



KUIDAS JA MILLEKS KÕNELEB EESTI NÄITLEJA?
ARVO PÄRT (INSTRUMENTAAL)MUUSIKU
PILGU LÄBI
CD „EESTI HELILOOJAD“ III
VASTAB JAAK KILMI
ANDRES MAIMIKU JA ESTO TV „VALI KORD“

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

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

Praaeksemplari 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

Kodulehekülg www.temuki.ee

Tellimine www.tellimine.ee
6 66 25 35

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



Harri Rospu foto

Esikaanel
lavakõne
õppejõud
Martin
Veinmann.
Vt lk 45.



Uku Masingu akvarell

Jaan Tooming
eesti teatrist
indogermaanlikul
taustal.
Vt lk 54.



Naatna Haameri foto

Intervjuu
helilooja ja
improvisaatori
Etienne Roliniga
Vt lk 72.



Knaader filmist

Andres Maimiku
dokumentaalfilm
„Vali kord“.
Vt lk 118.

teater

andres noormets	mõttetu teatrimanifest	3
Ingo Normet	Kõne ja kujutus	22
Tõnu Tepandi	Suluseis	28
Arne Merilai	Mis on kõneteater? Mis on pragmapoeetika?	33
Tiit Hennoste	Kõneldud näidend ja suuline keel	39
	Väljendus kui mõistmine <i>Intervjuu Martin Veinmanniga</i>	45
Jaan Tooming	Mõttekilde teatrist	54

muusika

Andreas Peer Kähler	Vaikuse kiirgus <i>Aroo Pärdi muusika (instrumentaal)muusiku pilgu läbi</i>	66
	Kogu minu elu on olnud <i>jam session</i> <i>Intervjuu prantsuse helilooja ja improvisaatori</i> <i>Etienne Roliniga</i>	72
Gerhard Lock	„... ja saada põnevat kõla“ <i>Mõningaid Lepo Sumera teose „In Es“</i> <i>analüütilisi aspekte</i>	81
Kerri Kotta	CD „Eesti heliloojad“ III – romantismi veelkordne tulek	92
Toomas Velmet	Mõistuse, käe ja südamega <i>Eduard Tubina sümfooniaste salvestusest ERSOga</i>	95
Rein Vahisalu	Lätlane Tallinnas <i>Sümfooniakontserdist ja kriitikast kuulaja pilguga</i>	100
	Persona grata Mirjam Tally	125

	Vastab Jaak Kilmi	5
Tõnu Karjatse	Pilves <i>Jonas Åkerlundi mängufilm „Pilves“</i>	102
Janno Zöbin	Lendas üle kanepipõllu <i>Andrei Tantsõrevi „Lend üle kanepipõllu“ ja Priit Vehmi „Nime poolest võitja“</i>	106
Kalle Käsper	Mõrtsukad ja ohvrid <i>Mart Taevere „Valge tee“ ja Andrei Tantsõrevi „Õnnetuse tunnistajad“</i>	110
Rein Pakk	Hormoonide revolutsioon <i>Jaak Kilmi ja René Reinumäe mängufilm „Sigade revolutsioon“</i>	114
Jan Kaus	Are You Talking To Me? <i>Andres Maimiku ja Esto TV dokumentaal „Vali kord“</i>	118

mõttetu teatrimanifest

me ei tee enam ühtegi lavastust selle pärast, et seebiseriaalide publikunumbrid on nii suured ja seebiteater on justkui seebitelevisionist sellepärast parem, et müüb sööjatele seepi in live. elus zombie on ülesfilmitust jubedam, ta on väljakannatamatu. seepi söödagu omal vastutusel ja mitteavalikes kohtades, kui sedagi. vastupidine olgu karistatav analoogselt meelemürkidega.

me ei tee ühtegi järeleandmist mõttetele ametmeestele, kes teavad, kuidas on efektiivsem ja odavam. odavalt tapetagu oma pühadesead ja tehtagu need vorstiks või millekski peenemaks ja söödagu või müüdagu. las see olla siis ametniku dialoog elu väärtuse ja surma hinnaga. ta peab seda pidama ja jäägu.

me ei jäta üles korjamata ühtegi teatriterakest, mis vedeleb kinnisvarade umbsetes uures. kinnisvarad tuleb vaimust puhastada, igasugune vaimne tegevus nende tühjusest eraldada. aga korjatud terakesed mätsime kuulideks, millega laseme kõikvõimalikesse suletud akendesse ja tuulutame ruumid lukustajate kiuste, soeniiskettesse saalidesse istutatud väärtuslike kapsapeade, muguljumikate ja muu sellesarnase juurvilja kiuste.

me ei räägi läbi seina, kuigi tundub, et ehk naabril on mõistus veel kodus ja ta andis assambleele allkirja sellest mitte lahkuda. mingi ta pikale sõidule oma äsja remonditud tankiga ning abiellumiseas sõjaväelastega, kelle soov on jõuda äritänavale veel enne pimedat, mõni päev enne kuiva seadust ja enne prostitutsiooni ümberhindamist seaduskogus.

me kuulutame teatri taas loominguks ega anna kaubastajatele sentigi alla. looming on hindamatu, tema väärtuse määrab vaid aeg ja asend kõigevägevama ees. kõik teatri müügimehed, turustajad, saneerijad, finantsanalüüsijad, kaadriarvestajad, logistikud, plaaniametnikud etc mingi kloostreisse ja õppigu tundma looja palet, et tohtida tema varjugi puudutada. sajandite valgus saab süttida vaid näitleja silmateras. elektripirnist on abi vaid siis, kui vaatamiseks on silmi.

me ei räägi vormist enne, kui on räägitud asjast. me unustame sõna „kuidas“ aastakümneteks ja kui jälle meenutame, siis on see juba midagi muud. paljud tähendused peavad muutuma ning kollastele pindadele salvestajad ei tohi sellest midagi teada. nii muutub nende kustunud tähenduste maailm naeruväärseks, nad ise lahkuvad laevadelt neisse voogudesse, mis ongi neid väärt. meie keele nad unustavad ega tule enam. nende silmad kasvavad laubal üheks kokku, aga nad ei märkagi, sest nägemise sügavusteravust pole neist keegi väga ammu, võib-olla algkooliajast, tarvitanud.

me õpime uuesti kõnelema, aga me oskused ei puuduta mälumislihastikku. see on mõtlemise artikulatsioon, pühade piltide hääldamine. me ei fikseeri ilmeid ja seisundeid, vaid siseneme mängivatesse maailmadesse ja näitame järgnejatele teed usteni, kust sisenedes ei eksita, vaid leitakse.

me ei maga enam kunagi. meie pidev ärkvelolek on uuestisündide teenistuses, meie ärkvelolek on alati kuuldav. see on käsi, millele toetutakse.

me oleme alati üks.

meie lõpp pole kunagi vaikus.

andres noormets



Jaak Kilmi aprillis 2004.

Harri Rospu foto

VASTAB JAAK KILMI

Kust sa pärit oled?

Olen pärit Õismäelt – Tallinna elitaarsest töölisasumist. Sealsed inimesed olid uhked, et Õismäe on saanud linnaplaneerimise eest Lenini preemia. Õismäelased tundsid ennast eliidina, olid enda arust privilegeeritud. Ka minu vanemad sisendasid mulle lapsepõlvest peale: tuleb tunda uhkust, et elan Nõukogude Eesti ideaalmagalas, kus pole ühtegi tööstusettevõtet.

Igauks vist mäletab vaatefilmi „Väike-Õismäe – rõngaslinn“, kus moodsate päikseprillidega kaunis naine kimab „Žiguli Luksiga“ mööda Õismäe ringteed, juuksed tuules lehvimas, või päikeselisi kalasilm-objektiivide kaadreid helikopterilt. Õismäe rõngas oli täiuslik muster nagu nõukogude mandala. Vaatasin seda lapsepõlves telekast ja hing täitus õnnetunega.

Kuidas su vanemad sinna korteri said, see oli tollal ju väga keeruline?

Ma kujutan ette, et Õismäele saadi korter ikka läbi mingisuguste nippide. Ma ei tea täpselt, mis nippe mu vanemad kasutasid, aga igal juhul oli meil kooperatiivkorter – see oli kõva sõna.

Järelikult pidi ka raha rohkem olema kui keskmisel nõukogude inimesel?

Ei, raha oli väga vähe. Aga kooperatiivkorterit oli kuidagi realistlikum saada kui riigikorterit – kuigi kooperatiivi eest pidi maksma kolm korda rohkem. Tegelikult läks kõik see raha ju tuulde, mille inimesed olid kooperatiivkorterisse paigutanud – Eesti Vabariigi tulekuga võrdsustati riigi- ja kooperatiivkorterid.

Nii et, jah, mu vanemate raha, mis oleks võinud minna selle peale, et mulle lapsepõlves häid asju osta, läks hoopis korteri peale.

Isa oli elektrik ja tuli Kohtla-Järvelt, ema juurdelõikaja Rāpinast. Mõlemad esimese põlve tallinlased.

Mina olin privilegeeritud laps, ema töötas ikkagi defitsiidisfääris. Ja see pani ka minu väärtushinnangud paika. Olin otsustanud, et ka mina ei hakka tööle väljaspool defitsiidisfääri – see oleks elu mõttetu raiskamine.

Missugune oli lapsepõlv hilis-sotsialistlikul Õismäel?

Õismäe on hästi valulik teema minu jaoks. Ma pole siia oma lapsepõlve keskkonnast üle saanud, ikka ja jälle on mu mälestustes lapsepõlve traumade jaburad seigad Õismäega seotud.

Tegelikult oli see üsna madalalaubaline keskkond. Lapsena ei saanud sellest ju aru, aga hiljem pubekana süüdistasin vanemaid, et nad ei pannud mind kuhugi kesklinna kooli.

Mu elu esimene valik oli siis, kui lõpetasin põhikooli. Läksin Westholmi keskkooli, kus Helle Karis avas kinoklassi.

See oli vabanemine. Tegin täieliku lõpparve Õismäega, ka kõikide Õismäe sõpradega. Samamoodi, nagu mingi Väike-Maarja poiss läheb Tartusse Treffneri Gümnaasiumi, et lihtsalt teha mingisugune samm edasi.

See on valiku küsimus – lihtsalt tuleb ühel hetkel valik teha ja mida varasemas eluetapis sellega alustad, seda teadlikum su elukujundamine on.



Lühimängufilmi
„Ta-ram ta-ram“
kaameraproov
trammidepoos
1994. aastal.

Kas kinoklassi valik oli juba teadlik valik?

See oli hästi teadlik valik.

Mis ajast sa tead seda suunda, kuhu su huvid kalduvad?

Filmikunsti suunas kaldus valik põhikooli keskel. Mulle meeldisid vesternid ja politseifilmid. Õismäe poiss, nagu ma olin, meeldisid mulle lihtsad asjad.

Enne seda, kui otsustasin, et mulle kino meeldib, olid minu ideaalid, ausalt öeldes üsna naljakad. Ehitaja oli kindlasti üks, kelleks ma mõtlesin saada. Oleks ehitaja, teeks parteibossidele suvilaid, saaks tutvusi ja raha. Teine mõte, millega ma mängisin, oli telekaparandaja. Et paneks parteibossile telekasse soome värvi-ploki, saaks häid tutvusi. Või teeks mõne kaubandustöötaja teleka korda ja pärast saaks näiteks „Fantat“ ... tagaukse kaudu. Või siis meremees: tooks välismaalt talitosse ja lükkaks need Õismäel edukalt maha. Jumala lihtsad rõõmud.

„Pink Floyd“ ja Alan Parkeri film „The Wall“ oli minu jaoks ilmutuslik – see avas telekaparandaja silmad.

Lugesin hiljuti ühest Vene ajakirjast ühe Peterburi tõusva draamanäitlejatariga juttu. Ta kirjutas, et kui ta poleks näitlejaks saanud, oleks ta teinud enesetapu. Minul seda ei olnud. Olin lihtne Õismäe poiss, ja kui ma filmikooli poleks sisse saanud, oleksin ilmselt mingi teise kasuliku asja ette võtnud.

Kas sul nendest unistatud oskustest nüüd mõni olemas ka on – ehitamine või telekaparandamine?

Ehitamine – null. Telekaparandamine – ka null. Ei saanud minust tehnikameest ja ehitusmeest ka ei saanud.

Minule on Õismäe nagu mõnele mehele sõjavägi, et kui purju jääb, hakkab sõjaväelugusid jutustama. Mina võin lõpmatult Õismäe lugusid rääkida.

Olin spordipoiss, käisin kergejõustikus. Otsisin oma elule sisu, aga need asjad, millega tegelesin, olid kõik suhteliselt läbikukkumised. Tegin fanaatiliselt kergejõustikku – pikamaajooksu. Olen jooksnud sadu kilomeetreid trenni tehes, aga tulemus oli see, et põlved jäid haigeks.

Sport oligi kogu vaimsus, mis meil koolis oli. Kehalise kasvatuse õpetaja rivistas meid septembri alguses üles, küsis, mis trennis keegi käib. Kes trennis ei käinud, pidi septembrikuu jooksul endale trenni otsima.

Arvo Iho
 „noored vihased
 mehed“ pärast
 diplomitööde
 hindamist 1998.
 aastal.
 Ees Jaak Kilmi
 ja Marko Raat,
 taga Rein Pakk,
 Rainer Sarnet ja
 Urmas Eero Liiv,
 sõrmed näitavad
 hinnet, Kilmile
 tõi „nelja“
 lühimängufilm
 „Külla tuli“.



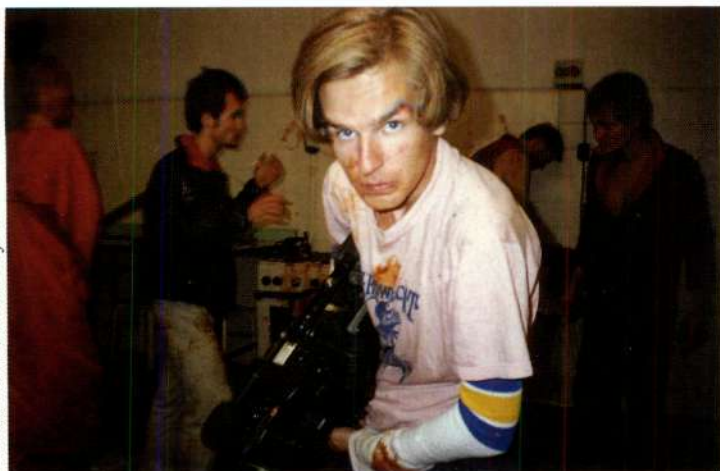
Selles keskkonnas tundus, et ainuke asi, kus üldse ennast teostada saab, ongi sport. Otsisin siis endale erinevaid sporte – mõtlesin, et mingil alal ma pean ju andekas olema. Ma sain ju aru, et ma olen ikka väga kuradi keskpärane pikamaajooksja. Olin visa, aga kiiruslikke võimeid polnud üldse. Siis mõtlesin, et äkki viibulaskmine? Et kuskil peab ju mingisugune asi minu jaoks olema. Ma ei tulnud selle peale, et see võib ju ka väljaspool sporti olla.

Selline oli see mõtlemise tase. Ja mul on tunne, et minu lapsepõlve keskkond hoidis väga tugevalt mõtlemist ühel tasandil.

Kuna elasin eliitrajonis, oli tunne, et paremat ei saagi kuskil olla – see ongi elu.

Hiljem kinoklassis pani Helle Karis meid lugema Rabindranath Tagoret ja tegema päikeseloojangul *tai-chi*d – see oli meeletu avastus, ma ei teadnudki, et midagi sellist on olemas – väljaspool eliitset Õismäed.

Kahjuks polnud mul lapsepõlve Õismäel ka selliseid sõpru, kes oleksid öelnud, et võib ka teistmoodi elada, muude asjade vastu huvi tunda.



Jaak Kilmi
kino „Helios“
sulgemiseks
tehtud
rühmavideot
„Autompsyko
Supervegos“
(1995) üles
võtnud.
Tagaplaanil
Taavi Eelmaa,
Marko Raat,
Rein Pakk ja
Rainer Sarnet.

Kas lapsepõlv, see keskkond, see mõtlemine su loominguusse ka kipub?

Ma ei ole selliseid filme teinud, kus saaks kasutada neid keskkondi, mis seostuvad väga räägelt lapsepõlve kasvukeskkonnaga. Õismäe tüüpkoolide koridorid, poonitud linoleumiga...

Ma kolisin üsna vara Õismäelt ära, et sellest võimalikult kaugele saada. Aga sissekirjutus oli Õismäel ja seal ma käisin valimas. Ja need kooli lõhnad ja need linoleumid...

Kui Andres Maimikuga käisime koolides „Päkapikudiskot“ filmimas ja ma nägin neid koolikoridore, neid linoleume, kuulsin seda kooli trepikoja kaja – see oli üsna kõrge tunne.

Mõtlesin hiljuti kirjutada stsenaariumi musterpoisist, kes on tegelikult kooli-kiusamiste taga – kes neid asju välja mõtleb.

Mina olin selline musterpoiss. Ja tegelikult olin ma väga paljude kiusamiste taga – ideoloogina. Ma ise ei sekkunud eriti, aga oskasin neid nautida.

Mind ei kiusatud koolis kunagi, aga võimalus olla kiusatav oli nii suur, et selle vältimiseks tuli juba eos olla võitja. Sa pidid olema võitja. Kui sa võitja ei olnud, siis olid hävija või keskpärane – ja keskpärane ka ei tahtnud olla. Minu sõbrad olid klassis liidrid – ma oskasin väga hästi sõpru valida ja teha oma elu huvitavaks sellega, et kedagi liistule tõmmata.

See ei tulnud kurjusest, vaid pigem vajadusest ennast juba ette kaitsta?

Eks seal oli kurjust ka ikka sees. Õismäe paneelmajade tüüpkorterite agressiooni, mis elati välja koolimajade tüüpkoridorides.

Mulle meeldis lapsena selline sadomaso moment nende asjade juures. Tegelikult oli mul tohutult kahju nendest, keda me kiusasime. See oli ülekohtus. Aga ülekohtu tekitamine mulle meeldis. See oli nii ebaõiglane, mis me tegime. Aga selles ebaõigluses oli midagi magusat ka.

„Eesti Ekspressis“ oli hiljuti lugu ühest maakooli poisist, keda sõbrad ja pool-sõbrad kiusasid, toppisid talle mingit sitta ja käbisid suhu... See teise alandamise mõnu oli mulle nii tuttav – ma mäletan kogu seda tundeskaalat enesepõlgusest kuni naudinguni.

Praegu tundub see mulle väga vale, mis ma siis tegin – olen õppust võtnud. Aga eks see mingeid mu otsuseid mõjuta siiani. Päris vaba ma pole – teatud hetkedel lööb see minus ikkagi välja.



Erik Norkroosi foto

„Tähesõit“, 1999.

Mul tekkis veider seos „Sigade revolutsiooniga“. Kas te René Reinumäega seal režissööradena tegutsedes ja noori ehtsatele emotsioonidele ja reageeringutele meelitades tundsite sama või midagi sarnast?

Need on suhteliselt keerulised ja hoomamatud mehhanismid, mis meid Renéga seal juhtisid, kuidas kommunikatsioon minu ja René vahel käis.

Rollid jagunesid üsna täpselt, aga ilma kokkulepeteta.

See ebaõigluse moment, mida Arvo Kukumägi selles filmis kandis... Siia maani naudin filmi vaadates, kuidas üks tegelane saab olla nii ülekohtuselt võimukas. Mul tuleb selline magus nauding peale, ja see viib lapsepõlve tagasi. Kui valus ja samas mõnus see on, kui kellelegi ülekohtu tehakse.

Kuidas pärast „Sigade revolutsiooni“ suve tundub: kas praegused noored on teistsugused?

Kasvukeskkond ja sõbrad on nii kuradi olulised. Nagu need paljukirjutud eliitkoolid, mis tekitavad justkui vahe esimese ja teise Eesti vahele. Sotsiaaldemokraatliku mõtteviisiga intelligentse inimesena peaksin mõtlema, et eliitkoole pole vaja, et need tekitavad klassivaheid ja diferentseerumist.

Tegelikult on niimoodi, et kui sa tahad, et sinu lapsel tekiks terve, huvitav ja mitmekülgne mõttemaailm ning ka tema väärtusteskaala oleks enam-vähem paigas, on ülioluline paigutada ta üsna varases arengustaadiumis õigesse kasvukeskkonda.

Minu arvates on see õige. Ja selles mõttes olen ma šovinist, et minu arvates ongi minu arvamus õige.

Missugune peaks sinu tulevaste laste tulevik olema – sinu meelest?

Ma usun, et minu mõju nende kasvamisel ei hakka üldse mitte väike olema.

Sa ütled neile ka, et nii nagu sina mõtled, on õige?

Aga nii on õige küll. Ilma mõõndusteta peavad nad kasvama nii, nagu ma ette näen. Või ma vähemalt suunan neid.

Kas sa ise oled õpilasmalevas käinud?

Käisin, aga ma olin siis üsna noor, vist 14 – ikka väga laps veel. Aga keskkooli



„Inimkaamera“,
1999.
Peaosatäitja
René Reinumägi.

ajal, mil olnuks kõige aktiivsem õpilasmaleva aeg, olin Helle Karise loodud „Oriest Stuudios“. Avasin koos Vigala Sassiga loitsukive ja loitsisin... „Oriest Suudios“ oli valitsevaks mentaliteediks, et kõik nõme on malevaga seotud. Kui keegi tegi midagi nõmedat või lolli, siis oli see kas „malevanali“ või „malevataidlus“. Nii et minu nooruses oli malev üsna miinusemärgiga.

Kellena te ennast „Oriest Stuudios“ positsioneerisite – intellektuaalidena?

Ja kuidas veel! Muidugi olime me teistest palju paremad, ja Helle Karis ka sisendas meile seda, et me oleme palju paremad kui mass. Mis on veel mõnusam, kui tunda, et sa oled palju parem kui teised.

Mul ei olnud keskkooli ajal ühtegi sõpra väljaspool „Oriest Stuudiot“. Meid oli vist 16, võib-olla isegi vähem. Helle Karis ilmselt seda nii ei plaaninud, aga kuna me olime kogu aeg koos, siis läks tahes-tahtmata piiritõmbamiseks enda ja muu maailma vahel. Ja stuudio muutus sektiks, kus peaaegu ideaalsed inimesed pürgisid väljamõeldud ideaali poole.

Noorte inimestega juba on kord niimoodi – mõtteid juhivad selge identiteedi otsimise vajadus. See toob kaasa mingi lõpunimineku absoluutselt kõiges. Ilma igasuguse distantsi ja irooniata.

Omaaegsest „Oriest Stuudiost“ pole vist keegi peale minu kinoga seotud. Anu Veermäe ja Kaido Veermäe, kes on „Rudolf Konimois Filmi“ produtsendipaar, käisid ka Helle Karise kinoklassis, aga mitte stuudios. „Rudolf Konimois Filmi“ asutamiseni oli siis jäänud umbes kümme aastat.

Ega siit ei tule otsida seoseid sinu tulevase sektifilmiga „Tähesõit“ filmikassetis „Kass kukub käppadele“? Kui film välja tuli, räägiti kuluaarides sügavalt isiklikust taustast.

Ei, selliseid seoseid ei ole. „Tähesõidu“ puhul me mõtlesime Renéga kahekesi välja mängulise loo ja mängisime žanrimänge. Uurisime, mis asi on melodraama. Isiklikku pinda polnud seal mitte mingisugust.

Muidugi, see tõlgendamisruum on tore. Mulle on alati tundunud, et mida rohkem saab kunstiteose üle spekuloida, mida rohkem annab see võimalust tõlgendusteks, ka täiesti vastukäivateks, seda parem.



Raitvo Lugimäe foto

„Külla tuli“, 1998.

See on üks vähestest minu filmidest, kus ei ole midagi isiklikku olnud. Ongi nagu naljakas, et tagantjärele pole see minu jaoks üldse oluline teos – kahjuks. Unustan isegi aeg-ajalt ära, et see on olnud. Samas sai see film „Eesti Ekspressi“ filmitabelites tunduvalt kõrgemaid hindeid kui „Sigade revolutsioon“, mis on minu enda jaoks tähelepanuväärne film.

Naljakas oli lugeda, kuidas Jaan Ruus tõsiselt ärritus „Sigade revolutsiooni“ peale. Minule see artikkel meeldis, sest sealt tuli välja erinev kinovaatamise kogemus. „Sigade revolutsioon“ on hoopis teiselt pinnalt tehtud film, kui see traditsioon, mille sees Jaan Ruus on harjunud elama ja filme vaatama.

Põhimõtteliselt ärritasid Ruusi need asjad, mille üle mina ja René oleme selle filmi puhul uhked. Kuni sinnani välja, et kui Jaan Ruus ütleb, et „Sigade revolutsioon“ on hull film, siis ma olen sellega nõus. Ja ma olengi uhke, et see on hull film.

„Sigade revolutsiooni“ üks suuri plusse on, et oma eksperimentaalse metoodikaga saavutasite selle, et see on üks väheseid eesti filme, kus ei näe halba näitlemist.

Tagantjärele võib öelda, et selle orgaanikataotlusega me sõitsime paratamatult üle ka mingitest peensustest, mis meil stsenaariumis olid klassikaliselt lahti kirjutatud koos alguse, kulminatsiooni ja lõpuga. Tõime mõned sisulised käigud orgaanika ohvriks, aga ma ei kahetse seda. Kui juba läksime selle meetodi peale välja, siis viisime selle ka põhjalikult läbi.

Kui dokumentaalfilmis tahta tegelaselt midagi kätte saada, tuleb luua vastav olukord. Kõige mõttetum on minna inimesele koju, istuda diivanile, süüa küpsiseid, juua teed ja vahepeal filmida. Mitte midagi ei tule sellest! Tuleb tekitada olukord, tuua sisse ootamatu muutuja, et tegelane peaks sellele reageerima.

„Sigade revolutsioon“ oli üles ehitatud samal põhimõttel. Selleks, et asi tööle hakkaks, oli vaja jätta stsenaarium kõrvale. Tuli sisse tuua Arvo Kukumägi, kes hakkab tegelasi alandama, – ja siis vaadata, kuidas nad sellele reageerivad. Nad olid tohutult ehedad! Tekkisid ootamatud olukorrad, kus tegelased pidid mõtestama ennast ja käituma vastavalt olukorrale, oma tüübile või karakterile.



„Isamaa ilu“,
2001.
Üks kahest
peategelasest,
Anne Eenpalu
kodutütardega.

Kas teie meetod õigustas ennast ka professionaalsete näitlejate puhul?

Nendega vähem... Seal oli suhtlemisel selline viga... Tegelikult ma ei teagi, kas seda saab veaks nimetada. René meelest oli see väga huvitav, aga mina tundsin mõnikord natuke kõhedust. Näitlejad ei saanud iga kord päris hästi aru, mida neilt oodatakse.

Noortel näitlejatel polnud ootusi filmitegemise meetodi suhtes, nad käitusid nii adekvaatselt, kui nad antud olukorras käituda suutsid. Profinäitlejate jaoks oli suur küsimusmärk, mida nad tegema peavad, nad ei elanud üheselt olukorda sisse, vaid tahtsid selget rolli. Sellest tekkisid mõned päris tõsised kommunikatsioonihäired.

Natuke on seda mängust tunda ka: nad kalduvad karikatuuri poole. Aga ega seegi paha olnud, meil tõesti ei olnud filmis halba näitlemist.

Kuidas sul filminoortega suhted laabusid, kas sa kippusid neid mõjutama või tundsid end pigem nendesugusena?

Ausalt öeldes tundsin end pigem nendesugusena.

Aga mul on üldse selline omadus, et ma lahustun hästi kergesti keskkondades või seltskondades – mingil hetkel olen lihtsalt nagu kõrvaltvaataja.

Kas see on režissööri puhul hea või halb omadus?

Pigem on see dokumentalisti omadus. Kui olen kaameraga mingil sündmusel mõne meie tegelase elus, on mul tunne, et nii, nagu mina lahustun selles keskkonnas, annab see ka tegelastele võimaluse olla nii, nagu mind justkui ei olekski. See on omadus, mida ma enda kui dokumentalisti puhul hindan: ma võin tihel hetkel olla lihtsalt meedium, filmida, mis toimub, ja olla tähelepanematu.

Mängufilmi režissööri puhul see ilmselt nii hinnatud omadus ei ole.

„Sigade“ filmis oli hea see, et meid oli kaks. Võisin rahulikult lahustumist kasutada, näitlejatega tegeles valdavalt René. Mina tegelesin masside liikuma panemisega, montaažiplaanide peale mõtlemise ja operaatori suunamisega – sellega, kus ma vana lahustujana tundsin end mugavamalt.

Kuna me oma kirjutatud stsenaariumi tegelikult ei arvestanud, olin mina see, kes püüdis hoida ka mingit süsteemi või järjepidevust. Muidugi, ega René ei oleks-

Jaak Kilmi
dokumentaalfilmi
„Igavene
naeratus“ võtete
ajal 2003. aastal.



Andres Maimiku foto

ki viitsinud sellega tegelda, mille mina enda kanda võtsin: kuidas võtet plaanida, kuidas seda läbi viia, mis kell ja kui palju mida vaja on. Praktilised küsimused.

Kui ma ei saa aru, mis toimub, mis asjad meil on ja mida meil ei ole, kuhu see tükk üldse peaks paigutuma dramaturgilises kaares jne – kui minu jaoks sellised asjad paigas ei ole, siis satun ärevusse. Minu jaoks peavad need asjad paigas olema. René arvates, vastupidi – ei pea.

Dokumentaalfilmi vahenditega oled mängufilmis ennegi mänginud – või millisesse žanrisse sa liigitaksid „Inimkaamera“?

„Inimkaamera“ oli dokumentalismiga katsetamine, väga huvitav tegelikult. Me polnud Maimikuga siis veel ühtegi dokki teinud. Dokumentalistika küsimused olid huvitavad sellegipoolest. Sest mind on alati dokumentaalsus paelunud.

Ma polnud varem midagi video peale teinud, olin alati filmikaamerat saanud kasutada. Saksa produtsendi seatud tingimus oli, et tuleb filmida videokaameraga. Ma leidsin, et selleks, et tõesti ära põhjendada videokaamera olemasolu, tuleb see tuua tegelasena sisse.

Missugune sinu omadus on selline, millela ei saaks filme teha?

Dokumentalistina on minu tugev külg ilmselt empaatia ja see, et mind tohutult huvitavad inimesed – mis nad teevad, kuidas käituvad.

Ma võin end bussis või kohvikus või tänaval unustada mingeid tegelasi vaatama, sest nad on väga huvitavad, sest nad käituvad väga elusalt. Siis Maris tavaliselt nügib mind ja ütleb, et ei tohi, suu ammuli, inimesi vahtida.

Ilmselt on kalduvus vaatlemisele, vuajerismile filmitegijale oluline omadus.

Kas sa oled ühtlasi ka inimeste suhtes salliv või on ka selliseid inimesi, keda ei suuda kõrvaltvaataja pilguga jälgida, kes käivad närvidele?

Eriti paljud asjad mulle närvidele ei käi. See küll, kui tuttavad või pooltuttavad inimesed lihtsalt mölisevad või lobisevad täiesti tühjadest asjadest ja sealt ei tule mitte midagi huvitavat minu jaoks. Selles mõttes meeldivad mulle võõrad inimesed. Mulle meeldib võõraid inimesi tundma õppida, neid kuulata.

Sõitsin eelmisel nädalal Tartusse. Minu selja taga istus neli poissi, kes õppisid



Filmi „Elav jõud“ plakat.

Tartus mingis kutsekas. Olid hommikul tulnud Tallinna „Motorexile“ ja õhtul sõitsid tagasi. 17–18-aastased eesti jõmmid. Neil oli kast õlut ja paar viina, mida nad tagapingil jõid. Tegelikult on nad inimesed, kellega mul ei ole midagi ühist. Ja kelle väärtusi ma kuigipalju ei hinda – kui pehmelt öelda. Igal juhul valisin ma koha, ühe paljudest selles bussis, nende ees, et saaksin kuulata, millest nad räägivad. Väga huvitav oli.

Ma olen muutunud tolerantsemaks. Olen palju teadlikumalt hakanud inimesi vaatama.

Mõjud väga leebena. Kas sa vahel konflikti ka satud?

Väga harva. Tõesti harva, sest ma olen selles mõttes tohutult tolerantne, isegi mõttetult tolerantne.

Aga „Päkapikudiskoga“ seoses sattusin tõsisesse konflikti kintsarinnalisusega. Või vähemasti tundus see minu jaoks tohutu kitsarinnalisus.

Saime Maimikuga filmi väga ilusaid hetki, väga haavatavaid tegelasi, need olid väga puudutavad lood. Ja siis tuldi meile ütlema, et me olevat kasutanud



Jaak Kilmi
poseerimas
filmi „Elav jõud“
plakati jaoks.

Viktor Koškini foto

ebaeetilisi meetodeid, valetanud ja vassinud ja meil ei ole õigust seda teha.

Pärast esilinastust Lastekaitseliit aplodeeris, tuli tänama – öeldi, et see on väga vajalik film. Aga hiljem, kui ühe poisi ema tõstis üles teema tema poja väärkasutamise meie poolt, muutis Lastekaitseliit hetkega oma seisukohta ja teatas, et film on vale ja väär. Juba eos.

Sellepärast on „Päkapikudisko“ kasutegur olnud ka väga väike. Filmi ei keelatud otseselt ära, aga selle võimalikud kasutamiskanaliid pandi lukku. Tagantjärele võttes: olime Maimikuga ikka väga sinisilmsed, kui mõtlesime, et filmiga on võimalik kõike teha – maailma muuta, inimeste silmi avada.

Maailma parandamise ambitsioon on teil ikka olemas?

Kindlasti. Ka filmis „Elav jõud“ on maailmaparandajalik ambitsioon vägevalt sees, samuti „Sigade revolutsioonis“. Isegi „Isamaa ilus“. Minu ja Maimiku dokkides on see kindlasti olemas.

Kui tegime „Isamaa ilu“, rahastas filmi ühena paljudest Sorose Fondi naisprogramm. See fond toetas filme, mis edendasid sugudevahelist võrdõiguslikkust ja



„Sigade
revolutsioon“,
2004.

„Isamaa ilu“ oli selles sarjas väga edukas.

Nüüd hakatakse tegema teist samalaadsete filmide tsüklit ja mina olen üks selle programmi rahvusvahelistest *adviser*’itest. Sünnivad taas kasahhi, usbeki, kirgiisi, eesti, leedu, vene, ukraina, moldaavia filmid, mis räägivad sugudevahelisest võrdõiguslikkusest.

Mina ja Maimik oleme ilmselt Eestis ainsad feministlikud dokumentalistid, ainsad, kes teadlikult ajavad sootemaatikat ja võitlevad ühiskondlike stereotüüpidega.

„Elav jõud“ on ju ka, kui vaadata seda *gender-perspective*’is, väga sooteadlik film, see räägib meeste stereotüüpidest: töö, edukasolemine, mis on just nagu mehelikud omadused.

Ühiskondlik kitsarinnalisus ja stereotüüpsus on ka üks asi, mis mind närvi ajab ja millega ma ei lepi.

Kes sa oma maailmavaatelt oled?

Lääne-Euroopa poliitilisel maastikul paigutuks ma kindlasti vasakule. Ilmselt ka Eestis nihkun ma järjest rohkem sotsiaaldemokraatia maile. Mulle on sotsiaalne ebaõiglus (ja ebaõiglus ning ülekohus üldse) väga vastumeelt.

Võitjamentaliteet määrab Eestis liiga palju ja kes ei klapi võitjaks olemise kohustusega, lükatakse kõrvale — tema mured ei huvita kedagi. Mul on nendest inimestest kahju ja mul on kahju ka meie elukeskkonnast. Kui keegi kõrvale lükatakse, tunnebki ta ennast kõrvalejätuna ja hakkab produtseerima minnalaskmist.

Minu maailmavaates on palju omakasupüüdlikku — ma ei taha elada kuritegelikus keskkonnas, ei taha elada matslikkuse ja ohu õhkkonnas. Aga parempoolne majandusmudel ja mõtteviis sellist asja paratamatult produtseerivad.

Kõige hullem ongi, kui ühiskond enklaavistub, tekivad suletud territooriumid, kus kõik on väga hästi, ja seal kõrval mingi hull geto, kus kõik on väga halb. See on nii vale mu meelest.

Sooteadlikkus ei tähenda ainult soorollidest teadlik olemist, vaid ka seda, et ollakse teadlik ühiskondlikest stereotüüpidest. Ühiskonna mõttemallide jäikus on üsna vastik asi.

Kas sa oleksid valmis sekkuma ka muul viisil, kui ainult puhta kunsti tasandil?

Kindlasti mitte. Minu arust film on väga jõuline meedium.

Kindlasti ei läheks ma poliitikasse, sest ma väga naudin dramaturgilist ainekust selles. Südamis ma soovin, et John Kerry võidaks Ameerika presidendivalimised, aga meelelahutustarbijana või dramaturgina on ju tore, kui George W. Bush saab teist korda presidendiks. Ta on palju nalja valmistanud, aga ka maailma palju jama tekitanud – kahjuks. Hooliva inimesena ma leian, et Bush on täiesti võigas tegelane, aga mulle kui filmitegijale on ta koomiline objekt. Näiteks Esto TV-le, millega ma olen ka ositi seotud, on teinud Bush palju head, olles väga lähedaks objektiks. Ta on tore niiditõmbaja nendele protsessidele, millest huvitub Esto TV.

Kas eelistaksid, et inimestel oleks Eestis hea elada ja Esto TV-l poleks tööd või eelistaksid, et filmitegijal oleks kogu aeg äraspidiseid objekte?

Tegelikult ma ei vaata elu filmitegija pilgu läbi. Mulle lähivad tõsiselt korda asjad, mis mulle korda lähivad. Õiglus ja need väärtused, mida mina õigeks pean – sellepärast, et need on õiged.

Alles teise sammuna vaatan neid protsesse nagu filmitegija. Ka igasugust jama, mis mulle elus osaks saab, vaatan alles teises järgus filmitegijana. Et kuidas seda jama ära kasutada. Olen õppinud neis lugudes, mis minuga juhtuvad, ennast ka ekraanile projitseerima. Vaatama kõrvalt, nii et see naljakas tundub.

Missugune on sinu roll Esto TV juures? Kas ka sina saaksid hakkama osalemisega sellistes provokatsioonides?

Kindlasti saan sellega hakkama.

Aga Esto TV on kindlasti Maimiku projekt. Tema mind kaasas mingil hetkel, kuna olin olnud peaaegu alati meie dokfilmide operaator. Nii ka Esto TV puhul – eriti sündmusvõtetel.

Aga režissöör lööb minus nii kõvasti välja, et ma pean ennast teinekord talitsema, et ma ei hakkaks seal õiendama ja seletama, kuidas peaks tegema ja mis mina asjadest arvan. Mulle ei meeldi, kui keegi minu tööd puhul hakkab sõna võtma, ja ma tean, et mul endal on see kaldumus üsna suur.

Oled sa julge inimene?

Ma olen väga enesekindlusetu. Katsun sellest teadlikult vabaneda. Isegi siis, kui ma täidan mingisuguseid teste. Soovmõtlemine on selline, et ma oleksin enesekindel, ja ma vastangi küsimustele nagu enesekindel inimene. Mingis mõttes on see isiksuse treening: kui usud, et oled enesekindel inimene ja sugereerid seda endale, siis oledki. Rollide võtmine on väga olemuslik meie käitumisele.

Teine asi on, kui mul on kaamera käes. Siis ei ole mingit vahet, ma võin üksta-puha kuhu minna. Kaamera on ju mask. Kaamera taga võin ma endale kõike lubada, seal ei ole mingit pieteeditunnet. Inimesena ma kindlasti endale nii palju ei lubaks kui filmitegijana.

Dokfilmi kangelased tavaliselt avanevad eetiliselt kaheldavas olukorras või haavatavas olukorras. On neid dokumentaliste, kes panevad siis kaamera suure eetikuna kinni, ütlevad, et siin on piir, millest nad üle ei astu. Minu jaoks seda piiri ei ole.

Kui ma filmides näen eetiliselt kaheldavaid olukordi, siis imetlen neid inimesi, kes on seal lõpuni püsinud ja pole kaamerat kinni pannud. Ma ei ole marksoosaa-

relikult nahaalne, mina ei julgeks ilmselt samu vahendeid kasutada, mida Soosaar oma parimatel hetkedel on teinud. Aga ma imetlen tema nahaalsust.

Mida sa tunned, seistes kaameraga Keni või Tolgi selja taga sellisel hetkel, kui asi läheb agressiivseks või kriitiliseks?

Mina ei filminud Tolgi lompi uputamist. Küll aga filmisin ma Roomas tänavalahingut, mis tegelikult oli üsna ohtlik. Kõik teised operaatorid, kes olid nagu porikärbsed kohale lennanud, olid kiivrite ja turvistega. Mina T-särgiga ja ilma igasuguse kaitseta. See oli üsna hulljulge, aga tegelikult mitte nii väga suurt julgust nõudev. Rindeoperaatori töö pole ka nii väga julguse küsimus, see on pigem õhinat ja hasarti nõudev asi.

See oli esimene kord mu elus, mil ma sellisesse olukorda sattusin. Hiljem on see pakkunud mulle eneseanalüüsiks palju mõtteainet.

Aga tegelikult on palju rohkem julgust vaja, et olla inimlikult valusas või intiimses olukorras. Ja mitte kellelegi haiget teha.

Aga kui asi puudutaks sinu lähedasi? Näiteks filmid, kus dokumentalist on jälginud oma lähedaste suremist?

Meil oli Maimikuga üks naljakas olukord. Käisime Ameerikas, tegime filmi „Igavene naeratus“, mis on tervest meie loomingust üsna eraldi seisev film.

Me oleksime saanud teha hoopis teistsuguse filmi, aga siis oleks kindlasti pidanud ületama eetilisi piire.

Meid kutsuti Ameerikasse tegema hoopis ühte teist filmi. Kui kohale jõudsim, selgus, et isegi meie lennukipileteid ei saa see tegelane, kes meid kutsus, välja maksta, saati veel elamiskulusid.

Tagasilennupilet oli alles kahe nädala pärast. Me oleksime võinud teha filmi sellest, kuidas kaks eesti dokumentalisti leiavad ennast Miamis lageda taeva all ja peavad kuidagi hakkama saama. Ja millised küsimused kerkivad neil üles selle inimesega, kes neid sinna kutsus. Samal ajal olid mul koduprobleemid, mida ma telefoni teel püüdsin lahendada. Otsin kogu aeg telefonikaarte, mis jooksid hästi kiiresti tühjaks.

Sellest oleks saanud väga puudutava filmi. Aga me ei tahtnud ühtegi isikut sinna sisse tuua – see privaatsuse sfäär on ikka üsna püha. Oma ellu ei tahaks kirsadega sisse marssida. Selleks on teised inimesed, meie ohvrid, kelle isiklik elu meid väga huvitab.

Kuskil 1990. aastatel tuli ju tohutult moodi ülisubjektiivne lähenemine dokfilmis. „Inimkaamera“ oli selline film, kus ma mängisin selle mõttega. Aga ma arvan, et enda elust ei teeks ma niisugust filmi. Ma ei taha teha Linda Västriku „Isa ja mina“ laadis filme. Kuigi – ma vaatan alati huviga selliseid asju.

Kas sa usud, et film või mõni muu loominguvorm annab võimaluse ennast vabaks osta mingitest asjadest, mida sa ei taha, et juhtuksid?

Ma usun, et see on võimalik, aga ennast analüüsides ei oska ma näha, et oleksin teinud selliseid käike.

See pole päris see, aga „Sigade revolutsiooni“ noorte mäss on ehk sarnane. Mina ei ole iialgi mässaja tüüp olnud, küll aga sain ma ennast välja elada seda mässu õhutades, kujutades ja Renéga koos kirjutades.

Minu soovmõtlemine: ma olen mässuline Nõukogude Eestis. Keegi, kes astub

süsteemi vastu välja, kes teab, et tal on väga palju kaotada, aga mässates jääb ta endale kindlaks.

Oleme Renega rääkinud, et kui Nõukogude Eestis oleks see staabimaja tegelikult vallutatud, oleks tema olnud kindlasti keegi, kes on seal sees, ja mina oleks olnud kindlasti keegi, kes on seal väljas. Ja see on tõsi.

Millised eesti filmitegijad sinu meelest mõtlevad huvitavalt?

Mark Soosaare töid on alati huvitav vaadata, tema meetod on süüdimatult provokatiivne ja samas sentimentaalne. Andres Sööt... Kaks dokumentalismiga vaala.

Mängufilmi tegijatest... Rainer Sarnet on kihvt. Kahjuks on talle viimasel ajal antud nii vähe võimalust filme teha. Ta on nii suveräänne kunstnik, väga teadlik kõigest oma sammudest ja käikudest. Mina ei kõhkleks hetkekski toetamast Rainerit, kui ta tahab mingit lugu teha, isegi siis mitte, kui see lugu mulle ei meeldi.

Praegu valmistab Rainer „Rehepappi” ette, aga see ei ole kuigi soositud projekt millegipärast.

Kas sina ja Reinumägi või sina ja Maimik olete soositud?

„Sigade” filmiga olime küll. Ma ei tea, kuidas nüüd on. Äkki asetume nüüd kusagile järjekorra lõppu?

Muidugi, Eestis piisab sellest, kui on mingisugune välisloetus olemas, siis tuleb kohalik toetus riburada järele.

Ma tahaksin nüüd dokumentaalfilmi teha – ja pühendunult „Mütümise kunst”, mida me Maimikuga alustame, erutab mind praegu väga.

Kas sina suudad ennast filmitegemisega ära elatada? Reklaamifirmas ei tööta?

Ma pole tõesti pidanud oma erialast erinevat tööd tegema.

Olen teinud telereklaame, kuid režissöörina, ma pole neid välja mõelnud. Nõudlikke asju, filmi peale. Alustasin 1998. aastal ja tegin kuni 2003. aastani. Olen teinud umbes 70 telereklaami – naljakas biograafiline fakt. Enam ma reklaamirattasse tagasi minna ei tahaks. Seal olid veidrad asjad – tuli käia agentuurides müümas oma ideed või lahendust, tuli olla müügimees. Ma püüdsin seda väga halvasti teha, sest ma tundsin ennast selle juures halvasti. Tegin meelega halvasti, aga alati läks väga hästi. Vaadati, et kunstnikuhing – need ongi kõik sellised.

Ma ei osanud sellest rõõmu tunda, kuigi ka seda saab teha rõõmu või naudinguks. Saab nautida rolli – olla müügimees. Aga siis ma ei osanud seda.

Sellest tööst võib rõõmu tunda, kui seda liiga sageli ei tee. Ja selle töö puhul saab rahast rõõmu tunda.

Kas raha on sulle oluline?

Raha on praegu mulle oluline, kuna mul ei ole seda hetkel üldse. Ootan rahasid, mis ma olen välja teeninud, olen ooterežiimil.

Sul on tundlik sotsiaalne närv, sa näed asju, mis on valesti. Sa ise ei tahaks väljaspool filmikunsti maailmaparandaja olla, aga oskad ehk osundada, mida peaks tegema, et Eestis oleks parem elada?

Ühest küljest ma saan aru näiteks sotsiaaldemokraatlikest poliitikutest, kes on ka väga tundliku sotsiaalse närviga inimesed, aga kes selles rutiinis tahes-tahtmata teevad kompromisse ja lepivad, ja nii see asi läheb.

Tegelikult oleks vaja mingeid jutlustajaid või karjuid ja röökijaid... Umbes nagu Esto TV, lihtsalt nemad on võtnud endale narripositsiooni, mis segab neid tõsiselt võtmast. Nad kuidagi taandavad selle mänguks, ja see on Esto TV miinus. Nad on küll väga tundliku sotsiaalse närviga poisid ja „Vali kord“ on kontseptuaalselt väga tugev film, aga kahjuks ei ole Esto TV ühiskonnas dialoogipartner, sest nähtusena on seda nii lihtne marginaalsuseks ajada, taandada mingite lollakate lärmamiseks.

Võiks olla sellised tänavajutlustajad, kes lähevad ja karjuvad ja viskavad molotovi kokteili vastu seina ja pannakse pärast vangi. Mina usun aktsioonidesse, usun, et need võivad inimestel silmi avada või vähemalt poleemikat tekitada.

Tegelikult on nii Eestis kui ka üldse Ida-Euroopas inimeste sotsiaalne närv üsna tuim. Need, kes on muutustest puhtalt välja tulnud, need on puhtalt välja tulnud ega tegele ühiskondlike valupunktidega. Palju vähem kui näiteks Lääne-Euroopa noored, kes käivad karusloomakasvandustes rebaseid punase värviga pritsimas ja lõhuvad autokumme, et autod ei saastaks õhku. Või aheldavad ennast raudtee külge, kui tuumajäätmeid vedav rong kuhugi sõidab.

Selliseid asju võiks Eestis olla. Nagu öeldud: mina usun aktsioonidesse. Ilmselt ma ise neist osa ei võtaks, aga kindlasti ma võiksin olla ajutrust.

Kes peaks olema järgmine Eesti president?

Mulle meeldis Andres Tarand presidendimõttena väga. Aga see vist ei läinud juba eos läbi.

Minu meelest on president üsna tähtsusetu tegelane Eestis. Arnold Rüütel on naljakas president — jällegi räägib minus see vaatleja. Ega ma seda teab mis üle ei ela, aga Arnold Rüütel on teinud väga naljakaid tegusid.

Minu jaoks ei ole ausalt öeldes küsimust, kes president on. Presidendil ei ole Eestis õnneks mitte mingit võimu. Isegi kui Arnold Rüütel püüdis takistada europarlamendi valimiste avatud nimekirjade läbimineku, pandi sellele veto, suruti see ikkagi läbi — nii et presidendil pole mingit võimu. Ja väga hea, et ei ole. Üksta-puha kes võib president olla.

Ja kelle käes on Eestis võim?

Vormiliselt koalitsiooni käes, kelle taga on erinevad huvigrupid. Nii et tegelikult on võim huvigruppide käes.

Miks sa endale Pelgulinna kodu ostsid?

Ma tahtsin ruumi, ma tahtsin aeda. Olen millegipärast sattunud elama paneelmajadesse ja mul sai sellest tõsiselt villand. Mulle tundus, et mul võiks olla oma tänav — minu tänav. Mul ei ole oma tänavat kunagi olnud.

Milliseks sa hindad eesti kino seisutäna?

Eesti kino hetkeseis on lahutamatu kohalikust filmipoliitikast, see määrab ära missuguseid filme oodatakse, mis on kohalikul tasandil soositud ja mis mitte. Mul on tunne, et väljakuulutatud orienteeritus laste- või rahvafilmile lõikab juba eos ära mingid teravamad või huvitavamad ideed.

Iseasi, et see paljuräägitud rahvafilm on nii hägune mõiste, et halva ettekujutuse juures saab igasugust produktsiooni sellega ära õigustada. Nii on juhtunud ja väikeriigi skisofreense filmitootmise juures paistab, et siin jäävadki kehtima üsna irratsionaalsed käigud.

Mina oma järgmise täispika mängufilmi projektiga ei hakkagi esialgu Eestist toetust otsima. See on mul nii hull ja rahastajalt julgust nõudev idee, et ma vaatan ringi, äkki kuskil on mingid kalad, kellele võiks selle ette sööta.

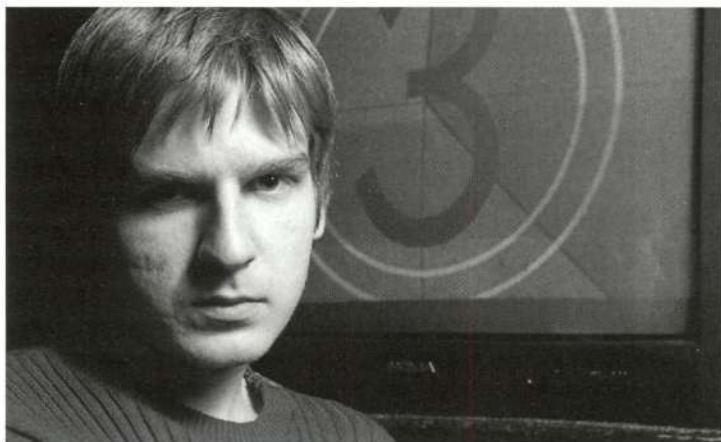
„Sigade revolutsioon“ oma ebatraditsioonilisuse juures on selles mõttes hea proovikivi. Kui see alla neelatakse, on võimalik ka järgmisest asjast rääkida. Avatust mõtlemises ja valmisolekut mängulisuseks ootan ma oma järgmise projekti puhul igal juhul.

Eesti filmikliima tundub selleks praegu natuke kaugel olevat, et tulla välja stsenaariumiga viiest Tuva kõrilauljast, kes satuvad Eestis muusikaõpetajanna seksiorjadeks.

Samas, kui Eesti Filmi Sihtasutus annaks praegu Rainer Sarnetile võimaluse oma „Rehepapiiga“ alustada, oleks see vähemalt samm õigluse suunas. Ma oleksin asjade käiguga rahul.

Küsitlenud GERDA KORDEMETS

Jaak Kilmi
„Tähesõidu“
montaažis
1999. aastal.



