal kui Eestis, nagu ma nüüd nendelt kuulsin. Mul on pool portfelli sugupuu nimekirja täis. Naised on ju abiellumisel nime vahetanud, nagu mu emagi. Koorijuht Enn Oja on samal viisil vanaema kaudu üks minu sugulasi. Niimoodi on teisigi sugulasi leitud.

Isa sugupuu uurimine on olnud vähem süsteemne. Siiski on Sturmide Kuusalu kirikukirjades jälgitavad samuti peaaegu XVII sajandi piirilt.

Aga Vigalas sündis koguduse ilus algatus Andres Uibo initsiatiivil. Lisaks kirikuõpetajate-pastorite nimetahvlitele, mis paljudes kirikutes olemas, avati Vigala kirikus esimesena mälestustahvel ka köstritele-organistidele. Seal on kirjas nii minu kui Andres Uibo isad. Ja veel toodi kirikusse sel puhul üle köstrimaja endine orel, mis oli kolmkümmend aastat Vigalas meie kodus, ja hiljem kolmkümmend aastat Uibode kodus.

Mida tähtsat on sinu elus viimasel ajal sündinud?

Sa tahtsid teada mulle röömu toonud töödest, tegemistest ja kohtumistest aastal 2003? Kirjutasin siin välja kaks lehekülge motiive ja teemasid, – väga palju on ju



„Sink sale proo...”

av ajaks Pühajärvele pakkumine, nagu nüüd kombeks?...

Igal aastal olen ma aktiivselt osa võtnud ka Otepää rahvalaulupäevast, mis toimub alati augusti esimesel pühapäeval, – eeslauljana või -rääkijana, mõnikord on ka mu teoseid seal ette kantud. Seal on esinenud TÜ naiskoor, Eesti Filharmoonia Kammerkoor, kohalikud koorid, rahvalauluansamblid jne. Selle üks korraldajaid on Pühajärve hotelli „Bernhard” perenaine, koorijuht Seidi Mutso. „Bernhardis” on olemas nii Tormise kui ka Pärdi nimeline sviit. Oleme seal vahel isegi Arvoga kokku sattunud.

Mulle meeldisid väga ka kaks suvist matka Tammsaare maile, mis kaasa tegin, Tammsaare muuseumi korraldusel – Vargamäe ja Suure-Jaani kanti, kust Tammsaare vanemad pärit. Jüriüue tamme all Tammsaare ema (Krõõda prototüübi) sünnikohal sai jälle „sink sale prood” lauldud.

Oli veel 21. kooli juubel, pean end selle vilistlaseks, lõpetasin seal kuueklassilise algkooli 1944, siis keskkooli veel polnud.

Olen mitmeid huvitavaid kontserte kuulanud, kõik eesti muusika päevad ja „NYD'id” olen kohal käinud... Varem ei olnud selleks nii palju aega...

Ja oli ootamatu kohtumine Tallinnas vanahärra Wilfried Brenneckega...

...kes töötas 1980-ndail Kölni raadios kammermuusika toimetuse juhatajana. Tema korraldas seal juba nõukogude ajal terve hulga eesti muusika ettekandeid, lindistas *West-Deutsche Rundfunk*'i kooriga, kes muide tuleb Eestisse, aga nüüd juba ilma minu lauludeta!, „Hamleti laule”, „Raua needmist”, „Pikse litaaniat”,

olnud üritusi aasta jooksul, millest olen pidanud osa võtma... kuigi esimene veerandaasta läks mul *ouf*'i... Aasta alguses oli mul kaks professionaalset kohtumist kirurgidega. Usun, et dr Leonhard Kukk suutis anda mulle piisavat ajapikendust...

Millalgi kevadepoole hakkasin muusikaelus kaasa tegema, näiteks istusin üleriigilise koolisegakooride konkursi žürii kõrval Kuusalus, seal olid minu laulud kohustuslikus kavas, see oli väga armas kogemus. Peaaegu samal ajal oli Tallinnas Lepo Sumera nimeline heliloomingu konkurs, kus žüriiliikmeks oli mu kunagine Moskva koolivend helilooja Roman Ledenjov, oli hea meel jälle kohtuda, ja tunda kahetsust selle üle, et me suhtlemine ida poole, näiteks Moskvaga, on lausa ära kadunud. Kevadel olin ka koorifestivalil „Tallinn '03”, kus mulle väga meeldis, kuidas Pärnu Kammerkoor esines.

Pärnu „Tervise” sanatoorium, kus juba üksteist aastat oleme suviti käinud, pluss Oistrahhi festival, oma sünnipäe-

„Põhjavene böliinat” – tean ainult seda, mis ta minu osas tegi, aga see on kümneid lehekülgi pikk nimekiri, mis ta salvestas. Ja ta kasutas iga juhust, kui mõni meie koor sinna sai, et kohe neid lindistada, – RAM-i ja Eesti Filharmoonia Kammerkoori, kellega olin ise kaasas 1984, kui esitasime „Jaanilaule”, „Liivlaste pärandust” jm. Nüüd Brennecke helistab ootamatult: ta on Toompeal, vene kiriku ees, saab olla Tallinnas kaks tundi, on kruuisimatkal. Sõidutasin teda siis tunnikese ise mööda vanalinna. Ta oli väga huvitatud, kuidas saaks tulla tänavu Eesti üldlaulupeole. Ei tea, kas on nüüd niisugust südametunnistusega instantsi, kes ta suvel siia kutsuks? Laulupeo aukülalise pileti võiks talle ikka anda, kuigi korterit pakkuda ei saa.

Nüüd oled päris palju kirjastajatega koos?

Olen tõepoolest väga palju tegelnud kirjastamise asjadega, enam-vähem on see juba korda saamas, teosed on kirjastuste vahel laiali jaotunud, nüüd tegeleme nende vormistamisega.

Nii et sul ainukirjastajat ei ole?

Ei. Kõige rohkem on minu asju *Fennica Gehrman*'i käes, mis on endine *Warner/Chappell Music Finland* ja veel endisem *Fazer Music*. Väiksemad nimekirjad on *Carus-Verlag*'il Stuttgardis ja *Eres Edition*'il Breemenis / Tallinnas. Siis on veel Eesti kirjastused: „Muusika”, kel on suur nimekiri kooriteoseid, enamasti kergemaid – sega- ja naiskoorirepertuaar ning laste- ja koolimuusika; ja sama palju „SP Muusikaprojektis”, seal on palju meeskoorilaule, ka „Meestelaulud” jt vokaaltsükliid ning üksiklaulud. Need tuli kõik korralikult vormistada, osa asju on veel pooleli, näiteks Sven Petersoni (SP) kirjastuses jne. Niimoodi ma nende asjadega tegelen aasta läbi.

Nüüd, kui sul on oma internetiaadress, saad suhelda oma kirjastajate, kooride ja dirigentidega üle kogu maailma?

Aastaks 2003 sai korda minu kodulehekülj internetis www.veljotormis.com, selle tegi Kanadas elav suur eesti muusika fänn Alan Teder. Seal on tõepoolest kirjas viimanegi kui minu kirjastatud teos, andmed tulevaste ja äsjaste kontsertide kohta, samuti väga põhjalik CD-de loetelu koos sisudega (kõik 12 autoriplaati, mis mul olemas, samuti ka kõik muud plaadid). See on suur asi. Pere nooremad muretsevad mulle arvuti, nüüd istungi pooled päevad selle taga. Ja pean kirjavahetust, mis on võrratult kiiremaks läinud tänu sellele võimalusele.

Ja see aitab palju kaasa ka sinu loomingu tutvustamisele ja levikule?

Ma usun küll. Sidemed ameeriklaste, prantslaste ja teistega, ning kirjastustega...

Noodid ilmuvad kiiresti, aga plaadid?

Pikalt on olnud tegemist Eesti Rahvusmeeskoori teise CDga „Vision of Estonia II” firmale *Alba Records*. Plaat takerdus, kuna tekstiraamat oli purusassis, asi jäi venima terveks aastaks, hakkasin tekstivihikuga ise uuesti otsast peale, kuigi muusika oli kõik paigas. „Visiooni” kolmandast, viimasest plaadist on pool Rahvusmeeskooriga salvestatud, veebruaris plaanime selle lõpule viia. On aga veel teisi lugusid, ikka meeskoorile, mis ei kuulu sellesse sarja, ja nii võiks saada viis-kuus plaati täis, kui oleks tegijaid...



Veljo Tormis kodusel orelipingil Vigala kirikus 10. augustil 2003.



Veljo Tormis, Andres Uibo, Jaak Uibu ja Henno Tormis Vigala kirikus 10. augustil 2003.

Airo Villandi fotod

Siis oli veel tore ja tulemuslik koostöö ETV tütarlastekooriga ja Lasteekraani Muusikastuudio lastekooriga – ühed New Yorgis, teised sügisel BBC konkursil, mõlemal Pärdi ja Tormisega. Nad laulavad väga kenasti „Kadrilaule” ja „Talvemustreid”, see on suurepärane.

Mis on eriti rõõmu teinud ja korda läinud?

Vaata sinna, seal see kõik on, riulitäis uusi, ilmunud noote. Ma pean sulle neist nimekirja koostama, sest ei oska ühtegi neist eraldi välja tuua... kõik on rõõmustav! Näiteks *Fennica Gehrman* on välja andnud kõik olulised sarjad: „Unustatud rahvad”, „Eesti kalendrilaulud”, „Looduspildid”, viimati ilmus tsükkel „3 eesti mängulaulu”, varem tulid „Piiskop ja pagan”, „Sampo tagumine”...

Sul on üle kümne liivi, vadja, isuri, vepsa, karjala, läti, udmurdi, mordva või vene, lisaks ungari, itaalia, rootsi rahvalauludele põhineva teose. Sinuta poleks Euroopa ega Ameerika kuulsatesse kontserdisaalidesse ning heliplaattidele küll paljude hääbuvate rahvaste muusika jõudnud? Nüüd ilmuvad veel lisaks ka noodid!

No mis ma pean vastama? Neid lugusid tehes ma kuulsate saalide peale küll ei mõelnud, mõtlesin ikka rohkem nende rahvaste saatuse peale, ning sealt edasi oma rahva ennustamatu saatuse peale. Aga väga hea meel on, et nii on läinud.

Oled oma muusikas välja toonud hulga kauneid põhjanaabrite tekste, nii soomekeelseid kui ka tõlkeid soome keelest – „Kalevalast”, „Kanteletarist”, rahvalauludest, Eino Leinolt – kokku kahekümne kahes erinevas teoses. Minu meelest oled sa Soome(s) tuntud heliloojatest kõige soomelikum, mida põhja-

naabrid pole vist veel siiani päriselt märganud?

Seda ma ei ütleks, et üldse pole märganud — sain ju Soome ordeni! Sügisel anti mulle Soomest üks vägev lõvirist, Lõvi rüütelkonna aumärk, saime selle koos Arne Mikuga. Ja „Kalevala” seltsi auliige olen ammust aega. Soomlased on hakanud märkama, et ka Eestis arendatakse meievahelisi kultuurisidemeid.

Vahest Soome muusikateadlased pole taibanud, et olen helikeelelt paljudes teostes soomlane... Ma ei näe Soomes ühtegi rahvuslikku heliloojat, kes oleks endale eesmärgiks seadnud rahvusliku helikeele saavutamise — nii nagu meil Mart Saar ja Cyrillus Kreek, osaliselt ka Tubin. Ja mida ka mina olen püüdnud — avastada enda jaoks muusikalist emakeelt. Soomes ei ole seda keegi soovinud ja proovinud — kas räägime Sibeliusest? Aga ka Sibelius on vähe seotud soome rahvamuusikaga. Mingeid seoseid, tantsuviisikesi sealt kostab, aga sellisel kujul nagu meil ei ole... Võtame minu „Karjala saatuse”, mis on karjala runolaulude peal, st taotlen seal soome rahvuslikku helikeelt, mida soome heliloojatest keegi pole minu teada kunagi teinud...

Võib-olla omal ajal siiski Uno Klami. Ja nüüd on seal mõned (kuuldavasti võib-olla minu järgijad?), nagu Pekka Kostiaainen või Pekka Jalkanen. Aga kuulsamail, nagu Sallinen või Rautavaara, pole niisugust püüdnud kunagi olnud...

Nüüd kuulsingi, et Teatri- ja Muusikamuseum tahab koos Soome Instituudiga seda teemat käsitleda — „Tormis, soome helilooja”. 8. septembriks on neil plaanitud eesti-soome teemaline konverents. Tahaks, et ka kirjastusest *Fennica Gehrman* tulduks, ja oleks hea meel, kui sellel konverentsil esitatakse nende kirjastatud „Karjala saatuse”, näitena minu taotlustest ja soodumusest.

Muusikateadlastest on pannud midagi sellest tähele Outi Jyrhämä ja ka kirikuulus kriitik Seppo Heikinheimo, kui ta tegutses, aga... Rohkem on mind Soomes tähele pannud kooriinimesed. Näiteks Erkki Pohjola, kelle algatusel sai kunagi kirjutatud „Laulusild”, Tapiola koorile ja „Ellerheinale” ühislaulmiseks.

Mul on olnud head sidemed Soome kooriühingutega, mind tõmmati kõrvuti Ernesaksaga sinna kaasa, olen olnud mitmel nende laulupeol aukülalisena, seal on mõnda minu lugugi lauldud.

Hea sõber on mul Soomes meeskooritegelane Uolevi Lassander, kes just äsja sai kaheksakümneks. Lassander on aastakümneid hoolitsenud muusikakontaktide eest, alates sealse kooriühingu „Sulasol” „muusikalistest laevareisidest” koorikontsertidele Tallinna (kord käidi isegi „Eesti ballaadide” etendusel), meie kooride esinemiste organiseerimisest Soomes kuni eesti muusika väljaandmiseni. See kõik toimus veel nõukogude ajal. Ta on suureks toetajaks olnud Ernesaksale, aga ka Soome enda heliloojatele, näiteks modernist Erik Bergmanile, kes omaaegse koorijuhina palju ka koorimuusikat kirjutanud. Nüüdki oli üheksakümne kahe aastane Bergman haiglast väljas Lassanderi juubelil, nagu ka juubilar hea sõber Einjuhani Rautavaara. Viisin meie Kooriühingult selle auliikmele Lassanderile aukirja ja oma Tormise „klanni” poolt samuti juubelikingituse, olime seal koos minia ja pojapojaga, Lea istus Toompeal Lavakunstkooli eksamikomisjonis ja ei saanud tulla.

Viimastel aastatel on tekkinud prantslastel sinu vastu suur huvi?

Seoses Prantsuse kammerkoori *Mikrokosmos* huviga minu vastu — nad tegid 2002. aastal minu autorikontserdi Kesk-Prantsusmaal ja on laulnud mu asju mitmel pool, ka välismaal — on tekkinud vajadus prantsuskeelsete tõlgete järele. Ja nüüd



Henrik Kettunen foto

Uolevi Lassanderi juubeli külalisi: (vasakult) Veljo Tormis, Erik Bergman, Einoujuhani Rautavaara ja Maarjamaa Risti kavaler Uolevi Lassander.

on Pariisis tõlkimisel mitmed laulud, sh „Vastlad” „Liivlaste pärandusest”, „Undarmoi ja Kalervoi” „Isuri eeposest”; „Lauliku lapsepõli”. Loodan, et ette võetakse ka „Sügismaastikud”, mis minu arust peaks prantsuse keelde pareminigi sobima. Tõlkijaks on Tarah Montbélialtz, kes on tõlkinud ka Karl Ristikivi möödunud aastal ilmunud luulekogu, – ilmus kõrvuti eesti ja prantsuse keeles. *Mikrokosmos* on võtnud temaga kontakti ja teeb nüüd koostööd laulude tõlkimisel, mida nad enne algeeltes laulsid.

Ja sul on juba kuue-seitsme aasta tagused lähemad sidemed kooridega üle ookeani, USAs?

Suvel juhtuski see, et USA läänerannikult jõudis siia kontserdireisile Portlandi Riikliku Ülikooli kammerkoor Bruce Browne'i juhatusel. Tutvusin nendega juba 1997. aastal, kui Portlandi estofiilid korraldasid seal mu autorikontserdi. Tookord oli peakorraldajaks *Clackamas Community College*'i kammerkoori dirigent Lonnie Cline ja estofiilid ning eestlasedki tema ümber. Nende kaudu saime tuttavaks Bruce Browne'iga, keda kutsuti tookord sellest kontserdist osa võtma. Saatus on tahtnud, et side Portlandi ja Oregoniga jätkuks – olin suvel 2002 seoses rahuteemaliste laulude konkursi võiduga taas Oregoni osariigis Eugene'is, Helmuth Rillingi Bachi-festivalide paigas. Sain uuesti kokku ka Browne'iga. Selgus, et tema juhatatav Portlandi Riikliku Ülikooli kammerkoor tahaks tulla Eestisse ja siia kanti kontserte andma. Plaan sai teoks, nad esinesidki möödunud suvel Tallinnas, Tartus, Pärnus ja Riias. Minuga oli neil siin ka *workshop*, koos Hirvo Survaga, kes samuti oli 1997. aastal Portlandis minu autorikontserdi üks läbiviijaid. Mul paluti tutvustada oma uuemaid noote, et Hirvo Surva siis nendega töötaks. Tellisime kirjastusest *Carus-Verlag* inglise tekstidega „Kolm laulu eeposest” ning „2 laulu Ernst Enno sõnadele” ja need võtsime siis töötoas läbi. Nad laulsid siin enne juba minu asju, nagu „Jaani laulu” ja „Helletusi” – neil olid väga head solistid... Käisin nendega kaasas, terve tee tagasisõidul Pärnust nad intervjueerisid mind ja seal

tekkiski neil mõte minuga midagi suuremat ette võtta. Tulemuseks oli kutse tulla pikemaks ajaks nendega töötama novembris 2003, kavatsus teha CD just inglise tõlgetega lauludest. Mind on ikka kurvastanud, kui lauldakse mingis „metsmeeste“ võõras keeles ja ei lauljad ega kuulajad saa aru, millest. Võõras keelekõla on muidugi huvitav ja eksootiline, laulude algkeelt peab austama, aga laulja peab ikka aru saama igast sõnast, mida ta laulab, ja publikul on ka kasulik laulu sisust aru saada. See käib ka Eestis lauldava kohta. Haarasin ettepanekust kohe kinni: Portlandi koor laulab nüüd *Carus'e* nootidest; valisin välja veel kõikvõimalikke muid lugusid, kus on inglise tekst. *Fennica Gehrman'*ilt on neil kavas kogu tsükkel „Jaanilaulud“ inglise keeles. Pärnu koor oli ameeriklastele suvel ette laulnud „3 eesti mängulaulu“, ka need pakkusid huvi. Tellisin kohe Harry Mürgilt tõlked, *Gehrman* jõudis noodid välja anda ja needki sain kaasa võtta, kui novembris läksin.

Häid laulutekstide tõlkijaid ikka leiab?

Olen kõigil aegadel püüdnud hoolitseda, et lauludel oleks all peale autentse algkeelse teksti ka lauldav tõlge „rahvusvahelise suhtlemise keeles“ – enne vene, nüüd inglise.

Omal ajal tegi seda kenasti Venemaa jaoks Valentin Ruškis. Väga palju on neid välja antud Leningradis ja Moskvast, kõik minu suuremad tsükliid. Vahepeal, 1990-ndate algul tekkis „auk“, kuna Eestis polnud kusagilt võtta tõlkijaid, kes oleksid mu tekste inglise keelde pannud – õigemini tõlkijaid, kes tahaksid ja oskaksid teha lauldavaid tõlkeid. Krista Kaer tegi siin mulle mõned, hästi küll, aga siiski vaid üksikud. Kuni ma siis mõni aasta tagasi Mimi Daitzi juurest New Yorgist leidsin Ritva Poomi, kes valdab hästi eesti, soome ja inglise keelt ja on nüüdseks ära tõlkinud mitmed minu suuremad tsükliid: „Eesti kalendrilaulud“, neljaosalise naiskoorisükli „Looduspildid“, üksikuid veel, enamikus *Gehrman'*i väljaanded. Aga alles läinud suvel oli mul rõõmustav kohtumine eesti kirjamehe Harry Mürgiga Kanadast. Ta on ikka suviti siin viibinud, ja muu hulgas teinud sisu- ehk proosatõlkeid „Eesti rahvalaulude antoloogia“ kolmele CD-le – kunagine Herbert Tampere suurväljaanne, mis oli vinüülplaatidel. Kuulsin teda raadios esinemas sel teemal, võtsin kohe ühendust, ja ta oli nõus mind aitama ka lauldavate tekstide osas. Kõigepealt valmisid „3 eesti mängulaulu“, mis, nagu öeldud, mul juba Ameerikas kaasas olid. Praegu teeb ta „Laule laulust ja laulikust“ meie „Muusikale“ jne, sealhulgas „Lauliku lapsepõli“ on juba tõlgitud. Kõik see on väga rõõmustav, asi, mis mind on elevel hoidnud aasta läbi.

Sügisel 2003 olidki Ameerikas, toimusid mitmed huvitavad kohtumised?

Ameerika sõiduga novembris läks väga kiireks ja vaid e-kirjade abiga sai asi teoks. Portlandi ülikooli koor avaldas soovi, et tuleksin ja teeksin nendega nädal aega tööd. Aga nad tahtsid, et ma kohtuksin ka sealse koorijuhtide sõprusseltsiga *Liederkrantz*, kes käib aastakümneid koos kolmest eri osariigist – Washington, Oregon ja Colorado. Nüüd pühendasid nad oma kokkutuleku minule ja mu loomingu. Hommikust õhtuni oli mul nendega vestlusi, ühel päeval isegi kuus loengut, järgmisel veel kaks. Loenguid pidasin eesti keeles, tõlgiks oli Helle Merilo, sealne Eesti kultuurisidemetega pidaja, kelle majas Portlandis ka elasin. Tänu ETV-le, Eva Potterile ja Heidi Pruulile oli mul kaasas ameerika süsteemis video, millel „Ingerimaa õhtud“ ja „Raua needmine“ kahes erinevas variandis, lisaks mängisin CDsid ning viisin sinna suure kohvritäie noote, mis ma *Gehrman'*i poolt kaasa



Foto Veljo Tormise kogust

Helle Merilo, Veljo Tormis ja dirigent Lonnie Cline Portlandis novembris 2003.

sain ja mis seal kõik – kirjastusele müügiagendina! – maha müüsin ning raha tagasi tõi.

Siis paluti veel, et käiksin ka Seattle'is ja esineksin sealsetes ülikoolides. Sinna tuli kaasa mul juba vestlustel Portlandis abiks olnud Mimi Daitz NYst. *University of Washington*'is kuulasin sealse kooriga Geoffrey Boersi juhatusel osi „Sügismaastikest“ (eesti keeles) ja tutvusin eesti keele õppijatega. Kohtumist, kus esines loenguga ka Mimi Daitz, juhatas mulle juba varasemast tuttav lätlane Guntis Smidchens, ülikooli skandinavistika osakonna juhataja. Seal tegin juttu ka sellest, kuidas Kaljuste „Raua needmise“ ettekandel korjaki trummi lõhki lõi. Kohtumise lõpul kingitigi mulle siis indiaani šamaanitrumm! Vabal päeval aitas minu võõrustaja, perekond Kask, üles otsida indiaani kunstigalerii, tegin seal kaupa ja ostsin juurde veel kaks indiaani trummi; üks neist on võimsalt üle võõbatud, aga teine tehti mulle 24 tunni jooksul – see oli veel märg, kui ta sain; – sest ütlesin, et mul pole vaja värve ega võõpa, vaid seda, kuidas ta kõlab. Galeriis andsin neile külakostiks plaadi Eesti Raadio Segakoori esitatud „Raua needmisega“, kus mängiti korjaki trummi. Nad olid sellest vaimustatud...

Kui juba pillidest juttu, siis vahemärkusena: otsisin endale ka „palktrummi“ (*log drum*), mida mul on vaja mitmes teoses (orkestripillid on väga kallid!); ühest poest leidsin, aga mitte selles häälestuses, mis mul vaja. Lõpuks New Yorgis ühest vanakraamipoe väljanägemisega muusikariistade kauplusest sain ühe väiksema pilli, nü-öelda kaasaskantava kohvikupilli, aga see oli mul tegelikult suur vedamine: täpselt minule vajalikud helikõrgused on sellel olemas. See on väike kast, mille kaane sisse lõigatud keeled. Oled sa näinud niisugust pilli? – Ja see teeb siis natuke palgi häält. Mul on seda vaja „Sampo tagumise“ juures.

Käisin ka *Seattle Pacific University*'s, selle koor tutvustas minu soovil ameerika kaasaegset koorimuusikat, oldi ka eesti koorielust elavalt huvitatud. Tutvustasin



Foto Veljo Tormise kogust

Clackamas Community College'i koor.

seada ju igal pool. Mul oli kaasas materjale Eesti Kooriühingust. Kõik olid väga toredad kohtumised!

CD plaan Portlandiga ikka kehtib, just tuli kiri, et vaja oleks minna sinna lindistamise ajaks, juunis. Tahaksin minna küll, õigemini – peaksin minema.

Lisaks kooridele olid head kontaktid ka eestlaskonnaga nii Seattle'is kui ka Portlandis. Viimases olevat tahtnud kohtumisele tulla kõik sealsed 150 eestlast, lõpuks valiti väiksem koosseis, kes muusikast tõeliselt huvitatud, et saaks ka omavahel suhelda.

Peale eestlaste on Portlandi fenomen – eesti sõpruskond, eestlasi armastavad ameeriklased, *estofan'*id. Näiteks see *Clackamas Community College'i* koor, keda juba mainisin, sattus Eesti-vaimustusse vist tänu „Lääneranniku Eesti päevadele“, mida seal on eri linnades korraldatud, viimati jälle Portlandis. Nad hakkasid ka oma kontsertidel laulma eesti laule ja meie laulupidudel käima – nad on juba paar korda siin olnud ja tulevad tänavu jälle. (Dirigent Lonnie Cline on selle kõrval olnud veel vahetusõppejõud G. Otsa nim Tallinna Muusikakoolis, vahetuses Hirvo Survaga, kes omakorda Portlandis käis.)

Nad õppisid seal laulud eesti keeles ära, ja on huvitatud ka muudest Eesti asjadest. Sealne Ameerika-Eesti kultuurisidemete pidaja Helle Merilo on käinud neil eesti keele hääldust treenimas, jne. Kui nad kolledžist välja kasvasid, tekkis uus koor, jääd edasi koos laulma, ja nad võtsid endale uue eestikeelse nime, selle koori nimi on nüüd „Unistus“ (ehk „Many voices, one dream“!). Koor on väljandnud CD, mis on tervenisti eesti lauludest, peamiselt eelmise laulupeo repertuaar. Eelmine kord võtsid nad mind lennuväljal vastu Lüdigi „Koiduga“. Näed siis – nemad unistavad eesti keelest, mina inglise keelest!

Tänavusuvisel laulupeole tuleb ka Mimi Daitzi koor New Yorgi osariigist Riverdale'ist.

Sinu loomingut siin põhjalikult uurinud estofiilil Mimi S. Daitzil on ju valmis sinust inglise keeles suur monograafia.

Raamat on veel korrektuuri tasemel, kirjastus on asjaga venitanud.

Aga toredaid kohtumisi oli sul Ameerikas ju veelgi ?

New Yorgis oli tore kohtumine veel ansambliga *Equal Voices* (kuus vokalisti), kes laulis seal mulle ette minu „Kullervo sõnumi“. Nad olid õppinud ära ka „Kiigelaulukuuiku kiigelaulu“, ühe minu viimase laulukese. Kohtumise korraldas Mimi Daitz, kes kutsus nad lõunale oma koju. Neid võiks ka siia esinema kutsuda, nad laulaksid siin toredasti ka ameerika muusikat. Aga – nad on täiesti „õhus“, ilma mänedžerita...

Käisin New Yorgis ka oma onu Rudolf Alarit ja onunaist vaatamas. Minu onu, „Vanemuise“ esitenor enne sõda ja kuni põgenemiseni 1944. aastal, sai just nüüd, paar päeva pärast minu äratulekut, üheksakümne kahe aastaseks. Vanade inimeste elu pole kuskil kerge, tean seda juba omast käest...

Ka plaadipoodides käisin, tundsin huvi, kas on näha ka eesti muusikat, nii Portlandis kui New Yorgis: on täiesti olemas eraldi sildid ja sahtlid – Pärt, Sumera, Tormis, Tubin, Tüür... New Yorgi keskses *Tower*'i plaadikaupluses Times Square'il oli minust kolm-neli plaati väljas: „Vision of Estonia I“, „Unustatud rahvad“, Kaljuste plaat „Pikse litaania“...

Aga sel aastal pole mul juurde tulnud ühtegi plaati.

Ja enne seda reisi oli veel tähtis kontsert Stockholmis?

„Balti mere“ festivalil. Tänu Tõnu Kaljustele, kes surus selle festivali kavva sisse – seal olid Venemaa, Saksamaa, Rootsi, Soome, kas seal Eestit muidu üldse oleks olnud? Eesti Filharmoonia Kammerkoor laulis seal „Tormise ringi“ tüüpi kava, ma käisin ka kohal, sel oli hea vastuvõtt.

Mis on „Tormise ring“?

Video „Tormis Circle“, mille ETV koos soomlaste, inglaste ja sakslastega tegi 2002 suvel. Vahepeal tekkis tootjatel vist majandusraskusi. Nüüd sai üks lühem versioon lõpuks valmis. Osa kammerkoori lauldust ritta pandud. Viisin selle ka ameeriklastele näha, nemad ei saanud tekstist aru! Jälle oleks vaja inglise keelt! Antud juhul subtiitreid.

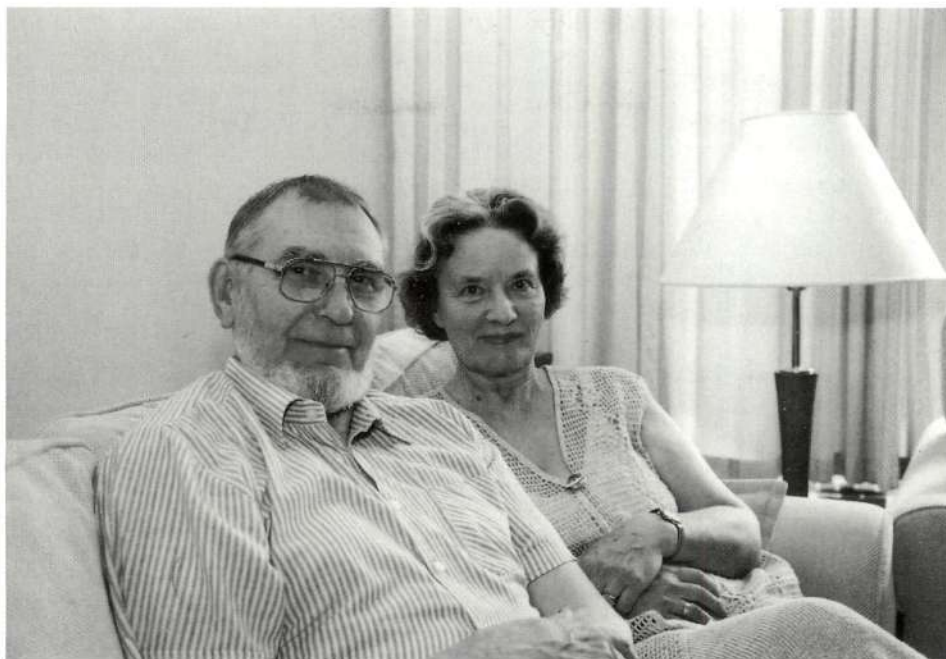
Kaljuste ja lauljate sõnul oli publik Stockholmis väga üllatunud, et Tormis oli ise saalis ja rahva hulgast välja tuli!

Et täitsa elus helilooja veel... Aga minul oli suur rõõm seal kohata oma vana sõpra Harry Olti, istusime kõrvuti, ja ka Seimide pere oli seal, teisisgi tuttavaid.

See kontsert äratas ajakirjanduses mitmel pool väga elavat vastukaja, olles mõnedel hinnangutel kogu festivali üks eredamaid sündmusi. Ilmekaim on kriitik Larry L. Lashi suurt üllatust väljendav kirjutis *Financial Times*'is: (29. VIII 2003): „Pole midagi nii virgutavat kui laks vastu vahtimist, mille saad geeniuse hilinenud avastamise järel: kus on olnud Veljo Tormis terve minu elu ja miks ei ole keegi mind teavitanud tema olemasolust? “

Milles mina süüdi olen?!

Seejärel oli veel kontsert Berliinis, taas EFK ja Kaljustega, see polnud nimetatud



Mati Põldre foto

Veljo ja Lea Tormis suvises Pärnus.

minu autorikontserdiks, vaid toimus „Balti mere rahvaste laulude kontserdi“ nime all. Sinna kahjuks ei saanud ise kohale, sest dr Männisalu ei lubanud põletikus hambaga lennukisse istuda. Ja Berliinist ei tulnud ka mingit vastukaja.

Nüüd oleme juba päris aastas 2004.

Kammerkoor *Mikrokosmos* on meid Leaga kutsunud jälle ka Prantsusmaale, alates 22. aprillist algab töö uue Tormise kavaga „Musiques shamaniques“. Sinna tulevad ka Eesti solistid Mati Turi ja Allan Vurma: kontsert toimub 2. mail Blois'is. Seejärel on plaanis veel sama kontsert Eesti saatkonnas Pariisis 5. mail, arvatavasti Euroopasse astumise puhul (šamanismiga Euroopasse!). Mai lõpul on mind kutsutud Pärnusse rahvusvahelise koorifestivali folkloorikonkursi žüriisse. Juuni algul siis tõenäoline CD salvestamine Portlandis, kui tervis ja olud lubavad; edasi: Andres Uiibo tahab teha minu autorikontserdi Suure-Jaani muusikapäevadel 23. juunil. Mõni päev hiljem toimub Tartus üldlaulupeo eel *Europa Cantat'*i laulunädal. Sinna tulevat ka eesti heliloojaid, loen programmist, sh Tormis. Eks Tormis siis ka lähe...

1. juulil saabub ka *Mikrokosmos* Eestisse laulupeole. Firma *Consono* korraldab neile Eestis, Soomes, Peterburis ja Lätis kümme kontserti. Ning augustis tuleb Tallinnas ülemaailmne soome-ugri kongress, millest kindlasti tahan osa võtta.

Ja edasi rohkem ei räägi.

Eestis on olemas ka Tormise fond?

Aastal 2003 sai täis minu nimelise fondi põhikapital Eesti Rahvuskultuuri Fondi juures. See sai asutatud juubelikingina iseendale koos Kooriühingu ja Veljo Tormise Kultuuriseltsiga 2000. aastal. Pidin siis ka ise seda fondi kõvasti täitma

(naerab). Elutööpreemia andis selleks häid võimalusi. No tühi sellega. Varsti saab fondi protsentidelt hakata stipendiume jagama. Statuut on: „rahvusliku suunitlusega kooriloomingu väärtustamiseks“. Ei tea, kas ma ise jõuan esimese premeeritu ära oodata? Muret teeb see, et ei näe praeguste eesti noorte heliloojate seas kedagi, kes tunneksid huvi eesti rahvusliku suunitlusega koorimuusika ja üldse rahvusliku suunitlusega muusika vastu (ei oska lühidalt defineerida, mis see täpselt on)...? Ainuke, kes on silmapiiril, on Ester Mägi – annaksin talle selle stipendiumi küll kohe ära, kui saaks. Ma tahaksin näha, kas Eestisse sünnib üldse veel selliseid heliloojaid, kes oma päritolu mäletavad ja seda vaimselt ning loominguliselt tunnistavad...

Ühe eesti uue teose esiettekanne puhul kirjutab „Eesti Päevaleht“ (29. XI 2003), et selles teoses õnneks „ei läinud õõvastavaks raua needmiseks ega šamaantrummi tagumiseks, mis sisemuse pööritama paneb...“

Ega siis trummi tagumine iseenesest pole rahvuslik. See kujutlus tekkis Lennart Meri Kamtšatkalt toodud trummi kasutamise ühes teoses nimega „Raua needmine“ 1972. aastal. Rahvuslikkus on ju mõtte- ja lähenemisviis ja see „emakeel“, mis pole trumm ega tsitaadid või rahvalauluteemade arendus. Ja jällegi – milles siis mina süüdi olen?! Tunnengi ennast juba eesti praeguses kultuuris ülealusena. Kõik taovad niigi ainult trummi...

Juba teist aastat on Kuusalu valla kõigi kultuuriürituste korraldamine antud sealse Veljo Tormise Kultuuriseltsi hoolde. Vallavalitsus eraldab seltsile vastavalt raha, ja samuti mina ise toetan seda seltsi – Kuusalu valla aukodanikuna saan igakuist toetust miinimumpalga suuruses, selle ma annetan kultuuriseltsile.

Meie jutuajamise lõppedes kingib Veljo Tormis mulle lahkumisel kolm sügisest õuna maakodust Kullamäelt. Väga maitsvad.

Ja veel üks lumine-talvine P. S. Siinne vestlus pole peaaegu välja toonud Tormise loomingu järjest arvukamaid välisettekandeid. Ent 2004. aasta jaanuari keskel pidi sündima unikaalne esituste sari Tormise populaarsest Avamängust nr 2 – kaheksa päeva sees viis (!) ettekannet Ühendriikides. Kolmel kontserdil Oregon Symphony Orchestra'ga Portlandi Arlene Schnitzer Hall'is (10. – 12. jaanuaril) pidi seda oma kavas „Winter in Scandia“ juhatama Eri Klas. Tolle plaanitud sarja esimese kontserdi päeval on tehtud ka käesolev intervjuu. Lugesime koos Tormisega arutist Malle Kollomi Portlandist saadetud kirjast: suure lumetormi tõttu suleti Portlandi lennujaam, dirigent Klas suunati lennukil San Franciscosse ja kui ta lõpuks Portlandi jõudis, polnud enam aega proovideks ning kõik kolm kontserti jäid ära...

Seejärel oli Tormise Avamäng avapalaks kahel kontserdil (16. ja 17. jaanuaril) Cincinnati Music Hall'is Cincinnati SO peadirigendi Paavo Järvi juhatusel, kus kõlasid veel Max Bruchi Viulikoncert nr 1 kuulsa solisti Hilary Hahniga ning Bruckneri Kolmas sümfoonia. Need esitused said teoks...

*Küsinud PRIIT KUUSK,
jaanuaris 2004 Sibulakülas Lauteri tänaval*

TÄNAPÄEVA DRAAMA

EDWARD BOND

Ma olen su näidendites midagi avastanud.
Väikesi asju tuleb esitada õigesti.
Vastasel juhul seal suuri asju ei olegi.

Alain Françon vestluses Edward Bondiga

Miks me tegeleme draamaga? Miks käib publik teatris? Spordis loodavad nii mängijad kui ka pöidlahoidjad, et nende võistkond võidab. Võit sõltub mängijatest. Draama puhul nõuavad näitleja looming ja publiku vastuvõtt võrdväärset loovust. Ei sporti ega draamat saa taandada esteetilisele naudingu-
gule. Kui aga spordi eesmärk on võit, mis eesmärk on siis draamal?

Draamal on palju „sündmuskohti“: teatrilava, pealinn või provints, kus see teater asub, ajastu, keel ja kultuur. Kuidas draama neid sündmuskohti hõivab?

A. Ta vastab publikule tuntud ühiskondlikele sündmuskohtadele (linn, ajajärk, kultuur, jne).

B. Ta annab publikule edasi näidendi spetsiifilised sündmuskohad. Need on A ekvivalendid, kuid loomulikult võivad erineda.

C. Ta edastab näidendi publikule – publikule k u i sündmuskohale. Publik on sotsiaalne, võimeline vastu võtma üksnes mingitel kindlatel (olgugi mõnikord uuenduslikel) viisidel. C peab A ja B publikule edasi andma.

D. Publik kui kujutlusvõime sünnikoht. A, B ja C tuleb sinna üle kanda. D on draama spetsiifiline sündmuskoht, sest ta sisaldab – näidendi kaudu – kõiki teisi sündmuskohti ja nende omavahelisi seoseid. Mis on D? Mis on vajadus draama järele? Draama identiteet sünnib kohtumisest D vajadustega.

Inimesed võiksid käia teatris sünnipäeva tähistamas. Seda saab aga tähistada teisiti. Miks peaks näidend (isegi tragöödia) pidustusteks sobima? D on mõistagi inimese minaga seotud. Mis vajadust see mina draama järele tunneb? Draama on alati ekstreemne ja põhjalik. Ta allub aga ühiskondlikele konventsioonidele (A, B ja C – mitte D, kuigi kujutlusvõimet võib osaliselt ideologiseerida) ja seega on draama ekstreemne lubatud või mõistetavates piirides. Racine'i „anarhism“ esineb rangetes, ühiskondlikult aktsepteeritud vormides. Kas vajadus draama järele on ühiskondlik või enesekeskne? Kas inimese mina (kui kasutada psühholoogilist keelt) soovib uurida ennast või ühiskonda ja teisi? Erinevad teatrivormid rahuldavad erinevaid vajadusi. Lubatud ja mõistetav muutub ajalooliselt.

Tänapäeva teatri võib jagada kolmeks, kuigi need jaotused ei ole absoluutsed.

1. Stanislavski teater (TS) [*Theatre of Stanislavsky*] on teater rahvale. Lavaelu on võimalikult sarnane tavaeluga ja sellisena töepärane. Näitlejatöö tugineb isiklikel, ühiskonna s i s e s t e l kogemustel. Dramaatilised protsessid representeerivad ühiskondlikku näivust. Televisioon ja enamik filme põhineb TSil.
2. *Performance*'i-teater (TP) [*Theatre of Performance*] on privaatne ja sürreaalne. Ta on eelsotsiaalne. Vaatemängulised sündmused alluvad omaenda reeglitele. Nad ei sarnane tavaeluga. „Teater on teater“, tal puudub pragmaatiline või ühiskondlikult kasutatav tõlkevaste. Kõik on ekstreemne. Sageli on ta seotud narkootikumidega. Ta ammutub isiklikust ja tihti peale esoteerilisest kujutlus-

võimest. Ta on ka arhetüüpne, kvaasimüstiline, rituaalne. Ta võiks olla katartiline, väljendades ja seeläbi leevendades ühiskondlikku survet. Olgugi aga igatühe võimuses arhetüüpi ära tunda, pole ta ühiskondlikult jagatud. Selle jaoks tuleks see tõlkida sotsiaalsete tavade keelde – mis pole TP võimuses. TP on „tupik“ isegi siis, kui ta eesmärgiks on „pakatav elu“. Ta ei suuda end vabastada oma kunstilisest getost – tegelekult, oma vabadusega ta seda loobki.

3. Brechti teater (TB) [*Theatre of Brecht*] on teater rahvale, kuid erinevalt TSist ei tugine ta isiklikul kogemusel ega pole ka isiklik õigus poliitiline, vaid toetub samuti „enesetunnetusele ühiskonnas“. See on võõritusteater. Ta on eepiline, ta tegeleb olukordadega, mida TS väldib. Inimesed on ühiskondlikud olevused. Nad loovad tragöödiad ilma vajaduseta. See dekonstrueerib tragöödia. Kreeklaste traagilised karakterid olid aga samuti ühiskondlikud olevused. Nad ei ole autobiograafilised, nagu ütlemes Tšehhovi „Kolm öde“. Nad representeerivad sotsiaalseid olukordi ja seisavad silmitsi oma ühiskonnas elutähtsate moraalsete ja poliitiliste dilemma-dega. Kõik Brechti näidendid on tragöödiad. (Mida veel on seal võõritada?) TB püüab luua mõistmist mõistuse abil ja eemaldada emotsionaalsed mõjud. Määrav on ratsionaalne arusaam. TB seisukohast on D vajadus mõelda, vähemasti peab teater D-d mõistusega mõjutama.

Need kolm teatrivormi ei ole tänapäevased (isegi kui nad on moes). Draamat ei saa taandada TP *performance*'iks, *häppeningideks*, rituaaliks, šokiks jne. TP taotleb „efekte“, mis tulenevad otseselt üksikisiku minast ja on analoogilised spordiga. Isiklike efektidega ihatakse alati mõista konfrontatsiooni vabaduse ja tragöödia vahel – ning nõnda suhestada oma mina muu maailmaga. See on eneseteadvuse vältimatu tagajärg. TP

on tsirkulaarne, mitte ilmutuslik. Ta ihaldab iha, pöörates sellega pahupidi vabaduse ja tragöödia rolli. Ta ei saa suhestuda maailma hetkeseisundiga, selle poliitilise, sõjalise ja kultuurilise situatsiooniga. Ta on ebaoluline „kunst“.

Tänapäeva teater ei saa olla TS. Tänapäeva teater ei ole täiel määral teater rahvale, kuna seda ei saa luua täielikult ühiskondlikel alustel. Samuti ei saa ta olla TB, sest draama ei ole ajendiks millelegi muule: hetkedele või stseenidele, kus ta mõistuse ees taandub. Mõistus võib öelda, miks ta on mõistusele mõistetav, kuid mitte seda, miks me peaksime – peame – olema mõistuspärased, mis on meis see, mis mõistust vajab. Nõnda me nagu ütleksime, et „mõistus tahab, et oleksime mõistuspärased“. Kuid miks me peaksime olema? Filosoofia on t a r k u s e armastus. Miks me peaksime mõistust (või üldse midagi) armastama? Draama nõuab äärmusi, kuna nende komplitseeritus ja lepitamatus on inimlikkuse allikas. Brechti „Baalis“ on hullus lüüriline ja mitte taunitav. Brechti hilisematest näidenditest on hullus kõrvaldatud – irratsionaalsus esineb neis üksnes joomarluse ja kõlbelise laostumisena. Võõritus tõkestab äärmuslikkust.

Kas teater peaks rahuldama seda erilist vajadust draama järele, mis tahes see ka pole? Kas teater ei võiks olla sellest vajadusest targem? Rahuldatud peab olema D vajadus draama järele, sest see on inimeseks olemise hädatarvilik eeldus. Me ei kujunda oma elu abstraktselt, vaid puutume kokku vastakate, kuid ometi võrdselt õigustatud nõudmistega. Draama peab tunnistama olemise inimlikke piire. Inimlikkus tähendab elus olemist elumusest rikkumatuna. Draama peab olema isiklik ja üldine. TB otsib üldist, kuid jätab kõrvale (teistele protsessidele) probleemi, kuidas teha üldist isiklikuks eksistentsi ebakõlade raames. Üldist saab aga tajuda ainult

läbi üksiku. D juurdub inimese minas ning eemaldub sellest üksnes koomas (mitte hulluses ega psühhopaatias). Mina vaatab aga vastu ümbritsevale. Suhtes teistega me saame enesest teadlikuks. Kui poleks teisi, poleks meil oma mina. Me ei saa ennast ette kujutada. See on ainus asi, mida me kujutleda ei saa. See tähendaks kujutlusvõimet kujutlemas iseennast. Kui me püüame endid kujutleda, kujutleme „teist“ mina. Ometi on kujutus D, inimese mina sündmuskoht. See on draama aluspõhi. Kujutluse draamata ei oleks meil püsivat mina. Kujutlusvõime võrdub eneseteadlikkusega, mina-pidevusega. Eksisteerida ei saa ilma teiseta. Otsesõnu öeldes, nii nagu me ei saa oma mina ette kujutada, ei saa me ka iialgi olla minast teadlikud. Kas me saame üldse mõelda ilma kujutlusvõimeta, või peab ta mõtet valgusvihuna saatma? Kui meil poleks kujutlusvõimet, „näeks nagu maailm meid unes“: meil oleks tahe (nagu võib olla unenäos), kuid tegutseda ei saaks. Reaalsus sunnib aga kujutlusvõimet ratsionaalsusele: ja nõnda hakkab kujutus ihkama mõistust. Mõistus annab kujutlusvõimele tema autonoomia ja meile meie tegutsemisjõu. Võib-olla alles viimses tõdemuses mõistaksime, et meie ei mõtle. Selle asemel mõtleb maailm meis. Mõte tekib objektiivselt ja kollektiivselt ning läbibistab meid. Me oleme telg, mille ümber polariseeruvad üksikisiku mõtlemine ja kogemused – inimese mina on situatsiooni tuum. Meie oleme oma maailmas olemasolu totaalsus. Me asume maailmas mitte iseendis, maailm on meie sees. See kinnitab meie piiratust, kuid ei eita meie autonoomiat ega vabasta meid vastutusest. See lisandub neile, ületades võib-olla meie taluvuspiiri. Kõik, mida teha saame, on valida, kas inimlikkus või laostumine. Ühiskond on aga ühitamatute, kuid võrdselt õigustatud alternatiivide sündmuskoht. Ratsionaalselt me tema paradokse ei

lahenda. Olukorra „ratsionaalne mõistmine“ ei ole lihtsalt mõistuse rida. Mõistust ei saa isoleerida kujutlusvõime vajadustest. Kujutlusvõime peab mõistuse „ilmale aitama“. Draama on tema „ilmaletoomine“.

Eksisteerimine ei tähenda ainult probleemide lahendamist ja õnnelik olemist. Kujutlusvõime on vajadus luua, muuta olukordi. Loomine on tema olemisviis. Ta väljendab end ainult läbi loomise, mis on dramaatiline protsess. Puhas mõistus on loid ja ei loo midagi. Meie ihkame mõistust, kuid mõistus ei ihka. Inimlikud asjad ei ole seletatavad nõnda nagu näiteks sildade raskusfunktsioonid.

Miks inimmeel mõistust üldse tunnistab? Mõistuse kaudu kasutame maailma elus püsimiseks ja eduks. Elumus sõltub mõistusest, eksistentsiaalsus sõltub paradoksist. Eneseteadvus nõuab mõistust ja kujutlusvõimet. Ilma nendeta ei oleks me enesest teadlikud. Neid ei saa teineteisest isoleerida – või kui saaks, kaotaksime inimlikkuse (inimese väärtuse). Sellepärast ei peaks (ja tegelikkuses ei saagi) draama kasutama kujutlusvõimet, et siis kriitilistel hetkedel anda juhtimine „mõistusele kui võõritusele“. Just need on hetked, mil mõistus reedaks inimlikkuse. Kui me arutleme, siis me ei saa a r u, mida me teeme. Küsida, missugune tegevusalternatiiv on parim, tähendab küsida: mis on alternatiivide tagajärjed? Kuidas neid hinnata? Tuleb kirjeldada seda, mis on heas teos see hea. Headus ei ole toimingul lisand nagu kollane kanaarikollasel. (Sama käib kunsti kohta.) Inimlikkus peab tegudes kehastuma. Iga alternatiivne tegu võib püüelda inimlikku, üks aga jõuab kõige lähemale. Selline tegu ei loo – selle sooritajast – paremat inimest, vaid parema maailma. Seda otsibki kujutlusvõime – paremat maailma tegelikkuses, mille me minevikus paradigmaisina hävitasime.

Et mõista draamat, peaks vältima selliseid sõnu nagu „sügav” ja „sügavmõtteline”. Ka pinnapealsus võib olla sügav, kui teda uduga võrrelda. Sellised sõnad nagu „algne” tähistavad primitiivsust. Laps on draama algläte, kuid mitte primitiivne inimene. Lapsel on eripärane kujutus- ja mõttelaad, mis on terav, kuid ilma sõnalise tarkuse ja sotsiaalse kogemusega, ometi dramaatiliste oskuste ja „universaalse kogemusega”. Draama ei ole tagasipöördumine infantiilse naudinguga või infantiilse keele juurde (nagu *Finnegan Wake*’is). See on elukogemuse ja arutleva intelligentsiga ühendatud universaalsuse tajus. Kui draama selle saavutab, on ta vajalik. Kas heaolu on vajalik veel millekski peale iseenda? Jah, ja see ei saa taandada heaolule. Heaolu tuleb asetada konteksti. Ei ole mõtet lõbutseda kui Rooma põleb, sest maailm võib end peagi sinust vabastada. Vajalik draama võtab olukordi tootavate faktide ja väärtuste kontekstis. Seda luues tunneme inimlikkust. Draama ei ole „mõistus”, vaid „mõistus läbi draama loovuse”. Draama ei saa meid otseselt üllatada, kuigi ta võib üllatusi sisaldada. Kui draama oleks üllatus, vaataksime „Hamletit” vaid korra. Mis jääb näidendis väljapoole lugu? On olemas keese. Koht, kuhu draama asetatakse, representeerib tihti keset (Helsingör on kivi ja kalju mere ääres), kuid kese ei ole asupaik, vaid sündmuskoht. Ibseni parimaid näidendeid puudutab nende kese – „Hedda Gableris” joomarlus ja „Kummitustes” haigus: mõlemad on laostumisvormid, mida Hamlet nimetab „mädaks”. Ibseni „Ehitusmeister Solnessil” on ehitusplats, kuid mitte kese. Mäed Ibseni „mäenäidendites” ei ole keskmed, sest nad on vaid sümbolid, mitte sündmuskohad. Kese on draama paradoksi sündmuskoht.

Draama toimub ka inimese mina sündmuskohas (nimetagem seda muga-

vuse mõttes „sisesündmuskohaks”). Sisesündmuskoht on parem mõiste kui ego. Ta on vaba transtsendentaalsest müra ja ei kirjelda mitte olemust, vaid „kohta”, kus asjad kokku saavad. Publik transformeerib, kannab näidendi üle enda sisesündmuskohta. Niimoodi võtab ta näidendi vastu. Ta ei vaata ega kuula näidendi lugu, see on vaid näidendi ülekandevahend (nagu helilained kuulmisele). See, millega publik kohtub, on näidendi kese. Selle tõlgib ta oma sisesündmuskohta. Kõik, mis siseneb sisesündmuskohta, on mina-loodud ja mina-loov. Sisesündmuskohta ei saa „peale sundida”, vaid ta „elab läbi” omaenda autonoomias. Keegi teine võib meie eest rääkida, aga mitte meie eest kuulata. Keegi teine võib meile midagi näidata, aga mitte meie eest näha. Kõige vähem saavad nad näha meie pimedust, kuid pimedus ei hävita mina nägemisautonoomiat, mis võtab abiks kujutusvõime ja ei tarvitse olla visuaalne, vaid võib olla nägemismeele kineetiline analoog.

