


teatermuusikakino 10 2003



EESTI TEATER SUVEL 2003
VASTAB MERLE JÄÄGER

EINO TAMBERGI BALLETTIDEST
EDWARD STRICKLAND MINIMALISMIST

SULEV KEEDUSE „SOMNAMBUUL“
REIN MARANI LOODUSFILMIDEST

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

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

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

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

Kodulehekülj www.perioodika.ee/~temuki/

Tellimine www.tellimine.ee
08002444 (tasuta telefon)

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



Esikaanel
Katariina Lauk
septembris 2003.
Vt lk 81.

Harri Rospu, foto



Veiko Märka
„Nipernaadi“
tõlgendustest.
Vt lk 26.

Arhitektifoto



Heili Einasto
kehas ja
liikumisest
muusikalis ja
operetis.
Vt lk 52.

Harri Rospu, foto



Sulev Keeduse
„Somnambuul“.
Vt lk 81.

Kaader filmist

teatermuusikakino

XXII aastakäik

10
2003

teater

	Vastab Merle Jääger	3
Tiia Sippol	Õhk ei maksa midagi?! <i>Selle suve vabaõhulavastused</i>	16
Ülo Tonts	Kihnu Jõnniga Emajõe ääres	20
Veiko Märka	Nipernaadid udus <i>A. Gailiti „Toomas Nipernaadi“ retseptisioonist eesti teatris ja kinos</i>	26
Jaan J. Leppik	Armujooki ja kaotusrõõmu <i>Mõningaid vaateid Tallinna Linnateatri suviste asjadele ja muidu pärimisi</i>	33
Kalju Uiho	Oma tee otsingute lõpmatul teel <i>„Tampereen Teatterikesä 2003“</i>	37

muusika

Kristina Körver	Eino Tambergi balletid ja nende roll eesti balletielus 1960. aastatel I	42
Heili Einasto	Siit nurgast ja sealt nurgast – keskpõrandale kokku: kehast ja liikumisest muusikalis ja operetis eesti lavadel <i>„Onupoeg Bataaviast“, „Aida“, „Kaotajad“ ja „Cabaret“</i>	52
Tim Page	Kõnelus Philip Glassi ja Steve Reichiga	58
Edward Strickland	Minimalism: T	62
Katre Riisalu	Valve Jürisson – traditsiooni looja muusikabibliograafias <i>Valve Jürissonist ja tema koostatud bibliograafiast</i> <i>„Eesti noodid 1918 – 1944“ ilmumise puhul</i>	71
Kadri Steinbach	IAMLi aastakonverents 2003 Tallinnas	75

kino

Linnar Priimägi	Eesti filmi kvintessents <i>Sulev Keeduse „Somnambuul“</i>	81
Chris J. Robinson	Hing sees: 45 aastat „Nukufilmi“ stuudiot II	88
Indrek Rohtmet	Kangelasteks laululuik, teised linnud ja kodumaa maastikud <i>Rein Marani filmid</i>	95
Juta Kivimäe	Rein Raamatu isetud kunstidokumentaalid	100
Annika Koppel	Looja, armastus ja haigus <i>Bille Augusti „Laul Martinile“, Richard Eyre „Iris“ ja John Maybury „Armastus on saatanast“</i>	106
Tiina Lokk	Mängime Hamletit <i>Ülevaade XVII Pärnu filmifestivalist</i>	114
Allan Valge	Kahepealise režissööri irooniline maailm III <i>Joel ja Ethan Coeni filmistiilist</i>	120

KULDKALAKESE JÄLIL

Pole vaja pikalt mõtiskleda, miks on „rahvusvaheline koostööfilm“ filmitootmise kuldkalake, kellele esitatakse kõige valitumad soovid ja ootused. Suhteliselt kuluka tootmisprotsessiga, sageli ennustamatu vastuvõetuga publiku poolt ja autorikeskse nägemusega Euroopa film vajab hädasti riskide maandamist ja avaramat levi. Just sellistelt eeldustelt suured ühisprojektid enamasti sünnivad. Ühe inimese peas tekkinud idee, millest võiks saada filmi, mis võiks huvitada teisi ja lisaks veel teatavat käsitlust maailmast pakkuda, vajab enne teostumist teiste mõistmist ja heakskiitu.

Pole enamasti mingit probleemi leida mõistmist oma rahvusaaslaste seast. Kui aga ambitsioonid on laiemad, kaasneb sellega eelarve, mis ületab tunduvalt kohalikke võimalusi. Kui leitakse välispartnerid, on see kõigi jaoks garantii, et tulevase filmi idee, teostus ja üldistusjõud ei oma ainult kohalikku rahvuslikku iseloomu. Kuigi hoopis teistest eeldustest lähitudes, otsib ka Euroopa film samasugust universaalset kontseptsiooni nagu Hollywood.

Euroopas on film üha vähem ainult kultuuriline ettevõtmine. Täpsemalt, üha vähem on põhjust uueneda ja areneda sisus, samal ajal kui filmid ei ulatu oma keeleareaalist kaugemale. Samal ajal kui meie siin vaevleme „kommertsit“ ehk justkui ametlikult kunstivääratusest ja „väärtfilm“ ehk justkui automaatselt edutu määratlemise ämblikuvõrgus, on mujal need lahtrid kui kohmakad ammu hüljatud. Millisest äriprojektist saab Eestis üldse rääkida, kui keskmise piletihinna juures peaks ühel korralikul filmil olema rohkem kui 300 000 vaatajat.

Praegu on keeruline oletada, millistest ideedest sündisid kunagi sellised Eesti koostööfilmid Poolaga nagu „Navigaator Pirx“ või „Madude oru needus“. Ent juba need näitavad tendentsi, mis tulevikus veelgi tugevneb. Kummalgi pole märkimisväärt seost Eestiga, ja ometi kuuluvad nad eesti filmikultuuri. Enamik viimaste aastate filme on valminud enam või vähem rahvusvaheliselt rahastatuna. „Karu südame“ (Tšehhi), „Nimede marmortahvil“ (Soome) või „Heade käte“ (Läti) puhul ei teki küsimust, kas neil on seost meie kultuuriga. Koostöö on ka peagi linastuv soomekeelne film „Kohtumine võõras linnas“, mille tegevus toimub Pärnus. Kui ka Eestis hakatakse nägema võrdset partnerit filmitootmises, oodatakse siitpoolt samuti panust filmidesse, millel pole Eestiga seost, kus ei kõla eesti keel ega astu üles kohalik näitleja.

Aeg-ajalt eksib maailma avarustest siia poole mõni e-mail, kus küsitakse, kas oleks võimalik Eestist leida kaasrahastamist filmile, mille eelarve on 20 miljonit dollarit. Kui leiduks 10 protsenti sellest summast, ametlik kaastootmise panus, ja filmimiseks vajalik tehniline baas, oldaks siin valmis näiteks Siberi vangilaagrit filmima. Õnneks pole meil selleks, et ajaloolise paradoksina Siberit mängida, ei suuri stuudiohalle, raha ega soodustusi filmitootmisele maksusfääris. Nii soovib see raha Leetu sealset tööhõivet ja turismisektorit parandama, või Iirimaale, kus näiteks 90-ndate lõpul oli rohkem Hollywoodi filme tootmises, kui valmis kohalikke iiri filme. Nii pole ka ette näha, et mõni sinne režissöör, lihvinud oma oskusi assistendina rahvusvahelise koostööfilmi juures, murraks tulevikus läbi Euroopas.

Tõenäoliselt jäävad Eesti võimalused ka edaspidi mastaapi, kus korraldatakse huvitavaid kultuurilise koostöö eksperimente. Äsja peaks olema Newcastle'is esilinastunud lühifilmide kassett, kus briti režissöörid filmisid oma tööd Eestis ja vastupidi. Ka meeskonnad olid režissööri jaoks võõrkeelsed. See on algus, milles võib soovi korral näha veiklemas mõne Autori säravat tulevikku.

VASTAB MERLE JÄÄGER

Olgugi et sa pole just veel kõige staažikam, on sinust ajakirjanduses ilmunud väga palju kõikvõimalikke portreelugusid ja intervjuusid. Neid läbi lugedes täheldasin, et vaatamata nende rohkusele kipuvad küsimused üsnagi korduma. Need liiguvad su isikut pidi ja sealgi ilmselt sinu jaoks juba üsna leierdatud teemadel – punk, seksuaalsed eelistused, militaarsus jne. Küllaltki vähe on räägitud sinuga teatrijuttu, sinust kui näitlejast, rollidest? Kas sulle endale tundub ka nii?

Eks ta nii kipub olema küll, aga ega ma ei oska seda teatrijuttu nii väga rääkida ka. Viimati sai teatrijuttu räägitud ühe Tartu Ülikooli teatriteaduse tudengiga, kes tegi kursusetööd, aga ka siis tundsin ennast ebamugavalt. See on rohkem nagu kriitikute rida.



Merle Jääger septembris 2003.

Sinu paljuräägitud punkarlus on üks asi, kuid lavaka ajal oled kirjutanud ka ühe anarhismiteoreetilise traktaadi?

Kirjutasin küll. Korrastasin just hiljuti oma isiklikku arhiivi, juhuks kui tulevased põlvned selle vastu huvi peaksid tundma, ja avastasin, et see mustand on mul täiesti olemas. See oli seotud ühe järjekordse pahandusega, mille tõttu ähvardas koolist väljaviskamine. Selle ärahoidmiseks võttis Koma mind n-ö käendusele, andes vastava ülesande.

Nii et sinu anarhismiteemaline üllitis sündis lausa kokkuleppel organitega?

Tagamaid ma küll päris täpselt ei tea, vaevalt see otseselt mingite organitega seotud oli. Pigem tuli see ühelt poolt Koma enda isiklikust huvist teema vastu ja teisalt ka selleks, et tal oleks tööpoolest selgem pilt, mida vastavatele ametnikele öelda ja tõestada, kui vajadus tekib.

Võib-olla on see liialdus, kuid on väidetud, et lavakasse võetakse eelistatult puhtaid lehti kui väljakujunenud ja teatava slepiga isiksusi. Olid juba konsi ajal luuletajana tuntud. Kas see sisseastumisel ja kooli ajal ka mingit, olgu siis positiivset või negatiivset, rolli mängis?

Komal olid meie kursust kokku pannes täiesti omaette printsiibid, ta tahtiski saada võimalikult erinevaid tüüpe. Üleüldse oli meie kursuse keskmine vanus suhteliselt kõrge. Sinisilmselt ja otse keskkoolist tulid üsna vähesed. Kes oli käinud paar aastat ülikoolis, kes mõnes tehnikakoolis, kes kusagil töötanud. Mind see küll ei seganud. Kuna lävisin tollal igasuguste luuletajate ja tõlkijatega küllalt

palju, andis see pigem teadmisi juurde, alates sellest, et sain lugeda asju, mida muidu saanuks kätte äärmisel juhul vaid raamatukogu erifondidest, kui sedagi. Ka minu maailmapildi arengule üldiselt tuli see kasuks.

Sul olid ka GITISE plaanid. Käisid ikka koha peal ära?

Jah, kuid sain sellest liiga hilja teada ja nii läksingi praktiliselt ette valmistamata. Nõnda soovitati ikkagi Eestis proovida. Ega ma sinna GITISesse nii kramplikult ei kippunudki, igasuguseid alternatiive oli. Kui poleks lavakasse sisse saanud, oleksin ehk katsetanud ERKIsse ja kui sinna ka poleks saanud, oleks Tartus kas bioloogiat või eesti filli proovinud. Eks GITISesse tõmbas võib-olla lapsepõlves nähtud filmide mõju ja sealt pärinev huvi vastava elukutse vastu.

Ometi oled praeguseks üsna vähestes filmides kaasa teinud?

Ma ei tea, miks nad mind tähele ei pane. Seda tuleb režissööride käest küsida.

Teatriliidu tunnustuse pälvisid 1998. aastal Elli rolli eest lavastusest "Oma-vahelisi jutujamisi tädi Elliga". Üleüldse oled näidanud oma laia amplituud vanememmedest suursuguste daamideni. Kas aga algusaastatel tajusid ka seda, et teatriski tahetakse sind kasutada eeskätt rämeda punkari imidžiga?

Absoluutselt mitte. Kui ma "Vanemuisesse" tulin, mängisin ma vahepeal ikka peamiselt kenasid noori blondiine. Näiteks Mabel "Ideaaalse abikaasas", intelligentsevõitu blondiin; "Oi, Johnny!" Mary, seal olin ma lausa kuduv blondiin.

Aga kas see, kui Priimägi juurde astus ja "Fausti" Margarete rolli pakkus, oli suur üllatus?

Oli küll, see oli ikka väga suur üllatus. Seda enam, et kui nüüd konkreetsest rollist rääkida, siis ei saanud ma tol ajal ikka kohe üldse sellistest tividest aru, kes lasevad ennast niimoodi lohku tõmmata. Priimägi seletas asja niimoodi lahti, et



Merle Jääger septembris 2003.

Harri Rospu fotod

tema arvates pole see Gretchen üldsegi mitte juurteni blondiin. Lihtsalt olud olid sellised. Oleks ta saanud kooliharidust, olnuks ta kindlasti väga usin õppur.