Harri Rospu foto

JAAK KILMI on sündinud 23. oktoobril 1973. aastal Tallinnas. 1998 lõpetas ta Tallinna Pedagoogikaülikoolis filmi ja video eriala režissöörina. Mängu- ja dokumentaalfilmide kõrval töötanud erinevatele telekanalitele ning avaldanud ajakirjanduses filmikriitikat. Filmid: 1993 „*Aguli-Ellinor*“ (lühimängufilm); 1995 „*Ta-ram ta-ram*“ (lühimängufilm); 1998 „*Külla tuli*“ (lühimängufilm, pea- ja eriauhinnad Poitiers', Angers', Oberhauseni, Potsdam-Babelsbergi ja Stuttgart-Ludwigsburgi festivalidel); 1999 „*Tähesõit*“ (lühimängufilm kassetis „*Kass kukub käppadele*“, teiste filmide režissöörid Peter Herzog ja Rainer Sarnet); 1999 „*Inimkaamera*“ (lühimängufilm, peaa-hind festivalil Tartus ja žürii diplom Ana-

pas); 2000 „*Simulacrum City*“ (lühimängufilm); 2000 „*Suur õde*“ (dokfilm, koos Andres Maimikuga, Eesti Kultuurkapitali noore filmitegija auhind); 2001 „*Päkapi-kudisko*“ (dokfilm, koos A. Maimikuga); 2001 „*Isamaa ilu*“ (dokfilm, koos A. Maimikuga); 2003 „*Elav jõud*“ (dokfilm, koos A. Maimikuga, Eesti Kultuurkapitali auhind kui aasta parim dokumentaalfilm, Eesti Filmiajakirjanike Ühingu hääletusel „Aasta film 2003“); 2003 „*Igavene naeratus*“ (dokfilm, koos A. Maimikuga); 2004 „*Sigade revolutsioon*“ (täispikk mängufilm, koos René Reinumäega). Aastast 1998 töötab Kilmi režissöörina stuudios „Rudolf Konimois Film“.

KÕNE JA KUJUTLUS

INGO NORMET

Vaatasin möödunud aasta augustis IV sajandil e. m. a. ehitatud Epidaurose teatris Aristophanese komöödiat „Konrad“ Põhja-Kreeka Draamateatri esituses. Etendus ei toimunud päeval, nagu tuhandeid aastaid tagasi, vaid õhtupimeduses – prožektorite valgel. Paar-kümmend tuhat pealtvaatajat istus vaikselt oma kohtadel ega käinud nende vahel ka joogi- ja toidupakkujaid, nagu vanasti.

Kõige enam rabas mind akustika. Näitlejad olid selle hüiglasliku kausi sees kuuldavad ilma igasuguse võimenduse, ent areeni keskosast viimase reani oli oma 70 meetrit. Amfiteatrist lendas üle mitu lennukit, kuid nende müra minuni ei jõudnud, näitleja vaiksuse häälega räägitud jutt aga küll. Jäi mulje, nagu oleks amfiteatri peal kuppel, mis hoiab

vajaliku energia sees ega lase välismaailma seda lahjendada.

Laval oli palju näitlejaid, enamasti nad ei kandnud maske, oli muusikat ja tantsu, ronimist ja jalgrattasõitu. Kaas-aegse teatri arsenal, muusikalikogemus, oli ka paarisstseene, oli Aischylose ja Euripidese pikk arutelu poeetika ja dramaturgia üle, Dionysos kohtunikuks, koorid tunnistajateks.

Koor oli väga liikuv, nagu tantsutrupp muusikalis. Ent olid nad siis 2500 aastat tagasi aeglased, liikumatud? Lugeses „Konnade“ teksti, on selge, et selle lavaversioon pidi ka paar tuhat aastat tagasi olema väga liikuv ja vaheldusrikas, tantsuline. Ja mis hämmastav – mõnekümnetuhandene pealtvaatajahulk kuulas ka tollal pikka tekstikriitilist ja loomingupsühholoogilist vaidlust

Epidaurose teater.



Aischylose ja Euripidese vahel. Kust mujalt nad selliseid mõtteid oleksidki saanud kuulda, sest kirjandusteoreetiliselt ajakirju ju veel ei olnud. Ma ainult kahtlen, kas „Keele ja Kirjanduse” teemaatika tänapäeval kümneid tuhandeid kuulajaid amfiteatrisse kokku tooks.

Liimitud riidetükkidest valmistatud maske kandvad näitlejad ei pidanud paar tuhat aastat tagasi karjuma – sest kuuldavus oli antiikteatrites suurepärase. Ja maske ei vajanud nad ka mitte häält võimendavaks ruuporiks ja näoilmete rõhutamiseks, nagu sageli väidatud, vaid üksikisiku näo elimineerimiseks.

Mask peidab näo isikupära, üldistab ja muudab olulisemaks kogu kuju. Liikumine ja žestid omandavad maskiga hoopis teise tähenduse ja kaalu. Argižestid ei toimi, ehk kui toimivad, siis võimendatuna, kujundlikumas tähenduses. Mask ärkab elule, kui sellele aitab kaasa kogu keha liigutuste rütm ja ulatus.

Maski kandva näitleja sõna kõlab teisiti kui ilma maskita kõneldu. Kõik muutub olulisemaks, tähenduslikumaks. Hääle kõla ja kandvus, meloodika ja diapason on eriti tähtsad.

Maskidega tegelasi ei saanud korraga laval olla rohkem kui kolm, sest siis poleks publik enam aru saanud, kes kõneleb. Maskide tagant kostis antiikajal laulev kõne, tänases mõistes segu ooperist ja draamast. Hääled voogasid, laine-tasid, kandsid edasi kujutluspilte ja süttasid nende kaudu emotsioone.

Kuna nappide žestidega kaasaaidatud hääl oli põhiline väljendusvahend, pidid näitlejad seda täiuslikult valdama. Nende treeningust võime aimu saada, uurides kirjutisi harjutustest oraatoritele, mida õpetasid neile näitlejad. Krestomaatilise näitena tuuakse tavaliselt väljavõtteid Plutarchose (46–120) poolt kirjutatud Demosthenese (384–322 e. m. a.) eluloost.



Demosthenes.

Oraator Demosthenes olnud lapsepõlves haiglane, hapra ja õrna kehaehitusega poiss. Eakaaslased panid talle hüüdnimeks „Bataal”, mis tähendas perset. Oraatorikunst huvitas teda varasest noorusest. Kuid algul naerdi ta esinemised välja, kuna kõne oli segane, hingamine katkendlik, ta pudrutas ning väljendus ebaselgelt.

Demosthenes kaebas oma ebaõnne näitlejast sõbrale, Satyrosele. Too lubas aidata ja palus Demosthenest lugeda peast mõni katkend Euripidese või Sophoklesest. Demosthenes luges. Seejärel esitas näitleja sama katkendi, ent nii väljendusrikkalt ja elavalt, et Demost-



henesele tundus katkend täiesti uuena. Ta mõistis, kui oluline on treenitud hääl ja esinemise meisterlikkus.

Demosthenes sisustas harjutusteks ühe maa-aluse ruumi, harjutas seal esinemist ja arendas häält. Mõnikord viibis ta oma urus kaks-kolm kuud järjest, ajades pool pead paljaks, et oleks häbi välja inimeste hulka minna, kui võitmatu tahtmine peale peaks tulema. Ta luges poeetide teoseid, kivikesed suus, et parandada diktsiooni, tugevdas häält, kõneledes joostes ja mäest üles ronides pikki lauseid. Ning tema hääl olevat saavutanud kandvuse ja kõla.

Mitmekümnetuhandene pealtvaatajaskond istus amfiteatris kõrvetava päikese käes ja kuulas sõnu, sõnu, sõnu. Sõnad andsid toitu kujutlusele. Kujutlema, fantaseerima teatrisse tuldigi. Tulakse vahest nüüdki veel?

Ent kuidas süüdata kujutlust, kuidas mõjuda nii mõtetele kui ka emotsioonidele?

Esimene rooma riigipalgaline retoorikaõpetaja Quintilianus (umbes 35–96), kes kirjutas 12 raamatust koosneva teose „Institutio Oratoria”, ütleb kuenda raamatu teises peatükis: „Las see, millega me tahame [- - -] mõjutada, mõjutab eelkõige meid endid, las me tunne eelkõige ise seda kirge, mida tahame süüdata teistes. [- -] Kuidas aga on inimesel võimalik hakata tundma kirge? Tuleb kasutada unistamist, mis toob meie ette olematuid asju nii selgesti, nagu oleks neid tegelikult kogenud. Asjast ei tule niipalju jutustada, kui teda silme ette manada. [- -] Kui on vaja äratada kaastunnet ja haletsust, tuleb võõras õnnetus enda omaks kujutleda ja seda kindlalt uskuma jääda.”

Kõlab nagu Stanislavski õpetus? Ainult et tuhat üheksasada aastat varem.

Sõnadest lähtuvaid kujutluspilte löid Shakespeare ja Corneille, Calderón ja Hugo. Kujutluspilte löid loendamatud rahvalaulikud-lugudevestjad kogu maailmas, ka Eestis. Algul tekkis kujutluspilt kuulamisest, trükikunsti levides ja kirjaoskuse arenedes – juba ka lugemisest.

Viimane sadakond aastat on usaldust individuaalsete kujutluspiltide vastu tugevasti kahandanud. XIX sajandi algul, kui teatrihoonetes võeti kasutusele gaasivalgus, veidi hiljem juba ka elekter, sai esmakordselt võimalikuks kustutada saalis tuled ja koondada valgusega tähelepanu ühele või teisele lavaosale, ühele või teisele näitlejale. Enne oli saalis sama valge kui laval ja näitleja pidi tähelepanu koondama oma häälega, publikust lihtsalt „üle rääkima”. Nüüd võis ka vaiksemalt hakkama saada.

Võeti kasutusele „argine kõnestiil”. Teatrilavastused, hiljem ka helifilmid soovisid jätta pealtvaatajatele muljet, et tegemist on pildikestega reaalsest elust. Ja siis püüavad nad ka kõnelda nii, nagu lavastuse või filmi valmimise hetkel tänaval kõneldakse. Tänu säilinud filmi-

dele on meil nüüd võimalik jälgida kõne rütmi, meloodika ja stiili muutumist viimase kuuekümneme aasta jooksul. Uni-kaalne võimalus inimkonna ajaloos.

Aeg-ajalt, kui tundub, et keelekasutus kinos ja teatris kaugeneb liiga „elust“, võetakse kasutusele veelgi argisem stiil.

Kõne „elulisemaks muutmine“ kinos ja teatris on ikka alanud sotsiaalsest protestist „mandunud publiku“, „väikekoodanliku maitse“ jms vastu. Kuid see on seotud ka vajadusega käia kaasas muutuva kõnekasutusega, mis muutub tänu raadiole, televisioonile, arvutitele, järjest kiiremini. Pidevalt on otsitud tasakaalu argikõne ja teatraalsete väljendusvahendite vahel.

Itaalia neorealismlik kino tõi ekraanile äärelinna elu ja püüdis näitlejate kõnes tabada karvaseid argiintonatsioone. Moskvas avas läinud sajandi viiekümnendatel ukсед teater „Sovremennik“, mis püüdis mängus ja kõnes olla naturaalsem, „elulähedasem“ kui akadeemilised teatrid. „Sovremenniku“ fantaasiavähese „elutruuduse“ vastu hakkasid kuuekümnendatel omakorda sõidima Efros ja Ljubimov, kes püüdsid teatrisse tagasi tuua teatraalsust, ühendades seda argitõe ja toonase Moskva kõnemeeloodikaga. Tõepärale toodi sageli ohvriks kuuldavus. Teksti käsitleti emotsionaalsete plokkidena, ta muutus samasuguseks komponendiks nagu saatemuusika, valgus, tants. Pilt anti publikule ette, kujutlusele jäi vähem ruumi.

Eesti teatrites hakkas kuuldavus halvenema kuuekümnendatel, kui kinoliku asketismi ideaalid ka meie teatritesse jõudsid. Järjest enam hakati kõnelema, et teatris „ei kuule“. Kui nn vana kooli meeste-naiste puhul oli tugev isikupärane hää ja sellega kaasnev teatraalsus iseenesestmõistetav, siis paljude noorema põlvkonna näitlejatele muutus häälekasutuses ideaaliks kinolähedane argisus. Mistõttu halvenesid kuuldavus ja arusaadavus. Tundus, et valjema nivooga

kõnelemine läheb elutõega laval vastu-ollu, kaob „ehedus“.

Iseenesest ei ole argine kõne laval muud kui teatraalne vahend, samasugune leppekeel nagu ooperilaul või pa-teetiline deklamatsioon.

Millegipärast arvatakse tänaseni, et nn kõõgilauatõepära on publikule vastuvõetavam, arusaadavam kui keerukamad mängusüsteemid. Sellele on tugevasti kaasa aidanud „seebiooperi-kultuur“, kus näitleja üldjuhul ei mängi, vaid lihtsalt näitab ennast kaamerate ees.

Kuid „seebilik“ argisus kasutab näitlejate häält ja kõnet äärmiselt kitsalt. Intiimse argikõne edasiandmine lavalt eeldab meisterlikkust ja väga head hääle-kooli.

Tasakaalu leidmine nn elulise tõepära ja kontakteerumise vahel publikuga on pähklik ka kogunud näitlejatele. Kui proovisaalis ja esimeste lavaproovide ajal on vaikse häälega omavahel harjutatud ja mitte arvestatud esinemisruumiga, on esietenduse-eelse nädalaga väga raske ümber häälestuda. Valjem häältundub siis näitlejatele võlts ja lõhub senise töö.

Intiimse dialoogi suunamine meetri kaugusel istuvale partnerile „rõdu viimase rea kaudu“ vajab erilist taju, mis saab peagi mängitava rolli osaks. Alles siis tundub see näitlejale loomulik ja ei sega teda enam.

Meie teatrites puuduvad sellised lavakõne spetsialistid, nagu Inglismaal olulisemate teatrite juures töötavad (Patsy Rodenburg, Cicely Berry, Glynn Macdonald jt). Nad istuvad proovides, abistavad häälekasutuses ka kõige nimemakamaid näitlejaid. See on sealmaal sama loomulik kui tantsu seadmisele koreograafi kaasamine.

Järelikult peab meil näitleja hääleni-voos, tema kuuldavuse eest vastutama lavastaja. Ta ju istub saalis ning jälgib, mis välja tuleb. Meie näitlejate enamik



Patsy Rodenburg.

on erialase koolitusega, mis tähendab, et vähemasti kooli lõpul on nad olnud kõik kuuldavad, osanud oma häält kasutada, ja kui neid nüüd pole lavalt kuulda, on enamasti süüdi lavastaja, kes proovide ajal sellele tähelepanu ei pööra.

Näitlejal on rolli valmimisel tuhat muret – muidugi juhul kui ta on tõeline professionaal ega püüa alati „kindla peale” välja minna. Ideaalis eeldab iga uus töö uut häälekasutust, uut ruumi tajumist, mida ingliskeelses teatriterminoloogias nimetatakse „projection”.

Muidu valjuhäälsed ei pruugi näitlejatena alati kõige paremad olla, sest valjule häälele võivad ohvriks langeda tundlikkus ja nüansid. Et näitleja leiaks rolli jaoks sobiva mängu- ning hääleniivoo, peab olema inimene, kes teda kõrvalt reflekteerib, vajadusel ka abistab. Näitleja peab sedagi teadma, kas tema selja taga on dekoratsioon, mis peegeldab häält või summutab seda, kas kos-

tüüm aitab hingata ja vabalt häält kasutada või takistab, kas nägu on valgustatud või mitte, sest hämaras ja pimedas tuleb enese kuuldavaks tegemiseks hoopis enam energiat rakendada kui valgustatud näo puhul. Seda kõike võtab kogenud näitleja arvesse, ent lavastaja peab teda selles abistama. Rääkimata taustamuusikast, millega üheaegselt tuleb kõnelda ja mida lavastaja tekitab või vahetab sageli kõige viimaste proovide ajal, mõtlemata sellele, kuidas see näitlejale mõjub, et ta peab taas tehniliste küsimustega tegelema.

Iga uue kujundusega tekib saali ja lava koosmõjust uus ruum, mida näitleja peab oma energiaga täitma, eesti kõnepedagoog Martin Veinmann soovitab ruumi „lahti hõigata”, inglise kõnepedagoogi Patsy Rodenburgi järgi peab näitleja ruumi täitma oma hingamisega.

Tänapäeval, mil teatrites kasutatakse väga erinevaid mängustiile, kasutatakse väga erinevalt ka kõnet. Meie lavadel on laulvat kõnet, deklamatoorset, pateetilist, olustikulist kõnet, sageli kõike seda koos ka ühes ja samas lavastuses. Mõnikord on selline segu taotluslik, mõnikord kukub lihtsalt nii välja selle tõttu, et näitlejad ja nende arusaamad on väga erinevad ning lavastaja kas ei taha või ei oska sellele tähelepanu pöörata. On näitlejaid, kes lähevad oma hääle- ja kõnemaneeeriga lavastusest lavastusse ja arvavad, et sellest piisab, kui publik veel kord nende häält kuulda saab.

Arvan, et kõnekasutuses on saabunud aeg taas tähelepanelikult kuulata, mis toimub väljaspool teatrit, kuidas inimesed suhtlevad, kõnelevad. Kui me laval kindlameelselt jätkame nn kultuurse normkõne edastamist, sellal kui väljaspool teatrit suheldakse juba täiesti teisiti, on meil oht jääda „kaunikõnelisse” isolatsiooni. Samas jälle – kuskil peaks ka traditsiooniliselt väljapeetud keelt kuulda saama. Konservatiivsus on mõnel puhul vägagi omal kohal.

Kuid aeg on küps ka selleks, et tähelepanelikult kuulata ümbritsevat. Kunagi varem pole inimestel olnud võimalik oma kodudes näha nii palju võõraid nägusid, kuulata nende kõnelemist. Erineva temperamendi, maailmavaate, kasvatusena, häälekasutusega inimesi siseneb meie ruumi raadiotest ja televiisoritest.

Selle taustal võib täheldada, et paljude näitlejate kõneviis on elust võõrduanud. Räägitakse „kultuuriselt“, selgesti, ent steriilselt-teatraalselt. Eriti torkab see kõrva vaadates-kuulates eesti filme ja telerealist. Pildirealismile ei ole meil vastu seada vastava tasemega kõnerealist. Seetõttu tundub alata, et vene, rootsi või inglise näitlejad räägivad oma filmides „loomulikumalt“. See on pikaajalise lavakõnetraditsiooni vil. Inglise teatrikoolides õpitakse slängi, ameerika teatrikoolides õpetatakse erinevate osariikide kõneomapära. Ka Hollywoodi filmid on sageli erinevate osariikide keeles üles võetud ja siis aitab juba pelk keelekõla ameerika publikul tegevuskohta ning -aega identifitseerida, kujutluspilti luua.

Meie lavakõne on liiga noor, liiga steriilne, võib-olla ka liiga kitsalt normatiivne.

Kultuur eeldab suuremate erinevuste tundmist, vastuoludega arvestamist. Läbi on uurimata släng, murded, argikeel, kõik see, mille kohta Tiit Hennoste kirjutab uurimuses „Sissejuhatus suulisesse eesti keelde“ („Akadeemia“ 2000, nr 5 ja 2001, nr 1).

Intonatsioon ja kõnelemise omapära ei sütitä kujutluspilti mitte ainult dr Henry Higginsil, vaid meil kõigil.

Eesti noores teatrikultuuris on teiste inimeste kõne omapära järeleaimamine veel enamasti koomika, paroodia, est-raadi teenistuses. Tõsisemaid kohti tuleks nagu rääkida „loomulikuma“ häälega, „oma“ häälega. Lavalises liikumises oleme vabamaks saanud, ei karda enam kujundlikumat liikumist või eri-

nevate kehahoiakute kasutamist inimeste omapära väljatoomiseks. Kõnes ja häälekasutuses oleme aga konservatiivsemad.

Uue taseme saavutamiseks peaksime taas tähelepanelikumalt kuulama inimesi enese ümber. Tänaval, poes, autoremonditöökojas, büroos. Kuulama professoreid loenguid pidamas, poliitikutid kõnelemas, kuulama kõige erinevamaid vestlusi raadiost ja televisioonist. Ja siis peame leidma mooduse, kuidas oma tähelepanekuid laval kasutada.

Ei ole juhus, et ingliskeelse maailma pealetungi ajal, üleilmastumise ajal, on erinevatel rahvastel suurenenud huvi oma keele normeerimata vormide, dialektide, murrete vastu. Ehk ilmub Eestiski Võru Instituudi kõrvale ka näiteks Saaremaa Instituut, kus arendatakse saare keele omapära? See rikastaks ja täiendaks meie kõikide keelt.

Sõnakasutuse, hingamise, hääletämbri, kõnerütmi, isegi häälikute ja sõnalõppude ärasõõmise kaudu tekivad meil kujutluspildid erinevatest inimestest, situatsioonidest, sündmustest. Loomme neid pilte lähtuvalt oma kogemustest. Nagu on tehtud juba aastatuhandeid. Sest peale reaalse maailma tahavad inimesed elada ka fantaasiamaailmas. Selleks nad teatrisse tulevadki.

SULUSEIS

TÕNU TEPANDI

MOTO: Ei kuule! Ei saa aru!

Voldemar Panso TRK lavakunsti-kateedri IV lennu erialatunnis.

Eesti kahe teatrikooli juhid otsustasid, et kõnelemise tehnika õppimiseks piisab kahest esimesest aastast.

Mõistlik see ei ole, seda on ilmselgelt vähe!

Rääkimine on mängimise üks osa.

Rääkimine on mängimine ja mängimine on rääkimine. Hääl, rääkimise üks osa, kannab endas inimese sisemust. Lavarääkimine nõuab teksti mõtestatud edastamise oskust ja vaba, takistusteta väljuvat häält, mis kannab eneses suuremat osa informatsioonist, mida vaataja lavalt saab. Häält, mille kaudu vaataja saab kätte selle maailma, mis on kirjutatud näitemängu teksti. Vaataja ei kuule ainult sõnu, ta kuuleb hääle kõrgust, hääle iseloomu, hääle tugevust, hääle tooni, ja neid informatsiooniriba sagedusi, millel ei olegi nimetust. Teisisõnu, hääl on üks oluline kanal, mille kaudu avaldub inimese hingemaailm. Seega siis selleks, et inimese tundmised, tahtmised, igatsused, hirmud, soovid ja tunded jõuaksid vaatajani, on tarvis mängitava näitemängu teksti mõtestatud edasiandmise kõrval tegelda ka takistuste kõrvaldamisega häälelt. Ja see ei ole kaheaastase töö maht, see on aluse panemine terveks edaspidiseks eluks. Neli aastat on ses mõttes vajalik, et see on aeg, mille kestel jõuab õpilane end ette valmistada. Aga kui mitmesugustel põhjustel selline otsus on tehtud, tuleb leida siit väljapääs. Äkki on siin siiski ka häid külgid.

Mõte pöördub nüüd sinnapoole, et ka selle nelja-aastase häälega töötege-

mise juures on üks nõrk punkt. Nagu eespool öeldud, on hääle ja mängumootori vahelise seose väljaarenemine pikk, terve elu kestev protsess. Selleks peaks näitleja juba koolis hakkama kujundama omaenese isiklikku lähenemist sellele tegevusele. Oma siseimpulssidelt takistuste kõrvaldamisele, oma mängumootori, sh häälemootori töö täiustamisele. Ta peaks leidma sisemise vaste sellele, mida ta mängib ja mida ta räägib, et tõeliselt taibata selle maailma olemust, kus ta mängides asub. Ja leidma ka sisemise vaste sellele, mida ta koolis õpib, seoses näiteks hääle arendamisega; see tähendab, et tal tekiks oma lähenemine, oma arengusüsteem, oma treeningusüsteem, kus ta kõik nähtused, asjad ja elusad liikumised nimetab ise, kutsub neid omaenese määratud liigitustega, omaenese määratud seoses. See omakorda tähendab, et kui näitleja mängib, siis ta teab tõeliselt, teab tegelikult, mida ta teeb. (Peaaegu iga näitleja oskab oma mängitavast ainest n-ö teoreetiliselt palju rääkida, aga see ei pruugi mängimises kajastuda.) Ja kui ta treenib ennast omaenese loodud süsteemi järgi, mitte ei järgi pimesi mingit välist, kellegi teise välja mõeldud teooriat, meetodit, siis teab ta ka tõeliselt, mida ta teeb.

Tulen tagasi kahe- ja nelja-aastase töötsükli juurde. Olukord sunnib peale kaheaastase õppimise aja. Minu meelest peaks aga õppima neli aastat. Mis siis nüüd teha? Mässata ei viitsi, uriseda ei ole mõtet. Järelikult tuleb ka selles olukorras leida väljapääs. Päril nupukas on seada nii ennast õpetajana kui ka tudengeid suluseisu. Kaks aastat on aega ja kogu lugu! Seega tuleb tekitada olu-



EMA Kõrgema Lavakunstikooli XXII lennu hääletreeningu tund 2. kursusel.

kord, kus õpilane on võimeline teadlikult jõudma varem (st kiiremini) oma enese arendusmeetodi või arendusviisi loomiseni. Õpetaja omakorda peab oma õpilased varem tuulte ja tormide kätte saatma, st nende eneste tahtmiste, tungide, hirmude, laiskuse, enesehoiuinsinktide, auahnuse kätte andma.

See näeb välja nii.

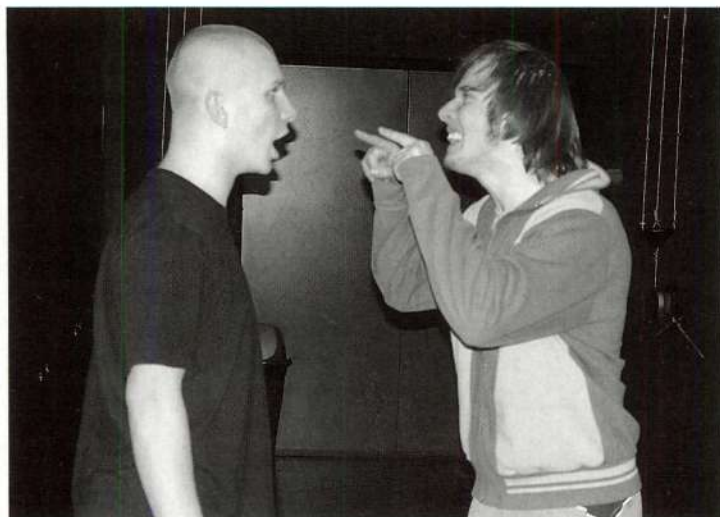
Esimesel semestril tutvustan õpilastele oma meetodit, keelt, mida ma kasutan, termineid. Treeninguvõtteid. Kuna tegemist on psühhofüüsilise treeninguga, siis õpetan ma neid tundma üht olulisemat asja selle treeningu juures: treening on mänguline. See on põhi.

Mängu nimi on „Näitleja elamine ja olemine laval, vaadatuna hääle poolt“.

See on baastreening-mäng. Siia kuuluvad registrimängud, mida seon häälesoojendusega, siis diktsioonilihaste harjutamine, häälepaelte sagedusriba laiendamine, oma hääle leidmine, häälepaelte tugevustreening, erinevate registrite leidmine, mängumootori käivitusmängud, kus kõik elemendid töötavad koos.

Ja treeningu kaudu ma selgitan, mida mõtlen sõna „mäng“ all. See mõiste on laiem kui ainult tegutsemine etteantud näitemängu raamides, see on ka intensiivne kõrgendatud seisund, kus inimene liigub oma kujutluses ja reaalses maailmas korraga, teisisõnu mängumootor töötab. See on inspiratiivse seisundi tekke eeldus.

Nii harjutades võib loota, et tekib seos treeningmängu ja reaalse laval mängimise vahel, kui näitleja mängib rolli, kui tal on autori poolt etteantud konkreetne olukord ja lavastaja esitatud ülesanded ja nõudmised. Teiseks, treening on mängides efektiivseim, sest siis, kui näitleja asetab end tehniliste ülesannetega koormatult mängusituatsiooni, lahendab tema geniaalne keha need ülesanded hiilgavalt. Mängides me tekitame olukorra, kus lubame enesele seda luksust, et palume ühel või teisel lihasgrupil, ühel või teisel kehaosal hakata tööle just nii ja niisugusel viisil. Ja ta hakkabki tööle. Tõesti! Kusjuures psühhofüüsilisel treeningul on kumulatiivne iseloom, kui seda pidevalt teha, on ta järjest kasvava mõjuga, ta vajab järjest



Viljandi Kultuuriakadeemia teatrikunsti õppetooli V lennu hääletreeningu tund 1. kursusel.

ja järjest pingutust, uut mängu, uut palvet.

Toon nüüd paar näidet, mis annab ehk ettekujutuse treeningu mängulisusest ja üldse sellest, mida ma mõtlen hääletreeningu all. Pikemalt ei hakka neid harjutusi lahti kirjutama, sest see ei mahu ühte artiklisse.

Harjutus. Näiteks mängimine *ii*-häälikuga. *Ii*-häälik töötab ka lausa füsioloogiliselt. Kuna ta võngub tugevalt kolbas, kiireneb aju ainevahetus, midagi hakkab toimuma.

Seistes käed lokaatoritena ees, hakkann ma mängima oma kujutluspildis suurte mahtudega (meri, mäed, metsad, taevas, põllud), hakkann opereerima väljade, piltide, kõigega, mis mulle ette jookseb, kogu oma eluga. Samal ajal hääli töötab – nii laias sektoris, kogu silme ees olevas alas kui ka teraval, nagu optilisest sihikust sihitud liinil täpsesse punkti. Kaks printsipi töötavad koos: maht ja punkt. Ja tões ning vaimus uskudes, et ma tõesti toimetan kogu selle krempliga, hakkangi ma seda tegema: ma liigutan tõesti info- ehk energiavälja. Umbes nii töötavad nõiad ja hea näitleja on nõid.

Ühe näite toon ka hääle soojendusest. See on hääle soojenduse ja omahääle ehk siis looduse poolt mulle antud häälesageduse leidmine.

Harjutus. Laman maas, olen eelnevalt teinud läbi kere lõdvestamistsükli ja hingann rahulikult läbi suu. Väljahingatav õhk paneb minu häälepaelad helisema. NB! Ma mitte ei tee häält, vaid õhk paneb häälepaelad helisema – siin on vahe! Kui nüüd häälepaelad hakkavad töötama ühtlaselt, hakkann ma õhku hääle ümber ära koristama ja viin hääle sellisele tugevusele (teen juba tahtlikult häält, kuid kõri on endiselt lõdvas, vabass asendis), kus saan veel selliselt häälitseada, ilma et ma kõri asendit muudaks.

Nüüd võtan kasutusele vokaalid, seda nii, et näiteks *aa* on ikka *aa*, mitte *oo* või *uu*. Pidevalt häälitseades tõusen ma püsti, hakkann moodustama sõnu, lähen üle lausetele, esialgu ikka veel leitud häälesagedusel, nagu retsiteerides. Säilitades häälekoja endise asendi, lähen rahulikult üle moduleeritud rääkimisele. Kogu eelnev toimingu, mäng, meenutab arengut imiku häälitsemisest kuni täiskasvanu kõneni. Mängu kestus on umbes 45 minutit.

Ja sealt edasi lähen ma sama häälega kinnise suuga rääkimisele.

Mängulisus kehtib ka diktsiooniharjutuste juures.

Harjutus. Näiteks diktsiooniharjutuste ajal ma tegelen häälikuid ja sõnu moodustavate näolihaste, liigeste harjutamisega. Ma ei ketra huuli, lõugu ja keelt mitte me-

Viljandi
Kultuuri-
akadeemia
teatrikunsti
õpetooli
V lennu
hääletreeningu
tund 1. kursusel.



Tõnu Tepandi fotod

haaniliselt, vaid püüan nende tööd siduda oma mängumootoriga. See tähendab, et kui ma olen mängu asendis, siis töötavad need lihased ja liigesed väga intensiivselt. Neid diktsiooniharjutuste punkte on umbes kolmkümmend viis. Ja iga punkti puhul vean ma mängu käima. Kuidas ma vean? Võtame näiteks huulelihased. Ma mängin end olukorda või kujusse, kus mu alumine huul tükib ette ja tungib laia kaarega alumiste hammaste taha. Huul on nagu omaette olevus, oma tahtega, nagu elusolend.

Esimese semestri teise poole alguseks saavad õpilased ja õpetaja juba enam-vähem üksteisest aru. Õpilased juba taipavad midagi sellest, mida tehakse, saavad aru sõnadest ja väljenditest, nõudmistest. Õpetaja juba aimab, mis inimestega tal õpilaste näol on tegemist. Nii et esimese semestri teine pool, teine ja kolmas semester läbitakse intensiivse treeninguga õpetaja meetodil.

Ja neljandast semestrist algab kolme eelmise semestri jooksul kogutud teadmiste ja kogemuste viimine õpilase enda keelde ehk siis teadmiste-kogemuste tõlkimine omaenda sisemisse vastesse. Lihtne see ei ole, alles hakkab midagi

koitma ja juba tuleb seda midagit enda jaoks täpsemalt sõnastada. Sest et treeningmäng on tegevus, kus treeningu-programmi punktide pähetagumine ei aita mitte üks raas. Kogu see krempel on vaja enda omaks teha, kusjuures õpitud tarkust tuleb täiendada ja liita omaenese tarkusega.

Selleks on mitmeid võimalusi. Üks neist on siin. Teise õppeaasta keskel, neljandal semestril hakkavad treeningtunde vedama tudengid ise, vaheldumisi, st üks tund üks õpilane, teine tund järgmine jne. Õpetaja on kõrval ja kontrollib olukorda, jälgib, kas mängides täidetakse tehnilisi ülesandeid. Ja annab tunni ajal mängust tagasisidet. Sest teatavasti mängida ja samal ajal oma mängu kontrollida ei ole võimalik. Samas ei sega õpetaja vahele treeningut juhtiva õpilase tegevusele, ta püüab võimalikult vähe pärssida treeningmängu juhi vaba tegutsemist ja sekkub ainult siis, kui asi läheb õpetaja meelest ohtlikuks või kui treeningmäng jääb lootusetult seisma.

Samuti võib treeningmängu korraldada ka „kollektiivse loomingu“ meetodil, kus on kokku lepitud, et kui üks õpilastest tuleb välja mängu ideega, siis teised ei ignoreeri teda, vaid järgivad juhti



Hääleharjutused enne Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri XIII lennu „Hamleti“ etendust Tbilisis 1987.

kuni mängu ammendumiseni. Ja lähevad kaasa mänguga, mida pakub järgmine õpilane.

Väga kasulik on ka olukord, kus õpilased hakkavad üksteiselt aru pärima, mis mäng see on, mille jaoks, mille arendamiseks ta on. Ja mängu väljapakkuja peab kaitsma oma ideed. Kui selline tegevus hakkab väga laadaks kiskuma, siis segab õpetaja vahele. Sellel omavahelisel selgitamisel on vähemalt kaks tulemust: õpilased õpivad oma mõtteid selles ainevallas sõnastama ja teiseks on sõnastamistegevus ise väga intensiivse mõttetegevusega kaasnev hääletreening.

Ja nüüd, neljanda semestri lõpuks on igal tudengil oma isiklikust treeningumeetodist, oma isiklikust suutlikkusest, oma isiklikust laiskusest ülesaamise jõust olemas ettekujutus. *A propos*, kui ma ütlen sõna „laiskus“, siis mõtlen ma selle all mitte tavapärasest laisklemist, mittemidagitegemist, vaid inimese loomulikkust kaitsereaktsiooni oma hinge ja ihu vaevamise vastu.

Ülejäanud neli semestrit, st kolmanda ja neljanda õppeaasta kogu kursuse hääletunde viivad üliõpilased ise läbi, vaheldumisi neid juhtides. Ja kuna õpe-

tajat enam juures ei ole, läheb ka mängutulemuste kontrollimine ja tagasiside mängujuhi kätte.

Sellise töökorralduse puhul on oluline, et teatrikooli tunniplaanis oleks hääle- ja mängutreeningu jaoks eraldatud vähemalt kolm korda nädalas poolteist tundi. Õpetaja kohtub tudengitega selle kahe viimase aasta jooksul ükshaaval nn individuaaltundides. Ja võib-olla on ka vaja aeg-ajalt rühma tunde vaadata.

Kogu selle tee läbimise tulemuseks võiks olla olukord, kus inimene, minnes näitlejana või lavastajana teatrisse tööle, on koolist kaasa saanud harjumuse, veel parem vajaduse ennast ka sellisel viisil arendada. See tähendab panna treeningriided selga, läbida häälelise, mängulise ja füüsilise koormuse programm — tegevus. Nii iseseisvalt harjutades mõtleb ta läbi olukorrad ja hetked proovis või etendusel, kus ta jänni jäi, ja uurib treeningmängu abil uusi võimalusi ja lahendusi, otsib sel viisil võimalusi oma oskamatuse ületamiseks.

Kokku võttes. Kui olukord nii lahendada, siis äkki see teatrikoolide hääletreeningu nelja-aastase tsükli muutmine kaheaastaseks polnudki nii halb käik.

MIS ON KÖNETEATER? MIS ON PRAGMAPOEETIKA?

ARNE MERILAI

TMK toimetuse ärgas huvi „Pragmapoeetika. Kahe konteksti teooria” (Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003) ja teatrikõneõpetuse nähtavate seoste vastu on kahtlemata õigustatud.

Inimsuhtlus on tegutsemine, nagu teatergi on tegevus või selle matkimine: mõlemad rakendavad **keelekasutust**, kuigi saavad vajadusel hakkama ka sõnadeta. Suhtlemine on peamiselt sõnavahetus, kuid mitte ainult – märke edastatakse teatavasti ka teisiti. Nii või naa on see keelepragmaatika kui teaduse objekt. **Teatrikõneõpetus** on oma olemuselt *a priori* **keeletegevusõpetus**. Viimase teadlikum valdamine tuleb igale teatriinimesele kindlasti kasuks, õpetab lavakõnet paremini läbi nägema, suunama.

On arvatav tõde, et näitlejad on parimad keeletegevusõpetuse eksperdid – praktikas. Minusugune kaldub igapäevaelus pigem kogeleva, teadlasena aga sattusin vahepeal pragmateooria lõksu. Läks väga huvitavaks, eriti Eesti kontekstis, kus nii teema kui ka analüütiliste meetodite suhtes valitses peaaegu täielik vaakum. Vähemasti humanitaarias, kuna näiteks füüsik ja filosoof **Madis Kõiv** või teised analüütikud asja valdavad. Teatava lingvistilise või filosoofilise ettevalmistuseta on monograafiat niisiis raske jälgida. See veel puuduks, et teatrikoolis nõudma hakataks – aga kes seda teekski. Nii mõneski punktis võib hoopis soovitada lihtsamat gümnaasiumiõpikut ja üldkäsiraamatut „Poeetika” (Arne Merilai, Anneli Saro, Epp Annus; Tartu Ülikooli Kirjastus, 2003). Et kooliõpikus puudub siiski

palju pragmapoeetikale põhilist või eriomast, kulub väike referatiivne näpuga näitamine ometi ära.

Mis on keeletegevusõpetus?

Pragmapoeetika on **keeletegevuse** analüütiline filosoofia, mis tõlgendab nii tavalise kui ka poeetilise **keelekasutuse** olemust. Retoorikateadus seotakse üldise keeleuurimisega. Teatavasti vaatab **süntaks** ehk grammatika koos **lau-seõpetusega** kitsalt märkide ja väljendite omavahelisi suhteid. **Semantika** ehk **fähendusõpetus** uurib nende seost tähenduste ja osutuste maailmaga. Sellega tavakeelteadus senini valdavalt piirdus. **Keelepragmaatika** ehk **keeletegevusõpetus** tegeleb aga väljendite ja tähenduste tarvitamise küsimustega. Ehk tegeliku **kõneteatriga** igati kohaselt üteldes. See on maailmas seni palju vähem tähelepanu pälvinud, kuigi areneb pidevalt. Vaadake näiteks **Tiit Hennoste** ja temataoliste tööd. Huvikeskmes ei ole mitte abstraktne lause, vaid **lausung** – **kõnetegu**: konkreetnes **aegruumis**, **suhtluskontekstis**, **kavatsuse** ja **sisuga**, **vestluse** kui terviku osana. Teooria haarab keeletegevusel sarvist ega karda ka **kujundlikku väljendust**. Vastupidi – ootab lõbuga, sest on arenevalt seletusjõuline.

Loogikapärane lähenemine ei ole keelefilosoofias muidugi vältimatu, kuid pakub kindlaid ranguse ja läbi-paistvuse eeldusi, ulatudes **Immanuel Kanti** teaduslikkuse nõude – rajaneda matemaatikal – võimaliku täitmiseni. On viljakas, kui mingi kunstiteadus suudab esseistliku kauniduse kõrval

olla veidi rohkem ka teaduslik, alusuuringu moodi. Arutluse selgus ei tähenda objektide ähmasuse salgamist; kujundi mitmetähenduslikkus on vooorus, mitte tõlgendaja õnnetus. Et teksti tähendus sünnib lause-lauselt, alustatakse lihtlausungi tasandilt. Nende juurest jõutakse terviku mõtteni, mis omakorda aitab osatähendusi mõista – rakendub hermeneutiline ring. Poeetiline/retooriline kõne on tavakõne suhtes keerulisem, uute piirangute ehk reeglitega keelekasutus, mida semiootika püüab kirjeldada kui teisest mudelsüsteemi esmase kohal (Roman Jakobson, Juri Lotman jt). Samm-sammult osutub põhimõtteline seletamine üha rohkem võimalikuks.

„Pragmapoeetika“ jaguneb nelja ossa, milles ühelt poolt tutvustatakse, teisalt arendatakse poeetikateooria suunas deiksise ehk keelelise orienteerumise, kõnetegude, kaudse ja kujundliku väljenduse ning fiktsiooni teooriat. Raamatut läbib näitena üks **Artur Alliksaare** luuletus, sest tema fantaasiarikas, kõlav, assotsiatiivne, paradokslik, aforistlik, proosalähedane ja vestluslik keeleluule on keelefilosoofiale tänuväärne aine. Jõutakse järeldusele, et keele olemuse sügavam seletamine peab arvestama luuleanalüüsi, kuna seal tuuakse esile keelekasutuse **poetiline** ehk **eneseleosutav roll**, mis tavakõnes jääb üldjuhul **osutava rolli** asjalikkuse varju. Nii hakkavad fenomenoloog **Martin Heidegger** ja formalist **Roman Jakobson** tegelikult ühte asja ajama, võib-olla mõlema leeri teatavaks kummastuseks.

Mis on deiksisis?

Raamatu esimene osa käsitleb **deiksist*** – suhtluse alusstruktuuri, mis seob vahetu tegevuse välja üldise keelelise tähendusväljaga ja vastupidi. See on

* *Deiksisis* tuleneb kreeka sõnast 'osutamine'; hääldeb kahesilbiliselt.

keelelise orienteerumise aparaat, mille abil kodeeritakse lausungisse kõneleja vaatepunkt, aegruumiline ja diskursiivne **kontekst**. Deiksise moodustab kontekstitundlik osa sõnavarast: *mina, sina, tema, meie, Teie Kõrgus; see, too; siin, seal, enne, nüüd, ülehomm, Rootsi ajal; üleval, all, kõrval, ees, eemal, seitsme maa ja mere taga, taevas, põrgus; kindlasti, oletamisi; tuleb, läheb, kukub, kasvab, lendab; tore, vastik, pehme; peab, võiks, on vaja, luban...*

Samuti grammatilistest vahenditest (ajavormid, kohakäänded, enne-pärast sõnajärjekord...) või keerulisemast lausungikesksest viitamisest järelduste tasandil. Deiktiline osutus ei toimi abstraktselt, vaid alles vahetus väljendusolukorras selgub, mis asub lähemal, mis kaugemal – olgu **isiku-, koha-, aja-, sotsiaal-, emotsionaal-, modaaldeiksise** mõttes. Oluline on ka **teksti- ja diskursideiksisis**, millega sooritatakse osutusi teksti ja vestluse enda piires: *pärast räägime, enne ütlesin, nüüd kuulake*; samuti deiktiline **kordusosutamine** või segadeiksisis.

Deiktiliste vahendite teadlik valdamine tuleb teatrile kindlasti kasuks. Näiteks tekstimassiivide lavastamisel aitab see kaotada sõnavahtu. Mida ei õnnestu edastada tegevuse või rekvisiitidega, võib märkida põgusate deiktiliste pidepunktidega, millest jätkub täiesti sündmuste aegruumi konstrueerimiseks ilma pikema jututa. Väheneb literatuursus, võidab dramaatilisus.

Mis on kõnetegu?

Teine osa keskendub **kõnetegude teooriale**, selle mõistevõrgu ja ettekujutusviisi arendusele, millega kaasneb eestikeelsete kõnetegude esmane liigitus.

Kõnetegude teooria lähtub eeldusest, et keelelise suhtluse põhiühik ei ole lause või märk, vaid nende tarvitus konkreetse olukorras ehk **kõneakt** kui **taotluslik tegu**. Suhtlemisvajadus on põhjus, milleks on üldse loodud keel

KOHUSTUMINE.
 Voldemar Panso
 „Hamlet“
 (W. Shakespeare).
 Horatio –
 Mikk Mikiver,
 Hamlet –
 Ants Eskola.
 Esietendus
 17. IX 1966
 ENSV Riiklikus
 Noorsooteatris.



Gunmar Vaidla foto

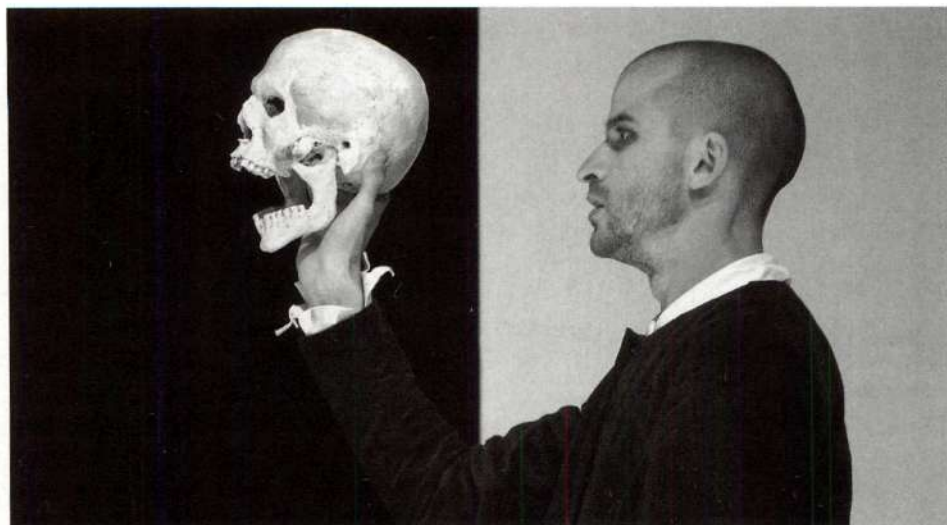
selle omadustega. Tähendus on kasutus, nagu väitis **Ludwig Wittgenstein**. Esitatakse süvasissevaade filosoof **John L. Austin**ist lähtunud ja teiste arendatud teooria kujunemislukku, mis päädis konstrueerimishüpooteesi ja kõneaktide ehk illokutiivse loogikaga. Kirjeldatakse eestikeelsete lihtkõnetegude klasse ja nende seostatud liikmeid: **tõdemused, kohustumised, juhised, kehtestused ja tundeväljendused**.

Tõdemuste (väidete, teadete, ennustuste, oletuste, kirjelduste, teavituste, jaatuste, eituste, põhjenduste, märkuste, süüdistuste, paranduste, tutvustuste jt) eesmärk on väljendada usku ja kirjeldada asjaolusid.

Tundeväljenduste (kiitmiste, kiitlemiste, rõõmustuste, kurtmiste, kahetsemiste, laitude, noomituste, mõnituste, õnnitluste, tervituste, heameele- või kaastundeavalduste, vandumiste, ülistuste, ärplemist, kõikvõimalike tundeväljenduste) eesmärk on väljendada oma hoiakuid mingite asjaolude kohta.

Kohustumiste (lubaduste, töotuste, ähvarduste, keeldumiste, heakskiitmist, pakkumiste, kokkulepete, kihlvedude, möönduste, üritamiste, tellimiste, tagamiste, volitamiste, toetamiste jt) mõte on kavatsuse väljendamine ja kohustumiste võtmine.

Juhiste (küsimuste, käskude, käskluste, keeldude, nõuete, korralduste,



TÕDEMUS. Lembit Petersoni „Hamlet“ (W. Shakespeare). Hamlet – Marius Peterson. „Theatrumi“ esietendus 13. X 2003. Tallinna Püha Katariina kirikus.

kutsete, ettepanekute, üleskutsete, palvete, anumiste, nurumiste, lunimiste, õpetuste, juhenduste, soovitude, hoia-tuste, ähvarduste, ergutuste jne) eesmärk on väljendada kavatsust panna teisi midagi tegema.

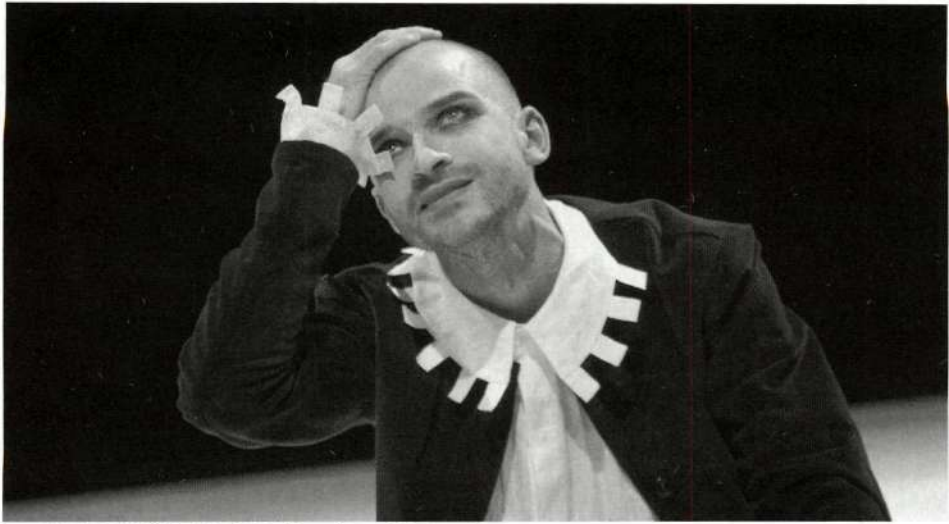
Kehtestuste (nimetamise, ristimise, laulutamise, õnnistamise, needmise, määramise, vannutamise, defineerimise, kinnistamise, kooskõlastamise, kinkimise, pärandamise, seadustamise, avamise, sulgemise, asutamise, vabastamise, vangistamise, trahvimise, ülendamise, vallandamise, sõja- või rahukuulutamise jne) olemuseks on mingi uue asjaolu volitatud väljakuulutamise, mille õnnestumise korral maailm vastavalt muutubki.

Kui tõdemused ja tunde väljendused valivad sõnu vastavalt kirjeldatavale olukorrale või tundele, siis kohustumised, juhised ja kehtestused **muudavad** olukordi: maailma korraldatakse ümber sõnade järgi, mitte vastupidi. Avaneb radikaalne pragmaatiline nägemus: põhimõtteliselt on ühiskond, inimkultuur, kogu tsivilisatsioon kõnetegude tulemus. Seega mitte ainult hamletlikud kahvatunud „sõnad, sõnad, sõnad...“,

vaid ka „õeldud – tehtud!“. Just kõnetegude teooriast lähtus (või sai vähe-masti määrava võimenduse) kunstimaailmas nii oluline mõiste **performat-sioon**, sooritus. Kõneakt on sooritus – **tegu** –, mis mõjutab ja muudab maailma **dramaatiliselt**, ta ei ole süütu tähenduseta akustiline plahvatus.

Kindlasti on igale teatraalile kasulik tutvuda kõneteo **väljendussisu** ehk **pro-positiooni** ja **kõnejõu** mõistega, nende formalismiga. Teadlik liikumine kõnejõudude vaimses kataloogis teeb professionaalselt vabaks. Kes veel kui mitte näitlejad teavad paremini, kuidas ühtsama sisu saab väljendada väga erineva kõnejõu mõjuväljas. Näiteks mõte „täna on ilus ilm“. Seda võib väljendada väite, oletuse, kinnituse või ennustusena – tõdevalt; lubaduse, töötuse või mööndusena – kohustumisena; palve, ettepaneku, käsuna (näiteks trupile, lavatöölis-tele) – juhisenä; ja-saagu-valgus-kehtes-tusena; samuti ka rõõmu- või pettumus-avaldusena (randa või seenele minekul).

Lisandub **fiktionaalse** ehk uut järku, „mitte-siira“ keelemängu käsitus, millele lähenetakse **Gregory Currie**



Harri Rospu fotod

TUNDEVÄLJENDUS. Hamlet – Marius Peterson.

„mängult usu“ ehk kujutlusteooria vaatepunktist, mida võis seniste fiktsiooni-teooriatega võrreldes enim pooldada – kuniks. Eestis on analüütilist fiktsiooni-teooriat harrastanud ka praktiline filosoof **Margit Sutrop**.

Mis on implikatuur?

Kolmas osa lisab järgmise kihi, **kaudse** või **kujundliku** kasutuse. Lausega „Täna on ilus ilm!“ võib edastada kaudselt hoopis ettepaneku aknad lahti teha või loodusesse rutata. Seda võib öelda nii uuesti armumisel, õnnestunud lavaproovis või palgapäeval, pidamata üldse silmas mingeid ilmastikuolusid. Teisalt võib sellega irooniliselt tänitada olukorras, kui väljas on kohutavalt kole, kuigi loodeti vastupidist. Niisamuti võib ühe ja sama lausungiga väljendada korraga mitut kõnejõudu ehk sooritada mitu kõnetegu korraga, näiteks **täis-** ja **osasoortusena**. Eks ole „Täna on päris ilus ilm!“ nii tavaline tõdemus kui ka heameeleavaldus üheskoos. **Lausetähendus** viitab iga kord samale, kuid kõnejõu märkimine mitte: seega on kõnetead ning kõnelejatähendused täiesti erinevad.

Loomulik on liitkõnetegude ühen-

damine **liitkõnetegudeks**. Samuti suuremateks **makrokõnetegudeks**, kus terve diskurs on võetav ühe kõneteona à la „Ärge tapke inimest!“ Kõnetegude teooria suudab seda seletada, teeb meeldivalt läbinähtavaks. Püüab teadlikult repliigist laval, kui juba kaasnebki asjakohane soovitud diskurs ja kontekst – vastuvõtja elavdab selle ise, tänu ühisele suhtlusvõimele ja teadmistele; ei pea puust ja punaseks ette tegema.