Üllatus tuleneb avastamisest, kuid draama on mina harjutus. Umbes nii, nagu harjutab pianist olemaks perfektne, aga reaalsuses perfektsust teoreetiliselt (partituuris) ei eksisteeri, vaid see tuleb luua. Seega on see oskus. Draamas kohtab sisesündmuskoht maailma ja maailm liigub sisesündmuskohta. Esialt toimub see lapse meeltes, kui ta saab enesest teadlikuks. Maailma ja lapse suhe saab alguse dilemmade ja traumadega. See asetab lapse kulgemisse, rännakusse. Sellel esimesel astmel pole meeled veel maailma poolt häbitatuna vangi pandud. Kui see juhtub, siis on meel traumeeritud, autistlik ja ei suuda (mis tahes mõttes) maailmaga toime tulla. Kogemused, mida maailm lapse meeltele pakub – ja samas tõkestab –, on vabadus ja õnnetunne, mis hiljem täiskasvanuna võtavad ratsionaalse õigluse kuju. Vabadus ja õnnetunne on

paratamatult seotud traagikaga, pakkumise ja tõkestamisega. See vabadus-traagika ei ole abstraktne. Ta on olukordade ja objektide loodud kogemus. Lapse jaoks on objektid väikesed ja konkreetsed: eksistentsiaalsed tarbeesemed. See loob meelte struktuuri. Lear ei etenda jõuetust mitte siis, kui ta loobub oma kuningriigist, vaid siis, kui ta kaotab oma maja, Oidipus pimestab end oma naise prossiga. Õiglus on immanentne. Halvad poeedid muutuvad kergesti kõrgelennuliseks, kuid ei suuda saavutada piskut. Olgugi objektid tühi- sed, reaktsioon neile on absoluutne. Õiglus on totaalne, puutugu ta kokku triviaalsuse või ülevusega. Elus ja draamas on õiglus seotud harilikult „objekt-momendiga”, objektiga, mis on situatsioonis esile kerkinud või saanud kriitiliste tagajärgede põhjustajaks. Objekt-moment on vabadus-traagika ja tema paradokside sündmuskoht, vabadus-nauding ja traagilise kannatuse (frustratsiooni, surelikkuse vabaduse või selle lootuse kaotuse) sündmuskoht. See on meie lapsepõlves loodud maailmateadvustamise struktuur. Teadvus ei saa vältida vabaduse ja traagika lisandumist rohkem kui nägemismeel kahemõõtmelist pilti. Kuna me eksisteerime ajas, peab eneseteadvus ka kujutlema. Teadvusel on ainult moment, eneseteadvusel on aeg. Eneseteadvus loob tuleviku ja seega surelikkusetaju. Kujutusvõime on oskus, mille on andnud aeg, milles me elame ja sureme. Kujutusvõime võimaldab meil elada eneseteadlikult maailmas, aga ka moonutada selle reaalsust, et rahuldada meie iha ellu jääda ja edu saavutada – ning meie vajadust õigluse järele. Need moonutused loovad transtsendentalistliku kaose ja sotsiaalse hulluse. Meie vahendid frustrerivad meie eesmärke. Draama leiab aset piiril reaalsuse ja meie moonutatud reaalsuskogemuste vahel. See on ajalooline piir, inimlikkuse piir.

Meie esmased tajumused annavad meie vabadus-traagika kogemuse ja sellest saab sisesündmuskoht. See on tõde meie maailmas olemise kohta, mis on sõltuv meie loomusest, kuid oluline meie mina-teadvusele. Ühiskond kordab ja laiendab pidevalt vabaduse ja traagika juurdetulva – selle kordumise põhjus on see, et maailmas on rohkem kui üks inimene. Vabadus-traagika potentsiaalselt solipsistlik sisesündmuskoht peab ulatuma sotsiaalse tegevuse lihtsasse, kuid laiemasse struktuuri. Seega võib sisesündmuskoht olla kõikjal, kuid kriitiliseks muutub ta olulistes ühiskondlikes ja isiklikes konfliktides. Kuna sisesündmuskoht on maailma sündmuskoht, on isiklik ka ühiskondlik: inimese mina ulatub teistesse maailma osalistesse – ja nende tegevus ei piirdu asjade ja kohtade sotsiaalse olemisega. Dünaamika inimese mina ja ühiskonna vahel on paratamatu. Inimese mina ei ole aga ühiskonnast isoleeritud, sest ühiskond pühitseb mina – kaja kostab enne häält. Laps mitte ainult ei tunnista oma vanemat, vaid ka tema elusleppi. Ühiskond ei saa toimida ilma draamata.

Draama on vabadus-traagika ja tema paradokside kordamine ning avardamine, kuna see avardub alati kogemuses. Mõistus püüab vabadus-traagikat mõista ja oma situatsioonist lähtuvalt peab ta tegema valikuid ning ei saa olla passiivne. Draama esitab meie suhet vabadus-traagikaga. Ta peab avastama vabadus-traagika isiklikes, karjувates situatsioonides ja sel viisil saavutatud mõistmise üldistama teistele vabadus-traagika situatsioonidele. Rangelt võttes oli kreeklastel õigus, et parem (igatahes lihtsam) on mitte sündida. Nad eksisid aga öeldes, et kord sündinuna on parem surra – sest kujutusvõime otsib elu. Ta otsib seda, isegi kui ta peab selle saavutamiseks tapma, kas ideoloogilise veendumuse (ma suren vabaduse nimel),

ideoloogilise hirmu (ma ohverdan elu iseenda asemel) või psühholoogilise sunduse tõttu: kas painavast vajadusest naasta ürgse konfrontatsioonini vabadus-traagikaga ja see üle elada või lihtsalt soovist tappa surm ja olla hetkeks tema peremees. Surm on „surma vääriv“ ebaõiglus ilma milleta poleks ei õiglust ega ka eetika ja moraali komplikatsioon. Kui me ei oleks surelikud, ei oleks me inimlikud.

Igal draamal, mis ei ole triviaalne, on kese. Kese on draama-sündmuskoht, konfrontatsioon vabadus-traagikas. Kese hõivab sel juhul inimese sisesündmuskohta, kuid ainult siis, kui näidendi lavastamine ja näitlejatöö tal seda võimaldavad. Näidendi kese on alati loo vabadus-traagika, tema konfliktide ja paradoksides sündmuskoht ja see suhestab ta inimese sisesündmuskohta vabadus-traagikaga. Dramaatilised „efektid“ toimuvad hetkedel, mil vabadus-traagika konflikt aja surve all kriitiliseks

muutub. See loob vajaduse otsustada või arusaamise, mis viib hiljem otsuseni. Tänapäeva teatris on „efektid“ tihti võltsid, valguse, muusika, sensatsioonilise „kraami“ oportunistlik kasutus. Efektid peaksid tulenema keskmest, vabadus-traagikast – just nagu konfliktis sellest lahti killustudes. Näidendit lavastades võidakse efekti kalkuleerida tähendust kandma, ja siis on see efekt keskmega „lodevalt“ seotud. Kese on draama loogika ja kujutlusvõime loogika sündmuskoht. Loogika muudab „efektid“ „sündmusteks“. Sündmuse Teater (TE) [*Theatre Event*] on „lavalise draama“ teadlik kasutus keskme etendamiseks või illustreerimiseks. Ta ei seleta tähendust, vaid loob selle vabaduse ja traagika vastasmõjust. Lahenduse tagab probleem: probleem ise on inimlikkuse otsing.

TEs võib aega kogeda nii aeglaselt nagu autoõnnetuses. TEd võib mõista võrdluses tuulispea või keeristormiga. Tuulispea kese on rahulik ja vaikne. TES

Edward Bondi „Saved“ *Royal Court Theatre's* 1969.



jääb vaataja sellesse vaiksesse keskmesse. See on TE sündmuskoht. Selles on kõik nähtav ülima selgusega. Seda ümbritsevad jõhkralt keerlevad hallid tuulevallid. See vall kannab kahte asja. Sellele on kirjutatud kogu näidendi tekst. Ja seal on vabadus-traagika konfliktist üles keerutatud pilpad ja pudemed, rusud ja mälestised. Need on keerises valli püsima jäänud, mõned otsapidi välja ulatumas ja teised kindlalt tema vastu liubumas nagu sinna naelutatud pildid.

TE ei ole sensoorne kogemus (TP) ega võõritatud ratsionaalne peegeldus (TB). Ilma sensoorse kogemusega kesse haihtub, ilma ratsionaalsusega variseb kokku. TE pole aga ainult nende kahe olemasolu, ta on nendevaheline koostoime.

See muudab keset, suhet vabaduse ja traagika vahel. See leiab aset draamasündmuskohal – kuid see on ka inimese sisesündmuskoht. Seega on inimese mina pärast toimunut muutunud või näib väljastpoolt vaadates muutununa. Inimese mina ei saa seda vältida. TE ei saa aga kontrollida mina pärastisi, hili-semaid reaktsioone sellele. Üks inimene võib saada ratsionaalsemaks, tõe lähemale. Teine – võib-olla läbi hirmu – võib jaatada laostumist ja olla sunnitud illusioone kaitsma ning nõnda veelgi rohkem laostuma. „Kunst“ muudab mõne inimese inimlikumaks ja teisi laostab – kuid nõnda tõde toimibki. Kunst ei suuda enam, ta ei ole nagu kemikaal, millel on ühesugune mõju kõigile, kes seda sisse võtavad või sellega kokku puutuvad. Draama selgitab ja esitab situatsiooni. See on meeleline sündmus. On aga mitmeid teid, kus illusioonid on reaalsuse vastu kaitsetud. Vabadus ei taha meelitust, lõbu või ülatatust „efektide“ abil – ta soovib mõista, sest ta on aja surelikkuse kammitsais.

Draamas püüab inimese sisesündmuskoht, vabadus-traagika sündmuskoht taasluua end maailmas, mis ise

ongi vabadus-traagika sündmuskoht. Draama on sündmus maailma sündmuskohal ja sisesündmuskohal; mitte abstraktne maailmapeegeldus, vaid tähenduse loomine. Loomine on võimalik ainult siis, kui kujutlusvõime ja mõistus teineteist üheaegselt vastastikku mõjutavad. Draama dramatiseerib publiku. Publik ei muutu tema objektiks, sest ta on tähenduse looja. Selles seisnebki draama võim: hetkeks näinuks maailm end nagu teistsugusena – ja sellel on ka praktilised tulemused.

Vabadus-traagika on endastmõistetavalt seotud inimlikkusega, meie arusaamisega oma olukorrast ja meie vajaduse väljendamisest õigluse järele kõigis tema ilmingutes. Triviaalne keskmeta draama loob illusiooni vabadus-traagika „efektist“, mida võib arutleva kriitikaga esile tuua. Draama oleneb ulatusest ja täpsusest, millega ta vabadus-traagikat läbi katsub. Võltsefektid pimestavad ettekujutust selle määrast. TE paljastab selle. Alustus ilmutab keerukuse ja tagajärjed. Draama ei ole reaktsioon esteetilistele „efektidele“ – mis ei tule keskmest, on perifeerne ja meelevaldne. Ainult kesse on loov.

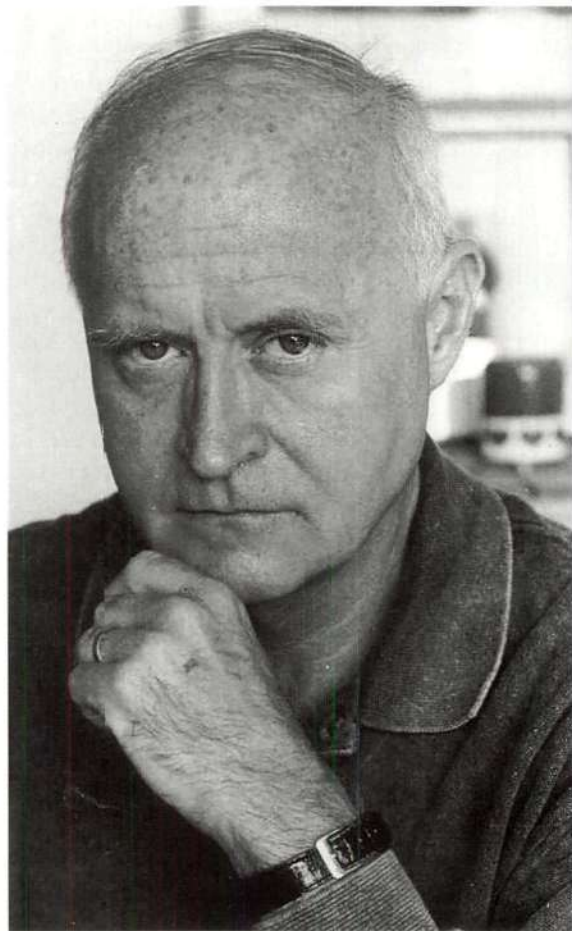
Teatrit saab mõista ainult tema sündmuskohti mõistes. Inimese mina ja maailm on sündmuskohad. Nad on sündmuskohad ka teineteisele. Nad kohtuvad kriitiliselt vabadus-traagikas. Lava on sündmuskoht – ta on sisesündmuskoha täpne topograafiline analoog. Olles laval, oleme iseendis ja maailmas. Näidendi lugu tuleb tema keskmest. Kesse on vabadus-traagika sündmuskoht. Kõik need sündmuskohad kohtuvad näidendi keskmes ja ka laval. Kõik, mis tuleb keskmest ja loob selgust, on sündmus. Mis seda ei tee, on efekt. Sündmused edastavad keset ja on muutuse vahendid. See loob õigluse või kehtestab oma tingimused selles näidendis ja ühiskonnas laiemalt. See ongi vajadus draama järele.

Teatriinstitutsioonid peaksid looma inimlikkust, mida ühiskonna teised institutsioonid ei tee, sest nad peavad tegema kompromisse valitsusvõimuga ja ei saa tungida draama paradoksidesse. Teater peab tegema seda, mida parlamentid ja seaduskohtud, koolid ja ülikoolid ei suuda. Draama ei ole „sotsiaalne“, kuid ta peab tegelema „sotsiaalsuse põhjendamisega“. Ühiskonna õigluse tase sõltub tema draama tõepärasusest – see tähendab, selle radikaalsusest. Me peame muutuma radikaalsemaks. Me peame õppima draamat taas usaldama. Me oleme saanud liiga tugevaks, et elada edasi oma illusioonidega.

Näide

Berliner Ensemble'is lavastati "Olly vängla". Näidendi alguses kõneleb isa nelikümmend viis minutit oma tütrega. Ta on keetnud talle tassi teed (objekt). Ta taotleb rõõmu. Tütar ei joo seda. Rõõm nurjub. Isa kõneldes saab teetassist „objekt-moment“: vabadus-traagika kriis. Ta kasutab tassi kaardistamiseks oma elu: oma sisesündmuskohta ja maailma sündmuskohta. Neljakümne viie minuti pärast kägistab ta oma tütre, sest see ei joonud teed. Lavastuskontseptsioon viitab (TE) sündmustele isa ja tütre sisesündmuskohtades. Selles lavastuses neid ei kasutatud. Aeg-ajalt väljas möödud mürarikas õhuraudtee rong välja arvatud. See katkestab isa jutu. See oli võõritusefekt näitamaks, et isa ja tütar elavad vaeses piirkonnas. (Osaliselt) sellepärast isa oma tütre tappiski. Näidend kirjutati näitamaks midagi muud: miks selline asi nagu vaene elamine viis ta oma tütre kägistamiseni – see üldistas teadmist või pigem „mõistmist“. Rong tegi müra, kuid isa kõneles näidendi keskmes. Kaasaegne teater peab täitma inimliku tühiku põhjuse ja tagajärje vahel. TE on radikaalsem kui võõritusefekt.

Tütre kägistamist esitati tundetute žestidega. See võõritas kägistamise nii,



Edward Bond. Charles N White'i foto

et selle üle võis mõelda. Nõnda võiks tapmist mängida baarikluse või sõja puhul. Mitte aga siis, kui keegi tapetakse joomata tee pärast. Näidendi kese on tänapäeva elu paradoks. Kägistamine peab olema karm näitamaks kaasaegset paradoksi. TE lavastuskontseptsioon kirjeldab tapmist nii, nagu andnuks isa tütrele elu.

© Edward Bond 2000

Kõik selle tekstiga seotud õigused on rangelt kaitstud ja taotlused selle kasutamiseks tuleb eelnevalt esitada aadressil Casarotto Ramsay & Associates Ltd., 60 Wardour Street, London W1V 4ND England.

Briti dramaturg ja teatriteoreetik EDWARD BOND tähistab tänava juulis oma seitsmekümnendat sünnipäeva. Ometi ei ole aastatega vähenenud selle töölisperekonnast pärit vasakpoolse teatrifilosoofi radikaalsus ja kompromissitus suhtumises teatrisse kui maailma muutmise vahendisse ning kriitilisus briti institutsionaalse teatri võime suhtes seda funktsiooni kanda. Ühelt poolt on püsinud järjepidevus tema näidendite rääges temaatikas ja ülinaluralistlikus tegelikkusekujutuses – võrreldes eelnenud essee näiteks toodud „Olly vanglat” tema debüütnäidendiga „The Pope’s Wedding”, mis lavastati 1962. aastal *Royal Court Theatre’s*, võib näha, et selles kägistab noor mees eremiidi, soovides täiel määral tundma õpida teist inimest. Teisalt on püsinud tõrge suhtes teatri kui institutsiooniga – Lord Chamberlain keelas tema näidendi „Saved” (1965), milles kamp noorukeid loobib kividega surnuks vankris oleva imiku, ning näidendi „Early morning” (1968), mille sisuks prints Alberti septsus tõugata troonilt kuninganna Victoria, kelle vanemad pojad on siiani kaksikud ning ainsaks lohutuseks lesbiline suhe Florence Nightingale’iga. Olgu öeldud, et tekkinud poleemikas, kus autorit süüdistas vägivalda kujutamises ning elu ja kunsti labastamises ka hulk mainekaid kriitikuid ja teatraale, oli kaitsjate poolt näiteks sir Lawrence Olivier. 1968. a tühistati Inglismaal ka tsensuur, mis oli kehtestatud aastal 1737.

Kui loometegevuse algusperioodil sõltus näitekirjanik ühiskonna ja teatri ametlikust hoiakust, siis nüüd, teeneka dramaturgina on tal võimalus enda suhtumist maksma panna. Näiteks keelas ta *Royal National Theatre’*il tuua milleniumi vahetuse tähistamiseks lavale „Saved”, pidades silmas seda, et kui näidendil puuduks klassikaks kodustatuse turvaline oreool, keeldutaks sellest samamoodi, nagu on keeldutud tema

näidenditest „Coffee” (1995) ja „The Crime of the Twenty-first Century” (1999), mis tegelikult kõnelevatki paremini muus keele- ja kultuuriruumis kui kodumaal, kus *Royal National Theatre* vaid trivialiseerib draama ülesandeid. Sellega on aga teater muutunud ebakompetentseks tegelemaks Bondi jaoks keskse inimeseks olemise problemaatikaga. Draama peab pidevalt taaslooma selle tingimusi, briti teater on aga amerikaniiseerunud ja kapitalismi negatiivsetest mõjudest laostunud, selle tulemusena moodustavad ka noored dramaturgid homogeense ja isikupäratu massi, üheks erandiks ehk vara lahkunud Sarah Kane.

Ühe läbiva teemana käsitleb Bond oma näidendis ka suhet mineviku ja oleviku vahel, otsides ühiskonna haiguste tekkepõhjusti ta ajaloolistest juurtest. Seda ilmestavad tema rikkalikud loomebiograafias mitmed ajalooainelised töötlused, millest näiteks Shakespeare’ist lähtuv „Lear” (1971) tegigi ta mujal Euroopas tuntumaks ja tunnustatumaks kui kodumaal. Lisaks rohketele näidenditele on Bond kirjutanud ka filmistsenaariume, sh kaasautorina Michelangelo Antonioni filmile „Blow-up” 1967. aastal. Vastukaaluks osalemisele „rikutud” peavoolus on ta viimastel aastatel panustanud just tegevusele noorte teatrikoolituse vallas, nähes seal potentsiaali draama õigele koostoimele ühiskonna ja indiviidi suhetes.

Käesolev essee on tõlgitud raamatust „The Hidden Plot” (2000), kust huviline leiab seletused kõigile läbivatele märksõnadele tema draamakontseptsioonis. Ei soovitaks aga raamatut lugeda mitte üksnes marksistliku häälestusega teatrihuvilisel, vaid siiski kõigil, kes liiga enesestmõistetavaks saanud teatriterminite osas tuulutuskuri ja taasmõtestamist vajavad. Mõistan tänapäevaselt treenitud kultuurifilosoofilise mõtte kandja võimalikku allergilist reaktsiooni Bondi „tähenduse”, „inim-

likkuse" ja „ajalooliste juurte" otsingutele, arvestades pealegi teda tugevalt saatvat brechtlikku mõjuvälja. Ometi ei ole see autistlik nostalgia modernistliku mineviku järele. Isegi tema „keskme" otsing lähtub kontekstitundlikult postmodernsest situatsioonist, pakkudes sellele lihtsalt üht ületavat alternatiivi. „Südmuse", „objekt-momendi" ja muude teatrispetsiifiliste mõistete käsitluses võib aga autori vasakpoolsuse üldse ära unustada, sest tema Südmuse Teatri kontseptsioon ei ole pelk manifest, vaid eeskätt ikkagi praktikule suunatud teooria.

Pidepunkti otsingul ei eita ta mitte fiktsionaalsete reaalsuste paljusust, vaid pigem rõhutab inimeseks olemise põhi-eeldusena vastutust selles lõigus, mis on sotsiaalse suhtluse ja ühiskonna toimimise pinnaseks. Eksistentsist võib Bondi järgi kõnelda kolme faktori – tehnoloogia, ühiskonna ja bioloogilis-psühholoogilise inimese koostoimes. Ideoloogiate asemel on postmodernistliku maailma põhimoodustajaks kapitalistlik majandus. Postmodernistlik kunst võib selle fiktsioone nihetada ja lõhkuda, kuid ta ei tohi loobuda ka faktide seletamisest, tähenduse otsingust ja isiklikust vahetust sotsiaalsest kogemusest, sest postmodernistlik mõttelaad ei väärtusta mitte vajadusi, vaid ihasid ja soove. Medit-siiniliselt võib väita, et lapsed surevad nälga, kultuuriliselt aga mänguasjade vähesuse kätte. Ühiskondlikke muutusi ei dikteeri enam ideoloogiad, vaid tehnoloogia, luues inimese ja n-ö tõelise maailma vahele fiktsionaalseid ja manipuleerivaid unistusi. Inimese tung reaalsuse järele ei ole aga kuhugi kadunud, oht on hoopis selles, et nüüd suudab ta oma fiktsioone ka reaalsuseks muuta.

Siit ka „kujutlusvõime" rõhutatud osatähtsus „inimlikkuse" komponendina, mida Bond oma loomingus kujutab peamiselt eituse, selle puudumise kaudu – imiku kividega surnuks loopimi-

ne kui oma võimetuse tagajärg kujutleda elu reaalsust teistsugusena. Arutlev mõttetegevus ei anna ratsionaalseid tulemusi, sest tegelikult mõtleb hoopis kujutlusvõime. See tingibki Bondi huvitatuse lapsest draama situatsioonis ning ka konkreetselt lastele suunatud teatricharidusest. Turu vajadustele tuleb vastukaaluks seada tõeline demokraatia, mille südameks on draama. Ühiskondlikeks muutusteks peab suutma näha asju realistlikult, nii nagu need tegelikult on, ning kujutleda, millised need võiksid olla.

Lapses otsib ta „radikaalset algstü-tust", mille vajadus sotsiaalse õigluse järele on inimlikkuse allikaks. Bondil ei kätke laps romantilist nägemust „looduslapses" ega ka muid transtsendentaalseid või lunastavaid omadusi, vaid oma loomumomendi vastuseisuga ebaõiglusele peab laps õppima inimlikkust just moondunud maailmas, millest tuleneb ka nende probleemse käitumise kujutus tema näidendites. Draamas tuleb ületada see manipulatsioon võimaldava vahemik inimese ja reaalsuse vahel. See tunnetus saabki võimalikuks Südmuse Teatri hetkes, mis ühendab kõiki esees nimetatud „südmuskohhti". Lõpetuseks tasub märkida, et lisaks muudele rohketele puudustele, mida Bond institutsionaalsele peavoolu teatrile ette võib heita, on institutsioonivälisel teatril ka suurem potentsiaal tekitada klassivaba sotsiaalse keskkonna mudel muutusi loova kujutlusvõime toimimiseks.

Raamatust „The Hidden Plot"

(London, Methuen 2000)

tõlkinud ja kommenteerinud

MADIS KOLK

ÜTLEN „ESTONIA“ JA MÖTLEN „VANEMUINE“

Ants Lauteri lahkumine ja „Estonia“ kriisid esimese vabariigi ajal

KATRI KAASIK-AASLAV

„Estonia“ teatri peakoosolekul 1925. aasta kevadel (sel ajal elasid koos ühe katuse all draama, ooper ja operett) pidas näitejuht Ants Lauter kõne, milles teatas oma lahkumisest. See oli teatri-rahvale üllatus. Oma pöördumises teatrijuhatuse poole rääkis ta, et teatri poliitika pole sirgjooneline ega luba teda tegetseada nii, nagu ülesanded nõuavad (mõistan seda nii, et Lauter ei saanud teha, nagu tema tahtis), et teatri direktori Karl Jungholzi ja talitlusjuhi August Eineri töökorralduses on suuri puudusi – tegelikult juhib teatrit hoopiski Einer, kes on ületanud jämedalt oma volituse piirid. (Tänases mõistes on talitlusjuht midagi tegeliku majandusdirektori ja kultuuriministeeriumi teatrinõuniku vahepealset.) Talitlusedirektori ülesanded teatri kodukorra järgi olid: kogu asutuse tegelik majanduslik juhtimine, juhatuse koosolekute kokkukutsumine, nende päevakorra kokkupanemine, koosolekul tehtud otsuste täideviimine, seltsi vara ja ruumide heakorra ja puhutuse järele valvamine, asutuse raamatupidamine, aruannete ja eelarvete koostamine, juhatuse poolt lubatud rahasummade määramiste redigeerimine, palkade eelarve, mis läks juhatusele kinnitamiseks.

Lauteri põhisüüdistus oli, et Einer toetavat vaid operetti, seadvat selle kõrgemaks kui draama. Ega Lauteri kõne sisu olnud teatrirahvale uus, konflikt talitlusjuhi ja draamatrupi vahel, mille esindaja Lauter oligi, oli juba küpsenud

mõnda aega, aga ootamatu oli Lauteri otsene väljaastumine koosolekul. Lauteri taga seisis vaid osa draamatrupist, kes jagas vastuseisu Eineri „omavolile“, need olid nooremad: Erna Villmer, Toomas Tõndu, Hilda Gleser ja Hanno Kompus, moodustades nii-öelda rahulolematute rühma. Nad süüdistasid ka teatridirektor Jungholzi suutmatutes Einerile vastu seista, kaitsta teatri n-ö kunstilisi huve. „N-ö“ on kirjutatud sellepärast, et ei ole teada, mis kõik mahtus „kunstiliste“ huvide alla.

Kriisi lahendusena nähti, et „Estonia“ trupid (draama, ooper ja operett) eraldataks üksteisest, igale osakonnale antaks eraldi rahakott hoidmaks ära alandavaid märkusi operetinäitlejailt ja seltsi juhatusele, nagu elaks draama opereti kulul.

Nimetatud koosoleku järel vallandusid „Estonias“ suured muutused. Jungholz lahkus direktori kohalt ja asus Eineri asemel talitlusjuhi ametipostile. Einer viidi üle teatri raamatupidaja kohale. Lauter siiski kohe teatrist ära ei läinud, nagu oli lubanud. Teatri loominguliseks juhtimiseks loodi kolleegium, kuhu kuulusid lavastajad Jungholz, Kompus ja Lauter ning dramaturg Paul Olak. Töötati välja teatri uus kodukord, mille järgi draama-, opereti- ja ooperitrupp lahutati üksteisest, igale alale anti omaette otsustamisõigus, eraldi eelarve. Lauter oli nüüdsest draamatrupi juht, Kompus ooperijuht ja Alfred Sällik operetijuht. Alajuhtide tööd ohjas teatrijuhi ajutiseks

kohusetäitjaks seatud Kompus, kelle ülesanne oli eri alasid koordineerida ja eelarveid tasakaalus hoida. Olak nõudis eri alade juhtidele veelgi enam iseseisvust, kuid Jungholz oli sellele vastu, arvates, et teatril peab olema ikkagi üks juht, kes otsustab ja vastutab teatri kui terviku eest. Meeldetuletuseks – teater kuulus tegelikult „Estonia“ seltsile, kes teatritöö sisemistesse ümberkorraldustesse ei sekkunud.

„Estonia“ näitleja Albert Üksip tõlgendab sündmusi ligi nelikümmend aastat hiljem aga hoopis teise kandi pealt:

Samal kevadel olid „Estonia“ teatris ärevad päevad. Ammu tuha all hõõgunud tuli löi nüüd eredalt leegitsema. Ilma, et lähemalt seda „tormi veeklaasis“ vaatlema hakata, ütlen lühidalt, et sellel oli „putši“ iseloom ja see sai kahe primadonna – H. Eineri ja E. Villmeri ning nende ümber koondunud leeri vahel ära võideldud. Aprilli lõpus jõudis asi niikaugele, et Jungholz ja Lauter korraga lahkumispalve sisse andsid. Hakati välja töötama teatri uut kodukorda, millega loodeti tulevikus hõõrumisi ja käärimisi vältida võivat. Elavat mõttevahetust tekitas uue direktori kandidatuur.¹

Jutt on sellest samast kuulsast koosoleku kevadest. Üksipi mälestus viitab sellele, et konfliktil oli peale kunstiliste põhjuste ka veel teisi, isiklikke ajendeid. Huvitav on see, et ta ei pane tüli keskmesse mitte teatrijuhte, vaid kaks naist, kaks esinäitlejannat, Erna Villmeri ja Helmi Eineri.

Helmi Einer oli sündinud 1888. aastal, seega oli Villmerist aasta vanem, lauluhariduse oli ta omandanud Peterburi Maria teatri lauljannalt N. J. Paninalt. 1911. aastal palgati ta „Estoniasse“ (aasta varem, 1910 saabus Moskva Kunstiteatri juurest Adaševi kursustelt Villmer), kus töötas kuni 1935. aastani. Teda peeti „Estonia“ ooperi- ja operetilaval silmapaistvaks lauljannaks. Niisiis oli Helmi Eineri lavaline ettevalmistus ja kogemus Villmeriga sarnane, mõle-

mad olid kahtlemata kunstnikena ühtmoodi andekad, nõudlikud ja enesekesksed. Püüdsin ka nende tüli põhjuste ja olemuse kohta rohkem teada saada, see aga ei õnnestunud. Nii jääb vastuse ta küsimus, milline oli täpsemalt Villmeri ja Eineri osa neis sündmustes, ning Üksipi vaatenurga õigsust ei saa kontrollida. Fakt on aga see, et näitlejanna Villmer oli lavastaja Lauteri elukaaslane, lähim mõttekaaslane ja kolleeg teatris, ning lauljanna Helmi Einer oli talitlusjuhi August Eineri abikaasa. Siit edasi võib fantaseerida mida tahes, kuni sinnamaani näiteks, et proudad Villmer ja Einer olid mõlemad äärmiselt võimukad naisterahvad ja nemad juhtisid tegelikult teatrit. Aga öelda, et asi nii oli, ei ole võimalik. Lisaks tuleb Üksipi puhul arvestada, et ta oli siis alles „Estoniasse“ tööle asunud ja ei võinudki kõiki asjaolusid teada, ta rääkis vaid seda, mida hetkel nägi ja kuulis.

Üksipi arvamust „primadonnade putšist“ toetab aga ka Andrus Roolahe tagantjärele tõlgendus, tema mäletab, et „Estonias“ peeti „abelupaaride sõda“². Roolahe puhul on oluline mainida, et ta oli 1935–1940 Riikliku Propagandatalituse tsensor, kes valvas peale kirjanduse ning ajakirjanduse ka teatreid, sealt ongi ilmselt pärit mingid teadmised teatri sisemistest probleemidest. Küll aga oli ta 1925. aastal üheteistkümnenda aastane ja ei saanud „Estonia“ asjust vahetult teada, võis vaid sündmustest hiljem kasuskilt lugeda või kuulda. Lisan veel, et tema mälestused on kirjutatud aastail 1966–1988 ja raamat ise ilmus 1990. aastal. Üksipi ja Roolahe arvamised esindavad minu jaoks n-ö avalikku arvamust. Kõiki selliseid pealtvaatajate tõlgendusi ja kuulujutte tuleb võtta ettevaatlikult, olgugi see äärmiselt ahvatlev tee leida suurte sellel konfliktidele pisikesi, isiklikke põhjusi. Olukorra lähemal tundmaõppimisel saab selgeks, et nii lihtne see ei olnud; asi ei olnud vaid int-



Foto TMMi arhiivist

„Estonia“ näitlejad aastal 1925. Esireas vasakult: August Mihklisoo, Aleksander Juhani, Toomas Tõndu, Eduard Kurnim. Teises reas: Hilda Jungholz, Marje Parikas, Hilda Hellas, Netty Pinna, Ants Lauter, Karl Jungholz, Hanno Kompus, Erna Villmer, Salme Peetson, Betty Kuuskemaa. Tagareas: Johannes Kaal, Voldemar Karro, Hugo Laur, Ants Jõgi, Kristjan Hansen, Albert Üksip, Hilda Gleser, Harry Paris, Ksenja Martinson-Oja, Susy Lipp-Jakobson.

riigides, konflikti taga, nagu eespool mainisin, oli ju draamatrupi tuumik. Ja selge on see, et teater vajas uutes ühiskondlikes ja majanduslikes oludes töö ümberkorraldust.

Roolaht mainib veel, et „Estonia“ tüli vallapäastjaks oli hoopis ajakirjandus, täpsemalt teatrikriitiku Rasmus Kangro-Pooli teravad arvustused „Estonia“ aadressil. Kangro-Pool töötas neil aastail „Päevalehe“ teatri- ja kunstikriitikuna, teda iseloomustati kui laia silmaringiga ajakirjanikku, ta oli õppinud Heidelbergi ja Hamburgi ülikoolis kunstiajalugu ja esteetikat ning tema teravad asjakohased arvustused olid vallandanud nii mõningaidki skandaale. Teatriinimestest ei maini aga keegi Kangro-Pooli osa neis sündmustes, ei asjaosalised ega lähimad pealtvaatajad, arvati ikka, et kriis algas teatri sisemistest vastuoludest ja suhetest.

Ajakirjanduses tõsisis tõepoolest 1925. aastal „Estonia“ teema teravalt üles. Iga nädal ilmus teatriprobleme

käsitlevaid lugusid, küll juhtide suhetest, küll intriigidest ja isiklikest vastuoludest; tundub, et „Estonia“ teema oli ajakirjandusele tasuv. (Nii müüb ka praegusel hetkel, sügisel 2003, hästi „Vanemuise“ kriisi.) „Päevaleht“, „Vaba Maa“, „Kaja“, „Postimees“ – kõik, tihti ka samadel päevadel, arutlesid teatri toimuva üle. Sõna võtsid peale Kangro-Pooli ka Nigol Andresen, Eduard Hubel, Bernhard Linde jt.

Rahulolematud oldi nii teatri kunstilise taseme kui ka juhtimise suhtes. Kriisi peapõhjuseks leiti, et teater kuulub seltsile, kes ei juhi teatrit mitte kunstilistest, vaid rahalistest kaalutlustest lähtudes. Lahendust nähti selles, et „Estonia“ selts tuleb likvideerida ja teater tervenisti riigi alluvusse viia, selts oleks vaid abiks rahade, ruumide ja tehnika korraldamisel. Sündmustest ette rutates: seda ei juhtunud ei siis ega ka hilisemal aastail, kuni nõukogude ajani, teater jäi ikka seltsi valdusse, kuigi riigi toetus aasta-aastalt suurenes.

Toon ära „Päevaleht“ kriitiku Kangro-Pooli tõlgenduse sündmuste käigust:

Tõsteti häält, et „Estonia“ saab iga aasta riigilt miljonid toetuseks rahva raha. Rahval on õigus lavakunsti nimel nõuda, et teatris kunst oleks ülemaks mureks. [- -] Ilma tingimusi loomata tõsteti toetussumma seitsme miljoni peale, tehes „Estonia“ pooleldi riigiteatriks. [- -] Rahaline baasis laieneb, aga kunstiliste väärtuste järele ei päri keegi, ei saa salata, et läinud aastal isegi repertuaar oli õige vilets.³ Kangro-Pool käsitleb samas ühes teiste puudustega ka noorte näitlejate vähesust esindusteatri:

Kogu meie kunstipoliitika on sattunud roobastesse, mis võtnud uuel noorpõlvelt iga võimaluse just teatri alal oma töövilju näidata. Teatreid on vähe ja kohapeal olivad hoiavad kramplikult oma kohtadest kinni [- -] Nüüd on välja kuulutatud, et 13 ja 14 aug. on „Estonia“ juures eksamid neile, kes soovivad „Estoniasse“ tegevusse astuda kas lauljatena või näitlejatena. Missugune on eksamikomisjon, seda ei ole kahjuks avalikult teatatud, aga nagu kuulnud olen, istuvad eksamineerijatena ja otsustajatena koos „Estonia“ kunstiline kolleegium ja seltsi juhatause esindajad.⁴

Kommentaariks. Sel dramaatilisel 1925. aasta sügisel toimus teatris tõepoolest ka positiivne sündmus: esimest korda pärast sõda võeti teatrisse tööle noored näitlejad – Ants Eskola (tollal Erhardt Esperk), Kaarel Karm (Kaarel Lants), Vidrik Gutman ja Meta Luts, kui nimetada praeguseks tuntumaid.

Ants Eskola kirjutab konkursist:

1925. a. suvel ilmus Tallinna ajalehtedes teadaanne, mis ajas ärevile kõik näiteringid ja amatöörtrupid... Tookordne noorte vastuvõtt „Estoniasse“ oli üldse kuidagi erakordne ja äratas suurt tähelepanu. Võib-olla sellepärast, et selle Eesti keskse teatri lavauksed olid juba pikemat aega suletud – suuremat vere-värskendamist polnud kaua olnud.

1925. aastal, augustis, oli ilus ja päikese-paisteline hommik. Ühes paljude neidude ja noormeestega seadsin ka mina sammud „Es-

tonia“ teatri poole. [- -] „Estonia“ taga oli tol ajal turg, mis kubises rahvast. Oli juba rohkesti õunu ja marju. Turg rõkkas värvidest ja saginast. Teater oli aga juba paksult rahvast täis, fuajeedes, treppidel sagis noori inimesi. [- -] Tuli kaua oodata, kuni ükshaaval kõik läbi võeti. [- -] Äkki kõlas kuskil minu nimi. Astusin teatrisaali. Oli hämar. Tuli väikese trepi kaudu lavale astuda, suurele tühjale lavale. Seal alla vaadates nägin tühje tooliridu, millel pimedas läikisid kohanumbrid. Eesreas aga istus pikk rivi inimesi – eksamikomisjon. Tol ajal tundsin ma väga väheseid. Seal olid Ants Lauter, Erna Villmer, Hilda Gleser, Hugo Laur, Karl Jungholz.

Olin erutatud. Kartsin kõige rohkem, et ma ei anna kasvult mõõtu välja, sest olin alles 17-aastane. Kui küsiti, ütlesin 18.

Olen unustanud, mida ma ette kandsin, kuid mäletan, et luulepala teine pool läks meelest ära ja jäin vait. Siis astusin paar sammu ette ja vabandasin. Ütlesin, et olen unustanud. Minu imestuseks ei pannud keegi sellele suurt rõhku ja hakati kohe küsimusi esitama. Astusin lavalt alla. Trepi juurde tuli Ants Lauter ja palus homme kell üksteist tagasi tulla. Tegin kummarduse ja lahkusin. Ükse taga ootas mind keegi vana teatriinimene ja küsis, mida oeldi. Kästi kell üksteist kohale tulla, vastasin. Siis olevat ma vastu võetud, sest neile, keda vaja pole, teatatakse kirja teel, ütles mees. [- -] Sellest tohutust inimhulgast võeti vastu ainult kuus. Need olid: Meta Luts, Kaarel Karm, Vidrik Gutman, Rita Deinhart, Elfriede Kena ja mina. Esimene aasta oli prooviaasta ja pärast seda jäid generatsiooni esindama Ants Eskola.⁵

¹ Albert Üksip, Mälestused. Tallinn, Eesti Raamat, 1975, lk 148–149.

²Andrus Roolah. Nii see oli... Kroonika ühest unustuseliiva maetud ajastust. Tallinn, Perioodika, 1990, lk 148.

³ Kangro-Pool, „Päevaleht“ 12. VIII 1925.

⁴ Kangro-Pool. Samas.

⁵ Ants Eskola. Näitleja on ajastu lühikroonika. Tallinn, Eesti Raamat, 1986, lk 14.

ASJADE SEIS*

TAMUR TOHVER

Asjade seis on praegu selline:

1. Eesti Näitemänguagentuur korraldas esimese näidendivõistluse aastal 1995. Sealt edasi on see toimunud iga kahe aasta järel. On see piisav intervall? Tundub, et Eesti kohta küll.

1995. aastal esitatakse ideevooru 105 kavandit, millest hiljem võistleb 17 valmistööd. Neist lavastatakse võidutööd: Janno Põldma „Sõber Kurk“ (Nukuteatris 1996) ja Jaanus Rohumaa/Mari Tuulingu „Ainus ja igavene elu“ (Tallinna Linnateatris 1996), teostamata jäävad Villu Tamme „Haned võlgu“, Hilli Ranna „Lihtsameele talus“, Valeria Räniku „Mullamustuke“, Eva Pargi „Palveränd“.

1997. aastal laekub 55 võistlustööd, esimene preemia jäetakse välja andmata. Teiseks platseerub Jaan Tätt „Ristumine peateega ehk Muinasjutt kuldsest kalakesest“ (lavastatud mitmes žanris, mitmes keeles ja mitmes teatris), kolmandaks Toomas Hussari/Ervin Ōunapuu „Tule minuga lendama“ (lavastatud Eesti Draamateatris 1998) ja Enn Vetemaa „Kellele lüüakse laevakella“ (lavastatud Eesti Draamateatris 1999). Ergutusauhind – Maiold Vaik, „Piir“.

1999. aastal laekub juba 67 võistlustööd. On laiendatud võimalus kirjutada ka tele- või raadiostsenariume. Preemia telenäidendi kategoorias: Toomas Hussari/Ervin Ōunapuu „Romanss trompetile“ (teostus jääb Teatriteatri finantsseisu taha). Lastenäidendite kategoorias: Urmas Vadi „Varasta veel võõraid karusid“ (lavastatud nii „Ugalas“ 2001 kui ER Raadioteatris 2002). Sõnalavastusteatri kategoorias: Hannes Hamburgi „Kulupõletajad“ (ER

Raadioteatris 2000), Mihkel Ulmani „Iseendal võõrsil“ ja Mihkel Tiksi „Muu-lane ja Kohtlane“ (lavastatud „Endlas“ 2001). Ergutuspreemia: Triin Sinissaare „Me kohtume sealpool pilvi“ ja Andres Keili „Shoot!“ (lavastatud Haapsalu rahvateatris „Randlane“ 2002). Võistlustöödest jõuab lavale veel Mihkel Ulmani „Imede torn“ („Endlas“ 2000).

2001. aastal suureneb tööde arv veelgi. Lisaks laulurahvaks olemisele on eestlased oma teatriarmastuses ka näitekirjanikeks saamas. Laekub 75 võistlustööd. Esimene preemia: Eva Koff, „Meie isa“ (Eesti Draamateatris 2002) ja Urmas Lennuk, „Rongid siin enam ei...“ („Ugalas“ 2002); teine preemia: Ilmar Vink (pseudonüüm), „Esik“ ja Jaan Tätt, „Nabatants“ („Palju õnne argipäevaks“, Tallinna Linnateatris 2000); kolmas preemia: Hannes Hamburg, „Punane ja kollane; roheline“ ja Triin Sinissaar, „Elisabethi lugu“. Ergutuspreemia: Ervin Ōunapuu, „Püha perekond“. Ära märgitud näidendid: Urmas Lennuk, „Liivakellade parandaja“ (valmimas film), Kaari Sillamaa, Virgo Sillamaa, Jaanika Sillamaa, „Juudas“, Paul-Eerik Rummo, „Tipus“.

2003. aastal toimub taas laiendatud võistlus, kus on oodatud ka tele- ja raadiostsenariumid. Võistlus kuulutatakse välja kevadel, tööd laekuvad augustiks, võitjad kuulutatakse välja Eesti Näitemänguagentuuri sünnipäeval oktoobris. Laekub tõusujoones juba 107 tööd. Žürii tööd hakkab juhtima Peeter Tammearu („Ugala“). Lisaks Tamme-arule kuuluvad võistluse žüriisse Ene Paaver (Eesti Draamateater), Triin Sinissaar (Tallinna Linnateater), Kalju Ko-

* Pealkiri laenatud 2003. a samanimeliselt võistlustöölt.

missarov (Viljandi Kultuurikolledž), Tiit Ojasoo (Eesti Draamateater), Tamur Tohver (ER Raadioteater) ja Ilmar Raag (Eesti Televisioon).

Pärjatute nimekiri:

Esimene preemia: Urmas Lennuk, „Boob teab“; Jaan Undusk, „Quevedo“. Teine preemia: Anu Allas, „Lendav rõdu ehk Nagu nad tahtsid“; Raivo Kütt, „Papa (Sõtse ja venna)“. Kolmas preemia: Jakob Karu, „Asjade seis“; Hans Nordberg, „aaron: juuni“. Ergutuspreemia: Urmas Lennuk, „Kadunud kindapood“; Urmas Vadi, „Kadunud kosmoses“; Jaan Võõramaa, „Mamma“. Ära märgiti: „Kõrgeim karistumäär“ (märgusõna: *Rostovskije rebjata*), „Kuusk“ (Kuusk), „Raamid“ (Maja), „Vulli“ (Mõtstaga), „Ela, kui tahad!“ (Pessoa), „Sexy (Suve kool)“ (Suliko). Preemiaid rahastab nii nagu eelmistelgi aastatel Kultuurkapital.

2. Toetudes eelnevale kogemusele ning lähtudes laekunud võistlustööde suurest arvust, luuakse süsteem: žürii jaguneb kolme rühma ja lugemiseks on n-ö kolm ringi. Esimeses, suures ringis loeb iga rühm teatud arvu neile määratud töid, mitte kogu võistlusportfelli. Sealt praagitakse järgmisel kohtumisel välja tööd, mille puhul rühma liikmed on

üksmeelel, et need ei peaks jätkama. Sellega ei koormata liigselt teist, kitsamat ringi, ja jäetakse välja silmnähtav-tuntav grafomaania. Žüriiliikmed usaldavad selles kaasliikmete professionaalsust. Kui me vaatame koosseisu, siis leiame sellest neli tegevlastajat ja kaks tegevteoreetikut.

Seega jätkavad teises ringis juba tööd, mida on kohustatud lugema kõik liikmed.

Kolmandaks kohtumiseks jääb nõnda sõelale ca 15 tööd, mille hulgast selgitatakse tipud. Pärast mõningast (tihedat!) mõttevahetust on pärjatavate hulk kahanenud üheksale, ülejäänud otsustatakse ära märkida. Ja nagu ikka, on see lõpp kõige huvitavam. Hoolimata sellest, kuidas liikmed ka ei rühmitu, ei saa esialgu selget ülekaalu keegi, sest tööd on väga erinevad nii autori lähene-mise, žanri, teema kui ka raskusastme poolest. Selle nõutushetke kestel otsustatakse tugevate tööde rohkuse tõttu anda välja kaks esimest, teist ja kolmandat kohta, jättes kolm tööd nn ergutuspreemia seisusse. Võõristav on muidugi ergutada näiteks vanameistrit või varemgi priise võitnud kirjutajat, siin peaksid tulevased žüriid midagi paremat välja mõtlema. Muidugi on rumal öelda ka „loominguliste püüdluste eest“...

Lõpuks leitakse lahendus, et iga žü-



Priit Grepi foto

Urmas Lennuk ja Jaan Undusk
ENA 2003. aasta näidendivõistluse laureaatide premeerimisel
Tallinna Linnateatris
4. XI 2003.

riiilige annab üheksast tööst igapähele punkte skaalal ühest kümneni. Saadud punktiarvust moodustuvad kohad. Näib nagu Eurovisioon, aga ennäe imet, kui summad kokku löödud, on kõik tulemusega rahul. Ja seda tänase päevani. Allakirjutanu niisamuti. Kui tagasi vaadata, siis suuri lahinguid aruteludel ei peetudki, hoolimata žürii kirevusest. Johtus see siis kas mitmest ühisest maitse ja analüüsi kriteeriumist või lihtsalt tippude nii selgest eristumisest ülejäänud materjalihulgast.

3. Enne kui rääkida 2003. aasta võidutöödest ja teemadest, tuleb tõdeda, et hoolimata oma tasemest, ei jõua teps mitte kõik äramärkimist leidnud tööd teostuseni. Milles on põhjus?

Imselt on eluaeg olnud teatud käärid küsimuses, mis on hea teatriteksti kriteerium? Kas see on ennekõike kirjandus iseeneses või algmaterjal millekski enamaks? Tänapäeval võetakse seda suuresti omaette kirjandusvormina. Seda tõestavad ka näidendiraamatutele jagatud kirjandusauhinnad või kirjandusteadlasena tuntud Jaan Unduski saabumine näitekirjanduse maailma 1999. aastal just kirjanduse aasta-preemia pälvinud näidendiga „Goodbye, Vienna“ (lavastatud alles 2002. a Tartu Teatrilaboris).

Seegi kord oli žürii fakti ees, kas hindamisel tuleks arvestada ka näidendite edasist käekäiku. Sest mitte igast heast loetavast tekstist ei pruugi haaravat lavastust saada ja samas võib tagasihoidlik tekst meisterliku lavastaja ning trupi käe all nauditava lahenduse leida. Ette rutates võib küll öelda, et õneks, hoolimata sellest, et žürii enamiku moodustas seekord eri vanuseastmes lavastajate seltskond, küsimus eriti teravalt üles ei kerkinud. Lihtsalt puudusid väga kõrgeleennulised dialoogitööd, mis oleksid sundinud tõdema: tore tekst küll, aga kuidas või kes seda lavastama hakkab. Vahest ainult Urmas Vadi „Kadunud kosmoses“ tekitas arutelu teemal, et näidendi absurdiaste ja tegelaskujude lahendused ületavad teostatavuse piirid. Seega, lugemiseks huvitav ja naljakas, kuid kas ka lavastatav? Teine näidend, mis tekitas lavastajates küsimusi publiku huvi seisukohalt, oli Jaan Unduski „Quevedo“. „Quevedo“ dialoog on kõrgeleennuline ning sobib hästi looga, millel lisaks ka piisavalt intriigi ja sõnumit. Kuid kas see siiski tänases päevas lavastajat inspireerib või publikust liiga kaugele ei jää? Nõnda on see lugu leidnud tänaseks koha ennekõike lugemisnäidendina „Loomingu Raamatukogu“ kaante vahel, mis muidugi ei välista ka tema lavale jõudmist. Huvitav sõna: lu-

Jaan Tätte
„Ristumine
peateega“
Pärnu „Endlas“.
Lavastaja
Andres
Noormets.
Roland -
Meelis Sarv,
Laura -
Kristiina Kütt,
Osvald -
Andres Karu.
Esietendus
27. II 1998.



Artis Liiguse foto

gemisnäidend. Peaks teda siis näitama või lugema?

4. Nüüd viimase võistluse töödest ja ennekõike laureaatidest.

Kui mainisin, et taas oli võimalus kirjutada mitmes kategoorias (lava-tele-raadio), siis autoritel väga konkreetsetel lahterdatud töid oli vähe. Ka varasematel kordadel on laisemad-lohakeramad saatnud sama teksti kolme kategooriamärgistuse all, lootes, et küll näkkab. Aga ei näkka. Seega ootaks kirjutajatelt selgemaid nägemusi, aga ka žanrivõimaluste tundmist. Seevastu need, kes konkreetsele väljundile olid mõelnud, olid vastavalt sellele ka täpsemad. Samas võis aga kohata ka nähtust, et lavastaja pilguga vaadates töötaks mõni tekst hoopis teises žanris, kui autor seda mõelnud oli.

5. Sada seitse võistlustööd kattis (nagu ikka) väga laia seinast seina žanriskaala. Dokumentaalsetel sündmustel põhinev draama (olustikuks kaevanduse miljö, metsavendlus või koguduse-elu), lastenäidendid (ühel autoriks suisa laps), absurdikomöödia, kristliku maailmavaate propaganda (enamikul paraku vahitornlikult läbipaistev), sotsiaalne satiir, psühholoogilised „vanad – noored“, „mehed – naised“ jms inimsuhtedraamad, vähem krimi ja ulmet.

Paari sõnaga pärjatud tööde sisust.

Millegipärast (ja mitte niivõrd teema või sõnumina) jääb minule nendes töödes ühe läbiva joonena kumama suhe, nn mehe-naise suhe. Lahtiseletatult maailmade vastandumine, aga samaaegne paralleelsuski. Sel korral avaldub see just intiimsemas, peenemas, vihjamisi vormis, mitte niivõrd suurelt ja sotsiaalsühholoogiliselt. Võib-olla alati isegi mitte tingimata pörkumisena, pigem ajutise kooseksistentsi ja taas teede lahkne misena. Mainides seda edaspidi siin-seal, ei pea ma niisiis silmas mitte konkreetseid tegelasi.