See roll tuli üsna raskelt, õigemini raskelt tulid seal hoopis mingid nüansid. Lavakõne mõttes oli mulle Komissarovi kool nii tugevalt sisse jäänud, et kui ikka rääkida, siis rääkida võimalikult kiiresti, libisedes üle sellest tekstist, mis on üksnes informatiivne ja kunstilises mõttes väheoluline. See harjus niimoodi külge, et isegi elus oli mu kõnetempo sel ajal suhteliselt kiire. Priimägi pidi seda kõvasti kanguutama. Mäletan, et ükskord tõi ta isegi metronoomi proovi ja pani selle aeglaselt tiksuma, nii et ma lihtsalt pidin teksti aeglast tempot selle saatel harjutama. Gretchenit tehes meeldis mulle kõige rohkem muidugi see viimane stseen, kus ta vangikongis on. Mitte sellepärast, et see on nii traagiline, aga see oli lihtsalt äärmiselt huvitav. Selleks aga, et seda esimese armastaja elektrilist võdinat kätte saada, ei jäänud mul muud üle, kui pidin armuma. Õnneks läks õnneks.

Nii et vaatamata Komissarovi tugevale tehnilisele baasile, teed sa asju emotsionaalselt siiski enda pealt. Kas näiteks siis, kui peaksid tegema proove mõne mõrvari rolliga, tuleks sinust igaks juhuks eemale hoida?

Mõrvarit ma kunagi mänginud ei ole. "Löksu" Florence oli küll selline topeltmängija, kes üritab mõrtsukat sisse vedada. Ei, eemale küll ei peaks hoidma, sest üldiselt on mõrvaril ju siiski mingid omad suured sisemised põhjused, mida mängida. Ma võin ju võtta ka hiire laiba ja seda lahata, see on ka kindlasti päris huvitav.

Mis seda armastaja ja armumise teemat puudutab, siis vahel on seda elulist katet lihtsalt väga vaja, sest mingid nüansid ununevad ära. Sa võid neid küll mehaaniliselt meelde tuletada, aga see pole see.

Kas Komissarovi koolist Priimäe lavastusse sattuda oli väga teine maailm? Puudub tal ju see klassikaline teatrikoolitus?

Jah, aga ta on väga autoritaarne, see neid mõnes mõttes ühendabki. Ühe paralleeli võib veel tõmmata, andku mõlemad mulle andeks. Enne ütlesin, kuidas Koma suhtub informatiivsetesse tekstilõikudesse, kuid ka Priimägi ei vaevu sulle teinekord seletama, miks üht või teist asja tuleb teha just nii, aga mitte teisiti. "Tee nii ja kõik!" Aasta võib mööda minna ja alles siis jõuab sulle kohale, miks Priimägi nõnda tahtis.

Kui lavastaja ei vaevu seletama, kas see teeb näitleja otsinguid aktiivsemaks või lööb hoopis kinni?

Ega ta nüüd väga kinni ka ei löö, rohkem nagu harjumise asi. Kuklasagaras ikka ju vaikselt arutled.

Lisaks tibide lohkutõmbamisele arutlesite proovis ka selle üle, kuidas teadlastest Faust ei osanud abivahendeid kasutada. Tekstianalüüs erines ikka tugevalt harjumuspärasest?

Töö tekstiga oli huvitav, aga ka näiteks Karusoo oleks selle, miks Faust vahendeid ei kasutanud, kindlasti välja uurinud ja vastavad lektorid proovi toonud. Priimägi selgitas lihtsalt, et tüki seisukohalt poleks Goethe saanud edasi kirjutada, kui Faust oleks vahendeid kasutanud, sest sellest poleks sündinud tragöödiat. Võib-olla kasutaksid nad neid õnnelikult siamaani, kui nad veel surnud ei ole...

Veel üks n-ö korduma kippuvaid küsimusi sinule on ajakirjanikel olnud alastimäng, enamasti selle rõhuga, et julgus ja piiri ületamine. Oled korduvalt vastanud, et see ei ole sinu jaoks probleem. Kas sedasama küsimust ei võiks asetada aga hoopis teistpidi, et kas seda on tingimata vaja? Kas võtet, mis on tegelikult ju lihtsaim tee, olgugi teatavat julgust nõudev ja mõningaid inimesi šokeeriv, ei võiks asendada hoopis mõni muu kujundlik lahendus, mis enamat leidlikkust nõuab?

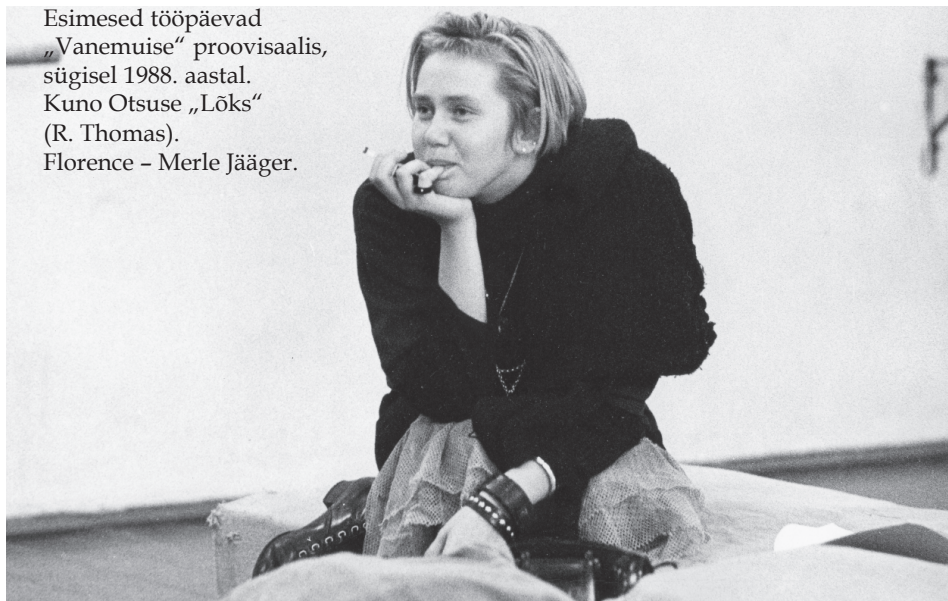
Küsimuse esimese poole juurde tagasi tulles, ka minul hakkab juba probleem tekkima. Põhjuseks see, et ma ei näe enam nii esteetiline välja, koos tselluliidiga on enesekriitikat juurde tulnud. Aga seda sinu küsimust mul küll kunagi ei teki. Pigem ma mäletan, et "Käopesa" ajal oli mul sootuks vastupidine probleem, see, et mis siis ikkagi toimus? Kas nad siis ikkagi tegid selle kepi ära või mitte, et miks nad poolenisti riides on, kui nad sealt rahustuskambri välja tormavad? Mingil Rakvere külalisetendusel isegi analüüsisime Billy osatäitja Vaarikuga seda probleemi. Ööbisime Viitna kämpingus, kus oli ka saun. Arutasime seda asja saunas. Järgmisel etendusel väljusime sealt ihualasti ja võtsime kohe suure lina ümber. Vaatajaile oli efekt aga olemas – tegid ikka küll. See oli korra ja vilksamisi, aga sellest hoolimata. Pigem on selline küsimus mu keelele kerkinud.

Aga kas sul muudes asjades tekib sisemist tõrget tihti? Usaldad sa autoritaarset lavastajat või vaidled?

Vahel on tekkinud küll, aga mida ma seal ikka vaidlen. Ennem proovin esmapilgul võõrale ülesandele otsida õigustuse. Enamasti on nii, et see, kuidas ma algusest peale intuitiivselt rollilahendust näen, on osutunud suhteliselt ka kõige õigemaks variandiks. Lavastaja on selleks, et olla mulle abiks ja näidata kätte väikesi nüansse üldises joonises.

Kas selliseid lavastajaid on ka juhtunud, kelle puhul ütled juba ette pakkumise ära, kuna ei taha temaga ühes paadis olla?

Esimesed tööpäevad
„Vanemuise“ proovisaalis,
sügisel 1988. aastal.
Kuno Otsuse „Löks“
(R. Thomas).
Florence – Merle Jääger.



Arhiivifoto

Siiamaani ei ole ma otseselt veel ära öelnud, aga on küll mõned lavastajad, kellega ma ei nõustuks töötama. Põhjus – kui ikka lavastaja on näitlejast lollim või ei tea üldse, mida ta tahab, siis on temaga väga raske koostööd teha.

**Oled kogu oma näitlejakarjääri väl-
tel töötanud “Vanemuises”, sinu enda
sõnul peamiselt Tartu linna pärast. Kas
suurema valikuvõimaluse mõttes ei
ole tõesti tahtnud ka mõnes muus teat-
ris proovida?**

Ei ole selle peale mõelnud. Siin käib
ju teisi lavastajaid ka.

**Oma lemmikalavastaja(d) oled siit
leidnud?**

Jaa.

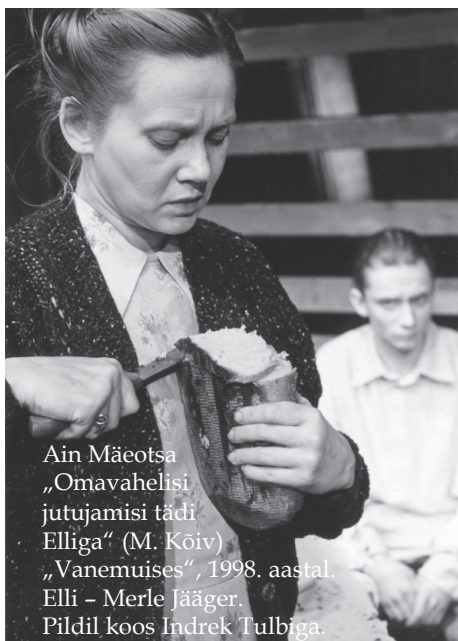
Mis sulle lapsepõlvest meenub?

Olen ema liini pidi seto ja esimesed kolm eluaastat kasvas mind minu setost vanaema, kes elas selleks ajaks küll juba Tallinna külje alla Laagris. Kasuvanaisa oli venelane, nii et kodunt sain praktiliselt kaasa kolm keelt.

Lapsepõlv oli omapärane. Me elasime Pääskülas, seal lähedal, kus ronge paran-
dati. Siis oli selle koha nimi veel Feliks Edmundovitš Dzeržinski nimeline vaguni-
depoo. Mu isa töötas seal ja meie elasime Otsa poe taga. Elasime teisel korrusel,
esimesel oli üks arstide perekond. Seal oli hästi suur aed, kus kasvas tohutult pal-
ju maasikaid ja igasugust muud *stuffi*. Ümbruskonna lapsed olid peamiselt minust
vanemad poisid. Kaks tüdrukut oli ka, kuid põhiline mängukaaslane oli üle aia
naabripoiss. Seto mammake elas paar kilomeetrit eemal Laagri pool. Tolles majas
elasid ka sugulased ja ümberkaudu palju minuealisi plikasid. Tädi meenutab siiani,
et kui mind seal ei olnud, püsisid lapsed ilusasti maja juures. Kuna aga minul hak-
kas seal alati igav, korraldasin ümbruskonnas igasuguseid retki ja muid üritusi.

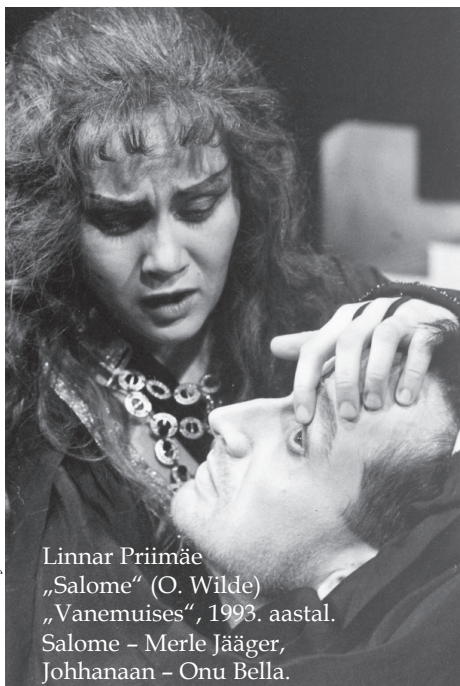
Kas lapsepõlvkodust said ka teatrihuvi?

Mu vanemad viisid mind ikka teatrisse ja tegelesid minuga üldse päris palju. Minu mamma oli kõikide teiste vanaemadega võrreldes täiesti eriline. Kui tal ja-
lad veel enam-vähem terved olid, jooksis ta meiega võidu ja kasvas aias tiritam-
me. Ta käis riides nagu ontlik vanainimene, rätik peas, seelik seljas ja põll ees. Tal
olid ka sellised *proštšai molodosti* tüüpi aluspüksid ja pruunid trippidega puuvilla-
sukad ja kui ta aias, jalad taeva poole, tiritamme kasvas, tulid põll ja seelik üle
pea, nii et sukatripid paistsid. See oli hästi naljakas. Nii kaua kui ta jalad kandsid,
käis ta sügiseti puude otsast õunu korjamas ja kevaditi pesakaste naelutamas.
Teiste vanaemad olid suured ja paksud, minu mamma oli pisike ja kleenuke, ahel-
suitsetaja, kes tõmbas pitsi otsas “Tulukest”. Kui ta enam joosta ei jõudnud, meeldis
talle väga, kui talle näitemängu tegime. Ta istus, vaatas ja plaksutas, väga tänu-
lik publik oli.



Ain Mäeotsa
„Omavahelisi
jutujamisi tädi
Elliga“ (M. Kõiv)
„Vanemuises“, 1998. aastal.
Elli – Merle Jääger.
Pildil koos Indrek Tulbiga.