Kaud- ja kujundkõnet ehk magusat **vihjete keelt** käsitletakse **Paul Grice'i implikatuuriteooria** valguses, mis pakub hea aluse **sõnasõnalise** ja **mittesõnasõnalise** keelekasutuse ehk **metafoori**, **ironia**, **kaudse kõnete**, **nalja** jms analüüsiks. Abistavad joonised ja diagrammid on käepärast seletamiseks nähtust, kuidas võib öelda ühte, aga mõelda ja edastada midagi täiesti muud – nimelt kõrvutatud nähtuste ühisosade alusel. Tekivad kummalised, ent siiski jälgitavad seosed – näiliselt suhtlemise **rikkumised**, aga sügavuti tõesed **alltekstid**. See ongi poeetilise loomingu ja suhtluse nurgakivi. Kujundikeele mõistmise vajadust ei ole lavakunstnikele tarvis pikemalt põhjendada. Kohane on

veel kord soovitada ka uut käsiraamatut ja õpikut „Poetika“.

Mis on kunstilausung?

Raamat lõpeb **poetiliste kõnetegude** ja **kahe konteksti** teooriaga, mis moodustab neljanda osa. Eeldatakse, et ühe lausungiga võib sooritada mitu kõnetegu korraga, kuid seda ühtlasi ka eri tasanditel. Vastavalt hüpoteesile käib keeleline suhtlus kui selline samal ajal kahel kontekstitasandil. **Kitsas kontekstis** – abstraktses keelises alas – toimib lausung võimalike maailmade taustal, st sõnaraamatulikult ehk üldisena. **Laias kontekstis** – igakordses konkreetse suhtlusruumis – täpsustub lausungi üldine tähendus aga vastavalt tegelikkusele.

Ilukirjandus ja kunst võimendavad kahe konteksti eristust, harrastades väljenduse **osutavat funktsiooni** kujutluslikus kitsas, väljenduse **eneseleosutavat** ehk **poetilist funktsiooni** aga laias ehk autor–teos–lugeja tegelikus, kuigi juba stilistilises maailmas. Väljamõeldis kukub laia konteksti kontrollis läbi, on väär või sõna–sõnalt mõttetu, kuigi kaudselt enamasti tähendusrikas. Keele kujutletud osutava rolli tühistamine vahetus tegelikkuses elavdab aga keele eneseleosutava mängu, stiilikaliteetid, mis annavad lausungile uue mõtte – vormilise tähenduse sisulise asemel või kõrval. Kunsti vastuvõtul jaguneb tähelepanu mõlema aspekti vahel spontaanselt vaheldudes: kord mängult usutakse ja elatakse kaasa, siis jälle eemaldutakse kujutatust ja jälgitakse pigem väljendusmängu, retoorilist reaalsust. Kahe konteksti vaheline piir ei ole jäik, võimaldades ühe peegeldumist teises, ühe eelistamist teisele, segunemisi ja mängu mängus.

Vaatajad ei torma lavale Othellot ja Desdemonat kitsikusest päästma ega noomi kõvahäälselt Harpagoni, kuigi mõni, kellel nähtu isiklikku valu üles

kaevab, tahaks etenduse katkestada – kas või püstoliga. Tajutakse, et lugu vahendab fiktsionaalne autor, kes ei ole ei päris autor ega lavastaja, kes tarvitavad teksti elustamiseks näitlejaid, vaid kujutluses eeldatav mingi kitsa konteksti virtuaalne vahendaja, kes mängult edastab nende silme ees vahetult lahti hargnevat lugu, olgu Ajaloolise Tõe ehk jutustajaga või ilma. Mikroskoobist makroskoopi libisedes aga jälgitakse juba näitlejate mängu meisterlikkust, püüdes jõudumööda osaleda kahekõnes Shakespeare'i või Molière'i endaga või siis vähemasti lavastuse ja lavastajaga. Kord poetatakse pisarake Anna Karenina või Arno Tali pärast, kord keeratakse lehekülge ja näkitsetakse küpsist.

Üks väljendus, kuid kaks tähenduskihti – see on **kunstilausungi** omapära. Aspektid „välगतavad“, ütles Wittgenstein. Mängu eri tähendused ei paikne jäigalt, vaid „vilguvad“ kordamööda, teatas Lotman. Laia konteksti **poetilised kõnejõud** ehk kujundliku väljenduse funktsioonid ei rakendu enam esmastele väljendussisudele, nagu teevad kitsa konteksti kõnejõud. Nende objektiks ei ole algsed propositsioonid, vaid juba kitsa konteksti kõneteod tervikuna. Oluline ei ole enam lausungite sisu, vaid väljendusviisi ehk poetilise tähenduse esiletoomine – **keeleline eneseleosutamine**. Lai kontekst suunab tähelepanu öeldu vormile, kitsas aga sisule: kord Vestmann peal ja Piibelet all, kord Piibelet peal ja Vestmann all.

P. S. *Ceterum censeo*: tuleks asutada Multirexi ristimiskeskus (vt „Tolmurtort“, 2001), et aidata inimesi, kes on abitud oma lapsukestele, toodetele nimede leidmisel – ideede eostamisel. *Nomen est omen* – omanikuõigused lepinguga. Kui firmat ei saa, siis vähemasti hea näidendi.

KÕNELDUD NÄIDEND JA SUULINE KEEL

TIIT HENNOSTE

Näidend võiks olla see kirjandusliik, mis on oma keelelt kõige lähemal tavalisele suulisele spontaansele dialoogile või kasutab selle võtteid oma kunstiliste eesmärkide tarvis. Eesti näidendeid lugedes on selge, et nii see ei ole. Kui kõrvale jätta vähesed kirjanikud, nagu vana Luts, kelle oskus suulise kõne võtteid kasutada on lähedane geniaalsusele, siis on näidend sama puhas kirjakeel nagu romaangi. Isegi murdejooni on tegelaste kõnes vähe, kuigi suur osa eesti klassikalistest näidenditest kõneleb maainimeste elust ajal, kui nad rääkisid murdekeelt. Teine asi on näidendi esitus. See on paratamatult suuline tekst. Ja sellega on vähemalt huvitav vaadata, kuidas üks lavastus suulise kõne võtteid kasutab.

Mille poolest erineb suuline kõne kirjajalikust?

Kõne ja kiri on allkeeled, mis kõige enam üksteisest erinevad.

Esiteks, kõnes on kasutusel rida sõnu, mida kiri üldjuhul ei kasuta. Neid võetakse tavaliselt kokku partiklite nime alla. On dialoogipartiklid (*jah, ahah, mhmh* jt), mille abil kasutaja annab teada, kuidas ta partneri kõnevooru tõlgendas ja kuidas võiks tema arvates vestlus jätkuda. On piiripartiklid kõnevoorude alguses, mille abil kõneleja annab teada, kuidas on tema jutt eelnevaga seotud ja mida on sellest voo- rüst oodata (*et, aga, no* jt). On toimetamis- (ehk parandus)-partiklid, mille abil kasutaja algatab muudatusi omaenda tekstis või näitab, et ta ootab mingit parandust partnerilt (*noh, ee, õõ, ei, või* jt). On tekstipartiklid, mille abil kõneleja annab teada oma

suhtumisest nii sellesse, mida ta kõneleb, kui sellesse, kuidas ta kõneleb (*ju, siis, nüüd, äkki* jt).

Teiseks on rida sõnavorme, mis erinevad kirjakeele sõnadest. Näiteks lühenenud sõnad (*sis, vä, kule* jt) või veidi erinevad käändelõpud (*-nd*). Oluline on üks: suurem osa neist sõnadest ja vormidest on kogu suulisele kõnele omased ja nende kasutamine on seotud nimelt suulise kõne esitamise eripäraste tingimustega. Argisõnu, milleks neid tavaliselt peetakse, on nende hulgas ülivähe (vandesõnad, eriliselt tuletatud sõnad, nagu *emps, makk, telekas*). Erinevus avaliku keele ja argikeele vahel on selles, et argikeeles kasutatakse neid sõnu lihtsalt rohkem.

Kolmas oluline erinevus on selles, et vaid väike osa suulise kõne üksustest on kirjajaliku keele moodi laused. Nii võivad kõnes olla iseseisva üksusena lihtsalt sõnad või fraasid (*ahah, nii, mhmh* jt). Ja lisaks erineb suur osa lausesarnastest üksustest oma ehituse poolest kirjajalausest tunduvalt. Kõige olulisemad erinevused on järgmised:

– kõnelause sisaldab parandusi (edasilükkamisi, ümber tegemisi, katkestusi, kiilungeid): *ja siis mul tuli 'täna noh s ma mõtsin=et sööks 'midagi kui teatrist 'ära lähen=ja (.) siis mul tuli 'meelde et ma pole (1.0) isegi (.) {muud} a 'pühapäeval jah sõin 'midagi=aga (.) aga et ma pole 'sel 'nädalal täna on 'neljapäev et ma pole sel 'nädalal absoluutselt mitte 'ühtegi=m 'soolast asja 'söönd.*

– kõnelause sisaldab selliseid konstruktioone, kus kaks lauset oleks nagu kokku sulatatud: *a=sis=ma mõtsin et on*



Peeter Jalaka
 „Eesti mängud.
 Pulm“.
 „Leiko“ koor ja
 Guido Kangur.
 Esietendus
 24. III 1996.
 Von Krahl
 Teatris.

olemas ka nukuteater tegelikus elus nukuteater (.) mis on nukuteatri põhitunnus on see (.) et näitleja ei räägi ise vaid ta kasutab mingisugust meediumi.

— lause järele on mõnikord lükitud tükke, mis seisavad intonatsioonilt eraldi, kuid kuuluvad sisult ja vormilt lause sisse (sabalisandusi): *jaa, aga igalt 'kirjastuselt saad 'sina ka odavamalt, kui sa kirjastuse poodi läät. (0.5) 'mina aint säält 'ostangi. (.) suurema osa raamatuid.*

Lisaks on kõnes selliseid jooni, mida kirjas üldse ei ole: pausid, hääldusviisid ehk aktsent (me tunneme ära saarlase ja lõunaestlase, osavamad ka lääneestlase), intonatsioon, rõhud, venitused, kokkuhääldused jne jne. Intonatsiooni abil antakse edasi emotsioone (kahjutunne, kahtlus jms) ja tildist emotsionaalset meeleolu (kurbus, ärevus, vaimustus). Intonatsioon markeerib ka isikuid ja erinevaid sotsiaalseid rühmi või elukutseid (õpetaja, pastor jms). Aga veel olulisem on see, et just intonatsiooni abil pannakse kõnes lõplikult paika lausete ja muude kõneüksuste piirid. Intonatsioon osutab, kas antud lause või voor hakkab lõppema või jätkub.

Ka pausid on oma rollidelt väga mitmekesised. On toimetamispausid, mis on tavaliselt lühikesed ja asuvad lause keskel või piiridel. Teiseks on pausid,

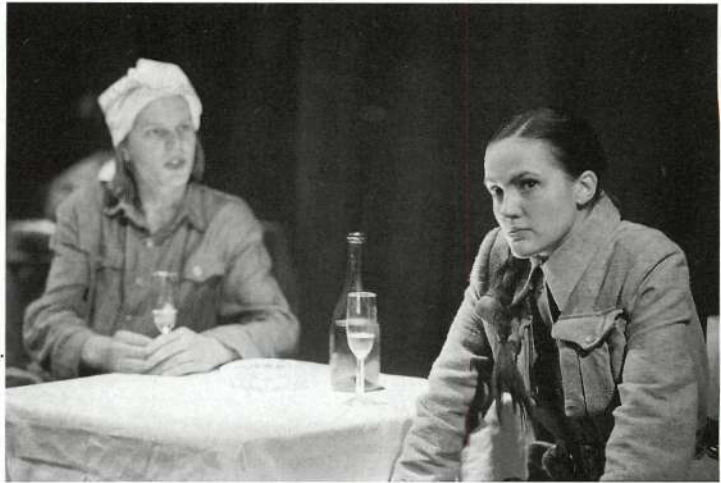
mille abil osutatakse lausete piire. Kolmanda rühma moodustavad suhtluspausid, mis asuvad eelkõige kõnevoorde vahel. Need osutavad kõneleja teksti lõppu, aitavad püüda tähelepanu, küsivad midagi kuulajalt, osutavad seda, et inimene ei soovi kõnevooru võtta jne. Ja on pausid, mis väljendavad kõneleja emotsioone, ning retoorilised pausid, mida kasutatakse teadlikult enne või pärast olulist mõtet. Omaette rühma moodustavad pausid, mis on seotud erinevate žanrite ja situatsioonide spetsiifikaaga. Nt jutluses või loengus on väga palju pause, peaaegu iga fraasi järel. Ja lisaks on pausid, mille tekitajaks on situatiivsed tegurid (nt keegi jalutab vestlejate vahelt läbi, kõneleja näitab jutu asemel lüümikuid jne).

Kuidas kirjandus kasutab suulist keelt

Kirjandus on kirjalik tekst. Aga selles on ka dialoogi, mis on ikka kasutanud mõningaid kõnevõtteid. Sealjuures valib iga kirjanik välja mõned võtted, mida ta tekstist teksti kasutab ja need võtted on kirjanduses kasutusel mõne kindla eesmärgi täitmiseks.

Üks eesmärk on märkida tegelaste tugevaid emotsioone (nt takerdumise märgid, poolelijäetud laused, partneri katkestamine). Teine eesmärk on näida-

Mart Kolditsa
 „Tšapajev ja
 Pustota“
 (V. Pelevin).
 Petka –
 Alo Kõrve,
 Anna – Hele Kõre.
 Esietendus
 13. XII 2003
 Tallinna
 Linnateatris.



Tallinna Linnateatri/Priit Grepi foto

ta tegelaste akommunikatiivsust, mõistmiskõhku. Need kaks kasutavad eelkõige kõne parandusvõtteid.

Kolmas eesmärk on markeerida mõnda inimitüüpi. Eesti kirjanduskultuuris on suulise kõne võtete kasutajaks olnud eeskätt mees maalt, rumal ja sotsiaalselt madal inimene. Tema esitlemiseks kasutatakse tavaliselt murdeaktsenti, samuti mõningaid sõnu ja vorme (nt *h* puudumine sõna algusest, argiselt kõlavad murdevormid *siuke, juure* jms, *a-lõpud* ja *a-mitmus eila, püksa* jms).

Neljas eesmärk võib olla modelleerida (spontaanset) argisuhtlust. Siin võib eesti kirjanduses välja tuua vaid Oskar Lutsu ja mõned uuema aja prosaistid eesotsas Peeter Sauteriga. Luts kasutab suurt osa kõnevõtetest, uue aja kirjaniidud vaid mõnda komponenti, eeskätt ropendamist.

Ja loomulikult on rida võtteid, mida on kasutanud avangardistlik kirjandus selleks, et pakkuda midagi uut ja vastandada end realismi tekstiehituskaanonile. Siia kuulub nt teadvuse vool, mille vorm paberil on vägagi sarnane suulise kõne spontaansete lausetega.

Milline on etenduse keel?

Ma kuulasin nelja näidendiesitust. Esimene oli realistlik klassika, Turgene-

vi „Isad ja pojad“ (Adolf Šapiro lavastus Tallinna Linnateatris), teine vene postmodernism, Pelevini „Tšapajev ja Pustota“ (Mart Kolditsa lavastus Tallinna Linnateatris). Kolmas rituaalidekeskne „Eesti mängud. Pulm“ (Peeter Jalaka lavastus Von Krahli Teatris) ja neljas Mati Undi eri tekstidest, peamiselt Gaston Bachelard’i „Ruumipoetikast“ kombineeritud „Vaimude tund Kadrioru lossis“ (Mati Undi lavastus Eesti Draamateatris).

Kõigepealt, kiiresti ja kergesti tuleb välja eesti näidendiesituse kanooniline keelevorm. Mis seda iseloomustab?

Kõigepealt see, et lausepiirid on pühad. Teksti esitatakse selgelt lausekaupa. Sealjuures on kõige olulisem piiritleja paus. Pea iga lause piiril ja ka suure osa osalause piiridel on väikesed pausid, lausete piiridel pikemad, sees lühemad.

Petka: *arvate. (.) muide see raamat on mul üks kehvemaid, (.) ma võin teile kunagi teisi anda. (...) aga mis sellele pealkirja puutub ma võin teile seletada. (...).*

(„Tšapajev ja Pustota“)

Teisisõnu, teksti põhiliigendus käib punkti- ja komakohti pidi ja vastab väga hästi kirjaliku keele lauseehituse ideaalmudelile.

Sellest kalduvad kõrvale kaks võtet.



Mati Undi
 „Vaimude tund
 Kadrioru lossis“.
 Lea-Liisbet
 Peterson,
 Guido Kangur ja
 Viire Valdma.
 Eesti
 Draamateatri
 esietendus
 7. X 2000
 Kadrioru lossis.

Üks on lause esitamine fraaside kaupa, kerge paus ja intonatsioonipiir iga fraasi järel:

Mees: *aeg ajalt, (.) kummitava sõjaohu palge ees, (.) olen mina mõtisklenud kindluse lossi plaanist. (.) ja mõelnud siis noore (...)* hrn ((köhatust)) *nälkja peale, (.)*

Naine: ((naer))

Mees: *tervist, kes ehitab oma maja ja kindluse omaenda süljest.*

(„Vaimude tund Kadrioru lossis“)

Muuseas, ka see liigendus vastab keelekasutuse ideaalmudelile, ainult mitte kirja, vaid suulise kõne intonatsioonimudelile. Teine kalle on variant, kus kogu lause antakse ühe võimalikult pika üksusena. Mu mälus seostub selline tekstiandmine kunagiste luulelugemise hülgeaegadega. Aga selle abil markeeritakse üsna tihti seisundit, mil inimene on erutatud või muul viisil emotsionaalselt nii-öelda neutraalist väljas. Kuigi ka siis ei kao osalausepiirid ära:

Anna: *kulge jätame selle viisakusvõistluse. te 'rääkige mulle parem, kas ma 'tõesti tähendan teile 'nii palju, nagu võib aru saada mõnest teie 'hiljuti 'pillatud 'lausest.*

(„Tšapajev ja Pustota“)

Ja loomulikult on tohtu hulk retoorilisi pause.

Intonatsioon on teine oluline vahend. Sellega antakse edasi emotsioone, ini-

mese iseloomu jms nagu ikka. Aga liaks on kaks asja. Üks on see, et suuremat osa teksti saadab pidevalt spetsiifiline, võiks öelda näidendiesitamise intonatsioon. Selle tunneb kergesti ära iga inimene, kes proovib kuulata kaugelt teksti, milles sõnu ära ei tunne. Nii on intonatsioon eelkõige näidendi kui eri tekstiesitusviisi markeerija. Ma ei tea, millal see kaanon loodi. See vajaks eraldi uurimist, nagu ka see, milliste konkreetsete võtetega selle erinevus tavakeele intonatsioonist luuakse. Ja teiseks on igal olulisel näitlejal oma intonatsioon. Võib-olla kõige kuulsam on minu mälus Hermaküla oma, aga selgelt tunneb ära nt Üksküla, Lutsepa, Matvere, Mikiveri. Sealjuures on üheks tavalisemaks intonatsiooni loojaks see, et näitlejad annavad teksti erineva spontaansuse markeerimisega. Nii kasutab Matvere neist selgelt enam spontaanse teksti võtteid, Mikiver aga kõige vähem.

Muide, intonatsioon on meesnäitlejatel selgelt individuaalsem kui naistel. Naised on paindlikumad ja kasutavad hoopis enam spontaansuse võtteid. Kas see oli nende lavastuste juhuslik joon või ongi see nii, oleks huvitav uurida. Nii on „Tšapajevi ja Pustota“ alguses emotsionaalne stseen naise ja mehe vahel, milles pinge tõusuga saab naise

tekst külge selged spontaanse keele tun-
nused (kokkuhääldused, venitused, *sis*,
või), aga mehe oma jääb palju kirjaliku-
maks.

Anna: /.../ *ja kas=see tähendab=sis*,
et kõik 'teised=on:: 'ebarealsed=või, mina
näiteks.

Petka: /.../ *Kui miski 'üldse selles maa-*
ilmas on mulle 'reaalne, see olete 'teie. Ma
elasin sedavõrd 'läbi meie 'tülliminekut.

Samas erineb selline tekstiliigendus
põhimõtteliselt suulise kõne omast.
Suulises kõnes kasutatakse teksti liigen-
damiseks eeskätt intonatsiooni. Ainult
pool lause ja osalause piiridest on mar-
keeritud pausiga. Kõige enam pause on
kasutusel hoopis toimetamiseks ja suht-
luse ehitamiseks.

Neljast kuulatud lavastusest mahu-
vad peaaegu puhtalt kanoonilisse tüüpi
„Isad ja pojad” ning „Tšapajev ja Pus-
tota”. Selgelt teist tüüpi tekstikasutus
pakub „Eesti mängud. Pulm”. Kõige-
pealt, see on pooleldi rituaalide kogu,
milles naiste koor esitab tantse ja laule,
ning esineb üksiktegelaste vastasmängi-
jana. Nende tekst on enamasti korruga
kõnelev häälte kogum, millest vaid har-
va kostab välja individuaalseid sõnu-
meid. Üksiktegelased kasutavad aga ri-
da võtteid, millest osa on spontaanse
suulise kõne omad, osa aga rahvalik-
kust markeerivad: sõnad (*mes*, *mena*,
nisuke) ja fraasid (*mul oli õieti, ega sis mi-*
nul, ikka kohe), partiklid (*no, eksole, sis,*
noh), paranduskordused (*üks on üks on*),
lisaks natuke murdemarkeerinugut (*ka-*
nakõnõ). Kokku annab see komplekt
klassikalise matsimarkeerimise.

Mees: *mul oli kohe õieti kohe päris 'suur*
'asi.

Koor: {– *mis asi*}

M: {*kas*} *teil 'kanakõst ka=on.*

K: *misasja. ((naer)) {– –}*

M: *ega sis 'minul ei ole kanakest vaja,*
'poisil on kanakõst vaja.

K: {*või poisil*}

((Poiss siseneb))

M: *noo, üttele tere.*

P: *tere*

M: *mulle siis, {senna ikka.}*

K: {–}

P: *tere*

M: *no kus (.) kus=see kanakõnõ on.*

K: {–}

M: *mes 'laudu, ega meil 'laudu ole vaja,*
meil on 'kanakest vaja.

/.../

M: *mul on ikka ikka kohe 'kaks poega.*
ü- 'üks poeg om=ja? (.) ja='teine poeg
om=ka. kokku kaks. jaa. üks on üks on
eks=ole on Pääru?

K: {– *jaa*}

M: *Pääru on 'laudu toomas. teine on*
'Villu.

K: {– *kus Villu on*}

M: *Villu on 'ka nisuke 'tore 'minu*
'moodi 'mees ((naerev magus hääll)).

Sealjuures koosneb näidendi tekst
tegelikult mitmest kihist. Selles leidub
tavalist argisuhtlust (isa ja pojad), fraase
klassikast (nt „Kalevipojast” (laudu too-
mas), Lutsult (ära tõin)). Lisaks on tege-
mist kosjastseeniga, milles kasutatakse
tegelikult rituaalseid fraase. Aga teksti
esitusviis seda edasi ei anna.

Teistest erinev oli „Vaimude tund
Kadrioru lossis”. Siin on olemas kohati
kanoonilist tekstiehitust ja puudub mat-
simarkeering. Aga lisaks on vähemalt
kaks muud kihti.

Üks on peast tsiteerimine. Ka see ka-
sutab kanoonilist pausitehnikat, aga in-
tonatsioonist on selgelt tunda, et öeldav
on tsitaat.

Teiseks on aga spontaanse reaalse
dialogi esitamine. See erineb selgelt
kaanonist ja ka tsiteerimisest. Siin muu-
tub intonatsioon ja muutub ka pauseeri-
mine. Kaob suurem osa pause lausete
ja osalause piiridelt, kaob suur osa re-
toorilisi pause ja pausid hakkavad täit-
ma pigem toimetamise rolli. Lisaks tu-
leb teksti terve rida spontaanse suulise
kõne jooni: ebatavalised lausepiirid,
partiklid (*niü, ütleme, kuule, vata, sis*),

lühemad vormid (a 'aga', vata 'vaata', sis 'siis'), parandamine (siseküljed teeme lihvime). Sealjuures on kahe kihi kasutus selgelt motiveeritud. Võtame maja planeerimise stseeni. Mehe esimehele voor on veel esitatud tsitaatsena, samuti naise vastus. See on veel ajatu arutus. Siis tuleb pööre, algab reaajas toimuv arutus, mees joonistab paberile, mõtleb, planeerib. Abstraktne tekst asendub tegevusega siin ja praegu. Ja koos sellega muutub ka keel spontaanseks suuliseks kõneks.

Mees: /- /olen (...) jõude ajal, 'ookeani kallastel jalutades näinud niipalju erinevaid maju. Kord vaatasin ühte suurt ginea teokarpi ((näitab näppudega)), kuna tema külgedel oli palju väikseid 'sarvekesi siis mina oletasin, et need 'sarvekesed olid talle tema kindluse 'kants.

Naine: jah, sul võib isegi 'õigus olla, sa oled ju alati püüdnud leida inspiratsiooni 'loodusest.

M: aga 'mõelge 'tõesti. (...) ((toob paberi, kogu teksti saadab joonistamine)) kui 'meie võtaksime oma kindluse=linna ehitamiseks (.) aluseks 'oga 'kodalase 'kindluse. Nii. (.) Kindluse (...) keskele tuleb neljakaniline väljak. kus (.) elutseb ka 'president. väljakult saab 'alguse, linna ainukene tänav? mis teeb ümber väljaku ütleme... mitu ringi, 'neli ringi. kõigi majade (.) ukсед= ja=aknad avanevad (.) sissepoole mistõttu majade 'välisküljed moodustavad ühe=

N: =ühe katkematu müüri.

M: just, ja 'viimane majade=müür toetub 'linnamüürile, mistõttu kõik kokku näeb välja nagu 'HIIGLASLIK 'TIGU.

N: kuule. ((võtab paberi enda kätte, kogu teksti saadab joonistamine)) A = võiks mõelda ka sedalaadi kabinetidele, vata=

M: =.mh= ((matsutus))

N: =väljaspoolt nad võiks olla tehtud tahumata kivikamakatest, aga 'siseküljed teeme lihvime siledaks nagu teokarbi sisemus?

M: .mh ((matsutus))

N: nii. ja siis ku see on 'tehtud siis tahak-

sin ned seinad katta 'emaili=kihiga.

N2: 'mitme emaili'kihiga.

N: mitme emailikihiga. ja kui see on 'tehtud sis ma tahaks teha siia sisse 'tule.

M: miks? ((kõrge hääli))

P. S. Muide, imelik on, et lavastuste al- guses oli keelekasutustehnika selgelt enam paigas kui lõpus. Kas on väsinud lavastaja enne tööprotsessi lõppu või väsis näitleja esituse lõpuks, ei oska hinnata.

Taustaks teisi sama autori kirjutisi

Eesti keel suuline. „Vikerkaar“ 1999, nr 5 – 6, lk 145 – 152.

Sissejuhatus suulisesse eesti keelde I – IX. „Akadeemia“ 2000, nr 5, lk 1117 – 1150, nr 6, lk 1343 – 1374, nr 7, lk 1553 – 1582, nr 8, lk 1773 – 1806, nr 9, lk 2011 – 2038, nr 10, lk 2223 – 2254, nr 11, lk 2465 – 2486, nr 12, lk 2689 – 2710; „Akadeemia“ 2001, nr 1, lk 179 – 206.

Eesti kirjanduse keelest modernismi, postmodernismi ja postkolonialismi taustal. „Vikerkaar“ 2000, nr 7, lk 69 – 79.

Viron kirjallisuuden kieli 1990-luvulla modernismiin, postmodernismiin ja postkolonialismiin taustaa vasten. Tiit Hennoste. Eurooplaseks saamine. Kõrvalkäijaja altkulmupilk. Artikleid ja arvamusi 1986 – 2003. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus 2003, lk 202 – 234.

Transkriptsioon

Sõnad märgitakse üles nii, nagu nad on hääldatud. Suurtähti kasutatakse ainult nimede puhul.

Langev intonatsioon	punkt .
Poollangev intonatsioon	koma ,
Tõusev intonatsioon	küsimärk ?
Lühike paus (max 0.2 sek)	(.)
Pikem paus	(...)
Rõhk	'sõna
Pealerääkimise algus ja lõpp	[]
Kokkuhääldamine	sõna=sõna
venitus	::
katkestus	sõ-
halvasti kuulnud tekst	{tekst - - - }
väljajäte	/ - /

VÄLJENDUS KUI MÕISTMINE

Intervjuu Martin Veinmanniga

Viimasel ajal võib kuulda palju, nii kriitikute kui ka teatripedagoogide endi suust, et eesti teatris on lavakõnega kehvad lood. Mida see tähendab ja kas see vastab tõele?

Juhul kui niimoodi öeldakse, siis üks võimalus on muidugi nn jalgpallipubliku sündroom, et kõik teavad väga hästi, mismoodi peaks mängima. Rahulolematus peab ju milleski kajastuma ja esmalt jääbki kõrva ju see, kuidas keegi räägib. See, m i k s pole kuulda või miks rääkimine ei mõju, ei pruugi olla üldse l a v a k õ n e a l a n e probleem, vaid just nimelt väljenduse probleem. Teine asi on see, et poleemika sõna kasutamise ümber on iidne. Kui mina tulin teatrikooli, oli täpselt samasugune rahulolematus: „ei ole kuulda!“, „keda sealt koolist välja lastakse?“ jne. Seda isegi siis, kui Karl Ader oli lavakõne õpetajõud. Hooti kanduvad kitsaskohad kaugemale kui need asjad, mis korras on. Kuna eesti teater tervikuna on püramiidse olemusega, st halba teatrit on rohkem kui head teatrit, siis ei ole see halb teater halb mitte mingis kontseptuaalses tähenduses, vaid ta on halb kõigis oma osades, sealhulgas lavakõnes, ning seda on rohkem kui püramiidi tipus.

Defineerides põhimõisteid, mida siis ikkagi täpsemalt silmas peetakse, kui räägitakse lavakõnest?

Minu meelest on termin „lavakõne“ eksitava sisuga. See juhib arusaamani, nagu oleks olemas veel mingi teine kõne või nagu erineks laval räägitav kõne teiste inimeste kõnest. Lavakõne oleks justkui mingi trikk, mingid erilised võimed, mida treenitakse selleks, et inimest



Harri Rospu foto

Martin Veinmann EMA Kõrgema Lavakunstikooli XXII lennu lavakõne tunnis.

oleks laval kuulda. Mina arvan aga lihtsalt, et kui meil oleksid kriitikud ka väljaspool teatrit ja analüüsiksid kõiki meie suhtlemisomadusi ja -oskusi, siis nad leiaksid, et küsimus ei ole mitte lavakõnes, vaid kõnelemises ja eneseväljenduses üldse. Seesama eneseväljenduse probleem, mis satub lihtsalt laval mingitesse teatud tingimustesse. Eneseväljendamine keele abil on meie haridussüsteemis aga küll suur ja üldine probleem. Ma olen sellega kokku puutunud nii lavakooli sisseastumiseksamitel kui ka keskkooli teatriklassides. See on täielik müstika, mismoodi inimene on oma informatsiooniga, mida ta maailmast korjab, kogu aeg varjus. Õpilased jagavad seda vaid omavahel, mingis väikeses lo-

kaalses ringis, õpilase ja õpetaja vaheline dialoog on aga lihtsalt ühesuunaline: tarkus voolab õpilase poole ja iial ei tea, millist resonantsi see seal tekitab. Tagasiside on olemas väga väikesel määral ja sellest saabki alguse selline eneseväärtustamine, mille argseid katseid võib näha ülikooli astumisel.

Kõnelemise mõte on eneseväljendamine. Lavakõne probleemid on kõne probleemid laval ja esimene probleem ongi eneseväljendamise probleem. Tullles nüüd tagasi selle algse küsimuse juurde, et kui ei olda rahul kõnelemise kvaliteediga, siis sellel rahulolematusel võib olla mitu põhjust: esiteks, ei saa aru, teiseks, ei kuule, kolmandaks, see, mis ma kuulen, ei ole kooskõlas minu arusaamisega eesti keelest. Kõigil neil kolmel puudusel võivad olla erinevad põhjused. Üks põhjus võib olla see, et näitleja keha ja valmisolek on sel hetkel puudulik. Teine põhjus võib olla see, mis kõnelemise juures ikka tekib, et me ei tea, milleks me kõneleme või meil on hirm sellest, et me kõneleme. Kõik need põhjused võivad saalist vaadates mõjuda nii, et inimene ei oska rääkida. Põhjusi, miks näitleja hakkab kartma, on mitmeid. Näiteks ta ei tea, millele toetuda. Ka tavaelus hakkame tõesti hästi artikuleerima ja õigeid asju rõhutama ikka siis, kui me väga kindlalt teame, mida me tahame sellega saavutada. Kui laval seda fokuseeritud teadmist ei ole, siis võib näitleja hakata näitama oma tehnilisi võimeid, võime öelda, et tal on hea diktsioon ja artikulatsioon ning et ta on hästi treenitud. Aga ka sellel heal treenitusastmel võib väga ebapuhtalt rääkida, kui ollakse näiteks väsinud, ei teata oma eesmärki või puudub tahe selle läbiviimiseks. Seesama artikulatsioon kaob siis hetkega ära ja hetkega võib see ka taastuda, kui inimene tahab sellega midagi saavutada. See mehhanism käibib ka laval.

Kas lavastaja ülesannete hulka konkreetse lavastusterviku loomisel kuulub ka see, kuidas näitlejad kõnelevad?

Sellest, kuidas üks näitleja või tema tegelane laval räägib, oleneb, kas lavastuse eesmärk täitub või ei. Kui see lavastajat huvitab, siis peab ka kõne pool huvitama. Kui ta arvab, et need toimivad eraldi, siis ei saa tema mõtteviisi muuta, kuid paraku need ei toimi eraldi. Kas ta loob siis üksnes elusolenditega täidetud maali või elava organismi, mis kõneleb? Tuues näiteks inglise teatri, võidakse mingid spetsiifilised tööd ka hoopis kõrval ära teha. Nii nagu balletis on ballettmeister, on Shakespeare'i teatris kõneõpetaja. Ta teeb enne ära selle töö, kuidas mõte, mida lavastaja tahab öelda, tuleks värsiga kõige paremini esile. Need tööd ei toimu aga n-ö eraldi kabinettides, neil on kooskõla olemas ja üks võimendab teist.

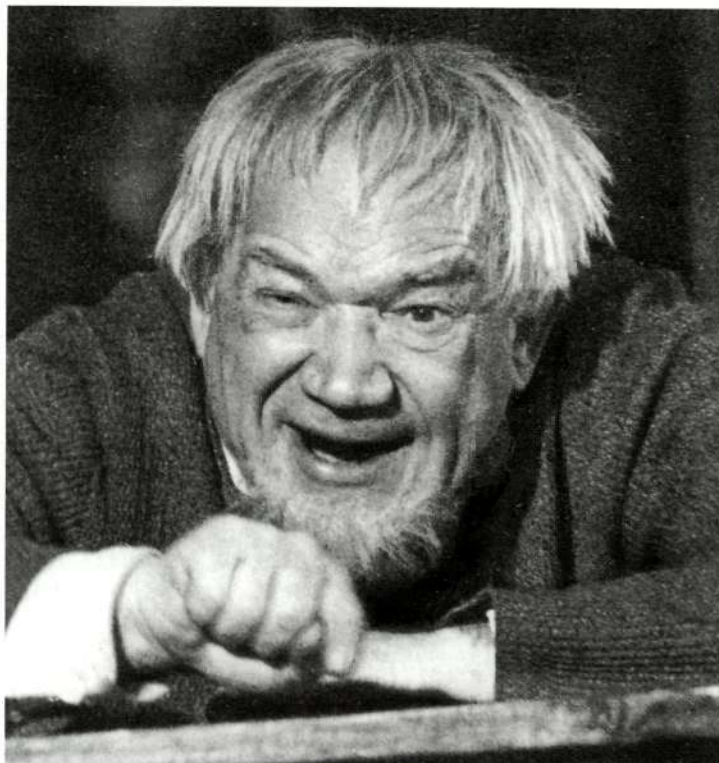
Kas see, et Eestis sellist praktikat ei ole, on traditsioonist tingitud või pole lihtsalt vastavaid inimesi?

Mina arvan küll, et see on traditsioon kinni, inimesi oleks vahest küll. Traditsiooni võib nimetada teise sõnaga ka harjumuseks. Näitlejapoolne harjumus kuulata vaid ühte inimest, lavastajat ja lavastajapoolne harjumus töötada suveräänselt ja autokraatselt. Meie lavastajad on siiaamaani olnud sellised üksi läbi lööjad.

Kas näiteks külalislavastajad, kes eesti keelt ei oska, saavad ikkagi lavakõnet kontrollida või jääb nende töös see tahk katmata?

Kindlasti on neil raskem, aga mulle tundub, et nad tajuvad kõne meloodiat palju selgemini kui need, kes seda keelt valdavad. Nad on ikkagi nelikümmend proovi kohal, nad kuulevad seda ja jätaavad meelde. Vaata, kui hoolikalt räägivad kas või väliseestlased. Kuna nende

Voldemar Panso
 „Inimene ja
 inimene“
 (A. H. Tammsaare).
 Oru Pearu –
 Kaarel Karm.
 Esietendus
 22. I 1972
 TRA
 Draamateatris.



Henno Saarne foto

väljendus on mingil määral takistatud, siis püüavad nad selle, mis neil on, selgemini välja tuua. Inimene, kes valdab vähem sõnu, tunneb nii nende sõnade kui ka keelereeglite, foneetika ja süntaksi väärtust. Meie, kes me arvame, et me tunneme oma keelt, oleme võimelised selle suures osas lobani viima. Me ei taju enam, mis on ühe sõna tähendus. Me räägime tihti sellist juttu, mida me ei ole tegelikult enese jaoks tõlkinud ja see kandub paratamatult lavale üle. Tehes näiteks lavakoolis Alliksaarega tööd, tabame ära, kuidas me peame kas või n a l j a t e g e m a, üle rõhutama, selleks et sõna tähendus üldse kõlama hakkaks. Mis mõtet on rääkida, kui oluline sõna ei kõla? Laval hakkab tööle see kaugus, kuhu sõna peab jõudma. Ma pean teda saatma, ta peab kõlama. Aga ta ei kõla mitte sellepärast, et see oleks mingi eriline mehhanism, vaid ma pean enesele teadvustama, et ta peab sinna pärale

jõudma. Teiseks pean ma vähendama neid füüsilisi ja psüühilisi tõkkeid, mis takistavad sõnal sinna jõudmast.

Lavakõne kriitika puhul tekib küsimus, et millega võrreldakse. Ilmselt on kriteeriumiks need palju tsiteeritud „konsonantide kallaste vahel jõena voolavad pikad vokaalid“ või Kaarel Karmi ja Ants Eskola aegne traditsioon kas või luule lugemisel?

Ma võin ju öelda, et jah, ma olen sellega nõus, samamoodi aga seda, et siin pole sellega absoluutselt mingit pistmist. Seesama Kaarel Karm oli mees, kelle kohta öeldi sageli „ei usu“. Ma ei räägi tema Pearust „Inimeses ja inimeses“, kuid selliste suurte näidete varal ei saa ühtegi reeglit ega eeskujut luua. Isegi Eskola järgi ei saa reeglit luua, sest ta oli üks väheseid geniaalseid näitlejaid, kes ei omanud mitte mingit „lavakõnealast“ koolitust. Ta ainult pudistas,

aga geniaalselt pudistas. Seda juttu, et noored tulevad ja räägivad lohakalt, räägitakse alati. Kui Kaarin Raid lavastas meiega „Külalised“, kirjutas Kaarel Toom ju oma kuulsas artiklis „Sõna kaitseks“, et käis üks röökimine ja instinkt ja üldse hirmus värk. Ma ei oska seda võib-olla objektiivselt hinnata, aga küsimus ei olnud ka siis nii ühepoolne. Ekspressiivsus oli küll see uus asi, mis üllatas, ja Toomil võis muidugi õigus olla, et selle ekspressiivsuse pärast läks midagi ka kaduma. Küsimus on aga selles, et sõna ei pea mitte k a u n i s olema või k õ l a m a. Siis võib tekkida see kumin, mis midagi ei tähenda, nagu Panso ütles. Igasuguseid lauseid „vokaalide jõest“ võib edukalt ära kasutada ja selle sama teesiga kogu õpetuse uppi ajada. See on õpetaja piiritunde küsimus, kas ta seab oma eesmärgiks selle k õ l a või kõla kui vältimatut omaduse, selleks et mingi info jõuaks kuulajateni.

Kas Eskola näitel võib siis öelda, et puudujääke diktsioonis saab korvata näitlejameisterlikkusega, mille kaudu võib jõuda lavakõneni selle tõelises tähenduses?

Eskola ei pudistanud kunagi selle sõnaga, milles oli oluline info. Praegu me nimetame seda näitlejameisterlikkuseks, tegelikult on see nii, nagu tavakõnestki teame, et eesti keeles on informatsioon alati lause teises pooles. Esimest poolt võid pudistada, aga kui sul teine pool on olemas, siis on sul mõte öeldud. Tihti alustame väga suure energiaga, aga hoopis viimane osa läheb käest ära. See on mõtte ja eesmärgi fokuseerimise küsimus, mis oli Eskolal kindlasti filigraanne.

Siiski räägitakse just neist vana kooli meestest värvikaid legende, kuidas nad ka pohmelli ravidel lugenud luuletusi, et kõneaparaati arengus hoida. Kas suhtumine kõnemesse oli siis teistsugune?

Kui ilma mõtlemata öelda, siis kindlasti oli teistsugune. Pidigi olema. Ja mitte parem, vaid teistsugune. Võib-olla toimisid mingid muud uskumused ja sisemised reeglid, mis tulid eesti teatri ajalooost kaasa. Näiteks, et müts võetakse teatrisse sisenedes peast ära ja saabastega lavale ei minda ja teatris ei vilistata ja kõik niisugused asjad, mis meenutasid, et see on väga eriline paik. Küllap ei ole teater enam nii eriline paik ja ka lossidega tullakse nii saali kui lavale. Mis puutub aga sellesse fakti, et olid kunagi mingid kanged mehed, kes tegid palju rohkem tööd, siis... ära usu seda. See kõik ei ole see, mille pärast võiks öelda, et suhtumine kõnelemisse on teine. See on teine, aga mingi muu asja pärast. Mille pärast täpselt, seda ei oska ma öelda.

On väidetud, et kui ka lavamaailm täieneb kõikvõimalike ajastuomaste tehniliste uuenduste kaudu, jäävad Stanislavski koondatud näitlemise üldpõhimõtted ikkagi samaks. Kuidas on lavakõnega? Kas selle algpõhimõtted jäävad samaks või muutuvad koos muude arengutega? Tehnoloogilises teatris näiteks?

Et kas Oxfordi inglise keel säilib muutumatuna või elavas keelepruugis teiseneb? Loomulikult keel muutub ja mitte ta ise ei muutu, vaid meie muudame seda. Meie eesmärgid muudavad seda. Kui toome näiteks kogukonna kahe-sajast inimesest, kes mitte midagi ei taha ja kel pole vajadustki oma keelt kasutada, siis selge see, et selline kooslus mõjutab keele muutumist. Täpselt samamoodi mõjutaks selline kogukond, kes juurdleks näiteks ainult selle Camus' järgi ainsa filosoofilise probleemi üle enesetapust. Nemad arendaksid keelt teises suunas. Küsimus ongi selles, kas me tunneme, et meist keele muutjatena midagi oleneb, või me arvame, et keel muutub niikuinii, või et nemad seal on

Voldemar Panso
 „Armas luiskaja“
 (J. Kilty).
 George Bernard
 Shaw —
 Ants Eskola.
 Esietendus
 29. 10. 1966
 ENSV Riiklikus
 Noorsooteatris.



lohad. Küsimus ei ole keeles iseene-
 sest, vaid selles, mis see keel siis on. Et
 kui mõtlemine on sisemine kõnelemine
 ja kui minu kõnelemisoskus avaldab
 mõju minu mõtlemisele, siis on küsimus
 ju selles, kas me areneme oma mõtlemi-
 ses või ei arene. Mõtlemise arenemine
 saab toimuda üksnes keele abil, mitte
 lavakõne abil.

Ka tehnoloogiline teater võib omada
 revolutsioonilist tähendust, kuid sel
 momendil ei saa lihtsalt panna võrdus-
 märki teatri ja sõnateatri või draama va-
 hele. Harusid on palju, kuid teatrikooli-
 tus on siiski suunatud sõnateatrile. Kõik
 muud üritused on valdavalt projektid,
 mis tulevad korraks kokku.

**Kui lavastuse kontekst nõuab slän-
 gi ja tänavakeelt, siis see ei tohiks ju
 lavakõne latti selle põhiprintsiipides
 madalamale lasta? Võib-olla tähelda-
 takse lohakust aeg-ajalt sellise drama-
 turgia lavaelus?**

Kui kasutada jälle kauni Inglismaa
 näidet, siis seal ühtegi sellist algupäran-

dit ei tehtagi, kus jäetaks kõrvale slängi
 või keelemurde probleem. Inglise dra-
 maturgias ei ole sellist näidendit, kus
 kõik tegelased räägiksid ühte inglise
 keelt. Kõik karakterid on iseloomusta-
 tud keele kaudu: missugust sõnavara
 kasutavad, mis ühiskonnakihti kuulu-
 vad, mis vanusegruppi esindavad, kas
 elavad paremal või vasakul pool Ken-
 sington Streeti. See kõik on seal tähtis
 ja seda õpetatakse lausa koolis. Meil on
 see kõik juhuslik, sotsiaalsed grupid on
 ametlikult selekteerimata ja uulitsa-
 släng toimib sageli ka väga kõrgel tase-
 mel. Inglise parlamendis on võib-olla
 mõnel šoti saadikul teistsugused hääli-
 kuühendid, kuid kindlasti ei ole seal
 kellelegi vaja Henry Higginsit kõrvale
 panna, et meenutada, keda ta esindab.
 Meil on kõik veel sassis. Ma ei usu aga,
 et mingid lavastused tiriksid keelekasu-
 tust sellesse suunda.

**Kas kritiseerida saab siis ikkagi
 seda, et mõtlemine muutub lodeva-
 maks?**

Selles ei süüdista ma küll ühtegi tudengit. Mulle tundub, et tudengid teevad praegu kohutavalt tööd, neli korda rohkem, kui meie omal ajal tegime. Tempo on niivõrd suur, et kummitama hakkab hoopis teine oht, see, et on vaja kogumise aega, enesega olemise aega, mõtetes läbitöötamise aega. Kõnelda ja edasi anda saab näitleja ju seda, mida ta on kogunud. Kui ta kogunud ei ole, siis hakkab ta kas kordama seda, mida on kunagi kogunud, või koha peal fantaseerima, ennast vägivaldsesse situatsiooni panema. Programmid on tihedad ja sellega kaasneb just see oht, et iseseisvus kaob ära, aega ei ole. Maarja Jakobson käis Berliini teatrikoolis magistritööd tegemas ja esimene üllatus oli see, et õpetaja käis kahe nädala tagant vaatamas, mida tudengid teinud olid. Iseseisvus ei saa aga olla ehitatud kõrgkooli vundamendile, see peab olema enne peale hakanud. Jättes meie inimese kõrgkoolis omaette, saavutame hoopis teise efekti. Ükskõik kui head on harjutused või õpetajad, kõiki harjutusi peab ikkagi ise tegema.

Kas seda pisut äärmusse arendades võib öelda, et kui inimene on oma eesmärkidest teadlik ja tal on see, mida väljendada, ning kontsentratsioon, siis lavakõne tuleb niikuinii?

Ei, niikuinii ta ei tule. Küsimus on selles, et me loome kogu aeg endale takistusi, et midagi endast välja lasta, end avada. Kui me ka psüühilised takistused oleme suutelised mõttes ületama, siis füüsiliste takistuste taha jääb sageli paljude tarkade inimeste mõte või selle kandumine. Need toimivad paralleelselt, kuid füüsilisi takistusi on võimalik ületada ainult iseenda osavõtul. Õpetaja ülesanne on aidata neid takistusi märgata. Ning muidugi see, kuhu panna nõudlikkuse piir.

Kui asja võti on takistuste eemalda-

mine, kas siis töötada, lihvida ja kirve-tööd teha tuleb üksnes kõne kaudu või võib mõni Castaneda jünger või jooga praktiseerija oma tehnikate abil saavutada lavakõne valdkonnas samu tulemusi?

Ta võib seda saavutada, küsimus on vaid selles, kas keele abil. Küsimus ei ole ainult takistuste kaotamises, vaid selles, milliks neid takistusi kaotada. Selge see, et kui ma avan oma tsakrad jne, siis mul takistusi nagu ei olekski, aga võib-olla ei ole mul siis ka vajadust midagi väljendada. Ka lavakõne harjutustel on kaks kindlat suunda. Ühed on äratamise harjutused ja teised lõdvestumisharjutused, mis toimuvad õhtuti, pärast seda kui enam midagi ei tee, rahuned maha. Seda pea peale pöörates ei teki mingisugust tegevust. Harmoonia on igal kunstnikul vaid hetke seisund, kui ta sinna kauaks jääb, kaob tal loomingu vajadus. Mulle ei meenugi ühtki lavastajat või näitlejat, kes väljendaks pidevalt seda, kui kaunis kõik on. Millegi puudumine või tung millegi järele käivitab kõik. Teadmine, et füüsilised ja psüühilised takistused tuleb kaotada selleks, et muidu ei ole võimalik eesmärgini jõuda. Siis on sel mõtet.

Kas nende takistuste simuleerimisest, n-ö vaenlase kuju loomisest võib ka mõnikord kasu olla?

Kõik, mis kasuks tuleb, on hea. Olen jõudnud oma töös selleni, et on vaja kunstlikult luua suurem takistus, miks mitte vaenlase kuju, kui see, mis mul niikuinii on. Mitte psüühiline, vaid just nimelt füüsiline. Alates kõige lihtsamast kohapeal jooksust, mis paneb tegelema kõige muu kui sellega, mida see tekst ütleb. Vaatamata sellele, et mul on raske, pean ma eesmärgini jõudma. Füüsis jaotab selle teksti siis ära ja ei lase rääkida ridade kaupa. Seal ei saa jälgegi jääda näitleja esialgsest kavatsusest, vaid see peab jaotuma minu füüsilisse olukorda.

Kaarin Raidi
 „Külalised“
 (R. Saluri).
 Külaline –
 Martin
 Veinmann,
 Esimene
 külamees –
 Einari Koppel.
 Esietendus
 3. III 1974
 TRA
 Draamateatris.



Gunnar Vaidla fotod

Tavaliselt juhtub siis see, et keegi ei oskagi kohapeal joosta, sest on kätte õpitud, kuidas seda luuletust peab lugema.

Raamatus „Vajadus olla mõistetav“ on mainitud kolme lähenemisviisi: kehaline tegevus järgneb kõnetreeningule, kehaline tegevus vabastab kõne ja hääle ning keha vabastamine on hääletreeningu loomulik lõpptulemus. Kuigi raamat lähtub teisest lähenemisest, omistatakse eesti kõnetraditsioonile valdavalt esimest suunda. Millest see on tekkinud?

Kogu meie lavakõne õpetus on kogemuslik, mitte hariduslik. Sealtmaalt, kust mina mäletan, pole ükski lavakõne õpetaja, Vello Rummast ja Karl Adrast alates, kunagi kõneõpetaja ametit õppinud. Kõik nad on alustanud oma sisetest veendumustest ja praktilistest kogemustest näitleja või lavastajana. Teine asi on ilmselt see, et lavakõne on tähendanud mingisugust tehnilist võimekust. Selline lähenemine pärineb juba varasemast teatrilooost ning on kaasa toonud vist ka selle lavakõne mõiste. Võib-olla vene keeles öeldakse *stsenitšeskaja retš*, kuid kuskil mujal ma küll ei tea sellist terminit, ikka öeldakse kõne õpetajad, hääle õpetajad jne. Kõik me naerame Rühka teatrit, samamoodi pani

ka Karm vokaalid särama. Hea küll, mõnikord see töötas, kuid temal oli see isikliku psüühilise toega. Kui millegi rõhutamine, nagu ka elus ette tuleb, on mingi asja teenistuses, siis on see õigus-tatud. Tõde ei pea ainult loomulik olema. Aga see, mis kogu aeg loomulik ei ole, ei ole ka tõde.

Kas eesti kõneõpetus, mida suust suhu edasi antakse, on eelkäijate kogemuste täiendamine või saab rääkida ka mingitest vastanduvatest koolkondlikest lähenemistest?

See ei ole kindlasti afišeeritud ja võimendatud, kuid ma usun, et vastuseise on olemas küll. Vastuseise arusaamades või tähenduste tõlkimisel. Näiteks lausest „luulet ei tohi proosastada“ võivad kaks õpetajat absoluutselt erinevalt aru saada. Koolkondadest ei saa rääkida, kui ei teki tõelist vastasseisu.

Juhan Viiding oli lavastajana arendamas väga omanäolist ja sõnakeskset teatriesteetikat, samuti õpetas ta EHI, kus jätkavad Peterson ja Rätsep. Kas noori näitlejaid võib n-ö koolkondlikult „koju ajada“ ka lavakõnet aluseks võttes? Et Komissarovi või Veinmanni või Petersoni õpilane?

Mitte ainult Eestis, vaid kogu maail-

mas on kahte sorti näitlejaid, head ja halvad. Halvad on alati ühest koolkonnast ja head moodustavad täpselt samamoodi teise koolkonna. Küsimus on selles, mis vahenditega näitleja saab kontakti sõnaga ja põhjenduse, miks tal on vaja seda edasi anda. Asjade mõistmine sisaldab eneseväljendust. Pärast välja ütlemist on näitleja sellest aru saanud. Väljendusoskuse kontrollfaas ühendabki kõik need koolkonnad, kus lisatakse lihtsalt midagi konkreetse õpetaja isiksusest. Kui ta seda liiga palju lisab, jääb ta lihtsalt pärast üksi, sest ega keegi ei oska ju Viidingu luulet nii lugeda nagu tema ise. See on kasutu. Ongi hea meel, et praegu hakkab Viidingu luule taas elu ärkama just ilma Juhani tõlgendusega. Pikka aega kuulus see temaga kaasas käiv rütm ja esituslaad tema luule esitamise juurde, aga need ei olnud üles äratatud luuletused, vaid austusavaldus Juhani Viidingule. Põhiasjad ei erine koolkonniti ja õpetajad, kes tõesti selle protsessi pärast muretsevad, ei hakka kraaklema, et see on selle oma... Usun, et ei vaadata enam, kas see on nüüd Paul Maantee, Stanislavski, Rodenburg või Veinmann, vaid vaadatakse, mis asi see on ja kas seda saab minu süsteemis rakendada. Mul on hea meel, et Tõnis Rätsep on öelnud, et ta saab minu raamatut oma koolis kasutada. Mis saab olla suurem rõõm.