Rakvere teatri dramaturgi **Urmas Lennuki** „**Boob teab**“ on lugu mehest, kes on lahkunud kodunt, uskudes, et nüüdsest on ta koer. Umbes nagu Jaan Tätte laulus „Pikk ja sirge“, kus mees tuleb pere juurde tagasi, kui ta on enne näinud, kas käänaku taga ka midagi on... Või on see lugu koerast, kes ihkab inimeseks saada, et kogeda oma pere naisega „mees-naine“ armastust... On see nüüd absurd või lihtsalt sisemaailmade avanemine?

Teise võidutöö, **Jaan Unduski** „**Quevedo**“ tegevus toimub XVII sajandi Hispaania õukonnas. Näidend on nimetatud peategelase, poeet Francisco Gómez Quevedo Y Villegase nime järgi. Ajastutruu dialoogiga ehitatakse üles küllalt



Priit Grepi/Tallinna Linnateatri foto

Jaan Tätte
„Ristumine
peateega“
Tallinna
Linnateatris.
Lavastaja
Jaan Tätte.
Osvald –
Tõnu Oja,
Laura –
Piret Kalda.
Esietus
19. IX 1998.

põnev intriig, seostades huvitavalt mehe-naise suhet suhtega vaim-võim. Nii teksti lavastuslikkust kui ka žürii erimeelsusi selles vallas puudutasin juba eelnevalt.

Teisele kohale tulnud autorite nimed olid siiani teatripraktikutele/huvilistele tundmatud. Kunstiteadlase **Anu Allase „Lendav rõdu“** on nagu grupiviisiline sisekaemus (mehe-naise suhteid rohkem, mitte lihtsalt väljakutsete otsimine, vaid painetest pääsemise otsing – minnek polegi nii väga vabatahtlik, minnakse, teadmata, kes ise ollakse või mida tahetakse, minnakse justkui protestist, ei puudu ka lõbusad absurdilaadsed vahepalad). Olme vaheldub läbi absurdivirvenduse millegi kõrgemaga, meenutades väga tänapäevast *reality*-TV mängu inimeste tõeliste tunnetega kunstlikult loodud vägivaldses situatsioonis.

Suure-Jaani ravimtaimekasvataja ja kirjamees **Raivo Kütt** tuleb meie ette värvika dialoogiga soojas ja inimlikus loos „**Papa (Sõtse ja venna)**“. Vana mees, kellesse on kätketud kogu selle ilma jälrelejäanud sügav inimlik halastus, mõistmine ja tahtmine näha kuni lõpuni asjade helgemat poolt. Oma taassünniks valib ta veel oma eluajal välja noore naise, kellest saatuse tahtel saab ka tema õde... Üsna omapärane mehe-naise suhe ja samas inimlik oma lihtsuses.

Kolmanda koha näitemängud on oma ülesehituselt vahest tavapärasemast erinevad. Tõsi, professionaali nad ei üllata, publikut aga võib-olla küll – või kes seda tänapäeval enam teab...

Jakob Karu „Asjade seis“ on omapäraselt liigendatud „*publiku sõimamine ühes osas*“, nagu autor ise teda Peter Handkele viidates tituleerib. Ja seda ta ongi, tegelased sõimavad eesti ajakirjanikke nimeliselt, pilkavad kohalikku rassismi, eestlase olemust jne. Seda läbisegi skandeerides, lauldes, dialoogi andes. Aeg liigestest lahti on...

Hans Nordbergi „aaron: juuni“ on armastuslugu oma kõige lihtsamast, otsesemast „mees-naise“-suhte tähenduses. See jõuab meieni suuresti liikumise kaudu, mis läbi väga napi dialoogi ning kohatise monoloogi kasvab tantsuks või saab sellest alguse. Oluline tähendus on lavastaja jaoks remargil, isegi remargi sõnastusel.

Ergutusauhindadega on lood kokku võttes järgmised. **Urmas Lennuki „Kadunud kindapood“** meenutab žürii arvates oma diskreetse keele ja üldise vaoshoitud tonaalsuse poolest skandinaavia näitekirjandust (minule pigem Tennessee Williamsi lühilugusid). Lugu ise räägib orvuks jäänud vennast ja õest, kes ei taha mõista tõsiasja oma toimetuleku suutmatusest. **Urmas Vadi „Kadu-**

Jaan Tätt
„Ristumine
peateega“
Vene Draama-
teatris. Lavastaja
Jaak Allik.
Inimene pizzaga –
Tamara
Solodnikova,
Roland –
Aleksandr
Ivaškevitš,
Laura – Larissa
Savankova.
Esietendus
5. XI 1999.



Lev Poljakovi foto

nud kosmose" lugu pööratab kõikvõimalikke tegelasi, alates rääkivast koerast ning taskurätist ja lõpetades ETV diktori, jänese ja Gagariniga. Kõik toimub jõuluvana ootuses, Vadile omases absurdihuumori võtmes. **Jaan Võõramaa** „Mamma“-näitemängus kohtuvad samal õuel, kuid erineva inimliku headuse astmega „esimene“ ja „teine“ Eesti. Nagu arvata võib, ei ole kõik nii, nagu algul paistab.

6. Nagu ikka, jõuavad žüriini ennekõike varasematel aegadel sahtlisse kirjutatud tööd. Suuresti on see žürii lugemisprotsessi esimese laine materjal ikkagi madala kvaliteediga, kvantiteet hakkab mõnikord võistlust, täpsemini žürii tööd, ummistama. Esimesse lainesse jõudvad tööd on tihtilugu kas sisuliselt küündimatud kogemuste puudumise tõttu või on nende (võib-olla kunagine) kõnekus ja aktuaalsus aegunud. Oli seegi kord üsna palju metsavendlust ja nõukogude algusaastaid. Tõsi küll, metsavendluse-teemaline „Volli“ märgiti ära, kuid pigem loo inimlikkuse ja inimsuhete, kui rahva kannatuste kujutamise eest. Sellesse ringi satuvad ka tööd, mis on kunagi min-

gil muul eesmärgil kirjutatud, erinevatel põhjustel tagasi lükatud ning mida autor on kohendanud või koguni kohendamata jätnud, vastavalt sellele ka tulemus.

Seekordne tase tundub premeeritud ja äramärgitud tööde rohkust ning tugevust vaadates küllalt kõrge. Kindlasti tasub silma peal hoida ka märgitud autoreil ja järgmine kord võib keegi nende hulgast olla juba esikümnes. Mitmed ideed olid paljutootavad ning dialoogi kohenemine (järgmiseks võistluseks?) on täiesti ennustatav, eriti kui autorid juhendamist leiavad. Pisut lahti seletamata on minu arvates žürii esimehe Peeter Tammearu ühes intervjuus välja öeldud mõte, et kahju on eesti näitekirjanduse hetke tippude mitteosalemisest, mis lisaks võistlusele pinget. Ühest küljest on Tammearul muidugi õigus, aga selline „pinge tõstmine“ toimib ainult juhul, kui nende osavõttu promotakse intervjuude kaudu juba e n n e võistluse algust avalikult. Sel moel oleks see ehk provokatiivne stiimul osalejatele. See aga ilmselt luhtuks, sest vaevalt keegi kirjutajatest veksleid välja annaks, olemata pealegi õnnestumises kindel. Ja samal ajal võib see tekitada teistes osale-

Kristel Maasikmetsa foto



Andres Keili
„Shoot“ teatris
„Randlane“.
Lavastaja Indrek
Pangsepp.
Karu -
Kaarel Kabin,
Helen -
Mairi Grossfeldt.
Esietendus
20. I 2002
Haapsalu
Kultuurikeskuses.

jates tõrke: mis ma nende staaridega ikka rinda pistan. Minu kogemuse põhjal on kirjainimene pigem tagasihoidlik kui võitlushimuline. Teisalt ei tahaks meie riigis ka neid tippe nii väga kinnistama hakata. Muidugi on tore, et Tätte ja Kivirähk end dramaturgiast elatada suudavad, aga ka tänavuaastased (taas)-võitjad Urmas Lennuk ja Jaan Undusk ei ole enam algajad, ehkki nende nime kohtab afiššidel vähem. Kui vaadata Lennuki produktiivsust (heas mõttes: nii lühikese aja jooksul nii palju teostusi headest lugudest), teemavalikut ning seda, et hoolimata elulähedasest dialoogist on ta näidendid ka teatud viisil poeetilised, siis sama kvaliteedi ning kvantiteedi suhte korral võib ennustada talle üsna pea kohta nn tippude hulgas. Ja miks mitte ei võiks Rakvere teater sarnaselt Tallinna Linnateatriga omada näitekirjaniku ametikohta. Andku siinkohal Jaan, Andrus ning Urmas mulle andeks, mina lavastaja/produtsendina küll kedagi ritta seadma ei hakka. Täiesti eraldi koht on sellel maastikul Jaan Unduskil oma ajaloolis-filosoofiliste, kuid samal ajal põnevate intriigide ning sündmustega näitemängudega „Goodbye, Vienna” ja seekordne „Quevedo”. „Vienna” sobib siinkohal heaks näiteks väljaspool võistlust sündinud tugevast tekstist, mida kahjuks vaid kord lavastatud. Kas see oleks omaette nn Kõivu – Krossi kategooria?

7. Üldiselt vohab naivistlik dialoog, naivistlik selles mõttes, et ei ole usutav. Isegi kui suudetakse luua põnev intriig ja/või vähegi „söödav” sündmustik, ei osata kirjutada usutavat dialoogi, või ka vastupidi. Seekordsete tööde puhul võis palju kohata just kahte äärmust: realistlik sotsiaaldraama logiseb seetõttu, et tegelaste keel on ääretult kirjanduslik (kohati lausa kujundlik) ja seda mitte taotluse või võõritusefektina, vaid lihtsalt ebakompetentsusest – autoril puu-

dub ettekujutus kõnekeelest ja sellest tulenevalt hakkaks dialoog näitlejate suus laval võõristavalt kõlama. Lihtsam on neil autoreil, kes on ise ühel või teisel moel teatriga kokku puutunud või kellel on loomulik teatritaju. Nii auhinnatud kui ka märgitud tööde autoritel õnneks seda oligi – kohati oma elulises minimalistlikkuses, aga ka mõnetises poeetilisuses. Sama lugu on huumorimeelega. Auhinnatööd olid kohati koomilised või iroonilised, kuid alati õiges mõõdus, vastavalt loole. Seda aga ei saa kahjuks öelda enamiku osalenud tööde kohta, kus vohasid nõrgad katsed nalja visata, olles teinekord suisa labasuse piiiril või lihtsalt ammuste anekdootide versioonid. Teine äärmus oli katse matkida antiiktragöödiat/komöödiat (?) teksti rütmistatuse poolest või siis tabada mingit kõrgelennulisust, mis jällegi kukkus kokku argilobaks, nõnda et tekkisid käärid tegelase üleva olemise ja ta kõne vahel. Loomulikult oli (nagu igal võistlusel) ka kohutaval hulgal lihtsalt tegevuse ümberjutustamist – ilmselt, nagu alati nõrga autori puhul, tingituna hirmust, et lavastaja-näitleja-publik ei saa muidu öeldu mõttest aru. Head kirjutajad, ärge kartke, kui te selle mõtte näidendisse sisse ikka kirjutanud olete, küll me selle siis ka üles leiame! Praktikumid on vähemalt neli aastat koolitatud otsima seda võtit, millega laekaid avada. Siin annab muidugi tugevasti tunda eesti dramaturgiaõpetuse kui näidendi kirjutamise käsitööoskuse puudulikkus. Küll on püütud teha seda erinevate õpikodade vormis (ENAs), küll kursustena (EMA Kõrgemas Lavakunstikoolis), aga see ei ole järjepidev, pigem hooajaline ning tihtilugu sõltuv rahastamisest. Ja mitte kõik meie dramaturgid ei ole võimelised edasi andma just nimelt seda käsitööoskuse alust, millele andekus oma vormi peaks andma. Siinkirjutaja on seda korduvalt kogunud ka produtsendina tööalases kokkupuutes inimes-

tega, kellel on annet ning häid ideid, kuid kes ei suuda seda vormistada. Samas on ilma stabiilse koolita (instanttsita, riikliku toetuseta) keeruline rahastada välismaiste spetsialistidega õpikodasid. Ehk oleks aeg, võttes aluseks näiteks kas või aasta-aastalt näidendivõistlusele laekuvate tööde hulga suurenemist, mõelda siiski dramaturgia õppetooli loomisele näiteks Tartu ülikooli või Tallinna lavakooli juurde, kus noored tulevased dramaturgid oma töid ka laval katsetada saavad, – mis toimib, mis mitte? Seda enam, et me oma teatrit vajame. Aga aitäh nendegi katsete eest ning olgu see märguandeks asjaomastele.

Millest tunda head näidendit? Intrigeerivusest, usutavast ja napist dialoogist, mis ei ava kuigi palju, kuid vihjab, pöördelistest-põnevatest sündmustest ja saladusest. See kutsub end avastama. Kuidas selliseid kirjutada? Kes suudavad, kirjutavad neid juba praegu. Aga teised: minge välismaale õppima!

Seal räägitakse teile ekspositsioonist, kulminatsioonist ja puändist, karakteritest ja nende keelekasutusest, kogu loo struktuurist ja kõige selle kaudu idee vormistamisest. See ongi käsitööoskus. Siis tulge tagasi, unustage see kõik ära ja olge rahulikud. Siis ta tuleb. Kui on määratud.

8. Tore on taas lugeda autoreid, keda

juba eelmistel kordadel oled kohanud, ning näha, et nad ei ole kirjutamisest loobunud... Ja et uustulnukate ring muutub üha laiemaks. Seega, žürii ootab kõigilt äramärgitud autoreilt üha osalemist tulevastelgi võistukirjutamistel. Kui see kõik nii läheb ja aastal 2005 on võistlustööde arv suurenenud näiteks kümnegi töö võrra, on eesti algupärasel näitekirjandusel kindel lootus eesti teatris kanda kinnitada. See oleks vahva väljavaade...

Seega on asjade seis järgmine. Kui vaadata aastaid 1995–2003, on teostuseni jõudnud või jõudmas käesoleva juutu kirjutamise ajal üle tosina algupärandi. Siia juurde tuleks eraldi teostusena arvestada kindlasti näiteks Tätte näidendi „Ristumine peateega“ jõudmist mitmesse teatrisse ja filmiks saamist ning Vadi „Varasta veel võõraid karusid“ etendumist raadioteatris ning laval. Kaheksa aasta jooksul 17 esietendust. Eesti oludes hea tulemus rahva arvu silmas pidades. Ja võrdleme vastavaid näitajaid välisilmaga – on see nüüd kahju, et meid nii vähe on, või mine sa tea...? Milline on meie koht üldse maailma draamakirjanduses? Üksikud sööstud üksikute lavastajate näol. Aga eks vastavalt ole ka publikuarvud suuremad, eriti raadioteatris ja filmilevis.

Värskemalt. Seekordsetest töödest



Kaiju Kivi foto

Janno Põldma
„Sõber Kurk“
Nukuteatris.
Lavastaja
Eero Spriit.
Pildil Sõber Kurk
ja Külli Palmsaar.
Esietendus
31. III 1996.

on lavale jõudnud Jakob Karu „Asjade seis”, esietendus 13. I 2004 Eesti Draamateatris (EMA Kõrgema Lavakunsti-kooli 21. lend, lavastaja Tiit Ojasoo). Terviktekstist säilis ca kolmandik, monoloogid Andrus Kivirähilt ning muu tekst lavastajalt kahasse kunstnik Ene-Liis Semperiga. Esietenduseni peaks jõudma Urmas Lennuki „Boob teab” nii Tallinna Linnateatris (28. II 2004) kui ka Rakveres ja raadioteatris. Jaan Unduski „Quevedot” saab lugeda esialgu „Loomingu Raamatukogus” raamatuna. Märtsikuus korraldab Eesti Näitemänguagentuur Tallinnas Kirjanike Majas uudisnäidendite ettelugemise. Ja kõik ülejäänud tekstid on saadaval kõigile teatrihuvilistele, produtsentidele või muidu isetegijatele ENA riivilitel Väike-Karja tänavas.

Mine ja vaata.

9. Ristuvad peateed?

Ühineksin siinkohal žürii liikme Triini Sinissaare mõttega samateemalisest artiklist „Sirbis” (23. X 2003), et üsna paljus on seekordne tulemus sissepoole vaatav ning kujundirohke.

Kui eespool mainisin läbiva joonena suhet „mees-naine”, siis käibenaljana tuntud fraasi „millest lugu räägib – ah, inimestevahelistest suhetest nagu nad kõik” võib siin isegi vaat et tõsiseks mää-

ratluseks pidada. Aga lisaksin omalt poolt veelgi. Üks ühistest joontest oli minu arvates äng ja igatsus millegi uue ja puhtama järele. Kõlas otsekui palve, andke meile võimalus ja me alustame otsast, aga nüüd juba paremini. Me ei vaja, et keegi meie eest midagi ära teeks, ja me ei heida kellelegi ette, et meid on sunnitud. Me tahame tõestada, et ka puhtalt on võimalik.

Ja sellega seotult teine lause, mis sõnastab teineteiseni mittejõudmise ka kõige parema tahtmise korral, ehkki lootus jääb... Üksindus esimesest silmapilgust, nagu pealkirjastas oma essee üks lavakooli 21. lennu tudeng. Irdelu.

Seega nagu alati, peegeldab teater nüüdki ühiskonnas toimuvaid protsesse. Näen tänases Eestis jõuetust vastutada, otsustada, nii sotsiaalses, poliitilises ja, mis salata, teinekord ka vaimses sfääris. Ja kuni mul endal ei ole vastuseid, ei saa ma end kellegi teisega siduda, võttes vastutuse tema või selle suhte eest enda kanda. Hoolimata sündimuse mõnetisest suurenemisest, hoolimata abielude arvu tõusust, kasvab pidevalt ka üksikhooldajatest vanemate ja ka lihtsalt üksikute arv.

Ka üksikute teatrikülastajate arv.

Jakob Karu,
Andrus Kivirähi
ja Tiit Ojasoo
„Asjade seis”
Eesti
Draamateatris.
Lavastaja
Tiit Ojasoo.
Pildil
Kristjan Sarv,
Mari Abel ja
Märt Avandi.
Esietendus
13. I 2004
Rävala pst 8
saalis.



Ene-Liis Semperi foto

SELLEKS ET MEELDIDA, PEAB OSKAMA LIITA JA LAHUTADA

TANEL LEPSOO

Ei raamatupoe riiuli ees ega ka teatrikassa piletisabas ei mõtle inimene ainult kunstilisele elamusele, mida ta loodab saada, vaid ka rahale, mida ta kavatseb kulutada. Teatrietendus, mis on ajas määratletud ja kordamatu, sunnib publikut eriti kaalutlema. Makstes raamatu eest, ei maksa lugeja otseselt emotsiooni eest, mida raamat pakub, vaid paberi ja trükimusta eest – raamat on asi, seda võib uuesti lugeda või kellelegi edasi anda. Makstes etenduse eest, maksab vaataja millegi eest, mis pole käega katsutav, vahetatav ega edasi müüdav. Seega on ebaõnnestunud teatriõhtu puhas raha raiskamine. Inimene, kes hoolib rahast, on aga nõudlik ja ettevaatlik. Teda peab teatrisse meelitama ja talle peab teatris meeldima. Suhe teatri ja publiku vahel on seega suhe tootja ja tarbija vahel. See on kommertsuue, mis on müüdava-ostetava objekti ebakindluse tõttu tugevam kui mujal.

Selline suue, mis tekkis Euroopas alles XIX sajandi algul, iseloomustab kodanlikku teatrit.¹ Ja see on valdav ka tä-

napäeva Eestis. Nõnda on täiesti enesestmõistetav, et meil arutatakse palju teatrite finantseerimise üle ning uuritakse publiku arvu ja maitset. Samas on levinud soov kommertsteatrit veel eraldi määratleda, vastandades sellele kunstilist teatrit, mis otsekui kõrguks üle majanduslike probleemide. Nii võibki märgata, kuidas teatrikriitika, jagades näidendeid tõsisteks ja mittetõsisteks (viimaseid kutsutakse tihti komöödiateks), satub iseendaga vastuollu ühelt poolt ideoloogilise harimispüüde (peab publikule ütleva, mis on hea) ja teisalt publiku maitse järgi joondumise tõttu (publik teab, mis on hea).

Kommertslik ja kunstiline – kui neid kategooriaid eristada – ei avaldu mitte näidendi ega lavastuse kaudu, vaid kujutavad endast kriitiku või teatriuuriija vaatepunkti. Seetõttu pole mõtet arutada selle üle, kas teater tahab mingi tükiga teenida raha (kõik tahavad) ja kas autor kirjutab selleks, et publikule meeldida (sihilik publikuvihkamine pole praegu Eestis kuigi levinud). Kui eeldada, et teos on

Vene Draamateatri foto



Éric-Emmanuel Schmitti „Alasti tõde“ Vene Draamateatri. Lavastaja Vladimir Petrov. Anna Dorothea Therbouche – Larissa Savankova, Diderot – Aleksandr Ivaškevitsš. Esietendus 7. III 2003.

kommunikatiivne akt, ja teatri puhul on see kahtlemata tõsi, siis on kommertslik element igasse teosesse sisse kodeeritud. Järelikul maksaks uurida, kuidas see kommertslik element väljendub ehk kuidas üks või teine teos oma kommunikaatiivset akti teostab. Seetõttu langevadki kommertslik ja kunstiline (esteetiline) vaatepunkt sageli ühte, mitte ei vastandu teineteisele.

Olukorra muudab keerulisemaks asjaolu, et erinevalt näiteks XIX sajandi keskpaiga Prantsusmaast, kus publik oma soove selgelt väljendas, ei hinga tänapäeva teatrisaal enam ühtses rütmis. Esiteks on raske leida vaatajaskonda, kes oleks oma soovides selgepiiriline, ja teiseks ei tea sageli konkreetne vaataja ise ka, mida ta teatriskäigult ootab. Tõsi on see, et ühe korraliku etenduse vanad head tunnusjooned, nagu moraal (publik tahab mõtelda) ja nauding (nalja saada), töötavad endiselt hästi, ent viisid, kuidas publikut mõtlema panna ja talle rõõmu pakkuda, ei ole enam nii selgelt määratletavad kui varem. Lahenduseks pole ka see, kui jagada publik kaheks, tõsiseks ja kerglaseks, – lootuses, et tõsistele inimestele saab müüa tõsiseid vaatamänge ja kerglastele kerglasi, või see, et publik käib korra teatris naermas (komöödiat vaatamas) ja tuleb järgmisel päeval nutma (tragöödiat). Et iga vaa-

taja tahab naudingut ja moraali, et tal on oma spetsiifilised soovid, et neid on palju ja need ei jagune selgelt erinevate gruppide vahel, siis võib juhtuda, et ühele konkreetsele vaatajale sobivad komponendid võivad ju ühe teatri repertuaaris olemas olla, kuid ei piisa sellest, et nad jaotuvad ühele hooajale paljude lavastuste vahel: vaataja tahab kõike ja kohe.

Jättes kõrvale reklaamivõtted ja lavastuse võimalused ning keskendudes teatritekstile, tuleb täheldada, et eduka näitekirjaniku ees on kolm põhiküsimust: a) kuidas kirjutada näidend, mis ühendaks endas tõsise ja meelelahutusliku poole, et ühel etendusel saaks vaataja nii nutta kui ka naerda, b) kuidas ühendada endas teatri traditsiooniline vorm uute vormidega, et publik teaks, mis teda ootab, aga samas ei tüdineks tunde käes, et ta on seda juba näinud ja c) kuidas sulatada killustunud publik taas ühtseks tervikuks. Üks selline näitekirjanik, kes teab, kuidas seda kõike saavutada, on Éric-Emmanuel Schmitt, kelle näidendid on edukad nii Prantsusmaal kui ka väljaspool Prantsusmaad. Tähelepanuväärne on ka see, et Y. Réza kõrval (kellega tal on palju ühisjooni) on just tema üks vähestest kaasaegsetest prantsuse näitekirjanikest, kes on eesti vaatajale tuttavaks saanud.

Éric-Emmanuel Schmitt
 „Enigma variatsioonid“
 „Ugalas“.
 Lavastaja
 Mikk Mikiver.
 Abel Znorko –
 Mikk Mikiver,
 Erik Larsen –
 Tõnis Mägi.
 Esietendus
 16. X 2001.



Enn Loitdi foto

Esimene küsimus: kuidas ühendada naer ja pisarad?

Sellele küsimusele vastamiseks pole vaja palju vaeva näha: koomika ja traagika ühinemise juured peituvad XVIII sajandi teatripoetikas. Kaugel sellest, et kaotada ära komöödia ja tragöödia või hakata vastu intriigi ja faabula teravikkusele, asetab Diderot – kelles võib näha modernse draamaestetiika loojat – rõhu realistlikule tegelasele ja tõenäolikkuse kontseptsiooni muutusele. „Igas moraalses asjas on keskpaik ja kaks äärmust. Et iga dramaatiline tegevus on moraalne asi, siis peab ka sellel olema keskmine žanr ja kaks äärmist. Äärmused on meil olemas: tragöödia ja komöödia. Kuid inimene ei ole kogu aeg kurb ega kogu aeg rõõmus.”² Seetõttu, järeldeb Diderot, tuleb luua uus žanr, mis jääks äärmuste vahele ning kus lavale võiks astuda tegelane, kelles need äärmused puuduvad. Pole üllatav, et see idee langes sobivasse pinnasesse ning lavale astuski tegelane, keda seni oli vaid komöödiates pilgatud, kuid kes oli ühiskonnas aina tugevama jõupositsiooni omandanud – kodanlane.

Loomulikult on peale realistliku referentsiaalsuse ka teisi viise, kuidas publikus emotsioone tekitada või teda mõtlema ja naerma ajada – mõtelgem näiteks Beckettile, kes soovis traagika ja

koomika sedavõrd kokku sulatada, et võiks rääkida naerust läbi pisarate³. Ent just nimelt realistlik tegelane, kellel on oma kindel identiteet, biograafia, kes toob endaga kaasa terve lavavälise tege-
likkuse, annab võimaluse rääkida „elulisest“ näidendist. Sellisest, mis tekitab publikus illusiooni, et nii on ka „tegelikult“. Igasugune tõetruudus – Diderot oli sellest suurepäraselt teadlik – ei ole aga kunagi tõde ise. Laval ei saa näidata „asju nii, nagu nad tegelikult on“, äärmisel juhul seda, kuidas vaataja usub, et nad on. Seda nõudis kodanlus XVIII sajandil ja nõuab ka praegu. Nõuab seepärast, et realistlikust näidendist tekkiv rõõm on kahekordne, ühelt poolt näeb vaataja seda, mida ta peab tähtsaks (sestap ka moraal ja õpetussõnad), ja teisalt tunneb ta naudingut sellest, et kõik need toredad asjad on tema maailmapildiga kooskõlas.

Realistliku illusiooni loomiseks ei tohi ülearu pingutada. Naturalistlik teater, mis püüdis lava täis kuhjata kõikvõimalikke „elust enesest“ pärit asju, luua tegelast pikkade ja detailsete kirjelduste abil, just seetõttu ebaõnnestuski. Ühelt poolt ta kohutas vaatajat ning teisalt eemaldus tema soovidest ja ettekujutustest. Päril elu muutus laval ülimalt kunstlikuks. Hoopis tõhusam viis jätta publikule muljet tegelikkusest avastati



Éric-Emmanuel Schmitti
„Kahe maailma hotell“
Rakvere teatris.
Lavastaja
Ain Prosa.
Julien Portal –
Hannes Prikk,
Doktor S... –
Ülle Lichtfeldt.
Esietendus
12. I 2001.

enne naturalistliku teatri sündi, juba XIX sajandi algul. selleks on stereotüüpne tegelane. Sellise tegelase loomiseks ei lähe vaja ei keerulist tehnikat ega põhjalikku uurimistööd. Lavavälise tegelikkuse taastootmiseks piisab, kui paigutada tegelane mingisse kergesti äratuntavasse ja juba valmis süsteemi. Tegelasest ei saa mitte indiviid, vaid märk, millel on nii autorile kui ka vaatajale ühine ja mõistetav referent. See kõik võimaldab tegelast edukalt identifitseerida, anda talle sobiv identiteet, kujuteldav elulugu, taust ja tähendus.

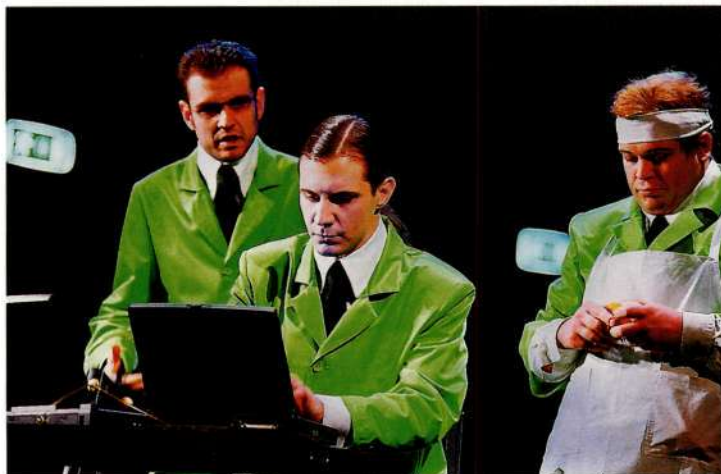
Just seda me Schmitti tegelaste juures märkame. Tema tegelased on stereotüüpsed ja stereotüübid toimivad just nimelt identifitseerimise eesmärgil: pankurid, kirjanikud, professorid, prostitueeritud ja Nobeli preemia laureaadid ei ole võib-olla vaataja igapäevasteks kaaslasteks, ent üsna ruttu on neid võimalik lokaliseerida ning tuttavasse maailma projitseerida. Autor ei pea vaevalt nägema selle informatsiooni edastamisega, mida vaataja isegi juba valdab, veel enam, ta võib olla ka kindel, et tegelane viitab just nimelt maailmale, mis vaatajat ümbritseb, mida vaataja mõistab ning mis ei jää pelgaks lavareaaluseks.

Teine küsimus: kuidas ühendada uus ja vana?

Stereotüüpse tegelase tema kõige ehedamal kujul leiame XIX sajandi keskpaigas tekkinud ja XX sajandi algul võidutsenud *bulvariteatrist*, mille keskseks mõisteks on hästi-tehtud näidend (*pièce bien faite*). Et sarnasus Schmitti näidendite ja bulvariteatri poeetika vahel ulatuvad kaugemale tegelaskuju esitamisest, siis on lihtsuse mõttes sobiv teha kiire ülevaade bulvariteatri tähtsamatest joontest.

Tuginedes Michel Corvinile, võib täheldada järgmist. Hästi-tehtud näidendi saladus seisneb efektides, mis on korraga varjatud ning ette valmistatud. Efektid ei tööta, kui vaataja on segadusse aetud, kui tal puudub kindel alus või struktuur, millele toetuda. Seega ongi bulvariteatris esikohal eespool kirjeldatud stereotüüpne tegelane ja situatsioon, mis ei tohi väljuda loogika kontrolli alt. Nii tegelane kui ka lugu võivad muutuda psühholoogiliselt kompleksseks, ent sellisel juhul peab see keerukus olema selgelt verbaliseeritav, nähtav ja mõistetav. Situatsioonid võivad olla küll äärmuslikud, ent kõik üllatused peavad olema hoolikalt ette valmistatud. Bulvariteater on küsimuste-vastuste mäng, kus autor valdab mõlemat poolt. Primaarne on vaataja turvatunne ning edu

Éric-Emmanuel Schmitti
„Kuldne mees“
Rakvere teatris.
Lavastaja
Andres Noormets.
Weston –
Velvo Väli,
Joe –
Indrek Saar,
Guilden –
Tarvo Sõmer.
Esietus
21. III 2003.



pandiks on vaatajapoolne äratundmisrõõm.

Sellest tuleneb veel kaks tunnusjoont. Esiteks, bulvariteater on alati moraliseeriv. Vaataja tahab, et teda õpetataks, et lool, mida räägitakse, oleks selge sõnum. Teiseks on vajalik selge keelekasutus. Bulvariteatri keel on ilukirjanduslik ja hoolimata kõnekeelsetest väljenditest ei jäta ta näitlejale palju tõlgendusvabadust, repliik vastab repliigile, laused on lõpetatud ja koherentsed. Iseloomulik on ka nn autorifraaside (*mot d'auteur*) rohkus: sageli otse publikusse suunatud vaimukused ja mõttetead leivad kohe reaktsiooni, moodustades nõnda iseseisva terviku. Viimaseks, ja sugugi mitte vähem tähtsaks omaduseks on bulvariteatri vajadus luua ja kasutada staare.⁴

Sellesarnase pildi loovad meile ka Schmitti näidendid. Mulle tundub, et kõige ilmekamalt avalduvad nimetatud tunnusjooned Pariisi *Petit Théâtre*'is 1993. aastal esmalavastatud näidendis "Külaline" ("Le Visiteur"), mis pole ees-

ti lavadele veel jõudnud, kuid mis koon- dab endasse ka eesti vaatajale tuntud näidendite kirjutamisviisi. Lähim ülevaade sellest näidendist⁵ annab ühtlasi võimaluse vastata meid huvitavale küsimusele.

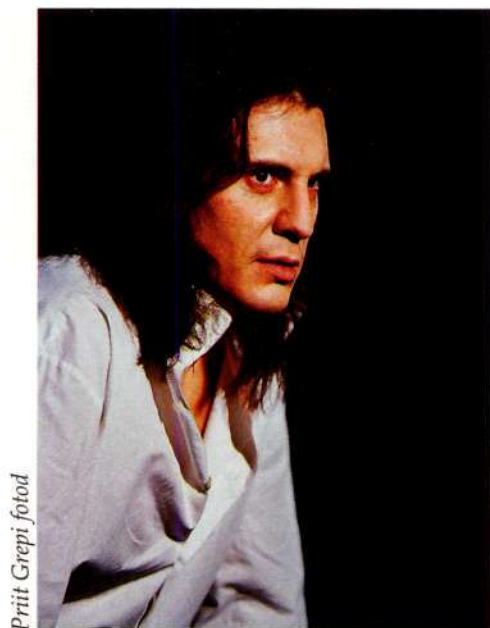
Süžee on lihtsasti resümeeritav: 1938. aasta Viinis avaldavad natsid survet Austria juudikogukonnale. Sigmund Freud on seni heauskselt viivitanud lahkumisega, kuid gestaapo viib ülekuulamisele tema tütre Anna. Samal õhtul väisab õpetlast ootamatu külaline. Selgusetuks jääb, kas tegu on Freudi unenäolise pettekujutlusega või on tõepool- lest tegu Jumalaga, keda külaline ise väidab end olevat.

Alustame ruumikirjeldusest.

Lava kujutab doktor Freudi kabinetti aadressil Berggasse tn 19 Viinis. See on range sisustusega ruum, mida iseloomustavad tumedast puittahveldisest seinad, punakad pronksdetailid ja ras- ked topeltkardinad. Määraval kohal on kaks mööblieset: diivan ja kirjutuslaud. Äärmisele realistlikkusele vaatamata kaovad kõrgustes dekoratsioonide pii- rid: raamaturiulite taga kerkib õhku vai- mustav tähistaevas, millel joonistuvad siin-seal välja Viini tähtsamatelt ehitis- telt langevad varjud. Tegemist on tead- lase kabinetiga, mis avaneb lõpmatuse.

Nagu näha, on näidendi tegevuskoht ja -aeg konkreetset määratletud. Pea- tegelane, kelle ajaloolis-realistlik identi- teet on selge, seisab vastakuti millegi müstilisega. Autor toob sama vastandu- se välja ruumikirjelduses: mitte midagi tavalisemat kui näidata professorit töö- kabinetis raamaturiulite keskel. Realist- likule lähenemisele vastandub lõpmatu ilmaruum. Ühendavateks elementideks on luksus (puittahveldis) ja suurejoone- lisuus (vaimustav tähistaevas).

Realistlik ja luksuslik interjäär kuu- lub kahtlematult bulvariteatri juurde, ent võõristava elemendina toimib esma- pilgul müstika, mis avaldub nii eespool



Priit Grepi fotod

Indrek Saar (Joe) „Kuldses mehes“.

esitatud dekoratsioonikirjelduses kui ka läbivas temaatikas. Samas tuleb tähelepanu pöörata sellele, milline on müstitsismi koht näidendis. Müstitsism ei teki mitte tegelaste käitumisest või keelekasutusest, vaid müstitsismist räägitakse, see on näidendi teema. Teiseks märkame toodud näite põhjal, et vastandus on autoril väga selgelt püstitatud. Üteldes, et „äärmisele realismile vaatamata (...)“ ei jäta autor tõlgendamiseks oluliselt ruumi: tegemist on konkreetse juhtnööriga lavastajale või siis selge vihjega lugejale. Veelgi selgemini toimib näite viimane lause: “tegemist on teadlase kabinetiga, mis avaneb lõpmatusse”. Siin väljub autor kunstniku staatusest, astudes kommentaatori rolli. Autor enam ei kirjelda ega vihja, vaid esitab otsese tõlgenduse, mis käib nii tegevuspaiga kui ka näidendi kohta tervikuna. Seega võib märgata, et juba esimestest remarkidest on näha nii autori soov täpselt tegevuspaika kirjeldada kui ka tema selge kavatsus dramaturgiat **k o n t r o l l i d a**. Juhtnöörid pole mitte ainult dramaturgilist laadi, vaid puudutavad ka näidendi tõlgendamist. Sama võime märgata kogu näidendi jooksul, näiteks neljanda stseeni algusrepliigi korral, millega juhataetakse sisse Tundmatu saabumine:

[- -] Tema tulek peab näima ühtae-loomulik ja salapärane.

Tegelase saabumine ei-tee-kust ei muuda situatsiooni ebamäärasemaks. Et tegemist on üleloomuliku tegelasega, siis peabki ta käituma üleloomulikult. Nii nagu klassikalist vaatajat ei üllatanud ega häirinud jumalate üleiniplikud võimed, nii ei üllata ega häiri Schmitti vaatajat see, et salapärane tegelane saabub salapäraselt. Teisisõnu: tundmatu tegelane identifitseeritakse tundmatuna.

Kontroll olukorra üle ja selle juhtimine etteantud raamides avaldub ka dialoogi osas. Järgnev näide puudutab situatsiooni, kus Tundmatu on just äsja avaldanud oma tõelise olemuse:

TUNDMATU: Ära räägi vastu. Sa kirjutasid sellest kõigis oma teostes. Sinu maapealne isa suri, järelikult sa projitseerisid ta oma taevasesse isasse. Sinu järgi on see Jumala päritolu selgitus. Inimene loob Jumala, sest tal on liialt suur tahtmine teda uskuda. Inimeste väljamõeldis. Vajadus loob objekti. (*Valjemini.*) Ma olen siis kõigest vaid sinu hallutsinatoorne nauding?! (*Karjub.*) Eks ole? FREUD (*vaikselt*): Nii see on.

TUNDMATU: Noh, kui sul on õigus, Freud, siis sa näed praegu püstijalu und. Ei muud midagi. Ma olen kõigest pettekujutus.

Siin on tegemist kahemõttelisusega, kus vaataja peab otsustama, kas tegemist on tõepoolest Jumala reaalse kehastusega või peategelase ettekujutusega, väljamõeldisega. Nagu eespool üteldud, autor sellele vastust ei anna. Samas me näeme, et autor ei anna ka vaatajale palju valikuruumi. Müstilisuse teema on juba avatud, Jumal tegelaskujuna personifitseeritud – vaataja valik on tegelikult binaarne: kas on tegu Freudi sisemonoloogiga, mida lavaliselt kujutatakse (realistikum lähenemine), või Jumala teatraalse representatsiooniga (kujundlikum lähenemine). Mõlemal juhul on tulemus sisuliselt sama. Jumala toomine lavale, olgu see siis läbi tegelase vaatepunkti või otseselt läbi autori vaatepunkti, ei muuda asja. Piirid muutuksid hägusemaks, kui autor jätaks võimaluse arvata, et tegemist on hoopis lihast ja verest inimesega: TUNDMATU: Walter Oberseit. FREUD (*tuimalt*): Kuidas, palun? TUNDMATU: Walter Oberseit. See on selle mehe nimi, keda taga otsitakse. FREUD: See tähendab teie nimi.

Tundmatu ei eita seda. Paus.

Autor seda teed siiski ei lähe. Tegemist on veelgi klassikalisema dramaturgilise võttega kui eelmise näite korral. Tundmatu on just äsja demonstreerinud oma üleloomulikke võimeid: ei allu hüpnosile, räägib Freudi minevikust ainult



Éric-Emmanuel Schmitti
„Don Juani öö“ „Ugalas“.
Lavastaja Tõnu Lensment.
Preili de la Tringle –
Jaana Kukk,
Hertsoginna de Vaubricourt –
Leila Säälük,
Krahvinna de la Roche-Piquet –
Luule Komissarov.
Esietendus 29. III 2003.

viimasele teada olevaid asju ning ennustab ette tulevikku. Isegi juhul, kui vaataja ei tunne küllalt õpetlase elulugu, sisaldab Tundmatu käitumine piisavalt elemente, et takistada vaatajas uute tõlgendusvõimaluste loomist. Küll aga saab pööre saatuslikuks tegelasele. Järgnev stseen toimub ehtsas molière'likus võtmes, mida loomulikult ka bulvariteatris ohjeldamatult kasutatakse: tegelane, kes usub, et on saanud pettuse jälile, langeb tegelikult ise pettuse ohvriks. Freud, kes usub, et teda püüti haneks tõmmata, hingab kergendatult ning muutub oma ratsionaalsuses naeruväärseks. Situatsioonikoomikat rõhutavad veelgi juhised, mida antakse Tundmatu osatäitjale: sel ajal kui Freud deklareerib, mida kõike tal oleks Jumalale ütelda, juhul kui ta tõepoolest

Kõigevägevamaga vastakuti seisaks, viimane õrnub, naeratab, teeb reveranssi, muigab. Seejärel muutub Tundmatu tulevikku suunatud visioon veelgi eksplitsiitsemaks: ta kuulutab ette punast ja pruuni katku, mis hakkavad maailma laastama. Lõhe vaataja ning peategelase vaatepunktide vahel muutub nüüd täiesti ilmseks. Vaataja teab, mis juhtus Euroopas pärast 1938. aastat, peategelane loomulikult mitte. Sellega asetab autor vaataja konkreetsest situatsioonist väljapoole. Vaataja asub Jumalaga võrdväärsele positsioonile, seda nii temaatiliselt (üks tegelastest on Jumal) kui ka dramaturgiliselt (vaataja on informeeritum kui protagonist). Osavalt kombineerides paneb Schmitt vaataja sama mugavasse olukorda kui traditsioonilise romaani autor, kes avab lugejale läbi jutustajafiguuri peategelase mõtted ning kavatsused. Sellest tuleneb, et lavastaja ei saa endale lubada tegelaskujude ja situatsioonide olulist tõlgendamist. Kirjeldatud stseenide loogika lõhkumisel kaoks näidendi dramaatiline pinge ning vaataja segadus muudaks tulemuse väheütlevaks.

¹ Robert Abirachedi järgi saab nt Prantsusmaal teater kui tarbimiskultuur alguse 1831. aastast (seoses III Vabariigi tekkimisega). Vt R. Abirached „La crise du personnage moderne“. Gallimard, Pariis, 1994, lk 148-149.

² Diderot, D. „Œuvres“, „Entretiens sur le „Fils Naturel““, „Troisième entretien“. Gallimard, Pariis, 1951, lk 1244.

³ Märkuse korras siiski nii palju, et Beckett, Ionesco jt 50. aastate teatriuendajad alustasid oma karjääri just nimelt Pariisi era-, st kommentsteatrites ja on seal siiani populaarsed. Eestis aga ei tahaks vist keegi „Oodates Godot' d“ kommentstükiks nimetada, seda ümbritseb suure ja tõsise teatri aupaiste.

⁴ Corvin, M. „Le Boulevard en question“. Rmt: „Le théâtre en France. II. De la Révolution à nos jours.“ Toim Jacqueline Jomaron, Armand Colin. Pariis, 1989, lk 341-379.

⁵ Schmitt, É.-E. „Le Visiteur“. Actes Sud, Arles, 1994.

PETERBURI JA EESTI MUUSIKA — ÜKS PÕNEVAMAID UURIMISOBJEKTE

Kuuendal oktoobril 2003 toimus Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis teaduskonverents teemal „St. Peterburg ja eesti muusika“. Lisaks sellele sai kuulata Rein Laulu Kolmandat klaverisonaati Marko Martini ja kolme Miina Härma soololaulu Maila Ploomani esituses (klaveril saatis Siim Selis). Arvukais sõnavõttudes väljendasid külalised oma nõusolevaid või kriitilisi mõtteid konverentsi teema üle. Lõpuks järgnes ümarlaud ja vestlusring Peterburis õppinud eesti muusikutega Assauwe tornis.

Ettekannetega esinesid:

Raimo Pullat: „Peterburi eestlaste ajaloo uurimise seis“

Alo Põldmäe: „Peterburi konservatooriumist ja seal sündinud eesti muusikast“

Agnes Toomla: „Rein Laulu 3. klaveriso-

naat (1976) – teise dodekafoonilise osa analüüs“

Mart Humal: „Cyrillus Kreegi Peterburis loodud Taaveti laulud“

Igor Tõnurist: „Eesti kannel Peterburis“

Urve Leemets: „Aino Tamme kirjad Peterburist“

Mälestusi oma õpingutest Leningradi konservatooriumis rääkis **Eri Klas**, ümarlauas vestlesid Peterburi konservatooriumis õppinud eesti muusikud **Jüri Alperten**, **Kuno Areng**, **Venno Laul**, kellega liitus **Jüri Trei**, Eesti Vabariigi konsul Peterburis aastail 1999 – 2002. Konverentsi korraldasid Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum koos Eesti Muusikateaduse Seltsiga.

Teema „Peterburi ja eesti muusika“ on tänapäeval väga ajakohane, sest



Peterburi Teatralnaja ploštšad.

Keskel Ivan Glinka monument, paremal konservatooriumi hoone.



Peterburgi
eesti seltsi
„Ustavus“
orkester
1911. aastal.

suurlinnade sotsiokultuurse elu ja kultuuriinstitutsioonide uurimine on praegu aktuaalne nii üld- kui ka muusikaajaloos, nii välismaal kui ka Eestis.

Peterburil kui kultuurikeskusel oli eestlastele eriti suur tähtsus XIX ja XX sajandi vahetusel. Omandamiseks professionaalset interpretatsiooni- ja kompositsioonialast haridust, siirdusid eesti muusikud põhiliselt Peterburgi konservatooriumi. Nad õppisid selliste rahvusvaheliselt tunnustatud muusikute juures nagu Nikolai Rimski-Korsakov, Louis Homilius, Jacques Handschin, Aleksandr Glazunov, Anatoli Ljadov jt. Ka teiste alade õppijaid (juriste, kunstnikke jne) siirdus hariduse omandamiseks tihti keelte ja kultuuri Paabelisse Peterburgi. Kõrvuti teiste „välismaalastega“ (sakslased, juudid, soomlased, rootslased, poolakad jt) rajasid ka eestlased mitmetahulises kosmopoliitilises linnas Peterburgis oma keskuse (Jaani kirik). **Raimo Pullati** sõnul toimis Eesti Vabariik esialgu suuresti tänu Peterburgis koolitatud eesti haritlastele. Pullati ettekandest selgus, et historiograafias Peterburgi kohta on sakslased oma suhetest selle linnaga kirjutanud kõige rohkem, ka soomlased ja poolakad on uurinud mõningal määral oma suhteid Peterbu-

riga, aga kirjandust eestlaste kohta Peterburgis on veel üsna hõredalt. Pullat märkis oma ettekande lõpuks, et kahjuks on Venemaa arhiivides töötamine veel seniajani raskendatud bürokraatlike takistuste tõttu, aga ka Eesti Ajalooarhiivis leiduks väga palju materjali, mida on siiaaani liiga vähe kasutatud.

Alo Põldmäe rääkis Peterburgi konservatooriumi ja eesti muusika suhetest. Ehkki see teema näib olevat üldtuntud, andis just Põldmäe ettekanne hea ülevaate muusikalisest õhkkonnast Peterburgi konservatooriumis, kus on õppinud palju eesti muusikuid, kes oma oskustega seda omakorda mõjutasid. 1862. aastal Anton Rubinšteini rajatud konservatooriumis pääsesid ka mõned eestlased juhtivatele kohtadele – Jaan Tamm – konservatooriumi inspektoriks, Artur Lemba – klaveriprofessoriks. Peterburgis on õppinud Aleksander Kunileid (esimesena), Johannes Kappel (esimene diplomand), Miina Härma, Mihkel Lüdig, Raimund Kull, Konstantin Törnpu, Rudolf Tobias, Artur Kapp, Peeter Süda, Juhan Aavik, Theodor Lemba, Heino Eller ja palju teisi. Artur Kapil soovitas Peterburgi õppima minna Miina Härma, olles kuulnud tema improviseerimist Suure-Jaanis. Mitmed eesti eriala-

Juhan Aavik ja
Peeter Süda
Peterburis
õpingute päevil
1904. aastal.



koolkonnad said alguse just Peterburist (Aino Tamme laulu-, Jaan Tamme metsasarve-, Julius Vaksi vaskpillimängijate, Mihhail Prokofjevi oboekoolkond). Samas on Peterburi/Leningradi konservatooriumis õppinud ka paljud tänased eesti muusikud (dirigendid Neeme Järvi, Eri Klas, Tõnu Kaljuste, Peeter Lilje, Jüri Alperthen; helilooja Kuldar Sink ning helilooja ja muusikateadlane Rein Laul; muusikateadlased Mart Humal, Andres Pung ja Margus Pärtlas, rääkimata arvukatest interpretidest). Sellepärast pakub Põldmäe sõnul teema „Peterburi ja eesti muusika“ rohkesti uurimisainet nii XX sajandi alguse kui ka teise poole kohta. TMMil on valmimas (planeeritud 2004. aastaks) biograafiline leksikon Peterburi eesti muusikutest.

Konverentsi esimese poole viimase ettekande pidas muusikateaduse üliõpilane **Agnes Toomla**, kes tutvustas Rein Laulu Kolmandat klaverisonaati (1976). Rein Laul on praegu ainuke eestlasest professor Peterburi konservatooriumis. Viini klassikute ja Brahmsi kõrval ka XX sajandi heliloojaid (Hindemith, Schönberg, Webern, Berg) uurinud muusikateoretiku ja heliloojana on ta tunnustatud nii Peterburis kui ka Eestis. Toomla analüüsist selgub Kolmanda klaveri-

sonaadi II osa rangelt dodekafooniline struktuur (horisontaalne dodekafoonia, täiskombinatoorseste heksakordite kasutamine), mis annab sellele osale omapärase kõlapildi.

Vaheaja asemel jätkas **Eri Klas** meenutustega Leningradist. Tema õpingukaaslased olid mh Juri Temirkanov ja Märis Jansons. Klasi sõnul „on idakontraktid tähtsad ka tänapäeval“.

Järgmise ettekandega esines **Mart Humal** teemal „Cyrillus Kreegi Peterburis loodud Taaveti laulud“. Erilist tähelepanu pööras analüütik mõlema 1914. aastal loodud vaimuliku koorilaulu motiivistikule ja kontrapunktile (lähitudes Schenkeri analüüsimeetodist). Kokku võttes lisas Humal muusikateadlase Anu Kõlari poolt antud varasemale iseloomustusele Kreegi nimetatud teoste kohta („otseku tasakaalustamata dramaatilisus: ülisuured dünaamilised kontrastid, helistikuline ebapüsivus, ootamatud harmoonilised üleminekud“) veel sellised momendid, nagu „mitmekesine ja muutlik faktuur“ ning „harmooniliselt staatiliste ja muutlike löikude järsk vastandamine“. Kõik need iseärasused soodustavad Humala sõnul muusika fragmentaarsust ja seavad ohutu teoste terviklikkuse. Kuid seda lagu-



Peterburi
Eesti Heategeva
Seltsi segakoor
1905. aastal;
keskel koorijuht
Johannes Kappel,
taga keskel
Samuel Lindpere.

nemistendentsi kompenseerivad tõhusalt teised, muusika ühtsust tagavad tegeurid, eelkõige ühtne motiivistik ja sellega eri tasandil lahutamatu seotud kontaktpunkt.

Igor Tõnurist valgustas eesti kromaatilise kandle kasutamist vene rahvapillina. Huvitaval kombel osutus venekeelses kirjanduses mainitav kannel (*gusli*) Tõnuristi sõnul tihti eesti uuemaks kandleks, mida näiteks eestlased Esimese maailmasõja ajal sõjaväkke kaasa võtsid. Nii oli ka Peterburis seesama kromaatiline kannel mitme rahva pilliks. Tõnurist nimetas ka 1928. aastal surnud esimest Venemaa pilliuurijat Nikolai Privalovit, kes oli tuttav Peterburis elanud eesti pillimeistri Jaan Normaniga. Norman töötas, nagu ka August Kristal, Zimmermani klaverivabrikus ja Tõnuristi sõnul meisterdas Norman ka esimese vene uue kontsert-*gusli* (aastal 1913). Eesti uuema kandle muutumist „ka vene rahvapilliks“ seletas Tõnurist asjaoluga, et XIX sajandi teisel poolel elas palju eesti talupoegi teisel pool Peipsi järve, kus oli veel levinud 7–9 keelega vana tüüpi *gusli*. Nad tõid kaasa oma uuema kandletüübi, mis sel viisil hakkas tänu oma mitmekesisematele kõlavõimalustele laialt levima (ka Petseri ümbruskonnas). Lõpuks tähel-

das Tõnurist, et Venemaa muuseumides on väga palju eesti päritoluga rahvapille ning et Venemaal hakati rahvapille koguma enne kui Eestis ja neid on hästi dokumenteeritud.