Rein Urbelti foto



Toomas Sula foto

Linnar Priimäe
„Salome“ (O. Wilde)
„Vanemuises“, 1993. aastal.
Salome – Merle Jääger,
Johhanaan – Onu Bella.

Enne minu sündi oli isa käinud har-
rastusteatris, ühes trupis koos Robert
Gutmaniga. Isa peeti isegi andekaks,
kuid tol ajal ei olnud näitleja ju mitte min-
gisugune amet. Nõnda läks ta hoopis
raudteekooli ja õppis ronge parandama.
Mingil ajal töötas ta koguni elektrirongi
juhina, nii et kui isa töö oli, sõitsin tema-
ga mõnikord rongijuhi kabiinis kaasa,
ükskord sain isegi rongi vilet lasta.

Nende lapsepõlve näitemängude kaudu hakkasid ka ise kirjutama?

Ei, see oli ikka poolenisti improvi-
satsioon. Leppisime lihtsalt kokku, kes
mida teeb, mõnikord lisandusid ka nu-
kud. Mulle meeldis lapsepõlves end kel-
lekski teiseks riietada, aga seda tegime
ka oma muudes mängudes, mitte ainult
näitemängudes. Igasugused filmid ja
raamatud avaldasid hästi suurt mõju ja
nende pealt me oma uusi mängu välja
mõtlesimegi.

Selleni, et ise midagi kirjutada, jõudsin ma muidugi samuti raamatute eeskujul.
Kui ma sedasama oma arhiivi nüüd lappasin, leidsin sealt tohutult palju iga-
suguseid pooleli jäänud asju, mõned on isegi illustratsioonidega. Võisin siis olla
vist umbes 9–10-aastane. Andsin neid ka oma lapsele lugeda. Ta veel pahandas,
et “miks sa need asjad pooleli oled jätnud, just läks huvitavaks!”, aga ju sai siis
viitsimine otsa. Ma olengi kohutavalt laisk inimene.

Aga näitekirjaniku ambitsioone ei ole?

Ikka vahel olen proovinud. Vaatame, mis saab. Luuletusi saab kirjutada igal
pool, peaasi et oleks mingisugune kirjavulk ja mingisugune paberkanaja, kas või
suitsupakk. Pikemad asjad nõuavad aega ja tähelepanu ja kui seda tähelepanu
peab jagama tuhande asja vahel, kaob mõte käest. Sõjaväes hakkasin jälle mingil
määral pikemaid asju kirjutama, aga niipea kui sõjaväest ära tulim, jäid need taas
pooleli. Sõjaväes oli selles mõttes tohutult lihtne, et söök, riided ja peavari on ole-
mas ning samas saad palju aega pühendada iseendale ja oma mõtetele. Ühesõnaga,
nagu ütles Pipi, konnasilmad ja kuminaalmaksud on välistatud.

Kuidas tuli see esmapilgul üsna jabur idee, minna pärast keskkooli kinome- haanikat õppima?

Nii tore on ju kino näidata, pealegi saad ise ka ära vaadata. Lisaks sellele oli
mul suunamine “Tallinnfilmi”, mis juba ise oli üsna magus moment. Üks asi on
lint peale panna ja aparati hooldada. Selleks puhuks, kui projektoriga midagi tõ-
sist peaks juhtuma, on juba hoopis teine mees. Üldiselt oli see käkritegu, ma arvan,
et võiksin isegi autot parandada, kui ma viitsiksin sellesse süüvida. Lõppude lõ-
puks on relva kokkupanemine ja lahtivõtmine samuti tehnika.

Näitlemine on su töö, kuid peale selle tegeled kirjutamise, muusika ja kujutava kunstiga. Kas võiksid sama hästi midagi neist valdkondadest esmaseks pidada?

Need on ühe ja sama asja erinevad tahud. Lisaks sellele on mul alati võimalus muudele aladele üle minna. Näiteks, oletame, et kaotan hääle. Mis näitlejat must siis enam on? Aga nii kaua kui käed on küljes, saan ma ikka midagi teha.

Kas see vahepealne aeg sõjaväes ei tekitanud tunnet, et äkki jääd vahepeal näitlejana arengus seisma?

Ha-ha-ha! Minu arust jääd arengus seisma siis, kui käiad kümme aastat ühte ja sama tööd. Paljudi mis kriitikud ütlesid, paljudi mis teised ütlesid, ma ise tundsin, et ma seisan. Tundsin, et ma ei ole enam kunstnik, vaid perfektne käsitöoline. Seda võis võrrelda arvutimänguga, kus oled kogu nanni kokku korjanud, pahad maha killinud, aga lihtsalt ei saa järgmisele *level'*ile. See tunne, et vahepeal tuleks tegelda millegi muuga, oli mul juba enne sõjaväkke minekut 3–4 aastat kestnud. Nii palju pappi ei nabi ma iialgi, et paar aastat kusagil džunglites tiigrite ja skorpionidega võidelda. Järelikult tuleb valida mõni selline ala, kus sulle selle eest peale makstakse, et sa oma aju puhkad. Ega sõjaväest saadud kogemused jookse kuskilt otsast mööda külgi maha. Sõjaväel ja teatril on väga palju ühist.

Pealegi tahtsin juba väiksest peast sõduriks saada, aga see mõte laideti väga kiiresti maha. Ega mind nõukogude ajal seal mingi eriline karjäär poleks oodanud ka. Seega tuli leida alternatiiv: kui sõduriks ei saa, tuleb leida selline amet, kus saab sõdurit mängida.

Veel üks teema, millest oled pidanud tüütuseni rääkima ja millest kõikvõimalikud kollased väljaanded rohkesti "ahhetama panevat" on leidnud, on see biseksuaalsuse jutt. Seetõttu küsingi pigem sedapidi, et kuivõrd see temaatika sind kunstis köidab? On ju sooline identiteet ja selle piiride nihutamine, androgüünsus jne akuutne teema ka kõikvõimalikes postmodernseks peetavais žanreis, pakkumaks teoreetilist huvi ka neile lugejaile-vaatajaile, kel orgaaniliselt sellega justkui mingit pistmist ei ole.

Esiteks ei pane see lugejaid enam ammuilma ahetama. Ahetama võiks panna ehk see, kui Merle Jääger teataks, et viskas kõik mehed ja naised kodunt välja ja võttis endale suure koera, või poni või näiteks peab angerjat. See oleks midagi. Asi ongi selles, et mind on see probleemina üsna pikalt vaevanud. Kui ma inimest armastan, mis tähtsust on siis sellel, mis sugu ta on. Armastus kui tunne või mõiste ju sellest ei muutu. Armastad ju ikkagi inimest, mitte tema sugu. Keha jagamine on vaimu jagamise loomulik jätk. Tunde tekkides jagatakse vaimu.

Et kunstis? Teatris ei ole mul olnud võimalust midagi sellist mängida, kuid teeksin seda meelsasti. Aga seda on mõtet teha sellises vormis, et see pakuks ka teistele huvi. Mis puutub lesbismi, siis mul on kuri kahtlus, et mitmedki ajaloos kuulsad naissoost isikud ja kultuuriinimesed on üsna suure tõenäosusega olnud selle suunitlusega, lihtsalt selle vahega, et naised oskavad oma sättumusi tunduvalt peenemalt varjata. Neil ei ole vaja seda eksponeerida. Samuti on seda euroopalikus kristlikus süsteemis peetud ilmselt väiksemaks patuks kui meestevahelist homoseksuaalsust. Naised ei ole selle koha pealt nii edevad kui mehed, kellele näib tunduvat, et kui mul on ikka pahe, siis on minu kui meesterahva pahe kõige šefim pahe.

Euroopaliku kristliku süsteemi taustal pead ennast maausuliseks?

Jah. Mõningatel hetkedel, ma ei saa sinna midagi parata, mõtlen nagu tüüpiline seto, et hääkene küll, ma või tolele Jumalale ka üte küünla panna, või olla avitass. Seto ortodoksses maailmakäsitluses on väga suur osa paganlusel, kuigi nad ise seda väga ei toonita. Mina esindan seda teist poolt, kes on tugevalt maausulise süsteemi ja käitumisega, aga ma võin ka Talle väikest lõivu maksta, keegi ikka aitab, kui on vaja.

Kristluses on üks lause, mis hakkab mulle kohe hirmsasti vastu: Jumal lõi inimese oma näo järgi. Aga kui sa mingile mõttetule karvutule ahvile ütled, et sa oled Jumala nägu, hakkab ta endale vastu rindu taguma ja kuulutama, et kui ma olen Jumala nägu, siis järelikult ma olengi Jumal ja võin teistesse olenditesse suhtuda sellevõrra üleolevamalt. Need ongi minu jaoks need kõige olulisemad käärid. Miks mina saan päästetud aga mu kass näiteks ei saa. Selline suhtumine ongi viinud ökokatastroofini. Kui maausuline läks vanasti metsa ja tal oli vaja puu maha võtta, siis kõigepealt ikka vestutati puuga tükk aega, paluti ta käest andeks, seletati talle ära, milleks teda vaja on, ja alles siis, kui luba käes, võeti puu maha. Aga vaata, mis praegu toimub.

Tegelikult oli mul üks periood, kus oleksin peaaegu kristlaseks saanud. See oli nõukogude aeg ja mulle on alati meeldinud tunda ebatervet huvi asjade vastu, mis üldiste normidega kokku ei kõla. Käisin Olevistes, kuid ma ei saanud siiski aru, kuidas mingis hoones, katuse all, saab Jumal olla ligemal kui näiteks metsa all või välja peal. Eino Leinol on ilus luuletus "Lapse kirik", mis käsitleb umbes sama teemat. Seal kirikus juhtus aga üks kummaline asi. Istusin seal kusagil keskel ja kuulasin orelit ning järsku tundsin, et keegi puudutab mind õlast. Kristlane ütles kindlasti, et see oli Jumala puudutus. Keerasin ümber, kuid kõik pingiread mu selja taga olid tühjad, sealt õla juurest levis üle kogu keha aga kohutav külmatunne, mind täitis täielik õõv ja ma läksin sealt minema. Mulle tundus, et see oli märk sellest, et ma ei pea seal olema, kuigi taas võivad nad ju vastu väita, et saatan võib ennast peita ka kirikus.



Kuno Otsuse „Oi, Johnny!“ (R. Cooney) „Vanemuises“, 1993. aastal.
Mary – Merle Jääger, John – Rain Simmul.

Arhivifoto

Eriti just sektantide puhul häirib mind see, et nad ei tohi mitte milleski kahelda, aga kui Juudas ei oleks kahelnud Kristuse jumalikus päritolus ja teda maha müünud, oleks Uus Testament jäänud kirjutamata, vähemasti poleks Jeesusest märtrit saanud. Ta oleks elanud õnneliku vanaduseni või oleks rooma sõdurid ta nurga taga lihtsalt vaikselt maha koksanud.

Oled kunagi öelnud, et sinu poliitiline aktiivsus ja huvi lõppes sinimust-valge heiskamisega, ometi nägin su nime riigikogu valimisnimekirjas?

Vähe sellest, ma olen ka Tartu linnavolikogu liige.

Mind huvitab see, mis seal toimub, see süsteem, kuidas inimeste tagaselja otsustatakse linna asju, see, kuidas need mehhanismid töötavad.

Miks just Isamaaliit?

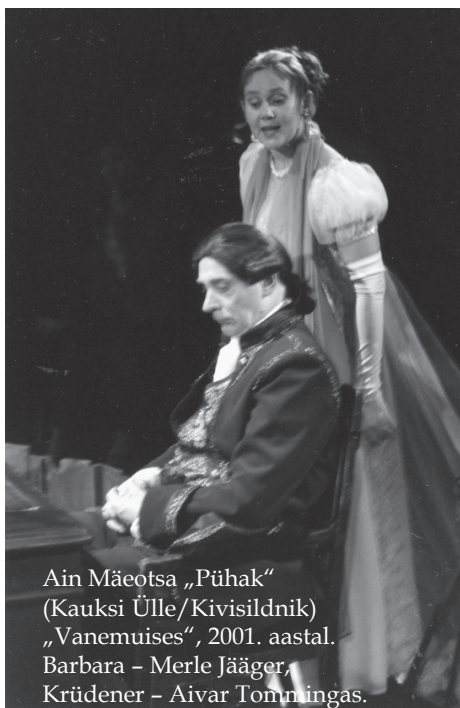
Ma ei ole isamaaliitlane, ma olen lihtsalt nende nimekirjas. Tegelikult kutsuti mind Res Publicasse ka, juba enam-vähem sel ajal, kui nad seda moodustasid, ja Isamaaliit pakkus oma nimekirjas kandideerimist isegi mõnevõrra hiljem, aga sellele vaatamata olen üsna pikka aega olnud nende ringkonnaga seotud, seda juba ERSP aegadest alates. Seetõttu tähendanuks see justkui teise süsteemi üle minemist, aga ma ei pea eriti lugu inimestest, kes kogu aeg ühest pundist teise hüppavad ja ei suuda ära määrata, kus nad siis tegelikult on. Ma ei ole selle peal väljas, et saaks võimalikult rohkem häält kokku, et siis käsi kubemeni meepotti pista. Mul on kahju, et on palju selliseid rohutirtse, kes sel moel siia-sinna ringi kargavad. Ma ei saa sellest aru, sest see rohutirtsundus ei saa ju ka kuidagi olla südametunnistuse küsimus. See on amputeeritud südametunnistus.

Nõukogude ajast kõneldes on palju räägitud südametunnistuse pärast süsteemi imbumisest, et seda seestpoolt õonestada. Kas sa sellesse usud?