Peagi peaks Rodenburg ka eesti keelde jõudma. Kas seoses õppekonkreetidega tuleb välismaalt pidevalt uut materjali, millest eesti näitleja pole enne kuulnudki, või lähtutakse ikka üldistest põhitõdedest?

Kindlasti on hästi palju uut materjali ja erinevaid tahke, harjutusi ja lähene-misviise, mis kõik viivad oma mina va-bastamiseni hääle ja sõna kaudu. Neid asju pole ma Lääne-Euroopast enam vii-masel ajal kuulnud, kus oleks võetud prioriteediks lihtsalt lihasvilumus. Neid

inglise ja ameerika mõjusid, mis tegele-vad aga isiksuse ja keele ühendamisega, olen minagi oma õpetuses kasutanud. Uusi raamatuid uute nüanssidega tuleb küll, kuid ideed on ikka samad.

Kui praegu võib niimoodi öelda, kas siis kolmkümmend aastat tagasi oli see teistmoodi. Kas see, kui Toomingu ja Hermaküla seltskond tegeles joigumise ja Grotowski tõlkimisega, oli tollases kontekstis tõeline murrang, mis muutis näitlejate ja lavastajate suhtumist lavakõnesse?

See oli küll uus. Raske hinnata, kas see ka suhtumist muutis. Mõtestatum teadmine sellest, et sõna üksi ei tähenda midagi, vaid sõna on millegi saadus ja millegi tõukaja, sündmuse sünnitaja ja tegevuse lõpp-produkt, see tuli küll ehk nendel aegadel. Siis tekitas see ju kohu-tavat vastuseisu, see oli pühaduse rüve-tamine, mis justkui lõhkunuks sedasa-ma sõna. Küllap tulid need asjad selle-pärast, et just sellest kõlast ja „vokaali-dest kallaste vahel“ oli kõrini. Öeldakse, et ajalugu kordub, aga vaiksemalt ja jõuetumalt. Hooti võime praegugi tähel-dada ju mingeid vastupanu katseid, kuid nii võimsat ja ausat kui teatriuuen-duseaegne, pole selle aja jooksul eesti teatris olnud. Katsetused on jäänud sti-listiliseks, mitte läbitunnetatuks nagu Toomingal ja Hermakülal.

Tollal huvituti palju ka kõikvõima-likest eksootilistest teatritraditsiooni-dest. Kas ka praegu oleks eesti näitleja kõnekoolitusse sealt midagi võtta. On meil midagi ülivajalikku puudu, mil-lele just neis rõhku pannakse?

Kõikidel teadmistel ja kogemustel on kindlasti väga toitev funktsioon, kui on olemas psüühiline toetuspunkt isik-suse kaudu, kellesse need koonduvad. Nagu vana Keyserling ütles, et ümber maailma peab ikka sellepärast käima, et endani jõuda, mitte selleks, et ainult

maailma näha. Peasi, et sa ei lähe lindpriina. Kodu peab olemas olema ja nähtut peab sobitama sellega, kus sa elad.

Raamatus on korduvalt viidatud Heideggerile ja hermeneutikale, käesolevas ajakirjanumbris kirjutavad ka Tiit Hennoste ja Arne Merilai. Kas näitlejal endal võiks sellistestki asjadest kasu olla?

Hennostelt olen isiklikult väga palju õppinud ja ka oma treeningutes kasutan palju tema tähelepanekuid. Meenutan seda nii firmajuhtidele, keda samuti õpetan, kui ka näitlejatele, et kõne ei ole mingi teatri siseasi, vaid toitub üldistest keelereeglitest. Mõtlemise ja füüsika vahel on olemas kooskõla ja see seos ilmneb kõige paremini just Hennoste ideeüksuse teoorias. Ideeüksus on seotud inimese lühimälu ja hingamisega. Lühimäluga on ta seotud sellepärast, et inimese lühimälul on olemas maht. Rohkem ta meelde jätta ei suuda. Ideeüksused ja pausid liigendavad kõnet. Kui meie kõne on aga pigem liigendamatu loba, siis ei saa kuulaja seda meelde jätta ning see ei mõju. Oluline on tähelepanu pöörata ideeüksuse tuumale või viimasele sõnale, mille kaudu mõte edasi kandub ja mis annab kuulajale võimaluse informatsiooni läbi töötada. See Hennoste kaudu saadav tarkus aitab tegelikult palju rohkem kui Eskola või Karmi meenutamine. Näitlejal on sellest palju praktilist kasu.

Miks on see raamat Eestis siiamaani ainus?

Ma ei tea, võin imestada ainult selle üle, et keegi ei ole uut kirjutanud. Meil ei ole vist harjumust avaldada oma mõtteid. Mitte, et me kahtleksime, vaid me arvame, et seda pole vaja, et see on juba öeldud või ajab hoopis asjad sassi või tundub enesetähtsustamisena. Äkki ka lihtsalt liiga tülikas ettevõtmine.

Aga kas nüüd, kaks ja pool aastat pärast raamatu ilmumist on osutunud vajalikuks midagi juurde lisada?

Kuna nüüd tuleb kordustrükk, siis isegi vaatasin selle pilguga, aga leidsin, et nii kui ma midagi ära võtan, jääks nagu midagi puudu, ja nii kui ma midagi lisan, läheb see liiaks. Tundub, et see oli omal ajal südamega tehtud ja kuulus kokku. Mul on aga plaanis kõnetreeningust veel üks asi kirjutada, aga pisut teise nurga alt ja mitte näitlejatele. Põhimõtted on samad, püüan vaid serveerida pisut teistmoodi, sest annan praegu kõneõpetust ka kõrg- ja keskastme juhtidele.

Kas võime siis kokkuvõtteks öelda, et mulje, nagu muutuks kõne eesti teatrilaval või näitlejate koolituses üha lodevamaks, on ekslik?

Kõik, nii lavakõne kui seeläbi ka eesti teater, saab lodevamaks minna ainult ühel juhul – siis kui puuduvad ideed. Kui ideed puuduvad, siis ei ole midagi väljendada ja siis ei ole laval vaja ka mingeid vokaale. Tsiteerides Pansot: „Millal hakkab näitleja jooma?“ – „Siis kui tal huvitavat tööd ei ole.“ See on kõige banaalsem lähenemine, aga samamoodi: millal muutub tema mõtlemine loiuks ja inertseks? Samuti siis, kui ei ole sellist tööd, mis teda erutaks, või ideed, mis teda kasutaks. Siin on paradoks küll – näitleja kui isik ihkab, et kasutataks tema isiksust, teisalt on tal takistus seda väljendada, aga see ongi pidev enesetületamine. Ütleme küll, et asendamatu inimesi ei ole, aga tegelikult on see üsna karm järeldus. Rääkisime siin enne tehnoteatrist, kuid tegelikult on see ikkagi hoopis teine koolkond, kes sobib piltidesse mingisuguseks laiguks, osaks masinas.

Küsinud MADIS KOLK

MÖTTEKILDE TEATRIST

JAAN TOOMING

Sest seda ei tohi unustada, et oleme baskide ja teiste soomeugri rahvaste kõrval kõige saladuslikum ja sellepärast vist ka üks vanemaid Euroopa rahvaid. Sest kes teab, ehk on õigus neil tõsiseil teadlasil, kes seletavad, et olime korra terve Euroopa peremehed ja nüüpalju kui taganes põhja poole jää, pidime meiegi taganema nende eest, kes tungisid päälle lõunast ja läänest.

Uku Masing, „Meil on lootust“, lk 15.

Näitesagara loomiseks on kõigepealt tarvis, et oleks olemas tulevane repertuaar. („Sest kes teie seast, tahtes ehitada torni, ei istuks enne maha ega arvutaks kulusid, kas tal on küllalt toimetulekuks? Muidu juhtub, et kui ta aluse saab rajanud ja ei suuda toime tulla, hakkavad kõik pealtnägijad teda irvitama: see mees hakkas ehitama, aga ei suutnud toime tulla!“ (Lk 14, 28–30). Tähtis on, et see repertuaar oleks hingelähedane SAGARA kokkukutsujale, et ta näeks, milles oleks erinevus olemasolevast teatripildist. Kõige parem muidugi oleks, kui SAGARA looja kirjutaks ise näidendeid, mida esitama hakatakse, nagu no-teatris Jaapanis Zeami, kreeka teatris V saje Kr, Molière'i näide ka sobib Euroopast. Ka looks kujunduse ja muusika, ise mängiks kaasa ja lavastaks.

Kui see alus – repertuaar – olemas, siis võib julgelt asuda tööle. Kujutleda, millised võiksid olla etendused, kuigi tegelik lõppvariant alati erineb kujutletavast. Pole võimalik elusat teatrietendust luua ilma elavate näitlejateta, ainult kujutluses, proovide käigus ikka muu-

tub midagi. Kui muidugi aluseks on muusikaline partituur, siis on asi lihtsam. Partituur määrab vähemalt eten-duse kõla, tooni.

*

Tavaliselt täidab inimene elus yhte osa. Tal on kindel amet, ryhmab oma töökohal päevast päeva, lõpuks läheb pensionile ning siis sureb. Kõige rän-gem on, kui töö ei huvita, on koormaks, lihtsalt rahateenimine ja kohusetäitmi-ne. Inimene muutub tuimaks orjaks, kel-le ainus „rõõm“ on vaba aeg. Aga tihti ei oska ta selle „vaba ajaga“ midagi pea-le hakata, sest tal puuduvad oskused midagi muud teha. Vaba aeg kulub meelelahutusele. Kurnatud inimene ot-sib ka teatrist meelelahutust, unustust mõttetult möödunud päevast. Ta ei taha mõelda, miks ta elab, mis mõte on ta elul, sest vastus on: ei ole mingit mõtet. Kuid on ka kindlasti inimesi, kes otsivad teat-rist vastust elu mõttele, igatsevad eesku-jusid ning puhastumist ja pääseteed luitunud argipäevast. Sest nagu kirjutab +Uku Masing+: „...et reaalsus on mingisuguse linna või mingisuguse kyla igapäevane tegelikkus – see on jama ja kõige lapsikum jutt, mis inimene võib yldse oma mõistusega ajada“ (Uku Ma-sing, „Taevapõdra rahvaste meelest“, ajakiri „Akadeemia“ 1989, nr 4, lk 888.).

Näitleja elukutse erineb tavalise töö-lise ametist. Näitleja elu ei ole yhe osa rutiinne täitmine päevast päeva. Ta ku-jutab erinevaid inimesi (või ka muid olendeid – vaime, loomi jt), elab erine-



Jaan Tooming.

vate inimeste erinevaid saatusi, võtab need elud endasse ning lõpuks ta ei tea enam, kes ta ise on. Õigemini pole tal võimalust ega vajadust selle peale mõteldagi, sest teiste elud näidendites on saanud tema eluks. Ta kysib, kes on need, keda ta kujutab, ning mida isetum ta on, seda kergemini võtavad näidendite tegelased ta oma valdusesse ning saavad tõeliseks. Näitleja kohta kõlbab budistlik ytlus: „Minul ei ole midagi ega saa olema midagi minu, mind ei ole ega saa olema.“ Näitleja on vaba yhe osa orjamisest elus, ta elab paljusid elusid oma eluaja jooksul ning kui need elud ei ole tyhised, siis pole ka näitleja elu tyhine, vaid tõeline hingerännak. Kuid see eeldab, et näidendid on sisukad ning mõttekad, et tegelaskujud neis ei lämbuks elu mõttetusse, vaid tõuseksid yle argipäeva tyhisuse. Kui see on nii, siis näitlejagi elu mõtestub ning ta elukutse saab väärikuse. Ja ta tunneb vastutust vaataja ees, sellise vaataja ees, kes tahab mõelda ja tunda, kes igatseb vabadust, kes ihkab mõista maailmakõiksuse saladusi ning teab loota kirkastust.

Praeguses teatriolukorras, kus valitseb lavastaja, kes valib näidendeid ning määrab osatäitjaid, muutub lavastaja kurjategijaks, kui ta alistub madalate instinktide, mõttetuse, absurdi ning tyhise meelelahutuse otsimisele ja selle kujutamisele. Sellega tunnistab ta enda peiariks, kelle elu vajub tyhjusesse.

Seepärast on eriti oluline leida tee välja maailma masendavast olukorrast ning pyyda näidata inimväärse elu võimalikkust.

*

Mitmedki targad inimesed on öelnud, et maailma päästaks jagunemine väikesteks isejuhitavateks ryhmadeks. Aldous Huxley arvab, et vaimse töö tegijate ryhma suurus on maksimaalselt 12 inimest, fyysilise töö – 25 inimest. Ainult sellistes sagarates on võimalik tõeline koostöö ning pole kartust, et inimene muutuks isikupäratuks olendiks. Juhtimine vaheldub, sest juht olla on koormav.

See on näitesagar, mis peaks olema vaimne yksus, ei tohiks paisuda suurear-

vuliseks. Kaob vajadus praeguse lavastajakultuse tekkimiseks. Koosmängu aluseks valitud näidend või dramatiseering annab tõuke igayhele oma osa esitamiseks. Lavastus kujuneb kokkumängus ning taotluste kokkuleppes. N-ö juhendaja-lavastaja on see, kes näidendi tõi või kirjutas. Ta ei sunni midagi peale, jälgib ja annab ainult ettevaatlikult nõu ning loob tingimused „lavastuse“ jõudsamaks arenguks. See on nagu kammerorkester ilma dirigendita. Ühendab loomisvajadus, oskus ning tegemisrõõm. Ei tehta tööd palga pärast ega kuulsuse pärast. Näitleja on isetu ning tähtis on intensiivne asjaga tegelemine, mille sihiks on kirkastumine. Ei võistelda ega võrrelda yksteist omavahel, puudub kadendus ning auahnus. Ainult siis võib virguda armastus, millest ei räägita, kuid mis kandub vaatajani, kui etendust esitatakse.

Tõeliselt andekas näitleja ei kasuta oma töös analüüsi, ta taipab vahetult osa olemust, kujutus saab kohe sobiva kuju ning peamine on välkkiire moondumisvõime. Meister valitseb oma häält, õigemini on hääل võimeline tooma esile kõik varjundid, mida nõuab temas elav tege-laskuju. (Selleks on vaja loomulikult pika-aegset ja kannatlikku hääle harjutamist nagu viiulikunstnikul oma instrumendiga!) Keha on paindlik ja vastuvõtlik igale tegelaskujule, mis haarab ta oma valdusse.

Ja ometi pole näitleja krampplikult haardunud oma töösse. Ta on A. Hyxley terminiga *non-attached* (neostumatu). Ainult vabadus, tõeline vabadus annab talle rõõmu mängimiseks. Tal ei ole isiklike seesmisi konflikte, ta on tervik ning vaikne ekstaas tõstab ta välja argipäevast. Seepärast loobub ta kujutamast argipäeva tyytuid probleeme, ta on muretu, nõuab Jumala Riiki ning on rikas Jumalas.

Ning lavastus lõpptulemusena on nagu luuletus, mida ei saa seletada, tyk-

kideks lahti võtta. Öeldamatu väljendamine, nägemine sõnade taha on sihiks.

Igav on, härrased! (Keegi vist ytles kunagi nii?)

On mõttetu otsida mõtet mõttetust „tervemõistuslikust maailmast“. Aga kust siis? Kuritegeliku majanduse kasv saastab loodust ning kisub meid kuristikku, meedia pasundab pasauudiseid ning kunst viskleb tyhjuses. Pole midagi u u t, sest inimene on langenud nõmedusse (*avidya*). Kas on näha kuskil mingit pääseteed? Ärimaailm kuulutab majanduslikku kasvu ja konkurentsi, kultuur „läheb peale“ ning kustutab viimsegi valguskiire pilkasesse pimedusse. Vaikust ei ole, on plära ja myra. Ja kogu selles kaoses peavad süütud leidma oma tee. Kas on see võimalik, kui ajuloputus algab juba algkoolis (või veel varem)? Me ei otsi enam tasakaalu ja rõõmu, vaid sensatsiooni. Me ei otsi rahu, vaid võitlust. Eluvõitlus igal alal. Teadmata, mis see „elu“ on, teadmata, kust me tuleme, kes me oleme ja kuhu me läheme. Me ei kysigi enam. Me tormame edasi, pimedad ja kurdid, kuni sein tuleb ette. Ja kui pea puruneb seina vastu, siis imestame, kuid on juba hilja... Lõpp on käes ja keegi ei juhi meid SEINA taha. Me jääme Siiapoolse ning Teisepoolsusest kostab naer nagu Lord Dunsany näidendis.

Oodatakse uut

Uus teater ei saa syndida, kui pole uut teatritegijat. Mitte lihtsalt uut noort näitlejat, kelle teadvuse sisu on sama mis eelmistelgi, vaid täiesti uut inimest, kelle teadvus on muutunud uueks, ei kellegagi sarnaseks. Võib-olla leiab ta sellise, kuid see on suur õnn, sest tavapärase haridus seda anda ei suuda. Ta peab olema vaba reeglitest ja tavadest, mis rutiinne yhiskond talle peale surub. Ta on nagu lootus, keda pori ei määri. Teda ei puuduta „selle maailma“ probleemid, ta näeb neist läbi ja on rahu,



Jaan Tooming.

„mis on yle mõistuse“. Niisugune näitleja või lavastaja vajab tõesti uut dramaturgiat, mis ei allu tavapärasele näitemängu „tehnikale“. Niisugust dramaturgiat aga pole, sest enamik mõnuleb ikka veel vana „uuendamises“, aga mitte tõelises uues.

Millised on uue saamise lootused tulevikus? Ainult siis, kui loobutakse „kaasaegselt“ elustiilist, kui ei tunnista seda ainuõigeaks, vaid tehakse hype tyhjusesse, kus iga tugi ära kaob. Kui ei pingutata kramplikult iga hinna eest „uus“ olla, vaid muudetakse iseennast. Või toimub muutus Jumala armu läbi. Tulevik on niikuinii jube, pääsevad ehk ainult need, kes loobuvad kemplemast kunstiturul kauplevate toodete pärast, kelle igatsus n ä h a Tõelist on tõesti nii tõeline, et põletab maha pimeduse katte meid ymbritseva konkureeriva tegelikkuse kassikulla ymbert. Naeruväärne on tahta „jääda iseendaks“, kui ei tea, „kes“ ja „kuidas“ sa oled; naeruväärne on muutuda, kui muutus on ainult vana kerge kohendamine „uue“ sildi all. Ru-

mal on rääkida ja kirjutada uuest teatrist (teatriuuendusest), kui ei teata, milline peaks olema – võiks olla see uus inimene, kes kannab selle „uue teatri“ sisu.

*

Uuest inimesest pole rääkinud ainult kommunistid. Nende materialism algas varest otsast. Nad lootsid sotsiaalse uuenduse abil luua uue inimese. Jah, tõesti, vaesuses vaevlev inimene mõtleb ainult leivatykist, mitte uuest meelest. Hedonist mõnuleb, mõtlemata meele muutusest. Kuid on olnud eelmisel sajandil (ja ehk on ka nüüd!) neid, kes on rääkinud selget juttu võimalusest muuta, muutuda vanast uueks. Näiteks Krishnamurti, Sri Aurobindo, Paul Tillich ja loomulikult Jeesus, Buddha ja Lao-zi.

Ma kirjutan olematust teatrist. Katsum kirjeldada neid eeldusi, mis võiksid „synnitada“ n-õ uue teatri, mis oleks omane meie hingelaadile ning ei sarnaneks millegi muuga. Soomeugri mõiste „meel“ käsitluses toetun Uku Masingu

uurimustele. Kõigepealt pyyan lyhidalt esitada nyydisaegse maailmapildi ja inimese koha selles.

„Maailm on kohutavalt suur ja inimese kontakt reaalsusega ei ole mitte kontakt seltskondlike seikadega, vaid väga kohutavate asjadega, mis inimesest mitte midagi ei hooli“ (Uku Masing, „Taevapõdra rahvaste meelest“, ajakiri „Akadeemia“ 1989, nr 4, lk 888.).

Kus me elame? Lapse vastus on: oma kodus, selles majas. Poliitilisest aspektist: Eesti Vabariigis. Astronoom ytleb: maapinnal. Maakera kihutab 30 km/s ymber Päikese, mis asub meist 150 miljoni kilomeetri (8 valgusminuti) kaugusel. Meie lokaalses tähesüsteemis — Linnutees —, mille läbimõõt on ~40 000 valgusaastat. Seal on umbes sada miljardit (10^{11}) Päikesega enam-vähem sarnast tähte. Näiteks astudes meile lähima tähe α Centauri juurde kilomeeter sekundis, jõuaksime sinna 1,28 miljoni aastaga! Meie suudame kindlaks teha miljardite valgusaastate kaugusel olevaid objekte ja Universumis on umbkaudu sada miljardit galaktikat. Tohutut energiat paiskavad plahvatused supernoovad, hirmkaugel kiirgavad kvasarid, meeletu kiirgusega pöörlevad pulsarid, ainet neelavad mustad augud, miljardeid kordi Päikese kiirgust yletavad gammasahtlused, õhust hõredamad tähed ning täheaine, mille 1 cm³ kaalub tuhandeid tonne — selles imelis-õndsas Universumis kykitame siin maapeelses vanglas ning meie saatuseks on, et me ei suuda muuta yhegi planeedi, tähe ega ka Universumi elulugu. (Erandiks on meie planeet Maa, mille võime hoolimatu ryysitamisega lõpuks elamiskõlbmatuks kõrbeks muuta.) Üheksakümmend protsenti Universumi aineksest on nähtamatu, see oleks, nagu pimedusest säraksid yksikud täpid-tähed jm. Me ei saa teada, mis see nähtamatu aine on. Kas ta on yldse „aine“? Ja Universumi saatus? Ta kas avardub lõpmatult või yhel hetkel

tõmbub kokku. Võib juhtuda, et kõik algab uuesti otsast peale, kuigi on vähe tõenäoline, et täpselt samal kujul. Päike kustub juba enne ning pole mingit lootust bioloogilisele elule — kõik elav lõpuks hävib. Mis mõte on meie elul, mis mõte meie tegutsemisel? Kas on võimalik pääseda? Jah, meil on veel Päikese kustumiseni mõned miljardikesed aastad aega ja kui me ennast ise ei hävita, siis ehk leitakse tee ostsilleeruvast Universumist välja. Või areneme (või arendame endid) täiesti uuteks olen-deiks (Fechner!). Või kandub ainult teadvus uude Universumisse? Aga kui Universum lõputult avardub, kui kogu Universum muutub elamiskõlbmatuks, siis jällegi pole mingit pääsu bioloogilistel olenditel. Kas peame muutuma igavesti rändavaks vaimuks, tondiks või Shaw „Metuusala“ vanade unistuseks: hõljuvaks mõtteks? Universum on halastamatu, ta ei hooli meist ja meie mäss tema vastu on naeruväärne ja lapsik.

„Kujutagem ette ahelais inimesumma, kes on kõik surma mõistetud ja kelle hulgast iga päev mõni teiste silme all tapetakse; allesjäänud näevad oma saatusekaaslaste olukorras enda oma, ja yks-teisele piinatud ilmel ning meeleeheites otsa vaadates ootavad nad oma järjekorda. See on pilt inimese olukorrast“ (Blaise Pascal, „Mõtted“, lk 121).

Uskliku jaoks on probleem „lihtsam“. Ta igatseb pääsemist Jeesuse uue tuleku läbi — paruusiast —, ta loodab „uusi taevaid“ ja „uut maad“, mille Jeesuse taastulek endaga kaasa toob. Apostel Paulus kirjeldab Universumi käiku esimeses kirjas korintlastele 15, 20 — 28: „Nyyd aga on Kristus yles äratatud surnuist, uudseviljana magamaläinutest. Et surm on tulnud inimese kaudu, siis ka surnute ylestõusmine tuleb inimese kaudu, sest otse nii, nagu kõik inimesed surevad Aadamas, nõnda tehakse nad kõik elusaks Kristuses. Igayks aga oma järjekorras: uudseviljana Kristus, pärast

seda Kristuse omad Tema taastulekul, siis tuleb ots, kui Ta loovutab kuningriigi Jumalale ja Isale, olles kõrvaldanud iga valitsuse ja iga meelevalja ja väe. [- -] Viimse vaenlasena kõrvaldatakse surm. Sest Ta on kõik alistanud Tema jalge alla. Aga kui Ta ytleb, et „kõik“ on alistatud, siis on ilmne, et kõik peale Selle, kes Temale alistab kõik. Kui aga kõik on alistatud Temale, siis alistub ka Poeg ise Sellele, kes Temale on alistanud kõik, et Jumal oleks kõik kõiges.“

Uskmatu jätab see kylmaks. Kes vaatab Universumi saatusele näkku, see võib sattuda meeleheitelisse ning ainult Jumala arm võib ta tõsta armetusest usku, mis teeb ta kartmatuks ja õndsaks, sest Jeesus on Universumi käskija. Kuid usk on Jumala and, aga meie aeg on sekulariseerunud, ei usuta enam Jumala kõikvõimsusse. Ja ega neidki ole palju, kes oma igapäevases elus arvestavad Kõiksusega. Lihtsam on askeldada igapäevases ning unustada, unustada, unustada. Unustada kysida, kust me tuleme, kes/kuidas me oleme ja kuhu me läheme.

Kas on võimalik lepitada astronoomilist ja religioosset maailmapilti? Inimese armetus on kohutav võrreldes Universumi tohutusega ja seal toimuvaga. Kui tunnistada Jumal Universumi Loojaks ning Jeesus Jumalaks, kes sai lihaks (inimeseks!), siis oleme ka meie jumalad, kui saame Jeesuse meele. Kui Jumal on tahtnud saada inimeseks, siis see absurdus (loe: võimatus!) päästab meid, päästab lootusetusest ja mõttetusest. Kuidas? Sest Jumal on armastus. „Me saame aru, et armastus on ainus tunne, mis suudab veel inimkonda päästa. Ainult armastus saab kaotada säärased vaimuhaigused nagu ahnus, kadedus, uhkus, viha jne. Kui me seda tõsiasja oleme kord taibanud, siis ei kahtle me iial enam ning tee, mille Jumal inimesele on loonud, asub selgelt me ees“ (Uku Masing, „Meil on lootust“, lk 87).

NÄITLJATEHNIKAST

Hääle

Huvitav ning arendav oleks teatrikoolis kasutada hääleharjutuseks meie sugulasrahva saamide joigu. See on meile palju lähedasem kui klaveri ääres hääle „maski“ ajamine ja itaalia ooperi *bel canto*. Joig arendab hääle avarust ning kõlakodade kasutamist, annab õige hingamise ning näitleja võiks ka improviseerida sõnu (etyydi asemel, mis tavaliselt argipäevaselt nõmedad!). Näiteks saamide Wimpe ja Mari Boine kuulamine annab aimu, mida ma mõtlen.

Diktsiooni arendamisel oleks vaja õppida iga hääliku „elulugu“, tema kasutamist igas suuõõnsuse kajas ning kodade kombineerimist ytlemissel, retsitaatiivis ja laulmisel. (Osata võiks ka manamist, lausumist, loitsimist.)

Tyhipaljas „etlemine“ ei aita eriti. Tekstide valik peaks ikkagi arendama näitleja meelt, andma talle ekstaasipuhangu. Selleks on kõige sobivam meie luule ning teiste soomeugrilaste, indiaanlaste, polyneslaste rahvalaulud.

Keha

Tuleks loobuda balletist. See ei anna midagi, on ainult tyhiseks piinaks. Kui näitleja keha on arendatud võimlemise, akrobaatika, jooga abil paindlikuks, siis hiljem, kui äkki läheb näidendis vaja mõnda balleti paad, suudab andekas näitleja selle kindlasti lyhikese ajaga ära õppida ning isikupäraselt (!) esitada. Niisamuti on lugu vehklemisega.

Aitaks ka *t'ai chi*, kuid siin on vaja väga head õpetajat.

Väga heaks keha arendamiseks on ka erinevad jõu- ja osavusmängud. Nagu lapsed mängida neid.

Poleks kahjulik ka meie kyllaltki kunstlikust rahvatantsust arendada mingi ainult meile iseloomulik liikumistantsustil ja harjutused.

Tähtis on erinevate maade muusika järgi tantsimine, mitte õppejõu poolt

pealesunnitud liigutustega, vaid et algaja näitleja improviseeriks ise liikumise, mis arendaks rytmitunnet ning ehk ka lõpuks kujuneks isikupärane, o m a tantsu ja liikumise loomine ning harjutused.

Aga lõppude lõpuks on keha juures ikkagi ainutähtis pea, õigemini aju (meel) ja silmad ning kõrvad. Kõik allpool pead on raiepeks määratud sitakott, nagu ytleavad budistid.

Tähtsaim on ikkagi meele avardamine, kasvamine, enda harimine – hingeharidus –, kujutlusvõime arendamine ning pyyd täiuslikkuse ja kirkastamise poole.

Hing/meel/vaim

Näitlejal peab olema väljendamistahhe. Algul on see ebamäärane. Seepärast tuleb anda konkreetseid ylesandeid. Nende ylesannete sooritamise jälgimisel on võimalik tähele panna näitleja isiku omapära, tema loovust ja arengut.

Juhendaja/lavastaja yheks põhiliseks ylesandeks on näitleja hinge hoidmine, näitleja arengu jälgimine. Samal ajal on ehk kõige tähtsam näitleja moon dumisvõime. (Endastmõistetav on tõelisel näitlejal intellekt ja kujutlusvõime!) Moonduda yhest kujust teiseks ei ole aga võimalik, kui näitleja on kinnistunud ainult oma isikusse, tähtis on tehnika valdamine, mis võimaldab n-õ hinge rändamise yhest kehast teise. Näitleja moon dumisvõime on kõige tähtsam. Kui on tehnika ning näitleja on andekas, siis võib moon dumine toimuda välkkiirelt, ta taipab intuiitiivselt (vahetult) selle kuuju tuuma, millesse peab ta tungima.

Teoreetiliselt on näitlejale sobiv budistlik minatuse õpetus. Kui näitlejal on tugev isikus, „mina“, siis „määrib“ ta oma suhtumisega neid tegelaskujusid, keda ta kujutab. Kui aga tal puudub oma „mina“, siis liigub ta vabalt yhest tegelaskujust teise, andes edasi nende tegelaskujude iseloomu nii objektiivselt kui

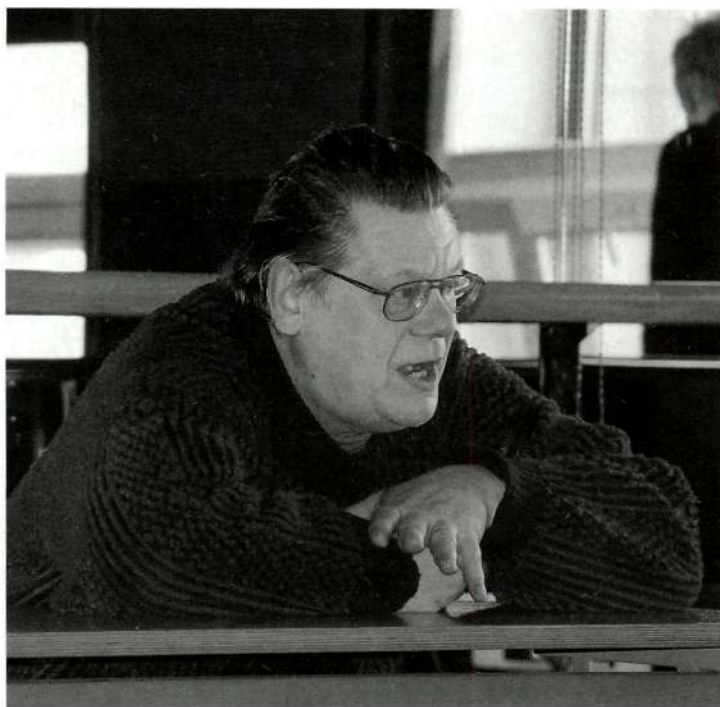
võimalik. Tähtis on, et näitleja jõuaks sellise valgustatuse astmele, kus ta taipab kõiki tegelaskujusid intuiitiivselt (vahetult) ning ilma analüüsi, ilma diskursiivse mõtlemiseta moondub yhest tegelaskujust teise. Selles abistab teda meditatsioon (meelemõlgutus). Juhendaja/lavastaja asi on jälgida näitleja mõtluse vilju, anda talle uusi ylesandeid ning hoolitseda selle eest, et kui näitleja osast välja tuleb, siis ei langeks ta tyhjusetundest meeleheitesse. Tähtis on saavutada rahu, mis on yle mõistuse. See tähendab lahusolekut kõigest segavast ning ykskõiksust argipäeva melu suhtes. Kui näitleja on avatud, kui ta ei mõtle, mida ta peab tegema, vaid võtab vahetult tegelaskuuju enda sisse ning see hakkab tema hinges/meeles/vaimus elama, siis on vajalik, et ei kaoks teadvuslik kontroll, ja see on kõige raskem. Sest tasakaal kontrolli ja spontaansuse vahel on tähtsaim näitleja loomingu s.

*

Näitleja anne avaldub ekstaasivõimes (Ekδταδιδ – enesest väljas olek, endast ära olek; yllatus; hämmastus; jahmatus).

Iga tõeline näitleja on kogunud, et osa nihutab ta n-õ paigast ära. Ta nagu tõuseks lendu. Mitte tema ei mängi, vaid osa (tegelaskuuju) mängib teda, temaga. Kui näitleja läheneb osale oma isiklike elamuste, kogemuste, mõtteskeemidega, siis ei synni kunagi midagi jahmata vat. Ta vaid arutleb selle yle, mis talle juba osas tuttav on. See, mis võõras, seda katsub ta ka endale selgeks analüüsida juba n-õ „emotsionaalses mälus“ olevate andmetega. Kui aga näitleja tahab tõeliselt u u t luua, siis peab ta kõigepealt tyhjaks saama. Peaksid kaduma kõik eelarvamused, õpitu ja loetu, kõik varem kogetu, nii et järele jääb vaid tyhi vastuvõtlik meel ning paindlik keha, mis on tundlik igale osast tulevale impulsile. Andekas näitleja ei analüüsi, ta

Jaan Tooming
EMA Kõrgema
Lavakunstikooli
lavastuse
„Tagasi
Metuusala
juurde“ proovis
märtsis 2004.



Jaak Prints'i fotod

ei kasuta diskursiivset mõtlemist, ta on avatud ning intuitsiooni teel moondub välkkiirelt selleks, kelleks ta peab näidendis saama. Osa olemuse taipab ta vahetult ning järgnev proovide käik on vaid suhtlemise arendamine teiste osatäitjatega, mille käigus ilmuvad yha uued varjundid ning yllatused. Kuju näidendis on nagu hingega olend, kes rändab tyhja näitlejasse, paneb ta elama ning kelle meel kandub yle näitlejasse ning annab talle tunded, mõtted, mälu, käitumise, hoiaku — meelsuse. Näitleja pole enam tema ise, ta ei tunne huvigi selle vastu, kes ta i s e on, ta andub jäägitult tegelaskujule, kes on saanud ta oma võimusesse.

*

Järgnevas pyyan lyhidalt anda vihjekillu m e i e keelele sobiva psyhholoogia yhest aspektist, mis tugineb Uku Masingu uurimustele. (Siin on suur töö veel teha ja see peaks olema meie kohuseks.)

Kõigepealt tsitaat Uku Masingu käsikirjast „Keelest ja meelest“:

„Sugrilane (soomeugrilane) on võimaline toimima filosoofina, psyhholoogina või eetikuna, kuid tema käsitluses kõik vastavad kirjeldused tunduvalt märksa-tublisti erineksid indogermaani või semiidi omast. Paratamatult, sest sugrilase „elu“ ja „maailm“ ei yhtu nende omadega. Polnuks mõtet katsuda „pidada sammu (nagu korralik soldat) i(ndo)germaanlase ajaga“ ega kujunda da end selleks, kes ei saada ega suudeta olla. Nõnda oleme soetanud ysna palju hinge-vaimuhaigeid ehk nõdrameelseid (mõlemad terminid on tõkelaenuid, millest ehk tohib öelda, et ilma SAE (*Standard Average European*) mõjuta neid polnudki vist!), kes tõesti oma põhjas piinlevat hädalist võivad SAE eeskuju matkides nimetada „mina'ks“ või „inimlikult yrgseks olemiseks“ (lk 164).

Emotsionaalseid ja kognitiivseid protsesse tähistas ilmselt m e i l väga levinud mõiste MEEL. Praeguses kõne-

pruugis kasutatav „viie meele“ teooria tekkis ilmselt kooliraamatute mõjul, seepärast oleks õigem neid nimetada „võimeiks“ – nägemisvõime jne. „Viis meelt“ tuli ilmselt saksa *Sinn* mõjul.) Tegelikult „meel“ on see aspekt meeltega kogetamatust inimesest, mis aktiivne väljapoolle. Sest „meel“ on:

1) mõistus (meelemõistus – meelest ära – meeletu/arust ära – väljas/, nõdrameelne, lahtiste-taiplik-terase meelega, meel (hing) ei aimanudki jne);

2) mälu (meelest mine(ta)ma, meelde tule(ta)ma, meelde jätma, meeles seisma jne);

3) tahe (meelega „sihilikult, tahtlikult, teadlikult“, meeledi, meelsalt, meele järgi (vastu, meeldima, meelevald, võim jne);

4) dispositsioon – hoiak – meelsus (kurja-lahke-tasase meelega, kergemeelne, pikameelne jne);

5) tunne (meel on rõõmus, hale, raske jne);

6) käitumine sõltuvana meelsusest-tahtest-tundest.

„Nende tähenduste põhjal õigupoollest „viis meelt“ ei sobi eesti keelde mitte kui põrmugi“ (U. M.).

*

Selge meelega näitleja näeb tegelaskuju meele sisse, tabab tema meelsuse ning võtab omaks osa näidendis. See on nagu meele rändamine yhest inimesest teise. Kuid näitleja meel ei tohi ees olla. Või ka vastupidi. Näitleja meel rändab tegelaskuju meelde ning saab tema ga yheks. Tekib yksmeel. Ja seda yksmeelt on vaja kogu näitesagaras. Kui näitleja „isiksused“ on yksteisega konfliktis või ei mõista näidendi sõnumit, kui ei ole yksmeelt näitlejate vahel, siis pole lootust, et synniks mõjuv etendus. Muidugi, praeguste näidendite aluseks on tavaliselt labased konfliktid, mis alandavad inimese vaimuhaigeks, kui nimetada vaimuhaiguseks ahnust, viha, konkurents-

himu, liiderdamist, seksuaalperverssusi, kurjust, tigidust, kadedust, tapmist, riidu, kavalust, kiuslikkust, susimist, keelepeksmist, Jumala vihkamist, ylbust, kelkimist, leppimatust, halastamatust jne, mille kohta ap. Paulus ytleb Rm 1. 32, et need, kes säherdusi asju teevad, on surma väärt. (Kui unustatakse andumus, hardus, vagadus, headus, armastus jne.) Sel juhul peaksid näitlejad olema tõelised psyhhaatrid, kes taipavad tänapäeva yhiskonna vaimuhaigusi ning nende põhjusi, on nendest ise täiesti vabad ning kogu etendus on siis terapeutiline akt.

Me peame lahti saama võõrastest mõjudest, looma n-õ oma koolkonna(d). Praegune teater on eesti keeles rääkivate näitlejate indogermaanide teatri haru, ei midagi ainulaadset. Ainulaadsuse heaks näiteks on 600 aastat pysinud no-teater Jaapanis.

Vahemärkusena mainiksin kolme eesti näidendit, mis on jäänud meil lavastamata:

- 1) Rudolf Reimani „Painaja“,
- 2) Sarvesaare „Kaupo“,
- 3) Uku Masingu „Palimplastid“ (2 varianti).

Kõik kolm on väga head ja tõeliselt omapärased näendid. Kahte esimest olen teatritele pakkunud, kuid härrased ei reageeri eriti. Teatavasti on praegu kõige tähtsam raha. Ajalooline „Kaupo“ võiks huvi pakkuda ka laiemale „publikumile“, kuigi esimese vabadusvõitluse teemat ei ole seal trafaretselt käsitletud. Rudolf Reimani näidend on väga ekspressiivne ning vägeva lõpuga. Tegelas-kujud originaalsed ning „mass“ väljendusrikas. „Palimplaste“ iseloomustab ideede sygavus ning (tänu Jumalale!) täiesti teistsugune draamatehnika. Ta pole tavaline (ega ykski eelmainitute!) *well-made-play*, vaid ideedraama, millesse haaratud mitte ainult yksikisiku, vaid kogu inimkonna ja Universumi saatus. See on unikaalne näidend kogu maailma teatriliteratuuris. Tyhiste Lääne-

Euroopa ja Ameerika näidendite „vägevus“ kahvatub nende kolme eesti näidendi kõrval. Meil peaks häbi olema, et me matkime võõraid, kuid ei kasuta seda vähest head, mis meil endal on. Praegused meie olme- ja följetonnäidendid on ju intelligentssele inimesele tyytud.

Agaga ega kaevelda ei ole midagi. Me oleme ilmselt moonutanud oma loomuse, ahvides võõrast. Meie hing on räbaldunud. Me ei tea enam, kes me oleme, kuidas olla ja elada ning milline on meie tõeline loomus, mis kirgastaks meid ning annaks elujõudu.

Uku Masing kirjutas XX sajandi 30. aastail: (kui nimetada hinge) „yldnime-tajat eestlasele, siis see kõige tõenäolikumalt on kera kaunis hämara ja elastse piiriga. Ta ei ole joon sihiga lõpmatusse nagu indogermaan(il) [- - -]. Eestlane kasvab igas suunas ja sellepärast meie ideaaliks ongi inimene, kes kõigiti oleks täiuslik, kes endasse mahutaks terve maailma [- - -]. Euroopa mõtte- ja tundeviisiga rikutule meie inimesed tunduvad igavad, yksluised ja puised, kelle hing koosneb keha piiridesse asetatud monotoonsest kohinast. Mis yhist võib sellel olla säärase inimesega, kelle hing kipub välja kehast, mitte laiali nagu udu või suits, vaid kuskile lõpmatusse kõige otsemat teed? Üks petab end, kui ta kõneleb, et ta saab teisest aru.“

Ja teises artiklis: „... meil oleks vaja ka kirjandust, mis võimaldaks inimesele sellise vaikse ekstaasi [- - -], valge laev, neljateraline mõök või kuuvärvi kivi meile annab elava ekstaasi, mitte mõni kosutav tõlge [- - -], meile aga on vaja sarnaseid, mis hinge läbistavad nagu elektrivool, millede lausete rytm paneb tantsima meie vere nii, et see kipub välja soost. Ja ainult me ise võime kirjutada sarnaseid, milledest me ise võime kirjutada sarnaseid, milledest meil praegu on ainult udune aim. Ja võib-olla läheb palju päevi enne, kui saame nad“ („Eestlase usulisi eeldusi...“).

Nyyd on XXI sajand. Oleme ikka veel vaesed. Ainult luules Enno, Heiberg, Alver, Under (Suits, Visnapuu osati) ning Uku Masing ise on suutnud luua midagi niisugust.

Teatris oleme aga täieliku vaeslapse osas. Argipäeva jaburdused ning kreetinlik proosa valitseb meie teatris ning võime ainult loota, et kui maailm püsima jääb, siis ehk XXII sajandil synnib tõeliselt midagi uut, mis „panebs tantsima meie vere“.

P. S. Olen kasutanud sõnu „peab“ ja „peaks“. Eks see näita mu kõrkust. Tuleks mõelda nende sõnade asemel „võiks“, sest käesolev kirjutis on ainult esialgne visandkatse (ja loomulikult pealiskaudne ja puudulik!) kirjeldada seda, mis võib tekkida äkki ja ootamatult ning hoopis teisel kujul, kui synnib looja, kelle nägemus ei jää ainult paberile, vaid saab ka teoks. Annaks Jumal selle suure päeva saabumist, mil iga eestlane (ja mitte ainult eestlane!) Uku Masingu sõnadega on lahke-lõbus-ilustark-virge-särav jne!

Lisa SAGARale meelemõlgutuseks

Ester Andri

KEVADEL

Ju lokkab valge sirel kiirikullas,
Tall' kevad saatnud kirenooled;
Ju armuigatsused tõusumullas,
Neil andumiseihkes hooled.
Arm kutsub hinge, hõõgub, õitseb,
hyyab,
Õnn näitab igaviku palet;
nii elu mullast valla ihkab, pyyab,
et jätta köidikuid ning valet.

Yks olla kõiksusega hinge tahe,
On tahe kõiges näha venda
Ning naerul sõuda yle lootuslahe —
Ei — millegina tunda enda.

„Viit“ (1930)

Kunsti vaimne kылg ilmu(tu)b, kui looja sisemine ja väliline maailm on kooskõlas ja kirkastunud. Näitleja kirkus kumab läbi igast osast, mida ta näitab. Negatiivne vägi on ajutine, mille kujutamine toob esile positiivse väe. Vägi on siis väärt ilmuma, kui see on Jumala väe osa. Jumalikkus ilmutub osa kaudu, milles on kirkus. Kirjaniku poolt loodud kujus peab olema vaimuvalgus. See eeldab ka dramaturgi valguseigatust. Mängijate kirkuseelamus lahvatub leegiks, mis hävitab pimeduse. Valgus täidab ruumi ja vaatajad saavad osa Kirkuse rõõmupeost.

*

Näitleja valmistumine osaks. Negatiivset energiat kiirgava osa esitamisel küsigu ta, mis lunastab selle eksinud hinge. Milline on tema pääsetee? Kui näitleja teab ja usub kindlalt, nimelt lunastusteed, siis negatiivset energiat kiirgava osa esitus läbib valgusest, mida näitleja kannab endas, kujutades seda osa. Kirkuse vastu ei saa miski. Valgus jääb.

Etendus on erinevate väeväljade ristumine, põrkumine, sulandumine, intensiivistumine, kahanemine... Vaataja haaratakse nende väeväljade keerisesse, kusjuures eesmärgiks on kirkastumine, TAO, NIRVAANA, JUMALA RIIK.

*

Kristuse Armust oleme kirkastunud ja uueks saanud. Meie vaim on sukeldunud Jumala valgusesse. Kõik on paigas ja kõik liigub Igavese Väe hoovuses nyyd ja igavesti. Me peame ennast yhendama Jumala Väega, avama ennast Taevalikule Armule, mis tahab meid tõsta maast lahti, panna hõljuma Vabaduse Valda, me liigume ja laulame kiituselaulu ka siis, kui vaikime. Näitleja on Valgusekandja, Rõõmuandja, Kirkuses rändaja, Paradiisi väraval uudistaja, Paradiisi elanik. Tõrvik ei kustu, aega ei ole, on

ainult Jumal(a Vaikus), milles on Rõõm oma viljades. Ja viljadeks on rahu, tasadus, igavikukooskõla, õnn ja õndsus.

Thomas Traherne

(1636 – 1674)

Sa ei ole veel kunagi tundnud õiget rõõmu maailmas, kui sa ei ärka igal hommikul Taevas oma Isa lossis; kui ei vaata taevast, maad ja õhku kui Taevalike Rõõmude allikaile; kui sa ei tunne austust kõige vastu otseku elaksid Inglise seas. Monarhi pruudil pole ka põhjust suuremaks rõõmuks pulmakambris kui sul.

*

Sa ei tunne kunagi tõelist rõõmu, kui meri ei laineta su soontes; kui sa ei ole rõivastatud taevastesse ja kroonitud taevatähtedega; ja ei tunne ennast kogu maailma ainukese pärijana ja veel enam – inimesed maailmas on igayks ainukesed pärijad nagu sina.

*

Kuni su vaim ei täida endaga kogu ilmamaa ja taevatähed ei ole su kalliskivid, kuni sa ei ole tuttav Jumala teedega kõikidel aegadel nagu oma teerajaga ja oma lauaga; kuni sa ei ole lähedalt tuttav tumeda eimillegagi, millest maailm ilmunud; kui sa ei armasta inimesi nii, et soovid neile õnne sama palavalt kui endalegi; kui sa ei rõõmusta Jumalas kõikide hääks – niikaua sa ei suuda tunda tõelist rõõmu.

Kui sa laulad väsimatult kiitust Jumalale, rõõmustad Jumalas nagu ihnurid kulla järele või kuningad kroonide järele – enne sa ei ole kunagi õnnelik selles maailmas.

LEMBIT VERLIN 29. X 1917 – 13. IV 2004

*„Naised, te laulate nii ilusti, et sokk käib jalas ringi.“
Nii ütles Lembit Verlin, kui tema haridustöölise naiskoor
hästi laulis...*

Hille Tänavsuu, „Õhtuleht“ 29.X 1992



LIA LAATS 17. II 1926 – 24. IV 2004

*Vananemine on loomulik loodusnähtus. Ma pole seda
kartnud, olen loomuliku iseendaga rahul. Üleskistud suu-
nurkadega Nancy Reaganit on lausa paha vaadata. Inime-
ne ei saa endast välja, kuni maa peal püsime, peame siinsete
reeglitega leppima. Olen lubanud kahte asja: ma ei blondeeri.
Üksvahe tegid just 50 – 60-sed end nii blondiks, et kotid
ja kortsud paistsid selle kõrvol eriti hirmsalt silma. Teadus-
tasin Mari Möldre esinemisi, ta oli siis vanem kui mina
praegu. Tekst ei püsinud enam meeles, aga ta tahtis ikka
esineda. Siis mõtlesin küll, et andku jumal mulle mõistust
õigel ajal lavalt ära tulla.*

„Elukiri“ 1999, nr 12



VAIKE SARV 6. I 1946 – 27. IV 2004

*Itku käsitus sundis vaatama inimloomuse varjatud
külgedele ning heitma pilku elu ja surma piiridele. Enese-
legi üllatuseks leidsin itkemise tagant mitte nõrkade silma-
vee, vaid tugevad ja targad naised. Nemand pidasid tähtsaks
tundeid, kuid oskasid neid valitseda. Nemand võisid nutta,
sest oskasid nutmise kaudu üles ehitada uut tasakaalu.
Itkemisest on paljudes vanades kultuurides saanud siirde-
rituaali osa, mis teeb eluketi tugevamaks kui enne. Usun,
et itkukultuur võiks olla suurepärase tugi eesti rahvale,
kes on hüljanud oma vana kultuuri ja jõudnud enesehä-
vituslikule teele.*

TMK 2001, nr 2



VAIKUSE KIIRGUS

Arvo Pärdi muusika

(instrumentaal)muusiku pilgu läbi¹

ANDREAS PEER KÄHLER

Oma kuulsas raamatus „Väike prints“ kirjutab prantsuse kirjanik Antoine de Saint-Exupéry: „Olen alati kõrbet armastanud. Istud liivaluitele. Midagi ei ole näha. Midagi ei ole kuulda. Ja ometi kiirgab midagi vaikus...“² Kõrbet – või ehk vabas tõlkes: *tabula rasa*? – on siin kirjeldatud suurejoonelise, ehkki inimtühja raamina kiirgusele vaikus. „„Kõrbe teeb ilusaks see, et kusagil varjab ta kaevu...“ lausus väike prints.“

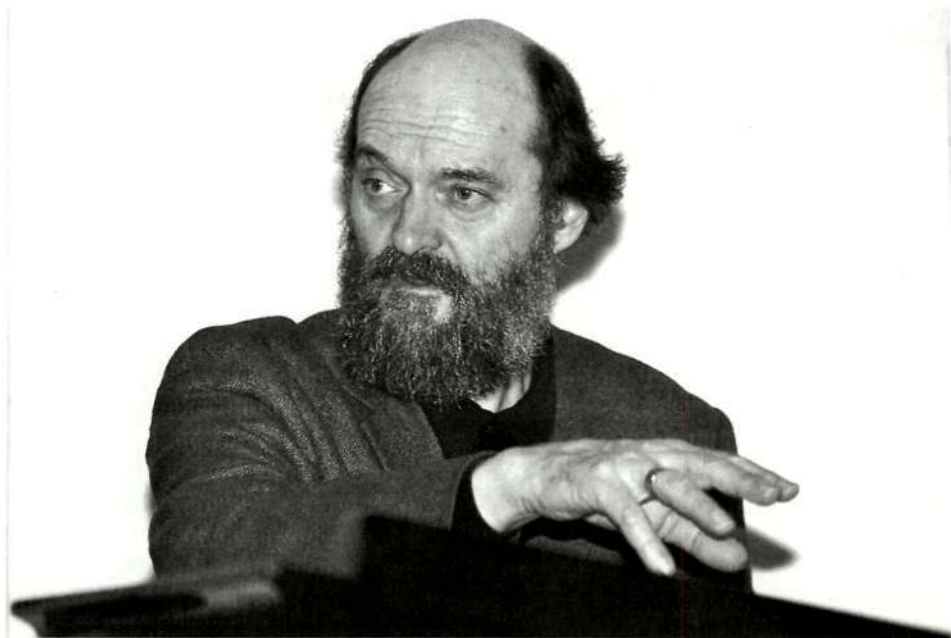
Arvo Pärdi igatsus kõla puhtuse järele ning tema soov sellele oma *tintinnabuli*-stiiliga lähemale jõuda sarnaneb kaevu otsinguga kõrbes. Ka veendumus, et vaikus kiirgusele õnnestub läheneda üksnes vahendite taandamise ja isikliku loobumise kaudu, on ühine mõlemale autorile. Liigitav on Saint-Exupéry joonistus tema raamatu lõpus kahe kõrbet kujutava lihtsa joonega all ja väikse sakilise tähega üleval – ning iseloomulik, milliste sõnadega esitleb oma *tintinnabuli*-stiili Pärt: „Tintinnabuli – selle juures on üks hämmastav moment: põgenemine vabatahtlikku vaesusse. Nii nagu kunagi pühad mehed loobusid oma varandusest ja põgenesid üksindusse, nii tahab ka helilooja maha jätta kogu modernse arsenalid ja päästa end palja ühehäälsusega, jättes endale vaid hädavajaliku – üksnes ja ainult kolm-kõla.“

Peatume hetkeks väljendi „vabatahtlik vaesus“ juures. Püüame seda ette kujutada helilooja jaoks mitte liiga lihtsa ning valutuna. *Tintinnabuli*-stiili ajaloo-

lise otsusega röövib Pärt endalt pealiskaudsel vaatlusel uskumatud võimalused – palju moodsa muusika ülistatud uuendusi. Näiteks pilli tehniliste ja kõlavõimaluste süstemaatiline kasutamine või sellele baseeruv orkestratsiooni diferentseeritus ja lopsakus langevad *tintinnabuli*-stiili puhul täielikult ära. „Vaeses“ *tintinnabuli*-maailmas on ülekaalus koorikoosseisud ja „värv“ ei ole just mitte põlatud (eriti Pärdi uuemad teosed on tihti väga kõlatundlikud), ei kuulu aga ka mitte muusika tähtsaimate parameetrite hulka. Sel põhjusel on enamasti võrdlemisi lihtne teha uusi versioone teistele pillidele või koosseisudele – sarnaselt varajase muusikaga, kus meloodiline või kontrapunktiline „sündmus“ oli tähtsam pilli valikust.³

Pärast veerandsaja-aastast tutvust selle stilistilise reduktsiooni imeliste viljadega võtame Pärdi muusikat juba isenesestmõistetavalt, aga milliseid pisarate orgusid pidi ta läbima *tintinnabuli*-printsipi otsingul?