Viimases ettekandes tutvustas **Urve Leemets** TMMi fondis leiduvaid eesti lauljanna Aino Tamme kirju Peterburist. Kirjade hulk on kõneleja sõnul muljetavaldav, nad moodustavad ka ühtlasi tervikliku kogu ja pakuvad huvitavat eestikeelset ainet, mis vajab lähemat uurimist (paljud eestlased kirjutasid tollal tihti veel saksa keeles). Ehkki kirjades on rohkesti juttu argielu muredest, leidub seal ka huvitavaid kirjeldusi Peterburi kultuurielust. Leemetsa sõnul näitab Aino Tamm, kuidas võib ka prima-donnana säilitada tiheda kontakti kodustega, neid võimaluse korral ka rahaliselt toetades. Ettekandest selgusid ka Aino Tamme elupõhimõtted, näiteks tema suhtumine laste koolitusse ja keelte õppimisse.

Järgnesid sõnavõttud, sealhulgas ka vanema põlvkonna muusikateadlastelt: **Tiia Järgilt**, **Johannes Jürissonilt** (selgitused Artur Kapi laulu „Metsateel“ teksti ja muusika loomise ja trükkimislookohta), **Ivalo Randalult** (Narva kui omaaegne tugev muusikakeskus), **Tõnu Soosõrvelt** (kriitilisi märkmeid

Jaan Tamme kohta), **Jüri Treilt** (rääkis Peterburi kui kultuurilinna aurast).

Tänapäeval on üldine huvi suunatud rohkem läände, vähem itta. Kuid toimunud konverents võiks olla eeskujuks ka sellesuunalistele edaspidistele uurimustele.

GERHARD LOCK

ÜMARLAUD DIRIGENTIDEGA

Konverentsile järgnes Teatri- ja Muusikamuuseumi Assauwe tornis ümarlaud, milles osalesid Leningradis õppinud eesti dirigendid. Vestlusingiga liitus ka Eesti Vabariigi konsul Peterburis aastail 1999 – 2002 Jüri Trei, kelle aktiivse tegetsemise tulemusel said algatatud mitmed Vene – Eesti kultuurisidemete projektid.

Jüri Trei: Käivitasime 1999. aastal programmi „Eestlased Peterburis“. Lehitsesin raamatuid „Sakslased Peterburis“ ja „Rootslased Neeva kallastel“ – selgub, et paljud rahvad on alustanud oma juurte otsimist, leidnud nii rahalisi võimalusi kui ka inimesi, et kiiresti Peterburi arhiivides uurida oma kaasmaalaste ajalugu.

Eestlasi Peterburis on uuritud kuidagi süsteemilt ja sellest on kahju, olen rääkinud kultuuriministritega (Signe Kivi, Urmas Paet). Peterburis peaks päästma arhiive, mis on paberkandjatel ja halbade hoiutingimuste tõttu hävimisohus. Põhjalikumat uurimist vajab Peterburi konservatooriumi arhiiv, mitte üksnes tsariaegne osa sellest, vaid ka Leningradi perioodi oma. On ju terve plejaad inimesi, kes seal õppisid – dirigendid, lauljad, pillimehed. Ilma rahata selliseid uuringuid teha ei saa, eriti Venemaal. Kultuuri- ja haridusministreeriumid peaksid sellele suuremat tähelepanu pöörama. Venemaa arhiivides on tihtipeale raske materjali kätte saada, see tundub olevat igauhe enda asi. Kuid see, mis kätte saadakse, on muidugi

väga huvitav ja vajalik ajaloo talletamiseks. Kui toimus Peeter Jürgensoni muusikakirjastusele pühendatud raamatu presentatsioon, küsisin autorilt akadeemik Belovilt, kas ta oleks huvitatud selle tõlkida laskmisest eesti keelde ja ta kiitis mõtte heaks. Ta ütles ka, et Jürgensonist võiks kirjutada veel palju mahukama raamatu. Tema käes on uniikaalne Jürgensoni ja Tšaikovski kirjavahetus. Jürgenson oli kirjastajana tõenäoliselt üks neist meestest, tänu kellele tunneb maailm Tšaikovskit ja ka Rubinsteinini sellistena, nagu nad on. Hiiumaa juurtega mees sattus kõigepealt Peterburi oma venna juurde, alustas jooksuposina, töötas end üles nagu tuhanded teisedki eestlased, läks edasi Moskvasse, kus avas oma kirjastuse, millest sai suurim noodikirjastus Venemaal.

Kui aastal 2003 tähistas St. Peterburg oma 300 aasta juubelit, siis 2004-ndal aastal saab Kroonlinn 300. Ka see linn on eestlastele väga oluline. Seal elas 13 aastat Lydia Koidula ja töötas Miina Härma. Seoses Koidula mälestustahvli avamisega andsime välja väikese raamatu kolmes keeles. Huvitav on ka „Eestlased Neeva kallastel“ – venekeelne raamat eestlaste asundustest Leningradi oblastis. Pool sellest brošüürist on seotud tänapäevaga. Nimetuse all „Eestlased Peterburis“ ilmus ka CD, millele on salvestus Peterburi pianistilt, helilooja ja muusikateadlase Rein Lauulu pojalt Peeter Lauult.

On veel mitmeid projekte, kas või seoses Georg Otsaga. Ka tänapäeva interpretatsioonid ja dirigendid, kes Peterburis on õppinud, vajaksid uurimist. Noored, tehke seda!

Kuno Areng (lõpetanud 1965 Leningradi konservatooriumi aspirantuuril Jelizaveta Kudrjavitseva juhendamisel): See oli umbes nelikümmend kolm aastat tagasi, kui olin Tallinna konservatooriumi lõpetanud ja mul tekkis mõte kusagil edasi õppida. Tol ajal ei olnud

võimalik kuhugi mujale pääseda kui ida poole. Läksingi Leningradi konservatooriumi eksamitele. Kahekümne kaheksast tahtjast sain ainsa koordirigendina aspirantuuri sisse (Ernesaksa kool!).

Tallinna konservatooriumis olin saanud dirigeerimises põhja, Leningradis pakutav oli oluline analüüsi mõttes ja üldkultuuriliselt. Selgines pilt vene muusikast, slaavi tunnetusest, teistmoodi energiatest. Käisin ka palju kontsertidel, kuulsin palju sellist muusikat, mida Eestis ette ei kantud, näiteks Tanejevi vaimulikku koorimuusikat. Suures linnas ei olnud ideoloogilised olud nii teravad kui meil.

Venno Laul (lõpetanud 1971 Leningradi konservatooriumi assistentuuri Avenür Mihhailovi juhendamisel): Lääne poole tollal minna ei saanud, seepärast valisin Leningradi. Ka Kuno Arengu eeskuju oli nakatav. Elu Leningradis oli algusest peale muljet avaldav. Eriti hakkas silma see, kui hoolega tehti tööd ja harjutati. Klassi oli raske saada, tavaline pilt oli, et mõni tšelloga mees harjutas isegi koridoris. Ühesõnaga käis üleüldine töörabamine. Võrdluseks võiks öelda, et kui nüüd mõnikord külastega liikuda Muusikaakadeemia majas ringi, siis suuremat harjutamist pole märgata, tuleb isegi välja vabandada, et kas liiga varajane või siis hiline aeg... Seda tahaks küll noortele väga südamele panna, et tööd tuleks teha lausa fanatismiga.

Kui nüüd tagantjärele hinnata seda, mis seal tehtud sai, siis võib öelda, et Leningradi õppima minekust oli kasu eesti muusikaõpetusele laiemalt. Olen siia maani üllatunud, et võimalusele minna end täiendama pöörati nõukogude ajal ikkagi liiga vähe tähelepanu. Valitses justkui mentaliteet, et kõik on hea, mis me siit saame ja ei olegi vaja kuhugi minna. Kui tuli Tõnu Kaljuste põlvkond ja nooremad mehed, siis muutus suhtumine.

Õppimine, kas siis Moskvas või Leningradis, andis värskendust, kosutust ja haaret erialases töös kõigile, kes seal käisid. Ja seda sai süstitud ka noortele. Ma ei taha Tallinna konservatooriumi kuidagi alahinnata, kuid puhterialaselt oli mujal täiendamine väga vajalik.

Jüri Trei: Leningradi ja Moskva kutsumi esinema kuulsaid orkestreid, dirigente. Neeme Järvi on öelnud, et suurt rolli mängis eesti muusikute kujunemisel võimalus õpingute ajal kuulda ja näha esinemas kõrgetasemelisi interpreete. See oli tähtis kõigile Leningradis õppinud muusikutele, nad said kontsertidel kogeda seda, millest nad Tallinnas oleksid ilma jäänud, kuna Tallinn ei olnud n-ö eliitlinn.

Jüri Alperen (lõpetanud 1985 Leningradi konservatooriumis Ilja Musini dirigeerimisklassi): Leningradis tehti meile kohe selgeks, milleks me olime sinna tulnud. Dirigendiks tuleb õppida nagu muuks interpreediks. Ei ole sugugi nii, et viipad korra käega ja ime hakkab sündima. Õppimiseks olid loodud kõik tingimused – näiteks pool ooperiorkestrit mängis dirigeerimistudengi jaoks. Leningradis oli võimalus õppida oma elukutset ja suhteliselt hästi elada. Sisseastumiseksamid olid dirigentidele koos heliloojatega, me pidime olema teoreetilistes ainetes sama tugevad kui teoreetikud. Põhiline ehmatus oligi solfedžo ja teooria. Eestis ei olnud võimalust õppida sel ajal orkestridirigendiks. Tuli edasi minna teise konservatooriumi. Iga hinna eest oli oluline saada „punane diplom“.

Elasime Peeter Liljega alguses ühes toas ja käisime esimese õhtuga ära umbes kaheksas toas külas. Välitudengid olid suures vaimustuses sellest, et keegi nende juurde tuleb ja et nad võisid ka teiste juurde minna ning igal pool pakuti teed. Tee oli lausa kohustuslik. Selline tava lõi omaette atmosfääri, palju räägiti muusikast. Ühiselamu loomingu

õhustik ning elav teatri- ja kontserdielu mõjutasid meid kõiki. Õeldakse, et ükski prohvet ei ole kuulus omal maal ja parim kultuuritegelane on surnud kultuuritegelane, aga ma pean ütlema, et tuli ette ka erandeid. Võtame näiteks Jevgeni Mravinski. Selleks et tema kontserdile pääseda, tuli minna viis päeva varem hommikul kell 4 Filharmooniasse, et saada n u m b e r, millega hiljem minna piletikassasse. Aga kõik need vaevad tasusid ära, kuna Mravinski oli elus klassik.

Vahendanud TIJU TOSSO

ST. PETERBURGI EESTI KULTUURISELTSI MUUSIKALISEST TEGEVU- SEST

Esimene eesti koor Peterburis asutati XIX sajandi lõpul. Eesti kooride populaarsus ja arvukus Peterburis ja selle ümbruses kasvas kiiresti ja need tegutsesid kuni Oktoobrirevolutsioonini. Siis saabus aga suur tagasimineku, aktiivne eesti ringkondade seltsielu suri praktiliselt välja.

Esimene katse taastada Peterburis eesti koori tehti 1995. aastal. St. Peterburgi Eesti Kultuuriselts asutati 1992. aastal. Koori juhatajaks kutsuti Spasso-Preobraženski õigeusu kiriku regent. Koori proovid hakkasid toimuma soome luteri kirikus Vassili saarel. See koor tegutses lühikest aega. Regent oli harjunud professionaalsete lauljatega, eesti kooris neid aga polnud. Peale selle oli kooris vähe mehi.

Siiski aitas see välja selgitada potentsiaalseid koorilauljaid. Kui 1996. aastal võtsid koori enda õlule Nonna Matson ja Sergei Varšavski, olid lauljad olemas. Saadi kokku 25 liiget, mehi siiski vaid viis.

Koori nimeks sai „Kaja” ja ta on üheaegselt nii seltsi kui Peterburi eesti Jaani koguduse koor. Juba mitu aastat toimu-

vad proovid ja kontserdid Jaani kirikus ning kaks korda kuus osaleb koor jumalateenistusel.

Praegu on koori repertuaaris üle 50 teose. Laudakse eesti, soome, saksa, vene ja ladina keeles. Eesti heliloojaist on kavas Mihkel Lüdigi, Miina Härma, Peep Sarapik, Ülo Vinter ja Urmas Siisak. Kuid laudakse ka Johann Sebastiani Bachi, Beethoveni ja teiste klassikute teoseid. Eriti populaarsed on Lüdigi „Koit” ja „Laevnik”, Sarapiku „Ta lendab mesipuu poole”, Vinteri „Laul Põhjamaast”, soome helilooja Korhoneni „Kosketa minua, Henki”.

Koor on osalenud viimastel Eesti laulupidudel ja mitmetel festivalidel, „ESTO-96” kontsertidel, esinenud Peterburis ja Leningradi oblastis, Soomeski. Lalusolistidena on kaasa teinud Nonna Matson ja orelisolistina Sergei Varšavski. Viimane on eesti turneedel esinenud ka eraldi kontsertidega.

Hoogu on võtmas veel üks laulukollektiiv – eesti rahvalauluansambel „Linda”.

Peterburi Eesti Kultuuriseltsis viljelakse ka kammermuusikat. Esinejaks



Peterburi Jaani kiriku orel u 1900.

TMMi fotod



Muusikateadlane ja helilooja Rein Laul oma poja, pianist Peeter Lauluga paar aastat tagasi.

on professionaalsed muusikud, nii seltsi liikmed kui ka väljastpoolt kutsutud solistid. Selle hingeks on muusikakooli õppejõud ja peale selle kogemustega kontsertmeister, rahvusvaheliste konkurside laureaat pianist Natalia Platonova.

Selgitavate sõnavõttudega eesti muusikast on kontsertidel esinenud Peterburi konservatooriumi professor, helilooja ja muusikateadlane Rein Laul.

Seltsi organiseeritud esimene kammerkontsert toimus 29. aprillil 1994 Peterburi Kunstiajaloo Instituudi Rohelises saalis (endises krahv Zubovi villas), kavas Artur Kapi, Ester Mägi, Rein Laulu, Mart Saare, Jaan Räätsa jt teosed. Seltsi kuuluvad professionaalsed muusikud on enamikus Peterburi konservatooriumi kasvandikud. Solistide soolokontserdid on tavaliselt toimunud Vassili saare Püha Jekaterina kirikus. See paik on ühtlasi heliplaadistuudio salvestuskoht, seal on suurepärased instrumendid. Selles on soolokontserte andnud pianist Peeter Laul, sopran Olga

Voznessenskaja, metsasarvesolist Stanislav Aavik. Hiljem on ühisesinemistel kaasa teinud veel lauljad Larissa Seliverstova ja Adel Jungholz. Organist Tatjana Turtšanoviš on mänginud Ester Mägi loomingut orelifestivalil Koltuši luteri kirikus.

Selts on korraldanud ka mitu kontserti Peterburi Teatri- ja Muusikamuuseumis, kaks kontserti pühendati Georg Otsa 80. sünniaastapäevale 2000. aastal. Nendele õhtutele tuli inimesi, kes tundsid hästi Georg Otsa ja jagasid temast mälestusi. 2002. aastal tähistasime helilooja Lydia Austeri 90. sünniaastapäeva. Mängiti tema kammerteoseid ja näidati videokatkendeid ballettidest „Tiina“ ja „Bamby“.

Seltsi liikmed on aktiivsed eesti solistide ja kollektiivide kontsertide külalastajad. Neist üks viimaseid oli Rudolf Tobiasse oratooriumi „Joonase lähetamine“ ettekanne Neeme Järvi juhatusel 11. mail 2003, mis oli pühendatud Peterburi asutamise 300. aastapäevale.

Esimene kontsert St. Peterburgi Eesti Kultuuriseltsi egiidi all Eestis toimus 20. jaanuaril 1995 „Estonia“ Talveaias. Teiste hulgas esines sellel esmakordselt Eestis ka Rein Laulu poeg Peeter Laul. Kogu kava koosnes eesti muusikast, kontserti korraldajaks ka Narvas.

1996. aastal esines Tallinnas muusikafestivalil „Eduard Tubin ja tema aeg“ ka Larissa Seliverstova. Pärast seda käisid Peeter Laul ja Larissa Seliverstova Eestis juba iseseisvate kontsertidega.

Seltsi tegevuse lähim eesmärk on osalemine „ESTO–2004-I“ Riias. Seal loodame üles astuda kammerkontserdiga ja folkloorigrupi esinemisega.

Peterburi Eesti Kultuuriseltsi esimees JAAN MALDRE ja seltsi juhatuse liige NIKOLAI PEITŠ (helilooja Lydia Austeri poeg)

Vene keelest lühendatult tõlkinud
ALO PÖLDMÄE

SILMAPAISTEV NOODIKIRJASTAJA PEETER JÜRGENSON 17. VII 1836 — 2. I 1904

VLADIMIR IGOŠEV

Olen viimasel ajal otsustanud oma teosed välja anda eranditult Jürgensoni juures. [---] Jürgenson on minu suhtes olnud alati erakordselt peenetundeline, helde ja tähelepanelik. Ta trükkis mu teoseid juba siis, kui keegi ei pööranud mulle tähelepanu.

Pjotr Tšaikovski

Revolutsioonieelse Venemaa suurima muusikakirjastuse asutaja ja omanik, Eestist pärit Peeter Jürgenson jäi pärast oma surma peaaegu pooleks sajandiks unustusse ja vääriliselt hindamata. Alles 1986. aastal, tema 150. sünniaastapäeva puhul, ilmusid mõned artiklid Eestis¹ ja Venemaal, kus ta oli veetnud põhilise osa oma elust. Esimene osa Jürgensoni kirjavahetusest Pjotr Tšaikovskiga anti välja küll juba 1938. aastal (Boriss Assafjevi eessõnaga) ning kirjavahetus Mili Balakireviga ilmus 1958. aastal (Anastssia Ljapunova eessõnaga), kuid need nõukogude ajal kirjutatud eessõnad on võrdlemisi ebatäpsed. Esimene akadeemiline väljaanne Peeter Jürgensonist ilmus alles 2001. aastal akadeemik Sergei Belovi sulest, St. Peterburgis, pealkirjaga „Muzõkalnoje izdatelstvo P. I. Jurgensona“ Venemaa Rahvusraamatukogu kirjastuselt.

Peeter Jürgenson armastas kirklikult muusikat ja püüdis sellega siduda paljusid inimesi, nähes muusikas moraalse ja esteetilise mõjutamise vahendit. Muusikakirjastamises leidis ta oma elu kutsumuse ja mõistis hästi oma tegevuse tähtsust ühiskonnas ja kogu kultuuris.



Pjotr Tšaikovski loomingu kirjastaja ja sõber Peeter Jürgenson.

Pärast Peeter Jürgensoni surma jätkasid isa alustatud suurejoonelist valgustuslikku tegevust ka tema pojad. Nii Boriss kui Grigori Jürgenson töötasid pärast Oktoobrirevolutsiooni 1917. aastal Vene Föderatsiooni Rahvakomissariaadi muusikaosakonna kirjastuses, millest moodustati hiljem riikliku kirjastuse muusikakirjanduse osakond, 1930. aastal kirjastus „Muzgiz“ ja 1964. aastal juba kirjastus „Muzõka“. Viimane jätkas samasugust valgustuslikku tegevust, millele pani aluse rohkem kui sada aastat tagasi Peeter Jürgenson. On sümbolne, et kirjastus „Muzõka“ ja tänapäeval üks popu-



Pianist, dirigent, Moskva Konservatooriumi asutaja, Tšaikovski sõber ja tema teoste esitaja Nikolai Rubinštein.

laarsemaid noodikauplusi Moskvas asuvad majas Neglinnaja 14, kus omal ajal tegutses Peeter Jürgenson.

Peeter Jürgenson sündis Tallinnas (Revalis) 5. juulil 1836 ja sai alghariduse linnakoolis. Pärast isa, kalalaeva kipperi surma kolis ta Peterburi, olles sel ajal neljateistkümneaastane. Jürgensoni vanem vend Joosep teenis Peterburis müüjana Moritz (Matvei) Bernárd'i² muusikaäris. Peeter Jürgenson õppis ametit Bernárd'i firma noodigraveerijatelt. Ehkki ta omandas selle raske ala meisterlikult, läks ta tööle müüjaks Fjodor Stellovski³, hiljem A. Bittneri ärisse. Saanud ettepaneku Moskva firmalt, siirdus Jürgenson Moskvasse K. Schildbachi muusikaäri osakonnajuhtaja kohale. Pärast firma sulgemist kaks aastat hiljem, otsustas Peeter Jürgenson Nikolai Rubinšteini soovitusel 1859. aastal asutada isikliku noodipoe, asukohaga elava liiklusega Stolešnikovi põiktänavas Moskvas. Alates 1861. aastast alustas ta ise noodikirjastamist. Tema esimesteks väljaanne-

teks olid Johann Sebastian Bachi gavott klaverile, Aleksandr Dargomõžski ja Anton Rubinsteini romansid ning Carl Maria von Weberi klaveriteosed. Esimene tema kirjastatud partituur oli Aleksandr Dargomõžski „Kasatšok“, 1863. aastal ilmus vene keeles (Pjotr Tšaikovski tõlkes) belgia muusikateadlase ja helilooja François Gevaert'i orkestratsiooniõpik „Traktat ob instrumentovke“⁴.

Järgneva neljakümne aasta jooksul sai Moskva tagasihoidliku noodipoe omanikust Peeter Jürgensonist Venemaa suurim noodikirjastaja, kelle asutatud kirjastus omandas rahvusvahelise tähtsuse. Oma edu võlgneb ta nii isiklikele omadustele kui ka tema jaoks igati soodsaks kujunenud oludele. Nimelt langeb Jürgensoni tegevus kokku Vene Muusikaseltsi (*Russkoje Muzõkalnoje Obštšestvo*, lüh RMO)⁵ Moskva osakonna loomisega 1860. aastal, kus avati ka muusikaklassid. Nende baasil asutati aga juba 1866. aastal Moskva konservatoorium. Nii muusikaseltsi osakonda kui konservatooriumi juhtis Nikolai Rubinštein, kelle suurt poolehoidu Jürgensoni algatuste vastu tundis viimane igaükselt. Rubinšteini toetusel sai temast Vene Muusikaseltsi Moskva osakonna ja Moskva konservatooriumi komisjonär (äri tehingute vahendaja), kes sai mõlemalt asutuselt tellimusi noodiväljaannetele. Tugevad sõprusuhted tekkisid ka Pjotr Tšaikovskiga, kelle teoste peamine ja hiljem ainus kirjastaja oli Peeter Jürgenson. Heliloojast neli aastat vanema kirjastaja sõbralikku suhtumist tema loomingusse saab tänapäeval hinnata metseenlusena. Kirjas Tšaikovskile 28. detsembril 1878. aastal ütleb Jürgenson: „[- -] Ma palun Sind minuga arvestada, kui vajad raha. Võin Sulle anda avanssi (...) või laenu, nii nagu Sulle sobib. Ka saata Sulle Genfi tuhat või paar franki *immédiatement*. Saadaksin kohe (...). Hüvasti, mu armas sõber, ole terve! Sinu P. J.“⁶

Trükkides kõike, mis tuli Tšaikovski sulest, ja makstes heliloojale ainsana autorihonorari tol ajal tavaks olnud täies mahus, kandis kirjastaja kahju täiesti teadlikult. Samal ajal teisi heliloojaid tasustas Jürgenson palju kokkuvõttes hoidlikumalt ja avaldas nende teoseid ka valikuliselt. Kirjas Tšaikovskile 12. novembril 1879. aastal kirjutab ta: „Armas sõber! Oled jälle väljamaale sõitnud, jälle oma armsasse Pariisi! Issand kui kergemeelne! Peterburis korraldan rahaasjad Sinu soovi kohaselt. Meie arved esitasid Sa tõepäraselt (...). Siia saabub Henryk Wieniawski⁷, sama haige kui mullu. Teda on kurb vaadata. Ta ei ela ilmselt enam kaua, ent kuidagi ei tahaks teda Moskvas suretada. Ta võiks sõita pigem Brüsselisse omade juurde, kui siin asja venitada – rahata, tervis läbi, mis teha? Aega viitmata andsin välja muidugi tema kaks uut viiulilugu klaveriga (...). Hüvasti, mu armas misantroop.”⁸

Olles ühtaegu võimekas ettevõtja ning terase pilguga ümbritsevat muusikaelu jälgiv inimene, varustab Jürgenson Tšaikovskit, kellel õnnestus põgeneda kaugemale olustikumuredest, igakülgsede uudistega Moskva muusikaelust, tuttavatest, sõpradest, omaenda ja teiste meelelahutustest: „Möödunud laupäeval mängisime Rubinstšeni ja Henseltiga (...) visti. Issand! Kui igav seal oli ja milline pedant on see vanamees, milline isemeelne sakslane! Meie ei lasknud ennast mõjutada (...)” (Kirjast 19. oktoobril 1878.)⁹

Ta jutustab kõigest tabavalt ja kainelt, seepärast kujutab Jürgensoni kirjavahetus Tšaikovskiga valitud muusikaringkonna elu ja meelelaadi üsna üksikasjalikku kroonikat. Jürgensonil kujunesid tihedad isiklikud ja ärialased suhted paljude heliloojate ja kaasaegsete muusikategelastega. Olemata ise muusik, suutis ta tungida muusika- ja ühiskonnaelu südamikku, hinnata õigesti ühe



Pjotr Tšaikovski 1874. aastal.

või teise teguri tähtsust ja ära kasutada talle vajalikke inimesi. Jürgensoni toimekus on hästi tuntud. Ta oli arukas ja energiline, vaba seisuslikest ja teistest eelarvamustest, mis iseloomustasid paljusid muusikamaailma esindajaid, ametnikke või kaupmehi, kellega tal tuli asju ajada. Ta vaatas elule mõistlikult, kujutades sellisena kodanliku keskklassi tüüpilist esindajat, kes kasutab püstitatud eesmärgini jõudmiseks kõiki võimalusi. Jürgenson ei teinud saladust sellest, et ta ettevõtte oli rajatud võimalikult suure kasumi saamiseks. Kuid koguda vahendeid isikliku heaolu nimel ei olnud siiski tema eesmärk. „Ma ei ole ahne ega kitsi,” on ta enda kohta kirjutanud. Kirjavahetuses Balakireviga, kus on juttu Glinka teoste väljaandmisest, ta ütleb: „Pean alati meele, et ma pole rikas, ja ei unusta kunagi, et rahalisi vahendeid mul pole. Mu tegevusväli on lai ja ainet leidub seal külluses, kuid pole ka mõtet anda välja hääli ilma Glinka partituurita – ei au ja kuulsust ega raha selle eest!”¹⁰

Jürgenson elas ise küllaltki tagasihoidlikult, paigutades tulud oma tege-



Peeter Jürgensoni muusikakirjastuses ilmunud Tšaikovski noote.

vuse laiendamisse. Elu lõpul kirjutas Jürgenson Balakirevile: “Kui võin end pidada asjatundjaks, siis saan seda tõestada sellega, et neljakümne aasta jooksul tegutsesin edukalt ning professionaalselt. Suvorovgi eitas lakkamatut edu, öeldes, et täna on õnne, homme õnne, millalgi peab ju ka oskusi rakendama. Armastan väga oma kirjastustegevust, kuna see pole tühine ega üksnes toida mind, vaid on paljudele vajalik. Ja seepärast mulle meeldiv.”¹¹

Jürgenson oli suurepärase organisator, kes sidus oma firma tegevusega ka lähedased sugulased. Tema vend Joosep ja vennapoeg Artur pidasid Peterburis pealinna suurimat muusikaäri. Moskvas aga korraldasid tema reisil olles asju abikaasa Sofia Ivanovna, keda aitas poeg Boriss. Tegevjuht oli kogenud raamatupidaja ja trükikoda juhtis suurepärase polügrafist. Siiski pühendus Jürgenson kirjastamisele peamiselt isiklikult, sukeldudes kõigisse äri ja kirjas-



tustegevuse üksikasjadesse. „Ma ei või lubada, et mu enda asjadest teaks keegi rohkem kui ma ise,“ kirjutas ta Balakirevile 1900. aastal.¹²

Mili Balakirevi ja Peeter Jürgensoni suhted olid üksnes asjaliku iseloomuga, erinevalt viimase sõprusest Tšaikovskiga. Avaldades oma teoseid ja olles Glinka teoste toimetaja, väljendas Balakirev avameelselt arvamust Jürgensoni kirjastuse ja tema väljaannete kvaliteedi kohta. Ta andis nõu polügraafilise stiili ja muu sellise kohta. Ehkki Jürgenson arvestas paljusid Balakirevi nõuandeid, jäi ta kindlaks oma nägemusele. Ta tutvustas oma ärilisi kavatsusi, kuid ei teinud neis järeleandmisi. See sai nende ühistegevuse katkemise üheks põhjuseks, mistõttu Balakirev lahkus Jürgensoni juurest ja hakkas oma teoseid avaldama Julius Zimmermani kirjastuses.

Jürgensoni trükikoda asutati esialgu väga tagasihoidlikult — tööliste koosseisu kuulusid trükikal ja õpipoiss. Tööd

tehti algul ühe käsipressiga. Firma 50. aastapäevaks 1911 oli selle tegevus kasvanud 8000 väljaandeni aastas, koosseisus oli 18 graveerijat. Jürgenson püüdis oma töötajatele anda ka muusikalist haridust. 1895. aastal asutas ta väikese koduse laulukoori, kus laulsid nii tema lapsed kui ka trükikoja noodigraveerijad.

Ta rakendas oma firmas ka kõige eesrindlikumaid tehnilisi uuendusi. 1895. aastal ehitati vana nooditrükikoja juurde uus kolmekorruseline korpus, kuhu mahtusid vabalt uued soetatud trükimasinad. Alates 1902. aastast mindi üle elektrienergiale, selleks ehitati spetsiaalne alajaam.

Tehnilise uuendamise järel hakkas Jürgenson kirjastust laiendama, neelates teisi väiksema võimsusega käsitöõnduse tüüpi kirjastusi, kel ei olnud piisavalt vahendeid ja algatusvõimet nooditrükimist moderniseerida. Päevakorradele oli tõusnud noodihindade alandamise küsimus, mistõttu ettevõtte ei saanud endist tulu ning omanikud olid sunnitud neid müüma. Jürgenson kasutas seda olukorda arukalt ja omandas need odavalt. Ta jätkas väikeste kirjastuste allaneelamist halastamatult ja järjekindlalt.

Jürgenson ei olnud küll muusikainimene, kuid nagu ta ise tunnistas, „miski muusikaline ei olnud mulle võõras“. Kolmekümne aasta jooksul oli ta üks Vene Muusikaseltsi Moskva osakonna direktoreid. Ühest küljest meelitas tema enesearmastust koostöö selliste juhatuse kuuluvate Moskva miljonäridega nagu Nikolai Aleksejev, hilisem Moskva linnapea Sergei Tretjakov, üks Tretjakovi galerii asutajaid. Teisest küljest oli Jürgensonile kohati koormav osavõtt kingituste tegemisest ja külaliskunstnikele korraldatavatest suurejoonelistest lõunasöökidest. Siiski oli ta palju aastaid juhatuse liige ja täitis ka laekuri kohuseid. Olles raha tegelik valdaja, mõjutas ta sel viisil muusikapoliitikat, nagu näiteks sümfooniakontsertide külalisdiri-



Kirjastaja Peeter Jürgensonile pühendas Tšaikovski oma romansi „Pisar väreleb“.

gentide kutsumine, Moskva konservatooriumi juhtkonna koosseisude määramine jm. Jürgenson kuulus ka konservatooriumi üliõpilaste eksameid ja lävis tihedalt õppejõududega.

Peeter Jürgensoni noodi- ja raamatuarhi, nagu ka kirjastus, tegutses 57 aastat (1861–1918), üle poole sajandi, mille jooksul ilmus üle 500 vene helilooja teose – Aljabjevi, Arenski, Balakirevi, Borodini, Bortnjanski, Varlamovi, Gödicke, Glinka, Glieri, Gnessini, Gretšaninovi, Dargomõžski, Ippolitov-Ivanovi, Kalinnikovi, Cui, Ljadovi, Ljapunovi, Medtneri, Mussorgski, Prokofjevi, Rahmaninovi, Rimski-Korsakovi, Anton Rubinsteinini, Nikolai Rubinsteinini, Skrjabinini, Stravinski, Tanejevi jpt omi.

Esimene Pjotr Tšaikovski teos ilmus Jürgensoni kirjastuses 1868. aastal, mille järele samas kirjastuses kõik teised selle geniaalse helilooja teosed. Välismaistest heliloojatest avaldas Jürgenson Mendelssohni, Schumanni ja Chopini koguteosed, kõik Beethoveni sonaadid, Wagneri ooperid, Bachi, Haydni, Händeli, Mozarti, Schuberti, Liszti tuntumad teosed jpm.

Vene muusikalise intelligentsi mitu põlvkonda on kasvanud üles Peeter Jürgensoni kirjastatud nootide ja muusikateooria ning -ajaloo alaste raamatute mõjul. Sellega on ta tegevus igaveseks jäädvustatud maailma muusikakultuuri lehekülgedele.

Kommentaariid ja viited:

¹ Vt Ilmar Ojalo, „Peeter Jürgenson 17. VII 1836 – 2. I 1904“ „Teater. Muusika. Kino“ 1986, nr 9, lk 78–83.

² Moritz Bernárd (1794 Miiitavi – 1871 St. Peterburg) – vene muusikakirjastaja, pianist, pedagoog ja helilooja; John Fieldi õpilane. XIX sajandi keskel sai tema muusikaäri Vene noodikaubanduse keskuseks. 1885. aastal ostis Bernárd'i kirjastuse ära Peeter Jürgenson. (Vt Muzõkálnaja entsiklopedia, 1. kd, koost. J. Keldõš, Moskva, 1973.)

³ Fjodor Stellovski (1826–1875, St. Peterburg) – vene muusikakirjastaja. Avas 1853. aastal Peterburis oma noodikirjastuse ja kaupluse ning muutus XIX sajandi keskel üheks suurimaks noodikirjastajaks revolutsioonieelsel Venemaal. (Vt Muzõkálnaja entsiklopedija, 5. kd, koost. Juri Keldõš, Moskva, 1981.)

⁴ Gevaert'i õpikut peeti Venemaal kaua aega üheks tähtsamaks omas valdkonnas.

⁵ Vene Muusikaselts (*Russkoje Muzõkalnoje Obštšestvo*) asutati 1859 Peterburis.

⁶ Vt P. I. Tšaikovski, *Perepiska s P. I. Jurgensonom*, 1. kd, „Muzgiz“, Moskva, 1938, lk 66.

⁷ Jutt on poola heliloojast ja viiuldajast Henryk Wieniawskist (1835–1880), kes suri Moskvast.

⁸ P. I. Tšaikovski. *Op cit*, lk 120.

⁹ P. I. Tšaikovski. *Op cit*, lk 49–50. Mõeldud on ilmselt saksa pianisti Adolf (Georg Martin von) Henseltit (1814–1889), kes guttses

Venemaal alates 1838. aastast ja pälvis tiitli „keisrinna kammervirtuoos“.

¹⁰ Vt M. Balakirev. *Perepiska s notoizdatelstvom P. Jurgensona*, Moskva, 1958, lk 146.

¹¹ M. Balakirev. *Op cit*, lk 147.

¹² M. Balakirev. *Op cit*, lk 154.

Kasutatud kirjandus:

I. Ojalo. Peeter Jürgenson. „Teater. Muusika. Kino“ 1986, nr 9, lk 78–93.

ENE 4. kd, lk 175.

B. Volman. *Russkije notnõje izdanija XIX – natšala XX vv.* Leningrad, 1970.

M. Balakirev. *Perepiska s notoizdatelstvom P. Jurgensona*. Moskva, 1958.

S. Belov. *Muzõkalnoje izdatelstvo P. I. Jurgensona*. Sankt-Peterburg, 2001.

V. Bessel. *O notnom izdatelstve*. Sankt-Peterburg, 1896.

Detskaja muzõka v izdanii P. Jurgensona (Kataloog). Moskva, Leipzig, 1914. N. Žegin. *Dom Petra Iljitša Tšaikovskogo v Klinu*. St. Peterburg, 1920.

G. Ivanov. *Notoizdatelskoje delo v Rossii*. Moskva, 1970.

V. Lenzon. *Glava Rossiiskogo notopetšataniija*. „Muzõkálnaja žizn“ 1986, nr 12.

R. Maslovataja. *Muzõkalnoje izdatelstvo P. I. Jurgensona*. Moskva, 1981. *Muzõkalnoje izdatelstvo P. Jurgensona v Moskve*. 1861–1911. 1911, Moskva.

Muzõkalnoje izdatelstvo P. Jurgensona. Kataloog. Moskva, 1914.

G. Riman. *Muzõkalnõi slovar*. Moskva, 1901.

A. Snegireva-Jurgenson. *P. Tšaikovski v semje P. I. Jurgensona*. Moskva, 1979.

M. Tšaikovski. *Žizn Petra Iljitša Tšaikovskogo*. 1. kd. Moskva, Leipzig, 1896. P. Tšaikovski. *Perepiska s P. I. Jurgensonom*. 1. kd. Moskva, 1938.

P. Tšaikovski. *Perepiska s P. I. Jurgensonom*. 2. kd. Moskva, 1952.

P. Jurgenson. *Otšerk istorii notopetšataniija*. Moskva, 1928.

50-letnii jubilei firmõ P. Jurgensona. „Russkaja muzõkálnaja gazeta“ 1911, 32/33, 7.–14. august.

Brokgaus, Efron. *Entsiklopedičeskii slovar*. XLI, 4. kd. Sankt-Peterburg, 1904.

Tõlkinud MARIS VALK-FALK

KADUNUD VIIULIKOOLKONNA MEISTER JOHANNES PAULSEN (13. II 1879 — 17. XI 1945)

Tänu Eevalt Turganile, Hubert ja Zelia Aumerele, Evi Liivakule, Karmen Priile, Jossif Šagalile ja teistele meie nimekaile viiuldajaile oleme hakanud ja jäänud hindama Johannes Paulsenit kui kahe sõja vahel eriliselt esile kerkinud viiulikoolkonna loojat. Tema õpilastelt leiame kättepuutuvamaina kirjajälgi temast Herbert Laanelt, Roman Matsovilt, Vladimir Alumäelt, viimaselt analüütiliseima siinsamas TMKs (1991, nr 1).

Johannes Paulsen oli tõepoolest silmapaistev metoodik ja psühholoog, mitmekülgne ja laia silmaringiga pedagoog — egas muidu leidnuks ta tõsisist tunnustust Váša Põihodalt ja koguni Jacques Thibaud'lt eneselt! Eelkõige pani ta rõhku pillikäsitsemise meisterlikkusele, põlgamata kogu ulatusliku õpiliteratuuri tundmise juures eksperimente nende puhul, kes selle tulemuslikult välja kandsid. Peabki tunnistama, et paljud ei kandnud välja ja nendega muidugi ei töötanud ta kuni kolm tundi korraga, paljud hoopis loobusid. Teisalt oli Tallinn ka EW ajal provintslik, väga jäi puudu suurtest, ajaga kaasa liikuva muusika puudutustest — polegi rumal väita, et eeskätt seetõttu jäi meie noortel annetel tooni kvaliteedist maailmatasemel vajaka, seda käidi 1930-ndate lõpul juba Läänes kuulamas ja edasi arendamas. Maestro ise, pöördunud 1914. aastal lõplikult Tallinna, ei käinud enam siit väljas, nii piirdusid teda otsustavalt kujundanud või otsesed muusikalised kontaktid põhiliselt varasemaga (Fitz Kreisler, Eugène Ysaye, Jacques Thibaud, Joseph Szigeti).



TMMi foto

Johannes Paulsen 1910. aasta paiku.

Sündinud on Johannes Paulsen 13. veebruaril 1879 Poltaava kubermangus arsti peres, isa mängis hästi viiulit, ema klaverit. 1885. aastal kolis lehestunud ema kuue lapsega Tallinna, kus Johannes 1897. aastal lõpetas Nikolai (praeguse Gustav Adolfi) Gümnaasiumi, misjärel asus õppima Moskva konservatooriumi. 1907. aastal lõpetas ta professor Jan Hřimali viiuliklassi hõbemedaliga, õppis samas professor Sergei Taneje-

vi juures heliloomingut. Aastad 1905–1914 olid kirjud. Vaatamata käevigastusele osales noor Paulsen Moskva nimekates kvartettides, õpetas mitmel pool viiulit (aasta ka Tallinnas) ja muusikat, 1905/06 täiendas end Münchenis viiuli alal, 1912/14 õppis Viinis dirigeerimist. Tallinna Konservatooriumiga liitus ta selle asutamisest peale (prof 1925), tegeles läbi aastate väga tõsiselt ka kooliorkestriga; Roman Matsovi hinnangul oligi ta toonase orkestrimuusika põhja peamisi rajajaid, sealjuures ka üks Olav Rootsi mitteakadeemilisi õpetajaid. Oli

erudeeritumaid muusikuid, suure lugemusega, valdas keeli ja maletas hästi.

1939. aastal tuli Johannes Paulsenil sakslasena koos oma nelja pojaga ümber asuda, algul Poznańisse, seejärel Lüübeckisse, kus ta 17. novembril 1945 suri. Matustel mängis Karmen Prii, see osutus luigelauluks mitte ainult õpetajale, vaid sisuliselt kogu ta koolkonnale, mille sõda oli pöördumatult laiali pillutanud.

IVALO RANDALU

1. veebruar

SIRJE KETS

näitleja ja laulja – 50

2. veebruar

ENDEL KOPLIMETS

PÕFFi tegevdirektor ja filmide produtsent – 50

3. veebruar

ENN OJA

koorijuht – 75

4. veebruar

HELLE KARIS

laste- ja dokumentaalfilmide režissöör – 60

4. veebruar

ANDRES SÖÖT

dokumentaalfilmide stsenaarist, režissöör ja operaator – 70

5. veebruar

MIHHAIL NETŠAJEV

balletitantsija – 50

9. veebruar

SILVI AIT

näitleja – 50

11. veebruar

AINO KARTUL

laulja ja jumestaja – 50

13. veebruar

ERLEND LÖWI

vioolamängija – 50

17. veebruar

MIHHAIL BOGATÖRJOV

balletitantsija – 50

18. veebruar

SILVIA URB

laulja – 80

18. veebruar

ALDO MERISTO

pianist – 60

22. veebruar

ANNE VALGE

näitleja – 50

22. veebruar

LIIA RITSING

laulja – 60

24. veebruar

ARVED JAKOBI

viuldaja – 90



URMAS VULBIGA EESTI VIIULIMUUSIKA MAASTIKEL

OLAVI SILD

CD *Estnische Violinmusik/Eesti viiulimuusika*. ©+©1997 Eres Edition. Musikverlag. P.O.Box 1220. D-288859 Lilienthal/Bremen. Aufnahme: September-Oktober 1996. Haus der Brüderschaft der Schwarzhäupter.

Urmas Vulbi esikplaat, antoloogiline läbilõige eesti viiulimuusikast, salvestatud ansambelis **Vardo Rumesseniga**, on omalaadne muusikalis-interpretatsiooniline autoportree. Seda võib mõista kui kunstniku enesemääratlust, asetust kultuuriruumis ja -ajas selle ühe haru järjekestvuse kandjana, põhjusliku, mitte juhusliku nähtusena selles sfääris. Märk on usaldusväärne – Urmas Vulp on kahtlemata eesti viiulimängu traditsioonide üks pühendunumaid hoidjaid ja ehedamaid esindajaid nende arengu tänases faasis, ta side oma(maise) muusaga on loomulik ja selge, peegeldades paljutki eesti viiulikunstile üldomast.

Ööviulid

võiks olla plaadil oleva miniatuuribukeeti alapealkiri, mis mahub Rudolf Tobiasse „Läbi öö” (1914) ja Arvo Pärdi „Peegel peeglis” (1978) vahele nii ajaliselt kui sisuliselt. Eesti viiulimuusika maastik neist raamitud pildil on sumedalt õine, enesesepööratud ja reflektiivne. Pehmed värvid ja tasane valgus, vaoshoitud tundetoon. Oja „Magatsitlite tants” ja Tubina „Capriccio” välja arvatud jääb muusikaline liikumine ülejäänuis *moll’i* ja *temperto* vahele nii tempos kui meeloodias ning liigenduski on suuremalt jaolt varvulkäiv. Meeleolud on kui klaasile maalitud, neist õhkub habrast ja ja-

hedat kargust. See maitsekas heliilm la-seb paista viiulil haldjaile kohase pillina, miilates vaikselt ilus. Kusagilt ei kuma läbi ta plebeilik päritolu, joobnud, larmakas ja kirglik noorus Vahemere kuumapäikese all. On ilmne, et eesti muusikalisele vaimule on viiul pigem süvenenult enesesse vaatamise kui vahenditu eneseväljenduse instrument, viiuliga deemon – nagu kord Tartinil, on eesti heliloojate unesid säästnud. Siinkohal tuleks küsida, kuivõrd on selline vaoshoitus siis omane ka eesti viiuldajatele? Sest nagu esitaja vormib teost seda mõtestades, intoneerides, nii kujundab ka esitav muusika pikkamööda oma esitajat. Tõesti, teatav healoomuline distantseeritus näib eesti viiulikunstnikele iseloomulik olevat. Seda võiks nimetada kolmanda, peegeldava elemendi fenomeniks. Vladimir Alumäe ja mängitava vahel helkis võimukas, kontseptualiseeriv intellekt – tõsi, ta dramaatilise ande üliluslikule diktaadile alluv. Arvo Leiburil mängus on siinkirjutajale sageli tundunud, et kuuleb kaunist kunstilist ümberjutustust esitatavast teosest.

Teisalt on ka mõeldav, et eesti viiulikultuur polegi ehk oma arengus veel jõudnud staadiumi, kus instrumenti idiomatiliselt eredad väljendusvõimalused saaksid maksimaalset ärakasutamist leida. Interpretatsioonilised kultuurid on kasvanud sümbioosis muusikaga. Eesti professionaalne viiulikultuur sai alguse alles XX sajandil, Euroopa viiulimängu ja -muusika täisealise küpsuse najal, sattus siis aga võõrvõimu loodud vaimuõova, milles ainsaks toimivaks olemise eesmärgiks võis olla elujäämine kohanemise hinnaga. Nii ta



Kaiju Sutare foto

Urmas Vulp.

siis püüdis kohaneda algul nõukoguliku „konkursstehnisistliku“ ideaaliga, seejärel lääneliku postmodernse universaalinterpreedi mudeliga. Ega ole ka ime kui einoleinolik „sündides ehmunud“-sündroom teda iseloomustab. See võib anda põhjust ärevuseks tema edasise arengu osas. Esituskunstile on hädavajalik nii väljenduslik söakus kui enesekindlus, mis saaksid ehk aga tugineda ka millelegi muule kui rahvuslikule instrumentaalmuusikale. Võib-olla ehk näiteks läbitunnetatult eripärasele, mis eestilikule karakterile ainuomane ja iseloomustavaim. Mis see võiks olla? Ehk isepäine individualism, mis muusikaliste väljendusvahendite eredasse isikupärase kanaliseerub?

Viimane mõttearendus näib kindlasti spekulatiivne. Eesti viulimuusika ei

ammendu plaadil oleva valikuga. Võib ju koostada teise ja kolmandagi valiku, mis oma iseloomult elavamad, mitmekesisemad, rõõmsameelsemad. Paraku – plaadil olev valik on väga hea, see on ehk parim võimalikest, ta on terviklik ja seetõttu olemuslik. Aga kui nii, siis peavad ka sellest tulenevad järeldused teataval määral paika.

Selginenud peeglid

Mängitav teos on kui peegel interpreedi käes. Näeb viimane selles ainuüksi iseennast, on oht, et esitus kujuneb vaesemaks kui ta võiks. Kui ta aga end selles üldse ei leia, oleks parem ehk mängimisest hoopis loobuda...

Urmas Vulbi ja Vardo Rumesseni ansambel on vastandlike, ent teineteist täiendavate muusikaliste algete tasa-

kaalu fenomen. Viuldaja väljenduslaad on tasapindne, paindlik, omandades esitatava vormi, pianisti kõlatahe apostellikult imperatiivne, ruumiline, muusikat justkui iseeneslikult vormiv. Viulipartii näib helkiv-sillerdava veepinna, mille tundevirves selgib klaverifaktuuri suursuguselt ja arhitektuurselt vormitud peisaaž. Üldmulje on unenäoliselt kaemuslik, meenutades veidi Günther Reindorffi muinasjutuillustratsioone.

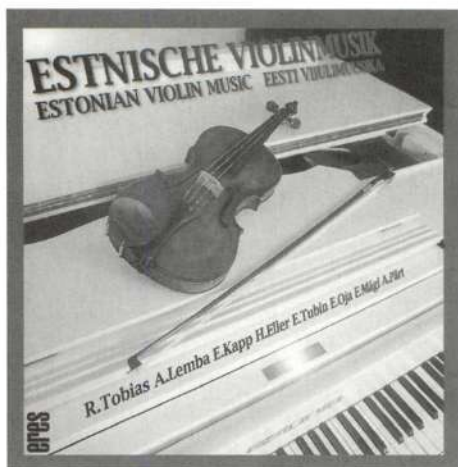
Avaloo, **Rudolf Tobiase** „Läbi öö” meeoleolu on ühe viuliminiatuuri jaoks kummastavalt tõsine, temas sisalduv sõnum on hoiatav ja küsiv. Helilooja kasutatud vahendid on napid – vaid orelipeedaalilik sammuv liikumine, mõned topeltnoodid ja trillerid, suur kulminatsioon lõpus. Ja sellegipoolest on saavutatud kunstiline kujund oma lakoonilisuses mõjuv ja dramaatiline, omandades lausa piibelliku tähendamissõna kaalu. Muide, nii Urmas Vulbi instrumendi müstilisevõitu, hämar *brescia* tämber kui ka tema enese tõsine vaimulaad sobivad harvaesinevalt hästimängitava muusika tunde koloriidiga.

Järgmine teos plaadil võiks nime poolest kuuluda ka suurvormide hulka, tõi küll, ainult nime poolest. **Artur Lemba** „Poème d’amour” on olnud kõigi Eesti „lembetooniliste” viuldajate repertuaari raudvaras, alates Hugo Schützist kuni Leena Laasini. Urmas Vulp mainitute hulka küll ei kuulu. Tema toon on teiselaadselt kaunis ja eriskummuline, sealjuures kooskõlas ta enese loomusega, milles põhjatuna näiv tõsidus kaetud tundliku, isegi pisut eksalteeritud rõõmsameelsusega, askeetlus paraja gurmaanlusega. Selle tooni aines on nektarilaadne, siidiselt voolav, see on kui küps punakuldne pihlakavein, hõõgav sügispäikese mõtteraskes soojuses ja valguses. Ühtlane, lai, kirikukellana kaikuv *vibrato* (mis vihjaks justkui seostele kunagise Jenö Hubay koolkonnaga)

annab aga sellele iseenesest ülisensuaalsele helile kummastava igavikulisuse ja transtsendentsuse maigu. Muljet võimendab tõik, et parema ja vasaku käe tavapärase väljendusprofiil on ümber pööratud: vasak, enamasti tooniv heli mängitava tundevärvi peegeldavas, vabalt varieeruv *vibrato*s, on raamistava mõõtja rollis ning muidu ratsionaalses poognakäes on värvikirev tunde palett. Tooni kätketud Meele ja Vaimu paradoksne vastuoksus omandab mõnes rafineeritud muusikalises kontekstis, nagu näiteks Pärdi „Peegel peeglis”, lausa iseseisva kunstilise väärtuse, võimendades kompositsioonilist ideed. „Poème d’amour’is” aga annab ta edastatavale tunde tugevalt platoonilise värvingu.

Kallis kangas kannatab ka lihtsat lõiget – nii on Urmas Vulbi tooni ja artikulatsioonigagi. **Eugen Kapi** „Nokturn”, samuti nagu **Heino Elleri** „*Allegretto*”, „*Kuuvalgus*”, „*Õhtulaul*” ja **karakterminiatuur** „*Männid*” pakuvad hea võimaluse selle seaduspära esiletulekuks tõlgenduse akvarelses õhulisuses, läbi paistvuses ja poeetilisuses. Urmas Vulbi poogen on siin kui Lorelei juustest jõhvitud, uneledes meloodiavoolu järgides. Artikulatsiooni ümarus ja looritatus toob meelde, et maestro Vulp on tosin aastat enda asutatud Tallinna Kvarteti priimus olnud. Kvartett, see keelpillimängu kõrgklass, õilistab ja lihvib väljütlemise laadi, tõrjudes sealt liiga individuaalse, terava ja mahlaka, kuid kammitseb teinekord solistlikku geniust.

Eduard Oja kolmest palast koosnev „*Aeliita süit*” kuulub kahtlemata eesti viulimuusika paremikku, olles võrreldav kas või Karol Szymanowski „*Müütidega*”. Oja, nagu ka Tubin omas silmapaistvat dramaturgiannet, luues muusikat, milles sündmused näivad toimuvat „siin ja praegu”. Selliste muusikaliste reaalsuste taasloomine eeldab interreedilt muusikalise aja mõõdete ülipaindlikku valitsemist. Siinkohal tuleb



aga tunnistada, et muutumatust *vibrato*'st raamistatuna ei saa Urmas Vulbi ajakäsitlus olla selleks küllaldaselt vabaring ka artikulatsioon võiks olla robustsem ja teravaäärsem. Eriti tuntav on see tsükli viimases loos, väheke võikavärvilises „Magatsitlite tantsus“, samuti aga ka Eduard Tubina „Capriccios“. Viimane vormub Urmas Vulbi esituses tarantellalikuks, isegi pisut elegantseks ringlemiseks, mis teose dramaatilist potentsiaali küll päriselt ei ammenda. Aga see on rohkem maitseküsimus, võib ka nii. Sama autori „Meditatsioon“ on üks tunderikkamaid palasid eesti viiulimniatuuride seas. Sumedas, täidetud harmoonilises atmosfääris tõusevad meloodiad madalast registrist kõrgustesse justkui oopiumi- ja viirukisuits. Kulminatsioonid on kirglikud, pehmed ja joovastavad. Seda pala kuulates tundub usutavana, et viiul oli helilooja lemmikinstrument. Urmas Vulbile iseloomulik horisontaalilembus (*Liniewolle*, nagu seda määratles Karl Adolf Martienssen) avaldub siin oma parimal moel ja kujundab kauni vormiterviku.