Täitsa võimalik, kuid sellisel juhul on see süsteemi sisemine uslus suunatud ilmselt siiski kusagilt kõrgemalt poolt. Teisest küljest, asjad, mis peavad tekkima, tekivad varem või hiljem – aeg on käes. Nagu juba koolis õppisime, tekib revolutsiooniline situatsioon siis, kui alamad kihid ei taha enam endist viisi elada ja ülemkihid ei saa enam endist viisi valitseda. Küsimus on selles, kaua see asi vindub, kuid loomulikult ei saa kõike kära ja malakate viibutamisega korda ajada.

Oled kultuuriinimesena osaliselt poliitikas. Otsustusmehhanisme seestpoolt vaadates, kas oled ka seda meelt, et kultuuri toetamisel peaks midagi totaalselt teisiti olema?

Loomulikult. Võin kohe öelda ühe asja, mis on üsna jama. OK, tore, et toetame



Ain Mäeotsa „Pühak“
(Kauksi Ülle/Kivisildnik)
„Vanemuises“, 2001. aastal.
Barbara – Merle Jääger,
Krüdener – Aivar Tommingas.

Krista Mölder'i foto

sporti, mitmed tublid inimesed toovad meile maailmas kuulsust ja puha, aga minu meelest on need kaaluksed praeguseks hetkeks paigast ära. Olgugi et sport kuulub samuti kultuuri alla, pušitakse seda muu kultuuri arvelt praegu liiga palju. Kui uue vabariigi aegsed esimesed olümpiavõitjad koju tulid ja neile majad ehitati ja autod kingiti, ütlesin, et pange tähele – kui keegi peaks nüüd juhtumisi võitma, no kas või näiteks "Eurovisiooni" või tooma Cannes'ist mõne peapremia, siis surutakse tal lihtsalt kätt ja öeldakse: "Aitäh, tubli, et tegid!" Ja nii läkski. Kus on Padari, Bentoni või Priit Pärna majad?

Teine näide. Üks noortega tegelev näitetrupp küsis kohalikult kultuurkapitalilt raha mingisse laagrisse sõiduks ja neile öeldi ära. Järgmisel katsel soovitas keegi tarkpea, et ärge pange kirja näitetrupp, vaid näiteks spordilaager, ja nad saidki hoobilt selle raha. Keegi ei tundnud isegi huvi. Nad said seal ära käia, kuid ma ei saa aru, miks kultuuriga tegelevad inimesed peavad niimoodi häbematult valetama. Minul isiklikult oli väga kaua aega raske niimoodi, käsi pikal, kulka käest kerjama minna, kuigi mulle tehti selgeks, et häbeneda pole midagi, see ongi sinu raha.

Kuidas sa muidu spordisse suhtud?

Mulle absoluutselt ei meeldi, kui inimene peab rabelema. Sellepärast mulle tegelikult ei meeldi ka sport kui selline. Mis kasu inimkond sellest saab? Ma saaks aru, kui sa jooksed ja sul on mingi kummipael taga, mis tõmbab generaatori käima – bravo! Või näiteks hüppaja maandub kasti ja pirn läheb põlema, asjal on mõte taga. Või näiteks loopida laudas sitta, mis iseenesest on ka sport, aga tulemus on taga. Näiteks ujumine on lihtsalt mõnus ja jahutav tegevus, eriti kuumal suvepäeval. Isegi seente ja marjade korjamine on tegelikult sport. Aga sellisest tühikargamisest ma lihtsalt ei saa aru.

Ma loodan, et tõsised spordihuvilised seda ajakirja ei loe, aga ma olen seda ka varem korduvalt öelnud, et mulle on täiesti mõistetamatu, kuidas mehed vahivad mingisugust pallimängu, kus kargleb ringi kamp higiseid mehi, ja kui keegi lööb värava, siis nad hüppavad üksteisele selga. Kui inimene, kes seda vaatab, saab



Ain Mäeotsa „Mesimees“ (Ch. Jones)
„Vanemuises“, 2003. aastal.
Mercy – Merle Jääger,
Felix – Jan Uuspõld.

Rein Urbeli foto

sellest nauding, siis see näitab seda, et see inimene on latentne homo. Ma saaks aru, kui meesterahvas vaataks naiste iluuisutamist. Samas mingisugust pornokat, kus higiste meeste vahel läheb räigeks truckkimiseks, ta kindlasti näha ei taha, sest see ei ole ühiskonna poolt nii aktsepteeritud, kuid erutusseisund külakuhjast palliplatsil on.

Kaudselt haakub see ka eelneva jutuga kultuuri rahastamisest – kui teatrilavalt ikka higi ei voola, siis järelikult mõõdetavat tulemust, mida toetada, ei ole.

Nii et vabatahtlikult sa kuhugi trenni pole kunagi läinud?

Käisin *t'ai chi*'s, täiesti vabatahtlikult, väga mõnus, rahulik. Ei mingit rabelemist, aga pärast trenni lõppu on lihased veidi viskoossed küll. Mulle lihtsalt ei meeldi, kui asjadel on küljes higi lõhn. Sama kehtib ka kirjanduses ja teatrilaval. See on see, mis ei tule orgaaniliselt, vaid üleliigse pingutusega. Proovisaalis on see paratamatu, aga kui ma näen seda ponnistamist laval, siis on mingi asi juba vale.

Näed sa oma kolleegide juures seda sageli?

Teinekord ikka tuleb ette. Endal ka.

Aga kui ise krampi lähed, hakkad ponnistama?

Püüan joone peale tagasi saada.

Kas kulka kontekstis oleks teie bänd "Lökõriq", millega sel aastal ka plaadi välja andsite, rahvakultuuri rea peal?

Miks mitte. Vähemalt kaks lugu on Setomaal juba peaaegu hitiks saanud. See näitab, et meie töö ei jookse tühja. Tegelikult ei tee me seda mingi tõsise tööna, hambad risti proove tehes vms. Pigem on see ikka lust ja lõbu või muusikaline laboratoorium. Kui lust ja lõbu ära kaob, siis tasub bänd laiali saata.

Olete lusti ja lõbu pärast isegi Nick Cave'i kaverdanud?

Need on lihtsalt ilusad laulud. Päris mitmed laulud, mida oleme kagueesti keelde pannud, oleksid kirjakeeles väga banaalsed ja mõttetud, kaasa arvatud see "Mõtsruus" (Nick Cave'i "Where The Wild Roses Grow"). Ausõna. Võib ju proovida, aga see ei ole see, väest jääb puudu. Kirjakeel võib ju väga ilusasti kõlada, eriti inimestele, kelle emakeel ei ole eesti keel, aga tegelikult on eesti kirjakeel üks väga hale ja kohitsetud väljendusvahend, väga paljudel sõnadel on vägi tagant ära läinud. Võrdle näiteks "väga" ja "väega". Ta võib ju kõlada nagu muusika, aga sellel muusikal ei ole väelist katet, rohkem tilulilu ja ilutsemine.

Sina suhtleksid igal võimalikul juhul seto keeles?

Parema meelega küll.

Miks sa viimasel ajal enam raamatuid välja ei anna?

Puhas laiskus. Tegelikult küsisin uue raamatu jaoks juba raha. Eks näis, kui raha ei saa, siis ei anna kah.

Oled peamiselt luuletaja, kuidas sul see loomemehhanism kirjandusliigiliselt toimib. Kas sa ei tunne kunagi sellist tungi, et üht või teist asja saaks ainult eepiliselt, romaani vormis väljendada?

Oi, see on väga rumal jutt. Absoluutselt kõike saab panna lühivormi. Keegi on vist isegi öelnud, et hea kirjanik on see, kes teise poolteist lehekülge ühte lausesse paneb.

Aga su enda lemmikud?

Ma ei saa niimoodi öelda. See oleneb meeleolust, praegu loen näiteks kolme raamatut korraga. Üks, keda ma ikka ja järjest üle loen, eriti depressiooniga, on Gerald Durrell. Remarque'i kah.

Viimane roll oli sul "Mesimehes", oled jõudnud selle eest isegi juba kiita saada. Kuidas ise oma loomingulisi kordaminekuid tajud või kuidas tunnustusele reageerid?

Ma olen piisavalt edev inimene ja muidugi on tore, kui kiidetakse, aga kui hästi palju inimesi korraga õlale patsutab ja õnnitleb, hakkab punastama ja ei oska kuidagi reageerida. Ei saa ju eestlasliku tagasihoidlikkusega öelda: "Oh, eks ma pingutasin selle nimel ka kõvasti", ...kui see päris nii nüüd ka ei ole.

Unistuste rollidest rääkides oled kunagi maininud Jeanne d'Arci?

Jeanne d'Arci tahaks ikka veel mängida, selline militaristlik mutt. Ta meeldib mulle siiaamaani. Üldiselt on aga halbu või kiiksuga inimesi toredam ja lõbusam mängida.

Kas senistest töödest võid ka mõnda oma lemmikrolliks nimetada?

Mulle meeldis väga mängida "Susi" Pümme-Jeevat. See tuli teatud mõttes raskustega kätte, aga on üks armsamaid rolle. Mulle üldse ei meeldi ennast ilusaks teha, see pole pooltki nii huvitav kui koledad ja isegi võikad tegelased. Pümme-Jeeva ei olnud võigas, ta oli lihtsalt Nägija, olgugi et pime. Ka tema grimmi, teen seda enamasti ise, oli pidevas arengus. Mulle õudselt meeldib ennast grimmitoas hästi koledaks teha, Jeeva jaoks sai grimmi spetsiaalselt välja töötatud. Teatril polnud võimalust osta kaed meenutavaid kontaktläätsti ja nõnda tuli tema pimedus ära põhjendada silmapõletikuga, mõeldes selleks välja spetsiifilise grimmi – rips-



„Pühak“.
Barbara – Merle Jääger,
Liissen – Karin Tammaru.

Krista Mölderi foto

med valgeks, alumise lau serva peale punased triibud ja valge-rohelisega täpikesed silmanurka, nagu mäda ja kärnad. See mõjus päris kenasti.

Kas lastele mängides on teistsugune tunne?

Ikka on. Tegelikult on see nagu mingi noatera peal kõndimine. Mina kardan lapsi. Laval olles on teiste inimeste tugi, aga vabatahtlikult ja üksi ma nendega tegelema ei läheks. Nad on täiesti ettearvamatud. Kui mind tahetakse millegagi karistada, siis pandagu mind nädalaks ajaks lasteaednikuks. Jube.

Pümme-Jeeva ja nägemine. Nii sinu suguvõsas kui ka sinul endal on samuti selliseid võimeid?

See tuleb siis, kui ta tuleb. Ma ei saa seda konkreetselt esile kutsuda, tagasi hoida on lihtsam. Kui ma ei ole üksi ja ümberringi on mingid segavad väljad, näiteks inimeste näol, siis ei pruugi see asi lihtsalt tulla, kui ma eralduda ei saa. Aegajalt on niimoodi tulnud ka, aga see tekitab keerulisi situatsioone. Põhimõtteliselt väljendub see piltides, mis on mõnikord päris teravad. Olen mõningaid sündmusi ja asju niimoodi ette öelnud. Ma isegi ei tarvitse teada, mis on nende piltide taga, alles hiljem saan need asjad kokku viia. Peamiselt puudutab see tulevikku, kuid olen vestelnud ka surnutega, kes on olnud mulle väga lähedased, aga see peab olema suhteliselt vahetult pärast matuseid. Enamasti ei ole neis piltides midagi halba olnud, kuid Iraagi sõja eel olid need küll päris õõva tekitavad. Pärast internetist Bagdadi pommitamise pilte vaadates sain aru, et need asjad läksid kokku. Teine asi selles pildis oli aga see, et maailma lõpp tuleb siis, kui hakkab sadama musta vihma, ja ma tõesti ei tea, mida see musta vihma motiiv endas kätkeb või tähendab. Võib-olla on maailmalõppe olnud palju. See võib seisneda selles, et paljud inimesed peavad oma hoiakuid ümber hindama. Miski on oma kehtivuse lõpetanud. Sama, nagu Barbara von Krüdeneril "Pühakus", kus aadlikultuur lagunes ja ajastu vahetus.

Küsinud MADIS KOLK

Kaader Merle Jäägri koomiksid „Benny Hill Show“. Pildil koomiksi nimitegelane, kaheksakümnendate keskpaigas Võidu väljakul patrullinud punkarivaenulikem militsionäär koduses õhkkonnas.



ÕHK EI MAKSA MIDAGI?!

Selle suve vabaõhulavastused

TIIA SIPPOL

Ühe suve vabaõhulavastuste võrdlus võib tunduda kohatu, aga seda, mis end kõrvuti pakub, võrdled ju siiski ja ühised jooned, nimetajad, plussid ja miinused tekivad ometigi.

Selle suve vabaõhuteater: vaba õhuteater, vaba teater, õhu teater – totter sõnamäng, ent kui vaadata selle suve lavastusi, siis näiteid jätkub igale sõnale, ka õhu ahmimisele ja õhulisusele.