Oma uue kredo võtab Pärt kokku järgmises lauses: „Ma olen avastanud, et piisab, kui mängida ilusasti igat üksikut nooti.“ See ei ole mingi literaarne vähendusvõte, vaid radikaalne avaldus – tähendab see ju interpreedi jaoks kõike muud kui lihtsustamist. „Ilusasti“ mängimine ei tähenda siin midagi vähemat kui täiuslikkust ning ka relvituks tegevast lihtne nooditekst on selles seoses pigem irritatsioon või lisatõke kui kergendus (kõrb saadab tervitusi).



Eric Marinitschi foto, © Universal Edition

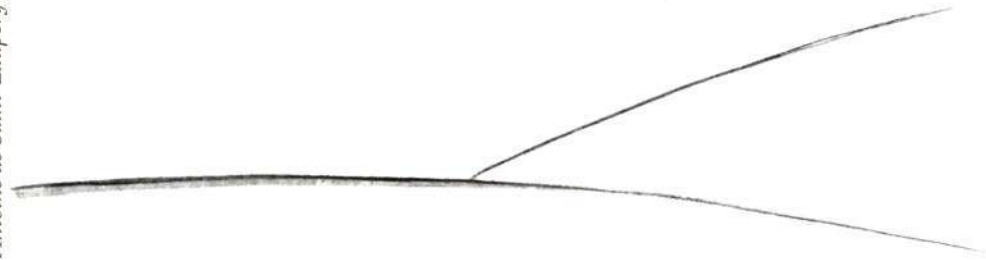
Arvo Pärt Aquilas 2002. aastal.

Loomulikult arvavad muusikud Pärdi nooditeksti nähes tihti, et seda muusikat on võimalik lehest lugeda. Enamasti järgneb sellele karm kainenemine. (Ka minu katse kasutada pala „Alinale“ algajate klaverimängijate repertuaaris lõppes läbikukkumisega...) Paljud on sunnitud alla andma, kuna selle muusika alastioleku tõttu on võimatu varjuda väliste detailide taha. Keskpärane ooperilaulja saab end häda korral päästa rolliga samastumise kaudu, viiuldaja, kel puudub ilus *legato* või puhas intoneerimine, virtuoossuse läbi, dirigent, kel puudub kontseptsioon, on õnnelik, kui peab pidevalt sisseastumisi näitama... Aga Pärdi puhul? Võtame „Tabula rasa“ teise osa kaheksateist minutit *silencium'*i: lõputuna näivas pikkade ja ülipikkade, vaiksete ja väga vaiksete helide sametises võrgustikus ei leidu ühtki toetuspunkti muusikule, kes pole niisuguse interpretatsioonilise väljakutseni kasvanud – ükskõik kas siis tehniliselt või psühholoogiliselt, olles jäetud

abituna saatuse hoolde kõige selle kätte, mida ta ei valda. Pisut kerglaselt väljendudes on „Tabula rasa“ kuulus teine osa midagi valedetectori laadset – ja ma olen tõesti näinud muusikuid, kes lõpuks isegi mitte enam kuueni lugeda ei suutnud...

Teisalt leidub muusikuid, kes hakkavad Pärdi muusikaga kokku puutudes jälle pikki noote harjutama. Isegi kui nad oma elus juba kõike mõeldavat on mänginud – ning sealjuures tõepoolest enamikku lehest lugedes –, avastavad nad, et selle muusika puhul on tõepoolest peamine *ilusa stiimangida igat üksikut nooti*.

Mis aga lihtsa nooditeksti ja suure ohupotentsiaali omavahelisse suhtesse puutub, siis ei saa ma lahti mõttest, nagu oleks teksti lihtsus tundliku muusika alateadlik kaitse ebakompetentse ja süüdimatu interpreedi vastu – just nagu Venemaa ei kohtunud Napoleoni armeeiga mitte piiril, vaid meelitas ta süga-



vale oma maale, et alles seal allutada... Kohtumisel selle nooditekstiga, mis näib nii lapselikult lihtne, samas ometi nii lõputult keeruliseks osutudes, meenub püha Christophorus, kes varasemas elus oma intelligentsi ja jõudu hoopis teist laadi raskustega mõõtis kui sellega, kuidas kanda väikest last üle jõe – ja ometi selle all murduda ähvardas...

Pärdi muusika puhul näib mulle otustavana see, kas interpreedil õnnestub musitseerimisel tunnetus subjektiivselt tasandilt objektiivsele üle viia. Pärdi juures ei ole muusika edasiandmisel olulised mitte isiklikud tunde- ja mõtteelamused, vaid muusikaliste koordinaatide rangelt objektiivne järgimine. See on täpse enesekontrolli küsimus, kas kolmkõla- ehk *tintinnabuli*-hääle (T-hääle) ja meloodiahääle (M-hääle) vaheline balanss on paigas, kas *vibrato* on kontrolli all, kas dünaamika on tasapinnaline, ilma soovimatute poognastrih-

hist tingitud *crescendo*'de ja *diminuendo*'deta. „Väljendus“ seevastu on Pärdi muusika interpreteerimisel ebaoluline suurus; seda ei saa otseselt taotleda, see saab olla ainult tulemus – õnnestumise korral, kui kõik „klapib“. Saint-Exupéry sõnadega: „Midagi ei ole näha. Midagi ei ole kuulda. Ja ometi kiirgab midagi vaikus.“

See objektiivsuse prioriteet nõuab interpreetidelt sageli ootamatuid ohvreid. Näiteks tšellist, kes – oleme jälle „Tabula rasa“ teise osa juures – *legato*-meloodiaid oma instrumendi kõige paremini kõlavas registris kunagi päriselt välja mängida ei tohi, et T- ja M-hääle peent kõlavahekorda mitte rikkuda, peab end kõlaliselt n-ö kogu aeg maha salgama. Sama kehtib, instrumentaalsest vaatepunktist lähtudes, mõningate solisti-häälte äärmusliku ühekülguse kohta: näiteks kümne minuti jooksul palas „Peegel peeglis“ peab viiuldaja kuulda-

vale tooma üksnes pikki noote, ja „Fratreses” keelpillikvartetile koosneb teise viiuli kogu partii lahtiste keelte *g*-st ja *d*-st, mida tuleb kümne minuti jooksul välja pidada *piano*’s... – „ilus toon” kui igaviku peegelpilt, millest aeg (teiste häälte liikumise kaudu) vastu helgib.

Arvestades neid ekstreemseid eripärasid, on Pärdi muusika puhul interpretide jaoks ääretult tähtis, et nad ei la-seks end eksitada nooditeksti näivast lihtsusest, vaid võtaksid endale aega ja läheneksid neile vähestele nootidele aukartuse ja suurima võimaliku sisemise rahuga. Ja nii nagu Pärdi muusika väljendusjõud saab alguse iga üksiku noodi ilusasti mängimisest, algab ka interpretide tee väljapoole, kunstilise artikulaatsiooni suunas, alati seestpoolt, intensiivsest seesmisest kuulatamisest, enese kontrollitud jälgimisest. Pärdi muusika lehest mängimise võimatus ei tulene seega mitte nooditekstist, vaid raskusest luua eneses juba esimese läbimängimise ajal sellist seesmist rahu, mida see muusika nõuab. „Väikese printsi” Rebase tarkade sõnadega: „Aeg, mis sa oma roosi peale kulutasid, tegi sinu roosi nii tähtsaks.”

Aga see enese kuulatamine loob ka uusi horisonte. Nii on tänuväärne, kui jälle kord seatakse kahtluse alla interpretatsioonilised automatismid: et keelpillide „*espressivo*” tingib otsekohe standardse vasaku käe *vibrato*, et lõpunoovid peavad jambilistes rütmides alati vibreerima jne. Kahjuks tuleb *vibrato* puhul tõdeda, et vaid vähestel muusikutel on täpne ettekujutus ja kontroll oma *vibrato* ajaliste ja intensiivsust puudutavate parameetrite üle, isegi kui nad ise usuvad seda kontrollivat. *Vibrato* ja *non-vibrato* taktikaupa vaheldumine kiires tempos, nagu orkestriteoses „Orient & Occident”, seab mõningad muusikud silmitsi vaata et ületamatute tehniliste raskus-tega.

Mis astub aga standard-*espressivo* asemele? Lõpuks oleks ju sõge ilusat tooni ja *vibrato*’t kui sellist kahtluse alla seada – „Tabula rasa” ja „Fratres” on head näited selle kohta, kuidas kõikmõeldavad tooni ja *vibrato* varjundid leiavad ühe teose jooksul kasutuse. Ek-sisteerib ehk midagi sellist nagu spetsiifiline „Pärdi kõla”? Siin olen ma skeptiline, ma ei usu millegi sellise olemas-olusse. Määrav on see, et iga interpret kohtumisel Pärdi muusikaga otsiks oma seesmise kuulmisega alati ja uuesti õiget lahendust ning doseeringut. Ka viulda-ja ei saa palaga „Peegel peeglis” tööta-des valida standardlahendust küsimu-sele, mida taeva päralt peaks ta küll pea-le hakkama nende lõputute pikkade nootidega – ning avastab ülima tõe-näosusega, et *vibrato* puhul tähendab siin vähem rohkemat.⁴ Nende jaoks, kes sellega ümber käia oskavad, on intui-tiivne moment kindlasti teretulnud nähtus, nõuab see ju erku tunnetust, vastu-tusvõimet ja kiiret reaktsiooni. Pärt ise kasutab muide just sel põhjusel esitus-juhiseid äärmiselt säästlikult – juhul muidugi, kui ta muusikuile päris paljaid noote ei paku.

Sel kombel tekkivasse mänguruumi kuulub ka tempo. Nii nagu kõlavärv, ei kuulu ka tempo Pärdi muusika tähtsai-mate muusikaliste parameetrite hulka. „Õige” tempo valik on, hoolimata mõ-ningaist metronoominäitudest nootides, muusiku intuiitvise tunnetuse küsimus, ning on palju suurepäraseid näiteid sel-le kohta, kuidas üks ja seesama teos võib areneda erineva tempovaliku tõttu eri-nevais suundades, sealjuures oma iden-titeeti kaotamata, näiteks Alexander Maltersi „Alinale”-meditatsioonides või teoses „Kui Bach oleks mesilasi pi-danud”, kus „mesilaste”-kontrapunkti võib esitada niihästi virtuosselt-sumi-sevalt kui ka intensiivselt-tõsiselt. Ekst-reemseimat mänguruumi avarust olen

kogenud „Summa” puhul, kus tempoerinevus „romantilise” *legato*- ja värs-kelt artikuleeritud *non-legato*-variandi vahel võib ulatuda saja protsendini.

Loomulikult on sel vabadusel omad piirid. Kuna ka Pärdi instrumentaal-muusika ideaaliks on põhimõtteliselt vokaalmuusika, seab üksikute hääle „lauldavus” tempovalikule ülem- ja alampiirid. Ka agoogika kasutamisel tuleb olla ettevaatlik (kui just mitte Pärt selgesõnalisi ettekirjutusi ei tee, nagu näiteks „Alinale” puhul: *ruhig, erhaben; in sich lauschend*⁵).

Meetrumi stabiilsus on üks olulisi Pärdi muusika objektiivse mõju eeldusi. Seejuures on täpsus teostes nagu „Mein Weg” või „Tabula rasa” esimese osa puhul ilmselge; teiste, nagu näiteks „Fratrese” või „Tabula rasa” teise osa puhul aga vaevalt tajutav, ent ometi sama selgelt olemas ning sama tähtis. Just siin varitsevad interpreti ohud; näiteks nõue hoida „Tabula rasa” teises osas meetrumit konstantselt kaheksateist minutit, sealjuures ilma igasuguste muusikaliste „sündmusteta”, meenu-tab probleemi, millega seisis silmitsi püha Christophorus.

Järgmine interpretide jaoks oluline moment on täpne intonatsioon, eriti T-hääle kolmkõlanootide puhul. See on teada akustiline nähtus, et akord kõlab iseenesest valjemalt, kui ta on puhtalt intoneeritud, st kui tema üksikhelide ülem-helispektrid võimalikult kohakuti satu-vad ning seetõttu üksteist võimendavad. Suured dirigendid nagu Sergiu Celibidache kasutasid seda alati ära, taotledes orkestrilt suurimat *forte*'t mitte ülima jõu-pingutuse, vaid lihtsalt täpse intoneeri-mise abil – kusjuures saavutatud kõla oli alati soovitud tugevusega, aga mitte kunagi pressitud, vaid loomulik. Pärdi puhul kehtib sama printsiip, ja sealjuures kõlatugevusest sõltumata. Iga T-hääle

heli omab mõtet üksnes osana kolmkõ-last, ning ainult täpse intoneerimise kau-du saab omakorda tekkida tundlik tasa-kaal T- ja M-hääle vahel, mis loob ühte sulades homogeense kõlaterviku.

Ka selles mõttes on keelpillide kon-ventsionaalne *vibrato* pigem takistuseks. Kahtlemata kätkevad suuremad hüpped endas ilma *vibrato*'ta teatud intonat-siooniriisikot, siiski peaksid kogenud muusikud selle väljakutse vastu võtma ning mitte minema kergema vastupanu teed, st eelistama *vibrato*'ga tooni into-natsioonilist ebamäärasust. Selleks on Pärdi muusika kolmkõlade akustiline stabiilsus liiga tähtis – lõpuks moodus-tavad need ju referentsüsteemi meloo-dilisele tasandile.⁶

Kokkuvõtvalt saab öelda: Pärdi *tin-tinnabuli*-teostes leiab aset muusika de-subjektiveerimine. Ohver, mida Pärdi interpretid peavad tooma instrumen-taaltehnilises või „väljenduslikus” mõt-tes, on tribuut, mis tuleb maksta selle erilist liiki muusika puhul. Tasuks saa-vad nad arengu „intersubjektiivses” mõttes: Pärdi püüdlemine puhta kõla poole ja tema järjekindel nõue balansi ja homogeensuse osas suunab muusikute teadvuse (ja kuulajate oma niikuinii) si-hikindlalt tervele ja terviklikule – XX sa-jandi muusika kontekstis erakordsele nähtusele!⁷ Tähelepanuväärset on siin ka grupidünaamilisest vaatekohast. Vae-valt et mõnel orkestrandil on veel mui-du illusioone orkestri kui sotsiaalse ins-titutsiooni suhtes, siiski on Pärdi muu-sika ühisteadvust mõjutav jõud kahel-damatu ning viib õnnestunud ettekan-nete puhul erakordsete tulemusteni – kollektiivse positiivsuse ja üksmeeleni.

Kui järgnev tähelepanek teaduse sei-sukohalt vaadatuna ka tähtsusetuna näib, lubatagu mulle siiski märkus selle kohta, kui silmatorkavalt vähe leidub Pärdi-interpretide hulgas edevaid muu-

sikuid — või vähemalt, kui vähe olemasolev edevus Pärdi muusika esitamisel välja lööb. Selle muusika puhask ja tugev kiirgus näib muusikuile (ja kuulajaile) mõjuvat tõepoolest õilistavalt.

Rutiinikutkeis olevaile profimuusikuile võib kohtumine Pärdi teostega tuua kaasa üleüldise puhastumise muusikale lähenemisel. Pärdi peaaegu et rituaalne skaalade ja kolmkõlade kasutamine ja enesestmõistetavus, millega seda süütuks alasti olekus esitletakse, varjavad endas üleskutset näiliselt tuntud kord teisiti ja täiesti uute kõrvadega üle kuulata. Nii võib üks helireedel, mida on tuhandeid kordi tundetult läbi ludistatud, viia järsku tõusude ja laskumiste teadvustatud kogemiseni, ning vaene kolmkõla, supermarketi ja popmuusika poolt halastamatult välja kurnatud ning ajalooliselt iganenuna ammu prügimäele heidetud, muutub jälle kõlavõlviks, kus kolm üksikheli kõrgema integratsiooni huvides ideaalsel kombel oma individuaalsusest loobuvad.

Keskaja või renessansi muusikuile oli selline harras imetlus küllap iseenesestmõistetav. Meie aja jaoks — mille kohta Nelly Sachs ütleb: „Juba ammu oleme unustanud kuulatamise“ — pole see aga midagi vähemat kui ühe muusikalise aksiooni uuesti avastamine. Ma kujutan hästi ette, et paljude muusikute puhul viib Pärdi muusikaga tegelemine üleüldse teadlikuma ja armastusväärsema muusikasuhteni. Kas oleks võimalik ühe nüüdisaegse helilooja kohta öelda midagi veel kaunimat?

Kõrbe teeb ilusaks see, et kusagil varjab ta kaevu...

Saksa keelest tõlkinud
SAALE KAREDA,
ajakirja väliskorrespondent Viinis

Dirigent, helilooja, esseist ja muusikapedagoog ANDREAS PEER KÄHLER (s 1958) on õppinud dirigeerimist ja kompositsiooni Berliini HdKs ning Sergiu Celibidache käe all, samuti ka DAADI stipendiaadina Rootsisis Jorma Panula ja Eric Ericsoni juures. 1980. aastal rajas ta Deutsch-Skandinavische Jugend-Philharmonie (mille kunstiline juht ja dirigent on ta tänini), 1990. aastal kammerorkestri Unter den Linden, millega kontserteerib intensiivselt kogu maailmas. Kammerorkester Unter den Linden on noortest andekaist vabakutselistest muusikuist koosnev professionaalne projektiorkester, mis annab aastas oma erinevate koosseisudega kokku üle 100 kontserdi.

¹ Artikkel on kirjutatud Hermann Coneni koostatava artiklite kogumiku jaoks Pärdist (täpne ilmumisaeg pole veel teada) ning on seni avaldatud inglise ja poolakeelses tõlkes.

² Ott Ojamaa tõlge 1966. aasta väljaandest.

³ Pärt ise ütleb selle kohta: „Minu jaoks peitub muusika väärtus väljaspool kõlavärvi. Instrumendi eriomane tämber on osa muusikast, aga mitte kõige olulisem. Minu arvates oleks see kapituleerumine muusika saladuse ees. Muusika peab eksisteerima iseenda varal... kaks, kolm heli. Saladus peab seisnema selles, sõltumata mis tahes instrumendist.“

⁴ Ma jagan Paul Hillieri arvamust, et töö varajase muusikaga mõjub interpreetidele Pärdi muusikaga tegelemiseks ainult positiivselt.

⁵ Rahulikult, ülevalt; kuulatades.

⁶ Hea näide selle kohta leidub klaveripalas „Alinale“. Ülemise (M-) hääle kõla ja väljendusjõud sõltub väga suures osas sellest, kuidas neid toetavad alumise (T-) hääle noodid ning nende ülemhelid.

⁷ Pärt ise ütleb selle kohta: „See on kui sisse- ja väljahingamine. Ei saa kogu aeg ainult sisse hingata, peab ka välja hingama.“

KOGU MINU ELU ON OLNUD JAM SESSION

Veebruarikuu viimastel päevadel Tartus toimunud improvisatsioonilise muusika festivali „**Improvizz '04**” üks säravamaid esinejaid oli kindlasti **Etienne Rolin** Prantsusmaalt. Produktiivne nüüdishelilooja ja mainekas improvisatsioonipedagoog tutvustas ennast ka suurepärase ja kaasakiskuva jutuvestjana. Tema loeng „Making links between musical genres. Intersections between improvisations and composition” kujunes ootamatult põnevaks muusikaliste näidete, teoreetiliste arutluste, nakatavate naljade ja kooslaulmise sulamiks – seegi oli improvisatsioon. Tõelist improvisatsioonilist tulevärki kuulsime ja nägime aga kahel kontserdil Tartu ülikooli aulas. Ühtviisi virtuoosne nii flöödil, klarnetil kui ka saksofonidel, elu- ja musitseerimisrõõmust pakatamas, oli Etienne Rolin laval vaieldamatult käivitav ja vedav jõud. Samas polnud tegemist diktaadi või soleerimistaotlusega, vaid toimus orgaaniline koosmängimine. Eriti jäid meelde duetid koos Anne-Liis Polliga, kus pillimängule ja laulmisele lisandus nauditav näitlejameisterlikkus.

Etienne Rolin on sündinud 12. juulil 1952. aastal Berkeley's, Californias (USA); õppinud 1970–1974 San Francisco ülikoolis filosoofiat ja muusikat, lõpetanud *cum laude*; 1974–1977 Pariisis, Fontainebleau's harmooniat ja muusikaanalüüsi Nadia Boulanger' juhatusel; õpetanud 1979–1981 Romainville'i konservatooriumis XX sajandi improvisatsiooni, 1979–1985 Angoulême'i muusikakoolis plokkflööti ja improvisatsiooni, 1989–1995 Montaubani konservatooriumis džässimprovisatsiooni, 1985. aastast Bordeaux' konser-

vatooriumis muusikaajalugu, muusikaanalüüsi ja improvisatsiooni; pidanud loenguid külalislektorina Boulogne Billancourt'i, Aix-en-Provence'i, Metz, Strasbourg'i konservatooriumis, Londonis Yehudi Menuhin School'is, Chicago Northwestern University'is, University of Alberta Edmontonis.

Ta on loonud ligi 800 heliteost kammermuusikast ooperini; kirjutanud teoseid ansamblitele *2E2M*, *Accroch' Note*, *Ensemble InterContemporain*, *Viellistic Orchestra*. 1990-ndatest alates aktiivne improvisaator koostöös ansamblitega *Polyfolia*, *Fine Tuning*, *Cinégraphes* ja erinevate solistidega (Vinko Globokar, Louis Sclavis, Daniel Humair, François Rossé, Antoine Hervé, Kent Carter).

Ta on salvestanud 10 sooloplaati firmadele *Alba Musica*, *Erol Records* ja *EML*. Tema teosed ja improvisatsioonid on esindatud 11 kogumikul (firmad *Alba Musica* ja *Erol Records*).

Ta on kirjutanud raamatu „Improvisation ou la création musicale instantanée”, *Edition Question de Tempérament*, Bordeaux, 2002, 100 lk + CD; tegutseb kirjastajana – 1999. aastal asutas koos kahe Bordeaux' helilooja, Philippe Laval ja François Rosséga, kirjastuse *Edition Question de Tempérament*; produtseeridina – 1985. aastal asutas plaadifirma *Erol Records* (välja andnud 30 CD-d), 2001. aastal selle tütarfirma *Compte Goutte d'Auteur* (välja andnud 58 promoplaati improvisatsioonidega); on kunstnik – Etienne Rolini maale on alates 1991. aastast eksponeeritud viiel kollektiivnäitusel (Prantsusmaal, Poolas). Tal on olnud üheksateist autorinäitust (Prantsusmaal, Inglismaal, Saksamaal, USAs).

Etienne Rolin
(ees keskel)
musitseerimas
eesti
muusikutega
festivalil
„Improvizz '04“.
Vasakul
Mart Soo,
paremal
Taavi Kerikmäe.
Tartu Ülikooli
aula,
veebruari 2004.



Alustame teie lapsepõlvest, olete sündinud San Franciscos?

Väga lähedal, Berkeley's, San Francisco Bay Area.

Käisite seal koolis, ka ülikooli lõpetasite seal?

Jah, 1974. aastal lõpetasin San Francisco ülikooli diplomitega filosoofias ja muusikas.

Nüüd olete Prantsusmaal, kas teie vanemad olid prantslased? Nimi Etienne viitaks justkui sellele?

Ei, mu isa on pärit Belgiast. Aga Prantsusmaale tulin kohe pärast ülikooli lõpetamist. Täiendasin end Nadia Boulanger' juures 1974–1977. Hiljem lisandusid õpingud Pariisi konservatooriumis ja St. Charles'i ülikoolis Iannis Xenakise ja Olivier Messiaeni käe all. Prantsuse kodanik olen 1982. aastast.

Kas ja kuidas on teile mõju avaldanud teie ameerika päritolu?

On, on, ja meeletult palju. Ma ütleksin, et ainult minu pea ja mõtlemine on euroopalik, kõik muu aga ameerikalik.

Näiteks on mul ehtameerikalik söögiisu. Tihti käitun ma eurooplaste arvates liiga demonstratiivselt. Ja oma eesmärkide poole püüdlen ma väga entusiastlikult. Kindlasti pean mainima oma Ameerikast pärit loovat vaimu, mis on oluliselt erinev Euroopa omast. Seda kõike pole ma õppinud, vaid see on minus lihtsalt olemas, ma ju kasvasin Ameerikas. Näiteks kas või see, kuidas ma elatist teenin, ikka mitmel rindel korraga. Kuigi, seda peavad vist loovad muusikud kõikjal tege-ma... Aga kui vaadata muusika poolelt, siis ma armastan džässi, tõelist ameerika muusikat.

Aga teie euroopalik pool, kuidas ja mida see mõjutab?

Minu muusikaline maitse on pigem maksimalistlik kui minimalistlik, ehkki rütmiaarmastus viitab ikkagi džässile ja rockile, seega USAst pärit juurtele. Näiteks suudan ma kuulata Boulezi kauem kui Reichi. Komponistina on mulle omane pideva varieerimise kontseptsioon. Ja esinedes töötavad minu muusikaline vaim ja kõrv pidevalt, analüüsi-sides aktiivselt mu enda ja partnerite mängu arenemist kontserdi jooksul. Samal ajal lasen oma kehal teha, mida ta tahab, — kui tunnen, et lendan, siis olen kikivarvul, kui tekib erootiline tunne, võin ma naispartnerile väga ligidale minna. Üritan selliseid tundeid juhtida oma pilli, mis on mängimise ajal nagu minu avardunud keha.

Tagasi ameerika muusika juurde. Teie lemmikud džässis?

John Coltrane ja Eric Dolphy, kindlasti suurepärase muusik Charlie Mingus. Kui vaadata heliloomingu poolelt, siis kuigi John Coltrane oli parim saksofonist, polnud ta mitte parim helilooja. Kui rääkida heliloojatest, siis nimetasin Kolme Suurt: Duke Ellington, Thelonious Monk ja Charlie Mingus. Saksofonistidest tuleb kindlasti mainida Charlie

Parkerit. Minu jaoks on aga eriti tähtis Eric Dolphy. Ta on džässiajaloo üks unikaalne muusik, sest ühesuguse virtuoossusega valdab ta nii altsaksofoni, bassklarnetit kui ka flööti. Olen talle pühendanud teose „Memoires pour Dolphy”. Ja kindlasti ei tohi unustada Steve Lacyt.

Meenub teisigi kuulsaid muusikuid, Ornette Coleman vahest esimesena. Teie arvamus?

Ornette on minu jaoks olnud usku-matult juhtiv jõud. Tema plaat „Free Jazz” oli omas ajas väga tähtis, ta esitas väljakutse kõigile kuuekümnendate loovatele mõtlejatele. Kuigi plaat ise polegi vist kõige parem.

Anthony Braxton?

Ilmselt esimene suur avangardiheli-looja mustas Ameerikas. Tema suutis end oma aafrika juurtest lahti rebida.

Euroopast Peter Brötzmann?

Meeletu pillimees, saksa ekspressionismi hing ja sisu, kuigi tema viimased tööd on mulle pettumuse valmistanud.

Art Ensemble of Chicago versus Vienna Art Orchestra. Kas neid saab vastandada?

Siin on tõesti tegemist mõnes mõttes vastanditega, raske on võrrelda. Must ja valge tee, erinev teadmistepagas, erinevad koolkonnad, erinevad juured, hoopis erinevad muusikamaailmad. Just need mõlema suuna erinevused tahaksin kokku sulatada oma ansambelis, mille kunagi tulevikus kokku panen. Mõlemad aspektid peaksid saama koos eksisteerida.

Nüüd oleks sobiv küsida, milles seisneb erinevus *free jazz*'i improvisatsiooni ja spontaanse improvisatsiooni vahel?



Anne-Liis Poll, Anto Pett ja Etienne Rolin kontserdil
Tartu Ülikooli aulas veebruaris 2004.

Free'd mängivad bluusi- ja *bop'*itaus- taga džässmuusikud. Nad on võimelised muusikalist materjali ülikiiresti kokku liitma, kuid ikkagi põhineb see svingi aegadest pärit kindlaskujunenud taval, kuigi vahest üsnagi peidetud kujul. Neis on säilinud mingi ürgne transikirg, mis lööb välja isegi avangardsema suuna esindajate, nagu Cecil Tayloriga puhul. Spontaanne loov improvisatsioon pole suunatud stiiliühtsusele, vaid hoopis grupiteadvusele, mis laseb juhtuda iga- sugustel helisündmustel. Tulemuseks on muusikaline suspensioon, kontseptsioon, millel pole mingit seost tantsulisusega.

Kas prantsuse muusika on teie arvates loov?

Loomulikult on prantsuse muusika huvitav ja loov. Võtame muusikud nagu Louis Scelavis, Yves Robert ja Dominique Pifarély. Tegelikult ongi vist olemas prantsuse stiil, mis erineb muust Euroopast. Ma arvan, et kõik prantsuse muusikud armastavad helivärve. Kui tuua näiteid muusikaajaloost, siis Couperin,

Berlioz ja Ravel, džässmuusikast big- bändi juht Michel Legrand ja pianist Martial Solal. Prantsusmaal on väga palju loovaid džässmuusikuid. Ning kohalikud mõjud on hoopis olulisemad kui ameerika muusikute omad, näiteks Minguselt õpitu.

Milline on olnud rahva/rahvaste muusika mõju teile?

Kõige värskem kogemus on minu kodulinnast Angoulême'ist, kus mul on meeldiv võimalus improviseerida koos kongo löökpillimängija Emile Biayenda-ga. Aafrika pügmeede muusika on muljetavaldav. Mulle meeldib väga bul- gaaria rahvalaul. No ja muidugi bluus, mis on ju ameerika rahvamuusika. Üli- kooli ajal mängisin kitarril, ning Robert Johnson, T-Bone Walker ja B. B. King on mind tugevalt mõjutanud.

Minu jaoks on oluline tiibeti munkade ja tuva kõrilaul, üldse ülemhelide tekitamine. Sealse hääletehnikaga ja ülemhelide baasil tegutseb David Hyke- si *Harmonic Choir*. Mõni aasta tagasi oli

Bordeaux's nende vapustav kontsert. Kontsertmuusikas kasutas ülemhelsid esmakordselt Stockhausen oma „Stimmungis“.

Aga india muusika?

Oo jaa, india muusikaga puutusin kokku väga noorelt, ajal kui käisin Jimi Hendrixi kontsertidel. Just siis sai india muusika populaarseks. Olen kuulanud Ravi Shankarit kontserdil ja saanud suurepärase elamuse. India muusika on sügavalt improvisatsiooniline ja muusikud ülihead improvisaatorid. Neile on iseloomulik aeglane süvenemine, pühendumine intonatsioonidele – vähe ruumi, palju aega. Kuid ise pole ma seda teed läinud. Minu maailmaga sobivad rohkem aafrika trummid.

„Improvizz '04“ esimeses loengus käsitles Mikk Sarv laulude ja meloodiate leidmist/saamist meditatsiooni kaudu. Teie ja meditatsioon? Kas ja kuidas saab meditatsiooni seostada muusikas spontaansusega?

Meditatsiooniga puutusin esmakordselt kokku San Franciscos 1970. aastal. See loomulik sisekaemuse tehnika polnudki väga kauge minu kristlikust kasvatuses pärit palvetamise kogemusest. Filosoofiatudengina kuulasin võrdleva usuteaduse loenguid, sai mõtiskletud ka Lääne filosoofide õpetuste üle. Veidi hiljem, siis kui hakkasin tegema joogaharjutustega, juhtis zenbudismi ekspert Alan Watts mind meditatsiooni juurde. Meditatsioon puhastab meeled, aitab jõuda hoopis teisele taju tasandile. Spontaansus saabub, kui tavaratsionaalsusest puhastatud mõttesse tõuseb ilmutus, mis aitab improvisatsiooniägeduses teed näidata. Kui ma mängin ja pole aega mõelda kõigile muusika aspektidele, siis ma mediteerin helile. Ma tajun toimuvat inspireeriva ruumina, kus ma olen vaataja ja esineja üheaegselt.

Kui tihti olete spontaanne igapäevaelus, milline on olnud improvisatsiooni roll väljaspool muusikat?

Kogu minu elu on olnud *jam session*. Olen püüdnud vältida tüütuid enesekordusi igas eluvaldkonnas – mida ma söön, mida õpetan, mida kirjutan ja mida mängin. Kusagil sisimas on minus järjepidev sund, mis paneb mind otsima uusi lahendusi, et suudaksin ümbritseva läbi saada musikaalsemalt. Ma ei rahuldu kunagi ühese probleemiasetusega. Kui ajapuudus ei võimalda analüüsi teel jõuda ratsionaalse lahenduseni, usaldan instinkti, mis virgutab liikuma katse-eksituse meetodil.

Kas teie peres on veel muusikuid?

Mu naine on muuseumi kuraator, tema on mul aidanud tungida maalikunsti saladustesse, temalt olen saanud ka kunstiajaloo mõistmise. Minu kolmest lapsest õppis muusikat, viiulit, ainult esimene, aga temagi loobus, ta on veebidisainer.

Tagasi muusika juurde. Kui spontaanne oli John Cage?

Ta kuulutas, et talle ei meeldi improvisatsioon, sest see on liiga etteaimatav. Ta laskis asjadel areneda, nagu see oli tema mõtteis ette planeeritud. Ma usun, et ta soovis, et kõik muusikud võtaksid osa komponeerimise protsessist. Praegu töötan ühe lauljaga, aidates tal ette valmistada Cage'i Aariat soolohäälele.

Olete kaua olnud konservatooriumi õppejõud, palju on teil õpilasi? Kas nende hulgas on ka nimekaid?

Hetkel on mul kolmkümmend muusika analüüsi tudengit ja viis, kellele õpetan improvisatsiooni. Minu lõpetajate hulgas on heliloojaid, tšelliste, puhkpillimängijaid, kuid ilmselt on veel vara rääkida, kes neist on tulevikus tõeline Nimi muusikas.



Etienne Rolin: „Kogu minu elu on olnud *jam session*.”

Olete mänginud ka barokkmuusikat. Milline on teie suhe vanamuusikaga, keskaja muusikaga?

Kui vana on vana? Olen esitanud Bach'i barokk-traversflöödil, olen mänginud tema Brandenburgi kontserte. Mulle meeldib jälgida, kuidas kõlab Bach pühendunud muusikute esituses, kes süvenenult on uurinud ja dešifreerinud tema käsikirjade originaale ja kes tihtipeale on ise ka veel pillimeistrid. Keskaja muusikal pole olnud erilist kohta minu muusikupraktikas, välja arvatud üks suurepärase kontrapunktiga Machaut' pala, mida ma meelsasti esitan („Ma fin est mon commencement”).

Mina kuulsin ringhingamisega musitseerimist esmakordselt Ned Rothenbergilt, sama mänguvõtet kasutate ka teie oma kontserdil. Kuidas kommenteerite oma pillimängutehnikat?

Ringhingamist kasutavad paljud, kuid tavaliselt on tegemist ainult pideva tooni puhumisega. Vähesed musitseerivad ja improviseerivad.

Konrad Bauer on öelnud, et ta ei tea, kuidas ta seda saavutab, kuid ta mängib viiehäälselt. Millest mitmehäälsus?

Mitmehäälsus on seotud ülemhelide tekkimisega. Hoopis iseasi on panna helid erinevalt liikuma, nagu me kuuleme tuva laulikutel. Üritame kokku lugeda. Kõigepealt on põhiheli, mida ma puhun, sellele lisandub ülepuhumisest tekkiv heli. Erilise sõrmeasetusega suudan tekitada veel ühe heli, ongi kolm. Aga samal ajal saan ma ju laulda ja kui kasutada siin kõrilaulutehnikat, siis võibki rääkida vähemalt viiehäälsusest. Nii ma mängisingi eilse kontserdi viimases palas.

Aga väga vähesed muusikud on ju võimelised nii mängima?

Seda küll, kadunud Ned Rothenberg näiteks oli, ja Evan Parker. Olen koos Evan Parkeriga improviseerinud. Tema on võimeline ringhingamist kasutama tund ja enamgi veel. Mina nii kaua ei suuda. Tegelikult pole ma sellel alal palju katsetanudki. Eilne kontsert oli minu jaoks tehnilises mõttes suur kordaminek.

Tuleme korraks tagasi teie muusikaõpingute juurde. Rääkige oma õpetajatest, Nadia Boulanger'ist, olite ju üks tema viimaseid õpilasi?

Nadia oli minu tõeline kasvataja ja suunaja. Oma ülimalt traditsioonilise õpetusmeetodiga suutis ta mind panna mõistma mineviku meistrite muusikalist mõtlemist. Tema vormitud on ka minu õpetamise meetod. Kui tunned minevikupärandit, alles siis saad kirjutada seda, mida kuuled, seda, mida tahad.

Xenakis ja Messiaen?

Xenakis tõi mind muusika formaalsete, ülekeerukalt matemaatikaga seotud aspektide juurde. Tema muusika on imepärane segu innovaatilisest vormist ja vulkaanilisest energiast. Ta muutis kõiki ideid ja eelarvamusi, mis muusika kohta on olemas. Messiaeni kummalisel kombel minu muusikat eriti ei mõjutanud, kuid oluline on, et tema juures õppis väga palju uuriva vaimuga noori inimesi ja kokkupuuted nendega olid isenesest stimuleerivad. Ja atmosfäär tema auditooriumis oli fantastiline. Olin algaja helilooja, ning just tänu Messiaeni julgustavatele märkustele leidsin ennast, saavutasin eneseusu.

Olete väga hõivatud inimene. Palju jääb teil aega muusika kuulamiseks? Mida eelistate? Mis meenub lähiajast?

Põhiliselt kuulan muusikat, kui sõidan autoga Bordeaux'sse, konservatooriumi tööle. Viimasel ajal olen ostnud vähe CDsid: Tim Berne'i trio, Xenakise



Naatari Haameri fotod

orkestriteosed, Elliot Carteri ooper.

Viimati nautisin Bill Friselli ECMi kogumikku. Analüüsiklassis kuulasime Brahmsi Triot ja järgmisel nädalal tuleb käsitlusele Cage'i Aaria Cathy Berberiani esituses, seda kuulasin ettevalmistuseks.

Kuidas said alguse kontaktid Eestiga?

Minu kontaktid algasid, kui kohtusin Bordeaux's Anto Pettiga. Kohtumise eeltöö tegi Anto abikaasa, kes on minu muusikaanalüüsi üliõpilane. Tema käest sain kuulata Muusikaakadeemia

improvisatsiooni *workshop*'i helisalvestist. Kahe kuu pärast me kohtusime ja minu ettepanekul salvestasime oma improvisatsioonid. Esimese plaadi ristisime nimega „East West Boogie”. Pärast seda tutvustasin Antot oma vana sõbra, bassimängija Kent Carteriga ja sellele järgnes plaadistus trioga, millele sai nimeks „Energy Connection”. Praegu toimetan raamatut Anto Petti õpetusmeetodist. Prantsuskeelse tõlke ingliskeelsest originaalist loodame kaante vahele saada selle aasta jooksul. Prantsuse Instituudi abiga võiks raamatu esitlus toimuda Tallinnas 2005. aasta jaanuaris.

Olete ise ka kirjutanud raamatu improvisatsioonist?

See on prantsuskeelne, „Improvisation ou la création musicale instantanée”, praegu valmistame ette tõlget inglise keelde. Uus raamat koos CDga peaks ilmuma üsna varsti, võib-olla mõne kuu pärast.

Rääkige plaadistustegevusest.

Improvisatsioonilist ja uut muusikat antakse väga vähe välja. Seepärast asutasin 1985. aastal plaadifirma *Erol Records*. 2001 järgnes sellele eranditult improvisatsioonilisele muusikale pühendatud tütarfirma *CGA (Compte Goutte d'Auteur)*. Minu jaoks on see ülimalt tähtis ettevõtmine.

Oleme välja lasknud juba 58 promo-plaati, nende hulgas neli plaati Anto Petti osalusel. Anto sooloplaat, Anto ja minu duoplaat, trioplaat koos Anto ja minu kauaaegse partneri, bassimängija Kent Carteriga ja lisaks minu ja Anto kontserdi plaat. Trioga on plaanis veel üks plaat välja anda. Prantsuse Instituudi abil on plaanis see projekt järgmisel aastal Eestisse tuua. Tänu Prantsuse Instituudile osalen ka praegusel festivalil.

Mida ütlete festivali kohta?

See oli mulle väga positiivne kogemus. Mulle meeldis vastuvõtlik publik. Side tekkis kohe esimesel kontserdil, kontakt tihenes loengu käigus ja *jam session* oli tõeline kulminatsioon.

Kui teil oleks ülesanne intervjuerida iseennast, siis milline oleks see ainuke küsimus, mille te endale esitaksite? Ja vastus sellele?

See küsimus kõlaks nii: „Kuidas annab muusika mõtte sinu eksistentsile?” Vastus: muusika õppimise, õpetamise, komponeerimise, improviseerimise, salvestamise ja avaldamise protsess võimaldab mul: mõista mineviku suuri meistreid, anda seda teadmist üle oma õpilastele, suunata tulevikku oma ettekujutusi helide kujul, teha koostööd teiste muusikast ja muusikas mõtlejatega ning salvestada ja levitada materjale.

Muusikapraktika kaudu muutub inimene vastuvõtlikumaks. Elu mõtteks saab tundmatu aktsepteerimine ja omaks võtmine.

Vanasõna ütleb, et üks rumal võib rohkem küsida, kui kümme tarka vastata... Täna vastuste eest.

Xenakis jälle ütleb, et õnnestunud valikute tegemiseks peab olema täidetud üks kolmest tingimusest: peab olema kas laps, matemaatik või loll. Meie lollitasime improviseerimise teemadel...

Küsinud ja kommenteerinud
AVO KARTUL

„... JA SAADA PÕNEVAT KÕLA”

Mõningaid Lepo Sumera teose „In Es” analüütilisi aspekte¹

GERHARD LOCK

Käesoleva uurimuse objektiks on Lepo Sumera pala „In Es” kahe klaverile (1978). Käsitletud on selle struktuuri erinevaid aspekte ning näidatud teose mitmekesisust. Artikli algul on vaadeldud teost Sumera varase klaveriloomingu kontekstis, seejärel erinevate heliloomingu traditsioonide taustal, keskendudes sellistele aspektidele nagu harmoonia, vorm, temaatika, motiivistik ning seeriotehnika elemendid. Uuritud on pala põhiideesid, motiivistikku, süvastruktuure ja kunstmuusikaväliseid elemente, milleks on rakendatud ka graafilisi analüüsimetodeid.

1. „In Es” Sumera varasemate klaveripalade kontekstis

„In Es” kahe klaverile on valminud 1978. aasta aprillis ja juhuslikult toimusid kaks esiettekannet samal päeval (25. aprillil 1978) erinevates linnades: Tallinas Nata-Ly Sakkose ja Toivo Peäske, Bakuus Nora Novika ja Raffi Haradžaniani esituses.² Sumera varasem klaverilooming sisaldab teoseid nagu „Ostinaato-variatsioonid” (1967)³, „Fugett ja postlüüd” (1972) ja „Pianissimo” (1976). „Ostinaato-variatsioonides” kasutab Sumera kromaatilise helirea kõiki kahteist heli (kordusteta), kuigi alles hiljem lugenud ta enda sõnul Veljo Tormise soovitusel Křeneki dodekafooniaõpikut.⁴ Dodekafoonilist helirida kasutab ta hiljem ka „Fugetis ja postlüüdis”. Vaatamata sellele ei rakenda Sumera rangelt dodekafoonilist tehnikat, vaid otsib oma süsteemi. Ka teoses „In Es” leidub dodekafooniline helirida, kuigi pole rangelt järgitud dodekafoonia reegleid. Süsteemi rangusest tähtsam on

Sumerale omapäraste kõlastruktuuride otsimine, süvenemine kõlasse, kõlakontrastidesse ja huvi pillide erinevate mänguvõimaluste vastu (näiteks leidub „Pianissimos” huvitavaid pedaaliefekte). Torkab silma Sumera otsimiskirg, tema võime arendada terve pala ühest ideest ja otsida kooliharmoniast erinevaid lahendusi.

„In Es” on peenelt viimistletud struktuuriga ja sisaldab kuut põhiideed; nimetagem neid: „es”, klastrid, heliredelid, akordid, linnuhääled ja registrite vastandamine. Samas on aga Sumera kasutanud nii klaveri rikkalikke kõlavõimalusi üldse kui ka kahe klaveri ansamblist tulenevaid spetsiifilisi võimalusi. Teoses valitseb üks väljakomponeeritud keskne heli – „es”, mis läbib „punase joonena” kogu teost, kuid samas leidub ka modaalseid struktuure, akorde, klastreid, eriliselt struktureeritud kaheteisthelilist kromaatilist helirida ja linnuhäältega võrreldavaid löike.

Teost iseloomustab mitmekesine, kuid samas ka läbipõimunud ja orgaaniline struktuur. Merike Vaitmaa on kirjutanud: „„In Es” kahele klaverile on konfliktivaba kontsertpala, ühtaegu tokaatalikult liikumisrõõmus ja kõlavärvintüansidest vaimustuv.”⁵ Samas on see virtuosne ja huumoriga vürtsitatud.⁶

2. „In Es” erinevate heliloomingu traditsioonide kontekstis

2.1 Harmoonia, akordika

Teoses puudub funktsionaalharmonia; kuigi helilooja kasutab rohkesti puhtaid kolmkõlasid (peamiselt mi-

noorseid), esinevad nad traditsioonilisest harmooniast erinevas funktsioonis (nt samatertsilisuse suhted). Kauges registris korraga võetud eri kolmkõlasid ei saa tegelikult tajuda ühtse akordina, vaid polüharmoonilise ühendusena.

2.2 Vorm, teemad ja motiivid

Teose vormi võib nimetada rondo-taaliseks⁷, siiski puuduvad siin klassikalises-romantilises mõttes selgelt eristuvad teemad. Teemade funktsiooni täidavad mitmesugused motiivid, mis on tihti üksteisega sarnased ja pärinevad samast algallikast või on hõlpsasti tajutavate kunstmuusikaväliste seostega, nagu seda on „linnulaulu motiiv“ või „džässimotiiv“. Teose materjali võib jagada põhiideedeks ja motiivideks, kusjuures mõningaid põhiideid saab samaaegselt lugeda ka motiivideks. (Kõik põhiideede ja motiivide nimetused pärinevad käesoleva artikli autorilt.)

2.3 Seeriatehnika elemendid

Sumera huvi kaasaegsete kompositsioonitehnika vastu viis teda erinevate lahendusteni. Ta kasutas nn vaba dodekafooniat tehnikat. Ka vaadeldavas teoses rakendab helilooja omaenda süsteemi, luues *quasi*-kromaatilise seeria.

3. Struktuurianalüüs

„Helilooja ülesanne on mingi motiiv, kas või kõige lihtsam la-si-do-re, kirja panna niiviisi, et kuulaja ei lööks käega: ah, see la-si-do-re..., vaid kuuleks: oo...! la-si-do-re...! Ja nii läbi kogu teose.“⁸

Tsitaadis kirjeldatud mõtteviis näib olevat omane Sumera küpsele loomingu, aga ka juba vaadeldavas teoses leidub lihtsaid motiive, mis eraldi kuulata ei tundu eriti uue või huvitavana, aga helilooja kasutab neid huvitavas kontekstis. Selliste motiivide hulka kuuluvad näiteks lihtne tõusev või laskuv kvindikäik, diatooniline helireedel (klaveri valged klahvid) või akordid

(kas korraga võetud või arpedžeeritud). Tähtsuseta pole ka loomulikult teose põhiidee „es“. Näiliselt lihtne idee – noodikordus – muutub tänu läbimõeldud faktuurikäsitlusele teost läbivaks „punaseks jooneks“.

3.1 Põhiideed

Pole teada, kas kõik järgnevad kuus analüüsi käigus leitud põhiideed olid heliloojale teose loomisel võrdsest olulisest, kuid igatahes on need kas noodipilti vaadates või muusikat kuulates selgesti tajutavad. Põhiideed on sellised pinnastruktuuri kõlanähtused, mis esiteks kas läbivad kogu teost või täidavad ühte ja sama semantilist funktsiooni kogu teose vältel ning teiseks on oma tunnusjoonte poolest selgelt üksteisest eristatavad.

Teose pealkiri on „In Es“, seetõttu tundub loomulikuna, et heliloojal oli selge soov arendada teos välja ühest helist (antud juhules). Nimetan põhiideeks ka kitsaid klastreid, sest nad takistavad või katkestavad põhiideed „es“. Tõusvad diatoonilised heliredelid moodustavad kontrasti nii pikalt püsivale *es*-helile kui ka suhteliselt lühikesele, ainult neljast helist koosnevale klastriks. Akordid on enamasti minoor-kolmkõlad, mis esinevad kas simultaanselt või suksessiivselt (tõusvalt arpedžeeritud). Linnuhäälate kohta on Sumera öelnud, et ükskõik, kas nad on linnuhääled või mitte, on sellised motiivid teda vaimustanud juba lapsepõlvest peale.⁹ Klaveri igal registril on omapärane kõlakarakter, mille abil helilooja püüab luua mitmekesisist kõlapilti.

3.2 Motiivid

Kuna siin kasutatud motiivistik erineb tihti traditsioonilisest, vajab see lähemat selgitamist. Motiivideks on nimetatud kõiki helikooslusi, mis moodustavad teose süvatasandi struktuuri. Motiivid on seotud liikumisega kõla-

ruumis ja nad eristuvad üksteisest selgelt oma liikuvuse või staatika poolest. Motiivid võivad olla kas lühemad või pikemad.

Motiive saab jagada neljaks rühmaks. Motiiv 1 on väike klaster; motiivid 2–3 koosnevad laskuvatest või tõusvatest kvintidest; motiiv 4 põhineb kas arpedžeeritutel või korruga võetud kolmkõladel. Motiiv 5 on erinevad tõusvad heliredelid. Motiiv 6 on erandlik,

sest teda leidub nii vastassuunaliselt liikuvates akordides kui ka figuratsioonides. Motiivid 7–9 on pikemad meloodilised motiivid („lüüriline motiiv“, „linnulaulu motiiv“, „trioolide motiiv“).

Kõik motiivid on omavahel seotud; nad arenevad ühest teise või kasutavad sama helimaterjali. Tihti on nad sarnased rütmiliselt, mõnikord ka oma liikumissuuna poolest; nad kõlavad tihti ka korruga või muutuvad kooskõladeks.

Näide 1. Motiivide nimetused ja numeratsioon.

- | | |
|-------------------------------|---|
| 1. klaster | 5. heliredelid (tõusvad) |
| | 5.1 früügia heliredelid |
| 2. kvindid (laskuvad) | 5.2 dooria heliredelid (tõusvad ja laskuvad) |
| 2.1 aeglased kvindid | 5.3 <i>quasi-glissando</i> (valgetel klahvidel) |
| 2.2 kiired kvindid | |
| 2.2.1 „džässimotiiv“ | 6. „keerutusmotiiv“ |
| | 6.1 meloodilised liinid liikuvast figuratsioonis |
| 3. kvindid (tõusvad) | 6.2 meloodilised liinid simultaanakordides |
| 3.1 ilma lisahelideta kvindid | |
| 3.2 lisahelidega kvindid | 7. „lüüriline motiiv“ |
| | |
| 4. kolmkõlad | 8. „linnulaulu motiiv“ (ööbikutaoline lind) |
| 4.1 arpedžeeritud kolmkõlad | |
| 4.2 korruga võetud kolmkõlad | 9. „trioolide motiiv“ (<i>quasi</i> -kromaatileine seeria) |

3.3 Vorm (vt näited 2a ja 2b)

Vormi aluseks on põhiidee „es“ ja mõned pikemad motiivid („linnulaulu motiiv“, „lüüriline motiiv“, „trioolide motiiv“). Tervikuna koosneb teos kolmest osast, mida eraldavad üksteisest kaks generaalpauusi (taktid 48 ja 69). Sellele lisanduvad veel sissejuhatus („es“, takt 1–21) ja kooda („es“, takt 116–129). Kolmas osa on kõige pikem ja liigendub kaheksaks selgelt eristuvaks lõiguks (viimased tuginevad vaheldumisi „trioolide motiivile“ ja „linnulaulu motiivile“). Enamik motiividest kõlab juba esimeses osas (nr 1–6). Teise osa „lüüriline motiiv“ (7) on kontrastiks esimese kaleidoskoopilise osa rohketele motiividele. Kolmas osa koosneb kahest uuest kontrastsest motiivist (8, 9). Esimesest osast pärit akordide (motiiv 4.2) tagasipöördumisega enne koodat on

teose arengukaar sulgunud. Teost ühendav põhiidee on alati „es“, mis küll vahel kaob, kuid mõtteliselt kestab edasi.