Ester Mägi maitsekas ja hörk looming pöördub nii mõnigi kord enam kuulajate muusikalise intellekti kui intuitsiooni poole, olles küllastunud asotsiatsioonitekitavaist ja vihjetena mõ-

juvaist intonatsioonidest. „Vespergi“ näib kui „hargnevate teede aed“, mis juhib mõtte üsna kaugeisse muusikalistes kultuuridesse. Urmas Vulbi ja Vardo Rumesseni tõlgendus on pieteeditundeline, enam kaasaelav kui kommenteeriv.

Arvo Pärdi „Peegel peeglis“ on üles ehitatud muusikalisele ideele, hämmastavalt lihtsale ja geniaalsele ühtaegu, selles on sulandunud äärmine kujundikergus ja tähendustasandite lõpmatus. Eespool viitasin Urmas Vulbi toonikvaliteetide resoneeruvusele selle Pärdi teose vaimulaadiga. Ja tõepoolest, — kui esitav teos on kui peegel mängija käes, siis võis Urmas Vulp sellesse peeglimängu süüvides ennekõike hoomata peegelpinna siidist siledust ja sellel veikleva valguse punakuldset soojust, seejärel aga peegelduvate Tõe ja Ilu, Rõõmu ja Kurbuse, Korra ja Kaose igavikulist kaikuivat korduvust.

Stendhal on kusagil kirjutanud armastusest kui kristalliseerumisest, teatavast intentsionaalsest tajuillusioonist, mispuhul armastatu armastaja kujutluses üliväärtustub ning kattub just nagu sädelevate kristallidega. Mulle tundub, et ka Urmas Vulbi ettekandekunstis leiab esitavate teostega aset midagi sarnast — nad puhastuvad, õilistuvad ja kirgastuvad ta poogna all. Tema ning esitata-

va teose ühisruumi valgustab ta *ethos*, harvaesinevalt kõrge prooviga vaimu- ja hingeenergia, mis küll väljendusele bolognalikult rangeid raame seab, ent see-eest peeglid tema kätes alati selged hoiab.

Vuillaume'ist ja Vulbist

Mõeldes Eesti viulimängu arengu- loole ja selle tänasele seisule, samuti aga Urmas Vulbi esikplaadile ja tema enese kunstile, kipub meenuma üks omapärane seik keelpillimängu ja keelpillide valmistamise ajaloost. Jean Baptiste Vuillaume, kuulsaim prantsuse pillimeister, ihales vanade itaalia viulite hingestatud kõla. Ent ehkki suutes jäljendada Stradivari ja Guarneri del Gesu instrumente uskumatu täpsusega, jäi nende saja-aastane sireenlik hääl talle kättesaamatuks. Sada aastat... Vuillaume oli andekas eksperimentaator, ta leidis võimaluse uhiuutele pillidele eeldatavalt mänguaastaist tulenevat küpsust lisada omal moel. Töödelnud veel lakkimata instrumente vaid talle teada oleva keemilise lahusega, kuivatas ta nad ahjukuumuses, küpsetas sõna otseses mõttes. Tulemus ahvatles, ent nõnda saavutatud tämbriiline varaküpsus osutus efemeerseks – see haihtus pea, viies kaasa pilli loomuliku kõlapotentsiaali. Muide, samal ajal leidis huviline meditatiivne Felix Savart Vuillaume'i töökojas kuulsate viulite „anatomiaatfüsioloogiat“ uurides, et itaallased ei pannustanud oma šedöövreis mitte niivõrd materiaalsel vormil, kuivõrd sisu – kõlaliselt oluliste komponentide akustilist väljatöötlust ja kooskõla.

Viulimängu ande arendamine on olulisel määral sarnane viulimeisterdamisega. Seetõttu võib väita, et need noored muusikud, kes oma ande arendamisel käivad (või on juhutatud minema) meister Vuillaume'i teed, jõuavad ehk hea õnne korral oma kohani kunstis. Ent tõenäoliselt ei jõua nad kunagi „kunstini

neis enestes“, millest kirjutas Konstantin Stanislavski, st individuaalse loomingu- lise talendini. Need aga, kes valivad itaalia tee, st pühenduvad oma isikupära otsimisele ning selle kinnistamisele individuaalsetes väljendusvahendites, saavutavad tõenäoliselt „kunsti enestes“, mis annab nende loomingule ainukordsuse ning neile endile artistliku enesekindluse. Võiks küsida, aga mis on sellel kõigel tegemist Urmas Vulbiga ja tema esikplaadiga eesti viulimuusikast? Siiski, seos on kõige otsesem. Urmas Vulp on oma põlvkonna eesti viuldajatest see, kes on oma ande aeda harinud enama hoole ja missioonitundega kui ükski teine. Ja ta on jõudnud sinnani, kuhu peaksid pürgima kõik eesti rahvuslikku kooli kuuluvad viuldajad – ta on jõudnud oma loomusele vastavate väljendusvahenditeni.

Urmas Vulp on oma andega osanud toimida sarnaselt kuulsate itaalia meistritega, olles arendanud selle välja vastavuses oma individuaalsusega, jäädvustanud viimase instrumentaalsetes väljendusvahendites. Itaalia tämber on tänaseni enim hinnas ja oleks ehk õige ka interpretatsioonilise ande arendamine nii ümber sättida, et selle resoneerivad tahud – tunnetuslik, tõlgenduslik ja väljenduslik – leiaksid võrdsemat väljatöötlust ja individuaalset kokkukõlastamist. Mil moel? Eelkõige sellekohase eesmärgi seadmisega õppekavadesse. Üks tark mees, klaverimänguteoreetik Karl Adolf Martienssen, selgitas juba kolmveerand saja aasta eest, et soovitatav isikupärane kooskõla võib noore ande tunnetuslik-tõlgenduslikest sfäärest lausa ise välja kasvama hakata, kui viimaste areng õigeaegselt õpetuse fookusse asetub.

See oligi moraal, milleni autor soovis oma looga jõuda.

*



OLAVI

Kui tihti me jääme hiljaks...

Eelneva artikli autori viis surm meie hulgast möödunud aasta 10. septembril, selle loo ilmumine jäi tal nägemata.

Olavi Silla haridustee viis läbi Tallinna Muusikakeskkooli ja Tallinna Riikliku Konservatooriumi Leningradi Konservatooriumi aspirantuuri väitekirja kaitsmiseni. Ta eruditsioon, kõrge intellekt ja ülierk muusikataju leidsid rakendamist Eesti Muusikaakadeemias. EMA interpretatsioonipedagoogika instituudi dotsendi ja osakonnajuhatajana juhendas ta kateedri uurimistöid, luues Euroopas ainulaadse pillimänguõpetajate koolitamise aineprogrammi nii bakalaureuse kui ka magistriõppes. Veel raskesti haigena valmistas ta ette pedagoogilise doktoriõppe käivitamist EMAs. Oma laialdasi teadmisi jagas ta ka üliõpilastele, luges neile keelpillimängu ajaloo ja õpetamise metoodika kursusi.

Aastaid õpetas ta noori mõistma pillimängu arengu seaduspärasusi, kuulama helilooja poolt loodud ja interpreedi poolt taasloodud muusikat kõigis ta eripärades ning tundevarjundeis. Mitmed tänased magistrid on oma kirjatöö teinud Olavi Silla juhendamisel. Paar aastakümnet võisid end tema kolleegiks nimetada ka „Estonia“ teatri muusikud, kus Olavi oli orkestri II viiulirühma kontsertmeister. Kolleegid tundsid teda kui aristokraati oma käitumises ja väljenduse täpsuses, giganti oma mõtte haardes ning suuruses.

Olavi kirjakeel on poeetiline, samas väga selgelt modelleeritud. Ta artikleid on ilmunud ajakirjas „Teater. Muusika. Kino“, EMA interpretatsioonipedagoogika instituudi väljaannetes, ajalehes „Sirp“, Eesti Keelpilliõpetajate Ühingu ajakirjas „Keelpilliõpetaja“. Tema artiklid ei sündinud kiiresti. Valminult olid nad aga viimseni lihvitud, juveliiri täpsusega sõnastatud. Neid kirjutisi peab lugema aeglaselt, et lõpuni tabada esitatud vaatenurga olulisust ja uudsust, kogu sõnumi teravust või väljenduselegantsi ja hõngu. Ka artikkel Urmas Vulfist ja eesti viulimuusikast ei ole pelgalt ülevaade ühest heliplaadist, vaid peen arutlus eesti viulimuusika ja selle esitajate, selle tundeskaala ning muusiku-interpreedi Urmas Vulbi loojaisiksuse üle.

Võtkemgi seda artiklit, olgugi suure hilinemisega ilmunult, Olavi Silla kingitusena Urmas Vulfibile tema sel kevad-suvel saabuvaks esimeseks tõsisemaks juubeliks.

NIINA MURDVEE

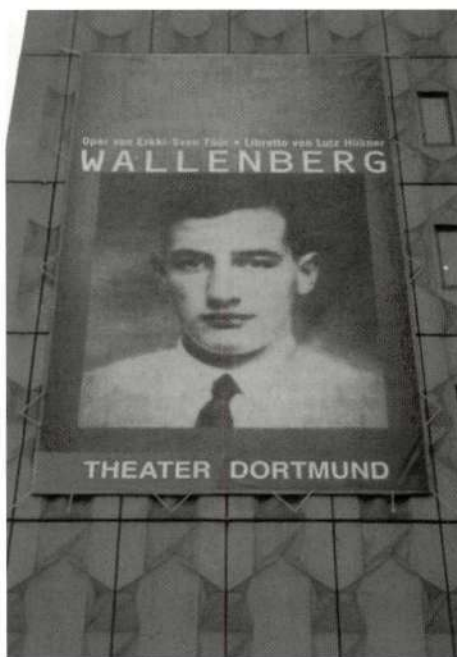
PARAKU ON GRAVITATSIOONIJÕUD OLEMAS...

Erkki-Sven Tüür „Wallenbergist“ ja teksti komponeerimisest

Eesti ühe viimase aja edukaima rahvusvahelist tähelepanu pälvinud ooperi „Wallenberg“ esietendus toimus 2001. aasta mais Dortmundi ooperis Saksamaal. Sellest on nüüd möödas ligi kolm aastat, aga Eesti vaatajani ei ole teos veel kahjuks jõudnud. Enne kui kustuvad helilooja Erkki-Sven Tüüri esimese ooperiga seotud mälestused, mis on kindlasti hilisema muusikaloo kirjutamisele olulised, otsustasin need üles tähendada. 20. juunil 2003 aset leidnud telefonivestlusel oli juttu ooperist, helilooja ja libretisti koostööst, ooperilibretodest, aga ka laiemalt erinevate tekstiliikide komponeerimisest ja teksti muusikalisest interpretatsioonist. Saame teada, millised süžeed sobivad ooperile ning millised traditsioonid töötavad ka tänapäeva ooperis.

Kuidas te suhtusite enne „Wallenbergi“ loomist ooperižanri ja kas see on nüüd kuidagi muutunud?

Tegelikult sündis minus abstraktne soov ooperit kirjutada paarkümmend aastat tagasi konservatooriumis õppimise ajal, kui meil Leo Normetiga olid süvendatud seminarid Benjamin Britteni ooperitest. Mäletan, et mulle meeldisid väga „Surm Veneetsias“ ja „Koovitaja jõel“. Põhjalikumalt uurisime ka Debussy ooperit „Pelléas ja Mélisande“, samuti Penderecki „Loudoni kuraideid“. Tahtmine ooperit kirjutada oli mul juba siis, kui ma polnud üldse veel mingi helilooja. Selle mõttega olen mänginud erinevatel aegadel erineva intensiivsusega, on isegi mingeid eskiise, mitte muusikalisest mõttes, aga sünop-



sise on kirjutatud näiteks Mati Unt ja Joel Sang Herbert Wellsi „Pimedate maa“ ainetel. Aga see asi jäi omal ajal seisma. Mati Undiga me fantaseerisime kaheksakümnendate algul igasugustel teemadel ning ta pakkus mulle päris pööraseid ideid välja.

Aga „Wallenbergi“ juurde tagasi tulles – on muutunud muidugi see, et ma teadvustan endale nüüd hoopis teisel tasandil, milline töömaht see on. Eks ma teadsin seda ette ka, aga siiski mitte sel määral, nagu ma praegu tean. Selles mõttes on lihtsalt see kogemus, mille võrra ma olen rikkam, üks määratult suur õppetund vastavas žanris.



Erkki-Sven Tüür
libretist
Lutz Hübneriga
mais 2001.

Milliseid tänapäeva ooperiheliloo- jaid te hindate?

Näiteks Ligeti, Saariaho. Ega siin Eestis ja ka mujal palju uusi oopereid näha ei saa ja ega ma palju oopereid näinud olegi.

Kuidas teile üldse meeldib sõna- teksti muusikasse panemine? Kas see mingil määral ka piirab teie loomin- gulist vabadust?

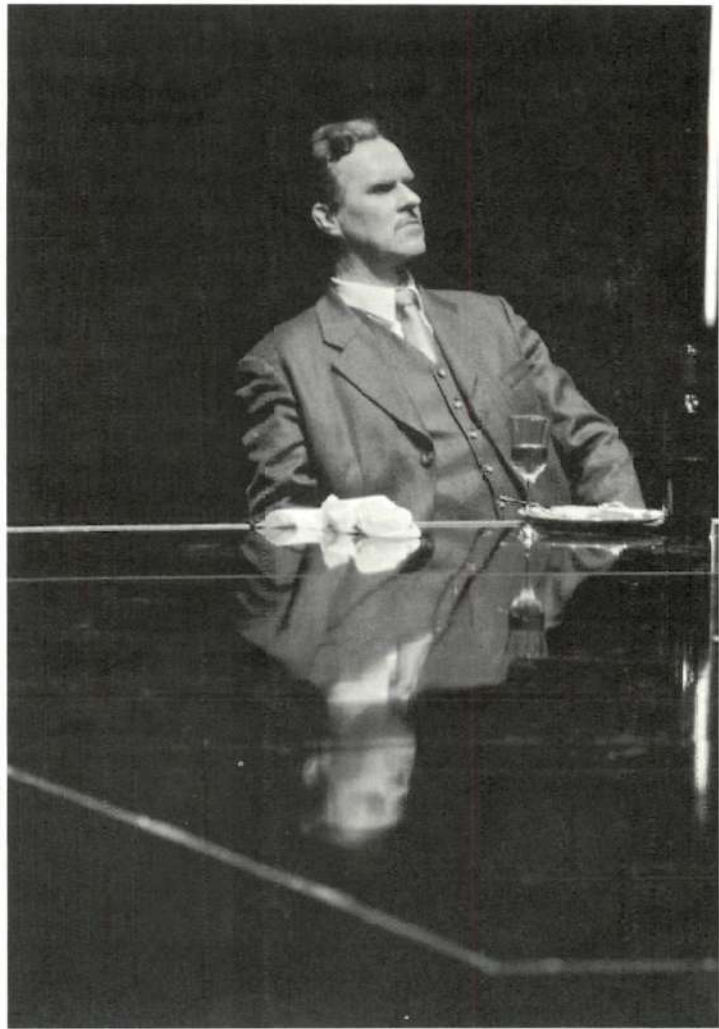
Helilooja piirab ennast nii või teisiti igasuguste ettekirjutustega. Seda võib näha niimoodi, aga teisest küljest vabastab ta latentsed jõud ja annab võimaluse mängida väga erinevat tüüpi muusikalise materjaliga, mis võib-olla muidu ei leiaks põhjendatud kasutamist puhta muusika väljundis (puhtaks muusikaks nimetan ma instrumentaalmuusikat). Ühest küljest ta piirab, aga teisest küljest ta suunab ja teeb mingis mõttes lihtsamaks muusikalise vormi organiseerimise. Mulle on alati olnud väga tähtis kõigepealt luua tekstikehand. Kui rääkida mitte ainult ooperist – mul on muud vokaalmuusikat ka –, siis on enamasti muusikalist vormi loovaks struktuuriks tekstikehand. Kui ma olen kasutanud

valmis tekste, siis esimene töö on, et ma komponeerin mingi tekstilise järgnevu-
se ja see hakkab omakorda organiseeri-
ma muusikalist materjali. Põhimõtteli-
selt on see täiesti teistsugune lähene-
mine.

Aga kas te oskaksite siin ka min- geid erinevusi välja tuua, näiteks ooperi ja oratooriumi teksti muusi- kasse panemisel?

Ooperi puhul peab mõtlema ikkagi muusikalisest draamast – mind huvitab tihe ja sidus dramaturgiline areng, mitte number-numbri-järel-loogika, et siin on nüüd aaria ja siin mingi duett ja siin üks koorinumber, ehkki kõik need elemendid on tervikus muidugi ka olemas. Aga "Wallenbergi" tehes ma just tahtsin, et muusikaline aeg oleks tohutul pingestatud. Sellist teatraalsust või dramatismi ei ole oratooriumis, kus toimub teksti muusikaline dramatiseerimine hoopis pikemate plokkide vältel. Muusikaline aeg on kantaadis, oratooriumis, missas või reekviemis teiste printsiipide alusel täidetud.

Aga kirjanikega koostööst veel nii-
palju, et näiteks on mul üks kantaat



Hannu Niemelä
(bariton)
Raoul
Wallenbergina.

prantsuskeelsele originaaltekstile, mis on Tõnu Õnnepalu kirjutatud: „Inquietude du Fini” (1992). Ma ise ei valda prantsuse keelt, kuid just seetõttu huvitas mind väga kirjutada keeles, mis tähendab mulle puhtalt kõlalist, n-ö fonetilist materjali ja millel on samas väga konkreetne sisu. Tõnu pakkus mulle välja ühe sellise teksti, mille ta oli kirjutanud spetsiaalselt selle mõttega, et see ei ole mitte nagu iseseisev poeetiline vorm, vaid just niisugune tekst, mida peaks panema muusikasse. Samuti lubas Viivi Luik mulle „Ante finem saeculis” kasutada väljavõtteid oma ole-

masolevatest luuletustest ja kirjutas mulle ka mõned read juurde.

Kas “Wallenbergi” saksakeelse teksti komponeerimisel probleeme ei tekkinud?

Ei, ma olen kuigivõrd saksa keelt õppinud, tõsi, mitte küll palju, aga see mind siiski aitab. Ma lasin ka teha realuse tõlke. Libretistiga [Lutz Hübneriga – M. E.] me rääkisime küll omavahel inglise keeles. Tema arutas minuga oma plaanid läbi ja rääkis oma ideedest; sellest, mis teda huvitab ja mida ta õigeks peab. Minu meelest olid tal head

ideed ja mulle see libreto ka meeldib väga: tekstist on tunda, et autor on teatriga seestpoolt tuttav. See on loogiline, sest Hübner on väljaõppinud näitleja ja lavastaja, ta on kirjutanud näidendeid ja ise ka lavastanud. Teater on tema loomulik keskkond. Libretos on piisavalt ruumi ka muusika jaoks, mis mulle muidugi meeldis. Olid mõned üksikud detailid, mida ma libretistilt palusin; ma soovisin seal näiteks ühte väga eeterlikku naistegelast. Selle ta sinna sisse ka tõi ja sama naistegelase tekstiga või häälega kogu lugu lõpebki. Koostöö Lutz Hübneriga oli just parajalt nii tihe kui vaja, usaldasin teda täiesti. Ta tegeles teksti parandamise ja lihvimisega veel põhjalikult, abiks teatri kirjandusala juhatajad, kelle soovitusel kirjutas teksti veel vist kaks korda ümber. Kolmas versioon oli see, mis läks käiku. Paranduste tegemisel ei puutunud mina enam asjasse. Ma võtsin valmis teksti ja olin sellega väga rahul. Ja nii ta läsksi.

Lutz Hübneri kaudu tean, et teie ettepanekul lisati teksti lõigud vene ja inglise keeles. Kas te tegite veel mingeid muudatusettepanekuid? Mis viimases versioonis on teistmoodi?

Need on nii tühised muudatused – olid lihtsalt mingisugused ümbertõstmised, et kuskilt mõni rida ära või nii. Mitte midagi olulist. Aga see küll, mulle meeldis see mõte, et kui venelased võtavad Wallenbergi kinni, siis nad räägivad vene keelt ja pärast ka laulavad. See annab hoopis teistsuguse muusikalise karakteri. Ja niisugune tüüpiline sovetlik hämamine, et kuidas neil teda ei ole ja nad mitte midagi millestki ei tea, ja kui nad teavad, siis nad ikkagi ei tea ja... – see annab hoopis teise värvi juurde, kui seda lauldakse vene keeles. Ja lõpus ka, kui käib üks tants ja trall, siis soovisin, et liitlasvägede kindralid ja sõdurid laulaksid inglise keeles. See andis jälle minu jaoks rikastava nüansi.

Mõned heliloojad annavad oma libretistile ette mingi rütmiskeemi, soovivad näiteks nii ja nii mitu rida kindla rütmiga. Kas selliseid olukordi tuli teie koostöös libretistiga ette?

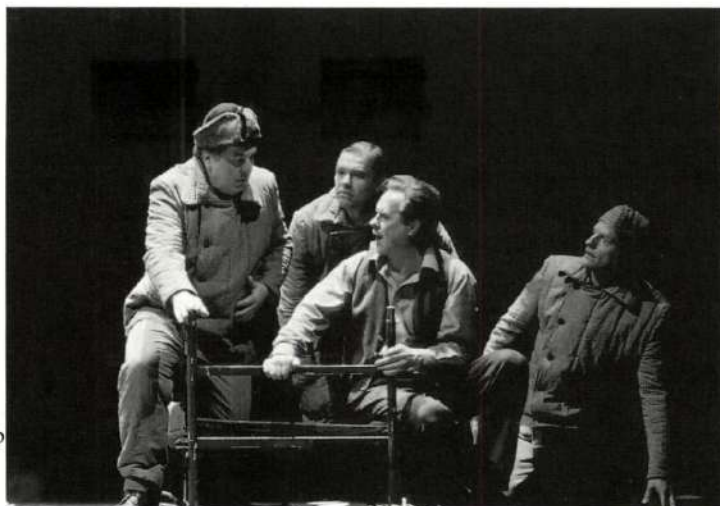
Ei, ei, mulle see lähenemine üldse ei istu. See eeldab ka väga kindlas žanris soovide olemasolu. Kui mõni helilooja on endale kindlalt pähe võtnud, et see lõik peab olema, ütleme, kolm neljandikku rütmis, siin ma tahan mingit vihjet näiteks tangole ja siin peab olema mingi valss – siis on vaja sellega arvestada. Aga mina lähtusin tekstist, ja mul selliseid soovide ei olnud.

Tuleksin nüüd Wallenbergi teema juurde. Kas see ei teinud alguses kuidagi ettevaatlikuks, kuna tegu on ikkagi *holocaust*'iga, mis on just Saksa maal, kus esietendus toimus, eriti emotsionaalne ja keeruline teema.

Absoluutselt mitte. Minu jaoks oli see just, vastupidi, niisugune ahaaemotioon, et huvitav, kuidas ma ise selle peale varem pole tulnud, kui ma ajaloolistest sündmustest ooperile ainst olen otsinud. Sest olin lugenud Wallenbergist ja näinud muuseas ühte mitmeosalist filmi temast Richard Chamberline'iga peaosas, mis jättis mulle üpris tugeva mulje. Nii et see ei olnud mul mingi esmane kokkupuude Raoul Wallenbergiga. Vastupidi, ma tundsin, et siin on teemat ja substantsi, siin on, Bushi terminoloogiat kasutades, XX sajandi kaks kurjuse telge, mis jooksevad Wallenbergi kaudu kokku. Nii et see on üsna unikaalne teema.

Raoul Wallenberg on tegelikult üsna erandlik ooperiteema oma kaasaegsuse tõttu. Lutz Hübner on öelnud, et nüüdisooper peakski jutustama tänapäeva lugusid ja kasutama uusi originaallibretosid, mitte otsima neid lõputult maailmakirjandusest. Mida sellest arvata?

Wallenberg ja kolm vangi GULAGis (Thomas Güntzler, Georg Kirkenterp ja Bernhard Modes).



Olen sellega väga nõus, tegelikult ei olegi see nii erandlik. Me võib-olla ei tea sellest siin nii palju, aga võtame mõned tuntumad näited, näiteks John Adamsi „Nixon Hiinas” ja „Klinghoferi surm”, need on ju täiesti nüüdisaegsed ja isegi poliitilised teemad. Ja on vähem tuntud ja vähem kuulsaid asju, mis on samuti meie kaasajast. Olga Neuwirthi ooper David Lynchi „Lost Highway” stsenaariumi järgi. Aga ma ei ütleks, et see peab olema ilmtingimata nii või naa. Siin peab tekkima seesmine äratundmine, et sellel lool peab olema mingisugune üldistusjõud või tugev tähendus, miks sellest on mõtet hakata uuesti ooperit tegema. Niisuguseid lugusid on ju, ma olen omal ajal mõelnud ka palju Juhan Viidingu „Olevuste” peale. See on väga hea ooperi teema.

Aga seda on juba kasutanud Eino Tamberg.

Ma tean. Me leiame niisuguseid asju siit meie kaasajast, mis justkui ei olegi seotud ühegi konkreetse ajastuga, aga samas mõjuvad väga tänapäevaselt. Ja tegelikult on selliseid teemasid, mis hetkel võivad tunduda väga aktuaalsed, aga läheb umbes viis aastat mööda, ja

see ei ütle enam nagu midagi. Teemade valikuga peab olema minu meelest selles mõttes ettevaatlik, et teemal peab olema piisavalt mahtu või ambivalentsi, et sa võid seda projitseerida erinevatesse aegadesse ja erinevatesse situatsioonidesse. Selles peaks olema midagi, mis kõneleb väga sügavalt inimolemuse tähtsatest aspektidest, sest mingid arhetüübid on ikkagi ühed ja samad.

Kas ooperi „Wallenberg” puhul tekkis teil kohe alguses ettekujutus sellest, milline peaks olema libreto või muusika stiil?

No ei, eks see kõik ikka konkretiseerus töö käigus.

Kas kõigepealt oli tekst täielikult olemas või valmis muusika sellega kuidagi paralleelselt?

Ei, mina ootasin ikka, et libreto on valmis kirjutatud ja hakkasin siis muusikat kirjutama.

Hübner ütles veel, et enne seda, kui ta alustas libreto kirjutamist, kuulas ta kõigepealt teie muusikat ja püüdis ka arvestada teie stiiliga, luues pikemaid stseene, mis muusikale vastu tuleksid.

Kas ka teile tundub, et see libreto on justkui teie muusikale kirjutatud või on hoopis vastupidi, et teie kirjutasite ikkagi pigem libreto järgi oma muusika?

Mina kirjutasin igal juhul libreto järgi, aga seda vastutulekut ma aimasin. See ongi see, mida ma mõtlesin, kui ma ütlesin, et ta on muusikalist ruumi arvestanud.

Teksti komponeerimisel on mitmeid võimalusi, üks neist on muusikiline illustratsioon. Seda peetakse tihti pisut negatiivseks. Tavaliselt kritiseeritakse vokaalteoste heliloojaid sellepärast, et nad ei lisa uusi nüansse, vaid justkui tõlgiks teksti muusikasse. Mida arvate sellest, on see halb või mõnikord ka hea?

See on minu jaoks väga igav. Aga nüüsguse pika asja puhul nagu ooper, on teinekord tarvis — ei saa ju kogu aeg n-ö pedaal põhjas lasta. On ju ka vaja võtta õhemaks neid kihte ja edasi anda olustikku. Doseerimisoskus peab olema, et kus ja kui palju ja milliseid plaane lisada; et kus on see tähenduste väli hästi lai ja mitmekihiline ja kus on ta õhem. See on kõik dramaturgilise kaare ülesehitamise ja oskuse küsimus. See tuleks enese jaoks lahti mõtestada, et kus tuleks tekstiga millise sügavusega ümber käia. Põhimõtteliselt on lihtne illustreerimine minu jaoks banaalsevõitu. Ta ei ole lihtsalt huvitav.

Ma küsin seda sellepärast, et lugesin saksakeelsest ajakirjandusest kriitikat „Wallenbergi“ kompositsiooni kohta, et ooperi esimeses pooles kohtab sageli illustratiivsust ja teine pool on omanäolisem.

Jah, sellepärast et esimene pool istub nagu mingis mõttes realselt toimunud kinni. Ka aeg kulgeb linearselt ja need on sündmused, mis on rohkemal või vähemal määral tegelikult aset leidnud.

Aga teine osa läheb järjest, võiks isegi öelda, sürreaalsemaks. Sellest tingitud on nüüsgune vahe. On maitseasi ja iga kriitiku kontseptsiooni ja nägemuse asi, mida ta tahab näha või mida ta peab heaks või halvaks. Sellest on erinevaid arusaamu.

Kas peategelaste hääletüübi valikul mängisid ka mingid ooperikonventsioonid teatud rolli? Näiteks, et tenorid on kangelased ja baritonid psühholoogiliselt vahest kõige sügavamad rollid, bassid aga kas koomilised või hästi pahad?

Päris vastu ei ole sellele ju mõtet töötada ja pole ka vaja. Me võime ju tahta küll teha sellist vigurit, et käime täna, jalad laes, näiteks, aga paraku on gravitatsioonijõud olemas ja me kukume ikka alla. Ja sama lugu on nende hääletämbrite ja registritega. Päris kangelased mul tenorid ei ole, eks?

Wallenberg 2 on nii-öelda antikan-gelane?

Ka Vene ohvitserid on pigem nagu paroodiad. Aga bariton lihtsalt sobis ja siin oli ka üks pragmaatiline nüanss: mulle teatati, et neil on Dortmundis väga hea bariton, kes sellesse rolli sobib.

Huvitav on veel see, et Wallenberg ja Eichmann kui vastasmängijad on mõlemad bassbaritonid. Kuidas see tuli?

See tuligi sellepärast, et ma oleksin tahtnud näha Eichmanni veel natuke sügavamana. Eichmann oli minu arvates pisut kuratlik või mefistolik kuju. Lihtsalt need kõlavärvid olid minu jaoks määrava tähtsusega. Puhas tämbri-line lähenemine. Ma kujutasin neid registreid niimoodi ette, muusika lihtsalt nõudis seda. Ega ma seal väga seda küll ei analüüsinud, mis näitab, et ju need traditsioonilised lähenemised on ennast kuidagi loomulikult teel õigustanud.

Wallenberg 2.
Nimitegelase
popversioon
(tenor Hannes
Brock).



Andrea Kremperi fotod

Olete kokku puutunud libreto valimise eri staadiumidega ja näinud pealt, kuidas see toimib. On teil nüüd mingi oma arusaam, missugune peaks olema hea libreto?

Ega ma seal eriti juures olnud. Lutz kirjutas libretot omapead ja saatis mulle valmis variandid. Ma ei tahaks teha mingeid üldistusi ühe kogemuse põhjal. Võib-olla on mul lihtsalt vedanud selle esimese korraga. Ma ei saanud halba libretot. Kui mul oleks alguses mingi õnnetu „käck“ antud ja oleks pärast keegi teine väga hästi teinud, siis ma oskaksin võrrelda.

Lutz Hübner ütles selle kohta, et lihtsalt proportsioonid on libretos teistmoodi kui sõnateatris. Ooperis peaks olema kuuskümmend protsenti muusikat ja nelikümmend protsenti teksti. Mida te sellest arvate?

Proportsioonid on muidugi erinevad, kuid ma ei oska neid numbreid niimoodi liigutama hakata. Aga muusikateatris on võimalik ka suhteliselt vähesel tekstiga hakkama saada. „Wallenbergis“ oli teksti tegelikult päris palju.

Seda heideti libretole ka ette. Mõ-

ned kriitikud ei olnud sellega rahul.

Ma saaksin hakkama ka tunduvalt vähema tekstiga. Aga niisugune tihe ja karm ja pidevalt edasi kruviv, mitte puhkust andev lahendus oli just see, mida ma tahtsin. See pakkus mulle endale väga suurt huvi. Ja samas ma tean, et kui ma teeksin tulevikus mingi teise ooperi, siis see peaks olema hoopis teistsugune. Midagi väga läbipaistvat ja hoopis muudes sfäärides liikuv.

Aga mingit konkreetset plaani veel ei ole?

Ei. Ega niipea tule ka ilmselt. See võtab ikka tükk aega.

Millal võiks "Wallenbergi" Eestis näha saada?

No seda ei oska mina öelda. Seda on juba kõvasti üritatud. Ükskord hakkasid rattad juba peaaegu käima, aga siis jäi see jälle vist finantside taha, ja et kes teeb. See on suur masinavärk, mida ühe projekti korras kokku panna ei ole sugugi lihtne. Meil oli mõte teha seda projektooperina, väljaspool mingit konkreetset teatrit. Aga solistide väljatoomine ja korraliku salvestuse tegemine seab ka omad piirangud. Mina sellega absoluutselt ei kiirusta. Ega midagi katki ole, kui see väheke viibib. Kui „Wallenbergi“ Eestis lavastada, siis hästi korralikult. Ma kujutan ette, et seda saab palju paremini teha, kui see, mida Saksamaal näha võis.

Kuidas te Dortmundi lavastusega rahule jäite?

Nüüd tagantjärele ma mõtlen, olles seda videot vaadanud, et ega väga ei jäänudki.

Mis siis valesti oli või mida te olete soovinud teistmoodi näha?

Igal lavastajal on õigus oma nägemusele. See [Dortmundi lavastus 2001 – M. E.] läks kohati ikka liiga rammu-

saks. Eks nad elavad loomulikult oma saksasüüde seal kõvasti välja. Võib-olla on hea, et see oli Saksamaal selline, aga mina näeksin „Wallenbergi“ mitte nii naturalistlikuna. Siis võiks ooperi mõju palju suurem olla.

Mida te arvate koomilisest ooperist? Huvitav on see, et pärast Teist maailmasõda on väga vähe kirjutatud koomilisi oopereid. Millest see võiks tulla, kas žanr ise on vananenud või ei tunta selle vastu huvi?

Ei tea. Minu arust seesama „Le grand macabre“ [György Ligeti ooper – M. E.] on ikka tohutu jant, ehkki ta on juba niisugune metakoomika, seal saab nalja väga tõsiste asjadega. On ikka tehtud küll, ja väga märkimisväärseid asju. Ja mul on endalgi niisugune tunne, et tegelikult on sellist väga tõsist ja karmi ooperit ikka üsna raske teha. Seda peab kohutavalt hästi tegema, et ta naljakas välja ei kukuks. Samas on muusikalist koomikat raske nii teha, et see banaalseks ei muutuks.

Kas te kujutaksite ennast ette koomilise ooperi autorina?

Miks mitte. Vahelduseks võiks küll, aga siis peaks see olema midagi sürrealistlikku nagu „Le grand macabre“.

Küsinud MARIA ERSS

QUENTIN TARANTINO JA AEG

JAMES THURLOW

„KILL BILL – PRUUDI KÄTTEMAKS, VOL. 1“ (Kill Bill vol. 1). Stsenarist ja režissöör **Quentin Tarantino**, operaator **Robert Richardson**, monteeriija **Sally Menke**, lavastuskunstnikud **Yohei Taneda** ja **David Wasco**, muusika: **Lily Chou Chou**, **RZA** ja **D. A. Young**, produtsent **Lawrence Bender**. Osades: **Uma Thurman** (Pruut ehk *Black Mamba*), **David Carradine** (Bill), **Lucy Liu** (O-Ren Ishii ehk *Cottonmouth*), **Daryl Hannah** (Elle Driver ehk *California Mountain Snake*), **Vivica A. Fox** (Vernita Green ehk *Copperhead*), **Michael Madsen** (Budd ehk *Sidewinder*), **Michael Parks** (Earl McGraw) jt. 35 mm, 111 min, mustvalge ja värviline. © Miramax Films/A Band Apart/Super Cool ManChu, USA, 2003.

Draama üheks klassikaliseks nõudmiseks on väidetavalt moraalne ülenudus ja meeoleolu tõstmine. **Quentin Tarantino** filmide puhul on kriitikute üheks argumendiks saanud asjaolu, et nad seda tavapärasest nõuet ei täida. Ükskõik kui nauditav ka ei oleks nende küüniline must huumor ja kui meisterlikult teostatud *action* – kõlbelist sõnumit neist välja ei nopi. „Sügavuse“ puudumine selles mõttes on nende retseptiooni ja ka autori kui tõsise filmitegija mainet tugevasti kahjustanud. Sellegipoolest väärivad Tarantino filmid tõsist analüüsi; neil ei puudu tegelikult ka keeruline suhe moraaliküsimustega kino populaarsete väljendusvahendite tasandil.

„*Pulp Fiction*“ (1994), Tarantino seni nii kunstilises kui kommertsiaalses mõttes kõige edukama filmi lõpukaadreis näidatakse vaatajaile rida stseene, mis käsitlevad ilmekalt mitut kristliku teoloogia seisukohalt võtmetähtsusega teemat. Filmis on kaks palgamõr-

varit teel noormeeste juurde, kes on varastanud oma bossilt diplomaadikohvi (selle sisu kohta me midagi täpsemat teada ei saagi). Kui nad seda ülesannet parasjagu täide viivad, hakkab üks noormeestest ägedalt vastu ja tulistab neid üsna lähedalt. Ükski kuul mõrvareid siiski ei taba; nad avavad vastutule ja tapavad noormehe.

Pärast seda vahejuhtumit väidab üks kahest mõrvarist, Jules (**Samuel L. Jackson**), et on juhtunud ime. Teine, Vincent (**John Travolta**), vastab talle, et tegemist oli lihtsalt veidra juhusega. Selle sündmuse mõjul otsustab Jules end kristlusele pühendada ja katkestada sidemed kuritegevusega, Vincent seevastu jätkab oma senist eluviisi professionaalse tapjana ning saab hiljem (stseenis, mida filmitegijad näitavad äraspidises järjestuses „varem“)¹ surma.

Need palgamõrtsukate koloriitsed kujud tuletavad meelde kaht vastandlikku röövlit, kes koos Jeesusega Kolgatal risti löödi (Luuka 23: 39–43). Üks nõuab konkreetset tõestust selle kohta, et ime juhtus või juhtub, teine võtab selle heas usus vastu (ja ta päästetakse).

Kaks kurjategijat on (mõlemas loos) vaimu ja liha vahelise kristliku dihhotoomia kehastuseks. Vincent on uskmatu, hoolimatu² ja uhke ning ei mõtlegi oma senisest eluviisist loobuda. Jules seevastu esindab tõsimeelset kristlast: kui ime on teda kord puudutanud, siis oskab ta abi järele küsida ja võtab selle ka vastu. Viimases stseenis näitab ta, et oskab suurejooneliselt andeks anda ja täita oma kohust jumalasõna levitamisel ning piibliteksti interpreteerimisel.³

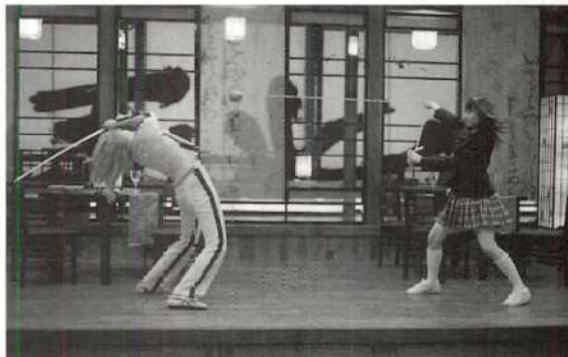
Piibli tõlgendamise kristlik kohus selleks, et pühakirja tähendust elavamaks muuta, iseloomustas eriti saksa

protestantlikke sekte, kus see andis maad pühade tekstide hermeneutilistele käsitlustele.⁴ Nende uurimuste peasuund oli kindlaks määrata, missugused interpretatsioonid jäävad kehtima siis, kui nad pole objektiivsed (st iga lugeja jaoks erinevat tähendust omavad) ega ka täiesti subjektiivsed, st alid lugeja tujudele.

„Pulp Fictioni” lõpus pakub Jules välja kolm vabas vormis lugemist ühest piibliõigust, millele ta kogu filmi jooksul vihjeid on teinud. Kolme eri interpretatsiooni väljakäimine peab näitama, et tegemist pole objektiivse interpreteerimise, pigem vaid temale omasega. Samas näitab ta, et see ei ole ka puhtalt subjektiivne, mida väljendab loobumine kahest esimesest, kuigi nagu Jules samas lisab: ta sooviks, et teine neist kahest tõlgendusest oleks õige. Viimane on siis „õige” selles mõttes, et aitab tal oma tegusid kõrvalt vaadata ja ennast parandada.

Postmodernismi teooriad kasvasid osaliselt välja teoloogia ja filosoofia hermeneutilisest traditsioonist.⁵ Erinevalt modernismi panusest uuendusele ja tehnoloogiale, hinnatakse postmodernistlikus filmis kõrgemalt minevikukunstist võetud vorme, süvenetakse põhjalikumalt ja võetakse omaks ajalooliste stiilide pakutud võimalusi.⁶

Tarantino kompab 1960. ja 1970. aastate B-filmide⁷ stilistilisi võimalusi, taastab ja töötab ümber nende laadi, narratiive ja garderoobi. Filmis „**Marukoe-rad**” (*Reservoir Dogs*, 1992) võttis Tarantino hongkongi gangsterifilmi „**Kuul pähe**” (*Bullet in the Head*) ning kombineeris selle loo ameerika 1970. aastate televisiooni politseiseriaalide visuaalses stiilis. „Pulp Fiction” ajab nagu küllusesarv üle telesaadete- ja filmitsitaatidest, nii otsestest kui kaudsetest. „**Jackie Brown**” (1997) – tõsi küll, iseenesest **Elmore Leonardi** romaani mugandus – kujutab endast Tarantino laadis *hom-*



„Kill Bill – Pruudi kättemaks, vol. 1”.
Uma Thurman (ülal).
Daryl Hannah (all).

mage’i 1970. aastate *blaxploitation*’ile (afroameerika auditooriumile adresseeritud *action*-filmid), mille staariks must filmilegend **Pam Grier** ja mis kasutab muusikalist teemat filmist „Üle 110. tänavana” (*Across 110th Street*). „**Kill Bill – Pruudi kättemaks, vol. 1**” (*Kill Bill vol. 1*, 2003) ühendab endas **Cornell Woolrichi** sisu⁸ „kättemaksumuusikaga”, mis



„Kill Bill”. Lucy Liu (ülal).

osutab üheselt spageti-vesternidele, ning kinematograafilise stiiliga, mis on tüüpiline hongkongi gangsterifilmidele, jaapani samuraifilmidele ning ka jaapani animatsioonile.

Tarantino eesmärk ei ole antud stiile duplitseerida ega parodeerida, pigem võtavad need *hommage*'id teema ja tehnika ette selleks, et neid võimendada. Nii nagu Sergio Leone võttis üle vester- ni stiili, uuendas ja lõi selle põhjal oma,

teeb ka Tarantino enamat, kui jäljendab või mõnitab neid filmižanreid. Võiks öelda, et ta taaselustab, võttes omaks nende vormi ja luues *hommage*'i. Kui „Pulp Fictionis” suudetakse sõnum edasi anda just niisuguse vormi abil ning illustreerida kristlikku teoloogiat ja selle ajalikkuse teemat, siis võib ütelda, et „Kill Bill” käsitleb samas võtmes ida filosoofiat.

Zen'i *satori* on omamoodi paariline kristlikule imele, mida meile etendatakse „Pulp Fictionis”. Mõlemad nõuavad teatud „selgushetke”, milles on korraga täielikus tasakaalus ajalik ja igavikuline. „Pulp Fictionis” on niisugusteks hetkedeks sündmuste haripunkt noormeeste korteris ja hiljem restoranis; „Kill Billis” – kirkalt filmitud hetked Siniste Lehtede Majas.

Filmi kangelanna, Pruu (tema nime me teada ei saagi), keda mängib **Uma Thurman**, langeb pärast Billi rünnakut koomasse (varem oli ta Billi alluvuses palgamõrvarina töötanud). Kuigi me täpselt ei tea, miks Pruu tappa taheti, vihjatakse kaudselt, et see on kuidagi seotud tema otsusega abielluda. Lõpuks, koomast toibudes, alustab ta kätemaksuteekonda. Kõigepealt näeme, kuidas ta tuleb Los Angelese eeslinnas olevasse majja, et hukata Vernita Green (**Vivica A. Fox**), kes oli üks Billi saadetud tapjaist pulmapeol. Nimekirjas, mida Pruu käes hoiab, märkame Vernita Greeni nime mahatõmbamise hetkel, et ühel teisel on juba kriips peal. Järgneb meenutusena selle ülesande täitmine Jaapanis, arveteõiendus *yakuza* naisliidri O-Ren Ishiiga (**Lucy Liu**). Siniste Lehtede Majas võitleb Pruu kõigepealt kogu jõuguga, tappes ja raiudes tükkideks selle kümneid liikmeid, ning kohtub lõpuks lumises siseõues ka nende juhiga. Algul näib õnn viimase poole kalduvat ja see soovib Pruuil „vähemalt surra nagu samurai”; ent nagu me juba teame, võidab selle duelli lõpuks ikkagi Pruu.

Nagu kogu filmis, puudub ka selles sündmuste kõrghetkes moraalne sõnum või psühholoogiline analüüs, rääkimata erilisest põnevusest, sest nagu öeldud, teame me juba algul, millega võitlus lõpeb. Erinevalt läänelikult kristlikust õpetussõnast ei avane tõde siin tänu ilmutusele või kellegi poolt väljaöelduna; ka mitte saladuse järk-järgulise paljastusena: „vaimset arengut“ ei ole. *Satori*'ni jõutakse pigem paradoksi üle mõtiskledes ja mediteerides.

„Surres nagu samurai“ jõutakse harmooniani (aga mitte lepituse või lahustumiseni) fundamentaalsete vastandite, elu ja surma vahel. Need sõnad öeldakse väga rahulikult, lumevalges miljöös, mis on ootamatuks kontrastiks eelnenud meeletule tapatalgule. Nagu kogu filmis, järgib režissöör ka siin kindlalt stiilide vaheldumise põhimõtet, säilitades nende vahel hoolikalt tasakaalu. Näiteks kui tundubki, et spageti-vesternide muusika peaks *samurai action*'iga vastuolus olema, siis tegelikult selgub, et ta seda ei ole. Ja suurim paradoks – kogu filmi üheaegse tõsiduse ja koomilisuse vahel on selline harmoonia, et üks ei tundu hetkekski välistavat teist, mis muudab nad lõpuks teineteisest lahutamatuks.

Kui kristlikus müstilises kogemuses jõutakse üheksaamiseni lõpmatusega, siis ida *zen*'i kogemus puudutab eksistentsi praeguses hetkes: hetkelise sügavaimat väärtustust. Tarantino filmid ületavad vastuolu vormi ja konteksti vahel: need on „eimillestki“, ometi saame nende kaudu teadlikuks filmi kui meediumi põhiolomusest, tema unikaalsest suhtest aja ning ajalikkusega. Film on meedium, mis väljendab kestvuse lõplikkust ja taastootvuse lõpmatust.

Käsitöökirjast tõlkinud VAPPU THURLLOW

¹ Filmi sündmustik tuuakse meieni nimelt mälestus- ja tulevikupiltide kaleidoskoopilise kogumina, tänu millele me vaatajatena juba teame, et Vincent saab „hiljem“ surma. Muuhulgas kujutabki film enesest kristliku ajakäsitluse allegooriat: see, mida algul ilmutatakse, annab tähenduse hilisemaile sündmustele, ja vastupidi.

² Vincenti tegelaskuju saadavad läbi kogu filmi äpardused, mida põhjustab hoolimatus. Ta taskusse vedelema jäänud heroini tõttu saab bossi naine üledoosi ning peaaegu sureb; ta tulistab kogemata üht meest; keegi rikub ta auto ja hiljem teeb ta sellega ise avari. Vincent saab surma sellepärast, et unustab oma relva kraanikausi kõrvale, kui läheb ise tualetti. Eranditult kõik need vahejuhtumid tulevad sellest, et Vincent ei ole tähelepanelik iseenda ega ka teiste inimeste vastu (st heasoovlikkuse puudumisest).

³ Lõpustseenis satub Jules vastamisi röövlitega, kes tahavad talt just kätte saadud diplomaadikohvri võtta. Ta võiks nad siinsamas teise ilma saata, kuid laseb neil minna, isegi kingib neile oma rahakoti (mis on selles kontekstis nagu ohverdus).

⁴ Vt Augustinuse pihtimused, kd 12, ptk 27.

⁵ Hermeneutilise käsitluse võtsid üle filosoofid, kes käisid Friedrich Schleiermachi (1768 – 1834) jälgedes; seda arendasid edasi Friedrich Nietzsche ja Martin Heidegger. Nende teostele on oma edasised käsitlused ehitatud prantsuse ja saksa kirjandus- ning kultuuriteooriat, mõjutades omakorda ameerika esteetikateooriat.

⁶ Modernismi ja postmodernismi vaheliste erinevuste põhjalikumalt käsitlust vt James Thurlow. *Modernism ja postmodernism Ridley Scotti filmides*. „Teater. Muusika. Kino“ 2003, nr 12, lk 126 – 131.

⁷ B-filmi kontseptsioon tekkis filmitootmises 1940. aastatel, kui filmitegijad otsisid võimalusi täita kahe-filmi-seanssides tekkivaid nišše. Enne televisiooni tekkimist näidati Ameerikas filme tavaliselt ühel kahest võimalikust viisist: kas pärastlõunafilmidena (*matinee*) või sisustades ära kogu vaatajate õhtupooliku, mille jooksul üksteisele järgnesid kinokroonika, *action*'iseriaal lastele, sageli multifilm ja lõpuks kaks mängufilmi. Esimest mängufilmi kutsuti A-filmiks, sellele andsid ilmet kuulsad näitlejad ja vaatajakonda kokku meelitavad suurebüdzetifilmide eriefektid. Teine, nn B-film võis olla väi-

kese eelarvega. Sageli kompenseeris viimaste kõhna eelarvet orienteeritus *action*'ile ning sensatsioonilisus. B-filme näidati pärast Teist maailmasõda sageli Prantsusmaal, kus ei olnud vahepeal Ameerika filme tükk aega olnud. See pani aluse prantsuse filmikriitikute kiindumusele stiili, mida hakati nimetama *film noir*'iks. Kahe-filmi-seansid olid Ameerikas populaarsed kuni 1970. aastate lõpuni ja mõjutasid koos *drive-in*-kinode tekkega odavate filmide tootmist aastatel 1950 kuni 1970, mis pakkusid vaatajatele tugevasti mõjuvaid seksi- ja vägivallasteene. 1970. aastate lõpuks oli tekkinud palju filmifriike, kes niisuguseid filme otsisidki ja tänu kelle vaimustusele võisid neist saada kultusfilmid. (Näit. Roger Colemani, Ed Woodi ja Russ Meyersi tööd.)

⁸ Cornell Woolrichi „pulp fiction“ (1940. ja 1950. aastatel odavate ajakirjade jaoks kirjutatud lühijutud, mida iseloomustasid sensatsiooniline temaatika ja veriselt julmad süžeed) oli Hollywoodis sageli aluseks B-filmide stsenaariumidele. Teiste hulgas on Woolrichi teemasid kasutanud klassikaliste õudusfilmide autor Jacques Tourneur („Leopardmees“ / *The Leopard Man*), Alfred Hitchcock („Tagaaken“ / *Rear Window*) ja viimati ka Michael Cristofer („Patused“ / *Original Sin*). François Truffaut kasutas, võib-olla Hitchcocki auks, Woolrichi lugu „Pruut oli mustas“ (*La Mariée était en noir*) samanimelise filmi tegemiseks. „Kill Bill“ on lugu mõrsjast, kelle mees tapetakse ta pulmapäeval, ja kes asub selle eest süüdlastele süstemaatiliselt kätte maksma. Samalalaadne lugu esineb ka Woolrichil jutus „Rendezvous mustas“ (*Rendezvous in Black*), ainult et kättemaksjaks osutub siin peigmees, mitte pruut.

QUENTIN TARANTINO on sündinud 27. märtsil 1963. aastal Knoxville'is, Tennessee, kasvanud üles Los Angeleses. Töötades Manhattan Beachi videoteekides Lõuna-Californias, hakkas ta kirjutama stsenaariume, ja tal õnnestus müüa 1986. aastal kirjutatud „Jääv armastus“ (True Romance, filmina 1993, rež Tony Scott) ühele stuudiole. Tänapäevase kultusrežissööri Tarantino karjäär algas „Marukoertega“, mille stsenaariumi ta kirjutas kolme nädalaga 1990. aasta oktoobris. Peale oma filmide on Tarantino kirjutanud stsenaariume ka teistele ning esinenud näitlejana paljudes filmides. Filmid: 1992 „Marukoerad“ (Reservoir Dogs); 1994 „Pulp Fiction“; 1995 „Neli tuba“ (Four Rooms), ühe novelli neljast, „Kihlveosensatsioon“ (Thrill of the Bet) režissöör; 1997 „Jackie Brown“; 2003 „Kill Bill – Pruudi kättemaks, vol. 1“ (Kill Bill vol. 1).

Varem TMKs Quentin Tarantino loomingu: Donald Tomberg. „Aeg on anonüümne monument“. („Marukoerad“); Donald Tomberg. „Operatsioon „Shit Happens““ („Pulp Fiction“) – mõlemad 1996, nr 7/8, lisaks põhjalik filmograafia; Derek Elley. „Quentin Tarantino“ (loomingu ülevaade); Erik Bauer. „Keel ja meetod“ (interjooju Tarantinoga seoses „Jackie Browni“ linaletulekuga); Stella Bruzzi. „Jackie Brown“ (arvustus). – Kõik kolm kirjutist 1998, nr 10; Tomi Kaarto. „Postmodernismi apooria või kriitiline postmodernism“ (Tony Scotti ja Quentin Tarantino „Jääva armastuse“ käsitus), 2000, nr 3.