Miks üldse suvel teatrisse minna, et mis “vamm” see on, mis mõnele pähe lööb? Ent “suvviii” (tsitaat “Kalevipojast”) toob vabaduse – laseb hingata ega koorma me õlgu. Tunne, et kõike võib ja saab kergemini kui muidu, ongi see positiivne eelhäälustus, avatum olek ja seda suurem janu seletamatu “millegi” järele. Iseasi muidugi, kes selles janus kuhupoole vaatab – on see õllesummer, mõni kontsert või etendus, aga midagi peab olema sügisel ette kanda: kus käisid, mida nägid ja tegid, jäid rahule, tatus ära? Teatrid pingutavad üha enam, et see suvine kultuurisündmus kuuluks neile. Vaadates seinast seina piletihindu, tasuta etendusteni välja, ja ajades näpuga järke kaardil, paistab, et Eestimaal ei peaks küll ükski soovija suvise teatrietenduseta jääma. Kuid kui hakata konkreetsemalt ühe suve pilti kokku panema, selgub, et need valikuvõimalused ei olegi nii suured. Kui võtta aluseks dramaturgia, siis on sellesuvised vabaõhulavastused domineerivalt eestimaised. Võib-olla on eelmiste aastate võõrdramaturgia vajanud vastukaalu ning kõigest kokkusattumust, et just viimastel aegadel on Eesti inimesed hakanud eurohääletuse hirmus meenutama ning roh-

kem mõtisklema oma elu ja olu üle. Kuid kui üles lugeda algupärandid, dramatiseringud ja näidendid, paistab ometi, et teater on eestlasele tema enesemääramisel vastu tulnud: „Vanemuise“ „Kihnu Jõnn“, Linnateatri „Kaotajad“, Rakvere „Kalevipoeg“, „Endla“ „Tasuja“, Emajõe Suveteatri ning „Ugala“ „Nipernaadi“, „Ugala“ „Neetud talu“. Kokku kümnekonnast vabaõhutükist on mõni ka väljastpoolt, kuid nende lavastused kõnelevad kodumaise dramaturgiaga ühist keelt: Undi lavastuses on „Aidast“ saanud Koidula, kes laulupidude tandrilt rockmuusikali käristab ja möödunud kümnendi Eesti elu tähtsündmuse kaardistab, ning kuulduste järgi on Shaw’ „Südamete murdumise maja“ mingid otsad eesti rannaromaanide ja Nipernaadi lugudes.

Eesti omamaise repertuaariga vabaõhulavastustes hakkavad kõlama sarnased jooned, mis tekstidest esile toodud. Nii “Tasujas” kui “Kalevipojas”, “Aidas” ja “Kihnu Jõnnis”, samuti “Neetud talus” on kangeline, kellel tuleb rahva eest ja kellegi-millegi vastu võidelda, vastutuse rasket koormat kanda, teiste otsustamatuse, ka rumaluse vastu võidelda.

Ühelt poolt on siis selle suve keskne tegelane ühiskondlike võitluste kangeline ja teisalt Nipernaadi kui vagabund või suvemuinasjutu vestja. (Ei ole “Kaotajaid” ja “Südamete murdumise maja” näinud – jäägu nad väljapoole vägi-valdset liigitust.)

Peale omamaise dramaturgia on ka etendamise keskkond viidud Eesti kultuuriloolistesse paikadesse. Eelmiste aastate mõisad on välja vahetanud Neeruti Sadulamägi, Tartu Jaama 14 asuv aja-

Mati Undi „Aida“
(John/Rice)
„Vanemuises“,
2003. aastal.
Aida –
Janika Sillamaa,
Radames –
Lauri Liiv.



Rein Urbeli foto

looline park, aga ka Kitzbergi muuseum ja Käsmu meremuuseum.

On ka neid, kes oma igasuvises kodus aina uut leida püüavad: Linnateater oma lavaaugus ikka huvitava nurga alt ja ilma eelmiste aastate paineta ning Pärnu „Endla“ Paikuse-Reiu suvelaval kesise tulemusega. Võib-olla on paik end tegijatele ammendanud, võib-olla kavatsus lavastusse loodust aktiivsemalt kaasata liiga auahne olnud.

Enamjaolt on valitud mängukohad siiski õnnestunud, ei mingit publiku eksitamist või valehäälestust.

Ja kuigi vaataja valikuvõimalused on eesti asja poole kaldu, ei jää publikuta ükski vabaõhulavastus. Näib, et suveteatrisse tullakse üldiselt meelsamini kui talvel teatrimajja. Linnainimene tahab suvel välja ja mis oleks parem kui siirduda kultuurselt loodusesse vaimuvirgutust saama. See muidugi ei tähenda, et ainult linnainimesed käiksid teatris, suvel kodule lähemale tulevat teatrit ootavad maainimesed ju rohkemgi. Aga peamine on, et see aitab mälestust napist suvest talletada. Teatrid ei vii meid mitte ainult koduuksest ja asula piiridest välja, vaid ka erilistesse paikadesse ning tänulik publik on ka bussühenduse puudumisele vaatamata nõus minema tundmatusse. Võrdusmärgi koht: suveteater kui avastusretk.

Vaatajale on teatriskäik huvitava keskkonna ja huvitava seltskonna otsimine. Suve omadus kõike võimendada lisab ka sellele huvile hoogu. Või nagu öeldud, inimesed on valmis suuremateks väljakutseteks, ent arvestama peab, et see mõjutab ka lõpuks elamust, mis etenduselt saadakse. Eelhäälestuse osa on suvelavastuste puhul olulisem kui talvel. Muidugi määrab valiku tegemise ja otsustamise reklaam (on aabitsatõde, et ilma telereklaamita pole mõtet jändama hakata), ilmunud kriitika (kui on juba ilmunud), tuttavate kiidusõnad ja pileti hind, aga see sõltub veel ühest olulisest teatri loodud tingimusest: millise teekonna peab vaataja enne näitlejate etteastet läbima. Viimane määrab kõige konkreetsemalt ära meeoleolu, millega inimene mänguplatsile jõuab.

Kõige kroon oli „Kalevipoja“ rahvaretk mängupaika. Parkimisplatsile saabudes on tunne, nagu oleks „Keskea rõõmude“ Niguli juurde jõudnud, ainult liikluspolitseinik ei kirjuta su käele numbrit. Siis algab publiku nagu värskel pruudi läbikatsumine: veereta end heinakuhjas, tunne kodumaa loomi, lõhu puid, laula laulu, hüppa üle kitse, osta nanni, näpi sepist, kuula meeskoori ja kui sa ikka veel tahad etendusele minna, rooma mäest üles. Alles seejärel saab Vaariku Tuuslar sulle näkku irvitada:

Ain Prosa „Kalevipoeg“
(A. Kivimäki)
Rakvere teatris,
2003. aastal.
Tuuslar –
Andrus Vaarik.



Priit Grepi foto

mis sa siin keset suve passid!? Nii ilus, sedasi laseks enese üle veel ja veel naerda, sest see on hää, arusaaja naer.

Et autoomanikud on suvelavastuste puhul soositumad kui bussi ja rongiga liiklejad, on teada juba eelmistest aastatest. Peab oma tigiduse alla neelama ja ilmutama organiseerimisannet ning hullu tahet, et tuttavaid autoomanikke veenda selles, kui oluline on vaadata just seda suvelavastust (sest enam ei ole etendus kuskil metsatukas ainukordne sündmus ja enne otsustamist tuleb asja kaaluda, kas see on kõige õigem, sest eestlane on kokkuhoidlik – üks suvelavastus suve kohta). Ning kahetunnisel tagasiteel patrama vabandusi ning selgitusi, sest oodatud kultuurisündmus kipub palaganiks, mille sõnum sai üsna loo algul selgeks ja lõpu ootamine tarretas tagumikulihased varakult.

Aga jäägu see, sest koju jõudes on väsinud nii näitlejad kui ka vaatajad, suur tükk tööd on jälle ära tehtud.

Uute mängupaikadega kaasneb vii või teisiti üllatusi, ebamugavust, seda nii vaatajatele kui ka tegijatele. Teatergi januneb uue ja huvitavama järele ning suvi annab võimaluse end uutest mängukohtades proovile panna. Enamasti toob see loodetud tulemuse ning vaatajale lõppkokkuvõttes erksama teatrielamuse kui lihtsalt käinud-näinud tunde.

Niisiis pole oma igapäevasest ümb-rusest väljas mitte ainult publik, vaid ka

teater. Vähendab ehk viimane veidigi vaatajate ebamugavustunnet, mis tekib talvises teatrisaalis n-ö võõrale alale sisenedes? Mõõndustega, sest kuigi mõlemad on looduses külalised, tõmbab vaataja ikkagi harjumuspärase mõttelise piiri enese ja lava vahele.

Ent ometi on vabas looduses midagi teisiti – kas ühine sõltuvus ilmast või asjaolu, et näitlejad on kulisside ja poodiumi kaitsvast rüpest väljas, aga lava ja saali ruum on palju rohkem üks kui teatrisaalis ning head ja vähem head näitlejad selekteeruvad looduse rüpes palju kergemini. Hea näitleja olulisemaid tunnuseid on, kuidas ta oskab õigel hetkel saali tähelepanu enesele koondada. Kõrimikrofonid, mis näitlejaid abistama peavad, saavad enamasti kariks, millest mööda ei laveeri – kui just parajasti viiplemise, muidu vehkimise ja märgatava liikumisega ei tegele, siis on lühikeste repliikide ütleva vaataja jaoks lihtsalt hää! kusagil. Leidmise ajaks on juba sõnadki hajunud ja öeldu vaatajale kadunud. Mingil hetkel lööd käega ja loodad, et küllap on tähtsamad asjad ka tagumistesse ridadesse nähtavamad ja siis ei teagi äkki, mille pärast see vaikus tekkis või võitlus lahti läks. Ja nii veerebki etendus, kus toimub kaklemine kaklemise, laul laulmise pärast jne. Kui viitsin, mõtlen loo ise juurde (näiteid nii „Tasujast“ kui ka „Ugala“ „Nipernaadist“).

Kuidas üks lavastus enesele publikut kogub, tema ootusi kujundab, on teatrite reklaami- ja müügiosakonna hool ning armastus. Väikeste nihetega, aga enamasti need kattuvad (küllap hoiavad lavastajad oma õnnistavat kätt ja valvsat silma ka selle töö kohal). Vaid paaril korral ei vastanud saadud elamus oodatule. Ei peagi ju, eks, kust muidu tuleks see üllatusmoment ja suur kirgastumine, aga kui vabaduse ja armastuse romantilise loo asemel on igav pano-raamvaade, mille ees antakse üks aja-

lootund („Tasuja“), ning energiat ja naljanaeru täis etenduselt leiad väsinud näiteseltskonna, kes teab küll, kus nalja kohad on, ning autori lobapidamatuse, millele lavastaja pole päitseid pähe pannud, siis ei saabu ka elamust, mida teatris ot-simas käiakse (kilplaste mõõdutundeta eksponeerimine „Kalevipojas“).

Oma arvamuse „Tasujast“ peaksin jätma enese teada ja arvata, aga... ei jäta. Liiga palju lünki on jäetud publiku hooliks ning enamasti on need näitlejate mängulised puudused, sest vaataja ei pea ju orjapõlvele orjuse raskust või loitsimissõnadele sisemist põlemist ja „vabadust!“-hüüdele jõudu juurde mõtlema.

Näitlejate suurem aur läheb mäest üles-alla või liivas jooksmisele. Nii jääbki puudu sisemisest intensiivsusest, kõik kulub rabelemisele või teisalt jälle täielikule liikumatusele, nii et ei saa aru, kes räägib. Lavakujundusest ei ole ka palju abi, meenuvad vaid edasi-tagasi veeretatavad palakad ja silla külge ehitatud mõttetu värv (sõdurpoistel oli ilmselt tegevust vaja). Vaeva on nähtud ja mõndagi on tehtud, aga see on kusagil vales lahtris ja tulemise koha peal on tühjus.

Poleemika, mis tekkis ajalehekriitika ja „Kulturgi“ (ETV, 8. VII 2003) saates esinenud tegijate vahel, läks päris kurjaks. Ei uskunud, et asi võib olla nii hull, et kedagi kuhugi saatma peab, aga oli. (Ainult et näitleja ise peab selle teekonna sinnasamusessegi ette võtma, sest minu teadmiste ja tõekspidamiste järgi ei pea näitleja näitama mitte ennast ja oma üleolevat suhtumist tegelasse. Publikul tekib tunne, et temaga ülbitsetakse.) Kui näitleja suust kõlab viimsepäeva asemel „mingi päev“, siis saab sellest ka vaataja jaoks mingi etendus mingis kohas mingite näitlejatega. Kahju on seejuures mõnestki kaasnäitlejast, kes selle arusaamatuse vaadatavaks tegid (kuigi teksti isetegemise vaba voog kaunistas seal kõigi näitlejate huuli).

Huvitav, kaua rahvas ennast mõni-

tada laseb, enne kui ära pöördub. Aga ilmselt igavesti, sest ikka ju usume, loodame, ootame ja vaatame läbi sõrmede, ning kinnitame naeratades, et see ongi see kunst, mida vaatama tulnud. Kivirähil on õigus – enamik rahvast on total-kad. Ja mina nende hulgas. Ikka lähen, võtan pingikesel istet ja ootan hääd elamust.

Harjumuse jõud on suur.

Ka teatritegijatel. Kas ikka alati peab tooma välja suve (vabaõhu)lavastuse?

Jah, kurb – nagu polekski midagi head ja toredat olnud. Aga oli küll. Ka halvas näites võis mõne ubina leida: „Tasujas“ kaks naisnäitlejat – Ireen Ken-niku Mari ja Diana Tammisto Barbara, „Kalevipojas“ Anti Reinthali Kalevi-poeg ja Marika Vaariku Linda ning Andrus Vaariku Tuuslar ju ka.