Näites 2a on püütud kujutada teose vormi, keskendudes ainult iga lõigu kõige iseloomulikumatele joontele. Eelviimase rea suured tähed ja nende numeratsioon (vt näide 1) tähistavad vastavat lõiku tervikuna. Suurte tähtede seos motiividega on seletatud näites 2b. Ainult motiivid 7–9 on võimelised moodustama iseseisvaid lõike (teise osa alguses ja kolmandas osas). Esimese ja teise osa lõigud koosnevad enamasti motiividest 1–6, mida on intensiivselt töödeldud. Sellest on tuletatud ka lõigu nimetused (töötlus I ja II). „Punast joont“ „es“ kui üht põhiideedest on kujutatud näite 2a alumises reas.

Näide 2a. Vorm, põhiidee „es” ja motiivid

Takti nr*	1–21	21–29, 30–35	36–44	45–46	47–48	48	49–52	53–60	60–62	62–63	64–69	69
Lõigu nimi	Sissejuhatus „es”	Motiivide esitamine (quasi-ekspositsioon)	Töötlus I			GP	Lüüriline loik	Töötlus II				GP
Lõiku ise-loomustav motiiv							„Lüüriline motiiv”					
		A	A+B	Bb			C	A'+B'	Bb'	D''	A'+B'	
põhiidee „es”											
Takti nr*	70–75	76	77–78	79–81	82–85	86–98	98–103	104–113	114–115	116–129		
Takti nr**						86–104	104–109	110–119	120–121	122–135		
Lõigu nimi	Episood								Quasi-repriis (Esimese osa akordide meenusus)	Kooda „es”		
Lõiku ise-loomustav motiiv	„Trioolide motiiv” (quasi-kromaatileine seeria)	„Linnulaulu motiiv”	„Trioolide motiiv” (quasi-kromaatileine seeria)	Lind I („linnulaulu motiiv”)	„Trioolide motiiv” (quasi-kromaatileine seeria)	Lind I/II („linnulaulu motiiv”)	Kaks lindu („linnulaulu motiiv”)	„Trioolide motiiv” (quasi-kromaatileine seeria)				
	E	D	E	D	E	D'	D''	E'	Bb''			
põhiidee „es”												

* Sumera autograafi järgi,

** trükivariandi järgi¹⁰

Näidetes 2a ja 2b ilmneb pala struktuuriline omapära, näiteks see, kui võrd valitsev on esimestes osades töötlemine või siis see, kui tihti vahelduvad kolmandas osas kaks motiivi. Nii saab suur-

te tähtede põhjal rääkida rondotaolisest vormist, mis eeldab kolme osa (vt näide 3). Suurte osade proportsioonid on 1:2/3:2 (tulemus on saadud iga takti 16-ndike liitmise põhjal).

Näide 2 b.

Motiivid (suured tähed ja numeratsioon)

motiivid	1	2	3	4	5	6	7	8	9			
suured tähed	2.1	2.2	2.2.1	3.1	3.2	4.1	4.2	5.1	5.2	5.3	6.1	6.2
A	x	x		x	x			x				
A+B	x		x	x	x	x	x	x	x		x	x
Bb	x						x			x	x	
C												x
A'+B'	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x
Bb'							x			x		
D''										x		
A'+B'	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x
Ea	x											x
D	(x)											x
Ea	x											x
D	(x)											x
E	x											x
D'												x
D''												x
E'												x
Bb'							x					

Näide 3. Rondotaoline vorm

Sj. („es“) A B CA' B' EDED B'' Kooda („es“)
 Sj. I II III Kooda

4. Mõningaid põhiideede ja motiivide struktuurilisi aspekte

4.1 Põhiidee „es“

Sumera loob selle põhiideega tõusva ja järk-järgult tiheneva kõlavälja, mis moodustab teose tonaalse keskme. „Es“

on ka teose raamistus. Nagu järgnev skeem (vt näide 4) näitab, algab teos oma kõige madalama heliga kontraoktav. Järk-järgult lisandub sama noot kõrgemais oktavites ja samaaegselt muutub rütmifiguur kolm korda kiiremaks.

Näide 4. Põhiidee „es“ skemaatiliselt (taktid 1–21)

----- (tremolo)
 (12 x 1, 2; seejärel: 3x9 3x9 3x9 jne)

12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12 12

1 2 1 2 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1 jne.

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 jne.

----- = tremolo
 = kaheksandiktrioolid, alates 16. taktist kuuteistkümnendiktrioolid
 1, 2 = ¼ noolid (1 ja 1+1)
 1, 2 = ¼ noolid (1 ja 1+1, kolme takti vältel)
 3 = ¼ noolid (1+1+1, kolme takti vältel)

esimene oktav
 esimene oktav
 väike oktav
 suur oktav
 kontraoktav

Poolrasvase kirjaga on tähistatud teise klaveri sisseastumine.

Torkab silma fraktaalgeomeetriaga sarnane ülesehitus: üks ja seesama rütmiline muster esineb korruga vähen-duses ja suurenduses, meenutades ka

„matrjoška“-printsipi. Seega ilmneb teose orgaaniline struktuur juba alates esimestest taktidest (näha ka järgnevas noodinäites).

Näide 5. Põhiidee „es“ (algustaktid 1–21, Sumera autograaf)

4.2 Trioolide motiiv (*quasi-kromaati-line seeria*)

Esimesel klaveril kõlavat „trioolide motiivi” (paremas käes) võib nimetada *quasi-kromaatiliseks seeriaks*, üldisemalt ka kromaatiliseks helirea permutatsiooniks, sest võrreldes *a*-st laskuva kromaatilise helireaga on vahetanud oma kohad esimene ja teine heli (*gis* ja *a*) ning kaheksas heli (*cis*) kõlab alles pärast viimast kolme heli (*c*, *h* ja *ais*) (1-0) (2-3-4-5-6-7) (9-10-11-8).

Seeriat pikendavad ja komplitseerivad kaks korduvat heli (*gis* ja *a*), kõlaliselt aga rikastavad seda eellöögid. Kuigi seeria helid on jagatud kahe oktaavi vahel, on selgelt tajutav laskuv kromaatiline helirida. Vasakus käes kõlab sama-

aegselt seeria esimene heksahord poolteist korda aeglasemas liikumises, sellepärast on selgelt kuulda samaaegselt kaheks ja kolmeks kaheksandikuks jagunevaid rütmigruppe.

Kõnesolev motiiv kõlab teose neljas lõigus. Kahel esimesel korral (taktides 70–75 ja 77–78) kõlab ainult selle esimene heksahord, kahel viimasel korral (82–85, 105–113) terve motiiv, aga erinev arv kordi. Kahe käe kontrapunkt võib olla seeria erinevais läbiviimistes erinev. Korduva meloodia pikkus erineb takti pikkusest, seetõttu on meetrumrõhulised noodid motiivi erinevais läbiviimistes erinevad (selline tehnika meenutab keskaja isorütmilist kirjaviisi).

Näide 6. „Trioolide motiiv” (taktid 82–84, Sumera autograaf)



4.3 Linnuhääled ehk „linnulaulu motiiv” (vt näide 7)

Sumera linnuhääli on võrreldud nii Messiaeni omadega kui ka looduslike linnuhäälega. Sumera on öelnud, et ta vajab linnuhääli meenutavat motiivikat „selleks, et panna kaks klaverit erinevas rütmis „tiksuma” ja saada põnevat kõla”.¹¹ Sellega viitab Sumera teose struktuurilisele küljele ja annab pidepunkti analüüsiks.¹² Üldiselt sarnaneb Sumera „linnulaulu motiiv” ööbikulauluga, kuid sarnasus on ainult ligikaudne (mõlemale on omane rütmiline ja intervalliline mitmekesisus). Nagu Messiaenil on ka Sumeral linnulaulu faktuur mitmehälne ja sisaldab akorde. Sumera

noodipilt on esmapilgul üsna lähedane Messiaenile. Mõlemad kasutavad eellööke, septimeid, tritoone, sekundeid, klaveri erinevad registreid ja ehtsast linnulaulust pärit rütmistruktuure. Hoolimata sellest on Sumera linnuhääled Messiaeni omadest siiski erinevad.

Sumera „linnulaulu motiivi” süvastruktuur on keeruline, aga järjekindel. Kahe klaveri partiid on enamasti samad, aga teine klaver „hilineb” 16-ndiku või 8-ndiku, hiljem poole takti võrra.¹³ Motiiv koosneb erinevatest struktuuriplokkidest ja sisaldab kolme erinevat elementi. Nad on järjestatud kas eraldi plokkidena või moodustavad kombinatsioone: (1+2), (1+3), (1+2+3).

Näide 7. „Linnulaulu motiiv“ (taktid 90–91, Sumera autograaf). Motiivielemente tähistavad punktiirjooned ja numbrid on lisatud artikli autori poolt.

* РИТМИЧЕСКИЙ РИСУНОК ПАРТИИ 2-ого ф.п. АНАЛОГИЧНО ПАРТИИ 1-ого ф.п. ТОЛЬКО С ОТАЗЖИВАНИЕМ НА $\frac{1}{16}$.

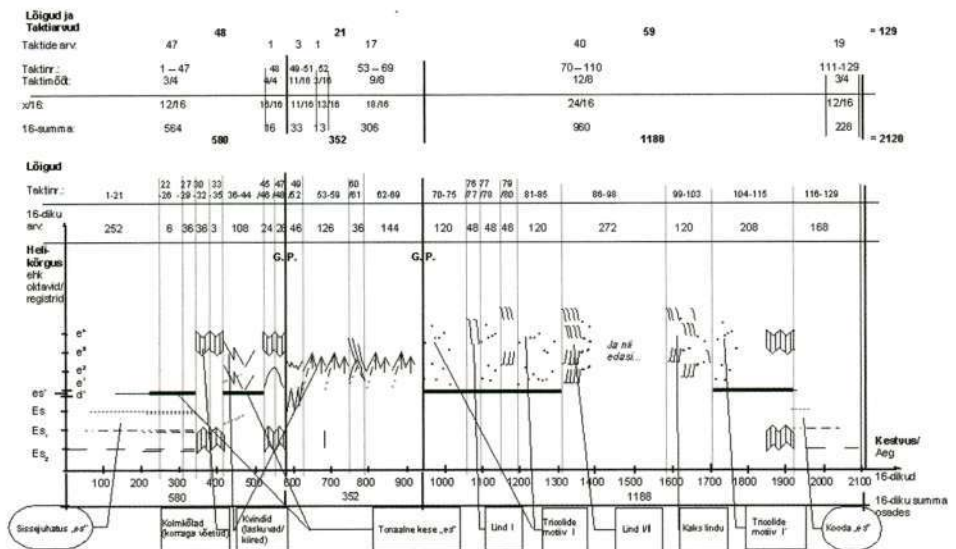
— RHYTHMICAL PATTERN OF THE 2-nd p.-no IS ANALOGICAL WITH THE 1-st, ONLY IT BEGINS WITH THE DELAY OF $\frac{1}{16}$.

5. Graafiline kujutamine

Analüüsi põhjal on koostatud diagramm (vt näide 8), milles kujutatakse kahemõtmelist – helikõrgusest ja ajast koosnevat kõlaruumi. Ajatelg on jagatud kuueteistkümnendikeks, mis on teose lühim noodivältus. Diagrammis on näha sissejuhatus „es“, püsivat „punast joont“ „es“, koodat „es“ ning osa motiividest. Ehkki horisontaalsel ajateljel (kuueteistkümnendike liikumi-

se põhjal) ja vertikaalsel helikõrguse teljel (kaheteisthelilisele süsteemile tuginedes) on teoreetiliselt võimalik kujutada teose elemente diagrammis väga täpselt, ei saa need skeemi väiksuse tõttu nii detailselt välja joonistada. Sellepärast on motiivid ainult osaliselt kujutatud sümbolina (arvestades nende registrist asukohta). Siiski pakub diagramm ülevaate teose tähtsaimatest struktuurielementidest.

Näide 8. Diagramm



6. Spektraalanalüüs

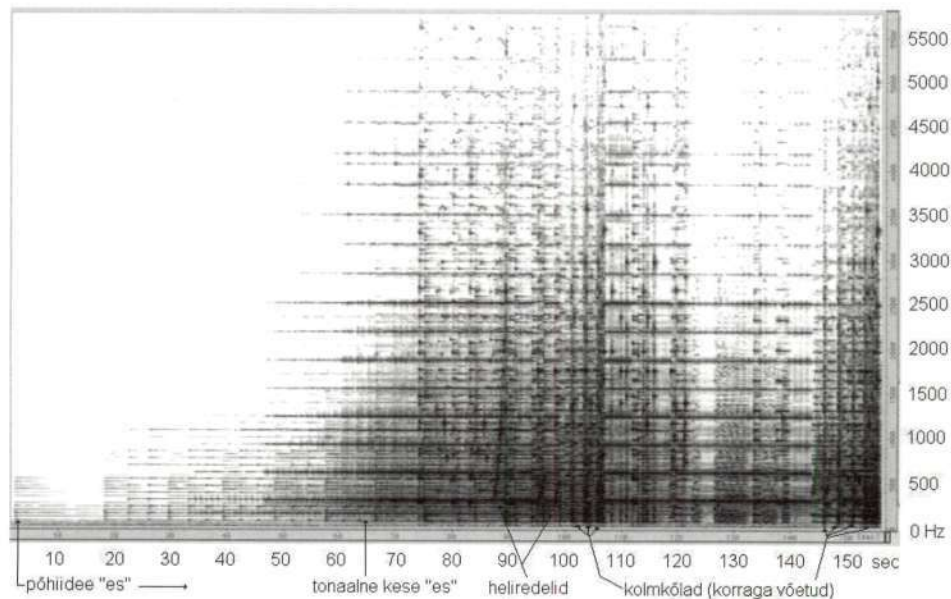
Lõpuks võiks vaadelda mõningaid spektraalanalüüsi pilte (teostatud arvutiprogrammi *Audiosculpt*¹⁴ abil). Spektraalanalüüs ehk sonogramm baseerub nn Fourieri teoreemil, mille kohaselt saab mistahes keeruka kujuga perioodilist võnkumist jagada üksikuteks erineva sagedusega siinusvõnkumisteks (ehk osahelideks), millest koosneb kõla spekter. Ehkki sonogrammidest saab teha mitmesuguseid detailseid järeldusi, piirdugem siinkohal siiski vaid järgnevate aspektidega: 1) põhiidee „es”, 2) põhiideega „es” seotud avanev ja sulguv kõlaruum, 3) heliredelid ja akordid, 4) „linnulaulu motiiv”.

Vaadeldav teos on osahelide spektri poolest üles ehitatud väga selgelt, seega

sobiv näide selgitamaks klaverikõla osahelide koostist (suhteliselt regulaarne spekter).¹⁵ Samas võimaldab teose läbi paistev faktuur n-õ „näha” pala struktuuri.

Suuremõõtmeline analüüs näitab praktiliselt teose iga heli. Järgnevalt toodud pildi väikeste mõõtmete tõttu ei saa siiski lähemalt detailidesse minna. Üldiselt tekivad horisontaaljooned ühe teatud heli kestuse jooksul (ülelistikku asetatud, moodustavad need jooned vasta va heli osahelide rea).¹⁶ Pildi heledus või tumedus näitab kas dünaamikat või korraga kõlavate helide hulka. Spektraalanalüüsi piltidest ilmnevad struktuurid kinnitavad osaliselt eespool kujutatud joonistatud diagrammi struktuure. (Vt ka näide 8.)

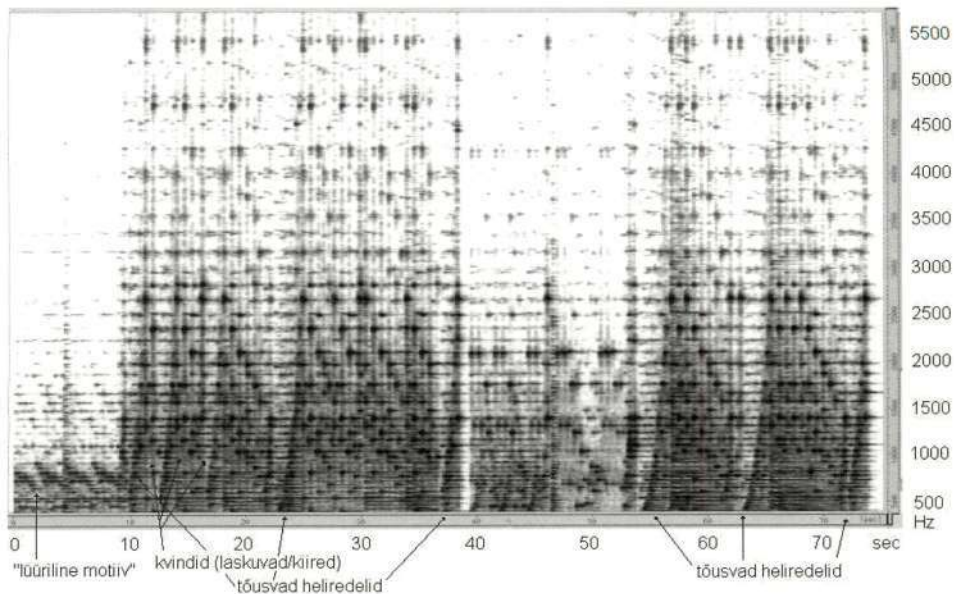
Näide 9a. Spektraalanalüüs, pilt 1, esimene osa, taktid 1–48



Pildil on näha, kuidas algab teos põhiideega „es” kõige madalamas registris Es_1 . Järk-järgult lisandub sama noot kõrgemais oktavites ja samaaegselt muutub rütmifiguur kolm korda kiiremaks.

Horisontaalsed mustad jooned on erinevad osahelid, neist kõige alumine kujutab kestva toonaalse keskmee „es” põhiheli.

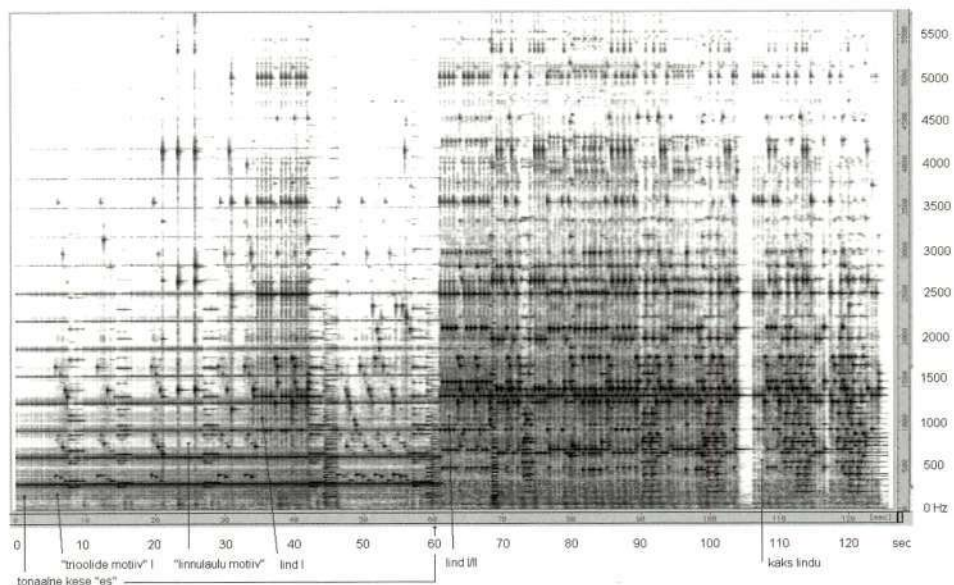
Näide 9b. Spektraalanalüüs, pilt 2, teine osa, taktid 49–69



Pildi alumises osas puudub paks horisontaalne joon, järelikult ei kõla sel ajal põhiidee „es”. Selle asemel on näha rohkeid diagonalselt tõusvaid „jooni”, mis tekivad teise osa tõusvate heliredelite rohkuse tõttu. Pildi alguses on näha

„lüürilise motiivi” helisid. Pildi teise poole algus on hõredam. See vastab faktuurile, kus valitsevad „linnulaulu motiiviga” sarnased läbipaistvad kuuestkümnendikfiguurid.

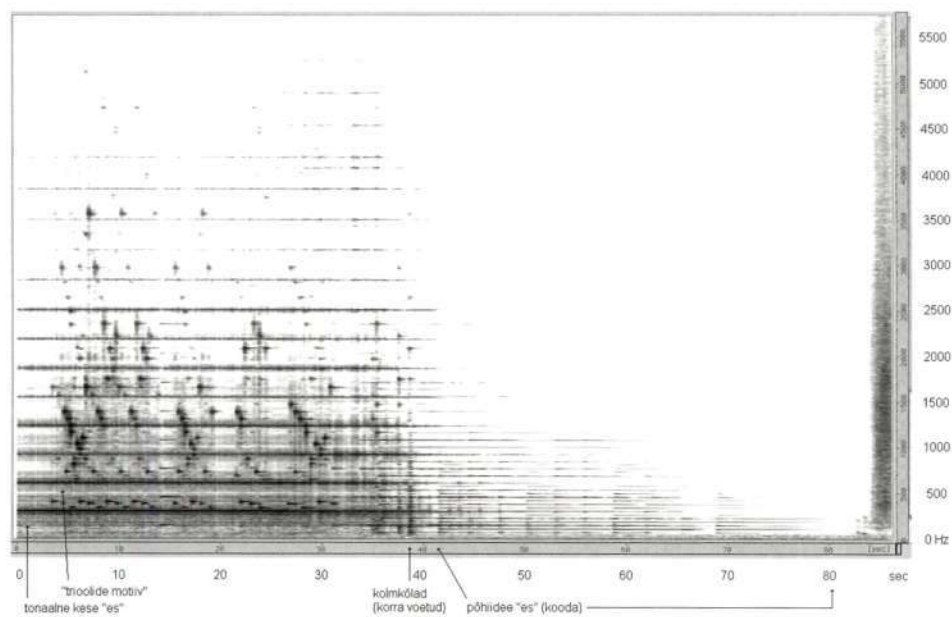
Näide 9c. Spektraalanalüüs, pilt 3, kolmanda osa „episood”, taktid 70–103



Pildi esimeses pooles on uuesti nähtav tonaalne kese „es” (alumises osas horisontaalne joon) ning „trioolide motiivi” ja „linnulaulu motiivi” helid. Pildi teises pooles paistabki ainult kahe klaveriga „tiksuma pandud” „linnulaulu

motiiv” (puudub tonaalne kese „es”). Pildi viimases osas (pärast generaalpauusi – valge koht) on näha uuesti „linnulaulu motiivi”, seekord põhjustab kahe klaveri vaheline pooletaktiline nihe pildi struktuuri hõrenemise.

Näide 9d. Spektraalanalüüs, pilt 4, kolmanda osa „quasi-repriis” ja kooda, taktid 104–129



Viimase pildi esimeses osas on näha „trioolide motiivi” helisid, seejärel akordid *pianissimo*’s. Horisontaalsed jooned tekivad teose tonaalses keskme „es” töt-

tu. Pildi teises osas sulgeb põhiidee „es” kõlaruumi, nii nagu ta selle avas sissejuhatuses.

Palas „In Es” rakendab helilooja mitmesuguseid kompositsioonitehnilisi võtteid, luues oma süsteemi. Sellest hoolimata mõjub teos ühtse ja orgaanilisena, sest selle põhiideed ja motiivid on kas või omavahel läbi põimunud või arenevad üksteisest. Nii on Sumera hoolimata kontrastsusest ja vaheldusrikkusest loonud hea terviku. Heliloojal on õnnestunud palaga hästi illustreerida

muusikat kui ajas liikuvat ja kõlaruumis toimuvat nähtust. Pala struktuuridesse süvenedes ilmneb, et ka süvastruktuurid on üles ehitatud orgaaniliselt. Teoses avalduvad järgmised Sumera varasema loomingu põhiprintsiibid: 1) muusikaliste elementide orgaanilisus, 2) meditatiivsete ja (kunst)muusikaväliste lõikude kontrastsus, 3) kromaatilise ja modaalsuse tasakaalustatus.

Noodid:

Lepo Sumera, „In Es” kahele klaverile, aprill 1978. a. Sumera autograaf, TMM M 397:2 (analüüsi jaoks kasutatud).

Lepo Sumera, „In Es” kahele klaverile. Kogumikus: „Pieces by Composers from the Baltic Soviet Republics” for two pianos, issue 5, compiled and foreword by R. Kharajanian, edited by N. Novikov and R. Kharajanian [väljaanne inglise ja vene keeles]. „The Soviet Composer”, Leningrad, 1986, lk 3–28.

Kasutatud helisalvestus:

Lepo Sumera, „In Es” kahele klaverile (1978, 7’20), klaveriduo Mati Mikalai – Kai Rata-sepp, Eesti Muusika Päevad 2001, Eesti Muusikaakadeemia kammersaal, „Mammutkontsert” 9. 4. 2001.

Kirjandus:

Kai Tamm. Huumorist Lepo Sumera instrumentaalmuusikas I. TMK 2001, nr 5, lk 49–55. Merike Vaitmaa. Eesti NSV Riikliku preemia laureaadid... ja Lepo Sumera. „Sirp ja Vasar” 19. 7. 1985, lk 10.

Merike Vaitmaa, Lepo Sumera: Eesti tänase muusika loojaid, Eesti Muusikafond, Tallinn, 1992, lk 8–56.

Viited ja kommentaarid:

¹ Artikkel põhineb ettekandel „Lepo Sumera „In Es” kahele klaverile” Lepo Sumera heliloomingu seminaril 6. 4. 2003 Teatri- ja Muusikamuuseumis (Eesti Muusika Päevade raames). Pealkirjas olev tsitaat on osa Lepo Sumera ütlusest seoses vaadeldava teosega: „Need võivad olla linnud ja võivad ka mitte olla. Selline motiivika on mind lapsepõlvast peale kummitanud. Siin oli ta mulle vajalik selleks, et panna kaks klaverit erinevas rütmis „tiksuma” ja saada põnevat kõla.” (Vaitmaa 1992: 20).

² Vaitmaa 1992: 20.

³ „(...) varaseim teos, mida autor [Sumera] siiani teoseks loeb (...)” (Vaitmaa 1992: 10).

⁴ Ernst Křenek. „Studies in Counterpoint”, Schirmer, New York, 1940. Tõlge eesti keelde 1960-ndatel aastatel: (Vt Vaitmaa 1992: 11).

⁵ Vaitmaa 1992: 20.

⁶ Seoses huumori ja linnuhäältega leiab Kai Tamm artiklis „Huumorist Lepo Sumera instrumentaalmuusikas I”, et „In Es” kuulub helimaalinguna vihjehuumori ehk objektidega seotud huumoriga teoste hulka (Tamm 2001: 50–51).

⁷ Vrdl Vaitmaa 1992: 20.

⁸ Lepo Sumera ütlus kohtumisõhtul kuulajate

tega Riias. (Vaitmaa 1985: 10)

⁹ Vt Sumera enda ütlus, vt viide 1.

¹⁰ Erinevus autograafi ja trükitud noodi vahel seoses „linnulaulu motiiviga” vt viide 12.

¹¹ Vt Sumera enda ütlus, vt viide 1.

¹² Teose trükivariant on sisuliselt käsikirjalise variandiga identne. Erinevus tekib ainult seoses „linnulaulu motiivi” notatsiooniga. Käsikirjas on teise klaveri „hiline mine” (seoses omavaheliste rütmistruktuuridega) väljakomponeeritud, trükitud variandis on aga iga klaveri partii omaette (teise klaveri „hiline mine” nt 16-ndiku või 8-ndiku võrra on sellega mängijatele lihtsamalt kujutatud). Käsikirjast erinev on trükitud variandis ka taktide arv (vaata näide 2a). Analüüsi jaoks osutub siiski Sumera käsikirjaline algvariant huvitavamaks.

¹³ Analüüs on tehtud Sumera autograafi järgi (vastavad taktinumbrid trükitud variandis on ära märgitud tabelis 3). Taktides 62–63: klaver I + klaver II 2/16 nihe (igal klaveril on täpselt sama partii); 86–88: I+II 1/8 nihe; 88–97: I+II 1/16 nihe; 98–103: I+II 6/8 nihe. Viimase kolme puhul peab mainima, et lõigud on ainult rütmistruktuuriliselt samad, harmooniliselt on partiid siiski erinevad (moodustades tritoonidest koosnevaid neljahäälsed akorde).

¹⁴ *Audiosculpt* on loodud Pariisis IRCAMis (*Institut de Recherche et de Coördination Acoustique/Musique*). See on 1977. aastal Pierre Boulezi poolt Pariisis asutatud institutsioon, mis tegeleb elektroonilise muusika tehnoloogia arendamisega, pakub heliloojatele võimalusi töötada kõrgtehnoloogilises keskkonnas, korraldab kursusi ja kontserte jne. Vt „Audio-sculpt 2 (*Software Documentation. User’s manual*)”, Karim Haddad (edit.), IRCAM *Cent-re Pompidou*, Pariis 2003.

¹⁵ Klaverikeelte helispektrit ja osahelisisid on käsitlenud nt järgmistes raamatutes: Johan Sundberg, „Õpetus muusikahelidest.” *Scripta Musitalia*, Tallinn, 1995, originaalitiitel: *The Science of Musical Sounds*. London, 1991. Esmatrükk Stockholm, 1973, lk 119 jt; Neville H. Fletcher, Thomas D. Rossing, „The Physics of Musical Instruments”, *Springer-Verlag*, New York, 1991, lk 305–344.

¹⁶ Osahelidevahelised sagedussuhted ehk intervallid on sonogrammianalüüsis kujutatud lineaarselt: põhiheli, ülemine oktav, kvint, kvart jne.

CD „EESTI HELILOOJAD“ III – romantismi veelkordne tulek

KERRI KOTTA

Eesti heliloojad/Estonian Composers (III). Hortus Musicus. Kunstiline juht / artistic director Andres Mustonen. ERCD 045. © Eesti Raadio. Hortus Musicus/ © Eesti Raadio 2003. Helirežis-söör Maido Maadik.

Galina Grigorjeva *Con misterio* („Mana“, „Hällilaul“, „Hingest“, „Aaria“); „Lah-kumisele“ („Aeglaselt“, „Vaikses nuk-ruses“, „Mornilt“, „Kirgastunult“, „Vaoshoitult“).

Lepo Sumera „Pantomiim“ ja „Dracula ja Zombie laps“.

CD „Eesti heliloojad“ III kuulamisel torkab kõigepealt silma selle heliplaadi tervikklikkus. Teoste loogiline haakumine üksteisega võimaldab seda kuulata kui omamoodi ühtset muusikateost, mille dramaatilist keskmist episoodi (Lepo Sumera helitöid „Pantomiim“ ning „Dracula ja Zombie laps“) raami-vad poeetiline alguse- ja lõpuosa (Galina Grigorjeva teosed *Con misterio* ja „Lah-kumisele“). Hoolimata erinevast karakterist näivad sellel plaadil kõlavad teosed põhinevat ka ühisel mõttelisel alusel, mis selgelt eristab CD-d „Eesti heliloojad“ III teistest sama sarja omadest.

Erinevalt muudest sarja CD-dest on siin esindatud ainult kaks eesti heliloojat. Niisiis ei ole käesoleval juhul tegemist mitte teatavat tüüpi antoloogiaga („Eesti heliloojad“ I ja II) ega ka eesti muusikas mingit hetke dokumenteeriva („Eesti heliloojad“ IV), vaid pigem omamoodi kontseptuaalse heliplaadiga.

Peale juba mainitud ühendava idee-lise aluse seovad sellel kõlavaid teoseid

ka mitmed muud aspektid. Erinevalt teistest „Eesti heliloojate“ sarja kuulu-vatest plaatidest esitab siin teoseid vaid üks kollektiiv – „Hortus Musicus“. Tegemist on ansambliga, mis annab kõige-le, mida ta esitab, oma ansambli ja eriti selle kunstilise juhi Andres Mustoneni tõekspidamistest lähtuva omapärase näo. „Hortus Musicus“ ei interpreteeri teost kunagi passiivselt. Ansambli jaoks ei ole teos mitte lihtsalt muusikapala, vaid sõnum, helides avaldub vaimne substants, mis avaneb alles interpreedi aktiivsel sekkumisel sellesse. Lisaks on meil tegemist eelkõige vanamuusikaansambliga, mis eristub oluliselt mõnestki akadeemilisemast kollektiivist tavali-sest suurema avatuse ja valmisolekuga eksperimenteerida, ning erilise, just neile omase kõlavärviga. See kõik ainult tu-gevdab plaadile salvestatud teoste oma-vahelist sidet.

Püüdes aga avada sellel CD-l kõla-vate teoste ühist mõttelist alust, tuleb mainida kõigi nende teatavat sarnast sisemist dramaturgilist arenguloogikat. Neid kõiki iseloomustab subjektiivse aspekti kasvamine teose arenedes. See aga on otse vastupidine klassikalisele teose-le, kus muusika arenemisel kasvab järk-järgult pigem selle objektiivne külg.

Galina Grigorjeva ja Lepo Sumera sellele CD-le salvestatud teoste sisemine arengusuund on pigem vastupidine klassikalistele traditsioonidele, tavali-selt luuakse nende teoste alguses mingi-sugune konventsionaalne või objektiiv-ne raam, millest muusika subjektiivne alge hiljem läbi murrab. Nii Galina Gri-gorjeva kui ka Lepo Sumera teoste kul-

II EESTI HELILOOJAD
ESTONIAN COMPOSERS (III)

Hortus Musicus

Andres Mustonen
kunstiline juht / artistic director

Hortus
Musicus

EESTI HELILOOJAD
ESTONIAN COMPOSERS

minatsioonides ning lõpuosades manifesteerib end eelkõige sellest raamist vabastatud subjektiivsus – just nendes kohtades leiab teose idee endale kõige isikupärasema väljendusvormi. CD-l „Eesti heliloojad“ III **Galina Grigorjeva** kõlavates teostes köidetakse helitöö alguses kuulaja tähelepanu mingi stiilileemendiga, mis laseb seda muusikat seostada vastuvõtja eelneva kuulamiskogemusega ja mis loob kogu järgnevale teatava objektiivse raami. Selliseks elemendiks võib olla viide õigeusu kiriku muusikatradsioonile, aga ka teatav vormivõtte, mille abil muusikalist materjali korrastatakse. Olles aga kuulaja teadvuses sellise raami loonud, sukeldub helilooja iseenda puhtasse tundemaailma,

hüljates ja isegi unustades raami ning pühendudes täielikult oma sisemonoloogile. Ning tehes seda kõike sellise õrna intensiivsusega, mis paneb kuulaja hülgama temas algselt esile kerkinud emotsioone ning tajuma siin kõlavat vaid puhta poeesiana, enda seest ootamatult leitud hapra õnne väljendusena.

CD-l kõlavate **Lepo Sumera** teoste arengu lähtepunkt on teine. See, mida me siin kuuleme, on sageli „toores“, primitivistlik, isegi füsioloogiline, loomkehaga seonduv, looduslik, animaalne, tsiviliseerimata *sound*. Seda võib vaadelda algolekuna, milles teadvus alles hakkab rajama endale teed vormide suunas. Ning olles need vormid endas kujundanud, tunnetab teadvus endas taas tungi

neist vabaneda. Ja nõnda sünnibki: mõlema vaadeldaval plaadil kõlava Sumera teose puhul vallandub struktureeritud lõikudes akumulbeerunud pinge teoste kulminatsioonihetkedel spontaansete, subjektiivsete improvisatsioonidena. Improvisatsioonilisus, vabadas konventsioonidest, mis algselt kujutas endast teoste sisemise arengu lähed, on muutunud nüüd ülimalt eesmärgiks. Ring on sulgunud ning inimene on leidnud taas endas vahepeal kaotatud süütuse. Tundub, et mõlema helilooja lõpp-eesmärk on etteantud raamidest üle ja välja kasvada. Kui Grigorjevval toimub see sujuvalt, peaaegu märkamatu, siis Sumeral suure dramaatilise pinge.

Kas nende teoste põhjal saab rääkida ka muusika religioosest aspektist? Kindlasti, sest eriti kui teoste esitajaks on „Hortus Musicus“, ollakse selleks vist peaaegu kohustatud. Ja samas ei tekitata religioosest aspektist rääkimine Grigorjeva muusika puhul ilmselt suuremaid tõrkeid: selged viited kultusmuusika teatavatele vormidele ning selle muusika kohati lausa ebamaine rahu väljendab siin sisemist kindlust, mis Sumera teostes jääb saavutamata ka range te meetriliste struktuuride kasutamisel. Grigorjeva muusika ei kaota oma sisemist stabiilsust ka mitte kõige dramaatilisemates lõikudes.

Sumera suhe religiooniga on oluliselt ambivalentsem. Selle muusika „igikruses“, igatsuslikkuses, raskemeelsuses, aga ka ohjeldamatuses, aimub dionüüsoslikku, eksistentsialistlikku traagikat. See on süütusest väljakasvanud ja olemise ängist teadlikuks saanud tundliku inimese meelega. Erinevalt Grigorjevast keeldutakse siin camus'likult kasutamast usu paradoksaalset metaoloogikat olemise absurdsusega toimetulekuks. Sumera muusikas ei püüta lahendada kulminatsioonihetkedel tekkinud konflikte, pigem unustada neid omamoodi dionüüsoslikes orgiates.

Missuguse ühise märksõnaga saab siis iseloomustada neid kahte, mõningates aspektides küll sarnast, aga samas ka väga erinevat loojanatuuri? Selles muusikas domineeriv ülimalt tundlik subjektiivsus, müstilisus ja viited religioonile, maailmavalu, sisekaemuslikkus, emotsionaalsus ning sellele kõigele lisanduv looduslähedus (sest kindlasti ei saa seda muusikat pidada urbanistlikuks ja võõrandunuks tavapärasel ekspressionistlikus mõttes); see kõik näib viitavat üsna ühes suunas. Kas ei ole just nende heliloojate näol tegemist mingis mõttes eesti muusika kõige romantilisemate heliloojatega? Sest hoolimata sellest, et Sumera ja Grigorjeva muusikast võib leida viiteid ka teistele stiilelementidele, on ometi just romantilisus siin domineeriv ja teoseid ühendav jõud. Nii kogu Grigorjeva, aga veelgi rohkem Sumera looming annab võimaluse kõrvutada neid heliloojaid teiste tänapäeva oluliste neoromantikutega: Grigorjevast nn uussakraalsete (spirituaalsete) heliloojatega, nagu John Tavener ja Gija Gantšeli (kelles samuti on nähtud neoromantismi ühte haru); Sumerat aga näiteks John Adamsiga, kelle loomingulähedus (nagu teataval määral ka Sumeral) on küll n-õ korduste üles ehitatud muusika, kuid kelle muusikat läbib sisemine dramaturgia, avali emotsioonide intensiivsus ja muusikalise materjali valmisolek suuremateks transformatsioonideks vaevalt lubab teda mugavalt seostada vaid muusikalise minimalismiga.

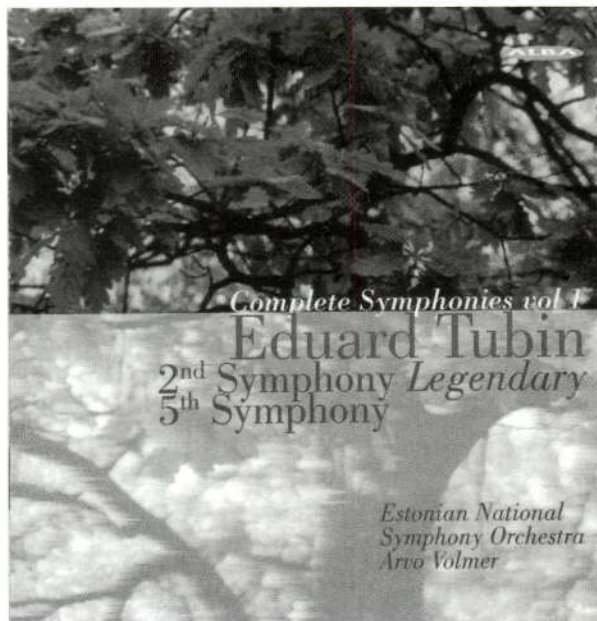
MÕISTUSE, KÄE JA SÜDAMEGA

TOOMAS VELMET

1998. aasta jaanuaris käivitus Eesti kõigi aegade suurim plaadiprojekt: **Eduard Tubina sümfooniaste salvestus Eesti Riikliku Sümfooniaorkestriga** tema peadirigendi **Arvo Volmeri** juhatusel. See kõik on mahtunud viiele CD-le firmalt *Alba Records*. Suur töö planeeriti hästi rahulikult pika sihikuga ning salvestusperioodile pandi punkt juunis 2002. Selliselt kestva projekti puhul on üsnagi harukordne ka meeskonna stabiilsus ning püsiv toetajaskond. Kogu ettevõtmise toetajaiks on olnud **Eesti Raadio**, **Eesti Kontsert** ja **Tartu linn**. Teostajaiks helirežissöör **Maido Maadik** ning produtsendid **Ville-Markus Kell** (vol 1) ja **Andres Siitan** (ERSO), **Tiia Teder** (Eesti Raadio) ning **Timo Ruottinen** (*Alba Records*); kommentaarid Vardo Rumessenilt ja kujundus Pekka Kuokkalt. Märkimisväärne on seik, et salvestuspaik on olnud muutumatult „Estonia“ kontserdisaal. Kõik see loetelu on siiski kõrgelt hinnatav „lisaväärtus“, kui „põhiväärtuseks“ on ja jääb Tubin, Volmer ja ERSO. Küllap tekkis sellise projekti elluviimisel küsijaid, et milleks? – Tubina sümfooniad on kõik juba varemgi jäädvustatud, eelkõige Neeme Järvi poolt, maailma erinevate orkestritega, paljud neist korduvalt. Siiski on hea teada, et eespool nimetatud meeskond jäi kindlaks veendumusele salvestada selle eesti tipp-sümfonisti kogu looming rahvussümfooniaorkestri esituses peadirigendi juhatusel „Estonia“ kontserdisaalis.

Naljaga pooleks on paljud aktiivselt tegutsevad muusikud öelnud, et ei ole raske kontserte anda ega neid ette valmistada, aga tõeliselt raske on kavade koostamine. Võrdselt keeruline on ühe heliplaadi sisustamine, sellele vaatamata, et CD annab kuulajale võimaluse vähemalt teoste järjekorda oma soovi kohaselt reastada. Eriti raske probleem tekib siis, kui võimalusi on ainult kaks, s.o, kas nummerdatud järjekorras või mitte. See teine võimalus on muidugi intrigeerivam ja annab arutlusteks ainet.

Vol 1: Teine sümfoonia (1937) ja **Viies sümfoonia** (1946) – tähelepanuväärne avalööök, CD võiks kanda pealkirja „Legendaarne“, on ju Teine sümfoonia sama alapealkirja kandnud sün-nist saati, Viies aga legendaarne oma populaarsuselt. **Vol 2-e** raskuskese on kindlasti **Kuuendal sümfoonial** (1954), mis järgneb **Kolmandale sümfooniale** (1942), – on ju autor ise pidanud teost oma



loomingu tipuks. *Vol 3* on nagu sisuline muutus ja puhkus lüürlise **Neljanda** (1943–1978) ja askeetliku **Seitsmenda sümfooniaga** (1958). Kogu tsükli kuldloikelisse kulminatsiooni asetab *vol 4* traagilise **Kaheksanda sümfoonia** (1966), mis laheneb **1. sümfooniaga** (1934). *Vol 5* pakub ka kronoloogilist varianti, s.o **Üheksas sümfoonia** (1969), **Kümnes sümfoonia** (1973) ja lõpetamata **Üheteistkümnes sümfoonia** (1982). Jäägu igale kuulajale võimalus tegelda sümfooniaste reastuse dramaturgiaga ja kui see ei meeldi, tekitada endale vastuvõetavam variant. Igatahes *vol 1* leidis pressis tähelepanu nii: „Karge, jõuline esitus (...) *Alba* uus tsükkel on väga tervitatav (...) Volmeri variandid on jõuline üldistus ning ta demonstreerib head muusika struktuuri tunnetust“ (Guy Richards, „Gramophone“, juuni, 2000). Ja naa: „Kõik, kes on ilma jäänud BISi Tubina sarjast, võivad nüüd nautida uut salvestust, mis on esitatud pühendunud mõistmisega ja millele on lisatud rikkalikud ning sümpaatsed kommentaarid“ (David Fanning, „International Record Review“, juuni, 2000).

Soliidsete väljaannete tähelepanu on igatahes ära teenitud ja nende autoriteedile toetudes on kena jätkata.

On väga rikastav, kui saame kõrvuti asetada Neeme Järvi, Paavo Järvi ja Arvo Volmeri interpretatsioonid kas või Tubina Viienda sümfoonia plaadistustena, rääkimata ajaloolistest salvestustest, kus teost esitab Nikolai Malko või hoopis Sergei Prohhorov, tänu kellele kuulsime juba 1950-ndatel Tubina Viendat ja Kuuendat, ka Seitsmenda sümfoonia salvestus on tõenäoliselt säilinud. Eesti Raadio Sümfooniaorkestri dirigent Sergei Prohhorov on peaaegu unustatud kui mitte maha vaikitud. Vähemalt Tubin tema repertuaaris vääricks meenutamist ja miks ka mitte tutvustamist asjast huvitatud kuulajatele. Ma ei sea eesmärgiks erinevaid interpretatsioone võrrelda või veel enam, nende edetabelit koostada. Erinevad õnnestunud ettekanded ainult rikastavad teost. Arvo Volmeri tõlgendus näib tõepoolest karge, range ja jõuline, lisaksin veel, perfektne, seda väsimatult kogu sarja puhul. Kuid sarja esimese plaadi sümfooniaste kohta tooksin siiski subjektiivse

võrdluse: interpretatsiooniliselt tundub põnevam Teine sümfoonia „Legendaarne“, aga salvestuslikult Viies. Kuigi meie kontserdisaalile omane akustika on selgelt ära tunda mõlemas teoses, mõjub Viienda partituur pisut läbipaistvamalt ja Teisel mõnevõrra häguselt; on see taotlus või mitte, ei julge mina otsustada. Pole võimatu, et Teise kõitvam interpretatsioon sundis mind kuulajana sügavamalt partituuri kaevuma ja otsima sealt pärle, mida salvestusest ei leia.

Kui esimene plaat sellest sarjast salvestati jaanuaris ja



oktoobris 1998, siis *vol 2*, millel Kolmas ja Kuues sümfoonia, tehti veebruaris ja novembris 1999. Kolmanda sümfoonia partituuris tegi helilooja 1968. aastal parandusi, kärpides kohati esimest ja kolmandat osa. Selles versioonis on ka kirjastuses *Nordiska Musikförlaget* trükitud partituur, millest antud salvestuski tehti. Ka sellel plaadil on põnev kooslus Kolmanda heroilise lihtsuse ning Kuueenda sügava filosoofilisuse ja dramaatilisuse näol, mille toob kaasa uuenenud helikeel ja suurenenud orkestrikoosseis. Selle CD salvestuskvaliteet on väga hea, sama võib öelda Kolmanda sümfoonia kohta, eriti meelde jääv mõlemast aspektist on esimese osa fuuga oma selge karakteriga, see on suurepäraselt jälgitav üheaegselt nii horisontaalis kui vertikaalis. Muidugi on ka Kuues õnnestunud, kuid tundub, et teise osa kohta sobiksid helilooja enda kunagised sõnad: „...väga rütmiline osa, kiire ja vihane (...) ja siis tuleb üks metsik kisa siit välja.“ Tundub, et metsik pidu kukub välja tujutu ning kunstlik-kramplik. Kolmanda osa variatsioonivorm vajaks terviku moodustumiseks enam ühist nimetajat – niisugune on seekordne mulje.

Vol 3 algab keset suurt sõda loodud, rahutu saatuse, aga sisult lüürilise (mis ka teose alapealkiri) Neljanda sümfooniaga. Sõjaaegne teos elas juba enne esiettekannet üle Tallinna pommitamise venelaste poolt 1944. aasta 9. märtsil ning pääses „Estonia“ põlengus tänu sellele, et käsikiri seisis kindlas raudseifis. Esiettekanne toimus ikkagi aprillis 1944, siis tuli vaikus, kuni autor 1978. aastal Neeme Järvi palvel taastas sümfoonia orkestrihääled (teost veidi kärpides) ja 1981 toi-

mus teose teine (!) ettekanne Järvi juhatusel Bergenis. Just see salvestus pani aluse Tubina plaadisarjale BISilt.

Seesama „Lüüriline“ sümfoonia Peeter Lilje juhatusel 1985. aastal lõpetas üsna kaua kestnud vaikuseperioodi Tubina loominguga esitamisel Eestis. Sellise ühelt poolt õnneliku ja teisalt rahutu saatusega Neljas sümfoonia koos ootamatult omapärase Seitsmendaga, mis üllatas isegi autorit ennast – „...mis see nüüd oli? [- -] Vaatan, et siin on palju tarkust sees (...)“, – teenis „Classics Todaylt“ hinnanguks maksimumpunktid nii kunstilise teostuse kui ka salvestuse kvaliteedi eest. Seejuures ei ole tähtsusetu fakt, et Neljas on salvestatud septembris 1998 ja Seitsmes märtsis 2000 ning CD ilmus turule aastal 2001. Arvo Volmeri, ERSO ja Maido Maadiku koostöös valminud salvestisi tuleks kahtlemata hinnata kui tähelepanuväärselt suurt saavutust eesti muusika ajaloos ja miks mitte ühineda „Classics Today“ hinnanguga mitte ainult plusspunktides, vaid ka sõnades: „Arvo Volmer ja Eesti Riiklik Sümfooniaorkester esitavad seda tõelise kirega, rääkimata mõju-





Arvo Volmer

vast tehnilisest teostusest. Eriti keelpilid demonstreerivad sellele muusikale olulist selgust ning sära, harfi sisseastumine aeglases osas lisab liigutavat poeetilistust, esitus on vaimustav ja unustamatu. [- - -] Imepärane!" (David Hurwitz, „Classics Today”). Nii saab kirjeldada ainult Neljanda sümfoonia kolmanda osa *Andante un poco maestoso* lõpu geniaalset helget hääbumist.

see viimane koraal ja lähebki ära kaugele" (Eduard Tubin). See valuliselt traagiline teos tuli esiettekandele 24. veebruaril 1967 (!!!) Tallinnas Neeme Järvi juhatusel. Autor kuulis aga oma sümfooniat alles 1982. aastal haigevooldis raadioülekanadena Malmöst, kus teost juhatas Neeme Järvi. Poolteist kuud hiljem lahkus helilooja jäädavalt. „Mulle tundub see sümfoonia päris kallis,"

olevat ta öelnud Kaheksanda sümfoonia, oma viimase helitöö kohta, mida ta oma eluajal kuulis. Jäägu „Classics Today" hinnanguga nagu ta on, kuid mina pean kogu sarja kulminatsiooniks kõikidest aspektidest lähtudes just Kaheksanda sümfoonia salvestust (mai 2001). See esitus sunnib kuulama ennastunustavalt ning hea on temasse süveneda just ümbritsevast segamatult, nagu raamatusse, koos partituuriga. See on vapustav elamus – garanteerin! Unustate kõik salvestuslikud, tehnilised ja esituslikud aspektid ja jääb

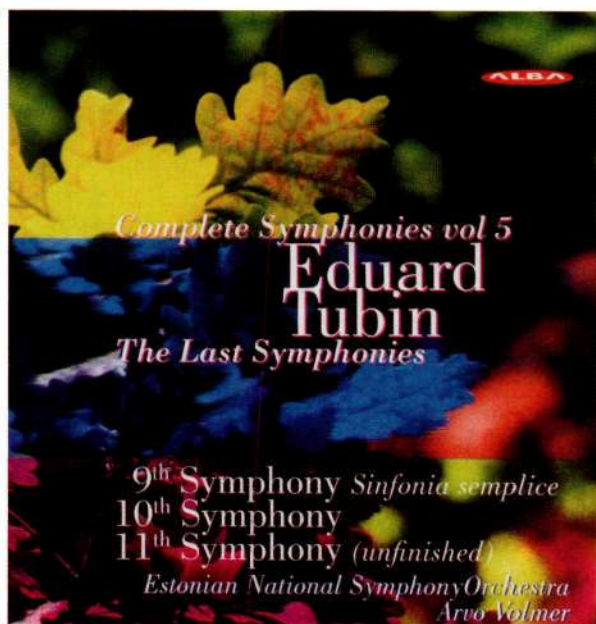


geniaalne muusika. Paariliseks on sellel plaadil Esimene sümfoonia (1934), s.o eesti muusika ajaloo neljas oma žanris. Esiettekanne toimus 24. veebruaril 1936 Olav Rootsi juhatusel. Veel 1942 ja 1944 juhatas seda sümfooniast Olav Roots, siis tuli pikk vaikus kuni 1986. aastani, mil Neeme Järvi teose BISile plaadistas. Kuigi Esimesest sümfooniast „võime aimata tulevast sümfoonilist suurmeisterit“ (Vardo Rumessen), on see aimus muljetavaldav, kui teada, et teosele eelnevad eesti muusikas vaid Artur Lemba Esimene ja Teine sümfoonia ning Artur Kapi Esimene sümfoonia. Tubina Esimene on kvalitatiivne hüpe absoluutselt kõigis loominguilistes näitajates, see on hämmastav. See teos väärib kindlasti naasmist kontserdilavadele, lugupeetud maestrod.