Quentin Tarantino filmivõtetel.



DOKTOR KUMMALINE MEEDIA

ehk Kuidas ma lõpetasin muretsemise ja õppisin armastama filmiteooriat I

D. N. RODOWICK

Tuleviku maailm

Kujuta ette, et oled noor sotsioloog 1907. aasta paiku. Oma igapäevasel teel ülikooli tööle märkad sa üha kasvavat hulka odavaid kinosid. Tundub nagu töötaksid nad kogu aeg, ööpäev läbi ning haruharva ei ole nende uste taga järjekorda. Kuna su lapsed veedavad meelelt palju aega järelevalveta ja kulutavad raha nende asutuste seinte vahel ning näitavad üles tavatut ja kohati arusaamatut vaimustust tegelaste vastu, keda seal näidatakse, ja inimeste vastu, kes neid tegelasi mängivad, oled sa võib-olla sisse astunud ja vaadanud paari filmi. Kas on võimalik, et sa suudad hoomata, vaata-

„Juura-ajastu park“, 1993.
Režissöör Steven Spielberg.



mata sinu teadmiste avarusele ja sügavusele, et just seal luuakse täiesti uut meediumi ning olulist tööstust, mis paljuski hakkab defineerima kahekümnenda sajandi visuaalkultuuri?¹

Nii ma vastan, kui sõbrad ja töökaaslased küsivad, miks teoreetikute tähelepanu on viimastel aastatel pöördunud nii kangesti „uue meedia“ ja arvutipõhiste kommunikatsioonide poole. Võis juhtuda, et minu hüpoteetiline sotsioloogia-teoreetik oli õnnega koos ning võttis osa varajastest filmi või raadio kui massikultuuri fenomeniteemalistest uuringutest. Pensionile jäädes võis see kujutletav õpetlane hakata huvi tundma televisiooni tekke vastu. Kuid küsimus jääb: kuidas olekski olnud võimalik 1907. aastal ette kujutada, milliseks saab filmikunst järgneval viiekümnel aastal? Või kujutleda 1947. aastal, milleks muutub televisioon vaid kümne-viieteistkümne aastaga? Kahekümnenda sajandi saabumisel toimusid ühe inimpõlve jooksul suured tehnoloogilised, majanduslikud ja kultuurilised muutused. Seegi oli juba mõistetamatult kiire protsess võrreldes üheksateistkümnenenda või kaheksateistkümnenenda sajandiga. Nüüd, kahekümne esimese sajandi äärel, toimuvad need muutused vähem kui põlvkonna vältel.

Uue meedia kui tööstuse ja võib-olla ka kui kunsti kiire teke tõstatab filmiteaduse jaoks aga ohtlikuma küsimuse. Kahekümnes sajand oli vaieldamatult kino sajand, kuid kas filmikunsti aeg on nüüd läbi? Ja kui on, mis peaks siis saama sellest vaevalt täiskasvanuks saanud teadusest, filmiteadusest?

Vaatamata minu huvile uue tehnoloogia ja uue meedia vastu ei ole ma iial minetanud – ja hoian sellest siiani kinni – oma filmiteoreetiku identiteeti, ajades sellega segadusse oma perekonda ja lõbustades igal pool taksojuhte. Praegu võib seda ametit pidada marginaalseks, sest filmiteooria on läbi teinud raskeid aegu, isegi filmiteaduse valdkonnas. 1970-ndatel ja 1980-ndate algul peeti filmiteadust samaks filmiteooriaga, eriti selle prantsuse-inglise kehastrusega, mida esindas ajakiri „Screen“, mis tõi Prantsusmaalt sisse Christian Metz'i, Roland Barthes'i ja teiste tööd. Viimasel ajal on selles valdkonnas domineerinud filmiajaloo-uuringud, ning põhjendatult. Lisaks on küsimused, mida filmiteooria tõstatas poliitilise modernismi peadpöörilistel aegadel ning mis puudutasid esitlust, ideoloogiat, subjektiivsust jne, arenenud kultuuriuuringute ja meediateooria sotsioloogilisesmatesse suundadesse.

Nii kaheksakümnendatel kui ka

„Matrix“, 1999. Režissöörid Andy ja Larry Wachowski. Keanu Reeves.



ühelsakümnendatel aastatel oli üheks kõige tihedamini korduvaks vaidluseks Filmiteaduse Ühingus (*Society of Cinema Studies*) see, kuidas peaks esindama suurenevat huvi televisiooni ja elektroonilise meedia vastu. Kas filmiteadus on kadumas ja film oma keskset positsiooni kaotamas? See oli kibe tõdemus videoeelsele kinofiilide põlvkonnale, mille liikmekaardi omanik olen ka mina. Mitte ainult paljud teadlased ei arva, et filmiteooria on selle valdkonna identiteedi suhtes oma keskse koha kaotanud, vaid ka filmiteaduses endas on „filmi“ kui selgelt defineeritud esteetilise objekti, meie noore distsipliini ankru kadumine tekitanud teatavat rahutust. Mis siis saab filmiteadusest, kui „film“ peaks kaduma? Ehk on see küsimus, millele saab vastata vaid filmiteooria.

Hämmastav kahanev meedium

1999. aasta mais kasutasin nädalavahetust New Yorgis ning vaatasin uusi suvefilme. Midagi oli selgelt teoksil. Va-

„Matrix“.

Hugo Weaving ja Laurence Fishburne.



rakevadel esilinastunud „Matrix” (*The Matrix*) domineeris kõigil ekraanidel. Sättides end vaatama varsti linastuvate filmide reklaame kesklinna kobarkinos, märkasid, et peaaegu kõik suured suvefilmid käisid tema jälgedes. See oli digitaalse paranoia suvi. Trend, mis algas aasta enne seda filmiga „Pimeduse linn” (*Dark City*), jätkus „Matrixis”, „Kolmeteistkümnendas korruses” (*Thirteenth Floor*) ja „eXistenZis”, mängis mõttega, et digitaalselt loodud simulatsioon võiks märkamatuult ja sujuvalt asendada meie igapäevaelu usaldusväärse, korratu „analoogse” maailma. Tehnoloogia oli tõhusalt muutunud meie keerulise ja kaootilise maailma – „Matrixi” Agendi sõnul „haisva” – asendajaks kujuteldava simulatsiooni abil, milles sotsiaalne kontroll oli peaaegu täielik. Nende filmide narratiivikonflikti südameks oli digitaalne *versus* analoogne, justkui võitleks filmikunst omaenese esteetilise eksistentsi nimel. Kui ma hakkasin vaatama filmide „Muumia” (*The Mummy*) ja „Star Wars: Osa I – Nähtamatu oht” (*Star Wars: Episode I – Phantom Menace*) reklaame, oli selge, et representatsiooni- tehnoloogiate tasandil oli digitaalne analoogse juba välja tõrjunud.

Mängufilmid, mille kujutised olid tervenisti arvuti loodud (*computer-generated images* ehk CGI – Tlk.), nagu „Lelulugu” (*Toy Story*, 1995) või „Putukalugu” (*A Bug’s Life*, 1998), ei olnud tulevikumaailma ettekuulutajad, vaid *tänapäevase* filmimeedia maailm. Arvutipõhised kujutised ei kuulu enam eriefektide kinnisesse valdkonda, vaid hõlmavad paljude episoodides tervet misanstseeni, kuni selleni, et isegi peatege- lased on täielikult arvuti loodud.

Selle tehnoloogilise konflikti alle- goorias on veel üks irooniline konks. Di- gitaalne on sama palju „simulatsioon” kui klassikalise Hollywoodi muusikali narratiivne unistus või fantaasia. Kin- nistades kujuteldava ja reaalse oposiit-

siooni kahe narratiivse registrina ühes filmis, säilitab Hollywoodi narratiiv ka oma kõige ebamaisemas vormis oma staatuse „reaalsusena”. Kui selline nähtus ilmneb tehnoloogia narratiivse rep- resentatsioonina, on see alati võistlus konkureerivate „reaalsuse” versioonidega, mis mõlemad varjavad fakti, et on võrdselt kujuteldavad. Narratiivi konflikt digitaalse meediumiga taaskinnitab analoogkujutise esteetilist väärtust kui millegi poolest rohkem „päris” kui digi- taalne simulatsioon, mitte ainult kinos, vaid ka arvutimängudes ja mujal uues meedias. „Matrix” on suurepärane näide sellest, kuidas Hollywood vastab alati uute tehnoloogiate tekkimisele ideo- loogiliselt. Liidetuna nii filmi esitlusteh- noloogia kui ka narratiivse struktuuri tasandile, on uus tulija korraga deemo- niks muudetud ja talle vastu astunud, strateegia, mis sobib nii turustamiseks kui ka vaatamänguks. Turueristuses ko- deerivad CGI-d end kaasaegse, vaata- misväärse ja tulevikule orienteeruvana; määrgina uuest langevate vaatajaarvude upitajast. Samal ajal kodeerub filmi- kunsti fotograafiline alus „töelisenä”, ausa kujutamise ja kinokogemuse „autentse” esteetika varjupaigana. Fotograafilisus muutub kaduvuse määrgiks, varjates sellega omaenda imagi- naarset olemust. Nõnda naudime me „Matrixi” kavalas lõpus korraga nii Neo, digitaalse superkangelase apo- teoosi kui ka viimase inimeste linna Siioni päästmist – linna, mis funktsio- neerib kui „reaalsuse” asupaik, peide- tuna sügavale maakoode nagu kauge utopia.

See allegooriline konflikt digitaalse ja analoogse vahel annab taas võimaluse aktualiseerida tehnoloogia ja kunsti va- helist vastasseisu. Filmitheooria ajaloo tõenäoliselt vanim kriitika on, et film ja fotograafia ei saa olla kunst, kuna nad on tehnoloogia: kujutiste automaatne te- ke ilma inimkäe sekkumiseta. Tehno-

loogia kui kunsti antiteesi kaudu, milles fotograafiline protsess vahetab nüüd poolt, taastab filmikunst oma õigused „inimliku“ väljendusena.²

Kuid ka see väide ei ole uus. See oli olemas juba tummfilmis, kuid on nüüd taas elustatud andmaks uue hingamise vanale kontseptsioonile. Ja ei ole ka näitleja keha töötlemine tehniliste vahenditega täiesti uus nähtus. Kuid miski on siiski muutumas. Näitleja lindile salvestatud füüsilise kohalolu asendumine samm-sammult arvutipõhise pildiloomega annab märku asendusprotsessist, mis leiab aset kogu filmitööstuses. See tõttu võib innukale kinoaustajale näida ahvatlev mõte selle asenduse ajaloost kui hirmuäratavast filmi „Kehanäppajate invasioon“ (*Invasion of the Body Snatchers*) taasekraniseeringust. Selle asenduse kronoloogia võiks olla midagi selletaolist:³

- 1980-ndad – telereklaamides ja muusikavideotes levib digitaalne pilditöötlus. Steven Jobsi firma „Pixar“ ja George Lucase „Industrial Light & Magic“ arenevad kiiresti kõige innovatiivsemate tootjatena täispikkade mängufilmide digitaalse kujutisetöötamise vallas.
- 1980-ndate keskpaik – „Avidi“ digitaalsed mittelineaarsed montaažiprogrammid hakkavad kulutulena asendama tööstuse senist standardit, mehaanilisi „Steenbecki“ ja „Moviola“ montaažisüsteeme.
- 1980-ndate lõpp – 35 mm filmilindiga võrdsel resolutsiooniga digitaalsete kaamerate edukad katsetamised.
- 1989. aastal esitletakse James Cameroni filmis „Sügavik“ (*The Abyss*) esimest usutavat digitaalselt animeeritud tegelast tavafilmi – „pseudopoodi“. Selle eksperimendi viib uuele tasandile 1991. aastal toodetud „Terminaator 2“, milles kasutatakse tegelast, kes pidevalt sulab üle näitlejalt arvutipõhisele kujutisele, – terminaatorit T-1000.



„Lelulugu“, 1995.
Režissöör John Lasseter.

- 1993 – „Juura-ajastu park“ (*Jurassic Park*) teeb valdavaks ja populaarseks „fotograafiliselt“ usutavate tehiskujutised. See trend jätkub edukalt läbi üheksakümnendate.
- 1995 – „Pixar“ linastab esimese tervenisti sünteetilise täispika mängufilmi, milleks on „Lelulugu“ (*Toy Story*).
- 1998–2001 – digitaalsete videokaa-

merate kasvav populaarsus, mille kasutust mängufilmides populariseeris „Dogma“-liikumise looming [nt Thomas Vinterbergi „Perekonnapiidu“ (*Festen*, 1998) ja uematest filmidest Mike Figgise „Taimkood“ (*Time Code*, 2000)].

- 1999 juuni-juuli – „Nähtamatu ohu“ edukad katselinastused New Yorgis ja Los Angeleses täiselektronilise ja digitaalse projektsioonistüsteemiga, mida ei ole võimalik eristada 35 mm tselluloidlindi projektsioonist.

- 2000 juuni – digitaalne projektsioon ja levi ulatavad käed kui „Twentieth Century-Fox“ ja „Cisco Systems“ teevad koostööd täispika mängufilmi „Titaan: uue lootuse algus“ (*Titan A.E.*) edastamisel läbi interneti ja selle projitseerimisel Atlanta kinos.

Lühikese aja jooksul on analoogkujutise pikaegne privilegeeritud staatus ja selle tootmistehnoloogia peaaegu täielikult asendatud digitaalse simulatsiooni ja digitaalse menelusega. Kahtlemata on järgmised viis kuni kümme aastat tselluloidfilmilindi, -salvestuse, -levi ja -esitamise peaaegu täieliku kadumise tunnistajaks. Tselluloidlint oma rahustavalt füüsilise üleminekuga nähtavateks kujutisteks, mehaanilise filmiprojektori või „Steenbecki“ montaažilaua lärmaka ja kohmaka väntmehhanismiga, filmikarpide tohutu hulgaga – see kõik kaob üksteise järel minevikku, võttes kaasa ka nii ilusalt loodud ja esitletud kujutised.

Mis jääb siis alles kinost, kui see asendatakse jupphaaval digitaliseeritusega? Kas filmiteadusel on tulevikku 21. sajandil? See on probleem, mida ma võtan isiklikult, kuna seda esseed kirjutas olen ma parasjagu, kolmandat korda, oma üheksateistaastase karjääri jooksul loomas või ümber kujundamas filmiteaduse aineprogrammi. Kui ma mõtlen bakalaureuse- ja magistrikaadi taotlejate üliõpilaste võimalikule õppe-

kavale, avastan end silmitsi murettekitava küsimusega: kas filmikunsti ja see- ga ka filmiteaduse lõpp ongi käes?

(Järgneb)

Autori koduleheküljelt tõlkinud ELEN LOTMAN

Varasem lühem versioon on ilmunud ajakirjas PMLA 2001, vol. 116, no. 5.

¹ See on sarnane Hugo Münsterbergi juhtumiga, kes oli silmapaistev psühholoog sajan-divahetuse Ameerikas ning kelle viimane raamat *The Photoplay: A Psychological Study*, on arvatavasti esimene ingliskeelne raamat filmiteooriast. Ta ei olnud küll noor, kuid väideti, et tema vaimustus filmikunsti vastu tekkis noore näitlejanna Annette Kellermani tõttu 1915. aasta filmis „Neptunuse tütar“ (*Neptune's Daughter*).

² Vastupidine näide on Euroopa avangardi-filmitegijate masinaestetikast mõjutatud eksperimentaalfilmid 1920-ndatel. Näiteks Ferdinand Légeri ja Dudley Murphy „Mehaaniline ballett“ (*Ballet Mécanique*, 1924), võib-olla isegi veel sobivam on Dziga Vertovi „Inimene filmikaameraga“ (1929), milles mehaaniliselt esindab spetsiifiliselt filmiliku esteetikat, muutes filmi teemaks kõik mehaanilised võimalused analüüsida ja rekonstrueerida liikumist ja ruumis jaotunud liikumiste omavahelisi suhteid. See oli ühtlasi ka osa nõukogude filmiteoreetikute vaimustusest näitleja keha ja inimese nägemisvõime mehaanilise rakendamise vastu.

³ Nende teemade huvitavat ajaloolist ja esteetilist käsitlust vaata Andrew Darley *Visual Digital Culture*, Philip Hayward *Culture, Technology, and Creativity in the Twentieth Century*, Philip Hayward ja Tana Wollen *Future Visions: New Technologies of the Screen*.

FESTIVALI KESKMINE HOOVUS

ERKKI LUUK

„NIMETU HIRM“ (*Fear X*). Režissöör **Nicolas Winding Refn**, produtsent **Henrik Danstrup**, stsenaristid **Nicolas Winding Refn** ja **Hubert Selby jun**, operaator **Larry Smith**, muusika: **Brian Eno** ja **J. Peter Schwaim**, monteeriija **Anne Østerud**. Osades: **John Turturro**, **James Remar**, **Deborah Kara Unger**, **Stephen McIntyre**, **William Allen Young** jt. 35 mm, 91 min. © NWR Aps, Taani/Suurbritannia, 2003.

„KEHALAUL“ (*Body song*). Stsenarist ja režissöör **Simon Pummell**, produtsent **Janine Marmot**, muusika: **Jonny Greenwood**, monteeriija **Daniel Goddard**. 35 mm, 83 min. © Hot Property Films, Suurbritannia, 2002.

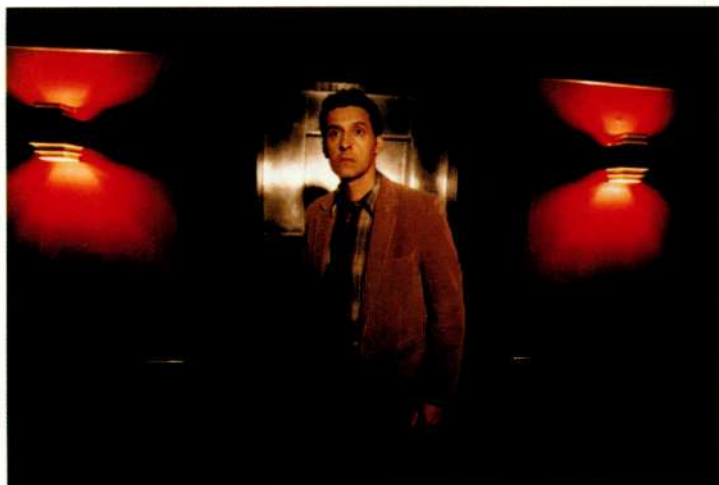
„NOOR ADAM“ (*Young Adam*). Stsenarist ja režissöör **David MacKenzie** (**Alexander Trocchi** romaani põhjal), produtsent **Jeremy Thomas**, operaator **Giles Nuttgens**, muusika: **David Byrne**, monteeriija **Colin Monie**. Osades: **Ewan McGregor**, **Tilda Swinton**, **Peter Mullan**, **Emily Mortimer**, **Jack McElhone** jt. 35 mm, 93

min. © Recorded Picture Company, Suurbritannia/Prantsusmaa, 2003.

Vaadeldavad kolm filmi, „Nimetu hirm“, „Kehalaul“ ja „Noor Adam“, esindavad PÖFFi n-ö keskmist hoovust, st rahvalike ja eksperimentaalfilmide vahele jäävat ala. See, filmifestivalide põline mainstream või raudvara, koondab endas tihtilugu võimatult erinevat, nii ebaihtlase tase-mega kui ka suvalises mõttes üllatavat kino.

Taanlase **Nicolas Winding Refni** filmi „Nimetu hirm“ peaosas astus üles vendade **Joel** ja **Ethan Coeni** lemmikstaar **John Turturro**. Film ise oli aga hoopis tunnustus USA sõltumatu kino teisele (ja vahest isegi suurimale) staarile, režissöör **David Lynchile**. Taanlane Refn on peensusteni omandanud lynchiliku atmosfääri loomise kunsti. Selles mõttes – tehniliste oskuste ja filmikeele mõttes – on Refn nii agar Lynchi õpilane, et näib teda peaaegu ületavat. Samas on tema vaade filmile väga „retinaalne“, see tähendab, et ta suudab suurepäraselt edasi anda atmosfääri, mõjusaid ku-

„Nimetu hirm“,
2003.
Režissöör
**Nicolas Winding
Refn.**
John Turturro.



jundeid ja nendevahelist dünaamikat, kuid jääb sügavamate tähenduseseoste loomisel Lynchile kõvasti alla.

Ometi on selline vaade filmikunstile vägagi pelutav, Refn on kahtlemata ideaalne mees istuma „Twin Peaksi” järje režissööritoolile (praegu on selle paraku usurpeerinud mingid täiesti suvalised tüübid), samas kui stsenaariumi peaks kirjutama keegi teine, ideaalis muidugi Lynch ise (mida ta loomulikult ei tee – hiljuti Stockholmis antud pressikonverentsil märkis Lynch, et tal pole „Twin Peaksi” järjega vähimatki pistmist, ja nimetas kogu ettevõtmist katastroofiks). Refni saaks rakendada ka igal pool mujal. Visuaalselt nii tundlik ja osav tegelane võiks teha verd tarretama panevalt stiilseid videoid ja reklaame, hiilgava pildikeele ja jalustrabava visuaalse *touch*’iga kultusseriaale jms.

Samas ei olnud võimalik tõesti aru saada, et tal oleks õnnestunud „Nimetust hirmust” mingi märgatav tähendus välja pigistada (võib-olla see sellepärast nii „nimetu” oligi). Ideelises mõttes nimetu ja ilmetu, visuaal-tehnilis-kunstilises mõttes kõva nimega – see nimi on „Lynch” – ja hiilgav. Kui stiilifännamine nii kaugele areneb, sünnib sellest – lisaks talle eeskujuks olnud kunstilise maailma taasloomisele – juba uus kvaliteet, miski, mida võis selles filmis täheldada näiteks filmikeele korduva ja terava, oma intensiivsuses peaaegu muudetud teadvuseseisundit tekitava fokuseerumisena ähvardava või võika saladuse motiivile.

Sellele aitas kaasa ka tehniline raamistik, maailm, milles vastavad stseenid aset leidsid, – turvakaamerate monotoonsetel (ning seetõttu seda p a l - j a s t a v a m a t e l) ülesvõtetel parklates, samuti peategelase aeglasel obsessiivsel lähenemisel majale, millest ta tajus lähtuvat (filmikeelega erakordselt meisterlikult edasi antud) nimetut ähvardust ja lahendust teda painavale

mõistatusele. Atmosfäärilise terviku ja „kohalolutunde” loomisele aitas suuresti kaasa ka helikujundus, mis vaatamata oma ebatavalisele minimalistlikkusele ja „mittemusikaalsusele” oli üks paremaid, mida ma kunagi kuulnud olen – hoopis teises laadis kui Badalamenti*, kuid mingis mõttes sama mõjuv (ja funktsionaalselt pildiga ilmselt orgaanilisemaltki seotud kui Badalamenti). Viimane saavutab muidugi enam-vähem alati ja igal pool „puhtmuusikalise” võidu.

Kuid kui „Nimetu hirm” lõppes, siis ei võimendanud see kogu filmi jooksul üles krutitud atmosfääri ja kujundit, nagu Lynchi film seda lõpus alati teeb; ei olnud seninähtu kokkuvõtte ega apoteoos, vaid vastupidi, suur tähenduste tühjenemine ja laialivalgumine. Kahtlemata oli see otseselt seotud nende sisuliste nõrkustega, millele viitasin juba eespool.

Simon Pummelli „Kehalaul” oli välja reklaamitud kui eksperimentaalfilm, ent ei olnud seda mitte. Film oli küll tekstita, kuid ainult sellest eksperimentaalsuseks veel ei piisa, vastasel juhul oleksid eksperimentaalsed ka kõik tummfilmid. „Kehalaul” oli märksa rohkem kindla peale väljaminek kui eelkirjeldatud Lynchi stilism. Näidati keha sünnist surmani, koos kõige muu juurdekuuluvaga (kasvamine, seks, sõda, rahu, religioon, poliitika, tants jms), kusjuures oli kasutatud ainult kõige pähekulunumaid dokkaadreid, nagu näiteks see, kus Vietnami ohvitser vangis püstolist maha laseb, tuhanded alasti inimesed pargis kõrvuti lamavad, meelevalduse laialiajamine (ja kõik need teised, mida ma kahjuks, või pigem küll õnneks, enam ei mäleta).

Dokkaadrid spermatosoidist, munarakust, paisunud kõhust, lootest, sünnitamisest ja seksist on muidugi ka teadantundud hitt; viimast edastati vaheldu-

misi kabareelik/pornograafilises võtmes, nii et asjasse pühendamata võis seksist üsna imelik mulje jääda. Kuid ehk see oligi tegijate taotlus. Siiski tekib, vähemalt minul, küsimus, miks peaks „kehalaul“ end just poliitikas avaldama? See määrab küll seda, kuidas meie kehadel läheb, mismoodi neid tajutakse jne, kuid need seosed on märksa keerulisemad ja näidatud naiivsest klišeepuntrast küll kuidagi välja ei paistnud (on muidugi üldse väga kahtlane, kas neid ainult piltide vahendusel näidata saakski).

Ses mõttes oli „Kehalaul“ nõrk, ja eksperimentaalsusest ei saa rääkida juba kas või sellegi pärast, et see oli väljaarvestatult publiku kõige madalamatel ja etteaimatavamatel, meedia poolt üleekspluateeritud motiividel, vuajeristlikel ja samastumistungidel mängiv film, mille kaudu „inimene“ kui meedia-*simulacrum* end ikka ja jälle üha uuesti ja uuesti üles ehitab ning oma koletislikust olemasolust iga järjekordselt avaneva meediakanali kaudu üha uut ja uut, kusjuures alati tingimata üht ja sedasama infot saa(da)b.

See info oli nüüd kokkuvõtvalt esita-

tud selles filmis, ja ma ei tea, kas on põhjust talle selle eest tänulik olla. Nii „keha“ kui „inimese“ küsimuses on see väga konservatiivne, kõiki klišeetid tuhandekordselt kinnitav film, mille puhul adjektiiv „eksperimentaalne“ on ilmselge liialdus ja valeinfo. Siiski oli siin ka üks huvitav koht, kus põlev mees hügelsuure nuku all ringi jalutas; hiljem – plahvatuses, mille eest inimesed karjades kaupa põgenesid – süttis ka nukk. See oli päris huvitav dokkaader, tore tava või tseremoonia (?), mis millegipärast tõesti seda väärib, et teda inimestele aeg-ajalt jälle meelde tuletada.

Ka nii erinevate maitsete maailmas kui meie oma peaks olema võimalik saavutada konsensus, mille alusel **David MacKenzie** filmi „**Noor Adam**“ küllaltki ebamääraselt „meistriteoseks“ nimetada. Eeldused selleks on olemas. Tõsine, süvitsi minev teema, sisseelamine tegelikkuse ja inimese (peaaegu alati tohututesse) probleemidesse, vaoshoitud poeetiline „jutustusstiil“ (pean siin muidugi silmas „filmi jutustamist“, mis leiab aset eelkõige pildirea ja muusika kaudu).



„Kehalaul“, 2002. Režissöör Simon Pummell.

Selle poolest oli „Noor Adam” väga meeldiv – pimedad kaadrid troostitust tööstusmaastikest vaheldumas tumerohelises kaldapalistuses Šoti jõgede, kanalite ja nõmmede lakoonilise ja sünge iluga. Kivisillad, kivipiirded ja kivimajad andsid kanalitele ja kaadrile veel täiendava visuaalse rütmi. Suur osa ajast näidati tegelasi selles pisut ehk nõiduslikuski maailmas lodjaga ringi sõitmas. Peategelane (teda mängis **Ewan McGregor**) pödes seda mõttetut Don Juani kompleksi, mis sunnib mehi üha uusi naisi vallutama, „kindlustama oma positsiooni”, otsides naiste kaudu turvalisust (mida nad niikuinii pääsmatult kadunud arvavad olevat ja mis just seetõttu jääb neile alati kättesaamatuks); ühesõnaga oli pääsmatult suletud naiste vahendusel toimuva majandusliku, sotsiaalse ja seksuaalse evolutsiooni visioonide (küllaltki meeldival sisustatud) vanglasse.

Filmi peategelane on naiste juures edukas, kuid ei saavuta muus suhtes midagi, raiskab ennast nendevahelisele ronimisele ega jõua sellele vaatamata loomulikult kuhugi pärale. On see üldse võimalik? Näib et mitte noore Adami jaoks, kelle poole tegelikkus on pööranud oma jälgilt naeratava kuunäo, sülitades samas kogu oma ebaõigluse (mille tekitaja Adam kaudselt ja tahtmatult ise oli) näkku teda ümbritsevatele tegelaskujudele. Adam on antikangelane, oma edu naiste juures nautida pole tal loomulikult võimalik, esiteks evolutsioonilise imperatiivi, teiseks selle tõttu, et tema tegevuse e t t e n ä g e m a t u d tagajärjed on nii halvad, et need viivad iga südametunnistusega tegelase enesest välja. Nii ka tema, Adam põgeneb... põgeneb... jne.

Ebaõnnestumise lugu, kusjuures suurimateks ebaõnnestujateks osutuvad saatuse kummaliste keerdkäikude kaudu Adamiga seotud tegelased, kuid nende puhul on tegu vähemalt tegelikkuse kohutava ebaõiglusega (peaaegu nagu de



„Noor Adam”, 2003. Režissöör David MacKenzie.

Tilda Swinton ja Ewan McGregor.

Sade'il, samas muidugi vähem dramaatilises ja erutavas vormis), samas kui Adami jaoks on kõik lihtsalt mõtetu, tühi ja arulage ringlemine. Polegi ju väga ebarealistlik? Igatahes mitte nii ebarealistlik nagu need sotsiaalsed realistid, kes ülima ettevaatusega valivad meile näitamiseks vaid kõige jubedamat elajalikkust ja kõige hullumeelsemaid väärustumisi.

Tegelikkus on „Noores Adamis” piisavalt, kuid ka usutavalt, st mitte ühemõõtmeliselt/üleliia masendav ja jube, poeetiline ümbrusekäsitlus lisab filmile omalt poolt süngusega segatud ilu. Filmis valitseb kokkusattumiste ahel – küllap tugevam, kui kujuteldavas „keskmises tegelikkuses” võimalikuks peetakse, kuid selle poeetilise (ja stsenaariumi tekitamiseks nii hädavajaliku) liialdusega võib ju leppida.

Muidu jättis see film küll väga „usutava” mulje, mis muidugi ei tähenda eriti muud, kui teatavat mõõdutunnet ja rõhuasetusi, mida n-ö keskmine kunst (antud juhul film) tavaliselt ei tee. Rõhuasetus tegelikkuse ebaõiglusele oli siin väga tugev, sellisena just vastuvõetav ja usutav – kõik need filmid, kus õiglus võidutseb, tunduvad oma eksimatus banaalsuses ju tavaliselt kuidagi eriti totrad.

* Angelo Badalamenti – tunnustatud geenius ja (mitte ainult) David Lynchi „ihuhelilooja”.

NELI AASTAT UNESKÖNDIJAJD

Tudengifilmifestival „Sleepwalkers“

MARJE JURTŠENKO

Et kõik ausalt ära rääkida, peaks alustama sellest, et loodus tõepoolest ei salli tühja kohta. Ja inimene looduse osana on eriti valvas tühje kohti ära märgistama – kohati ehk igavusest, siis jälle ahnusest, mugavusest või hoopis millestki muust.

Mõte luua tudengitele oma filmifestival sai ka alguse tühja koha märkamisest, tagataskus oli veel üsna palju energiat, millele oli samuti vajadus mõistlik rakendus leida.

Niimoodi jõudsimegi ideega hakata korraldama tudengifilmifestivali **Tiina Loki** juurde, et paluda tema abi festivali käimalükkamisel. Aasta oli 2000, õues möllas kevad, puud puhkesid lehte, õhus oli tunda värskust. Ise veel pisut ebakindlad oma oskustes ja suutlikkuses, sattus Lokk mõttest vaimustusse, koguni sedavõrd, et tegi meile ettepaneku liituda **Pimedate Ööde filmifestivaliga**, selle ühe osana. Tummaks löödud, oskasime vist tollal vaid innukalt noogutada, veel aru saamata, mida see kõik tähendab ja mida enesega kaasa

toob. Aga mootor oli sellega loodud, jäi vaid üle leida õli, millega see käivitada.

Ühe festivali korraldamine osutus siiski ootamatult keeruliseks – logistika seadmine ja paika panemine ei valmistanud erilisi raskusi, aga festivali ideelise poole välja mõtlemine oli päris paras pähkel. Mida me selle festivaliga öelda tahame, milliseid filme näitame, kellele me seda festivali teeme – küsimused, mis pidid saama vastuse, ja vastused, mis pidid kujundama festivali näo. Tudengid on väga eriline seltskond, nad ei hooli üldjuhul paljust, aga kui hindavad, siis tõeliselt.

Nende jaoks on vaja ennast korra tõestada, kui see korda läheb, siis pead vaid taset hoidma.

Samamoodi oli vaja leida ka festivali väline vorm – nimi „Uneskõndijad“/„Sleepwalkers“ tuli kuidagi mängeldes, aga imidži kujundamisele läks oluliselt rohkem vaimu ja valu. Täna on ka need asjad paika loksunud, uued vormiotsingud toimuvad igal aastal, aga juba suhteliselt kindlates raamides ja sirg-

„Victor ja tema vennad“, 2002,
Rootsi.
Režissöör
Mårten
Klingberg.





„Võitleja“, 2003,
Taani.
Režissöör
Daniel Espinosa.

jooneliselt sobiva tulemuse suunas.

Tänaseks on „Sleepwalkers“ nelja aastaga suutnud panna aluse ühele korralikule rahvusvahelisele tudengifilmifestivalile – välja on kujunenud neli festivali põhisuunda, mida pidevalt tuleb arendada. Need on võistlusprogramm, rahvusvaheline žürii, eriprogrammid ja filmikool. Võistlusprogramm on aastatega muutunud mahult väiksemaks, kuid selekteeritumaks – kui esimesel aastal olid filmid üheteistkümnest riigist, siis viimati suurenes osalevate riikide arv koguni kahekümne kolmeni. Siiski, kurvaks teeb asjaolu, et kui esimesel aastal oli programmis üle kümne eesti filmi, aga viimastel aastatel on olnud tõsine probleem leida rohkem kui kolm korraliku eesti filmi. Mõnes mõttes on see kindlasti märk millestki, lootuses, et tegemist on vaid ühe vaheetapiga meie noorte filmitegijate väljakujunemisel.

Rahvusvaheline žürii moodustab alati väga kummalise koosluse, mis hingab täiesti omamoodi. Me oleme püüdnud igal aastal kokku koguda ka suhteliselt erineva seltskonna, nii praktikuid kui teoreetikuid, erinevate filmikultuuride edasikandjaid. Igal aastal on žüriis kindlasti ka üks Eesti esindaja põhjendamaks kohalikke iseärasusi.

Eriprogramm on aastatega üha tähtsamaks kujunenud, osalt annab see rohkem valikuvõimalusi pakkuda publikule midagi väga „isuäratavat“ ja eksklusiivset, teiselt poolt on läbi eriprogrammide võimalik ka laiema publiku tähelepanu köita. Tutvustatud on erinevaid filmifestivale (*up-and-coming*, **Oberhausen**, **Cannes’i „Cinéfondation“**), filmikoole (**FAMU** Tšehhist, **Super16** Taanist), oleme näidanud juba tunnustatud filmirežissööride esimesi näpuharjutusi – nimede hulk on pikk ja väärrikas, alustades **Lars von Trierist**, **Thomas Vinterbergist** kuni **Sergei Eisensteini**, **Andrei Tarkovski**, **Roman Polanski** ja **Krzysztof Kieślowski**ni välja.

Filmikool on senini olnud festivali kõige ebaühtlasem lüli ja sellel on mitu põhjust. Esialgsete plaanide kohaselt pidi sellest üritusest sündima festivali omaette osa, mis areneks suureks ja ilusaks. Paraku pole siiani seda imerohtu leidnud, mis paneks filmikooli jõulukuusena särama. Senised filmiseminarid on pigem juhuslikud ja eraldi seisvad, keskenduvad rohkem loengupidajale kui üldisele teemale, aga vaja oleks süstemaatilist lähenemist, mõttes on olnud ka *workshop’i* vormi loomine. Aren-guruumi on piisavalt.

Märkimisväärne on asjaolu, et mit-

med „Sleepwalkersil“ pärjatud filmid on hiljem saavutanud suuremat rahvusvahelist edu. Näiteks esimesel festivaliaastal peaauhinna pälvinud film „Portree“ (Portret, rež Sergei Lutsišin, Venemaa, 2000) võitis pool aastat hiljem ka Cannes'i „Cinéfondationi“ alaprogrammi esimese preemia, 2002. aastal „Sleepwalkersil“ võitnud film „Meeste asi“ (Meska sprawa, rež Sławomir Fabicki, Poola, 2002) jõudis hiljem tudengifilmi „Oscari“ nominentide hulka. See peaks juba üsna tõsiselt näitama festivali taset.

„Sleepwalkers“ on eriline tudengifestival ka rahvusvahelises mõõtmes – alates sellest, et tavaliselt korraldavad tudengifilmifestivale filmikoolid. See on loogiline, lähtudes aspektist, et eelkõige peaks olema kooli huvi oma õpilasi erialaselt harida selle kõige laiemas tähenduses – otsima võimalusi nende silmaringi avardamiseks, tooma kohale filme, õppejõude ja filmitudengeid mujalt maadest. Tudengid saaksid oma töid analüüsida, vahetada mõtteid ja vabal ajal arendada sõbralikke suhteid. Koostöö võiks alata juba rohujuure tasandil ja seda peaks kool mitte ainult toetama ja soosima, vaid ka ise tagant tõukama. Meil, pisikeses Eestis, pole selline mõttealaad jõudnud veel koolistruktuuri mõjutama hakata või kui on, siis jäänud peamiselt mõttetetasandile. Võib-olla on „Sleepwalkersi“ tekkimine ja kestmine soodustanud omamoodi laiskusepiskute levikut, jätnud koolihärrad pisut toetuma arusaamisele, et selline võimalus on tudengitele juba loodud.

Sii edasi võib rääkida ka sellest, milised on raskused ühel eraldi seisval tudengifilmifestivalil pääsemisel filmikoolide ringi ja seal aktsepteerimist leida. Esimestel aastatel oli filmide küsimine ja saamine tõeline probleem, meisse suhtuti kui ebausaldusväärsele ja kahtlase väärtusega *undeground*-festivali kuusagil Metsikus Idas ja seletamist oli palju. Tekkis ka olukordi, kus korduvalt lu-



„Ramakien läänemaailmas“, 2001, Saksamaa/Tai. Režissöör Marco Wilms.



„Papagoi“, 2001, Ungari. Režissöör Gyula Nemes.



„Hammasratas“, 2000, Austraalia. Režissöör Irina Goundortseva.



„Tikk“, 2002, Austraalia. Režissöör Atanas Djonov.

batud kassetid jäid ikka ja jälle meie miskipärast saatmata ning esilinastusel olevad filmid tuli eelneval ööl lennujaama tollist välja manguda. Pärast teist festivaliaastat on toimunud aga suur muutus, paljud filmikoolid saadavad ise õigeaegselt võistlusprogrammi valikuks filme ja see annab jõudu igal aastal mõne uue maa juurde haarata. Süsteem töötab, oleme rahvusvaheliselt tunnustust leidnud, aga suur osa meie oma taimelavast ei saa festivali tähtsusest ja vajalikkusest veel aru. Ja see on taas märk millestki.

Viimastel aastatel oleme üha rohkem kasutanud filmitudengite eneste mõtteid ja jõudu festivali korraldamisel. On üsna oluline, et nad saaksid ise asja sees olla, töötada ja avastada iseenda jaoks. Ehk viib see ka mingil teisel tasandil arusaamisele.

Tudengifilm ideaalis peaks olema püüe vormistada vabadust kinematog-

raafiliste vahenditega ja tudengifilmide festival peaks seetõttu olema üks tõeline vabaduse kants, vaba eelarvamustest ja hoiakutest, levitades healoomulisi ja aktiveerivaid pisikuid. Ettevaatust neile, kes andunud mandumisele, unes kõndimine võib saada saatuslikuks.

Vaim teab, et magamine ainult kosutab. Film toidab.

Meie – see on peda kultuuriteaduskonna režiieriala III lennu lõpetanud Helen Valkna, Katrin Kissa, Kadri Kilp ja Marje Jurtšenko.

„NOKIA“ POLE POOLT KI KAALIT

TARMO TEDER

„KAALI SALADUS“/„HOME OF THE SUN“. Stsenarium, režii ja offline-montaaž: **Urmas E. Liiv**, operaator **Ago Ruus**, helilooja **Janek Murd**, teksti kirjutaja **Tiit Kändler**, tausta uurijad **Tiit Kändler** ja **Kalle Suuroja**, helioperaator **Arvids Celmalis**, heli järeltöötlus: **Andris Krenbergs**, produtsendid **Uldis Cekulis** ja **Riho Västrik**. Video Betacam SP, 52 min, värviline. © OÜ Vesilind ja „Vides Filmu Studija“, 2003.

„PHAETONIT OTSIDES“, portreefilm **Vello Lõugasest** (1937 – 1998). Autorid **Karl Kello** ja **Rüta Celma**, muusika **Peteris Vasks** („Landscape with Birds“), kasutatud „Eesti Reklaamfilmi“, ETV, „Eesti Video“, firma „Tael“ ning **Rein Kärneri** filmi- ja videomaterjale. Video Betacam SP, 15 min, mustvalge ja värviline. © Karl Kello, 1999.

„NARR JUMALA KOJAS“. Autor **Karl Kello**, režii **Rüta Celma**, kaamera: **Arvo Vilu**, AVID-montaaž: **Lauri Laasik**, produtsendid **Karl Kello** ja **Rüta Celma** koostöös „Baltic Media Centre’iga“ (**Ilze Gailite Holmberg** ja **Niels Holm**). Video Betacam SP, 52 min, värviline. © Karl Kello, 2000.

Ka elusoolast parkunud idealistil on nati nõme otsida „Nokiast“, võrrelda võrreldamatuid. Aga märgiliste totaalkujundite tõlgendamises peitub minu jaoks paradoksaalne võlu ja selles mõneti ka mängulises mõtteväljas peab iga tahes mainima, et Kaali kraater (siis küll nimeta rõngasjärv) oli ilmas juba siis, kui mitte ükski olevus siin planeedil ei osanud „Nokia“ kummisaabastest, kaablist ja taskutelefonist vähimatki

und näha. Ja Kaali kui ürgne jälg Maa kooses on olemas ka siis, kui „Nokia“, „Coca-Cola“ ja „Liviko“ on ammu hingusele läinud.

Kindlasti kaob enne Kaali kadu ka inimene kui selline, aga enne Kaali tekimist, enne selle kosmosest tulekut olid inimesed ilma igasuguste „Nokia“-unemateta siin platsis. Vahest just selles paradoksis peitub esmase olija ja hilisema kultuurilise tõlgendaja kohustus. Sest juba varsti võib Maaga pörkuda mõni hügelasteroid ning sipelgad ega prussakad ei seleta enam midagi.

Kelle jaoks siis vaja üldse seletada? Öeldakse, et mis tahes vähegi mõtestatud nähtuse kui vaimuga suunatud olemiseavalduse peamiseks väärtuseks on inimlik mõõde, antropotsentristlik dimensioon, seos *homo sapiens*’i kui „ülima õiega“. Ja seda inimlikku mõõdet, tähendust inimese jaoks on Kaali kraater juba aastatuhandeid, eelkõige mütoloogiliselt ju kandnud. Kaali väe etnomütoloogilise mõju konkreetne poolt unustuse kooriku alla settinud, aga pakub teisalt aina selgemat pinget. Inimeseülese loodusliku võimu märk ja huvi seda teaduslike argumentidega dekonstrueerida pole kuhugi kadunud. Kui päike, vesi, õhk ja muda on eluallikaiks putukatele ja puudele, miks ei või siis Kaali fenomen olla käega katsutav, kuid samas ajaloolis-religioosne vaimutoit inimesele, spirituaalne hingeleib.

Meile pole vaja muu maailma materialiteeti ja välist edu kopeerivat „Nokiast“ või „Lockheed-Martinit“, vaid midagi eriti originaalset, ainuomast, vaid siia keele ja rahvuse territooriumile kuuluvat. Ja see on väga ilmekalt just Kaali kui Euroopa ainus kaardistatud



„Kaali saladuse“ ingliskeelse versiooni jutustaja Robert Oetjen.

meteoriidiväli oma ürgse ja müütilise peakraatriga, püha järvega. Eesti talupoegliku kalja, karaski, uue vankri ja rammusa lojuse tahtmise esmavajadus paistab nüüd terenduva eurosupikausi foonil täidetud. „Welcome to Estonia!“

Aga Kaali pole ainult mingi kaubanduslik-majandusliku „Disneylandi“-laadne tõmbekeskus turistide tarvis, vaid palju peenema koega eksistent-siaal-kultuuriline allikas, mutta ja gaasi varjunud salakaev, mille aarded vajavad uurimist ja siirded jätkuvat mõtestamist. Selleks on vaja organiseerida entusiasmi, kütta immateriaalsusele suunatud huvi muukida Põhjala muinasaja mütopoesiat.

Eesti ja Läti kineastide koostöös valminud populaarteaduslik dokumentaalfilm „Kaali saladus“ (rež **Urmas E. Liiv**) on pandud kandma ka rahvusvahelist missiooni: tutvustada Euroopa televaatajatele Kaali kraatri unikaalsust ja

sellega seonduvat problemaatikat. Üle miljoni krooni maksma läinud filmist paistab, et see problemaatika on küllaltki mitmetahuline, liigenduis arusaadavalt välja mängitud, lavastuslike ja animaefektidega huviäratavaks pakitud, tiheda diktoritekstiga teavitatud, nimekate arvajatega markeeritud, nii tugi-toolioivikule kui -kulupeale seeditavaks töödeldud. Kaalit kui peateemat üldiselt lõa otsas hoidev dokumentaaljutustus tungitseb põnevusega haruliineis, võtab pealtäha erinevad tükid suurelt ette, kuid suudab need ka läbi mäluda ja pealiiniga siduda. Üldarusaadavusega vaheldub täiesti teadusliku uurimistöõ nüansse, mütoloogiat, kerge õuduse kastmes teaduslikku fantastikat, mustvalgeid kroonikakilde ajaloost ja poliitikast, tabelleid, tarbeluulet ja simmanit. Tegemises on ambitsiooni ja tulemuseks eesti filmiloo haardekaim populaarteaduslik dokumentaal.

Hakkas häirima ühe filmi läbiva ala-teema liigne ekspluateerimine: poogiti kosmosest lähtuvat ohtu. Walesis paiknev „Spaceguard Centre“ direktor **Jay Tate** jt saavad selles asjas korduvalt sõna. Arvutivõrk ühendab vabatahtlike „taevavalvureid“, aga nähtavad on alles üle sajameetrise läbimõõduga hulkurtaevakehad, kuid juba kümnemeetrine võib tekitada katastroofi nagu kunagi Kaalis. „Pole kahtlust, et see juhtub,“ ütleb Tate. Millalgi kindlasti. Aga asteroidi või meteoriidi langemise ohu üledramatiseerimisest jäi mulje, et „Kaali saladuse“ loomegrupp on teadlikult mängitsenud vaatajasse jälje jätnud *mainstream*-katastroofika („Deep Impact“, „Armageddon“) tekitatud meeleoludel põnevust kruvides.

Mulle pakkus filmis enim pinget delikaatselt ja objektiivselt, diletandi jaoks selgesti eksponeeritud teaduslik ja ka teadlaste intriig: kui vana on Kaali kraater? Etnomütoloogia järjepidevuse ja folkloori elujõu asjus (eeposed) johtub



Ago Ruusi foto

Kaali järv.

sellest paljugi. Kokkupõrke dateeringu suhtes esitab film peamiselt kaks teaduslikult väga argumenteeritud (proovid turbakihtidest, kõrgtemperatuurse gaasi ja iriidiumi sulamise jäljed) seisukohta, kusjuures kineastid jätsid oma arvamuse eelistuse delikaatselt vaka alt irtitsemata.

Niisiis akadeemik **Anto Raukas** väidab, et meteoriit kukkus kaugel kiviajal 7500 aastat tagasi, mis on kollektiivse mälu jaoks väga hämar aeg. (Kaali alad kerkisid merest alles 8000 aastat tagasi.) Lõuna-Taani ülikooli abiprofessor **Kaare Lund Rasmussen** leidis samal turba-puurimise meetodil ka jälgi, aga erinevalt Raukasest mitte viie meetri, vaid juba 1,73 meetri sügavuselt ning dateeris kokkupõrke aja 370–400 a eKr.

Seda turba ja iriidiumi kui kosmilise indikaatori seotusele tuginevat versiooni toetab jõulise loogikaga Tallinna Tehnikaülikooli vanemteadur **Siim Veski**, kes õietolmu mikrojääke analüüsinuna sedastab samasse 2400 aasta tagusesse aega suure metsahulga (aga ka nisu, od-

ra, rukki ja kõrreliste umbrohtude) ulatusliku kadumise Saaremaal. Veski küsib: „Kust tekkis Saaremaale iriidium 2400 aastat tagasi? Miks kadusid mets ja viljad? Miks kadus loodus ja inimene sel ajal Kaali ümbrusest paarisajaks aastaks?“ Filmi asi pole seda akadeemik Raukaselt küsida.

Uppsala ülikooli teadlased on kraatri tekkimise ajaks pakkunud 3600 aastat tagasi. Küllap tuleb geoloogidel kraatri lähedasis sois veel turvast puurida ja korduvate analüüsidega plahvatuse ajas ühisarvamusele jõuda.

Kaalist ei tohi teha filmi, millest puuduks **Lennart Meri**, kes ütleb „Kaaliladuses“ plahvatuse kohta, et geoloogiline määrang on teisejärguline, sündmus toimus ja inimene nägi seda ja see jättis jälje mütoloogiasse ja folkloori. Just maailma- ja mõtterändur Meri oli esimene, kes püüdis inimeste kollektiivsest mälestusest Kaali katastroofi jälgi leida. Selle kinnituseks väike loetelu: Saaremaa suur tulekahju rahvaluules ja -lauldes; Ebaivere mäel sündinud saarlaste



Riho Västriku foto

Rekonstruktsioon hilispronksiaja inimestest, kes nägid Kaali meteoriidi kukkumist.

suur jumal Tarapita; taevatule maa peale kukkumine soome mütoloogias; päike toetas meresaarele jala maha; päikesenägu armas taevapoeg kukkus otse Kaleva järve jne.

Igatahes meteoriidi allasööst oli nähtav tuhandete ja kuuldav sadade kilomeetrite raadiuses. Öösel võis see paista eriti kohutav. Kas Päike kukkus alla idas? **Pytheas**, kuuldes oma retkel 320 a eKr saladuslikust saarest, kuhu langes päike, otsustas seda saart külastada. Tema kogemus oli nii jahmatama panev, et kandub ainsa autentse tsitaadina „barbarid näitasid meile kätte koha, kus päike heidab magama“ läbi ta reisikirja meie aega. Kas Põhjala püdelas justkui meduusses meres valgetel öödel seilanud Pytheas nägi Kaalit 30–40 aastat pärast plahvatust? Miks oli Kaali kui püha järv ümbritsetud 2,7 meetrit laia ja 480 meetrit pika kivivalliga? Miks hoidub film tsiteerimast Liivimaa krooniku Henriku teadet, et aastal 1227 uputati Saaremaal vaarao?

Küsimused kuhjuvad ja küsivad üks-

teist sigitades edasi. Siit jõuame muinasaja ja kristluse sidemeteni, nende läbikasvanud sümbboolikani. Filmimees ja mütoloog **Karl Kello** on teinud kaks Kaali-ainelist dokumentaali: „**Phaethonit otsides**“ ja „**Narr Jumala kojjas**“. Esimene portreteerib Kaali saladust uurinud arheoloog Vello Lõugast, teine muugib Kaali katastroofi jälgi rahvaluules.

Kaalist hoogu võtva „Narri...“ keskseks objektiks saab kraatrist linnulennult viisteist kilomeetrit eemal paiknev Karja kirik. Vahest liiga suvaliselt ja eelarvamuslikult maailma mütoloogilise folkloorseid avaldusi Kaali kultusega siduv (vt ka ajakiri „Haridus“ 1/2003) Kello käib oma „Narriga...“ natuke **Andres Söödi „Mälu“** (1984) jälgedes, kuid täiendab seejuures **Villem Raami** Karja-kiriku-kesksust Skandinaavia, eelkõige Norra XI sajandi väikeste puukirikutega. Ükski arukas pastor ei tohiks Kello näidatud muinasusu ja kristluse sümbiootika vastu vaielda ning ükski vähegi tõsine Kaali-uuriija ei tohiks Kello julgete seoste hüperboolikast



Agco Ruusi foto

Lennart Meri Leedu turistidega 2002. aasta suvel „Kaali saladuse“ võtete ajal.

enam mööda vaadata.

„Phaethonit otsides“ paistab entusiastlikult põlve otsas tehtud, kuid tänuväärne töö. Enne kui arheoloog **Vello Lõugas** (1937–1998) jõudis siit ilmast lahkuda, jõudis ta härja moodi tööd teha: kaevas, kirjutas, pumpas, publitseeris, kogus, võrdles, ajas teaduse kõrval muinsuskaitse asju. Just Lõugas oli see, kes kaevas lahti ja kaardistas kraatrit ümbritseva, küllap kultusliku/sõjalise otstarbega hiigelmüüri, püüdis lisaks kivikalmetele võtta proove ka Kaali märjast hauast, kuid järv ei andnud end kätte. Lõugaski uskus **Tacitust**, kelle teateil käis Pytheas Põhjala saladuslikul saarel, kus oli püha järv (ka põrgujärv), kuhu päike heidab magama.