Ning midagi pole veel öeldud „Nipernaadide“ kohta; nad pole küll võr-reldavad, ent positiivsed elamused mõ-lemad. „Ugala“ „Nipernaadi“ pano-raamse rahvatükina oli üks toredamaid suure lava ja suure näiteseltskonnaga lavastusi, mida sel aastal nägin, ja teisalt Emajõe Suveteatri „Nipernaadi“ muinasjutt, draama, komöödia, mis iganes žanr, mida võiks käsitleda mängu sees, vastandub kindlasti oma intiimsema ruumi ja õhkkonnaga. Viimase puhul on ette teada, et tegemist on mänguga, on antud 20. aastad ja nii see kõik ka on, ei mingit ootuste ja tegelikkuse vasturääkivust, ent millise elamuse see enese-ga kaasa toob. Äkki võid vabalt hingata, elad ja mõtled ja mängid kaasa mingeid meeletuid pingutusi tegemata. Ja nii tõusebki Emajõe Suveteatri „Nipernaadi“ paljude rahvatükkide jadas tõelise pärlina selle suve taevasse.

Ei taha kuulutada siin mingit „kõigile kõigest rahvatükkide“ kadu ei suve-ega talvelavadelt, aga rohkem kaalumist paluks küll: mida teha ja miks just nüüd ja praegu ning kuidas teha.

KIHNU JÖNNIGA EMAJÕE ÄÄRES

ÜLO TONTS

J. Smuuli rahvatükk lauludega „Kihnu Jõnn“.

Lavastaja: Tõnu Lensment, kunstnik Jaanus Laagriküll. Nimiosas Riho Kütsar.

Esietendus 22. mail 2003 „Vanemuise“ Sadamateatris.

„Vanemuise“ maikuisest põgusast (ainult kümme päeva) vabaõhu-„Jõnnist“ oli tõepoolest hoopis lihtsam kirjutada „Tartu Postimehele“ (27. V) kui nüüd uuesti üritada, TMK lahedad leheküljed vaimusilma ees lahti. Ajalehe puhul oli ette täiesti selge, et ruumi on vähe, et tuleb keskenduda ja ütelda ainult seda, mida kõige olulisemaks pean. Kaks nädalat hiljem tundub, et sellega enam-vähem ka toime tulin. Kas on ikka mõtet seda väikest enesega rahulolu rikuma hakata?

Kui hakata aru pidama, mis kõik tookord ütlemata jäi ja mida ikkagi vaja ütelda oleks, mis kripeldab, läheb lugu kiiresti kirevaks kätte. Nii on nüüd käepärast kolleegide muljed ja arvamused. Sealt leiab mõndagi, mis kommenteerima kiusab. Just põhimõttelised ja üldised seigad, lavastusse puutuvat konkreetsust on arvustustes ülepea tublisti vähemaks jäänud. Ruumi vähe ja tarkust palju. *Tempora mutantur et nos mutantur in illis.* Mispärast see unustatud ladinä sentents uue „Jõnni“ kriitika-retseptisioonist mõeldes meelde tuleb? Aga võib mõelda ka vastupidi: vaataja oleksid olnud nagu needsamad mis aastakümnete eest. Neid oli palju nagu varemgi ja nad tundsid end nähtavalt hästi, nagu Smuuli ja „Jõnni“ puhul loomulik ongi. Ühte igavlejat panin ka tähele, aga tema oli kriitik.

Niisugune retseptisioon kriitikas, et tundub loomulik meelde tuletada: „Kih-



„Kihnu Jõnn“.
Admiral – Lembit Eelmäe,
Jõnn – Riho Kütsar.

nu Jõnn“ kuulutab muutumatuid väärtusi. Nii see näidend tõepoolest on kirjutatud – tões ja vaimus, suure ande jõuga, mis iseenesest lihtsa sõnumi tähtsaks ja veenvaks teeb. Ainult et – kas humanistlikud väärtused on ikka muutumatult olemas ja kehtivad? Kas inimesesse uskumine, nagu Smuul seda näidendi ja Jõnni kaudu kuulutab, väärib enam uskumist?

Etendusel Emajõe ääres, just selle selgesti kulminatsioonilises teises pooles, tundsin, et sõnum on endiselt jõus. See oli kindlasti ka teatrivaljas olemise tunne, kus võõrad inimesed nagu omavahel tuttavaks saavad, aimavad, et nad hetkel tunnevad ja mõtleavad ühtemoodi. Arvustuste lugemine tahab seda kogemust ja usku kõigutada. Keda ja mida siis lõpuks ikkagi uskuda?

Mõtteotsi ja ärgitusi arutelule lisaks pakub ka TMK viiendast numbrist värs-kelt loetud kirju bukett arvustusi ja ma-namisi, mille ühisnimetajaks tänase eesti teatri sotsiaalsus või õigemini siis sotsiaalsuse puudumine. „Kihnu Jõnni-ga“ haagib seegi temaatiline rakurs hästi. Selle näidendi sotsiaalsus on üle-ajaline (igavesed väärtused?), oma liht-suses ja jõus otse piibellik ja religioosne: armasta oma ligimest, hooli temast, toe-ta ja aita! Kui nüüd lavastuse kriitika se-da tähele ei pane või nimetamisväärses ei pea, siis milles on ikkagi asi? On näi-dendi mõttetu ajas või lavastuses ka-duma läinud? Või on vaikimise põhjus ikkagi selles, et näidendi sõnum ei ole meieaegne, on tänases ühiskonnas kog-unisti vastaline, et sellest ei sobigi kõ-nelda?

No kuulge! Nii hullusti asjad ometi olla ei saa? Aga kas see, et tänases eesti teatris väga napib sotsiaalset mõtet ja tunnet, ei ole, paradoksaalsel viisil küll, päris otsene märk nimelt sellest, et teater on ühiskonnas kinni ja sotsiaalne? Tea-me ju kõik, missuguses riigis ja ühiskon-nas elame. Sotsiaalpoliitika on armetu ja ignoreeritud, probleeme lihtsalt ei tun-nistata. Tänavalapsed ja -noored tule-vad meelde siis, kui selgub, et nad heast-paremast omasuguseid tapavad. Sest mine tea, ehk hakkavad ohustama ka meid, edukaid inimesi? Eestis ei ole ku-nagi olnud sellisel määral töötust nagu viimastel aastatel. Mida sellest lugenud oleme peale statistiliste protsentarvude? Uues eesti näidendis, mille tegevus toi-mub prügimäel, on liiga vähe sotsiaal-sust, et selle lavastust sotsiaalseks teat-riks nimetada (Veiko Märka. Tšehhov prügimäel. TMK 2003, nr 5, lk 34).

Mõte sellest, et nendes kirjanduse ja teatri vaikimistes ning elust möödavaa-tamises on tubli annus valitseva parem-poolse võimu ja ideoloogiaga solidari-seerumist, tundub muidugi pentsik ja arusaamatu. Ehk on täpsem kõnelda ko-

durahuideega manipuleerimisest, mis hästi korda läinud. Kui kunst ei seisa rahva poolel, ei kaitse inimest, millega ta siis ülepea tegeleb? Lahutab meelt? Teenindab „õukonda“? (Vt Mart Kivas-tik ... olen ja... jään. TMK 2003, nr 5, lk 31). Ei oska pidada Kivirähki Tammsaa-re järglaseks, nagu Kivastik pakub. Ku-hu jääb siis Raudsepp? Aga Kivastiku käredate seletused uuema eesti teatri tü-hikäigulisuse kohta on väga sümpaat-sed. Sest tõesti-tõesti, millega see teater tegeleb, kuidas on orienteeritud? „Miks me arvame, otsides palehigis kuulsaid inglise lugusid, et see on eesti teater? Kas me üldse mäletame, milleks teatrit vaja on? [- - -] Üldiselt on nii, et kui me ei julge iseendaks hakata, siis lõppude lõpuks pole meid enam kellelgi vaja. [- - -] Kui Eestit ei ole eesti teatris, filmis ja kirjanduses, siis hakkab ta varsti ka-duma ka Eestist“ (Kivastik, lk 33).

Viimasel ajal on räägitud eespool kummitavast „vaikivast ajastust“, pida-des silmas otseselt võimust lähtuvaid repressiivseid manipulatsioone infor-matsiooniga. Kas on võimalik ka – mit-te tulevikus, vaid siin ja praegu – puht-ideoloogiliselt manipuleeritud vaikiv ajastu kunstis ja kirjanduses, kujutelda-vaid rahvuslikke või teab mis väärtusi kaitsev enesetsensuur? Mis on mitme-kordselt ohtlik, kuna see vähendab rah-vusliku kultuuri võimalusi ja tähendust olukorras, kus see kultuur – miljonilise rahva kultuur – on sattunud rahvusva-helise, aga ka kodumaise ärikultuuri surve ning löögi alla. Jõud on ebavõrd-sed õige mitmes tähenduses. Mõtleme kas või reklaamirahale või -strateegiale siin- ja sealpool rindejoont. Kui Mati Unt lubab „Aida“ (rockooper) publikule sek-si ja vägivalda, võib seda ju võtta elitaar-se lavastaja väikese naljana. Mida see aga kultuurisituatsiooni pingeid ja pub-liku pärast toimuvat sõda arvestades kaugeltki ei ole. Mis oleks „Kihnu Jõn-ni“ või „Tõe ja õiguse“ lavastajal selles

reklaamisõjas omalt poolt vastu panna?

Muidugi – vaataja valib ja otsustab, tema eelistus loeb. Kui vaba ta seejuures on, peaksime päris hästi teadma oma värskest demokraatiakogemusest. Et valimine ja otsustamine lihtsam oleks, on kohal ka pragmaatikud, kes tuletavad meelde, et meie senine rahvuskeeles ja rahvuskultuuris elamine on lihtlabaselt kahjulik, majanduslikku edu takistav.

Sedasama olukorda on, üksjagu kummaline küll, kolmveerand sajandit tagasi kirjeldanud ja analüüsinud A. H. Tammsaare (Meie kultuurist. „Vaba Sõna“ 1925, nr 2; vt Kogutud teosed 16, Tallinn, 1988, lk 520–525). Tammsaare lähtekoht ei vaja aktualiseerimist: oma kultuuri vältimatus eri rahvana olemissel. Väikerahva kultuuri suurim ohustaja on „väljast valguv suurejõuline tsivilisatsioon“ (loe: massikultuur). „Tsivilisatsioon ilmub ikka massiliselt ja tema saavutamiseks pole sagedasti midagi muud vaja kui raha: tsivilisatsiooni võib osta, kultuuri ei kunagi, sest tema sünnib ainult veest ja vaimust. Viimane asjaolu teebki tsivilisatsiooni palju kättesaadavamaks ja ihaldatavamaks kui ükskõik missuguse kultuuri.“ Tammsaare ei ole idealist ega moralist, vaid oma rahva tulevikust mõtlev inimene: tsivilisatsiooni järele haaravad kultuuri-eeldusteta inimesed, keda ahvatleb tsivilisatsiooni ostmatus. Tuleb tõusikluse aeg. Aga mis edasi?

„Mõistagi, et see on päris loomulik nähtus niihästi meil kui mujal. Küsimus on vaid selles, kas võidame ja missugusel määral võidame tulevikus tõusikluse, kes ahmib tsivilisatsiooni järele, mida võib rahaga osta, ja karjub sealjuures kultuurist, nagu oleks see mõni rahvusvaheline laadakaup?“

Kuivõrd tänase eesti kultuuri olukord Tammsaare kirjeldatust ohtlikum on, paistab hästi silma. Me ei räägi tõusiklusest, olgu selle ilmingud ka kui tahes pentsikud. Teame ju enam-vähem

kõik, missugust kultuuri esindab ja surub peale televisioon. Tammsaare ajal on kultuuri ja rämpskultuuri vahe ka ajakirjandusel veel päris selge. Nii et kui asja tammsaareliku kainusega võtta, tuleks kohe tunnistada olukorra lootusetust: ükskord me kaotame niikuinii?

Niisuguses olukorras on „Kihnu Jõnni“ vaatajate ees olemine rõõmustavam ja tähtsam kui see esimesel hetkel meelde tuleb. Pean seejuures silmas ka selle näidendi üsna spetsiifilist kunstiväärtust. Tänapäevase kriitika jaoks ei ole seda olemas, aga vaataja tunneb ära, saab aru, jätab meelde.

Kui me kord juba kõneleme sellest, mida eesti teatris parajasti ei ole – sotsiaalsusest –, oleks vaja veel palju küsida ja, kui võimalik, ka vastata.

„Eesti algupärasel sotsiaalsel teatril on vilets aeg,“ resümeerib Veiko Märka oma asjalikke vaatlusi. Ei ole repertuaari niisuguse teatri jaoks, ei kirjutata niisuguseid näidendeid, selgitab ta tausta: „Ma ei usu, et Eestis ei leidu sotsiaalselt terava tajuga kirjutajaid, ilmselt pole seda eesmärgiks seatudki (vähemalt „Kajakamäe“ puhul ju ei seatud.“ (Tšehhov prügimäel. TMK 2003, nr 5, lk 36.)

Jääb siis iseendalt küsida, mispärast siis need näidendeid ikkagi ei kirjutata. Ka traditsiooni puudumine ei saa kuidagi põhjenduseks olla. Ja kui kirjutataks, kuidas reageeriksid teatrid?