Vol 5-1 on Eduard Tubina viimased tööd – Üheksas sümfoonia, alapealkirjaga *Sinfonia semplice* (1969), Kümnes (1973) ja lõpetamata Üheteistkümnes sümfoonia (1982), mille seitsekümmend kaks viimast klaviiritakti orkestreeris juba helilooja Kaljo Raid. Teose esiettekanne toimus ETV otsesaates 1988. aastal, esitajateks ERSO ja Arvo Volmer. Väljaspool Eestit kõlas Üheteistkümnes esmakordselt 1990. aastal Neeme Järvi juhatusel Amsterdamis *Concertgebouw'* orkestriga. CD on kavandatud kronoloogiliselt ja algab seega Üheksandaga, mis ei ole sugugi üks „lihtne lugu“, vaid pigem filosoofiline, küpse looja eksistentsiaalsed vastamata jäänud küsimused iseendale. Kümnen dal sümfoonial on meile märgi tähendus, sest esiettekanne toimus 1. oktoobril 1979, Neeme Järvi lahkumiskontserdil Tallinnas. Veelgi olulisem oli aga teos

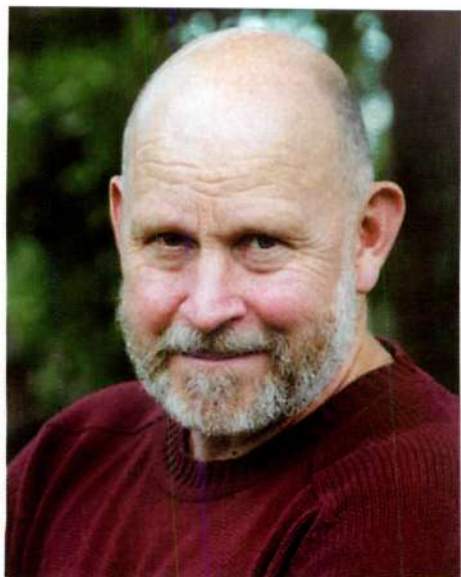
autorile, kes hoolimata raskest haigusest sai viibida selle ettekannetel (viis korda) Bostoni SOga (dir Neeme Järvi) orkestri 100. aastapäeval 1981. aasta jaanuaris, mis tõi kaasa ka laialdase rahvusvahelise tunnustuse. Sarja lõpetab autoril pooleli jäänud Üheteistkümnes sümfoonia – selline sümboolne lõpetamata lõpmatus. **Arvo Volmeri, ERSO ja Maido Maadiku** neli ja pool aastat kestnud tohutu töö on rahvusvahelisel tasandil tulemuslikult lõpetatud, oodata jääb ka CD *box'i*, kus kõik plaadid kenasti koos.

Need muusikud on oma ausamba püstitanud. Eduard Tubin saab ausamba 2005. aastal Tartusse „Vanemuise“ ette sajandaks sünniaastapäevaks ja siis on meie kuulajatel võimalik lühikese aja jooksul erinevate orkestrite elavas esituses ära kuulata Tallinnas kõik Tubina sümfooniad. Orkestreid tuleb lähedalt ja kaugelt, põnevaim muidugi New Jersey SO Neeme Järvi juhatusel. Kõike seda tehakse mõistuse, käte ja südamega.



LÄTLANE TALLINNAS

Sümfooniakontserdist ja kriitikast kuulaja pilguga



Läti tunnustatumaid nüüdisheliloojaid Pēteris Vasks.

Helilooja **Pēteris Vasksi** leidsin Koppenhaageni – Pariisi lennukist. Sikutan prantsuskeelsete ajalehtede hulgast välja „Helsingin Sanomat”. Kultuurirubriigist leian Vasksi ja John Storgårdsi fotod. Soome dirigent räägib: „Vasksi Teine sümfoonia võitis Cannes’is klassika-plaadi aasta auhinna 2004, olen õnnelik koostöö üle, veebruaris juhatan Tallinnas Teist sümfooniast.”

Lennujaamast on käik otse Eesti Kontserdi kassasse. On jah, 19. veebruaril Vasks kavas, öeldakse mulle.

Pärast imelikku Sibeliust kõlab Lutosławski Tšellokontsert. Meie oma virtuoosse tulevikumehe tšellost (Silver Ainomäe) ei tulnud muusikat, küll aga käsitles ta pilli kui relva – poogen oli päästik, tšello ise aga püss. Lugu sõjahohust, hoiatus sellest, kui kehvaks võib

meil siin maamunal veel minna. Täielik üllatus oli, kui palju vanameister on uue muusika žanris juba ära teinud.

Vasks tuleb pärast vaheaega. Enne nädalatagust ajalehenappu ja soomekeelset artiklit teadsin heliloojast kolme asja: tuttava muusikaasjatundja arvamust „mehel peab silma peal hoidma, ta on väljamaal Baltikumini kõvemaid nimesid”, Klassikaraadiost kuulatud ja väga meeldinud „Linnusümfooniast” ning vilksatusi temast „Sirbi” muusikalehekülgedel.

Enne algust: on mees ikkagi Lutosławski liinil või siiski tonaalne? Kui teine variant, siis kuhu paigutub ta Šostakoviitši ja Tubina suhtes? *Forte*’ga, kõigi pillirühmade osalusega sümfoonia algus on mõjuv. Vasks ei lasegi ohje lõdvaks, lugu tuleb ühes tükis, ilma vahedeta. On tõesti Šostakoviitši mees, isegi meloodilisem. *Piano* kohad pole tühjad, vaid mõttega täidetud, läti rahvaviis kumab kuskilt läbi. Kõik ilus, kuid stoori? Ka see on. Lavale laotatakse järsku konkreetne pilt loodusest: puud sahisevad, konn krooksub, vesi vuliseb, linnud lendavad. Mitte Stravinski moodi vihinal, vaid säutsudes. Kõik kokku on kuidagi Grieg? Edasisel kuulamisel kahtlus hajub. Griegi looduspilt on kokku pandud emotsioonidest, Vasks aga kirjeldab seda, seejuures väga konkreetset – erinevus kujundaja ja kirjeldaja vahel. Olin üheosaliseks sümfooniaks valmis. 35 – 40 minutit, see on nagu Viréni-aegne 5000 meetri jooks, kus kunagi igav ei hakanud. Pilt lavalt ja tollaselt teleekraanilt on sarnane. Mõlemas kindel lugu olemas, arendused, vaheldumisi soolod ja pundis rühkimine, kiirendused-aeglustused, taktika, põne-

vus. Vasks näitab korra ka tehnikat, aga see jääb idee teenistusse, pole eesmärk omaette. Muusika rullub laval kindla stsenaariumi järgi kuni lõputaktideni välja, tühja kohta ei teki kordagi. Õrn vilepillihõige jääb sümfooniast lõpetama, ja see heli kajab kõrvus kaua. Niisuguse muusika eest antakse auhindu, saan ma plaksutamise ajal aru.

Esimene mõte riidehoius: nüüd kiirelt arvustusi lugema, neid peaks rohkelt tulema! Ja ongi operatiivselt järgmise päeva lehes kontserdiarvustus. Ja ülejärmisel veel üks. „Täismajale ja publikut austades!“ „Võimas kontsert!“ – kuulutavad pealkirjad. „Võimas ja jõuline... pani rahva hulluma,“ loen kiirustades ja sõnu vahele jättes, „neljapäeva õhtul (oli ju ometi neljapäeva õhtul, 19. veebruaril?) viimse piirini rahvast täis, algus oli nii võimas, et publikul hakkas kohe katus sõitma ning algas selline mossimine, et... tõeline pauer... poolteist tundi adrenaliinipumpamist, bassi ja trummide kolkimist, fännide mossimist ning lavalt rahvasse kargamist.“ Tekst jätkub: „... kargas laval muusikasse, see oli lihtsalt võimas. YOU CANT CATCH ME!, ja hüppas ise rahva kättele.“ Pildil lamab higist laigulise maikäsärgiga, muusikast välja kargamata (mikrofon jäi pihku) mees selili rahva kätel.

Panen lehe käest. Aga üks arvustus on ju veel! Võtan uue lehe ja loen: „...viimase loo ajal – Do What I Say – näitas rahvas oma lauluoskust. Rahvas laulis koos ja nii võimsalt, et polnud kahtlustki eestlastest kui laulurahvast. Eesti kontserdipublik on fenomenaalne... Eestis on hetkel teoksil *metal*-muusika kõrghooaeg... vähemalt selles oleme kogu muu maailmaga ühel pulgal... See on parim kontsert! Tallinn! You rule!“

Arvustused on teadagi Tallinnast, aga teise saali kohta. John Storgårds ei hüpanud neljapäeva õhtul kontserdi lõpul rahva sekka. Kummarduste vahel

paneab ta käe sirmiks silme ette ja otsib saalist autorit. See on täiesti tarbetu liigutus, sest autori leiab ta piinlikult tühjast saalist esimese silmapilguga üles. Punakas sviitris kiilaspea, halli Laarihabemega Pēteris Vasks sammub läbi hõreda spaleeri lava ette. Napilt kolmsada inimest teeb aga samasugust mürglit nagu täissaal (aplodeeritakse ka puuduvate eest, seega kolmekordse energiaga). Muheda olemisega läti maailmanimi (nimetame inimesi õigete nimedega) kummardab orkestrile ja saalile. Järgneb *Grammy*-ERSO ja Vasksi mehine käepigistus. Kaks auhinnavõitjat kõrvuti. Ei oska auhindu võrrelda, see pole ei tähtis ega võimalik, kuid Vasksi kuldplaadi löövad läikima lisaväärtused – helilooja on üles leitud ja tippu „juhata tud“ võõra dirigendi poolt, ilma oma maiste kuulsuste abita (Māris Jansons näiteks, esimene meeldetulnu) ja teiseks on auhinnaplaadil ka tema Viulikoncert, mille oli enne kuldindistust jõudnud ära mängida ei keegi muu kui Gidon Kremer.

Ikka veel peopesadele valu andes tunnen uhkust ERSO üle – ise parasjagu *Grammy*-oreoolis viibiv esindusorkester ei pidanud paljuku Eesti publikule ette mängida ka lõunanaabrite (konkurendi?!) suursaavutust ja tunda sellest täiel rinnal rõõmu. Vaat see on Balti koostöö (tühja sest, et Soome osalusel) ja selle eest *Fair Play* ERSO-le, kui selline auhind muusikamaailmas peaks kasutusele võetama.

Pärast aplausi lõppu ei pidanud ma ennast Pēteris Vasksi juurde tänuavaldajate sappa võtma, sest olin tänu „Helsingin Sanomates“ avaldatud fotole ta varem ära tundnud ja juba vaheajal teda õnnitlenud ning autogrammi kavalhelele saanud.

24. märtsil 2004

REIN VAHISALU,

Ida-Tallinna Keskhaigla südamearst

PILVES

TÕNU KARJATSE

„PILVES“ (*Spun*). Režissöör **Jonas Åkerlund**, produtsendid **Chris Hanley**, **Timothy Wayne Peternel**, **Fernando Sulichin** ja **Danny Vinik**, stsenaaristid **Will De Los Santos** ja **Creighton Vero**, operaator **Erik Broms**, muusika: **Billy Corgan**, monteerivad **Jonas Åkerlund** ja **Johan Söderberg**. Osades: **Jason Schwartzman**, **Brittany Murphy**, **Mickey Rourke**, **Mena Suvari**, **John Leguizamo** jt. 35 mm, 100 min, värviline. Tootjad: **Brink Films/Little Magic Films/Muse Productions**; USA/Rootsi, 2002.

Tere tulemast narkoreaalsusse! **Jonas Åkerlund** esikfilm „Pilves“ (*Spun*, 2002) viib vaataja sellesse maailma, mida on täis politseikroonikad, lugematud krimifilmid ja MTV. Ühtlasi on see ka maailm, mille eest hoiatavad terve mõistus, vanemad ja kasvatusasutused, aga mis sellegipoolest evib ohtlikku tõmmet.

Filmiajalooliselt asetub „Pilves“ (või sisuliselt ehk isegi sobivamalt „Tsüklis“) ühte ritta **Danny Boyle**'i „**Trainspottingu**“ (1996), **Terry Gilliami** „**Ratastel Las Vegasesse**“ (*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998) ja **Darren Aronofsky** „**Reekviemiga unistusele**“ (*Requiem for a Dream*, 2000), kui mainida hiljutisemaid teetähiseid narkofilmide põnevas reas. Kui nimetatud filmilugudel oli omamoodi arvestatav side reaalsusega, nagu me oleme harjunud nägema, siis Åkerlund püüab narkomaani maailma väljendada juba muudetud võtmes – pleekinud ja samas teravustatud värvigamma, hektiline montaaž, kiirete plaanimuutustega edasi antud juhuslikud detailid ning groteskini heroiseeritud narkosõltlased alates tarvitajatest kuni ainevalmistaja endani. Peategelase lugu



„Pilves“, 2002.
Režissöör **Jonas Åkerlund**.

on näidatud kõrvaltvaataja positsioonilt, kuid ka kõrvaltvaataja ise ei saa end tunda päris kahe jalaga maa peal olevana. Traditsioonilisema hoiakuga filmivaataja hoiab pead ja silmi kinni juba esimese kümne minuti järel, sest muusikavideo- ja reklaamiklippideladade fetišeeriv kujutusviis ning tobe-cool'id kangelas ületavad kaine vastuvõtuvõime piiri. Filmi „Pilves“ võib selles mõttes käsitleda ka satiirina nii MTV-põlvkonna sisutühja cool'itsemise kui ka tulemusteta narkoennetustöö kohta. Vürtsitatud koomika pole aga kunagi leidnud kohe laialdast tunnustust.

Narkopilve värvingu ja lõbusate meeleseiklusteta oleks „Pilves“ pigem tra-

giline elupilt hukkaläinud noorusest ning ühiskonna varjukülje trööstitusest. Omamoodi on „Pilves“ ka kõikvõimalikes sõltuvusahelates väljenduva moodsa hedonistliku tarbimiskultuuri hüperbool. Sama teemat käsitles Aronofsky „Reekviemis unistusele“, kus oli näidatud erinevaid sõltuvusvorme alates televiisorivaatamisest ning saleduskuuridest ja lõpetades tugevate narkootikumidega. Kummarduse Aronofskyle teeb ka Åkerlund, võttes peaaegu üksüheselt üle kujutusviisi silmapupillide laienuemisest-kitsenemisest ja maailma defragmenteerumisest järjekordse doosi omandamisel. Viiteid filmiajalukku leiab Åkerlundilt veelgi, kui mõelda kas või ülekaalulisele rämpstoidust elavale naisele autovagunis [**John Watersi „Roodsad flamingod“** (*Pink Flamingos*, 1972)] või jalaga uksi avavatele destruktiivsetele ja edevatele politseinikele [USA teleseriaal „**S. W. A. T**“ (1975–1976)].

Sisuliselt ei toimu „Pilves“ mitte kui midagi; kogu kujutatud ühiskondliku koosluse mure on uue doosi hankimine, olgu siis ostes või valmistades. Kogu tegelaskond on aegumatutele draamanõuetele vastavalt ära toodud juba alguskaadrites, kui peategelane Ross (**Jason Schwartzman**) läheb uut doosi nõutama kohaliku diileri Spider Mike'i (**John Leguizamo**) käest, tutvudes seal kahe tüdruku, Cookie (**Mena Suvari**) ja Nikkiga (**Brittany Murphy**). Viimane on aga filmi naela, valget puru oma salajase retsepti alusel tootva Koka ehk Cooki (**Mickey Rourke**) tüdruksõber (Kokk on ainuke, kel on loos artikkel „The“). Et Ross on ainuke autoomanik, jääb ta Koka ja tema tüdruku autojuhiks, saades vastu lubaduse poole aasta annusele. Ajaliselt kestab tegevus kolm päeva, mil Ross püsib ärkvel üha uute dooside najal, ja lõpeb siis, kui peategelane lõplikult ära kustub. Tegevuskohaks suvaline kolgas kusagil Ameerika tühermaal (täpsemini küll ühes Los Angelese põh-

jaosa orus), kust lähemasse suurlinna sõidetakse vaid korraks. Seega järgib Åkerlund siin ka klassikalist aja ja koha ühtsuse ning järgnevuse nõuet.

Koka ilmumine on filmi üks lähte-kohti, ehkki see toimub ligi kümme minutit pärast filmi algust. Mickey Rourke'i Kokk on filmi karismaatilisim rollilähendus, Rourke'i enda sõnul pani ta sellesse mängupõrgutes ja bensiinijaamades nähtud tsiklimehi, tätoveeritud *mac-ho*'sid ning igat sorti kupeldajaid ehk teisisõnu sootsiumi kõntsas. Ta mängib kriminaali rolli aga sedavõrd nauditavaks, et sellest kujunev kõrvalliin jätab osaliselt varju isegi pealiini ehk siis Rossi elu ja juhtumised. Kokka kaitsvat tiiba ehk humorikkurist Meest, The Mani, kehastab **Eric Roberts** – tema magamistuba meenutab aga kahtlaselt **Stanley Kubricku „Kellavärgiga apelsinid“** (*A Clockwork Orange*, 1971) nähtut. *Homage* meistritele siingi.

„Pilves“ klassikalisisus ei väljendu mitte ainult aja ja tegevuse ühtsuses, vaid ka küllaltki üheselt edasi antud karakterites – narkosõltlastest noored on peamiselt tahtejõuetud mängukannid Kurja ehk siis Koka ja Mehe käes. Sama mädad nagu ülejäänud maailm on ka korralvalvurid, kes teiste jahtimisest vabal ajal niisamuti puru hingavad. Filmi „Pilves“ võib klassikalises mõttes julgelt nimetada komöödiaks, kuna ta räägib „halbatest“ tegelaskujudest (tragöödia keskendub aga positiivsete iseloomuomadustega tegelastega juhtuvatele sündmustele, mis nende elu rikuvad). Positiivseid jooni ei leia me isegi ainukeses tavareaalsust märkivas tegelaskujus, Rossi endises tüdruksõbras Amys (**Charlotte Ayanna**), kes ei suuda Rossile andestada võlga. Sõltlaste elu saab rikkuda vaid doosi mõju otsalõppemine ja see, kui ei avane enam mingit võimalust uut hankida – probleem, mida kaines argielus on ehk raske mõista, kuid väga suur on samas nende arv, kes



„Pilves“.



tõsimeeli ei oska leida endale õhtul tegevust ja vihastavad, kui televiisor või arvuti peaks mingil põhjusel rivist välja langema... Seega pole sõltuvusprobleem mitte ainult süstivate narkomaanide pärusmaa.

Filmile ette heidetud hektilisus ja muusikavideolik järjepidetus on osa süžeeest, samas ei mõju 100 minutit kulgemist venitatud muusikaklipina, muusika on selles pigem aimatav, aga ka oluline kujunduselement. Filmi tiitritest selgub üllatavalt pikk artistide nimistu, muusikapalad vahelduvad teinekord isegi märkamatult, aktsentueerudes sisuliselt pöördelistel kohtadel. Kogemust heli ja pildi kokkuviimisel on Åkerlundile andnud koostöö selliste nimedega nagu **Moby**, **Madonna**, „**Smashing Pumpkins**“, „**Prodigy**“ (NB! Åkerlundi käe all valminud *Smack My Bitch Up* näitamine keelati päevasel ajal selle väidetava ebatsensuursuse pärast mitmes riigis). Algupärase nimimuusika on kirjutanud **Billy Corgan** („Smashing Pumpkins“), tema tõlgendus „**Iron Maideni**“ *Number of the Beast*’ist töötab oma pööratud ähmpildid ja esituslaadiga keemias ähmastatud filmireaalsuses ülisobivalt.

Aine, mille ümber „Pilves“ tegevus keerleb, on amfetamiin – *crack*, *speed*, *bomb*, *spun* ja muud varjunimed, mida filmi algul ridamisi ette loetakse. See on keemilisel teel saadud valge, lõhnatu,

kibedamaitseline pulber, lahustub kergelt jookides ja seda saab sisse võtta suitsuna, süstina, nuusutades või neelates. (Åkerlund lisab oma linatööga sellesse loetellu ka silmad.) Amfetamiiniga kaasneb südamepekslemine, tõusev vererõhk ja kehatemperatuur, sage hingamine. Et tegemist on neurotoksilise ainega, toob selle sage kasutamine kaasa ajukahjustused; suured doosid tekitavad närvilisust, paranoiat, tsüklilist väljatulekuga kaasneb depressioon; krooniline kasutamine lisab sellele hallutsinatsioonid, skisofreenia ja vägivaldse ning hävitusliku käitumise.

„Pilves“ stsenaariumi on kirjutanud **Will De Los Santos**, endine amfetamiinisõltlane, kes on pärast võõrutust asutanud ühe USA viljakaima poeesiakirjastuse „The South Ash Press“ ja tootnud tele-*show*’sid. Seni vaid muusikaja reklaamiklippe teinud Åkerlund ise väidab, et tunneb amfetamiini vaid Los Santose käsikirjast. Režissööri enda sõnul oligi ta taotlus teha narkootikumidevastane film, pilguheit narkomaanide jõuetusse sisemaailma, mis tooks välja amfetamiini ohtlikkuse. Vaatajale on „Pilves“ aga ohutu reis tundmatusse, millest naasmine ei pruugi olla igatühele jõukohane.

Narkootikumide kahjulikkusele viitavad kõik filmiajalukku läinud psühkedeelsed ja mitte-psühkedeelsed samainelised linatööd. Ka kurikuulus

„**The Trip**“ **Roger Corman**ilt (1967) käsitleb narkosõltlast, andes edasi nii hallutsinatsioone kui ka tegelase kummalist käitumist kõrvaltvaates. Toona oli film aga oma otsekoheuses liiga julge ja Suurbritannias on selle näitamine ning levitamine seaduslikult lubatud alles alates läinud aastast. Corman film on Åkerlundi omaga võrreldes hedonistlikum, keskendudes rohkem muutustele peategelase sisemaailmas ja loobudes üheselt mõistetavast lõpumoraalist, mis selgelt joonistub välja Åkerlundi filmis. [Sama ajastu narkofilmidest on karmima tegevustikuga **Richard Rushi** „**Psych-out**“ (1967), kus on näidatud nii hallutsinatsioonidega kaasnevat vägivaldsust kui ka teadmatut enesehävituslikkust]. Corman *LSD (Lovely Sort of Death)* käsitus ja Åkerlundi amfetamiinitsükli märkiv „*Pilves*“ kannavad mõlemad aastakümnete vahest hoolimata aga moraalselt sõnumit – kunstivormi valatud hoiatust keemilise mõnumaailma hästi varjatud ohtude eest. Keemia laastavust varjab valguse, kujundite ja värvide kaleidoskoop Cormanil ning maso-porno animatsioon Åkerlundil.

„*Pilves*“ on seega aja märk – nii nagu „*Trainspotting*“ keskendus heroiniisõltlastele, pühendab Åkerlund oma filmi odava ja laastavama keemia ohtudele. Vaataja ei näe „*Pilves*“ küll värisevaid, laamendavaid, mädanevaid ja oksendavaid narkomaane, kogu räpasus jääb koomilise klipilikkuse taha.

Mõnevõrra ühesema pildi narkootikumide mõjust võib saada samuti läinud aastal valminud **Catherine Hardwicke**’i esiktöös „**Kolmteist**“ (*Thirteen*), kus teismeliste narkolembus jõuab vaatajani perekonna lõhenemise ja füüsiliste läbielamiste kaudu. „*Kolmteist*“ on tragöödia klassikalises mõttes – peategelane satub sõltuvusse iseene teadmata, püüdes kohanduda keskkonna ja täiskasvanute maailmaga. „*Pilves*“ tegelastel neid probleeme pole, õigemini

on see läbitud etapp. Nikki võtab oma roheliseks muutunud koeraga ette kodutee, kehastades siin lootust ja eeskaju peategelasele Rossile, kes narkounest ärgates peab pöörduma tagasi oma segipööratud toa ning elu ja maksmata võlgade juurde. Kuivõrd võtavad oma eluteed pöörata ülejäänud tegelased, võib vaid arvata – selgeid käitumismudeleid Åkerlund ja Los Santos siiski rohkem õnneks ette ei kirjuta. Võib öelda, et sõltumatu filmistuudio toodangu kohta on siin isegi palju vastu tulnud ühiskonna nõuetele, kuid järeleandmised tagasipöördumisele tõeliste väärtuste juurde on moraalselt õigustatud ja ei ole vastuolus filmi kunstilise terviklikkusega.

Jonas Åkerlundi esikfilm ekspluaterib popkultuuri nii oma klipiliku filmikeele, heliriba kui ka näitlejate valiku poolest, sest lisaks eespool mainitud osatäitjatele näeb filmis **Debbie Harry**, **Rob Halford** ja ka heliloojat **Billy Corganit** ennast. Et MTV-likkus kannab välja kogu filmi lõpuni, võib arvata, et see annab innustust ka teistele *popploited*-filmitegijatele. Põnevusega võib oodata, milliseid tulemusi toob „*Pilves*“ kaasa Jaapanis, kus jälgitakse hoolega kõike läänemaises popkultuuris toimuvat.

Kinokülastajale tähendab „*Pilves*“ aga lisaks *indie*-filmi järjekordsele läbi murdele massilevis lubatud seiklust uimastimaailmas, mis tugevdab sõltuvust headest filmidest.

JONAS ÅKERLUND on rootsi režissöör, kes teinud rohkesti muusikavideoid, nagu U2 „*Beautiful Day*“, Madonna „*Music*“ ja „*Ray Of Light*“, Prodigy „*Smack My Bitch Up*“, Smashing Pumpkinsi „*Try, Try, Try!*“ ja „*Everlasting Gaze*“ ning Moby „*Porcelain*“. „*Pilves*“ on tema esimene täispikk mängufilm.

LENDAS ÜLE KANEPIPÕLLU

Keskkonnast tingitud sõltuvusest vabane- mise raskustest kahe narkofilmi taustal

JANNO ZÕBIN

„LEND ÜLE KANEPIPÕLLU“. Autor ja režissöör **Andrei Tantsõrev**, operaator **Volli Voronov**, montaaž: **Aleksei Fjodorov**. Video Betacam SP, 53 min, värviline. © **Andrei Tantsõrev**, 2001/2002.

„NIME POOLEST VÕITJA“. Režissöör, operaator ja tootja **Priit Vehm**, montaaž: **Ahti Tubin**, helirežissöör **Ivo Felt**, helioperaator **Jüri Vood**, teksti autor **Heiki Meeri**, teksti loeb **Peeter Tammearu**, muusika: „Fragile“. Video Betacam SP, 28 min, värviline. © **Priit Vehm**, 2001.

Viimase viie aastaga on Eesti jõudnud sundseisu, mis nõuab üha suuremat investeerimist narkovastasesse võitlusse, narkomaania ennetusse ja narkomaanide taastusravisse. Kui rääkida narkomaania levikust, siis pole saladus, et kõige hullem on olukord vene keelt kõnelevate noorte hulgas. Narkomaanid saavad kõige sagedamini just neist, kes pärit vaesemast ja antisotsiaalsemast elukeskkonnast: Lasnamäelt, Koplast, Maardust, Kohtla-Järvelt, Narvast või Sillamäelt.

Andrei Tantsõrevi filmis „Lend üle kanepipõllu“ rullub meie ees lahti lõhenenud Eesti ühiskond, narkoprobleem taustal järjest suuremaks paisuva õhupallina endast märku andmas. „Äärmuse ühes otsas on pinnalpüüjad, teised need, kes upuvad sõnnikusse, ja nende vahel on vaikiv, kõlbeliselt ükskõikne ülekaalukas osa inimesi, kes vist eriti ei salli ega usalda elu, kuid ei kiirusta temast ka lahkuma,“ manifesteerib ta koheselt alguses.

Tantsõrev lahkab filmi esimeses pooles narkosõltuvust ja intervjuuerib inimesi, kes tihedalt seotud Kohtla-Järvega. Nende seas on ka noori, kelle jaoks elu näib olevat juba kaotatud mäng. Kuigi filmis räägib narkomaane vähe, näib ta sõltuvuse kui nähtuse tegelikule olemusele üsna lähedale jõudnud olevat. Filmis esimeses pooles antavad hinnangud on objektiivsed, uimastitest kõnelevad erineva taustaga ja erinevast keskkonnast pärit muulased: vana hipi, nõela otsas istuv narkomaan, tudengid, endine allveesportlane ja juba heal töökohal töötav vene naine. Selline erinevate vaatepunktide esitamine mõjub kosutavalt ja annab vaatajale suuremad võimalused uimastite kohta välja kujundada oma arvamuse.

Mida enam edasi, seda selgemaks saab, et rahulolematu praeguse Eestiga on ka Tantsõrev ise. Järjest rohkem avaldub väljavalitud intervjueeritavate seisukohtade taustal režissööri enda aramus. Tema sõnul pole eestlased peale mõne erandi huvitatud venelaste elust Eestis. „Eestlased valitsevad targalt riiki. Venelastele herooin, pussnoad, luuad, vihad ja tõlkimistö, eestlastele raske ja vastutusrikas riiklik ülesehitustöö.“ Tantsõrev leiab, et „ühtedel on käsk ellu jääda ja teisi välja süüa“. Pead tõstab režissööri trots ja kibedus eestikeskse valitsuse vastu (mis puudutab rahamaailma ahnust, künismi, hoolimatust – selles on tal praeguse ühiskonna suhtes muidugi õigus). Enamik Tantsõrevi intervjueeritavatest vene noortest, muu-

hulgas tudengitest, näebki oma tulevikku „musternäitena” meelsamini Saksa- maal või Inglismaal, mitte aga Eestis. Halastamatu heroini pikaajalise mõju ilustamata näitamisel näibki lõppees- märk suures osas olevat justkui see, et tõestada: vene noored kannatavad disk- rimineerimise all väga tugevalt ja narko- maania levib nende seas suuresti selle tõttu. Neil (filmi lõpuosas saab sellest üha rohkem „meil”) ei ole siin võima- lust „läbi lüüa”, neil ei ole Eestis hea ela- da. Sellise, umbmääraselt põhjendatud vastandustest tuleneva seisukohaga ei saa aga siin kirjutaja kuidagi nõus olla.

Praeguse Eesti majandusliku olukor- ra puhul on minu arvates selge, et vaim- selt ja füüsiliselt terve inimene, kes vä- hegi Eestis töötada ja elada tahab, on sõl- tumata rahvusest võimeline end ära elat- tama. Seda on mulle kinnitanud ka kõik muulastest lihttööd tegevad inimesed, keda „Eesti Päevalehe” jaoks intervjuer- rinud olen. Iseasi on muidugi see, kas nende elukutse, ja ka paljude eestlaste elukutse, vastab sellele, mida nad tegeli- kult teha tahaksid. Ja kas kapitalism mitte ainult Eestis, vaid igal pool mujal- gi end sellisel kujul üldse õigustab?

Minu meelest on inimesel endal ras- kem, ka integreeruda raskem, kui ta eestlaste kohta ilmselgeid üldistusi teeb ja riigist iga hinna eest distantseerub. Kujutagem näiteks ette olukorda, kui läh- heksin eestlasena Rootsi ja kui selgub, et seal illegaalsena viibides pole mul võimalik legaalselt tööd saada, hakkak- sin selles süüdistama rootslasi ja nende peale viha kandma. See oleks ju totter. Mõistetamatuks jääb ka režissööri poolt esitatud küsimus, mis lühendatult kõlab nii: „Inimesel on ju tegelikult õnneks va- ja nii vähe. Kaitstust, turvalisust, hoolit- sust lapseas ja vanaduspõlves, kuulu- vust perekonda, klanni ja riiki. Tal on vaja, et teda armastataks. Kas tõesti il- mub kõik see sinu ellu pärast kodakond- suseksami sooritamist?”



„Lend üle kanepipõllu”, 2001/2002.
Režissöör Andrei Tantsõrev.

Loomulikult mitte. Ükski riik ei saaks kunagi kõike seda üheskoos tagada. Küsiks in hoopis vastu, et kas tõesti on kodakondsuseksami sooritamine siis nii raske? Pealegi ju selleks, et end teistega võrdsena tunda?

Priit Vehmi dokumentaalfilm „Ni- me poolest võitja” võtab narkoproblee-



„Nime poolest võitja“, 2001.
Režissöör Priit Vehm.

mi ette põhjalikult. Filmi tegelased, kae-vuriyasulas Sompas elavad **Viktoria**, **Valeri** ja **Andrei** on kõik narkomaanid. Oma päevi veedavad nad heroini jaoks raha hankida püüdes ja seejärel süstides. Filmi võtete ajal jõuavad kõik kolm ka lõpuks läbi piinade lootust ja leevendust pakkuvale võõrutusravile. Üks

neist, Andrei, sureb haiglas, ilmselt heroini edasitarvitamise tõttu metadooniravi ajal. Kahekümneaastase Viktoria sooviks on kogu hingest heroiinist loobuda. Lõpukaadrites, juba pärast võõrutusravi on ta aga siiski sunnitud tunnistama: „Ma ei suuda.“ Veelgi lootusetumaks ja mustemaks muudab tema tuleviku haiglas teada saadud fakt: ta on HIV-positiivne.

Film tõestab taas seda, et heroini-sõltlasesse ei peaks ühiskond alati suhtuma kui kurjategijasse, sagedamini siiski kui haigesse inimesse.

Viktoria, Andrei ja Valeri puhul ei paista kuskilt välja vihkamine, kalduvus vägivallale, inimlike tunnete eiramine. Nad ei sule tegelikkuse ees ka silmi, teadvustades oma probleemi täielikult. Heroiin lihtsalt viib lõpuks selleni, et inimene ei mõtle enam millestki muust kui uuest annusest. Heroiin võib olla tugevam armastusest, hävitada truuduse, panna lõpuks peaaegu iga naise müüma oma keha, viia sõltlase röövimise eesmärgil mõrvani. Heroinisõltuvus on füüsiline ja on selge, et kõikvõimalikest muudest narkootikumidest tekkivad sõltuvusprobleemid kahvatuvad selle kõrval, on tunduvalt kergemini ületatavad.

Kuna Eestis on narkoprobleem veel üsna noor ja valdav osa eestlastest puutub sellega kokku minimaalselt, on üsna suure osa elanikkonna seas levinud suhtumine, mis narkomaanide ravi finantseerimist ebavajalikuks peab. Selle suhtumise nn radikaalsem tiib paneks narkomaanid vangi, harvadel juhtudel koguni hävitaks, vähemalt jutu järgi (vaata „Lend üle kanepipõllu“, vene kooliõpilane Artjom arvamust avaldamas). Sellise suhtumise juurde käib ka veendumus: narkomaan on oma saatuses ju ise süüdi. Heroini ja teiste narkootikumide vahele ei tõmba just Tantsõreivi poolt „kõlbeliselt ükskõikseks ülekaalukaks osaks inimestest“ defineeritud grupp ehk keskklass piiri.

Viktoria tutvus uimastitega algas siis, kui ta kolmeteistkümneaastaselt esimest korda kanepit tõmbas. Kuueteistkümnesel tegi ta esimese süsti, pidudel tarbis amfetamiini; moonipuru ja heroiin leevendasid depressiooni. Paljud noored inimesed alustavad aga veelgi varem ja võib juhtuda, et heroiiniga juba väga varakult.

On selge, et alaealist on kergem mõjutada kui juba välja kujunenud isiksust. Kes on siis sel juhul süüdi? Kelle asi on mõista, kelle asi hukka mõista? Nii küsibki filmi režissöör ja vastust neile küsimustele on raske anda. Viktoria vanaema süüdistab Valerit, kelle ta „elusalt maha mataks“. Viktoria väidab, et hakkas proovima enne, kui Valeriga tutvaks sai. Igal juhul saab Andrei surmaga selgeks, et tihti ei aita ka see, kui pere liikmed probleemi teadvustavad ja sellest osa võtavad.

„Nime poolest võitja“ näitab meile lähedalt ja teravalt sotsiaalset haigust, milleks narkomaania on. Näitab narkomaani argipäeva, väljub tema kodust ja arstikabinetist.

Selleks et sõltuvuse probleemi mõista, ei piisa ainult teabest narkootikumide kohta. Ei piisa suurest lugemusest ja statistikast. On vaja end asetada narkomaani rolli. Püüda aru saada, mida viimane tunneb. Just nii on harvadel juhtudel võimalik hädasolijat aidata. Kõnelda sama keelt, mida sõltlane räägib. Narkomaanide nõustajatele, raviarstidele ja lähedastele võiks „Nime poolest võitja“ hea õppematerjal olla.

Narkomaanide, nende hulgas ka HIV-positiivsete inimeste arv Eestis lähiajal kindlasti kasvab. Heroiinisõltuvuse levikul, olen selles filmides nähtu ja kogetu põhjal üsnagi veendunud, on määravaim tegur keskkond (mängufilmidest tahaksin soovitada „Reekviem unistusele“, „Engel ja Joe“, „Trainspotting“, „Drugstore Cowboy“ jne). Nõela

otsa satutakse enamasti sõprade mõjul ja seal, kus selleks vaesuse ja töötuse tõttu soodumus on. Narkoprobleem puudutab kokkuvõttes nii või teisiti tervet ühiskonda. Selle ees silmade sulgemine ning uppujale päästerõnga viskamata jätmine võib ühel heal päeval igatühele meist ootamatult kätte maksta.



ANDREI TANTSÕREV on sündinud 8. veebruaril 1957. aastal Sverdlovskis (praegu Jekaterinburg). 1979 lõpetas ta Uurali riikliku ülikooli vene filoloogina. Pärast seda töötas ta 1987. aastani Sverdlovski tele- ja raadiokomitees korrespondendina, toimetajana ja vanemtoimetajana. Aastatel 1987 – 1996 oli ta Eesti Raadios toimetaja, erikorrespondent ja vanemtoimetaja. Hiljem töötanud erinevates tele-raadiokompaniides. Teinud mitu narkoteemalist filmi: 1996 „Ohtlik lähedus“; 2001 „Sina, mina ja heroiin“; 2002 „Lend üle kanepipõllu“; 2001/2002 „Narkoterror“; 2003 „Õnnetuse tunnustajad“.

PRIIT VEHM (sünd. 20. septembril 1972 Tallinnas) õpib Akadeemia Nordis II kursusel marketingi ja reklaami. Töötab „Kanal 2-s“ operaatorina. Praegu on tal tegemisel teine film Viktoriast.

JANNO ZÖBIN (sünd. 7. juulil 1978 Tallinnas) on õppinud Tallinna Pedagoogika-ülikoolis eesti keelt ja kirjandust. Avaldanud artikleid popkultuurist erinevates väljaannetes.

MÕRTSUKAD JA OHVRID

KALLE KÄSPER

„VALGE TEE“. Stsenarium ja režii: **Mart Taevere**, operaatorid **Meelis Kadastik** ja **Taisto Lapila**, helirežissöör **Henn Liiva**, montaaž **Kersti Miilen**, produtsendid **Hannes Lintrop** ja **Pertti Veijalainen**, montaaž: „**Rühm Pluss Null**“, helimontaaž ja kokkukirjutus: **Kalev Timuska**. Video Betacam SP, 51 min, värviline. Tootjafirmad: OÜ Filmistuudio SEE ja Illume OY. © Filmistuudio SEE, Illume Ltd, 2003.

„ÕNNETUSE TUNNISTAJAD“. Režissöör ja tekst: **Andrei Tantsõrev**, produtsent **Sergei Kutikov**, operaator **Vladimir Voronov**, montaaž: **Aleksei Fjodorov**. Video Betacam SP, 28 min, värviline. Film on valminud Tallinna tervishoiu- ja sotsiaalmeti tellimusel, 2002.

Nõukogude Liitu sõimab praegu igauks, kes vähegi viitsib. Et missugune kohutav totalitarism seal valitses ja kuidas äri- ja muu vabadus olid hirmus piiratud. Või veel lihtsamalt – okupatsioon, ja kõik. Mingit ENSV-d polnud, kogu aeg oli Eesti Vabariik, mille 86. (!) sünniaastapäeva mõni aeg tagasi tähistasime, ja üksnes selle vabariigi kõhus roomasid.

Ometi see riik oli, ja mida aasta edasi, seda selgemaks saab, et ühemõtteliselt teda hinnata on ülekohtune. Sest, vaa-dake, Nõukogude Liidus polnud küll vabadust – aga see-eest polnud seal ka narkomaaniat (või kui oligi, siis nii tühises ulatuses, et seda ei tasu üldse mainida). Jaa, oli alkoholismi, joodi palju (aga kas praegu vähem juuakse?), kuid see mure, olgu ta kui tahes tõsine, on kõõmes võrreldes uimastitega. Alkohol üldjuhul ei tapa, heas seltskonnas ja korraliku sakusmendiga võib ta inimest

isegi ülendada – kuid narkootikumid just nimelt tapavad. Nad hävitavad isiksuse.

Nii et kui meil praegu kõikjal kritiseeritakse Vladimir Putinit ja räägitakse, kuidas ta on hävitanud sõnavabaduse ja pöörab Venemaad ära läänelikult teelt, siis ei mõelda sugugi fenomenile, mis tõstis Putini võimule ja mille najal püsib tema populaarsus – see on tema silmaga nähtav mure Venemaa pärast ja muu hulgas ka seal elavate inimeste füüsilise ja vaimse tervise pärast, mure, mis on siiras, milles puudub poliitikute tavaline tartuffe'ilikkus.

Muide, Putini loodud on ka uus eraldi narkootikumidega võitlemise talitus. Mis on meil sellega pistmist? Isegi väga on, sest Venemaa – see on meie *cordon sanitaire*. Kui poleks vahepeal Venemaad, oleksid eestlased ammu assimileerunud mongolite ja tatarlastega, ja ega Euroopalgi palju paremini oleks läinud. Venemaa tohutud avarused pidurdavad Aasiast kanduvate destruktiivsete hoovuste mõju, imavad need endasse, mingis mõttes venelased otsekui toovad enese ohvriks, et Lääs võiks elada rahu-likumalt.

Nõukogude Liidu lagunemisega tekkinud võimuvaakumis jõudsid need destruktiivsed hoovused, mille hulka võib arvata ka narkootikumide levi, saavutada küllalt suure mõjujõu, ja selle tendentsi peatamisega ollaksegi praegu Venemaal ametis. Ülesanne on raske, sest uute riikide vahel on pikad ja raskesti kontrollitavad piirid, mistõttu Afganistanist tulvab Venemaale (ja sealt edasi meilegi) heroini ja muid uimasteid.

Seda teekonda ongi jälginud **Mart Taevere** oma filmis „**Valge tee**“. Film

on rangelt, demonstratiivselt erapooletu, autor laseb rääkida miilitsatel ja narkokulleritel, nende juttu üle kommenteerimata. Pilt räägib iseenda eest. Isegi suhtumine, see, missuguse näoilmega pajatab narkootikumide salakaubaveost tadžiki politseinik ja missugusega – eesti riigiametnik, avab erinevuse mentaliteedis, olukorra ohtlikkuse tajumises, ma ütleksin isegi, missioonitundes. Jah, tuleb tunnista – „vaba maailma“ iseloomustab suurem künism. See tuletab mulle meelde Ronald Reagani kunagist kiidulaulu oma kodumaale, kus igatüks võib valida, missugust elu elab – kes käib tööl, teenib raha ja ehitab endale kodu, kes aga lööb lulli ja on kodutu. Uimastitega on „vabas“ maailmas enam-vähem sama lugu: kes tahab, pruugib (ja hävitab ennast), kes ei taha, ei pruugi.

Kuid see künism võib kurvalt lõppeda. Mul on tunne, et Lääs pole veel endale korralikult teadvustanud uimastikaubanduse tõelist ohtu. Tegemist on ju suhteliselt uue probleemiga, mida veel üheksateistkümnenda sajandi lõpul peaaegu ei tuntud. Jaa, muidugi, ka siis kaubeldi oopiumiga ja isegi peeti selle ajel maha mitu sõda, kuid üldiselt mõjutasid uimastid toona ühiskonnaelu vähe, meenutagem kas või seda, kui harva mainitakse neid tolle ajastu kirjanduses (ja kui mainitakse, siis pigem eksootika või romantika vaimus, mitte tõsise kuritegeliku probleemina).

Miks narkootikumid XX sajandil äkki maailma vallutasid, on huvitav küsimus, millega kui ongi tõsiselt tegeldud, siis igatahes mitte nii, et tulemused oleksid saanud üldteatavaks. Ma arvan, et siin on koos mitu tegurit.

Esiteks, metsikud maailmasõjad kaandasid äkitselt inimelu väärtust. Kui võib üheainsa pommirünnakuga hävitada terveid linnu, kui võib karistamatult, või peaaegu karistamatult tappa miljoneid inimesi (ja terveid rahvaid),



Meelis Kadastiku foto

„Valge tee“ (2003) režissöör Mart Taveere Tadžikistanis.

siis mis on selle kõrval üks uimastisüst?

Teiseks, tehnika arenedes tekkis üha suuremaid probleemide tööhõivega. Masinad tegid ära selle töö, mida enne olid teinud inimesed, kes nüüd äkki ei tundnud end enam vajalikuna, sest mitte alati ei õnnestunud neile anda uut, ja mis peamine, mõtestatud tegevust. Täna-seks on tekkinud, eriti Läänes, terve tohutu „üleliigsete inimeste“ kiht. Oma mõttetu elu nad hävitavadki teinekord uimastite abil.

Kolmandaks on jõudsalt arenenud narkootikumitööstus, on välja töötatud keemilisi uimasteid ja leitud meetodeid, kuidas näiteks moonist toota üha tugevamaid aineid (heroiin).

Neljandaks on tohutu hüppe teinud transport. See, mida enne pidi vedama purjelaevaga või kaameli seljas, sõidab nüüd ühest maakera servast teise auto või rongiga või koguni lendab lennukiga.

Viiendaks, kristluse lagunedes on kadunud olulisim moraaliregulaator.



„Õnnetuse tunnistajad“, 2002.
Režissöör Andrei Tantsõrev.

Ainsaks mõjuriks, mis määrab tänase Lääne ühiskonna elu, on raha. Kõik keerleb raha ümber, raha alusel hinnatakse inimest, raha on tema ainus mõõdupuu. Aga kui kõik on äri, siis on ju ka narkootikumidega kaubitsemine vaid äri? Äri, mis on lihtsalt natuke ohtlikum kui teised, sest „miskipärast“ on seadusega keelatud. Kuid see-eest nii tulus, et tasub riskeerida.

Ja kuuendaks, üks väga spetsiifiline tegur, see, et me elame maailmas, mis on küll ruumi mõttes tervik, kuid aja mõttes mitte. Kaubavahetus eri maade vahel – see on tegelikult kaubavahetus eri „sajandite“ vahel. Aga mida on näiteks kaheteistkümnendal sajandil pakuda kahekümne esimesele? Suurt midagi peale narkootikumide. Sellega, ja mitte lihtsalt „vaese Lõuna ja rikka Põhja“ efektiga tuleb seletada, miks just Afganistan on maa, kust tulevad uimastid. Lõuna pole Lõuna iseenesest, ta pole vaene sellepärast, et ta on vaene, tema vaesusel on kindlad põhjused, ja need pole sugugi üksnes kliimaatilised, vaid hoopis rohkem sõltudes sellest, mida vana Marx nimetas „tootlike jõudude arengutasemeks“.

Kõigest sellest kokku ongi moodustunud tänapäeva narkobisnis, mõrtsukad ilma automaatideta, mõrtsukad, kes ise üldse ei arva, et nad on mõrtsukad.

Nende ohvritest räägivad Andrei Tantsõrevi kaks dokumentaalfilmi, „Lend üle kanepipõllu“ ja „Õnnetuse tunnistajad“.

Mulle meeldis rohkem esimene, milles Tantsõrev esitab julge ja valusa „arve“ eesti rahvale ja eriti tema poliitilisele eliidile. Arvukate intervjuude abil, suutes kaasvestlejaid ergutada rääkima avameelselt, näitab ta, mida meist tõeliselt arvavad tänased Eestimaa noored venelased. Nagu ühest suust kuulutavad nad, et tunnevad end meie seas võõrana, üleliigsena, vaenulikus ümbruses. Nad on ühiskonnast välja heidetud ega näe endale inimväärset tulevikku.

See kõik on sulatõsi. Meie käitumine kohalike venelaste suhtes, kes referendumil hääletasid enamikus iseseisvuse poolt, kes keerulises poliitilises olukorras ei valanud tilkagi eesti verd ja kes siiralt, ehkki väike hirm südames, lootsid tulevikust kõige paremat, oli alatu. Ma ei tahagi siin süüdistada meie natsionaliste, just nende käitumises võib näha loogikat, nad olid kogu oma varasema elu „kandnud kauna“ Venemaa peale, olid sageli toonud kes väikseid, kes ka suuri ohvreid säilitamaks puhast südametunnistust, ning on mõistetav, et nad pärast iseseisvumist soovisid „maitsta“ oma pika võitluse vilja. Kõik, mis neile ette võib heita, on lihtsustatud maailmanägemine, vähene empaatia ja suuremeelsuse puudumine „võidetute“ vastu.

Hoopis teine lugu on selle arvuka eestlaste „perega“, kes olid nõukogude tegelikkusega hästi kohanenud ning kes selle kohanemise märgina olid, kes karjäärihimust, kes „eesti asja“ väikestviisi edendamiseks (kust käib piir?) astunud NLKPsse. Selle sammuga olid need inimesed, meie toonane eliit, teadlased, kirjanikud ja teised, tahes-tahtmata andnud sõnatu vande olla internationalistid, ja selle vande nad „Kodakondsus- ja välismaalaste seaduse“ vastuvõtmise ajal murdsid. Vaat neid seak-

sin ma küll hea meelega televiisori ette vaatama Tantsõrevi filmi – et nad näeksid oma „kätetööd“.

Kuid hoolimata sellest, et ma täielikult jagan Tantsõrevi paatost selle kohta, kui ebainimlikult me kohtlesime venelasi, ei suuda ma temast erinevalt näha selles noorte venelaste narkomaania peapõhjust; minu arvates on need kaks kui mitte lausa ise asja, siis vähemalt üpris lõdvalt seotud. Sest miks vastasel juhul on narkomaania nii pööraselt levinud Venemaal, kus venelased on oma kodumaal, ja miks mõned Venemaal elavad muulased, näiteks armeenlased, kelle elulaadi ma küllalt hästi tunnen, vaid üpris harva langevad narkomaania ohvriks? Ja kas rikkad, suure perspektiiviga eesti noored ei tarvita *extasy*'t?

Tahan osutada ühele seigale, mida kõik teavad, aga mida keegi, kartuses rikkuda üht „demokraatliku ühiskonna“ suurimat tabu, pole osanud või sõandanud esile tuua – et narkomaania levi on tihedalt seotud moodsa „muusikaga“, eriti rockiga. Rock on ise peaaegu sama, mis uimasti, selle lärm ei tapa närvirakke mitte palju halvemini, ja temast vabaneda pole mitte palju kergem. On hulgaliselt rokkareid, kelle narkomaania on kõigile teada ja kes nii näitavad „eeskuju“ oma „ande“ austajatele. Kui keegi tulevikus kavatseb läbi viia narkomaaniaalast sotsioloogilist uurimust, soovitaksin talle kindlasti esitada kimbu jagu küsimusi respondentide muusikaelistuste kohta – vean kihla oma vanade saabaste peale, et sümfoonilise ja ooperimuusika huviliste seas on narkomaane protsentuaalselt hulga vähem kui rockifanaatikute seas.

Tantsõrevi teine film „Õnnetuse tunnistajad“ jätkab sama teemat, portreerides noori, kes on sattunud narkomaania mõju alla, kuid midagi väga olulist minu arvates „Kanepilennule“ ei lisa. Kui Tantsõrev ei pahanda, annaksin tal-
le ühe vihje järgmise filmi tarvis. Ena-

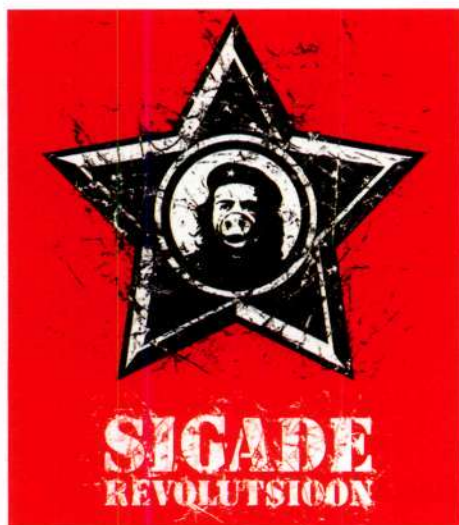
mik tema intervjueeritavaid vene noori tahab Eestist ära sõita – kuid samas ei maini keegi loodetava sihtmaana Venemaad, selle asemel räägitakse küll USAst, küll Inglismaast, küll Saksa-
maast. Miks? See võiks olla huvitav küsimus.

Kui ma midagi nähtud kolme filmi kriitikaks peaksin ütlema, siis vaid seda, et viimase aja dokumentalistikas on tekkinud üks ohtlik tendents – ülepakkumine helikujundusega, mis sageli on monotoonne, elektrooniline, pealetükiv. Muusikataustaga mitte enam pelgalt ei täideta pause, seda topitakse peale ka tekstile, nii et teinekord on lausa raskusi mõistmisega, mida inimene ekraniil räägib. Pole sellest puudusest priid ka Taevere ja Tantsõrevi muidu igati huvitavad filmid.

MART TAEVERE on sündinud 27. mail 1951. aastal Tallinnas. Lõpetanud 1978 Tartu Riikliku Ülikooli eesti keele ja kirjanduse osakonna ajakirjanduse eriharu filoloog-toimetusetöötajana. Aastatel 1978 – 1989 töötas „Tallinnfilmis“ dokumentaal-filmide toimetajana ja dokumentaalfilmide režissöörina, 1989 – 1993 vabakutseline filmirežissöör, pärast seda kuni tänaseni ETV elusaadete toimetaja. Aastatel 1993 – 1999 oli ta üks saatesarja „Teateid tegelikusest“ saatejuhtidest ja toimetajatest. Alates 1999. aastast üks „Avatud toimiku“ autoritest ja toimetajatest. 1995 valiti Taevere ETV parimaks ajakirjanikuks. Alates 1982. aastast tegi ta režissöörina ringvaateid „Nõukogude Eesti“, kirjutas stsenaariume ja oli dokumentaalfilmide režissöör. Filmid: 1989 „Kaalukas panus“; 1990 „Ükskord algab aega“; 1991 „Sinine ja must ja valge“; 1991 „Artur Taska“; 1998 „Risto“ (koos Indrek Kanguriga); 1999 „Tuul kõnnib seljataga“; 2001 „Me ise ennast“; 2002 „Sünna“; 2003 „Valge tee“.