On fakt, et 1937. aastal meteoriidi-plahvatuse hüpoteesi tõestav mäeinseener **Ivan Reinwald** leidis magnetiga kammides Kaalist 28 grammise taevakivikese. Sellega oli kraatri Maa-väline päritolu tõestatud. Tänapäevaks on 110 meetrit laia ja 22 meetrit sügava peakraatri kõrval arvele võetud veel kahek-

sa väiksemat lohku ning Kaali on Euroopas ainus kaardistatud meteoriidiväli. Kuid see on väline asjaolu.

Tähtsam on see, et väga tõenäoliselt just Kaalis asub Põhja-Euroopa mütopoesia tsentrum. Tacitus ütles, et aetid kummardavad Jumala Ema. Roomas muudeti Kreeka ja Väike-Aasia looduse ja viljakusjumalaema, Jumala Ema Kybele orgialik kultus ametlikuks, kui suur meteoriit 204. aastal eKr üle Iga-vese Linna lendas. Aasta hiljem muutis Rooma senat seadust, et tuua Kybele püha kivi Väike-Aasiast Pessinusest Rooma ja Kybelele ehitati Palatinuse künkale tempel. Meieni on säilinud pildid Vesta preestriema Claudiast, kes seisab Tiberi kaldal ja võtab vastu Kybele kivi, mis oli meteoriit.

Saladuslikule Põhjala saarele löödud müütiline päikese haud jättis jälje nii antiiki kui siinsete rahvaste mütoloogiasse. Tuhandel viisil inimeste keelde ja meelde jäänud Kaali kuvand on läbi muinas- ja hansaaja otsapidi XXI sajandisse jõudnud.

NOPRI TIIT JA RUUSI AGO TEEVAD HIRMUS PALJU TÖÖD

Kaheksa päeva nädalas

MADIS JÜRGEN

„KAHEKSA PÄEVA NÄDALAS“. Film on üles võetud **Tiit ja Vilve Niilo** peres Nopri talus Missos 2000. – 2002. aastal. Käsikiri, režii ja pilt: **Ago Ruus**, heli: **Rein Urm**, heli järeltöötlus: **Koit Pärna ja Enn Säde**, montaaž: **Sirje Haagel**, on-line montaaž: **Kaido Strööm** (AA Visioon Studio), arvutigraafika: **Rene Kelomees**, viiul: **Tai-vo Niitvägi**, autori teksti lugeja **Andres Ots**, toimetaja **Enn Säde**, produtsendid **Maie Kerma ja Ago Ruus**. Video Betacam SP, 58 min, värvoiline. © „Profilm“, 2003.

Ago Ruusil valmis eelmisel aastal järjekordne film maaelust.

Mis me sellest filmist õpime?

Me saame teada, et Eesti põllumajandus on madalseisus ja et Laar on selles süüdi. Meile näidatakse Nopri pere-meest **Tiit Niilot**, kes rühmab ja müttab hullumeelselt sajal rindel, ravib ise oma lehma, sest zootehnikut ei ole (ja lehm sureb sellegi poolest). Et tal on viis last. Et sulased ei pea pühade ajal tööd tege-ma, perenaine teeb ise. Et peremees käib



Tiit Niilo oma talumeierei toodetega Palamuse laadal septembris 2002.

Nopri Tiit
oma perekonna
keskel.



Ago Ruusi fotod

ise kohupiima ja sõira müümas. Teeb ööd läbi oma projekte, niidab karvakasvand isamaad, ehitab teid ja sideliine ja lööb üles vana meierei. Veab kohalikku hariduselu ja viib 1. septembril õpetajale lilleõie.

Sellised mehed peavadki elu üleval, ütleb peaminister Siim Kallas Vastseliina laadal Nopri Tiidu küüslauguvõid mekkides.

Ago Ruus on ka suure töö ära teinud. Ruus on passinud hommikupoole ööd kaameraga juures, kui Nopri peremees, silmad punased, Euroopa laenude jaoks projekte kirjutab. No eks Ruusi silmad olid samamoodi punased, ma kujutan ette.

Ruus on uurinud välja, et lõikuspäeval tuleb Misso kanti külla põllumajandusminister. Naised on kupaatunud kõrge külalise auks leiba tegema. Minister tuleb kohale, aga ei söö ühtainust kotletti ka. Nuusutab ja jookseb minema.

Ruus on isegi talumehed ükshaaval ette võtnud. Ma tean Ruusi. Ruus läheb hoogu ja kui tema juba filmima hakkab, ega ta siis enam kaamerat käest ära ei pane.

Nii need Tiidu päevad lähevad ja nii see Ruusi film meil veereb.

Ja siis tuleb üks suurepärane koht – Nopri Tiidu noorem öde, kes on kaks-

kümmend kaks aastat vana ja kes Tiidu juures töötab, ütleb vennale, et mina sinu juures enam tööd teha ei taha. Et aitab. Et mina ei näe sügavat mõtet niimoodi rabada. Ja selle jutu peale näitab Ruus (õnnestunult), kuidas kõmiseb äike, algab vihm ja mehed joovad jaanitule ääres viina.

Braavo!

Nopri Tiidu öde vaadates jään ma kuulutama. See jutt on siiras. See on tõesti väga hea. Ja tõetera noorema öe jutus nii Nopri Tiidule kui Ruusi Agole. Pidage piiri.

Kui Jaan Tätte Vilsandil oma esimest peldikut ehitas, õppis ta selgeks absooluutse lolluse valem. Et kui sul on tapp täpne ja diagonaalid paigas, siis tuleb peldik kindel, polegi neid prusse nii palju vaja.

Heas näidendis pole vaja liigseid sõnu ja heas filmis liigseid kaadreid.

Pealkiri oli ka hea. Pealkiri on pool honorari, nagu kunagi ütles kadund ajakirjanik Ilmar Roden.

LORA MISA LORA, KA UMMI



JÜRI PINO

„KUNINGAS ÜHEKS PÄEVAKS“.

Film seto sootskast Hõrna Aarest. Stsenarist, režissöör ja produtsent **Peeter Urbla**, operaatorid **Andrus Prikk**, **Arvo Vilu**, **Rein Pruul** ja **Andres Arro**, toodangu assistent **Ingrid Nõmmik**, monteerija **Anri Rulkov**, heli: **Horret Kuus** (Film Audio OÜ). Video Betacam SP, 59 min, värviline. © „Exitfilm“, 2002.



„Kuningas üheks päevaks“.

„POTISETUD TULEVAD JÄLLE“.

Visand viiepäevasest teekonnast. Autorid **Peeter Urbla** ja **Andrus Prikk**, monteerija **Anri Rulkov**, assistent **Ingrid Nõmmik**, produtsent **Peeter Urbla**. Video Betacam SP, 33 min, värviline. © „Exitfilm“, 2002.



Seto sootska Hõrna Aare.

Tiiä'i kiäki, mis ta Setomaa õigupe-rast om. Ma'ki es tiia ja mo imä lätt vä-ega mõrost egä kõrd, ku ma üritä seto kiileh võ Setomaast mitä kirodada.

Mis sa, poiskene, ka tiiät, üteli imä ja ta'l om õiguh. Tõsi ta om, ma es mõista'i nippallo häste taad kiilt, taaperast imä ka üteli niimuudo.

Ka mis tettä, nüt om jo Setomaa sää- ne suurmood võ koes na mõtsiku ütlesse. Om õks.

Viimäne suvi oll ju kõkk raadio ja te-leviisore täüs seto juttu. Ja ikä viimene ku kirätsura käve vähemaste kõrra sääli kandih är ja kirot, määnese illos maa se om ja määnese ulli inimesetükü sääli elä-va. Tiiate, seto kiileh om sääne illos kiit- tos: võt sa olet hää inimesekene, õkvalt sääne ku ma'.

No ja nüt om kats vilmi ka tettü. Ja ma kaesi näid ja ma es mõista suurt mitä näist kõnõlda. Tõsi. Mõista'i joht. Üts, taa Hõrna Aare vilmi om jo ku üts tavali- nõ etnograafiavilmi võ mitä säänest; ta



„Potisetud tulevad jälle“.



tõone, potiseto vilm om mu meelest üts hää palagan hääst palaganist.

No kia usk täambä viil potisetot? Kia viil mõist taad kiilt ja kial viil om nartsu setole anda. Kiäkil ole'es ja es taha kiaki inämb savist tsirko jo ummi latsile perseht puhko. Mäledad taad salme: ku olesi ma savist tsirk ja kiäki puhko perseht minno... No kae.

Võis olla, et ma olõ'i õks õige miis taast ülepiä kõnõlõma. Mis tiä ma vilmist, mis tiä ma setost. Ei hobestki. A ma kiroda õks, om tiile, mõtsigile, jälke veitkest eksootikat pakut.

Ku see Hörna Aare vilm. No mis ta'h vilmis sõs õks nii väega juhtu? Ei määnestki. Ellä üts miis üteh küläh, tege uma asje, kõnõlõ veitkest seto kiilt, veitkest kiräkiilt, mis taah sõs nii erilist om, et liinaherra tuleva vilmi tekemä. Ei määnestki. Ja viil sääne illosa vilmi tegeva, lika pallo mu meelest näüdatas taad ullikest säääl taamal kõk aig, ma nakse jo pelgäma, et tahetas näüdata, koes kõik me, setokese, ole sääne aia taade lännu inemisetüki. Et väikse külä tihedaste liki, kõk oma sukulase, no koes säääl tööstmoodu saaseki, ku puule latse meneva aia taade. Es ole nii, mi tiäme umi sukulasi väiga häste ja om suur patt... tiiate külh. Kaege hinnast, mõtsiku, koes ti külädeh tettäs.

Võt ti es tiäki, kiä om mõtsik? Ja na vilmi es seleta jo ka mitäki. Mõtsik om mitteseto. Luterlane. Võõras. Mõtsik ole'i halb sõna. A hää ka mitte. Mõtsik om sääne inemisetükk kiä kaes miid veitkest no ülevält alla: no mis te, setokese, sääne ulli jootkukese, ku ti olete, ka ilmast tiiate. Mi lasemeki nena norgu ja kõnõlõmõ: pai herra, sa olõt liinah kõrgest kooltetu, oppa siis miid, ku sa nii tark olõt. A eis mõtlõmõ jo, koes mõtsikile är tettä. Es taha mi taale halba, a veitkest oppust kuluss egäütele eloh är. Ja mõtsik, sääne, kia meid põlgass, om jo enamaste nippallo ull inemine, et taale veitkest valskust tettä om jo väega

lihtne. Petät ta'l kaatsa jalaht, ta es märkägi. Perast, ku näet, et inimene om opust saanu, annat õks takasi. Miil pole võõraht vajja.

Taaperast mu'l tund, et taa edimäne vilm, ta Hörna Aarest, om veitkes mõtsiku tettü. Arvo na es saa, mis om, õks setokese veitkest petsiva näit sõs. Ku sa usut, et seto ommaki sääanse, oi, latekene, tule kae eis, mi oleme pallo hullema. Ja ullima ka, ta om õks tõi.

A töösest ma tiä'i mita kõnõlda. Väega illos, ku nuure inemise otsise taad müütulist juurt, mitä neil hindal ole'es, ka näil jääss olõmada üts, mitä peris potiseto väega häste tiidva: mõtsiku es salli setot. Seto jo pure, ku talle sõrme suuhu panet. Olesi mõtsiku tiidnu, ku pallo setokese taast nartsuveost teenisi, na olisi umma uhke hobese vankre ette säädnu ja padavai Repina puule ajama. Nartsost saase jo kõgõ parem pabõr. Ja Setomaal om jo inemisi väega pallo, a maad vähhe. Nii piat seto minema mõtsikide maale ja säääl rahha tekema, om si koes om. Ti es tiäki, ku pallo setosi müüdä Eestimaad ringe lask, oi esäkene, mid om siin pia ikä kümnes, vähämbalt. Naksite pelgäma? A nii pitiki.

Ku ti nüt sest lorast puul uskma jäite, olete pettä saand ka nii puule. A mitte kurä pärast. Tulgõ kaega ta maa ülõ, ku suvi jälle käeh, kullõge ka veitkest, mitä tiile kõnõldass ja... sõss otske uma juurt. Ti hindä vanaimä, kiä ja koh ta ka polõss, tiad tiist hindäst sääanseid luku-si ja legende, et kuku persili. Mii'l setodel om vedänu, miid om ammo jo uuritu ja puuritu, väega lihtne om seto olla. A koes olla harjukas? A te otske! Mi võme alati aidada.

INIMESE HING EI SURE

OLEV REMSU

„ELU PISIASJAD“. Autor: *Dorian Supin*, helirežissöör *Mart Otsa*, monteerija *Kadri Kanter*, intervjueerija *Eevi Kruuk*, eriefektide operaatorid *Ago Ruus* ja *Jan Henriksson*, produtsent *Reet Sokmann*. Video Betacam SP, 55 min, värviline. Film valmis F-Seitse OÜ ja „Jerusalem Production“ koostöös. © F-Seitse OÜ, 2003.

Kui ma kuulsin poole kõrvaga, et **Dorian Supin** on teinud filmi hooldekodust, siis olin juba ette kindel, et külaläheb lahti metsikuks paljastamiseks – noh, varjupaiga katus langeb kaela, seinte vahelt tuiskab sisse lund ning hooldajad varastavad hoolealuste toitu, söödavad seda oma sigadele. Ja oh seda viha ja tagedust, mis sealt majast välja paiskub!

Umbes niisugune on õhustik meie dokumentaalfilminduse maastikul, just sihuke suhtumine läheb täna nn peale, nagu öeldakse. Ja ega pilt olegi vale, see peegeldab üsna täpselt meie moraalselt olukorda. Riiklikku kalkust tulebki aina piitsutada ja piitsutada, näe, ise istuvad

nõukogudes, määravad endale mitmekümnetuhandelisi palku, aga vanade inimeste jaoks ei jätku pennigi.

Ainult et Supin on teistsugune autor, temal on oma tee.

Supini film „**Elu pisiasjad**“ on hooldekodust ja armastusest. Ja mitte armastuse puudumisest, vaid selle olemasolust.

Milline peaks olema üks korralik dokumentaalfilm?

Ma ei räägi kaameratööst, ma ei räägi esteetikast, ma räägin sisust. Esmalt loomulikult paeluv, kino on kahjuks kino, telekas paraku telekas. Vaataja pilk peab olema naelutatud ekraanile. Kes ei suuda üllatada, pangu pillid kotti ja kõndigu koju.

Ent paeluvus üksinda on kuidagi liiga tühine, otsekui kokakoolareklaam „Coca-Cola Plaza“ räästas.

Supin eelistab sõnumit paeluvusele, paelub sõnumiga.

Kui me võtame aluste aluseks publikuarvu telekate taga, ei püsiks Supin ilmselt kuidagi konkurentsisis. Teda lööksid paljastajad ja irvitajad. Rahvas tahab



„Elu pisiasjad“.

oma tigidust välja elada, igatseb näha, kuidas huntidel lambanahas mask maha rebitakse. Ja kes rebib, see on populaarne, pälvib nii huntide kui lammaste tunnustuse.

Mina olen seda meelt, et riiklikult (olgu otse või vahendatult) ja heategevusfondide finantseeritavad taiesed ei peaks taga ajama suurt vaatajaskonda. Vaataja tuleb endale kasvatada. Just nimelt kasvatada, kõlgu see pealegi veidi sovetlikult.

Ja Supin kasvatabki. Ta näitab inimese väärikust, soliidises eas inimese väärikust. Noh, kui tahate, siis lihtsa inimese väärikust. Ja mis tähendab siin lihtsa? Vanaks saame me kõik, isegi miljonärid, surma ees oleme võrdsed.

Siit ka põhjus, miks film voogab aeglaselt. Vaataja uudishimu võib rahuldada kähku, ent austuse tekitamine elusülgise vastu võtab aega. Tormamine ei sobigi. Ja kellel läheb igavaks, lülitab teleka tapmise ja tagaajamise peale või vajutab *eject*-nuppu puldil – tema jaoks Supin oma filmi ei teinud.

Supin on pannud ekraanile tunnetuse, fikseerinud filmikeeles nähtuse, mida me nimetame eakuseks. Vene keeles on selle kohta vanasõna – *starost ne radost*.

Näeme vanurite portreid, portreid, peamiselt visuaalseid portreid. Elulugude jutustamine jääb kuidagi harali, aga niisugune see raukade jutt juba on. Pisut seniilne, mis siin ikka varjata. Sellegipoolest oleksin ma soovinud rohkem ligimiste lugusid kuulata, need olid nõnda paeluvad – ainuke pisiasi ilmestast tervet möödunud elu, piisakeses peegeldus ookean, fakt oli muutunud kujundiks. Ja erinevad elulood oleksid individualiseerinud portreeritavaid. Kino ei ole ainult „visua“, kino on ka „audio“, ka verbaalne audio.

Veel üks üllatus ootas mind ees. Ma ei kahelnudki, et see küllaltki religioosne film lõpeb surmaga. Noh, küünlad



põlevad, kantakse kirstu hooldekodust välja, papp saadab hinge oma teele. Stambid minus pressivad end peale, valisin juba, kes neist portreeritavatest on siis lahuja.

Eksisin taas. Surma asemel näeme finaalis haljendaval aasal diskreetset mees- ja naisakti, mõlemad noored ja elujõulised.

Religioosus algab teatavasti uskumisest imesse. Kes ei usu imedesse, see ei ole religioosne inimene. Ta võib omaks võtta religiooni eetika ja kombed, ent oma südames ta ei ole siiski religioosne inimene.

Supin lõpetab imega ning muudab oma filmi tõeliselt ja sügavalt religioosuks ilma igasuguse mustakuulise pealetükkivusega. Filmis jääb kõlama ülevus ja puhtus, helgus ja hingesuurus.

Supini hooldekoduvanurid nagu ütleksid meile: sellised, nagu olete seal aasal teie, olime kunagi meie, ja sellisteks, nagu oleme siin surma eel meie, saate kunagi teie. *Memento mori!*

Supin kasvatab kaastunnet, mis on kõlbluse aluseks.

Muide, me elame pensionäride kuulul. Me kasutame nende loodud ühiskondlikku vara. Kui me lapsed käivad koolis, siis on need hooned ehitatud raha eest, mis jäeti neile palgaks maksmata või võeti nende teenistusel maha maksude näol. Ja kui halvasti me oma võlga pensionäridele tagasi maksame!

Ent Supin on maksnud.

OPERATSIOON „OP!“

REIN LANG

Tervelt kaksteist viimast aastat on mul ikka olnud Eesti Televisiooniga mingi kana kitkuda. Siirdeühiskonnas pidanuks avalik televisioon täitma hoopistükkis teist rolli, kui seda on teinud ETV. Aga läks nagu Eestis ikka, nagu alati.

ETV on oma olemasolu õigustamiseks ikka valjuhäälselt kuulutanud enast rahvuskultuuri kandjaks. Nagu Márqueze „Sada aastat üksildust“ peategelane lihtsalt teatas, et edaspidi tuleb teda kutsuda koloneliks. Et oma deklaratsiooni õigustada, on ETV ikka teinud ka kultuurisaateid. Sageli ka selliseid, millel kultuuriga suurt midagi pistmist pole olnud. Ses osas meenub üks ilusa tüdruku juhitud trendsaade, mille sihtmaks oli ilmselt tärkav kodanlus.

Ilmar Raag, kelle paljusid seisukohti avaliku televisiooni kohta ma ei jaga, on vaieldamatult kultuurne inimene. Ja seda on tänase ETV ekraanilt ka näha. Üle mitme aasta on sinna ilmunud saade, mis õigustatult võib kanda kultuurisaate nimetust. Muidugi „OP!“

Mis on „OPi!“ väärtused? Esiteks ei soovi selle tegijad, eriti saatejuht, olla maailma naba. ETV saatejuhtide puhul on ikka olnud probleemiks see, et ekraanilt eksponeeritakse rohkem iseennast kui asja, millest jutt. **Karl Martin Sinijärve** puhul on tegu meeldiva erandiga.

Teiseks, pildikeel. Televisioon annab tegijale võimaluse luua kunstilisi kujundeid ka pildis. Ja anda edasi kujundeid. „OP!“ annab tunnistust, et pildikultuur on eesti teletegijate hulgas täiesti olemas ja pole meil vaja häbeneda midagi. Positiivne on see, et seda tähtsustatakse. Ameerika telekanalid näiteks kunsti telepildis eriti ei hinda. Rõhk on rohkem fakti, sündmuse edasiandmise täpsusel

ja atraktiivsusel. Kui pidada televisiooni osaks rahvuskultuurist, siis „OPi!“ valitud tee tundub olevat õigem.

Kolmandaks, teemad. Sinijärvel ja tema taustajõududel on hea taju sellest, mis võiks olla huvitav. Seda võib ka nimetada võimeks teha vahet olulise ja ebaolulise vahel. Ajakirjaniku jaoks ka destamistvääriv omadus!

Neljandaks. „OP!“ edastab tõesti looja mõtteid. Tal lastakse rääkida sellest, mida ta ise peab oluliseks. Teda ei materdata saatejuhi küsimustega, mis tavaliselt inimese mõttekäigu segamini löövad. See seletamisruum, mida pakub intervjuueritavale „OPi!“, võiks olla eeskujuks ka teistele saadetele, sealhulgas poliitikasaadetele. Loomulikult ei saa seda teha reeglilik, sest siis mindaks jälle teise äärmusesse.

„OP!“ kannab endas minu jaoks just seda vaimust, millest on Eestis karjув puudus. Ta edastab sündmusi, fakte ja protsesse nii, et selle taga pole vähimatki soovi kellelegi või millelegi kolakat anda. Selles saates puudub sootuks meie ühiskonnale nii omane kurjus.

Mis võiks olla paremini? Teades pisut ETV rahalisi võimalusi, loodan, et Raag kasutab tema käes olevaid hoobasid just selliste saadete nagu „OP!“ eelistamiseks. Ehk jõuame kunagi ka saateni, mis analoogilises vormis suudaks vaadata maailmakultuuri tervikuna. Seadusandlikult on ETV ülesanne ka maailmakultuuri parimate saavutuste tutvustamine. Ja see ei tohiks küll piirduda friigifilmidega.



„OP!“ ON POPP?

MARGIT TÕN SON

Autor-saatejuht **Karl Martin Sinijärv**, toimetaja **Gerda Kordemets**, operaator **Helen Valkna**.

Ma ei tunne mingisugust vajadust materdada asja, mis suurepäraselt funktsioneerib. Vastupidiselt paljudele muudele institutsioonidele ja isikutele, kelle eksistentsi eesmärk näib seisnevat harjumuspärasuste lahtikruvimises ja harmooniliste arengute lammutamises. Justkui logisevat ja reformitavat tänases Eestis vähe oleks. „OP!“ on ennast tõestanud kui igati suupärane suutäis kultuuritarbijale: süva- ja popkultuuri serveritakse siin lisaks ka kauni garneringuga. Ülesehituselt on tegemist uudiste saatega, mida ilmestab võimekas toimetajatöö ja punakuubne saatejuht, kelle sarmi üle tiineridki arvamust viitsivad avaldada. Igal teisipäeval pärast spordiuudiseid ja enne väärtfilmi pakub ta silmale ja kõrvale head ja kvaliteetset ajatäidet. Esialgsest stuudio- ja pealinakesksest jutunurgast on välja kasvanud laiahaardeline ja samas kompaktna pooltund, mille sisutihedus on tähelepa-

nuväärne ning mis ei näita veel kaugeltki lodevuse või lihanõtruse märke.

150 saadet tagasi **Piret Tanilovi (Jõemägi)** juhatusel alustanud ja **Ilmar Raagi** edasi veetud „OP!“ kippus esialgu eksperimenteerima pigem soengute, tualettide ja operaatori oskustega kui konkreetse kultuurivahendaja rolliga. Stuudiokujunduses domineeris siis veel militaarne kamuflaaž ning steriilsel pargingingil aeti jutud pikemalt filosofoerimata sirgeks. Nüüdseks on jõutud äratundmiseni, mis rolli „OP!“ tegelikult Eesti kitsukesel kultuurimaastikul mängima peaks. **Karl Martin Sinijärvel** on asjade seis kontrolli all – „OP!“ on popim kui varem ning tema eesmärk ei ole inimest kultuuriga vaenujalale ajada, vaid tõlkida protsesse, mis muidu vaid kinnisteks kultuuriloojate sisevärinadeks jääksid, arusaadavasse teksti- ja pildikeelde. Arhitektuurivaldkonna selline kaasamine, kus iga saade valmib erinevas ruumikunsteoses, on omaette fenomen.

(Kunagi sajanda saate paiku hirmusid vaatajad, et mis küll saab, kui „OP!“

Ilmar Raag,
Karl Martin
Sinijärv,
Gerda
Kordemets ja
Piret Tanilov
„OP!“ 100.
sünnipäeva
tähistamas.

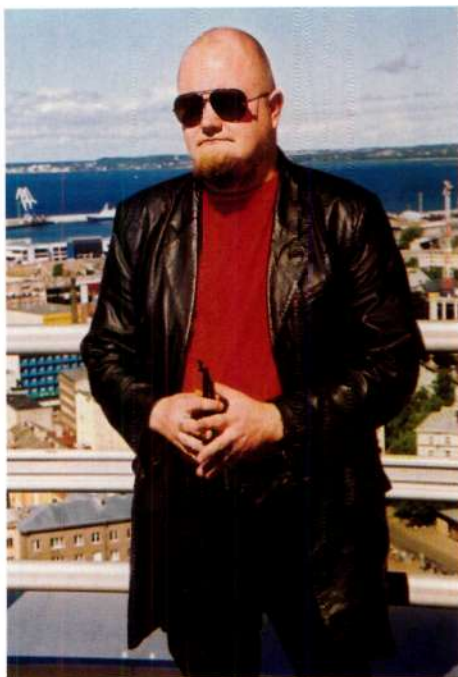


populaarseks peaks muutuma. Et kas see mitte kultuurisaatele hävitavalt ei mõju? Arvan, et ammu oleks aeg saada üle kompleksidest, mis populaarsust kohe kultuuritusega samastab.)

ETV veebileheküljelt kultuurirubriigist leiame vaid hõreda rea saateid, mis igäiks omas elemendis asendamatud ja vajalikud. Ilmar Raagi toel on telesaadeks vormunud „Tegelikkuse KesKus“, mis tavateadvust dekonstrueerides algpõhjusteni püüab jõuda ning poliitilist korrektsust ja muid konventsioone eirates ideoloogilisi tõsikindlusi eos pulbriks uhmerdab. Tegelikult muidugi ei tähenda see muud, kui kaine mõistuse manifestatsiooni, mida Eesti meedia, mis harilikult ikka müütidel ja stereotüüpidel ratsutab, üldjuhul eirata tavaseb. Ja veel on tarkusearmastajast televaataja rõõmuks tagasi tulnud ka „Vita brevis“ – ajakohaste küsimustega tegelev intelligentsel mõttevahetusel põhinev saade, mis ei kavatse lauslolluse vohamisele niisama kergelt alla vanduda ning jätkab misjonitööd teleekraanil niikaua kui... ETV-l kapitali jätkub.

Üldine olukord meediamaastikul kipub olema tõmbleva kujundusemuutmise palangus ja uute lähenemiste genereerimises. Tihtipeale on nende pealesunnitud formaadimuutuste taga palgatõusu näljas toimetajad või rahapuuduses omanikud. Uus on alati hullem, vähemalt seni, kuni ta jälle vanaks ja heaks saab. Soov tulla vaatajale/lugejale lähemale annab tihtipeale järele just sisulise poole pealt. Viimastel nädalatel on kultuurikriitika ja kultuuriajakirjanduse seisukorra vaagimine kujunenud mõne tegelase isiklikuks ristiretkeks. Meediaväljaanded tegelevad mammonakumardajate survele üha rohkem reitingute tõstmise ja tiraažide suurendamisega.

„Sirbi“ külgedel ei saagi enam suurt muust lugeda, kui sellest, milline peab legitiimne kriitika olema ja missugune ta kindlasti olla ei tohi. Mängu tulevad



Karl Martin Sinijärv.

Ülo Joosingu fotod.

metatasandid, metafoorid ja metamorfoosid, asi iseeneses ja kunst kunsti pärast.

„OP!“ ei ole ülemäära hinnanguline ning ei pea vajalikuks kajastatavast kõrgemale tõusta, vaid täidab kommunikatsiooniprotsessis targa vahendaja rolli. „OP!“ on valge laev ja jäämurdja ühes kehas. Ta töötab kahel suunal: sünteesib väliskeskkonnast tulevaid impulsse ja vormib need televaatajale vastuvõetavaks ning viimaseid tasahilju harides muudab seda keskkonda ka mitmepalgelisemaks, luues dialoogi platvormi juba edasistele loojatele. Ja just selliseks peakski ta roll jääma.

Samal ajal kui „OPi!“ toimetaja **Gerda Kordemets** saab võimaluse end kiita, tuleb saatejuht **Karl Martin Sinijärvel** istuda „Teletooli“ ning õigustada oma eksistentsi.

Gerda kord

* Üks veidramaid asju „OPi!“ juures oli see, kuidas saade sündis. See oli vist 1999. sügisel, kui selgus, et senine „Kultuurimagasin“ ei jätka, ehkki kevadel oli tegijatega kokku lepitud teisiti. Istusime nõutult koos **René Vilbre** ja veel paari inimesega ning mõtlesime, et mis siis nüüd saab.

Esimese saateni oli jäänud neli nädalat. Otsustasime siiski, et uus saade tuleb, selle režissöör on Vilbre ja toimetaja mina. Kes on saatejuht, mis on saate nimi ja milline formaat – see kõik tuli alles leiutada. Paar päeva hiljem tuli Vilbre ja ütles: „„OPi!“ on saate pealkiri.“ Selleks ajaks oli juba otsustatud, et saatejuht on **Piret Tanilov**. Ega me kumbki algul sellest pealkirjast vaimustusse sattunud. Seetõttu sai talle ka kahel esimesel hooajal ladinakeelsete sententside kujul tähendusi külge poogitud.

* „OPi!“ on mulle tõestanud, et igale saatele tuleb anda võimalus end rahulikult sisse töötada. Kuni saade otsib oma voolusängi, võib võtta pool aastat või aasta. Aga nagu selgub, ka kaks aastat. Sest oma õige vormi omandas „OPi!“ alles kolmandal hooajal. Ehkki, nii **Piret Tanilov-Jõemägi** kui ka **Ilmar Raag** andsid sellele saatele omalt poolt väga palju.

* Olin kaua mõelnud, kuidas kajastada arhitektuuri nii, et see oleks orgaaniline, elus. Arhitektide Liit oli meile mitmeid kordi vihjanud, et peaks tegema lugusid nende üritustest jne, aga see kõik tundus kuidagi nii puine ja elukau-

ge. Ja siis plahvatas: majad on selleks, et seal elada – see ongi nende ülesanne. Miks ei võiks siis „OPi!“ elada iga kord ühes ilusas Eesti majas. Kolimine „majadesse“ tingis selle, et vabanesime stuudiost, mis – nagu selgus – oli igati parem. **Karl Martin Sinijärv** on küll „OPi!“ peaaegu ideaalne saatejuht; aga põhjus, miks tema eelkäijaid süüdistati enese eksponeerimises, teda aga mitte, on osaliselt ka selles, et majad ja interjöörid on intensiivsem keskkond kui stuudio. Seal ei lange saatejuhile nii palju tähelepanu. Aga Sinijärve leidmine oli kahtlemata suur võit.

Karli vaim

Miks peab „OPi!“ nägema?

Sest „OPpi!“ nägemata on inimene natuke liiga loll. Loll ja kõik.

Millega „OPi!“ suudab sinu arvates inimesi aidata?

„OPi!“ teeb inimesi paremaks, kuna kultuuri manustamine on üks hea ja loomulik elamise viis. „OPi!“ annab iga nädal võimaluse astuda vahekorda kultuuriga.

Kas ja kui, siis kelle elusid „OPi!“ suudab päästa?

„OPi!“ päästab minu elu kogu aeg. Ma loodan, et väga paljude vaatajate elu on samuti ära päästetud... Ja ma arvan, et väga mitmed elud saavad paremini elatud, kui vaadatakse „OPpi!“.

Kas „OPi!“ on sinu pilet taevasse?

Mul on taevasse juba ammu abonent. Ja kaane peale on trükitud: OP!

Küsitles RAIN TOLK

CINÉMA D'AUTEUR. CUL-DE-SAC OF PRACTICE

Autorifilm. Nüüd ja varem

LAURI KÄRK

Juba veerand sajandit on meie lõuna-naabrid lätlased organiseerinud filmidokumentalistika sümposioone, kus vaetakse kolleegide-naabrite filmitöid. Samas on iga sümposioon keskendunud ka mingile kindlale aspektile filmiprotsessis. Näiteks eelmise sümposioon septembris 2001 oli pühendatud globaliseerumisküsimustele. Seekordse, 6. – 10. septembrini 2003 toimunud kokkusaamise teemaks olid ürituse eestvedajad **Abrams Kleckins** ja **Ivars Seleckis** valinud autorifilmi. Autorifilmi, nagu see avaldus Baltimaade (ja mitte üksnes siinse regiooni) dokumentalistikas 1960. – 80ndail, ning teisalt autorifilmi tänase võimaliku seisuga. Meie filmiprogrammi (ajapiiranguga pool tundi vanemale ja tund uuemale ekraanitaiatele) kuulusid **Andres Söödi** „Jaanipäev“ (1978), **Mark Soosaare** „Aeg“ (1983) ja **Peeter Toominga** „Linnaloom“ (1981) ning uuemast produktioonist **Urmas E. Liivi** film „Teine Arnold“ (2002).

Järgnevalt sellest, millest siinkirjutaja Riias rääkis. Seda enam, et tegelikult pole meil dokumentalistikast autorifilmi seisukohast lähtuvalt viimasel ajal kuigivõrd kõneldud. Mis pealkirja puutub, siis see pärineb pigem korraldajailt ja sündis hetkeimpulsi ajal. Istusime koos läti kolleegi **Agris Redovičsiga** lõunalauas, kui meilt tuldi meie esinemiste teemade kohta pärima. Ja kui Agris oli öelnud, et tema räägib autorifilmi erinevate teooriate umbteedest, siis ei jäänudki mul muud üle, kui autorifilmi praktika umbteedele pühenduda. Sest enam-vähem sellest oli mul niikuinii kavas rääkida.



Dokumentalistid konverentsisaalis.
Olegs Kotovicsi foto

Alustagem autorifilmi ajaloost. Autorifilmi mõiste filmiliteratuuri tulemist seostatakse prantsuse *nouvelle vague*'i esindajate kirjatöödega. Konkreetsemalt peetakse autorifilmi autoriks François Truffaut'd („Prantsuse kino teatav tendents“ – „Une certaine tendance du cinéma Français“, 1954). Truffaut, tollal alles kriitik, eristab n-ö traditsioonilise filmi kõrval ka teistsugust kvaliteeti pakkuvat autorifilmi ning loetleb selle esindajatena lavastajaid Jean Renoiri, Robert Bressoni, Jean Cocteau'd, Abel Gance'i, Jacques Tatid või Max Ophülsi.

Autorifilmi idee ei sünni tühjale kohale. Ilmselt saaksime seda mingil määral tagasi projitseerida Alexandre Astruci *caméra-stylo* kontseptsioonile. Väljendit ennast kohtas sporaadiliselt varemaltki, ent autorifilmist kui kontseptsioonist või kindlast pürgimusest sai hakata rääkima ikkagi alles alates 1950ndate teisest poolest ja 1960ndatest aastatest, mil autorifilmi ideed jõuavad ka ingliskeelsesesse filmidispuuti. Nii et aja-

looliselt pole autorifilm midagi igavest ja alati eksisteerinut, ilmselt ka mitte midagi ajamuutustest puutumatuks jäävat.

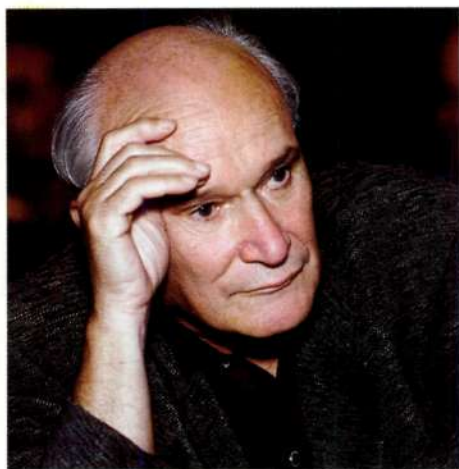
Autorifilmi on mõistetud puhtvormiliselt kui filmi, milles sama isik täidab mitut funktsiooni, on näiteks nii stsenaarist kui ka lavastaja, dokumentaalis tihthele operaatori. Samas on autorifilmi mõistetud sisulisemalt ja laiemalt, aga seetõttu ka ebamäärasemalt. Autorifilmi seisukohalt pole lavastaja pelgalt mingi interpreteerija või „misantstseeni sättija“. Kumatigi pole teisalt jälle mitte iga lavastaja kohe ka autor. Autorifilm on nähtus, mida võib küll kohata isegi Hollywoodi rüpes (Alfred Hitchcock, Howard Hawks või John Ford), aga oma olemuselt sünnib ta ikkagi pigem selle süsteemi kiuste. Autorifilm on katse ületada filmitootmise rutiini, säilitada sellel nivelleerival konveieril oma nägu, jääda iseendaks. Loetletud, *Cahiers du cinéma* veergudel koteeritud lavastajad oleksid näide, kuidas isegi Hollywoodi raudses haardes, taandatuna suuresti tõesti üksnes „stseeniseadja“ staatusse, nende nappide võimaluste piireski on mõeldav oma nägu, oma stiil.

Hollywoodi näitest hoolimata on selge, et autorifilm eelistaks liberaalsemaid mängureegleid, soovib olla eksperimenteerivam. Selleks sobib kindlasti paremini lühi- ja dokumentaalfilm. Nii tulakse näiteks saksa uue filmi manifestiga avalikkuse ette Oberhauseni lühifilmide festivalil veebruaris 1962, kuigi silmas peetakse ikkagi mängufilmi ennast. Lisaks nõuab lühi- ja dokumentaalfilm väiksemaid rahalisi vahendeid. Sümpoosioni raames vaatasime sakslase Kurt Denzeri filmi „Floret Academia“ (1962), mis jäädvustab Kieli ülikooli juubelipidustusi. Ometi pole tegu mingi akadeemilise ja soliidse linalooga, näiteks on kõik tervituskõned antud tummade suumaigutustena. Pigem saaks siin meenutada Jean Vigo anarhistlikult mässu-meelset filmi „Null käitumise eest“.



„Jaanipäev“, 1978.
Režissöör Andres Sööt.

Teisalt võib ülimalt sugestiivne autorinägemus dokumentalistikas tõstatada küsimuse dokumentalistika enese piiridest. Näiteks ungarlase Zoltán Huszáriki „Eleegia“ (1965), poeetiline film ühest hobusest, kus maailma on nähtud otseku viimase silmde läbi. Miks me seda filmi siin sümpoosionil käsitleme kui dokumentaali, aga näiteks sama lavastaja mõned aastad hilisemat „Sindbadi“ (1971) peame mängufilmiks? Et ühel juhul on tegu hobusega, teisel juhul näitlejaga? Või meile rohkem teada näide: **Mark Soosaare „Mängutoos Mani-**



Abrams Kleckins.
Olegas Kotovicsi foto

laiul" (1984), mida võib vabalt vaadelda kui lühimängufilmi.

Ei näeks siin siiski erilist ohtu dokumentaalfilmile. Ühelt poolt pole tegelikult kunagi olnud ranget piiri dokumentaali ja mängufilmi vahel. Ajalooliselt võiks koguni väita, et dokumentaalfilm, nagu see Robert Flaherty käe all omaette filmižanriks kujunes, oli algselt käsitletat pigem mängufilmi alaliigina. Teisalt ei pea autorifilm avalduma üksnes autori enese jõulises eksponeerimises, millele juba eelnevas põgusalt seoses ameerika näidetega viitasin ja mille juurde seoses eesti dokumentalistikaga veel tuleme.

Lõpuks on aga igasugune piirvõimaluste järelekompmine ja vastastikune verevahetus üldjuhul ikkagi värskendav ning võimaldab uusi impulsse. Ja kuigi näiteks taanlaste „Dogmas” on teadlikku mängisklemist piiriülesuse taotlemisel, tähendab see ju üksiti väljakutset dokumentalistikalegi, uue enesemääratluse vajadust „Dogma” tekitatud situatsioonimuutuses.

Nüüd autorifilmist endise sotssüsteemi tingimustes. Teatavasti tõstatas juba mainitud Soosaare „Mängutoos” küsimuse linna- ja maakultuuri erine-

vusest. See koos filmi lõpus esitatava migratsiooniprobleemiga oli aga nõukogude tsensuuri silmis tabuteema. Nii ei tähendanud autorifilm siinpool raudset eesriiet mitte üksnes isepäist vormiloomet, vaid otsis üksiti aktiivselt võimalusi ideoloogiliste piirangute ülekavaldamiseks, võimalust kunstilise lahenduse varjus tõtt rääkida ja iseenda silmis siiski ausaks jääda.

Süsteemi ülekavaldamine eeldab mängureeglite head tundmist, eeldab kokkuvõttes arenenud ja mitmekülgset kinematograafiat. Eesti dokumentalistika tugevuseks võib pidada 1960.–80-ndail aastail välja kujunenud eriilmelisust, vägagi erinevate käekirjade olemasolu. Meile pole tarvidust hakata selgitama **Andres Söödi** ja **Mark Soosaare** loojanatuuride eripalgelisust. Meenutagem hoopis, et sinna vahele mahtusid veel näiteks **Ülo Tambek**, **Peeter Tooming** ja **Peep Puks** (viimase Liivi- ja Tammsaare-filmid pole ju mingid harjumuspärase õppefilmid, vaid suveräänsed autoritõlgendused), samuti **Rein Marani** loodusfilmid.

Omaette nähtus oleks **Jüri Müür** oma põllumajandusfilmidega. Meie praeguste arusaamade järgi esindas ta uurivat ajakirjandust, tema filmid lähtusid uuritava probleemi loogikast, samas olid nad ikkagi just Jüri Müüri filmid, olid oma autori nägu. Tegelikult liikus meie dokumentalistika toona piisava vabadusega kogu dokumentaalfilmi spektriruumi avarustes viimase kahe polaarsuse, kroonikale läheneva tõsielujäädvustuse ning mängufilmiks üle kasvava kunstnikunägemuse pingeväljas.

On kõneldud televisiooni mõjust eesti filmidokumentalistikale, selle 1960-ndate uuenemisele. Küsimus pole üksnes autentsemas elukujutuses. Autorifilmi seisukohalt tuleks siinkohal kindlasti meenutada **Valdo Panti**, tema oskust esitada ka kuiva statistilist infot kägatsutava näitlikkuse ja paeluvusega,



„Aeg”, 1983. Režissöör Mark Soosaar.

tuua tollal politiseeritud ja ideologiseeritud telesaastikule inimlik dimensioon.

Niipalju minevikust, nüüd tänasest. Kuigi eelõeldu on sellele juba kaudselt viidanud. Selge see, et meie filmielu tõsised ümberkorraldused, tegelikult kogu filmitootmise restruktureerimine viimase kümmekonna aasta jooksul pole võimaldanud meil veel kõiges uusi mängeegleid nii hästi omandada, et neid just autori kasuks tööle rakendada. Teatavast stabiliseerumisest filmitootmises, mis endast ka loominguliselt märku on andnud, saab rääkida alles paari viimase aasta puhul.

Kuid ega autorifilmi käsi käi palju paremini ka vähemate muutustega kinematograafiates kui endise sotsleeri omad. Pole vist suisa juhus, et autorifilm satub tähelepanu keskpunkti ja leiab vastavat väärtustamist just 1960-ndateks (kuigi seda väljendit võis kohata juba üpris varakult, näiteks saksa *Autorenfilm* aastast 1913. – Vt Susan Hayward.

Cinema Studies: The Key Concepts. London & New York: Routledge, 2001). 1960-ndad tähendasid enneolematult võimast autorite plejaadi filmis: Fellini, Visconti, Antonioni, Bergman, Resnais, Tarkovski jt. Autorifilm eeldab Autori olemasolu, nii lihtne see ongi. Tagantjärele mõjuks isegi kummaliselt, kui toonane aeg oleks autorifilmi kontseptsiooniga lagedale tulemata jäänud!

Järgnev kahandab radikaalselt usku Autorisse, tema otsekui kõikvõimsusse. Roland Barthes teatab otsesõnu autori surmast (1968). Michel Foucault, arutledes aasta hiljem teemal „Mis on autor?“, ei kiirusta samuti autorit ellu äratama. Autorifilmi „kuldajastu“ kordumine oleks tänapäeval enam kui vähetõenäoline.

Tahaksin siinkohal osutada paarile puhtfilmilisele, suuresti just dokumentalistikas avalduvale muutusele. Esimene neist on seotud audiovisuaalsfääri tehnoloogiliste arengutega. Filmitege-



„Teine Arnold“,
2002.
Režissöör
Urmas E. Liiv.

mine on muutunud praktiliselt kõigile kättesaadavaks, filmiteksti autoriks, selle üleskirjutajaks-väljaprintijaks võib olla kes tahes. Kas mitte see asjaolu koos kaamerakrambi puudumisega (oleme sunnitud leppima meid igal sammul jälgivate kaamerate rohkusega) pole üks võimalusi selgitada sügavalt isiklikele intiimpihtimustele pretendeerivaid dokumentaalseid ekraanitöid?

Teiseks aga muutused filmilevis. Varem võis eeldada, et dokumentaale näidatakse kinodes, tänapäeval on peaaegu ainsaks reaalseks võimaluseks vaatajani jõuda teleekraan. See tähendab, et kontekst, kuhu dokumentaal asetub ja mille raames autorsust saab teostada, on erinev. Esimesel juhul on selleks filmikunst, tänastes tingimustes aga teleprogramm. Ühel juhul saaks dokumentaalist tõesti rääkida kui mängufilmi eriliigist, teisel juhul aga programmitäite eriliigist. Pole raske arvata, kummal juhul on rohkem kunstilisi vabadusi. Kui, kas „Esto TV“ tegevus, sellesama teleprogrammi mehhanismide demonstreerimine, ei seaks viimast väidet justkui kahtluse alla?

Autorifilmi metamorfooside üheks näiteks võiks olla **Mark Soosaare** mit-

metel festivalidel edukalt linastunud „**Isa, poeg ja püha Toorum**“ (1997) võrdluses tema varasemate autorifilmidega, kas või näiteks „**Maiste ihadega**“ (1977). Ei taandaks varasema külluslikult avalduva autori asendumist vaoshoitud ja nappide autori avaldusvormidega üksnes Soosaare enese teisenemistele. Pigem võiks arvata, et praegune aeg eelistab sellist piiritletud autorifilmi.

Paslikuks näiteks pean ka **Urmas E. Liivi** filme. Nii „**Teises Arnoldis**“ (2002) kui ka „**Kaali saladuses**“ (2003) on oma joont, oma stiili, kuigi viimane on aimefilm. Iseasi, kas kõiki selliseid tänapäeva töid peaks ilmtingimata just autorifilmideks nimetama. Kui neist rääkida 1960-ndate autorifilmi edasiste arengute reas, siis küll. Teisalt pole autori dimensioon neis praegu enam sedavõrd määrav nagu varemadel aegadel, kui see eraldi väljendiga esiletõstmist vajas.

FILMIDRAAMATEHNIKA I

OLEV REMSU

Lugu

„Lugu“ on kolmas peatükk sügisel ilmutavast raamatust „Filmidraamatehnika“. „Loole“ eelnevad „Proloog“ ja „Mis on dramaturgia?“, viimane koosneb kuuest osast: 1. Teadvustamata dramaturgia; 2. Teadvustatud dramaturgia; 3. Aristoteles; 4. Draamasituatsioon ja väljapääsmatu olukord; 5. Georges Polti 36 draamasituatsiooni; 6. Konflikt. „Lugu“ ise jaotub alapeatükkideks: 1. Loo lugu; 2. Enneolematu lugu; 3. Tegevus; 4. Pea- ja kõrvalliinid; 5. Põhjuse ja tagajärje ahel; 6. Jutustamine; 7. Mässud loo struktuuri vastu; 8. Aeg; 9. Loo lõpp. „Loole“ järgnevad „Kompositsioon“, „Tegelased ja karakterid“, „Dialoogid“, „Žanrid“, „Stsenarium ja stsenarist“, „Vaataja psühholoogia“ ning „Epiloog“. „Filmidraamatehnika“ on sündinud loengutest Eesti kõrgkoolides, lisaks viidatud kirjandusele ja filmidele olen kasutanud ka omal ajal Moskva kinokoolis õpitud tarkusi.

1. Loo lugu

Eestikeelne *lugu* on vasteks kreeka-keelsele *mythos*-ele (Aristoteles, lk 64). Inglisekeelne *story* tähendab *lugu*, *jutt*, *jutustus*, *faabula*, *väljamõeldis*, *vale*. Inglisekeelne *narrative* on *jutt*, *jutustus*. Prantsuskeelne *sujet* on *põhjus*, *aine*, *sisu*, *teema* ja *alus*. Nagu näete, sobiksid need vasted kõik eri terminitena filmikäsitluses.

Oskussõnad on kokkuleppe küsimus, ja ehkki vahetevahel on *loo* asemel tahetud tekitada mõistet *stoori*, *narratiiv* või siis ka *süžee* (olgu et sel terminil on juba oma tähendus), oleme sedapuhku puristid ja jääme oma koduse *loo* juurde, kuna see kõlab nii ilusasti.

Lugu on sündmuste ja tegevuse kett. *Sündmus* on niisugune juhtum, mis kui-

dagi ei sõltu tegelasest (näiteks üleujutus, välk, rahe, vulkaanipurse, torm jne), *tegevus* aga niisugune juhtum, mille põhjustab tegelase käitumine (näiteks pulmad, autoavarii jne). Sündmus ja tegevus on harilikult väljapääsmatu olukorra osaks, väljapääsmatute olukordade ahel ongi lugu.

Lugu on see sisu, *süžee* on see kooruke, ja püüame neid lahuse hoida. Süžee on loo vorm, karkass, struktuur, tektoonika, mis lugu kannab. Süžee on kompositsiooni organiseeritud lugu, kus sündmustik ja tegevustik on juba autorile tarvilikus järjekorras. *Faabula* tähendab lugu sündmustiku ja tegevustiku kronoloogilises järjekorras.

Faabula toimib enne ja pärast, lugu põhjuse-tagajärje loogika alusel, süžee järgi esituses võime näha enne tagajärge, seejärel põhjust. **Orson Wellesi „Kodanik Kane“** (*Citizen Kane*, 1941, sts **Herman J. Mankiewicz** ja **Orson Welles**) algab Kane'i matusega ja tema üüratu rikkuse demonstreerimisega. Selge, et nii surm kui ka varandus on tagajärjed, me tahame teada, kuidas nendeni jõuti. *Narratiiv* tähendab *jutustamist* ja *narratsioon* *jutustamisviisi*, millel samuti pisut peatume.

Niisiis, selles teoses mõistame lugu kui draamaarengu sisu, sündmustiku-tegevuse ja karakterite tuuma, mis koosneb olgu reaalsete või väljamõeldud juhtumite loogilisest reast (Hayward, lk 249).

Ei ole tähtis, kuidas lugu meile esitatakse. Seda võib teha tantsides, lauldes, rääkides, kirjutades, aga ka mingil audiovisuaalsel moel. Lugu on *primum mobile*, ürgjõud, ürgajend, kõige liikumise algallikas.

Kui mõtleme, millises reas loo tegevustik ja sündmustik algusest lõpuni toimub, mis on „tegelikult“ enne ja mis pärast, siis fabuleerime loo. Kui mõtleme, millises järjekorras esitada loo tegevustik vaatajale, siis komponeerime ehk süžeeastame loo. Kui mõtleme, millises vormis lugu jutustada, siis valime jutustamisviisi. Just lugu viib filmis protagonisti draamasituatsioonide ja väljapääsmatute olukordade kaudu peakonfliktini. Kui poleks lugu, laiutaks peategelane käsi ja hakkaks lugu otsima, nagu juhtub **Federico Fellini** „8 ½-s“ (*Otto e mezzo*, 1963, sts **Federico Fellini**, **Ennio Flaiano**, **Tullio Pinelli** ja **Brunello Rondi**). Ja seal on lugu, loo otsimise lugu, nagu ka Luigi Pirandello näidendis „Kuu tegelast autorit otsimas“.

Niisiis, lugu on kõige tähtsam. Valessti valitud lugu tähendab täielikku fiaskot, mida ei paranda enam mitte millegagi. Valessti jutustatud lugu on samuti katastroof. Lugu on püha. Lugu ja ratas, need on meie tsivilisatsiooni lähtepunktid. Kui poleks lugu, poleks ka aega, sest mitte miski poleks lükanud ratast käima. Lugu andis rattale sisse hoo, ja nii see ühiskond veerema läks, varsti hakkas tiksuma kell ning ega kosmosereisidki olnud kaugel. Kinon on need kaks algust kenasti koos — kassett tiirleb rattal, et filmida lugu...

Kausaalse sidususega aborigeenimuinasjutud on ju toredad, kuid ajatud. Kel pole lugu, sel pole ka ratas.

Kui paljud rahvad on tundnud elukutselisi jutuvestjaid, kes lugude jutustamisest elasid! Mis tundnud! Paar aastat tagasi olin mõned päevad Marokos, Marrakešis. Sealsete turu ees Muinasjutuvestjate väljakul vestab tänase päevani lugusid viis — seitse jutustajat, ümber kobar kuulajaid, kellest nii mõnigi loo lõpul korjekarpi mündi poetab. Järelikult jäädi rahule, ega raha siis ilmaasjata ei kulutata.