Nendele küsimustele vastab Anneli Saro (Kummitustest ja sotsiaalse teatri võimalikkusest Eestis. TMK 2003, nr 5, lk 51–52.) Napp ja selge tekst, mis midagi eriti rõhutamata olukorra tõsidust tunnistab: „...solidaarsustunde kadumine varakapitalistlikus ja individuaalsetlikus ühiskonnas ning seda nii teatri-tegijate kui vaatajate seas“. Vastu vaielda ei oska, aga kui nõus olla, milles võiks siis olla lootus ja väljapääs? Aga mispärast ma üldse arvan, et väljapääs ning tagasipöördumine solidaarsusühiskonda peaks olema võimalik? Eesti on



„Kihnu Jõnn”
 Jõnn - Riho Kütsar
 „Fortuuna” meeskonnaga.

väike ja globaliseerivas maailmas järjest väiksem, nii et võib imestada küll, kui raudselt süsteem töötab ja kuidas me järjest rohkem jaguneme ning vastandume. Kui sügavad on üheksakümnenendatel ja sajandivahetusel kõige sellega koos toimunud mentaliteedimuutused? Mida me veel usume (demokraatiast näiteks) ja mida enam mitte?

Viimasest küsimusest tõukudes: kunsti sotsiaalsus, teravamgi sotsiaalkriitilisus on uskumise ja lootuse märk. Mida valusam vits, seda armsam laps. Mille märk on siis sotsiaalsuse kadumine ja sellest hoidumine?

„Kihnu Jõnni” kontrolltendusel rääkis nimeka noorema kesk põlve teatrimehega, kes oli just tagasi jõudnud Berliinist, kus vaatas saksakeelse sõnateatri iga-aastast hooaega kokkuvõtvat festivali (*Berliner Theatertreffen*). Kõnelus jäi muidugi põgusaks, aga sain mulje, et eesti teatritegija oli meeldivalt üllatatud, et kõik nähtud etendused olid äratuntavalt sotsiaalsed.

„Kihnu Jõnn” oma uue lavastuse ja selle retseptiooniga haakub selle kon-

tekstiga paraku hästi. „Vanemuine” va-
 jas head vee-näidendit (Sadamateater
 Emajõe ääres mängupaigaks) ja valis
 Smuuli. Hea valik Sadamateatri jaoks,
 aga ka tänast teatrisituatsiooni silmas
 pidades. Eesti näidend eesti laval. „Kih-
 nu Jõnni” sõnum on toosama eesti ühis-
 konnast kadunud solidaarsustunne (vt
 veel kord A. Saro äsjast tsitaati). Seda
 mitte rahvuslikul või mõnel muul kild-
 kondlikul, vaid üldinimlikul, sobib ehk
 koguni ütelda algkristlikul alusel ja tä-
 henduses. Mõte on näidendisse väga tu-
 gevasti sisse kirjutatud. Jõnni on nime-
 tatud personifitseeritud ideeks ja see jä-
 reldus kehtib ka „Vanemuise” uutmoo-
 di, see tähendab noore Jõnni puhul. Se-
 da ei saa tühistada ega ümber mängida.
 Sadamateatri „Kihnu Jõnniga” jäid ar-
 vastajad rahule, V. Vahing välja arva-
 tud (Igav Jõnn. „Areen” 5. VI). Rahul-
 olemine tähendas aga seejuures üsna
 erinevaid mõistmisi. Tänapäevase kriitika-
 mentaliteedi mõistmiseks peaks küllalt
 tähenduslik olema, et smuulilikust mõt-
 test, mis etenduses selgesti olemas, ar-
 vastustes peaaegu üldse juttu ei tehtud.

„Kihnu Jõnn“.

Jõnn – Riho Kütsar,
Mann – Katrin Pärn.



Rein Urbelti fotod

Ei märgatud? Ei peetud oluliseks? Ei mahtunud arvustaja skeemi, mis tundus mitmel juhul aegsasti valmis olevat? Nii lähtuti Andreas W („Postimees“ 26. V) ja Rait Avestiku sõnavõtus („Sirp“ 30. V) ülepea eeldusest, et tegemist on nagunii lihtsalt meelelahutusega. Etenduse vaatamine ei muutnud midagi: meelelahutuse juurde ka jäädi ning tunnustusega ei koonerdatud.

Nii et dramaturgid võivad kirjutada sotsiaalse probleemi ja sõnumiga uusi näidendeid, teatrid neid kordaläinult lavale tuua, vaatajad huviga asjast osa võtta. Sotsiaalse tähendusega teatrini aga ikkagi ei jõuta, sest arvustus jääb seisukohale, et teatrimäng on meie ajal meelelahutus.

Smuuli puhul võib muidugi vastu ütelda, et „Kihnu Jõnn“ ju tõepoolest meelt lahutab. Mis on õige ja oluline, näidend on niiviisi kirjutatud. Mis aga kuidagi selle tõsidusest möödavaatamist ei õigusta. Sadamateatri „Kihnu Jõnn“ oli teada olevalt näidendi esimene

vabaõhuesitus. Seega siis ka nagu proov ja katse: mis välja tuleb? Tuli küll ja kaduma ei läinud midagi. Peaks ju olema teatri jaoks soodne töötada näidendiga, mis „lõbustumist“ ei vaja.

Kas kolm mängupaika järjestikku oli parem kui kaks, ei oska kindlamalt ütelda. Esimene pilt – Jõnn admiraliga juures – mängiti Sadamateatri sees. Et see järgnevatest üksjagu nõrgemaks jäi, ei tulnud mängupaigast ega näitlejate kehvimast mängust. Võib arvata, et tegemist oli järgnevustega, mis said alguse lavastuse kõige olulisemast uuendusest – noorest Jõnnist.

„Kihnu Jõnn“ on lavastuste nappusest hoolimata traditsioonidega näidend ning traditsiooni teatakse. Tõnu Lensmendi lavastus läheb teatrilukku eelkõige näidendist ja senistest lavastustest selgesti lahkumiseva n o o r e Jõnniga (Riho Kütsar). Vastuolu näidendiga? Mingis mõttes küll, aga arukalt käsitletud ja täiesti vaba tahtmisest Smuulile „ära teha“. Kes Jõnniga varem kokku puutunud, neil oli põhjust üllatuda küll. Admiraliga kokku saama tuli uljas noor mees, ennast täis ja edvik. Mispärast tema teksti tublisti on kärbitud? Vastus tuleb lihtsalt kätte: uus Jõnn ei saa kõike ütelda, mis Smuulil kirjas. Liiga elutark tekst noorenenud Jõnni suhu. Kui aga peaks selguma, et esimest pilti kärbiti nii oluliselt lihtsalt näidendi „tihendamise“ või etenduse lühendamise pärast, ei saa lavastajaga küll rahul olla. Smuul kirjutas oma näidendeid kaua, mure ja armastusega. Tekst on paigas, „kulla alusel“, nagu kunagi rahailmas oli. Mis tähendab, et tekst on ka kergemini haavatav. „Kihnu Jõnnis“ keerab Smuul kohe algul vindi teadlikult üle: pakun niisugust mängu, uskumine ei ole oluline, ajalooline Jõnn mind niikuinii ei huvita. Suurte kärbetega esimene pilt on paratamatult mingil määral „realistlikum“, kui Smuul selle on kirjutanud. Jõnni avang jääb väheütle-

vaks. Aga Kütsar teeb selle pärast kuhjaga tasa, just tohutu intensiivsusega, mis hetkekski katteta ei jää.

Kärbitud avang on ilmselt ka põhjus, mis pärast esimesest pildist teise minek tundub hüplik. Teine pilt – Vallini vabaõhukõrts – on originaal, millest esimesel pildil lihtsalt puudu jääb. Üleminek teisest pildist etenduse teise poolde, mis toimub teadupärast laeval, sujub hästi.

Smuuli tekst on, Jõnni puhul eriti, harjumatu tihedalt seotud inimesega, kes seda kõneleb. Ja muidugi on selles tekstis rohkesti huumorit, teravat meelt ja keelt, mis teeb kärpimise samuti valuliseks. Kui näiteks Santose sadamaametnik Jõnni admiralipaberi esitlemisel ütleb, et enne Jõnni on tema teada üksnes Kolumbus nii auväärsete volitustega Ameerika rannikule saabunud, siis täiendab see seik nii mõnusalt paberi ümber toimuvat etendust, et oleksin selle küll kärpimata jätnud. Jalgpallinali samas jäi küsitavaks, kuigi oli diskreetselt esitatud. Küll oli omal kohal vee-reklaam janupilli lõpul ning eriti veel Hea Meremeeste Hoidja ja tema tekst sealsamas.

Laulmine käib „Jõnni“ juurde ja siin oldi traditsioonis kenasti kinni. Mitte ainult et Smuuli tekstid ja Ernesaksa muusika, vaid ka laulmist juhtinud Peeter Konovalov „Ugalast“.

Eesti klassikat ja algupärandeid tuli tänavu suvelavadele veelgi. Loodetavasti said need lavastused vaatajatega sama hea kontakti, kui sai „Kihnu Jõnn“ Emajõe ääres, arvustusega aga üksjagu parema. Nukker mõtelda, et „Niper-naadi“ pretensioonituks meelelahutuseks võidakse arvata.

6. oktoober
REIN RANNAP
helilooja ja pianist – 50

7. oktoober
MARGUS LEPA
näitleja – 50

13. oktoober
PAUL MÄGI
dirigent, viiuldaja ja trompetist – 80

21. oktoober
HERMANN VÄHI
näitleja – 90

28. oktoober
EDUARD TINN
publitsist, teatriteadlane – 60

30. oktoober
LILIAN SEMPER
pianist ja pedagoog – 70



NIPERNAADID UDUS

A. Gailiti „Toomas Nipernaadi“ retseptsioonist eesti teatris ja kinos

VEIKO MÄRKA

Toomas Nipernaadi on eesti kirjan-
duse kõige romantilisem ja emotsio-
naalselt pingestatum kuju. Nipernaadi
isik mõjutab Gailiti romaani (ja selle
dramatiseeringuid) rohkem kui ükski
teine peategelane eesti kirjanduses.
Näiteks “Tõe ja õiguse” Indrek on tema
kõrval üpris hall kõrvaltvaataja. Piltli-
kult öeldes ühinevad Nipernaadi kujus
Joosep Toots ja Arno Tali.

Sellise tegelase lavalaudadele toomi-
ne on raske ja austust vääriv ettevõte.

ESIMENE KATSE

Ilmselt nii lavastajale kui ka nimiosa-
lisele seatud kõrgete nõudmiste tõttu on
Nipernaadi eesti lavadele vilksatanud
harva nagu siil udust tuntud nõukogu-
de multifilmis. Iga tema ilmumine on
tähelepanuvääriv, sel suvel õnnistas
saatus (või pigem siiski Priit Pedajas
ning Peeter Tammearu) aga publikut
koguni kahe suvelavastusega: Viljandi
teatripargis tiigi kaldal ning Tartus Jaa-
ma tänava teatrimaja hoovis.

1928. aastal kirjutas J. M. „Postime-
hes“ Gailiti loomingulisest meetodist
“Toomas Nipernaadi” loomisest: “Ta
ehitab kogu oma jutustuse nii, et tal ei
ole ühtki kindlat alust. Aga ta ehitus ei
lange mitte ümber. See on niisugune
imemaja, mis seisab ilma alusmüürita.”

Teatri ja filmi tähtsaimaks funktsioo-
niks ongi selle alusmüüri loomine, mil-
leta seisab hoone küll püsti, kuid mis
siiski lisab sellele soliidisust ja kõlapinda.

Esimene Nipernaadi nuusutas lava-
õhku 1936. aastal Draamastuudios. Aja-
kiri “Teater” kirjutas sel puhul: “Kõigi

poolt armastatud A. Gailiti “Niperna-
di” jõuab lavale järgmise lavastusena
Draamastuudio kunstisepisest Andres
Särevi dramatiseeringus ja lavastuses.
A. Gailiti romantilis-realistlik boheem-
lase tüüp Nipernaadi on juba ammugi
katsetanud leida teed teatripubliku ette.
Nüüd on Draamastuudio poolt tehtud
tõsine katse anda lavakehastust sellele
meie Gösta Berlingile.

Igas eestlases elab alateadvuslikult
ränduri ja romantiku tung. Nipernaadis
elab see tung enda välja. Kui ei oleks
karmi reaalsust ja pidurdavaid tõkkeid,
kui palju oleks Nipernaadisid!”

Gösta Berlingiga võrdlemine on ehk
ajastu märk, sest sel ajal armastati kõik-
jal ja kõiges kodumaa nappe väärtusi
välismaa eeskujude najal atraktiivse-
maks teha. Aegviidu ümbrus oli Põhja-
Eesti Šveits, Otepää kõrgustik Lõuna-
Eesti Šveits, Jägala juga Eesti Niagara
jne. Jaanus Vaiksoo artiklis “Toomas
Nipernaadi” retseptsioonist” (Tallinnas
1996 välja antud “Toomas Nipernaadi”
järelsõna) kaasaegsete arvustuste põhjal
koostatud skeem ei näita Lagerlöfi Gai-
liti mõjutajana üldse. Küll on kaalukate
argumentide najal rõhutatud Knut Ham-
suni kangelaste, Peer Gynti ja Don Qui-
jote eeskju.