HORMOONIDE REVOLUTSIOON

REIN PAKK



„SIGADE REVOLUTSIOON“. Stsenaristid ja režissöörid **Jaak Kilmi** ja **René Reinumägi**, produtsendid **Anu Veermäe** ja **Kaido Veermäe**, kaasprodutsent **Mikko Räisänen**, operaator **Arko Okk**, kunstnikud **Inessa Josing** ja **Iir Hermeliin**, helilooja **Rein Rannap**, monteeriija **Lauri Laasik**, helirežissöör **Ivo Felt**. Osades: **Jass Seljamaa** (Tanel), **Evelin Kuusik** (Diana), **Lilian Alto** (Päike), **Uku Uusberg** (Urmas), **Vadim Albrant** (Futu), **Mikk Tammepeöld** (Erki), **Merle Liivak** (Mariann), **Merli Rosar** (Juta), **Liana Kipper** (Vaike), **Tarvo Kaspar Toome** (Punkar Timo), **Martin Mill** (Ats), **Albert Kampe** (Joonas), **Taavo Tani** (Karumees), **Villem Va Volk** (Hipipoiss Villu), **Johannes Luik** (Pioneer), **Mihkel Adamson** (Reix), **Siim Maaten** (Tarx), **Arvo Kukumägi** (EÕMi komissar), **Tõnu Tepandi** („Krootuse“ komandör), **Anne Paluver** (staabikomissar), **Ago Roo** (rajoonikomitee esimees), **Andres Ots** (staabiboss), **Raimo Pass** (staabifunktsionäär), **Üllar Saaremäe** („Hundis-

saare“ komandör), **Kaia Skoblov** („Krootuse“ komissar), **Ingomar Vihmar** (spordiinstruktor), **Gert Raudsep**, **Martin Algus** ja **Kaido Veermäe** (komandörid), **Peeter Tammearu** (Erki isa, reporter), **Tõnu Oja** (operaator), **René Reinumägi** (helimees), **Anu Saagim** (Meierei), **Robert Gutman** (külamees) jpt. 35 mm, 96 min, värvoiline. © „Rudolf Konimois Film“, 2004.

Alati, kui saab valmis uus eesti film, räägitakse ennekõike kahest asjast: rahast ja teistest eesti filmidest. Kui mõni uus eesti film välja tuleb, siis ei pea teda tingimata asetama mingisse eesti filmide tabelisse, mingisse võrdlussüsteemi. Ja oleks isegi äärmiselt soovitatav, kui me neid sinna ei asetaks. Eriti hästi mõjub see filmitegijatele, kui nad ennast ise sinna ei aeta. Kui **Jaak Kilmi** ja **René Reinumägi** tegid oma „**Sigade revolutsiooni**“, ei mõelnud nad ilmselt sellele, kuidas nende töö Jüri Sillarti või Leida Laiuse tööde kõrvale asetub. Ja õieti tegid. Filmid võivad olla filmid, mitte tingimata eesti filmid. Muide, ega see eesti film ei ole nii fenomenaalne nähtus, et teda peaks mingi eraldi kategooriana käsitlema. Eestis on tehtud nii vähe filme, et võib rahuga tunnistada, et sellist kategooriat pole olemas. Muide, seesuguse tõsiasja tunnistamine ei vähenda kopka eestki eesti filmide rahvuslikku eripära ja nende loojate isikupära. Kui eestlastel on rahvuslik eripära, siis on see ka meie tehtud filmides. Jumala kindlalt. Kui eesti filmiloojatel on oma isikupära, siis ei maksa ka selle filmidesse sattumise pärast muret tunda. Küll ta satub. Kui nüüd öelda „**Sigade revolutsiooni**“ kohta, et see on eesti halvaim film, siis – eelõeldu valguses – po-

le selle filmi kohta öeldud mitte midagi.

Ja siis see rahajutt. Miks peaks avaldama avalikku arvamust filmi tegemiseks kulutatud raha kohta. Selge see, et igal inimesel on oma ettekujutus, kuidas kulutada miljonit. Ja jumal tänatud, et filmitegijad seda just nii kulutavad, nagu nad kulutavad. Film on ju tehtud. Terve suur film. Maksimumaksja raha pannaakse päevast päeva mitmeid kordi rohkem vasakule, nii et sellest ei jää fototki järele. Iseasi, kas „filmirahade jagamine“ peaks olema filmimajanduse sünonüüm. Filmitootja on ju ettevõtja ja ettevõtja võtab riske. Aga kui see on võõras raha, siis pole ka riski. Aga miks peab riske võtma? Selleks et õppida äri ajama, käesoleval juhul filme tootma ja turustama. Sellepärast nad seal Hollywoodis ongi nii kõvad, et nad ise teevad oma raha eest. Kui hästi teevad, siis teenivad kõvasti ja teevad edasi. Kui halvasti teevad, siis õpivad. Turumajandus, *for gods sakes*. Aga meil langeb liiga palju vastutust ja süüd lavastaja õlule. Sellise stressiga ei saa ta oma tööd teha.

„Sigade revolutsioon“ on tehtud suhteliselt stressivaba võluva kergusega. Mis on minu arust suur asi. Kindlasti oli tark valik teha lavastajatööd kahekesi. Kumbki poleks üksi niisugust filmi teinud. Ma usun, et väga vähesed lavastajad on üldse võimelised jagama kellegi teisega oma intiimset tööd. Kindlasti oli ka see raske, küllap nad tülitseid kõvasti.

Ja siis veel see ajaloolise tõepärasuse jutt. Kirjutatud on, et ega ei olnud seal malevas kaheksakümne kuuendal need asjad kaugeltki nii, nagu „Sigade revolutsioon“ püüab näidata. Ja kohe pikalt on kirjutatud. Aga minu arust ei püüagi „Sigade revolutsioon“ meile näidata, kuidas tol ajal malevas oli. Nad pole üldse sellist ülesannet võtnud ja seetõttu pole ka võimalik neid selle ebaõnnestunud täitmises süüdistada. Kaheksakümne kuuenda aasta õpilasmaleva kokkutulek on lihtsalt valitud kandvaks kujundiks rääkimaks lugu täiskasvanute võitlusest omaenda tasakaalutute hormoonide vastu. Ega siis „Gladiator“

„Sigade revolutsioon“, 2004. Režissöörid Jaak Kilmi ja René Reinumägi. Evelin Kuusik (Diana) ja Jass Seljamaa (Tanel).





„Sigade revolutsioon“.

Õpilasmaleva kokkutuleku staabi vallutanud noored.

räägi meile, kuidas asjad Vana-Roomas olid, vaid räägib loo inimese võimalusest valida surelikkuse ja surematuse vahel. Või siis „Schindleri nimekirj“ — see ei ole ju Teise maailmasõja dokument, vaid lugu sellest, et inimene on võimalik olla isegi olukorras, kus see mitte kuidagi võimalik ei tundu olevat.

Sama lugu on ka „Sigade revolutsiooniga“. Teismeliste maailmast filmi tegemiseks on kaheksakümne kuuenda aasta õpilasmaleva maailm väga vaimukas valik. Vaimukas, mitte naljaka, vaid nutika tähenduses. Ja muide, mina olin tol ajal malevas ja pean tunnistama, et oluline — meeoleolu, tunnetus, ajamärgid — on filmis väga hästi reprodutseeritud. Ja seda on ka teised põlvkonna kaaslased öelnud. Film töötab ka tagasi-vaatava, nostalgilise teosena. Muidugi on paljud asjad liialdatud. Nagu näiteks maleva staabitöötajad. Aga tundub, et siin tekib liialdus just näitlejate mängulaadi tõttu. Teismelised, kes filmis mängivad, on kaelani elaanis ja mõjuvad

ehedalt, nagu lapsed kinolinal ikka. Võib-olla just seetõttu tunduvad professionaalsete näitlejate kehastatud karakterid liialt ülemängitud. Ehk olid need karakterid ka kirjutatud liiga karikaatuurseteks. Aga võib-olla on see kõik just meelega ja öieti doseeritud, et mõjuda vaatajale, kel pole endal vahetuid mälestusi kaheksakümne aasta õpilasmalevast. Ja just niisugusele vaatajale ennekõike see film ju turundatud ongi.

Oli muidugi ka üks täiskasvanud näitleja, kes mõjus teistest tunduvalt paremini. See oli **Tõnu Tepandi** — ta tegi tõesti hea rolli. Tundub, et tema kehastatud karakter oli teistest ka elavamalt kirjutatud. Kõik need varajase ärkamise aegsed antspajulikud heietused, mille kohta filmi peategelane Tanel täiesti adekvaatselt hinnangu annab, ja kitarr teevad Tepandi kangelasest tõesti teistest tublisti mahlakama kuju.

Veel üks asi, mida „Sigade revolutsioonile“ ette on heidetud, on tegelaskuju liigne hulk ja nendevaheliste suhe-

te jälgimatus. On jah hulk liine, millest osa jääbki selgusetuks. Paljudel karakteritel puudub selge joonis, selge tahe. Aga niisugused need teismelised ju ongi. Nende kontrollimatu tahe ajab oma liine igas suunas. Ega neil kerge ole.

Veel kord ajaloost. Vaatamata kõigile ebatäpsustele ja lapsikuks peetud liialdustele, mida „Sigade revolutsioonile“ on ette heidetud, räägib film ometi muu hulgas ka ühest olulisest aspektist, mis puudutab nõukogude korra lagunemist. On täiesti loomulik, et võitu suure võõrvõimu üle heroiseeritakse. Aga mulle on alati tundunud, et kaunis suur rolli nõukogude korra lagunemisel mängisid „seks, disko ja muud välismaa asjad“. Ja sellest räägib meile ka „Sigade revolutsioon“. Kui olukord maleva kokkutulekul on väljumas täiesti kontrolli alt – üks rühm on sulgunud staabimaja ja kirjutab seal Reaganile kirja –, otsustab **Anne Paluveri** kehastatud maleva piirkonnajuht olukorra kontrolli alla saamiseks ja probleemi summutamiseks organiseerida kiiresti disko. Tegelikult oli just disko see tõeline probleem, disko oli see, mis süsteemi lõpuks hävitas ja muuseas ka meie põlvkonnast mehed ja naised tegi. Noored malevlased seal majas ei tea ju isegi, mida Reaganile öieti kirjutada, ja lõpuks rebib armukadedada tüdruku kius kirja lihtsalt puruks. Ja sellest pole kellelgi sooja ega külma.

Just see, kuidas „Sigade revolutsioon“ laseb paista diskol, futul ja seksil, on väga ajalootäpne. Just nii see kõik meie jaoks tol ajal oligi. See, et meie rahvas vabanes lõpuks võõrvõimu ikkest, oli suur sündmus. Ja see, et meie, teismelised, vabanesime lõpuks süütusest, oli kahtlemata sama suur sündmus. Ning mulle tundub, et disko käsi oli mõlema puhul kindlalt mängus, mis tõstab tollaste teismeliste küpsemisprotsessi pisut rohkem ajalooareenile. Vähemalt lubab „Sigade revolutsioon“ asjadel nii paista.

RENÉ REINUMÄGI on sündinud 21. juulil 1974. aastal Tallinnas. Lõpetanud 1996 Eesti Muusikaakadeemia lavakunsti eriala näitlejana. Töötanud 1994 – 1995 vabakutselise ajakirjanikuna „Eesti Aja“ ja „Postimehe“ juures, 1996 – 1998 näitlejana „Ugalas“, 1998 – 2002 „AGE Reklaamis“ koopiakirjanikuna ja loomejuhina, aastast 2002 „Rudolf Konimois Filmis“ filmirežissöör. Filmid: 1995 „McCulloch“ (näitleja, rež **Marko Raat**); 1998 „Külla tuli“ (näitleja ja kaasstenarist, rež **Jaak Kilmi**); 1998 „Libarebased ja kooljad“ (näitleja, rež **Rainer Sarnet**); 1999 „Tähesõit“ (näitleja ja kaasstenarist, rež **Jaak Kilmi**); 1999 „Inimkaamera“ (näitleja ja kaasstenarist, rež **Jaak Kilmi**); 2004 „Sigade revolutsioon“ (kaasstenarist ja -režissöör koos **Jaak Kilmiga**).

REIN PAKK (sünd. 31. mail 1968 Tartus) on õppinud 1986 – 1987 Eesti Muusikaakadeemias lavakunsti ja 1991 – 1992 Eesti Humanitaarinstituudis, 1996. aastal lõpetas ta Tallinna Pedagoogikaülikooli filmi ja video eriala mängufilmide režissöörina. Ta on töötanud turundusjuhina ning käivitanud reklaamiagentuure, restorane ja klubisid („Elevant“, „Noku Klubi“, „Maiasmokk“). 2001. aastast õpetab ta Tartu Kõrgemas Kunstikoolis fotoosakonnas filmiajalugu ja -režiid. Alates Leida Laiuse filmist „Naerata ometi“ (1985) on ta mänginud mitmetes filmides ja teinud režissöörina lühifilme. Ta on teinud ka ETVs mitmeid saateid, sh noortest heliloojatest, viimati juhtis ta „Pulti“ (2003). Pakk on avaldanud artikleid ajalehtedes, 1993 – 1997 ilmus tal kahasse Rainer Sarnetiga paar tuhat fotokarikatuuri „Hommikulehes“, „Eesti Ekspressis“ ja „Nelli Teatajas“.

ARE YOU TALKING TO ME?

JAN KAUS

„**VALI KORD**“. Režissöör **Andres Maimik**, idee ja stsenarium: **Andres Maimik**, **Juhan Ulfsak** ja **Rain Tolk**, toimetaja **Juhan Ulfsak**, kaadritagune tekst: **Juhan Ulfsak**, **Andres Maimik** ja **Rain Tolk**, montaaž: **Andres Maimik**, produtsendid: **Rain Tolk**, **Juhan Ulfsak**, **Andres Maimik** ja **Priit Aus**, kaamera: **Jaak Kilmi**, **Andres Maimik**, **Marko Raat**, **Karol Ansip** ja **Tristan Priimägi**, originaalmuusika: **Sten Šeripov**, **Janek Murd** ja **Chalice**, helirežissöör **Tanel Roovik**, pilditöötlus: **Rein Jakobson** („**Orbital Vox Studioid**“), valgus: „**Parunid ja Vonid**“, valgustajad **Ken Vainokivi** ja **Anno Proosvelt**, osatäitjad: **Esto TV** (**Ken Saan** ja **Rain Tolk**), **Juhan Parts** jpt. Video Betacam SP, 68 min, värviline. © „**Kuukulgur Film**“, 2004.

a

Küsitagu kohe mihhaillotmanlikult: „Defineerige provokatsioon!“ Jääksin küll vastuse võlgu, kuid apelleeriksin tunde, mille kohaselt provotseerida on popp, kaasaegne, see annab märku provotseerija „vabadusest“. Provotseeriv kunstnik Marco Laimre: „Ma olen vaba, mõistad, ma põhimõtteliselt olen vaba.“ (Mari Sobolev. Seisukohtade võtja. „**Areen**“ 8. IV 2004)

Küsimus on stiilis. Kes kuidas provotseerib. Naljakas, kuidas **Esto TV** (seni) viimane üllitis „**Vali kord**“ on saanud just valusamalt vastu näppe meeselt, kelle tööks on provotseerimine, kui gi nad ise oma tegevusele sellist nime ei annaks. Aga kui lähtuda seisukohast, et mõiste „provokatsioon“ esmane eesti vaste on „väljakutse“, kas siis Kalle Muuli ja Mihkel Mutt pole mitte väljakutsuvalt mõtlevad ajakirjanikud, kes esindavad just „ühiskonna valvekoera“ arhetüüpi? Nad viitavad erinevatele „tüsis-

tustele“, andes verbaalselt vastu sõrmi neile, kes nende meelest on eksinud. Nende väljakutse erineb Esto TV omast küll vormilt, olles sofistikeeritum, ilukõnelisem ja seetõttu ka ohutum. Oma sõnavõttudega viskavad nad tihti kinda nendeesamadele poliitikutele või poliitikale, kellele ja millele Esto-TV-lased n-ö kohapeal turja kargavad. Millest siis selline häiritus, eriti Muuli puhul, kes lausa kipub ette ära solvama inimesi, kellele see film meeldib (nagu siinkirjutaja)?

Ei tea. Mõni pahatahtlik võiks väita, et ehk tajusid mõlemad edevad härrasmehed, et Esto TV väljakutse stiil on „atraktiivsem“ nende omast. Kuid sedasi mõelda oleks alandav nii mõtte objektidele kui ka subjektidele.

Ehk on tegu millegi edevusest fundamentaalsemaga? Tundub, et Mihkel Mutti eristab Kalle Muulist just selle sügavuse tajumine: „Ka minul on *dream*, et kui oleks raha ja aega, siis teeksin filmi, kus terroriseeriksin kogu Esto kampa täpselt niisuguste võtetega, nagu nemad praegu teisi.“ (Mihkel Mutt. Nihi listid näpivad sotsiaalset kliitorit. „**Sirp**“ 6. IV 2004, lk 5) Siin väljendub Muti hirm sattuda ise Esto TV kaamera ette: „Ei tohi estolastega vestlusse laskuda.“ Ma olen mõelnud Mutiga samas suunas: kuidas käituda, kui kutid peale lendavad? Küsimus pole seega pelgalt edevuses, vaid selle dekonstruktsioonis; ohus, et edevust ei saa välja mängida millegi muuna: „loomulikkusena“, „avameelusena“, „aususena“. Iga avaliku elu tegelast vaanib võimalus sattuda ootamatu, sageli konventsioonide piire ületava väljakutse objektiks. Nii Muti kui Muuli pahameele taga võib peituda võimalus, et empaatiavõimeliste inimestena tajuvad nad ohtu sattuda ise olukorda, mil



„Vali kord“, 2004.
 Režissöör
 Andres Maimik.
 Rain Tolk,
 Ken Saan,
 Juhan Parts ja
 „äraostmatud“.

nende väarikust, nende sümboolset positsiooni, mille ehitamiseks on kulunud nii palju väljakutseid, võidakse rünnata ja see rünnak järeltulevatele põlvedele säilitada. Provotseerija talub ainult seda provokatsiooni, mille ta ise välja kutsub, mida tema juhib.

b

Ühelt poolt justkui probleemi polegi. Inimene, keda saab määratleda kui „avaliku elu tegelast“, peab paraku olema valmis ükskõik missuguseks avalikuse vormiks. Vastasel korral võiks ju

nõuda, et osa inimeste elust välistatakse igasugune juhuslikkus, ootamatus, üllatus. Provokatiivsesse olukorda sattumine ei tähenda võimaluste puudumist, vastupidi. Minu arust on igatpidi põhjendatud, et „Vali kord“ ühe peategelasena reklaamiti välja Juhan Parts – on huvitav jälgida, kuidas tema suhtumine provokatiivsetesse olukordadesse filmi edenedes muutub. Vastupidiselt Tolgile saab Partsis näha arenevat karakterit. Tolgi ja Partsi viimasel kohtumisel oskab peaminister juba oma reageeringuid sättida, ta itsitab ja irvitab ning la-

seb Tolgil esineda. Kui Tolk lakkamatu intensiivsusega räägib „neegrite” paraadidest Euroopas, siis Parts viskab talle omamehelikult: „Ärge minge sinna paraadile, krt.” Ning kuigi Tolk sõimab peaministrit „rikka mehe Savisaareks” ja jumal teab veel mida, siis Parts jääb rahulikuks ja muhedaks ja vähemalt minule ei jäänud küll muljet, et ta kuidagimoodigi „lolliks tehti”. Kuigi — talle tagati selleks kõik võimalused. Nagu ka Heiki Kranichile filmi vahest kõige intensiivsemas lõigus, Esto TV „Lastenurgas”. Mäletatavasti algas see stseeniga, kus Tolk ütleb lastele: „Ma olen onu Rain ja ma viin teid rikaste laste juurde.” Lastel on seljas tekstidega särigid: „Vaesed seebiks”, „Vaesus on rõve”, „Vaeslapsesest kasvab kurjategija”, „Peatada vaeste sigimine” jne. Teemaks on muidugi emapalga seadus. Sisenetakse Reformierakonna lastepeole. Heiki Kranich alustab kohe „pirniga”: „See on provokatsioon kõige i l u s a vastu” (minu rõhutus — J. K.). Ja sellele järgneb kõne kõikide inimeste võrdõiguslikkusest: „Reformierakond propageerib inimesest lugupidamist vastavalt sellele, mis inimesed on ära teeninud. [- -] Vaesed on ära teeninud täpselt selle, kui palju nad on pingutanud. Inimesi ei pea alandama sellepärast, kui nad on rohkem tahtnud, rohkem suutnud, rohkem pingutanud ja tänu sellele teenivad rohkem.” Ei tea, kas tegu on keelevääratuste seeriaga, mis sobiks eredaks näiteks „Argielu psühhopatoloogiasse”, kuid filmitegijatele ei saa süüks panna, et Kranich otsustas rääkida ja mitte näiteks mõistatuslikult naeratada ning vaikida, vaikida, vaikida.

c

Siit jõuab aga põhjuseni, miks eespool tsiteeritud Mihkel Muti märkus on veel teiselgi tasandil täpne. Seda rõhutab ta ka ise. Teisisõnu: kas ja kui tihti on **Maimik**, **Ulf**sak, **Saan** ja **Tolk** mõelnud olukorrale, mil keegi püüaks korra-

ga dekonstrueerida nende isiklikku sümbolset korda — on ju kõnealusedki avaliku elu tegelased, kuuluvad nemadki ju avalikkusele? Selline küsimus ei pruugi olla lihtsalt häiritud väärikuse enesekaitse. Näiteks Andres Keili kureeritud „Kultuuripiduri”-projekti suurimaks nõrkuseks tundubki olevat tõsiasi, et kui näiteks koalitsioon annaks välja „Edupiduri” auhinna ja määraks selle, ütleme, Keilile, kas siis auhinna saaja käituks väärikamalt kui Rein Lang?

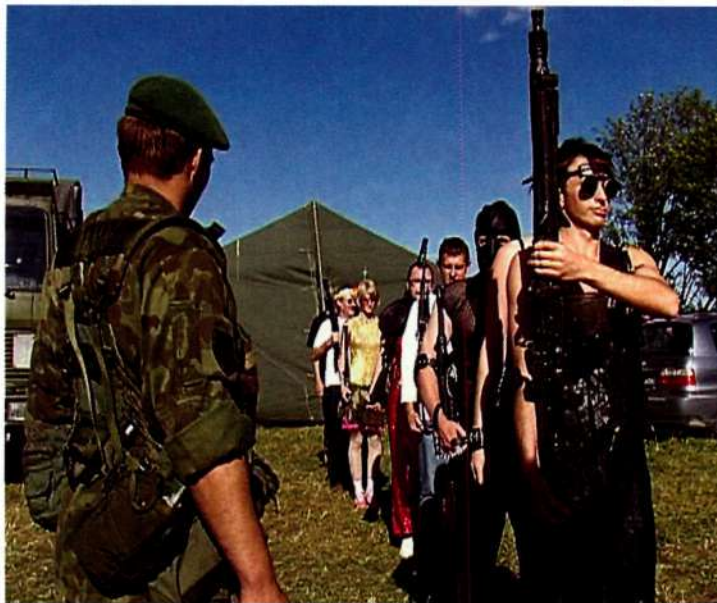
„Vali kord” esilinastusel toimus üks kõnekas vahejuhtum, oluline pisiasi. Keset hoolikalt valmis seatud eeskava kargas esireast püsti üsna ebakaine Raul Velbaum ja röökis korduvalt: IMEEEE-GEE MUUNAAA!

Hämmastav, kuidas isand Maimik sellepeale kühmu tõmbus ja püüdis Velbaumi vaikselt kõrvale susserdada. Kindlasti tajus ta sügavat paradoksi. Provokaatorist oli saanud provokatsiooni objekt. Muidugi polnud Velbaumi provokatsioonis midagi läbimõeldut, see oli anarhia algelisima vormi väljendus. Kuid kui eeldada, et Esto-TV-lased on kalgid provokaatorid, kellele miski „pole püha”, siis oleksid nad Velbaumi tagant ässitanud. Sel türikesel hetkel paistis Esto TV paavstilikum kui paavst — just tänu oma ootamatult ilmenenud haavatavusele.

d

Maimiku ehmunud, peaaegu paluv žest esilinastusel tundub hetkel väga oluline. See oli justkui kinnitus aimusele, et Esto TV puhul pole tegu künikutega, nagu tihti mõelda armastatakse. Kui Kalle Muuli eksimatu õpetaja ranguusega väidab, et ta nägi „karistamatu-se tundest ajendatud ebaviisakat käitumist” (Kalle Muuli. Esto TV jäadvustab oma filmis ängistust. „Postimees” 5. IV 2004), siis sellega ei saa ma nõustuda isegi absurdseimas unenäos. Ja kui Tiina

„Vali kord“.
Esto TV
jäägrikkompanii
Erna retkel.



Lokk väidab, et Esto-TV-lased manipuleerivad „oma kangelastega sama raigelt, nagu nood manipuleerivad poliitika nimel rahvaga, kasutades sageli neidsamu vahendeid ja meetodikat“, siis nõustuksin selle väitega ainult osaliselt. Tõesti, nii parteipoliitikute kui ka Esto-TV-laste puhul on tegu manipulatsiooniga, mis nõuab teatud agressiivset positsiooni, kuid need manipulatsioonid erinevad teineteisest olemuslikult.

Lihtsustatult võiks öelda, et reeglipärase parteipoliitika vorm on idealistlik (selle väljenduseks on seesama *slogan* „Vali kord“), kuid sisu küüniline (ületamatu lõhe partei retoorika ja tegelikkuse vahel ning selle lõhe eiramine). Esto TV puhul on täiesti vastupidi: vorm on küüniline (provokatsioon provokatsiooni otsa), aga sisu idealistlik (pluralism). See ongi filmi „Vali kord“ vaimustavaim paradoks – sisu ja vormi sügav, teadlikult sügavaks kaevikuks kaevatud vastuolu. Rain Tolk kõlab kõnealus filmis kui vulgaarne hull, kuid just selle abil esindab ja esitab ta meie sipupükstes pluralismi esimest „seksikat“ apostlit. Isegi kui väita, et tegu on plu-

ralismi äärmusvormiga, sallimatusega sallimatuse vastu, tundub siiski kogu Esto TV *pathos* olevat vastutustundetust ja küünilisest räuskamisest üsna kaugel, räuskamine on pigem pandud mõjuma hundinahana lamba seljas.

e

Vaadeldagu seda paradoksi lähemalt.

Poleks päris täpne nimetada filmi „Vali kord“ dokumentaalsiks. Dokumentaalne oli kõik see, mis jäi filmis välja poole Esto TV aktsioone, selle vaatevälja. Iseenesest ei ole välja poole jäänud vähe, kaamerasilm ei valeta. Kuid kaamerasilm saab muidugi otsustada, kuidas mitte valetada. Kaamerasilm kallistab tegelikkust. Nii et ribid ragisevad. Juhan Ulfsaki, Andres Maimiku ja Rain Tolgi „autoritektid“, mida vaheldumisi loevad Ulfsak ja Tolk, räägivad lugu, esitavad fiktsiooni. Pealegi teadlikult intertekstuaalsel moel. Filmi avakaadrites sõidab Tolk taksot ja loetleb üles kõiki, keda tuleks tänavatelt koristada: „Litsid, pätid, patsifistid, hipid, narkarid, pederastid, intelligendid, haiged, päevavargad, korrupandid“; loetelust moo-

dustub „solk meie kodumaa tänavatel”. Travis Bickle Tallinna urgastes, Tallinna urgaste oma Bickle! Avakaadrite toetus näeme Tolki ja Saani peegli ees revolvriga mängimas ja lasketiirus kätt harjutamas – paralleel Martin Scorsese „Taksojuhiga” ei saaks olla ilmsem.

Nimetatud „autoritekst” on filmi üks nauditavusi. Näiteks stseenis, kus Esto-TV-lased nõuavad Ameerika Ühendriikide saatkonna ees maailmasõda, mängib seesama Raul Velbaum araablasi, kelle ülestunnistusest jäid meelde read: „Ma tulin teie liivakasti ja mõtlesin, et see on kõrb!” See pole filmi autorite ainuke tõeliselt poeetiline ja samas naljakas lause. Öises Helsingis kerkitab korraga kaamera ette purjus mehe nägu, kes ütleb: „Ma olen intellektuaal!” Julgen kihla vedada, et too mees ei tulnud ise säärase paradoksi peale. Samas on see stseen ka parim näide, kuidas Esto TV segab tegelikkust ja fiktsiooni, teeb mõõda taaruvast joodikust näitleja ja reedeõhtusest Helsingist võtteplatsi, tegelikkus ja fiktsioon moodustavad oksüümoroni. Muidugi pole tegu teab mis keerulise oksüümoroniga – iga vaataja saab aru, et suurem osa „näitlejaid” ei pea enda sattumist filmi osatäitmiseks, mõni ei pane seda tähelegi.

Siis aga lõikuvad linatseose koesse läbinisti kunstilised kaadrid. Näiteks „konservatiivid” Eduskunta keldris mõirgamas: *Väkivalt on ratkaisu!*

f

Bickle’ist saab Esto TV fiktsioonis teatud arhetüüp. Ma kardan, et Esto TV pilootaž on mõneti liiga kõrge: needsamad tuhanded pisi-Bickle’id, kes küll originaaliga võrreldes on kõvasti leigemad, ehk ei taju, et kuigi Tolk esineb Bickle’ina, esineb ta samas ja seeläbi maailma kõigi Bickle’ide vastu, esitades neile ohtliku küsimuse. Võib lausa väita, et Tolk räägib kogu filmi aja „süvakeelt”: öeldu mõte on kõlanule risti vas-

tupidine. Sellest ei ole „õigel inimesel” loomulikult raske aru saada, teadajale vaatajale on see tehtud isegi liiga kergeks.

Näide 1. Diskussioon rahutus Roomas Tolgi ja meelevaldaja Federico Xi vahel, Tolk on tavapärasel hoo, ta suust voolab Berlusconi õigustav sõnakosk: „Tema tsivilisatsioon seisab seaduse ja korra eest. Kõik oli korras, enne kui teie tulite. Eestis pole sellist korralagedust nagu see siin. Tugevad teavad oma kohta ja nõrgad teavad oma kohta Eestis.” Sellele vastab Federico X: „Ärge muretsege. Küll me jõuame sinna välja.” Need kaadrid on kõnekad mitmes mõttes. Mitte ainult seetõttu, et Federico Xile jäetakse viimane sõna, leplik, teadlik. Vaid et Tolgi „süvakeel” haarab siin uusi sügavusi. Ta justkui annab mõista, et Eestis seda laadi sündmusi ei ole ei esine, kuigi niivõrd mastaapseid rahutusi pole siin ju veel toimunudki. Ning kogu selle hirmutava mõllu keskel viibutab Tolk paavsti sääreluud (mitmes Bonifacius?) ja manab inglise keeles: „Jeesuse vägi sunnib sind!” Esindades justkui võimsaimaid mõeldavaid institutsioone: kirikut, USA-d, Euroopa Liitu, avaldab Esto TV meelt – massipsühhoosi ning institutsioonide jõu ja vägivalda vastu, isikuvabaduste poolt. Naiivne? Võimalik, pealegi kohati lausa jõhkralt naiivne. Kuid seda võrtsitab (enesegi)ironia ja see on igati sümpaatsem tõsimeelsest, huumorimeleta naiivsusest, mida Esto TV püüabki dokumenteerida.

Näide 2. Tolk hakkab saatma „inimrämpsua Erna retkele”. Saadetavate hulgas on Mari Sobolev, „tindinikkuja” Andres Keil ja „vana hipi” Sulev Teinmaa, kellelt Tolk küsib: „Kas endiselt on rahu sulle armas?” Kui „vana hipi” vastab jaatavalt, ütleb Tolk: „Ei ole midagi, kohe peksame ka selle sinust välja, ole mureta.” On väga oluline mõista, mida tegelikult mõeldakse.

„Vali kord“.
Rain Tolk ja
Andres Maimik
Res Publica
täiskogul
parteilastega
kohtumas.



g

Võib-olla polegi mõttetu nii enesest-mõisetatavat asja üle korrata, kuna on väga võimalik, et Bickle – rahulolematu ja tsentrifugaalne pisike inimene, kes tahaks olla oma saatusest ja kontekstist suurem, – istub ehk meist igatühes. Tajusin seda filmi „Vali kord“ esilinastusel samadel sekunditel, mil Kranich vihaseks ekraanil puterdas. Publiku reaktsioon sellele oli rohkem kui elav. Minu mäletamist mööda viibutasin ma isegi rusikat. Mu suhu oleksid sobinud samad sõnad, millega Tolk kostitas vahvas *fake-documentary*-stseenis Giovanni Sposatot: *Confess your sins, motherfucker!* Alles pärast seansi meenusid George Orwelli kirjeldused vihkamisminutitest.

Sallimatuses peitub korralik ports irratsionaalsust. Irratsionaalsuses peitub jõud. Kui küsida, mida tahab Esto TV „Vali kord“ öelda, siis vastus võiks kõlada ehk nii: loosung „Vali kord!“ on ohtlikum, kui loosungi „omanikud“ tegelikult tajuvad.

Seetõttu mõistan, miks püüdsid Esto-TV-lased Juhan Partsi ja tema meeskonda, kuidas öeldagi, „demüstifitseerida“ (veel vahvam oleks „dedemoniseerida“). Parts pole Berlusconi ja olgu tänutud selle eest Laarid! Praegune pea-

minister on tavaline mees, kel omad head ja vead, ta võib küll kodumaise luuleklassika parafraseerimisega piinlikkust tekitada, aga vähemalt ei tsiteeri ta Coelhot. *Slogan* „Rügis on kord käest ära!“ Res Publica reklaambukleti peal ei esinda kõnealuse filmi valguses õnneks partei või tema juhi tegelikke seisukohti. Võib ajada ju vihale, et ka Res Publica puhul on tegu palja retoorikaga, aga Esto TV meeste utreeritud sõna viitab võimalustele, et äkki on palju kordi hullem, kui retoorikat hakkab saatma läbimõeldud loogika. Nii et kui Tolk ja Saan laulavad koos „äraostmatutega“ „võidulaulu“ ning kui jõutakse ridadeni *nikunäljas pederastid*

kõigepealt me lööme kasti,

kus kõigi „äraostmatute“ nägudel peegeldub distantseeritud happelisuus, siis võib ainult kergendatult ohata. Miks?

Maimiku montaažiornamendid, kus omavahel põimuvad laulva revolutsiooni ja „Õllesummeri“ kaadrid, ei ripu niisama filmi küljes. See pole mõeldud lihtsalt halenaljakana, kui mingi purjus koll „Õllesummeril“ pehme keelega väljendub: „Eesti Vabariik on andnud selleks, et „Õllesummer“ on.“ Samale peole tulakse tagasi filmi lõpus, pärast Soome reisi, pärast Linnar Priimäe tunnistust:

„Kunst on jõuetu“, pärast külaskäiku Jaan Kaplinski juurde (Tolgi vaimukas „süvakeel“: „Me oleme tõelises ussipesas“), pärast õõvastavaid rahutusi Roomas, E.U.R-is, — selle lasi ehitada muuseum Mussolini 1940. aasta maailmanäituseks, mis sõja tõttu ära jäi. Nimelt intervjuueerib filmi tagumises osas Tolk „Öllesummeril“ veel paari inimest ning üks beibe ütleb Euroopa Liidu teemal: „Mustlaseid ja igasuguseid satikaid tuleb.“ Sellele järgneb intervjuu Leo Tammiksaarega Eesti Iseisvusparteiist. Tammiksaar võrdsustab kolme „aspekti“: „kurjategijaid“, „neegreid“ ja „pederaste“. Huvitav samastamine, ütleks eufemisme armastav inimene. Vaikselt, justkui mokaotsast poetab Tammiksaar: „Pederastidele antakse õigusi“ ja „Keegi pole ühtegi töötavat neegrit näinud“. Siin saab selgeks Tolgi peaaegu tüütuseni korratud mantra, kus üheskoos „pätid“ ja „patsifistid“, „hipid“ ja „narkarid“, „korruptandid“ ja „intelligendid“; siin tekib võimalus, et väljend „käputäis purjus rahuõhutajaid“ on hetkel küll näide Esto-TV-laste humoorikast keeletajust, kuid võib saada mõne Res Publicast tegusama partei sõnavara koostisosaks. Ning kuigi küsimuse asetuse võib tunda kistud, siis iial ei saa välistada, et Iseisvuspartei ei hakka kunagi koalitsiooni moodustama — kuigi see tundub hetkel üli-üli-üli-ebatõenäoline. Kas Res Publicat pole mitte võrreldud kunagiste vapsidega? Tegelikult on küsimus laiemgi. Kogu Esto TV verbaalne kanonaad, kus (kuri)tarvitatakse piibli sõnavara, saab õõvastava varjundi, kui üks tädi USA saatkonna ees kaamera poole piiksub: „Saatanale tuleb anda tuld. Sõda on õige.“

h

Mäletan, et kui Iraagi konflikt algas, ei olnud ma kindel, et sõda, st Saddami kukutamine sellisel moel pole õige. Nütüd, mõistes sõjast tulenenud katast-

roofi suurust, tajun, kui raske on midagi kindlat väita, nagu väitis too piiksuv tädi. Imepeenikese hiirehäälega: „Sõda on õige.“ Esto TV paistab eelistavat sellisele lihtsameelsele enesekindlusele keerulisi ja mängulisi küsimusi; väsimatut vaimset ambivalentsi, isegi kui see läheb mitmes mõttes liiale.

On kergendav, et vähemalt keegi arvestab võimalusega, et Suur Teine pole vastanud, ei vasta ega hakkagi seda tegema, ta ehk ainult kõmiseb õõnsalt ja õõvastavalt, temast on järel ainult kujutis, hägune, ilma piirjoonteta jälg, täpsemalt: on alles ainult väljend „Suur Teine“ ja kõik. Aga see ei kaota iha Suure Teise järele, see ei takista veel uskumast, et ka Suurel Teisel on iha. Selle teravaks kinnituseks on USA lippu kandev poiss, kes küll pahandab, kui Tolk hüütab, et George W. Bush on Jumal, kuid väidab ise, et „Bush on kutsutud seda režiimi kukutama“ (minu rõhutus — J. K.).

Esto TV fenomeni, mõtet ja eesmärki võib kokku võtta ka hulga lihtsamalt. Ühiskonna toimimise ja liikluseeskirja vahel on tugev seos. Selge, et ilma eeskirjata valitseks liikluses kaos, korda on vaja. Kuid kord ei saa olla ka väga vali — kui kõik liiklejad järgiksid sajaprotsendilise täpsusega eeskirja, oleks tegu õõvastava olukorraga. Või nagu kirjutab üks „Vali kord“ kõrvalosatäitjad: „Tsiivilisatsioon ei tohi liiga tsiiviliseeritud olla. Elu ei tohi olla liiga hästi korraldatud.“ (Jaan Kaplinski. Isale. Lk 224) Seetõttu peab olema väga rõõmus, et ka sümboolsel tasandil tahetakse üha keerulisemaks ja palavikulisemaks ning paradoksaalsel moel ka kontrollitavamaks muutuvast liikluses veel jalgrattaga vigursõitu teha — kas või siis teiste meeste kullakalliste autode vahel.

Teine küsimus on muidugi, mida teha, kui irokeesiharjaga mees mõne autoomaniku käest tänavanurgal küsib: *Are you talking to me?*

MIRJAM TALLY



Eesti noorema põlvkonna heliloojate seas on Mirjam Tally (28. XI 1976) üpris erandlik nähtus. Kõige tuntavamalt seotud folk- ja džässmuusikaga, mida ta oma akadeemilise hariduse, aga veel enamgi seinast seina ulatuva kuulamis-kogemuse põhjal sulatab ühte elektrooniliste kõlade ja muusikahelidena käsitletud emakeelsete (luule)tekstidega. Seda võib kuulda ka Mirjami aasta eest ilmunud autoriplaadil, mille kohtuvad eesti rahvamuusika, *Weekend Guitar Trio*, elektroonika, kanded, flööd, bassklarnet, tiibeti kellukesed, akadeemiliselt koolitatud ja „ise kasvanud“ inimhääled ning Hasso Krulli tekstid. Sõnameisterdajatest on Mirjamit inspireerinud ka Lauri Sommer ja Artur Alliksaar.

Väga produktiivse muusikategemise ja tiheda suhtlemise kõrval teiste loomeinimestega tegutseb Mirjam aktiivselt ajakirjanduses ning on tuntud hääl raadioeetrist.

Hobid on mu elust praegu taandunud. Muusikakeskkooli ajal tegelesin parapsühholoogiliste „vidinatega“, käisin seltskonnas, kes tundis huvi ufode vastu. Tegelesin maalimisega, luuletanud olen ka. Kui olin viieaastane, oli mul kindel tahtmine saada kirjanikuks. Puberteedieas õnnestus mõni üllitis ka ajalehte sokutada. Olen kogu aeg üritanud kirjanduslikku tegevust arendada, nüüd on see siis „mandunud“ ajakirjandusseks.

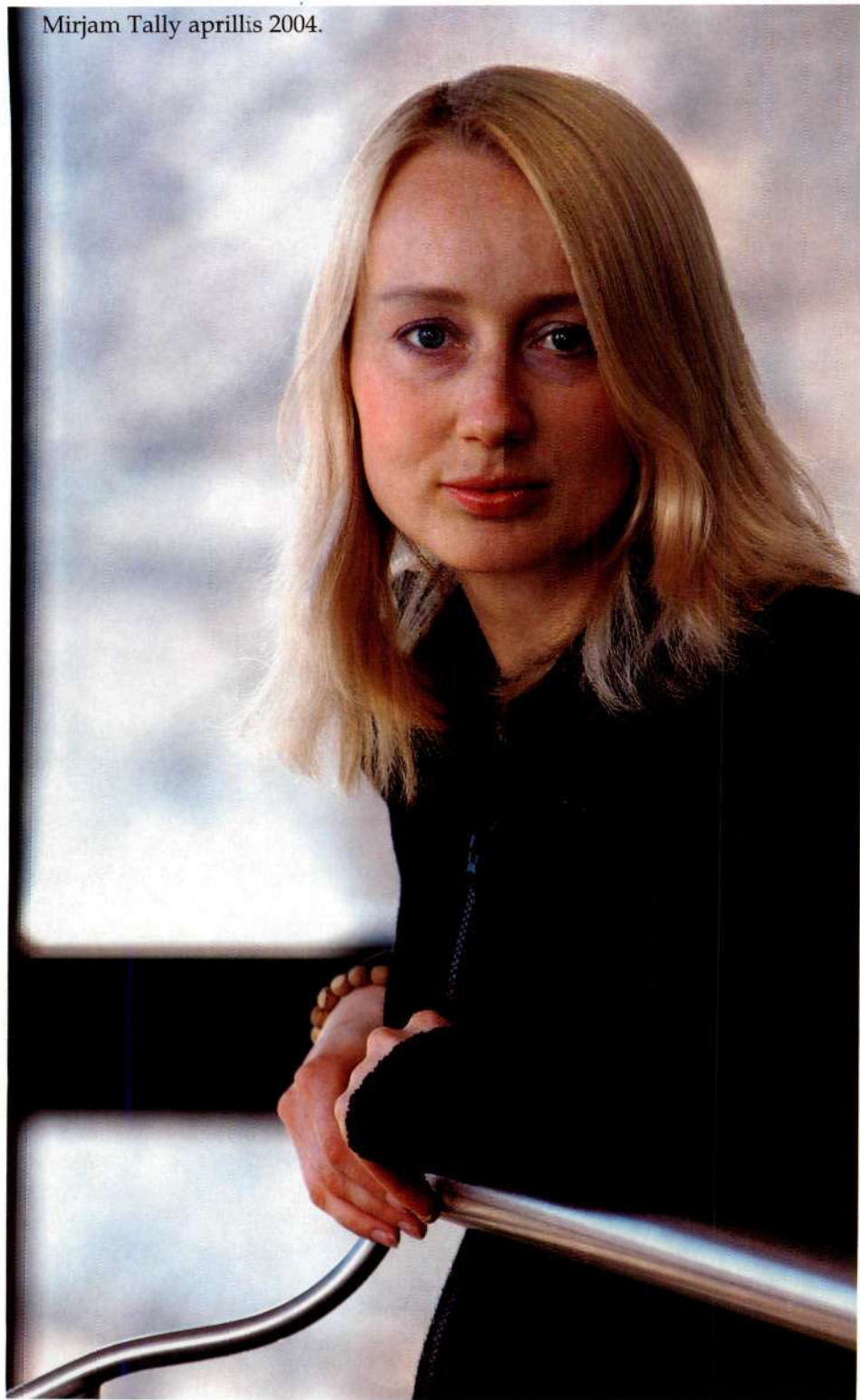
Mirjam õppis Tallinna muusikakeskkoolis koorijuhtimist ja klaverit, Mati Kuulbergi kompositsioonitundidesse sattus üsna juhuslikult. Algus oli valusavõitu ja sundis korra isegi loomingu loobuma.

Komponeerimine näib olevat loovate kunstide hulgas üks vaevalisemaid ja aeglasemaid protsesse. Tulemus, mida ootad, ei anna end kergelt kätte. Nõudmisi, mida endale esitad, õnnestub täita üliharva.

„Raskest loomingulisest lapsepõlvest“ hoolimata järgnes 1995. aastal heliloojadiplomiga lõpetatud muusikakeskkoolile Lepo Sumera kompositsioonistuudium Eesti Muusikaakadeemias ja alates eelmisest kevadest võib Mirjam oma nimele lisada täiendi „magister“.

Eesti noored heliloojad on vahel kriitiliselt õelnud, et meie koolides ei õpetata kompositsiooni käsitööoskust. Mirjamil on vastupidine kogemus. Esimesed tunnid Kuulbergi juures olid lausa piinariikkad. Õpetaja võttis loo pulkadeks, tehes selgeks, et noor kirjutaja ei oska vormistada terviklikke ja loogiliselt kul-

Mirjam Tally aprillis 2004.



Harri Rospu fotod

gevaid mõtteid. Muusikaakadeemias oli Sumera suhteliselt range ja võttis Mirjamit tõsiselt, kuigi ta ei leidnud oma koolivälise hõivatuse juures just iga õpilase jaoks aega, et temaga põhjalikult tegelda.

Mõlemalt loominguõpetajalt sai Mirjam olulisi impulsse muusikast, mis nende kodukogudes leidis.

Kuna minu vanemad ei olnud muusikud, aga olin nende suust kuulnud näiteks Ravi Shankari nime, tahtsin temast lähemalt teada. Kuulberg andis kuulata ka näiteks tiibeti munkade plaate. Mitte et ma oleksin eriline idahuviline olnud, aga muusikapilt avardas. Lepoga konsis kordus sama lugu. Tema pakkus välja džässmuusika, Keith Jarrett oli üks esimesi džässinimesid, kellest ma tänu Lepole midagi teada sain.

Kui läksin tööle Eesti Raadiosse, pidin väga palju kuulama, et programme kokku panna. Igasugust muusikat, mis fonoteegis leidis. Põhiosa oma mõttemaailmast olen selle kuulamise pealt kujundanud, õpetajad on olnud rohkem niidiotste kätte andjad. Kõige rohkem on mind suunanud džäss, cross-over, folk. Mitte süvamuusika, see on minu mõtlemise kujundajana üsna kahvatu.

Mirjami ja niinimetatud süvamuusika suhe on — kuidas öelda? — habras.

Tundub, et ma pole veel jõudnud „tõsise muusika“ juurde. Seega ei paiguta ma end mingil juhul ka „tõsiste heliloojate“ ridadesse. Tõsidus on omadus, mis ehk juurdub aastatega ning kaasneb teadlikkusega oma positsioonist. Väärikal sotsiaalsel positsioonil olev looja ei saa endale igasugust naljategemist lubada. Ent väärikas saab ju olla ka läbi huumori. Muusikategemine peaks olema lihtsalt loomisrõõm, mitte traagiline ja pateetiline akt. Kui loomisprotsessist kaob mänglev rõõm ja otsingutahe, on sellest saanud formaalne toiming, peaaegu nagu hammaste pesemine. Harjumus kirjutada noote. Täna komponeerisin kaks tundi. Pesin hambaid kaks minutit. Midagi väga käegakatsutavat. Lihtsalt käsitööoskus ilma sisemise särata.

Mirjam suhtub oma loominguusse kui

teraapiasse. Ja adresseerib selle kuulajale, kes on natuke tema sarnane — ei kardaga põlga reaalsust, aga vajab muusikat, et põigata kõrvale elu saginast. Igatseb helisid, mis pakuksid puhastumise ja lõdvestumise võimalust ning mis kuulates ei painaks.

Kuna ma olen ise paras sebija ja ka vabakutselise elu tingib närvilisust ja sebmist, siis ma tahan, et mu muusika rabelemist tasakaalustaks ja annaks selle „teise poole“, mida ma elus väga vajan. Sama vajadusega inimesi on palju.

Kõlalises mõtlemises aitas Mirjamit palju edasi tegelemine elektroonilise muusikaga. *Võib-olla on see valdkond, kus keskendumine kõlale tundub „normaalsem“, aktsepteeritavam, samas kui akustilises muusikas otsib kõrv automaatselt „teemat“ või mõnda muud muusikale aastasadu omast väljendusvahendit. Elektrooniline muusika on minu jaoks ka väljund, kus „puhata“ oma kirja pandud muusikast, teha hulle eksperimente, mis kompositsiooni mõisteni ei küünigi.*

Mirjamile ei tundu ükski kombinatsioon — üksteisest kauget päritolu akustilised pillid ja nende sulatamine elektroonikaga — kummaline. Keelpillikvarrett ei kõla tema jaoks meelikõitvalt, ta otsib midagi „muud“. Ta hindab džässmuusikute avatud mõtlemist. „Süvamuusikud“ on tema arvates liiga palju nooditekstis kinni ja ootavad heliloojalt valmis mudeleid. Mirjamile meeldib, kui on koos mõlemad, improvisatsioon ja rangelt kirja pandud muusika.

Mirjam on heliloojana rahul ja õnnelik. Ta teab, millist muusikat ta lähemal ajal kirjutada tahab, tema ümber on inimesed, kellega koostööd teha. „Estonia“ kontserdisaali täit publikut tal (veel) ei ole, aga on suur hulk siiraid austajaid, kes tema lugusid elamiseks vajavad.

ANNELI REMME

4. mai
REET MARTINSON-KASESALU
dokumentaalfilmide režissöör – 75

6. mai
AIN LUTSEPP
näitleja – 50

10. mai
LEELO TALVIK
laulja – 60

16. mai
JÜRI TAMVERK
helilooja ja pianist – 50

18. mai
ERICH KÕLAR
dirigent – 80

29. mai
JASSI ZAHHAROV
operilaulja – 50

31. mai
IVIKA SILLAR
teatriteadlane ja -pedagoog – 70

Suurbritannia tervitas Eesti ühine-
mist Euroopa Liiduga üritustesarjaga
„Ideede risttee“ Briti Nõukogu esindu-
sed ja Suurbritannia saatkond korralda-
vad selle egiidi all üritusi Eestis, Lätis,
Leedus, Poolas, Tšehhis, Ungaris, Slo-
vakias, Sloveenias ja Suurbritannias
2004. aasta märtsist oktoobrini. Juhtlau-
se „Ideede risttee“ viitab kohale, kus va-
hetatakse mõtteid ning jagatakse koge-
musi ja sõlmitakse koostöösuhteid. Üri-
tuste avaakord Eestis toimus 17.–19.
mail (Pärnus, Tartus, Tallinnas) BBC Šoti
Sümfooniaorkestri kontsertidega.

27-aastase dirigendi Ilan Volkovi ju-
hatusel saime kuulata nii Stravinskit,
Dvořakit kui Tüüri. Noor dirigent Ilan
Volkov rabas eesti publikut oma laia tun-
deskaalaga – peenest lüürikast piiriltult
nakatava temperamendini, mis haaras
jäätult. Tüür oli noorele dirigendile es-
makordne kokkupuude eesti muusikaga.

Ilan Volkov (1976) on praegu Euroo-
pa silmapaistvamaid noorema põlvkonna
dirigente. Juba 21-aastaselt kutsus
Seji Ozava ta Bostoni Sümfooniaorkestri
abidirigendiks. 2003. aasta jaanuaris sai
temast BBC Šoti Sümfooniaorkestri pea-
dirigent. Tema juhatusel on mänginud
maailma tippsolistidest Daniel Baren-
boim, Mstislav Rostropovič, Viktoria
Mullova, Thomas Zehetmair jt.

BBC Šoti Sümfooniaorkester on asu-
tatud 1935. aastal. See on Šoti vanim teg-
utsev sümfooniaorkester. Orkester on
võitnud kahel korral „Gramophone'i“
aasta-auhinna, ta on iga-aastane esineja
Edinburgh'i festivalil ning Londoni kuul-
satel suvistel *Proms'idel Royal Albert
Hall'*is.

19. mai hommikul andis Briti Nõu-
kogu asedirektor **Robin Baker** EMA-le
üle 5000 naela suuruse Heljo Sepa nime-
lise stipendiumi, mis on mõeldud noore-
le pianistile õppimiseks Londoni Ku-
ninglikus Muusikaakadeemias. 1938.
aastal võitis selle stipendiumi konkursil
noor Eesti pianist **Heljo Sepp**. Paraku
jäi stuudium 1939. aastal puhkenud Tei-
se maailmasõja tõttu pooleli. Nüüd on
ühel noorel Eesti pianistil võimalus seda
tema asemel jätkata.

Ilan Volkov
ja BBC Šoti
Sümfoonia-
orkester.



Heljo Sepp ja
Robin Baker.



Harri Rospu fotod

teatermuusikakino juuninumbris:

teater EMA Kõrgema Lavakunstikooli bakalaureused ja magistrid –
„Tšapajev ja Pustota”, „Et keegi mind valvaks” jt.

muusika Eesti muusika päevad 2004.
„Padaemand” Rahvusoperis „Estonia”.

kino Michael Haneke filmid.
Kristiina Davidjantsi „Intiimne linn”.



Hind 24 krooni

„Sigade revolutsioon” („Rudolf Konimois Film”, 2004).
Režissöörid Jaak Kilmi ja René Reinumägi.
Taavo Tani (Karumees), Mikk Tammepöld (Erki) ja
Merle Liivak (Mariann).
Vt lk 114.

Vahur Puigi fotod