Mille kaudu üks rahvus ennast iden-

tifitseerib? Eepose kaudu, eepos on aga eelkõige lugu. Mille kaudu tsivilisatsioon ennast identifitseerib? Religiooni kaudu, religioon jõuab aga meieni lugudena. Mille kaudu inimene ennast identifitseerib? Oma eluloo kaudu. Ja see koosneb ühest suurest ning mustmiljonist pisikesest loost.

Noh, oletame, et te lähete koju, näiteks ühikasse, ning jutustate sõbratarile, kuidas te juhulikult üht noormeest kohatasite. Te kohe kibelete, tahate jutustada ja te tahate, et teid kuulataks. Kuulajal on aga oma ettekirjutused, mida te teate ja millega peate arvestama. Proovige täna õhtul.

Ei, stopp, pidage siiski kinni! Mis teil peab olema enne loo jutustamist?

Jah, te hakkate rääkima suhtlemistarvidusest ja pisut ka meeldivast lobisemishimust, ent viisaka ja kultuurse inimesena on teil *teema* ja *idee*, need käivad teil peast läbi, nende järel hakkate te organiseerima oma *ainest* ehk *materjali*. Me ei unusta teemat, ideed ja ainet ära, käsitleme neid stsenaariumi peatükis.

Näete, et võtate automaatselt arvesse enne ja pärast ning põhjuse ja tagajärje loogika, samuti kompositsioonijuhised. See on nii elementaarne, et ise seda ei märkagi. Neid reegleid nimetatakse loo süžeeastamiseks, loo tektoonikaks, ja kui te neist kinni ei pea, siis olete tähelepannust ilma.

Ja kas teate, miks sõbranna teid üldse kuulab? Muidugi loodab ta üht-teist õpetlikku kõrva taha panna, ennast rikastada, ja sinna hulka kuulub ka ootus, et ehk leiab ta midagi edasirääkimiseks, nõnda et hiljem teda kuulataks. Filmegi vaadatakse selleks, et hiljem lugu teisega jagada.

Arvan tõesti, et inimene on loominguuline, loomesooivi täis. Nii on see olnud iidamast-aadamast, alates artikuleeritud kõne tekkimisest. Ja ma usun sedagi, et artikuleeritud kõne tekkis just

sellepärast, et rahuldada inimese jutustamishimu.

Niisiis, enne kirjakunsti rändas lugu suust suhu, oli alati sama tähtis kui söök ja jook. Seejärel leiame lugusid raidkirjas kivi- ja savitahvlitelt, papüüruselt, neid etendati algul kuskil koopasuus, hiljem amfiteatrites. Papüürusest ja paberist käsitsi kirjutatud raamatutest said trükikunsti leiutamise järel seesugused raamatud, milliseid oleme kasutanud viis ja pool sajandit. Praegu oleme Gutenbergi raamatuga hüvasti jätmas, lood on kolinud filmidesse, internetti, isegi mobiiltelefonidesse, ent on kõigi oma reeglitega alles jäänud. Loo ülestähendamise viis ei muuda jutustamise viisi. Kõik tänapäeva lood on vaid iidsete süžeede kordamised ning jõuavad juureotstega alati müütide ja jumalusteni. Georges Polti 36 draamasituatsiooni* võib pidada sama hästi 36 põhilooks.

Me elame lugude ruumis, kuid need lood on enamasti nn rändsüžeed, mis liiguvad teosest teosesse.

Peaegu igas filmi-mafioosos tunne- me ära õilsa Robin Hoodi, vaeses tänavaplikas ülekohtuselt õnnetu Tuhkatriinu, kes on plikast Jeesus. Viimased saavad esimesteks, see Jeesuse kuulutus on logo inimlikkusele, meie lootustele, ent sisaldab ka dramaturgiat, liikumist ja tegevustikku. *Road-movie*'st vaatavad meile vastu Odysseus, Ahasveerus ja don Quijote, neist etem on viimane, kuna õige lugu nõuab protagonistiga kõrvale partnerit. Üksiolek ei tekita dramaturgiat. Üksi võib mediteerida, kuid mitte mängida ja elada.

Vampiire leiame umbes 200 filmist, Robert Louis Stevensoni „Aarete saart“ on ekraniseeritud umbes 80 korda, Arthur Conan Doyle'i Sherlock Holmes on end näidanud vähemalt 100 korda, Mary Shelley monstrum Frankenstein umbes sama palju, Tom Sawyer 20 korda. Alexandre Dumas-vanema teostest on tehtud 70 filmi, samuti Edgar Allan Poe

teostest, Jules Verne'i omadest üle 100, tema „Lend kuule“ pani juba 1902. aastal aluse eriefektide kasutamisele kinos (Skip Press, lk 52).

75-aastaseks saanud Mickey Mouse'i kohta on öeldud, et see on ainuke asi, mida meie tsivilisatsioonist mäletatakse kahe tuhande aasta pärast, nõnda et kui see tõeks osutub, siis on see armas hiiroke Jeesus Kristusega võrdsel positsioonil. Praeguseks on jõudnud **Walt Disney** pliiatsi alt tulnud ammu ikoonistunud kangeline juba 144 filmi.

Imelised lood kisuvad meid elust eemale, vabastavad rõhuvast argipäevast, äratavad inimeses lootuse, et tööpoolest võib rikastuda ja kaunistada loodut. (Tolkien, lk 299) Rikastuda hingelt, aga miks mitte ka pangaarvet kasvatada.

Ent kui hakkame vaagima, kui küsime, mis on toodud näidete tohutu populaarsuse põhjus, siis on esmane vastus, et imepärane kangeline, imepärane keskkond. Kuid süvenedes näeme, et kõigil neil lugudel on äärmiselt korrapärane struktuur, nende tegevustik on täpselt motiveeritud, süžee reeglitepärastel komponeeritud. Tavavaatajale jääb see külg varju, kuid meie peame seda mõistma.

Ei ole kuigi keeruline võtta kuskilt kirjandusest või folkloorist pretsedenditu tegelane või fantastiline olukord. Peadmurdev töö on hoopiski vormida sellest välja klassikaline lugu, arendada nii ette kui tahapoole loogiline ja karakteripärane tegevustik, milles üks episood põhjustaks järgmise.

Filmilugu koosneb 20–30 episoodist, mis on omavahel seotud kausaalsusloogikaga, ent mitte raudselt.

Charlie Chaplin on leidnud oma episoodide seotuses ideaalse tasakaalu kausaalse ja juhusliku vahel. [Vt „**Suurlinna tuled**“ (*City Lights*, 1931, sts **Charles Chaplin**).] Ent ükskõik, kuidas teie sõbranna ka oma täpsustavaid küsimusi

ei esitaks, on nende sisu *mille pärast, mis põhjusel?* Ja ükskõik, kuidas te ka vastaksite, on teie vastuse sisu *sellepärast, et...* Te vastate korralikult, loogiliselt, kuid äkki märkate, et sõbranna haigutab, kuna raudne loogika on tsipa igav. Te tajute, et sõbranna ootab mingit imet, mingit uut juhust. Muide, te pälvitate tähelepanu just juhuse, ootamatu kohtumise kirjeldamisega...

Michelangelo Antonioni filmis „**Seiklus**“ (*L'avventura*, 1960, sts **Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini** ja **Tonino Guerra**) läheb seltskond kaatriga merele, maabutakse kaljusaarel Sitsiilia vetes, noor naine Anna läheb kaotsi, tema sõbranna Claudia kannab parajasti tema riideid. Annat hakatakse otsima, ilmuvad politseinikud kaatril ja sõjaväelased helikopteril. Muidugi on meie huvi äratatud, et saada teada, kuhu Anna jäi ja mis temaga juhtus? Esitatakse mitmesuguseid versioone (turgutatakse lahendit vaataja peas), enesetapp välistatakse, kuna Anna luges hoollega piiblit, järelikult on usklik, järelikult ei võta endalt elu. Ehk sõitis Rooma? Või nähti teda hoopis Palermo lähedal apteegist rahustit ostmas?

Sel ajal kui Anna on kadunud, lähevad teineteisele tema südamesõber Sandro ja sõbranna Claudia. Asi toimub pikaldaselt ja Sandro initsiatiivil (peategelane peab kogu aeg ületama barjääre ja raskused peavad süvenema), Claudia algul tõrjub tüütut külgekleepijat, pärast talub hingepiinu. Ja viimaks veel Sandro petab teda prostituudiga! Näete, kuidas luuakse tegevuse käigus karakterid. Näete, kuidas kruvitakse lugu. Kaks episoodi – Anna kadumine ning Sandro ja Claudia lähenemine – pingestavad teineteist. Nagu oleks ainult ühest neist vähe! Aga on vähe, filmiloo jaoks ei ole kumbki neist eraldi piisavalt atraktiivne. Ollakse pidevas liikumises, aina kohtutakse ja kohtutakse, kunagi ei seisa sündmustik paigal, tegevuspai-

gad aina vahelduvad, tegelased tulevad ja lahkuvad, sõidavad auto, laeva ja rongiga.

Kui te kaks oma tegelast suudlema panete, siis las nad teevad seda rongis, küll režissöör leiab iseloomuliku vaate, mis vaguniaknast paistab. Teatris ei ole seesugune taustaplaan võimalik, proosas eriti oluline, ent filmis on see just see, mida vaja. Ja millega niisugune tegutsemine lõppeda võiks?

„Seikluse“ finaalis on tervelt kaks ootamatust – Anna ei ilmugi välja ning Claudia andestab Sandrole tema kõrvalhüppe. Usun, et keegi ei aimanud seda ette – see on üllatav, ent karakteripärane, nagu enam-vähem kõik episoodid selles filmis.

Töötu Ricci saab viimaks ometi tööd, ent kuulutustekleepija amet nõuab jalgratast, mida tal loomulikult ei ole. Kümned teised töötajad on valmis kinni haarama võimalusest, Ricci kõrvale tõrjuma. Niisugune on **Vittorio de Sica** „**Jalgrattavaraste**“ (*Ladri di biciclette*, 1948, sts **Cesare Zavattini**) algus – lihtne, selge, klassikaline. Kuidas Ricci pääseb välja oma lootusetust olukorrast? Alternatiiviks on meeletus vaesuses edasivirelemine, positiivseks lähendiks vaataja peas ilmselt rattavargus. Ei. Ricci naine müüb maha voodilinad ning saadud raha eest laenatakse endale ratas. Kes tuli selle peale? Mitte keegi! Edasi hakkame lootma ja kartma, et keegi Riccilt jalgratta varastab, ja sellega on tekitatud pinge igas järgnevas episoodis. Kas ratas on alles või mitte? Viimaks ratas Riccilt ka kratitakse, ent üldsegi mitte sel moel, nagu olime arvanud.

Nüüd hakkab Ricci, poeg käekõrval, oma varastatud ratas otsima, ta kohtub ja kohtub erinevate inimestega, satub filmi ideestikule iseloomulikesse olukordadesse. Muidugi oletame, et viimaks Ricci lihtsalt tõmbab endale võõra jalgratta, ent tõenäoliselt me ei tule selle peale, et ta kohe samas paljastatakse kui

varas ning supist toob mehe välja tema poeg.

Kas te Giovanni Boccaccio „Dekameroni“ olete lugenud? Vaat, seal on klasikalised novellid, sisu areneb tegevustiku kaudu, neist ehk igatühest saaks teha korraliku (lühi?) filmi. Ma ei pea silmas erootikat, vaid tegevustiku loogikat. Kui Boccacciolt veel midagi õppida, siis oleks selleks päevakajalisus – kõik see pappide pilkamine, silmakirjalikkuse paljastamine, himude esiplaanile seadmine oli renessansi ajal ülimalt aktuaalne. Milline lõpmatu inimeste kirevus! On sangarlikke ja abituid naisi, on rüütlite, kaupmeeste ja talupoegade armuseiklusi, on abielunaisi, kes endale armukesti soetavad ja kavalasti meelelisi rõõme naudivad, on omakasupüüdlike tegelinskeid, ahneid kirikuhakke, ent on ka haritud, tarku, õilsaid, vahvaid, kauni väljanägemisega mehi ja naisi (Boccaccio, lk 656 – 657). On elu. Boccaccio kirjutas elust maha, võtke eeskju. Mõelge, mis on aktuaalne siin ja praegu ning kirjutage sellest.

„Tuhat ja üks ööd“ on peaaegu üksmeelselt tunnustatud „suurimaks looks, mis kunagi jutustatud“. Väidetavalt pole kellelgi õnnestunud kirjutada tuhande teist lugu (nagu pole avastatud 37. draamasituatsiooni), ning „Tuhat ja üks ööd“ sisaldab kõik hilisemad ja varasemad lood (Byatt, lk 166). Inimsööja Saatan võtab vastu islami usu ning hakkab kangelase Garibi saatjaks. Jama? Võimatu? Kuidas nii, kui näeme oma elus, kuidas kommunist hakkab kapitalistiks ja asub truult Reformierakonda teenima.

Kogumikus leidub haruldaselt omapäraseid jutustamisstruktuure ja erinevaid hääli-jutustajaid, kuid karakterid jäävad välja arendamata ja rohmakaks (Šklovski, I, lk 20).

Andres Ehini kirjutatud järelsõnast „Tuhande ja ühe öö“ eestikeelsele tõlkele leidsin ühe Suurbritannia arabisti N. J. Dawoodi (Daud) väite: „Lood on hari-

mata ajude spontaanne looming, nende pürgimuseks on rahuldada kõige fantastilisemaid ja ekstravagantsemaid mõttetujusid ning siduda nood tujud elu püsiväärtustega.“ („Tuhat ja üks ööd“, II, lk 548)

Tõepoolest, akadeemiliselt haritud inimesel ei ole kerge lugusid välja mõelda, temas tegutseks otseku mingi pidur, mingi tsensuur, mis keelab fantaaseerida. Platon koguni pilkas kujutlusvõimet, tema arvates kujutlusvõime on valede ja illusoorsete kujutluste allikas, poeetiline kujutlusvõime vallandab meis kannatusi ja kirgi, mis aga peaksid meile alluma. Kujutlusvõime ei loo ka tõelist ilu, selleks on võimeline ainult varasemate hingeliste meeleolude meenutamine (Plato, lk 383 – 384).

Vähemalt tuhat aastat lasus Platoni vari kujutlusvõime hindamisel, alles hilisrenessansis jõuti veelgi ilusama väiteni – kuna poeet luues ideaalset, väljamõeldud maailma (nn mimesist) midagi ei väida, siis järelikult ka ei valeta.

Aga see võttis aega 1000 aastat!

Kuhu meid viiks meenutamine? Kui meil asjad täpselt meeles püsivad, siis mehaanilise jäljendamiseni, mille vastu astus juba Aristoteles (Aristoteles, lk 63). Stsenaristi kohus pole kõnelda sellest, mis toimus, vaid sellest, mis võib toimuda ja mis on võimalik ka tõenäosusele ja paratamatusele vastavalt. (Vt ka Aristoteles, lk 29)

Siiski jääb kujutlusvõimest napiks ning nii tuleb meile appi vanade baaslugude ja vanade baassituatsioonide taaskasutamine.

Lugu on mingi tegevuse, mingi seikluse korrastatud, põhjuse-tagajärje loogika alusel üles ehitatud kirjeldus, lugu on nagu korrajärv kaose ookeanis, kuid selles peab esinema siiski antiloogikat, juhust. Olgu selleks tütarlapse kohtumine oma noormehega, olgu Oidipuse kohtumine oma isaga (Sophoklese „Oidipus“), kelle ta siis kohe mäekurus tapab,

et abielluda oma emaga ning sigitada poegi-vendi ja tütreid-õdesid, või siis McMurphy kohtumine hullumajas indiaanipealik Bromdeniga, kes filmi finaalis tapab ta, ja teeb seda kaastundest! [Milos Formani „Lendas üle käopesa” (*One Flew Over the Cuckoo’s Nest*, 1975, sts Bo Goldman ja Lawrence Hauben).] Mihhail Bahtin ütleb, et kõike, mis on seotud seiklustega, valitseb üksainus jõud – juhus.

Jean Cocteau „Orpheuses” (*Orphée*, 1950, sts Jean Cocteau) on see jõud tajutav – kirjanik Orpheus prõmmib vastu klaasseina, kummalise käigu suus, langeb kokku ning toibudes on ta juba uutes dimensioonides, müüdiajas ja müüdiruumis. Me võime kindlalt väita, et just sel kohal algas nn ime, kuna edasine tegevustik kulgeb ambivalentsetl kahes reaalsuses korraga – müüdi-reaalsuses ja reaalses Pariisis.

Nii toimub see ka meis endis, meid haarab meeldivat filmi vaadates esteetiline elamus ning me tunneme, et see, mida ekraanil näeme, on rohkem kui see, mida ekraanil näeme, lisandunud on mingi uus aegruum, millega hakame pikapeale samastuma, et välja jõuda katarsiseni. Tunnetame, et loo tegevuse normaalne kulg on teisenenud, need teisenemishetked paiknevad just normaalse kulgemise ning loomuliku põhjuse-tagajärje ahela katkemispunktides, kus see ahel katkirebituna laseb sisse tungida ülemaised jõud – saatuse, jumalad, monstrumlikud pahategijad. „Initsiatiiv tervenisti on just nende jõudude päralt, mitte aga kangelaste käes. Muidugi tegutsevad ka seikluse tegelased ise – nad põgenevad, kaitsevad end, võitlevad, pääsevad. Kuid nad tegutsevad kui nii-öelda füüsilised inimesed – initsiatiiv ei kuulu neile. Isegi armastus tabab neid kõikvõimsa Erose kingitusena. Seiklus-ajas inimestega kõik ainult juhtub (mõnikord juhtub, et nad võidavad kuningriigi). Seiklev inimene on juhuste ini-

mene. Ta satub seiklusaega kui inimene, kellega midagi juhtus. Initsiatiiv selles ajas aga ei kuulu inimesele endale.” (Bahtin, lk 52–53) Tundub, et Bahtin räägib tänase päeva filmisüžest? Ei, jutt käib antiik-kreeka müütidest, millest said eeposed ja tragöödiad. Meie lisame ainult, et tegelased põgenevad, kaitsevad, võitlevad ja pääsevad vastavalt oma karakterile.

Loeme Bahtinit edasi, me võime selles tekstis sõnakirjandus asendada täiesti vabalt sõnaga *filmikunst*. „Tihtipeale seisab kohtumiskronotoop kirjanduse kompositsiooni teenistuses: võib olla sõlmituseks, kulminatsiooniks, isegi lõpplahenduseks (finaaliks). Eriti tuleb rõhutada kohtumismotiivi tihedat seost niisuguste motiividega nagu lahusolek, põgenemine, taasleidmine, teineteise kaotamine, abielu jne, mis ajalis-ruumiliste karakteristikute poolest sarnanevad kohtumismotiiviga. Eriti oluline on kohtumismotiivi tihe seos teekonnakronotoobiga: erisugused kohtumised teel.

[- -] Kohtumismotiiv seostub tihedasti teiste oluliste motiividega, iseäranis äratundmis- ja mitteäratundmismotiiviga, millel on kirjanduses tohutu tähtsus. Kohtumismotiiv on üks universaalsemaid nii kirjanduses (raske on leida kirjandusteost, kus seda motiivi üldse ei leiduks) kui ka teistes kultuurivaldkondades, samuti mitmetes ühiskonnaelu sfäärides. Teaduses ja tehnikas, kus valitseb abstraktne mõistete abil mõtlemine, motiive kui selliseid ei esine, kuid kohtumismotiivi ekvivalentiks võib teatud määral pidada kontakti mõistet. Mütoloogias ja religioonis on kohtumismotiivil mõistagi juhtivamaid kohti. [- -] Religioonis liitub kohtumismotiiv teiste motiividega, näiteks „ilmutamise” motiiviga. [- -] Riigielus on kohtumised samuti väga tähtsad – mainitagu kas või diplomaatilisi kohtumisi. [- -] Ja lõpuks on mõistetav igaühe kohtumise tähtsus, mis mõnikord

määravad inimese saatuse." (Bahtin, lk 55)

Lisame, et filmilugu ainult kohtumistest koosnebki, seal ei ole looduskirjeldusi ega kuigivõrd abstraktseid arutlusi, kuigi näiteks **Andrei Tarkovski „Stalkeris“** (sts **Arkadi ja Boris Stru-gatski**) on Kirjaniku ja Teadlase jutt õige põnev.

Vaadake, kuhu viib välja teie jutustus sõbrannale oma kohtumisest. Ja nüüd küsime, mis vahet on teie jutustatud lool ja lool, mis võiks olla filmi aluseks? Ega mingit erilist vahet olegi, ainult – ärge solvuge – teie lool puudub arvatavasti metafoor, see on ilmselt ilma suuremate kunstiliste üldistusteta. Kunstiks sobiv lugu peab aga olema see lugu pluss midagi muud.

Kuidas saavutada see pluss? Loosse tuleb lisada armastust ja professionaalsust, ja kui teil on veel loomevõime, siis ongi kõik.

Igal inimesel võib pähe tulla mõni üksikjuhtum, mis sobiks filmiepisoodiks (väljapääsmatuks olukorraks), millel on üldistava sõnumi jõudu ja mis pakuks lavastamise korral vaatajale esteetilise elamuse. Ent arendada see juhtum terviklikuks ja loogiliseks looks, lisada ette ja taha vajalikke episoodide, ilma et langetaks tühisusse ja labasusse, vaat, see on keeruline ülesanne, mille täitmise järgi hinnatakse stsenaaristi tööd.

(Järgneb)

* Prantsuse teatrikriitik Georges Polti esitas 1868. aastal postulaadi, et kirjanduses (nii draamas kui proosas) ei ole rohkem kui 36 draamasituatsiooni, sellest ajast alates on püütud seda väidet üha tumber lükata või välja naerda, ometi ei ole kellelgi õnnestunud leida 37. draamasituatsiooni. Käsitlen Georges Poltit peatükis „Dramaturgia“, tema draamasituatsioone on hakatud pidama ka põhilugudeks.

Kasutatud kirjandus

Aristoteles. Luulekunstist (Poetika). Tõlkinud ja kommenteerinud Jaan Unt. „Keel ja Kirjandus“, Tallinn, 2003.

Mihhail Bahtin. Valitud töid. Tõlkinud Mall Jõgi, A. Kabur, Pärt Liias, Linnart Mäll ja M. Salupere. „Eesti Raamat“, Tallinn, 1987.

Giovanni Boccaccio. Dekameron. Tõlkinud Aleksander Kurtna. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn, 1957.

A. S. Byatt. On Histories and Stories. Selected Essays. „Harvard University Press“, Cambridge, Massachusetts, 2002.

The Completes Idiot's Guide to Screen-writing by Skip Press. „Alpha Books“, „Macmillan“, USA. Sama vene keeles: Skip Press. Kak pišut i prodajut stsenarii v SŠA dlja video, kino i televidenija. Izdatelstvo „Triumf“, 2003. Tekstis: Skip Press, lehekülgede osundamine venekeelse väljaande järgi.

Susan Hayward. Key Concepts in Cinema Studies. „Routledge“, London and New York, 1996.

Plato. The Republic. Translated with an Introduction by H.D.P. Lee. „Penguin Books“, London and Tonbridge, 1955.

Sophokles. Kuningas Oidipus. Tõlkinud Ain Kaalep ja Ülo Torpats, kommenteerinud Anne Lill ja Ain Kaalep. „Avita“, Tallinn, 1998. Viktor Šklovski. Izbrannõje v dvuh tomah. „Hudožestvennaja literatura“, Moskva, 1983. J. R. R. Tolkien. O volšebnõh skazkah. Moskva, 1947.

Tuhat ja üks ööd. Valitud lugusid I ja II. Tõlkinud Andres Ehin ja Ly Seppel. „Eesti Raamat“, Tallinn, 1984.



LEILI BLUMER

17. IV 1928 – 24. I 2004

Leili Blumeri poolt mängitud osade loetelu annaks nagu õiguse lugeda teda tühe ampluaaga näitlejate, „travestii“ näitlejate liiki. Kuid see, k u i d a s ta kõiki neid poiste, tüdrukute ja noorukite osi mängis, ei luba meil kõnelda temast kui näitlejast, kelle looming on suletud ampluaa kitsastesse raamidesse.

Ampluaa on saanud meil sõnaks, mis tähendab näitlejate loomingulist piiratud, loova kunsti asendamist käsitöölise võtetega. Ampluaa algab seal, kus näitleja lakkab märkamast iga enda poolt kujutatud inimese individuaalset omapära, lakkab nägemast seda, mis eraldab üht tema kangelist teisest ja hakkab klammerduma selle külge, mis on neis ühist.

Selles mõttes Leili Blumeril ampluaad ei ole. Igas tema poolt loodud lavakujus näeme elukõige täpselt leitud ja sügavalt lahtimõtestatud kindlapiirilist individuaalsust, näeme mitte „lapselikust üldse“, vaid konkreetse noore olendi sisemaailma.

Sergei Levin

„Noori lavakunstnikke. Leili Blumer“, „Noorte Hääl“ 1. X 1957.



EMIL LAANSOO

12. III 1921 – 26. I 2004

Emil Laansoo kuulus kolleegide sõnul nende hulka, kes jõuavad palju ära teha. Sümfoonia- ja kammerorkester, instrumentaalansamblid, proovid, kontserdid, lindistamised, televisioonisaated, tohutu hulk orkestratsioone... Ja kõige selle juures jõudis ta teatris ja kinos käia.

Estraadimuusika arendamisel ja siia rajataguse kerge muusika paremiku vahendamisel tegi ta kahtlemata kõige suurema töö ära oma instrumentaalansambliga.

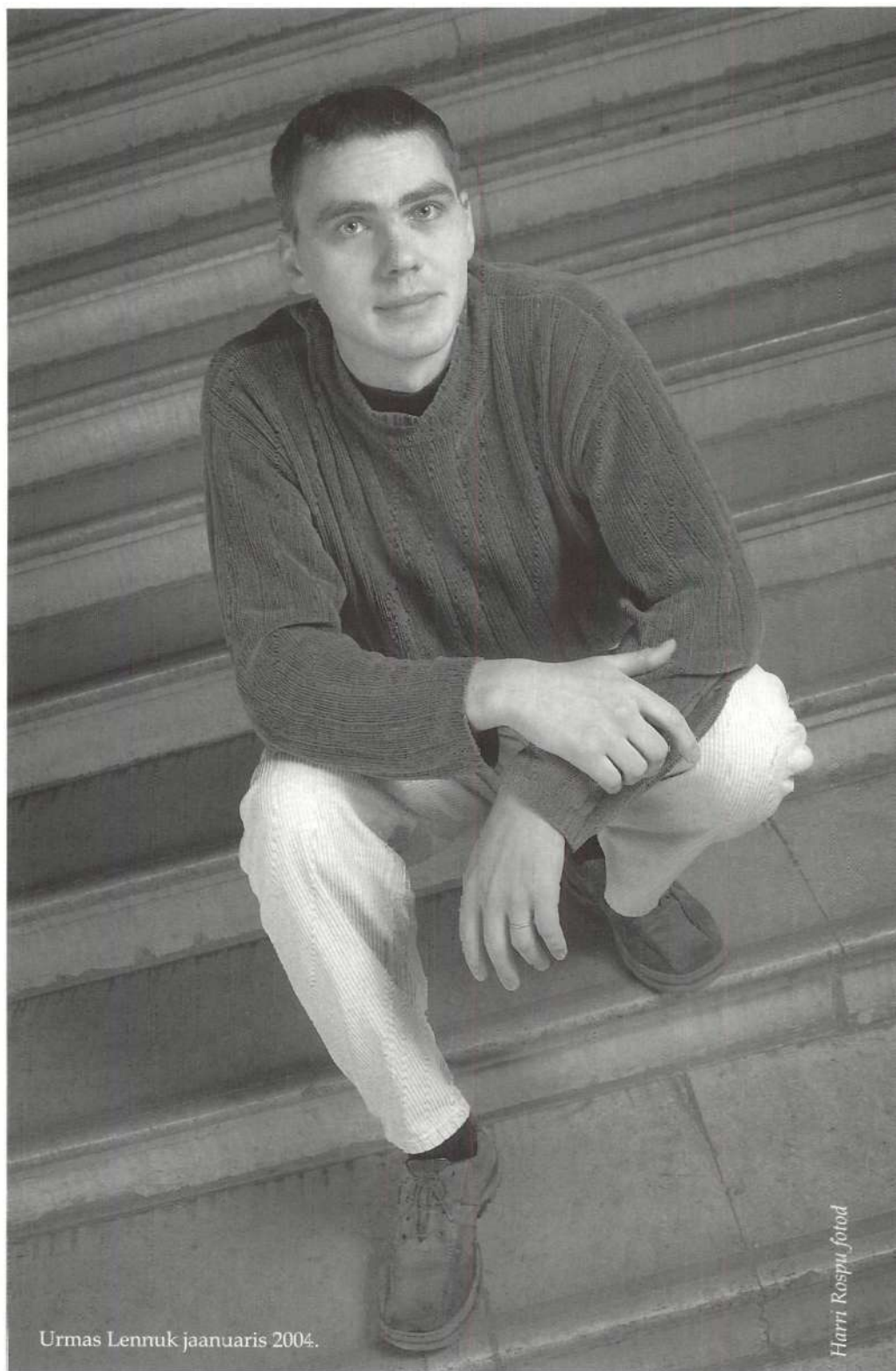


Kui Jaan Tättet ja Andrus Kivirähki juba „vana kooli meesteks“ arvata, on Urmas Lennuk (16. X 1971) eesti noore dramaturgia hetkel kiireima eduga esindaja. Tema näidendid on saanud ametlikku tunnustust – „Rongid siin enam ei...“ pälvis Eesti Näitemänguagentuuri 2001. aasta näidendivõistlusel I preemia, „Liivakellade parandaja“ ergutuspreemia; 2003. aasta võistlusel sai I preemia näidend „Boob teab“, ergutuspreemia aga „Kadunud kindapood“; 2003. aasta teatripäeval anti „Rongide“ eest üle ka ENA preemia lavalaudadele jõudnud uue algupärandi kategoorias. Samuti on need leidnud kohe tänurikku rakendust teatris – Andres Noormetsa

lavastatud „Rongid siin enam ei...“ püsib kolmandat hooaega menukalt „Ugala“ repertuaaris, möödunud sügisel tõi Kalju Komissarov Rakvere teatris Viljandi Kultuuriakadeemia teatrikunsti õppetooli V näitlejalenu koolitööna välja sotsiaalse noortedraama „Ellumõistetud“, jõulude ajal võis Eesti Draamateatris näha lastelugu „Taksitrallitajad“ Ain Prosa lavastuses. Peagi esietendub Tallinna Linnateatris Jaanus Rohumaa lavastus „Boob teab“, Anu Auna režissöörikäe all valmib aga film „Liivakellade parandaja“.

Kommentaar järjestikuse edu kohta ENA näidendivõistlusel: *Kaks aastat ja mitte mingit edasiminekut, täpselt samad kohad*, on üsna iseloomulik Lennuki huumorimeelele ja enesemääratlusele ka teistes valdkondades. See ei ole põlevate silmadega auahne fanatism ühe piiritletud eesmärgi nimel, vaid pigem väline kõhklus ja alternatiividele avatud eneseiroonia, mis aga ei vähenda sisetist pühendumist hetke ülesandele. Nagu seegi, et põhiliseks liikumapanevaks jõuks peab dramaturg pigem oma suutmatust ei öelda. Küllap seetõttu ei jõudnud ta ka päristeatri ligidusse mitte otse keskkoolist, kus mingil määral siiski juba teatrit tehtud. Üheks näiteks Pink Floyd'i „The Walli“ ainetel loodud sümboleist kubisev lava-show, mis kulmineerus „halva õpilase“ ristilöömisega. Ometi jäi 1990. aastal lõpetatud Tamsalu gümnaasiumi ning EMA Kõrgemasse Lavakunstkooli astumise vahele kuus aastat eneseotsimist muudel elualadel: Rakvere linnust restaureerides, ehitustöödel, õlut müües, ka Pedagoogikaülikoolis eesti filoloogiat õppides ning koolis õpetajana töötades.

Enne lavakat töötasin venna juures haljastuses. Tema mind töölt minema kupatas-



Urmas Lennuk jaanuaris 2004.

Harri Rospu fotod

ki, ütles, et mine vii avaldus ära, täna on viimane päev. Kogemata vedas ja nii sellega läks, nagu näidenditegi kirjutamisega. Olen suhteliselt pehme inimene ja ei suuda kunagi vastu panna sellele, mis ümberringi toimub. Enda meelest võin ju aru saada, et nüüd on õige hetk ei öelda, aga alati on hirm, et äkki ütlen ei ja sellest muutub midagi hoopis halvemaks, et äkki jätan tegemata midagi sellist, mis viiks mind kuskile edasi. Eelnevalt olin teatrist mõelnud üksnes periooditi. Ega kooli jõudeski olnud seda „õige“ äratundmist. CV-d vaadates Ingo Normet isegi küsis, et kui ta mu vastu võtab, kas on mingi lootus, et tekib püsivus. Vastus oli: ei tea. Endale aga tundus, et ehk saab nüüd mingi väljundi. Siiamaani rohkem nurga taga rabeldud ja enda tarbeks novellikese kirjutatud. Tagantjärele ei tundu see kuus aastat aga sugugi raisatud ajana. Ega muidu targaks saa, kui peksa ei anta. See aeg kulus õppimisele, kuidas end teiste sussidesse panna ja aru saada, mida teised võivad mõelda.

Ligineda kultuurielule „maalt“ ja eelneva slepita on mõnes mõttes kergem, kuid teilsalt tekitab ka komplekse, millest mõned püsivad siiani. Lavakooli lõpuaegadel ütlesin ühele koolikaaslasemale, et kuidas sa lähed Üksküllaga proovi. Tahaks nagu autogrammi küsida. Hirm autoriteetide ees on siiamaani. Püüad olla parem, kui tegelikult oled, kuid praegu õnneks edevus enam nii väga peale ei tungi.

Urmas Lennuk lõpetas lavastajana Panso kooli XIX lennu, kust võrsunud ka lavastajad Tiit Ojasoo, Tõnu Lensment ja Vahur Keller. Kooliaegsele Melfi „Linnubasseinile“ järgnesid bakalareusetöödena Koidula ainetel „Säärane Mulk ehk Sada tangu“ „Vanalinnastuudios“ ning Williamsi „Iguaani öö“ peagi põhitöökohaks saanud Rakvere teatris. Seal on Lennuk lavastanud veel Graubergi „Valge une“ (mida peab ka oma parimaks lavastuseks), Lobe „Vanaema õunapuu otsas“ ning Capote'i „Hommi-kueine Tiffany juures“. Sellega on aga lavastajaambitsioonid seni piirdunud.

Identiteedimääratlust ilmestab jällegi eluterve eneseiroonia, mis diplomijärgset ametit elu ja surma küsimusena ei võta.

Kui just küsitakse, näiteks arsti juures, siis olen ikka Rakvere teatri dramaturg; kirjandusala juhataja, kes aeg-ajalt ka midagi ise kirjutab. Lavastada võis seni, kuni närv vastu pidas. Kaks kuud lavastustsükliit on aga minu närvikavaga inimese jaoks natuke liiga raske töö. Labiilse närvisüsteemiga inimestele peaks lavastajatöö olema üldse vastunäidustatud. Normet näitas, mis asi on suhte mängimine laval, Indrek Saarelt ja Üllar Saaremäelt olen aga õppinud seda, mis asi see teater tegelikult on, mis seda süsteemi elus hoiab. Hetkel ongi esmane huvi osaleda kohati fanatismi piiril tegutseva, kuid kompleksivaba Rakvere teatri oma näo loomisel.

Laiemalt võttes on Lennuk aga kauget üleolekust teatri ja selle mõju suhtes ühiskonnale. Ei pelga ka tõdemust, et mingil määral peab teatritegemine olema sotsiaalselt angažeeritud.

Oma naba suudame kõik imetleda. Mina elan selles siiras usus, millega Rakvere teatrisse läksin, et „teater peab maailma paremaks muutma“. Kui see mõte minult ära võtta, siis ma ilmselt ei töötaks enam päevagi teatris. Praeguse eesti teatri üks põhihäda on see, et lõpunimine on väga vähe. Jouko Turikka ekskrementide loopimine võis küll olla banaalne ja rõve, kuid sellest sai aru, et inimene liikus mingis suunas. Lõpunimine ei nõua lärmakat avangardi, vaid ka luulelugegemises võib lõpuni minna, nagu näiteks Saaremäe ja Rohumaa oma kavadega on näidanud.

Ehk on liiga meelevaldne otsida selle sotsiaalse tundlikkuse juuri eelkoolielise lapse lugemislaualt, kuid paljude muude tollaste lugemiselamuste kõrval tasub ühel ehk pikemalt peatuda.

Kuue- või seitsmeaastaselt oli üks esimesi suuremaid asju, mis meelde tuleb Marxi „Kapital“, ilmselt venna järelt diivanile vedelema jäänud. Minule assotsieerus see muinasjutuga. Sellest sain kohe aru, et proletaria

riaat, see on ema ja isa. Kapital on aga min-
gisugune koletis, kes tungib peale ja tahab
neilt midagi ära võtta.

Oma maailmavaadet ei häbene Len-
nuk praegugi üsna vasakpoolseks nime-
tada. Tema näidendite üks väärtusi on
osavalt loodud kompromiss väga palju-
de jõujoonte vahel: ühiskondlik hooli-
vuskriis ja „väikese inimese“ üksildus
ning hingehaprus, julgus kompida pü-
ha ja pidet pakkuva piire ning oskus te-
ha seda profaanselt ja fragmentaarselt
mõtleva tänapäevainimese keeles, nii et
kõnekeelest tõukuv poeetilisus ei kõla
sentimentaalselt ka laval, näitlejate suus.
Taas on dramaturgi seletus sellele feno-
menile mänguliselt argine.

Kuulan inimeste mõtteid, lauseid ja elu,
kirjutan selle üles ja annan neile tagasi. Kor-
raga mitmes keskkonnas vibreerimine on
mõnes mõttes isegi ohtlik. Maailmapilt hak-
kab nihkuma. Kui väga kaua mingi asja kal-
lal töötad, hakkad seda ellu edasi kandma,
näiteks ka lähikondsetega suheldes parata-
matult mõnd repliigivastet otsima. Nende
põimudes kannatab enamasti ikkagi eraelu.
Olen kasutanud ära seda, mida Tätte tegeli-
kult alustas – repliik-repliigis-teksti. Ka kool
õpetas seda, et näitlejal on huvitav mängida
siis, kui ta saab tegelda mingi oma liiniga ja
samal ajal ka lihtsalt teksti anda; kohati
täiesti mõttetut, toites sellega ka vaataja kõr-
va, kes vaadata ei viitsigi. Püüan pihhta saada
näidendi mänguvõimalustele, mis tekstis
otseselt ei kajastu – mida saab peita, kuidas
ära petta. Pole välistatud, et kunagi katsetan
mingeid uusi vorme, kuid lavastajakoolitus
on suunanud arusaama, et pole mõtet kirju-
tada seda, mida ei saa mängida.

Täpsem nimetus sellele, millest kirjutan,
oleks ehk „lähisuhted“. Praeguses maailmas
on perekonnad keerulisse olukorda asetatud,
kommunikatsioon raskendatud. Ühelt poolt
kapitalismile järele jooksmine, teiselt poolt
avardunud võimalused, näiteks interneti
näol. Ise internetisõltlasena võin kinnitada,
et sellest üksildasemat paika ei ole. Aeg-ajalt
tekib tunne, et see võiks keelatud olla.

Lähisuhete peegeldused läbi selliste
kommunikatsioonikanalite on aga sa-
mas ka asendamatu abivahend püüd-
maks end asetada nende inimeste „sus-
sidesse“, kellega vahetu side puudub.
Jututubade abil sündis puberteediänge
kajastav „Ellumõistetud“, samal meeto-
dil on praegu valmimas naiste mõtte-
maailma süüviv näidend. Eitades küll
otseseid eeskujusid, peab Lennuk risti-
põiki läbi loetud eesti näitekirjanikest
südamelähedaseks Kruusvalli, kuid ka
Kitzbergilt on ta leidnud väärtusi, mis,
vormirangust ja keelekasutust kõrvale
jättes, töötavad tänaseski dramaturgias.
Komponeerimisoskuse arendamisel
peab ta abistavaks isegi selliseid hästi
välja joonistatud karakterite ning sü-
žeeeliinidega teleseriaale nagu näiteks
„Sõbrad“.

Viimasel ajal on ühed suured lemmikud,
keda loen ise ja kingin sõpradele, terapeut
Robyn Skinneri ja Monty Pythonist tuntud
John Cleese'i raamatud „Õnneliku perekon-
na saladus“ ning „Elu ja kuidas sellega
toime tulla“. See on lihtsustatud teooria sel-
lest, mis tegelikult maailmas toimub. Kas
ta nüüd elada on aidanud, aga elust aru saa-
da küll. Üks lemmikuid on alati olnud Scott
Fitzgerald, kelle kaudu püüan endale aru an-
da mõtetu enesehävituse ohtudest: õpi tema
sõnadest, mitte tegudest!

Kas võimalused luua „paremat maa-
ilma“, mida Urmas Lennuk praegu rea-
liseerib dramaturgiliste „lähisuhete“
kaudu, oluaksid sama suured, kui hal-
jastustöödelt ära poleks aetud?

Võib-olla suuremadki. Hiina vanasõna
ütleb: kui tahad ühe päeva õnnelik olla, joo
ennast täis. Kui tahad ühe aasta õnnelik olla,
võta naine. Kui tahad terve elu õnnelik olla,
raja endale aed. Tunduvalt elutervem oleks
elada täisverelist elu ja mitte istuda ööd-päe-
vad aruti taga. Selle ratta pealt ei ole aga
niisama lihtne maha saada.

MADIS KOLK

THEATRE

EDWARD BOND. *Modern Drama*

The essay of the British legendary leftist dramatist was translated from his book „The Hidden Plot“. The article focuses on some of Bond's principle ideas in the field of theatre philosophy (site, the self-site), and explains the difference between Theatre Event, a concept that corresponds to contemporary social and aesthetic demands, and the current main trends, such as Stanislavski's theatre, Brecht's theatre and performance theatre.

KATRI KAASIK-AASLAV. *I Say „Estonia“ but Think „Vanemuine“*

Comparing today's Estonian theatre politics, leadership crises and inside quarrels (especially in the Tartu „Vanemuine“), the author offers a historic overview of events in „Estonia“ in 1925. Back then the opposition between director Karl Jungholz and manager August Einer led to the resignation of Ants Lauter.

TAMUR TOHVER. *The Way Things Are*

An overview of a drama competition organised by the Estonian Drama Agency that takes place since 1995, and its results in 2003 where the first award went jointly to Urmas Lennuk's „Boob Knows“ and Jaan Undusk's „Quevedo“.

TANEL LEPSOO. *To Be Liked, You must Know How to Add and Subtract*

Upon the example of the work of the successful French dramatist Éric-Emmanuel Schmitt (produced recently quite often also in Estonia), the author examines three main questions a successful playwright must face: a) how to write a play that unites the serious and entertaining sides, b) how to join the traditional form with new forms, and c) how to blend the fragmented audience into one whole.

Persona grata Urmas Lennuk

Head of drama at Rakvere theatre, Urmas Lennuk (1971), trained as a theatre director, is a young playwright who has achieved most rapid success in today's Estonia. He has received first awards at two consecutive Drama Agency's competitions. Both winning works, „Trains Don't Come Here Any More...“ and „Boob Knows“ have been included in the repertory of several theatres. He also writes scripts for TV and films.

MUSIC

VELJO TORMIS *Replies, or The Life of Estonia's Only Composer Emeritus*

Composer Veljo Tormis became known primarily

as a reviver of Estonian archaic runo-song. This was his active opposition to the Soviet totalitarian policy of blending all national cultures into one „Soviet culture“. And not only as far as Estonian culture is concerned – this was a fight for the survival of other small nations as well. Excellent examples here are his choir cycles „Ingrian Evenings“, „Votic Wedding Songs“, „Izhorian Epic“, „Vepsic Paths“, and others; in addition his work on Finnish topics – in that sense Tormis has perhaps been more Finnish than many a well-known Finnish composer.

Tormis has been silent for a few years now. He has proclaimed himself a Composer emeritus and is busy sorting out his work, publishing and recording it.

Music of St Petersburg and Estonia – an Exciting Research Topics

The overview of the conference that took place at the Estonian Theatre and Music Museum in November 2003 includes Gerhard Lock's overview, the post-conference round table talks of Estonian conductors who have studied at the Leningrad Conservatory (K. Areng, V. Laul and J. Alperen, plus Jüri Trei, Estonian consul in St Petersburg in 1999 – 2002); and a look at the activities of the Estonian Cultural Society in St Petersburg in recent years.

VLADIMIR IGOŠEV. *An Outstanding Music Publisher Peeter Jürgenson*

In January, 100 years passed from the death of the greatest music publishers in the 19th century Russia. Peeter Jürgenson was of Estonian origin. He was one of those who introduced Tchaikovski to the world.

IVALO RANDALU. *125th Anniversary of Johannes Paulsen, Master of the Lost Violin School*

Baltic German Johannes Paulsen was the first violin professor of the Estonian Higher Music School (later the Tallinn Conservatory). In February we celebrate his 125th anniversary.

OLAVI SILD. *On the Landscape of Estonian Violin Music with Urmas Vulp*

A poetically imaginative review of a poetic violin music. Urmas Vulp and Vardo Rumessen have recorded on CD „Estrnische Violinmusik“ (Eres Edition 1996) – a kind of quintessence of Estonian violin music, starting from Rudolf Tobias's violin piece „Through the Night“, and finishing with Arvo Pärt's „Mirror in the Mirror“. The CD also presents music by Artur Lemba, Eduard Oja, Heino Eller, Eduard Tubin and Ester Mägi.

Alas, the Force of Gravitation Exists.... Erkki-Sven Tüür about "Wallenberg" and Composing the Text

In May 2001 Erkki-Sven Tüür's first opera about the fate of Raoul Wallenberg was premiered in Dortmund. The interview with the libretto researcher (first in Estonia) Maria Erss tells about the composer's work with the opera and his co-operation with scriptwriter Lutz Hübner.

CINEMA

JAMES THURLOW. Quentin Tarantino and Time

The article analyses Quentin Tarantino's new film „Kill Bill vol. 1“ (2003). It also takes a look at his earlier works with elements of postmodernism and the influence of the B-films of the 1960s and 1970s, and of the Hongkong gangster films. The latest film is an homage as well, to Oriental action movies, but at the same time it contains zen-like meditation about the deeper values of existence.

D. N. RODOWICK. Dr. Strange Media, or How I Learned to Stop Worrying and Love Film Theory I

First part of a longer article that tackles the place of film theory in the context of today's "new media". The article has been translated from the author's Internet page.

ERKKI LUUK. Central Current of the Festival

The article reviews three films shown at the 7th Tallinn Black Nights Film Festival – Nicolas Winding Refn's „Fear X“, Simon Pummell's „Body-song“ and David MacKenzie's „Young Adam“ – that represent the central current of the festival, i.e. remaining between popular and experimental films, thus being the festivals' mainstream.

MARJE JURTSËNKO. Four Years of Sleepwalkers

The fourth student film festival „Sleepwalkers“ took place at the last Black Nights Festival in December. One of the main organisers talks about how the festival was born and what is considered primary while compiling the programme.

TARMO TEDER. „Nokia“ is Nothing Compared to Kaali

A review of Urmas E. Liiv's (b 1966) documentary „Home of the Sun“ (OÜ Vesilind and „Vides Filmu Studija“, 2003) about the Kaali crater or the circular lake and about the relevant myths and scientific research. The reviewer thinks this popular scientific film has been burdened with a national mission on – to introduce to the European TV-viewers the unique nature of Kaali crater and the problems

this brings about. The film manages to do this with a relish, great ambition, and succeeds.

MADIS JÜRGEN. Nopri Tiit and Ruusi Ago's Hard Labour

A short review of Ago Ruus's (b 1949) documentary „Eight Days a Week“ („Profilm“, 2003) telling about the master of Nopri farm, Tiit Niilo, and the low point of today's Estonian agriculture.

JÜRI PINO. Two Films from Setumaa

A review in Seto language of Peeter Urbla's (b 1945) two documentaries, „King for a Day“ and „Traveling Potters“ (co-director Andrus Prikk, both studio „Exitfilm“, 2002). The first tells about the undertakings of the master of Mikhli farm Hõrna Aare, the Meremäe development adviser and "ruler" of Seto. The other is about the Seto people's journey from Tuderna's Piusa clay factory to the Hansa market in Tartu in June 2002.

OLEV REMSU. The Soul Does Not Die

A review of Dorian Supin's (b 1948) documentary „The Trivia of Life“ (Studio F-Seitse OÜ, 2003). The critic, a writer and film-maker himself, considers the film set in an old people's home well worth watching, and having a message. We see superb visual portraits of old people and hear their life stories, but at the same time it is a deeply religious film without any attempt to force this on anyone.

REIN LANG. Operation „OP!“

Brief views of the cultural programme „OP!“ by an MP. He values the programme as well and considers it a real cultural achievement in many years.

MARGIT TÕNISON. „OP!“ is Pop?

A short review of „OP!“, popular cultural TV programme on Estonian television, with already more than 150 programmes shown, and over half of them produced by Karl Martin Sinijärv. The writer likes it very much and finds that an attempt to educate the viewers makes the entire environment more diverse.

LAURI KÄRK. Cinéma d'Auteur. Cul-de-sac of Practice

An overview of the symposium in Riga last September where the participants tackled the author's film, its manifestation in the Baltics from the 1960s to 1980s, and its possibilities today.

OLEV REMSU. Film Drama Technique I

Third chapter of the book "Film Drama Technique" published in autumn, titled „A Story“. The next magazine issues will print more extracts from Remsu's forthcoming book.



Riho Västriku foto

„Kaali saladuse“ režissöör Urmas E. Liiv ja Suurbritannia parlamendi liige Lembit Öpik Westminsteris viimase töökabinetis augustis 2002.

Vt lk 95.

TÄHELEPANU! Telefoni teel saab ajakirja tellida numbril 6 66 25 35.

Kasutusel **ei ole** endine number 0 800 24 44 .

Ajakirja 2002. aasta numbreid saab osta toimetusest hinnaga 5 krooni eksemplar.

teatermuusikakino märtsinumbris:

teater Alessandro Baricco „Novecento“.
Eesti uued teatriraaamatud.

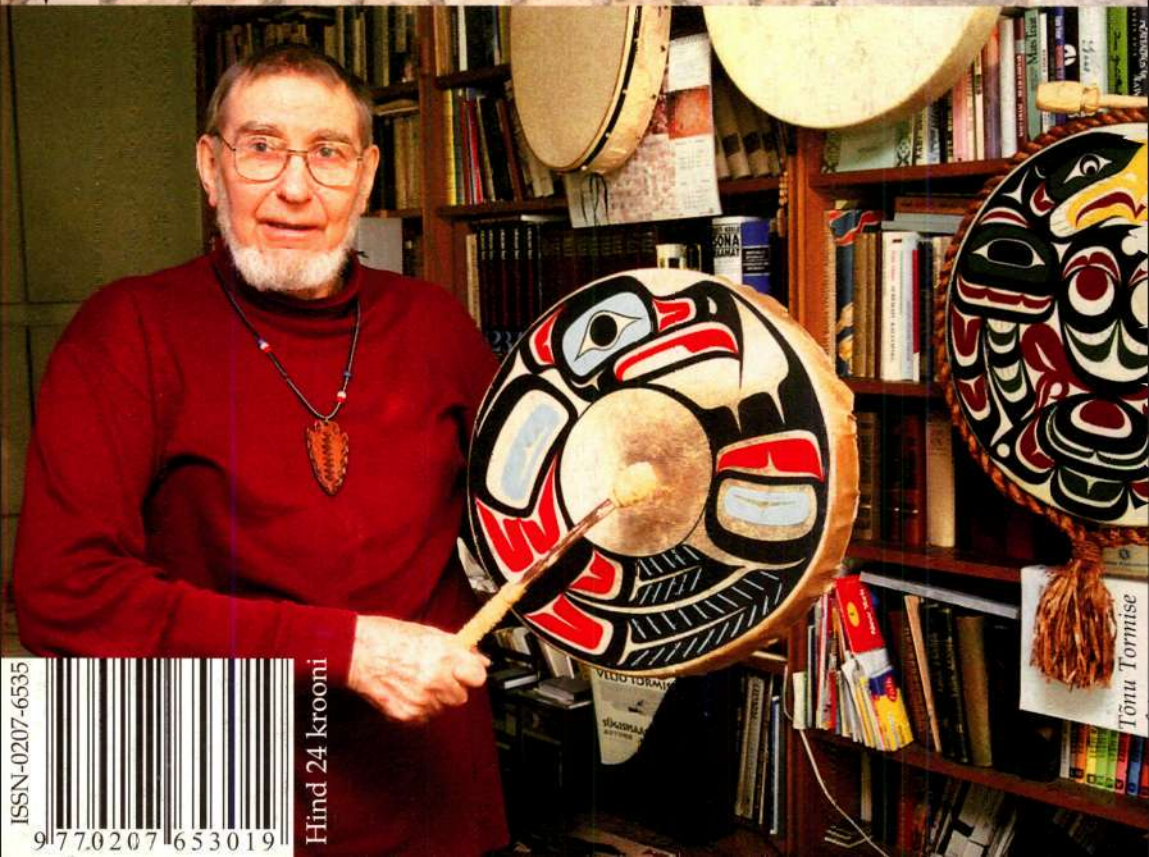
muusika Philip Glass muusika kirjutamisest filmile ja teistele kunstiliikidele:
„Koyaanisqatsi“ lugu II.

kino Denis Matrov. Rassiline kuuluvus ja kino.
ETV lühidokumentaalide sari „Eesti lood“.



▲ Prantsuse kammerkoori *Mikrokosmos* tervitus Tormisele. Vt lk 3.

▼ Veijo Tormis trummisaagiga Seattle'ist.



ISSN-0207-6535



Hind 24 krooni

Tõnu Tormise