Esimene Nipernaadi kehastaja oli
August Sunne. Kuivõrd Andres Särev
tootis instseneeringuid umbes samasu-
guse jooksva lindi meetodiga nagu Hen-
ry Ford autosid, siis pole põhjust tema
töö kvaliteedil pikemalt peatuda. (Ehk
nagu ta ise intervjuus 1936 selgitas: “Teat-
rid nõuavad ja mina teen.”) Üldiselt oli

Priit Pedajase
 „Nipernaadi
 (mäng)“
 Emajõe
 Suveteatris.
 Toomas
 Nipernaadi –
 Hannes Kaljujärv.



kaasaegsete reageering ettevaatlik, et mitte öelda pettunud. “Toomas Nipernaadi” ei kannatanud välja võrdlust samal hooajal samuti Draamastuudios mängitud ja Särevi instseneeritud “Härra Mauruse I järgu kooliga”. 1978. aastal ilmunud Lea Tormise koostatud raamatus “Eesti teater 1920–1940: sõnalavastus” pole seda ega ka Särevi järgmist varianti “Nipernaadi ja aastaajad” (1938 Tallinna Töölisteratris) üldse mainitud.

Siiski oli see Draamastudio menukuselt teine lavastus 1935/36. hooajal tollesama “Härra Mauruse...” järel (54 mängukorda, 13 891 vaatajat) ja hoogu peatamata instseneeris Särev järgmisel hooajal ka Gailiti “Isade maa” (“Kolmas kompanii”). „ Endla“ 1942. Samuti Särevi seatud “Nipernaadi ja aastaajad” etendus 1938. aastal Tallinna Töölisteratris. Möödus veerand sajandit, millal Gailiti loomingut poliitilistel põhjustel vaka all hoiti. Pärast romaani kordustrükki Eestis 1965 jõudis Nipernaadi jälle ka lavale, nimelt „Vanemuises“ 1969 Kaarel Irdi käe all.

FILM

Nipernaadi-retseptiooni käsitlemisel ei tohi mööda minna 1983. aastal

Kaljo Kiisa lavastatud mängufilmist “Nipernaadi”. Selles ilmub Nipernaadi-le esimest ja viimast korda võrdne kaaskangelane: Eesti kaunis 20. aastate külla- maastik. Juhan Viiding kirjutas stsenaariumi ajal, kui rahvusromantiline tunne oli Eestis laineharjale jõudmas ja tudengid laulsid: “Oo, Eestimaa, oo sünnimaa, kuni su küla elab, elad sina ka!” Kahekümnendate aastate kadunud küllaühiskond koos kadunud iseseisvusega tundus millegi nii ilusana, et seda õhku peaaegu igast kaadrist. Mitte juhuslikult ei ole filmi üks võtmestseene Nipernaadi jutustus vaesest eesti poisist Toomast, kes päästab maharadža tütre, jutustades oma lugusid Eestimaa võlu- dest. Toomas on eestlase võrdkuju ning maharadža tütar ja rikkused – kaotatud õnneajastu.

Samasugune maalilisuus prevaleerib ka teise režissööri lavastatud, kuid samal ajal ja samuti Gailiti romaani alusel valminud “Karges meres”. Film oli teatrietenduste järel kvalitatiivne hüpe. “Nipernaadi” senised interpreteeringud teatrilavadel midagi üle aegade kestvat polnud pakkunud. Lavastused ei suutnud tõusta teose tasemele.” (Vaiksoo 1996)

Priit Pedajase „Nipernaadi (mäng)“
Emajõe Suveteatris.
Toomas Nipernaadi – Hannes Kaljujärvi,
Maret Vaa – Liina-Riin Olmaru.



Scampix Baltics/Sille Annuki fotod

Film on olemuselt teatrist liiga erinev, et Kiisa “Nipernaadi” lavastustega sügavalt võrrelda. Küll on oluline märkida selle asukoht ajaskaalal: neliteist aastat pärast Irdi „Vanemuise“-lavastust ja kaksikümmend aastat enne tänavusi suvelavastusi. Samuti torkab silma, et ilu ja romantika taotlus mõjutas ilmselt novellide valikut: filmist jäid välja kõige hoogsamad ja filmilikumad “Valged ööd” ja “Päev Terikeste külas”. Pole tarvis kuigi suurt fantaasiat, et ette kujutada, kui elavad näeksid filmis välja jõe allalaskmise dünaamiidiplahvatused ja tagaajamine ning pulmapidu koos suurejoonelise kakkusega. Just novellivaliku kallutatuse koos Anne Maasiku/Ernst Enno lüürilise “Rändaja õhtulauluga” muutiski “Nipernaadi” selliseks lummutavaks, unenäotoliseks, hõljuvaks filmiks. Kui keegi tooks “Toomas Nipernaadi” praegu linale, näeks see kindlasti välja hoopis elulähedasem ja lõbusam. Traditsiooniliste *action’i* ja komöödia reeglite seisukohalt on “Toomas Ni-

pernaadi” tänaseni filmimata, kuigi materjali leidub selles vaat et kaheks see-riaks. (Ja korralik siseteatri lavastus on ju ka tegemata.)

Aga loomulikult ei ajendanud mind Nipernaadist kirjutama Särevi ja Irdi dramatiseeringud ega film, vaid ikka selle suve Gailiti-etendused.

Suvelavastuse materjalina on “Nipernaadi” eesti omaloomingust väga hea, kui mitte parim võimalus. “Neetud talu” või “Tasuja” oma didaktilis-primitiivse sisuga ei saa parimagi tahtmise juures kunstilise tasemeni küündida. Neist saab tõsise elamuse võib-olla siis, kui lasta taevasse miljonite eest ilutules- tikku või tellida muusikaliseks kujunduseks kohale “Rolling Stones” koos La Scala ooperikooriga.

Aga see pole enam teater.

LAVASTAJAD

Tänavu suvel võisid kõik asjast huvitatud kaeda, mida mulgi mõistus ja tartlase tarkus Gailiti väärtuslikust toorainest valmis küpsetada oskasid. “Nipernaadi (mäng)” esietendus Emajõe Suveteatris 5. juulil, “Toomas Nipernaadi” “Ugalas” 20. juunil.

Kui kahe lavastaja töövilju võrrelda, siis võib Pedajast nimetada mõtlevaks lavastajaks, Tammearut aga liikuvaks lavastajaks. Erinevad olid nende kontseptsioonid, novellide valik ning ka lavastuseks kulutatud inim- ja materiaalsed ressursid.

Eesti vabaõhuteatri suurimad ebaõnnestumised saavad harilikult alguse lavaruumi mõttetust suurusest, mis muudab näitlejad putukateks. Emajõe Suveteater läks risti vastupidist teed. Lavaruum oli äärmiselt minimalistlik, meenutades rohkem kuuritagust pinumaad kui teatritegemise paika. Koht iseenesest, “eesti teatri häll ja hiis” nagu Suveteatri juht Andres Dvinjaninov enne etendust ütles, oli küll värvikas, kuid näidendis seda värvikust ei kasutatud.

Peeter Tammearu „Toomas Nipernaadi“ „Ugalas“.
August Gailit – Andres Noormets,
Toomas Nipernaadi – Priit Võigemast.



„Ugala“ mängupaik oli valitud õnelikult, lavaruum tiigi ees, taga ja isegi peal oli avar, kuid mitte liiga. Suurim miinus oli „saali“ väike kallak, mistõttu rohkem kui pool publikut nägi peamiselt vaid näitlejate ülemist poolt. Kuna laval nähti ka ratsahobust ja autot, võib Tartu ja Viljandi etendusi tehnilise poole pealt nimetada vastandlikeks. Selges arvude keeles eristab lavastusi ka osalenud näitlejate arv: Tartus 12, Viljandis 34. Ma ei tea, kui suur oli kummagi eelarve, aga välise mulje järgi võis vahe olla isegi kümnekordne.

Huvitavalt olid mõlemad lavastajad pannud paika vaheaja. Tartus jäeti kolm keskmist novelli vahele ja nii sattuski tegevus järsku kevadest sügisesse. Viljandis oldi veel leidlikumad: vaheaeg langes kokku Terikeste sünnipäeva- ja pulmaseltskonna piinliku kõstri ootamisega.

Tartus mängiti nelja, Viljandis kolme novelli seitsmest. Viimane, „Seeba kuninganna“ esines mõlemas, keskmist, „Valgeid öid“, polnud kummaski.

Pedajas oli algtekstile lähenenud

heaperemehelikult, kasutades selle rik- kusi ning segamata juurde omapoolseid vaimuväljutusi. Romaanist erines ainult Traavli Jaani, hulluks läinud mustlase kuju ületoomine „Valgetest öödest“ etendust läbivaks tegelaseks. See oli hea leid ning omajagu lusti lisas teadmine, et idiootlikku Indust mänginud Andres Dvinjaninov astus etenduse eel üles tar- ga teatrijuhina.

„Valgeid öid“ polegi niisiis tänapäe- val lavale ega linale toodud.

„Ugala“ etenduse nõrgim osa oli just see, mille Pedajas Tartus tegemata jättis: Gailiti teksti ja tegevuse põhjendamatu muutmine. Probleemid algasid juba Ni- pernaadi ja Kirjaniku isiku eraldi laval esitamisest. Idee iseenesest oli terav- meelne, paraku oli Gailiti muutumine Nipernaadiks ja vastupidi lavaliselt eba- veenev. Eriti jube oli finaali, kus Kirjani- kuks muutunud Nipernaadi ikka veel lavale tuli ja röökis, et tegelikult pole midagi lõppenud ja suvi on igavene. See mõjus umbes sama kohatult nagu oleks „Kevadele“ lisatud lõpustseen, kus kös- ter peksab Tootsi surnuks.



Peeter Tammearu
 „Toomas Nipernaadi“
 „Ugalas“.
 Tõnis Tikuta –
 Gert Raudsep,
 velsker Madis Jarski –
 Arvi Mägi.

Hea idee liigset ekspluateerimist esines ka mujal. Suurepärane oli koht, kuidas kõik Nipernaadi suvekallimad korraga laval kiikusid. See, kui nad seejärel valgeid helbeid pildudes ja naerdes ringi jooksid, oli aga mingi totter paroodia.

Tammearu oli Gailiti tekstiga suhteliselt vabalt ringi käinud, ühtede tegelaste sõnu teiste suhu pannud ja uusi situatsioone välja mõelnud. Midagi head sellest välja ei tulnud, eriti maitsetu oli romaanis olematu Katariina Jee lavaletoomine näidendi alguses. Seevastu Martin Meose muutmine Kadri Parvi abikaasaks Martin Parviks ja seega ühe põhilise konflikti ärajätmine oli tark samm, sest „Päev Terikeste külas“ on selletagi hullumeelselt konfliktirikas.

Tammearu lavastajavõimete parimaks kinnituseks oligi kogu novelli „Päev Terikeste külas“ lavale toomine. See on ülekaalukalt kõige raskem „Toomas Nipernaadi“ novellidest, kuid tänu õnnestumisele jättis kogu näidendist uhke ja emotsionaalselt terava mulje.

Üldiselt oli Pedajase lähenemine alustekstile sümpaatsem, küsitavusi oli tekstivälistes pisisjades. Näiteks afektiivne kaigastega vehklemine ja sisutu

veiderdamine ei ole „Toomas Nipernaadis“ tegelikult põrmugi olulised. Eriti palju pidid seda sorti palagani tegema meesnäitlejad. „Ugala“ trupp püsis seevastu hea maitse piirides, välja arvatud dramaturgide Tammearu ja Juhan Saare tahte läbi sündinud kõrvalepõiked ning laulud.

NÄITLJAD

Nipernaadide kehastajad muutuvad paratamatult selleks magnetiks, mis publiku pilgud endale tõmbab. Nende mängul on näidendi õnnestumises peaaegu sama suur osa kui kõigil teistel näitlejatel kokku.

Emajõe Nipernaadi Hannes Kaljujärv oleks pidanud kõigi eelduste kohaselt olema õige valik. Ta sobib osasse välimuselt ja vanuselt, ta mängis hästi ka Nipernaadiga nii mahult kui karakterilt sarnast rolli „Kaheteistkümnes vihases mehes“. Kuid suvelavastuses jättis Kaljujärv mulje, nagu oleks ta vastu tahtmist lavale aetud. Nipernaadiliku boheemluse ja romantika asemel nägime rabelemist ja emotsioonide vaesust. Mõttetus ringijooksu- ja veiderdamised ainult suurendasid negatiivset

Peeter Tammearu
 „Toomas
 Nipernaadi“
 „Ugalas“.
 „Päev Terikeste
 külas“.



Enn Loidi fotod

muljet. Kõige selgemalt tuli osa nõrk tõlgitsus esile stseenides, kus Nipernaadi valetab (“Kaks svidrilindu paabukest”, “Seeba kuninganna”). Nipernaadi on ju tegelikult kirjanik, ta ei tohi valetada nagu vastu tahtmist või rutiinist. Tema ülesanne ongi narratiive luua, valetamine on tema leib, tema elu, tema tõde.

Seetõttu jäid “Nipernaadist” mällu hoopis teised osatäitmised. Suurepärase oli Liina Olmaru Maret Vaana, eriti arvestades seda, et vastandina “Valgetele öödele” on “Seeba kuninganna” ainus novell, mis esineb nii filmis kui ka mõlemas suvelavastuses: otsusekindel, tunderikas, siiras, tugev. Kuivõrd viimase pildi pessimistlik meeoleolu sobis Kaljujärvele rohkem, oli ka koosmäng parem. Sergo Varese Pärdik oli nii tore, et seda on võimatu sõnadega kirjeldada. Jaak Lõokese ja Siimon Vaa osad näisid nagu spetsiaalselt Lembit Eelmäele ja Jüri Lumistele kirjutatud olevat. Kõige rohkem ehtsat nipernaadilikust pakkus aga hoopis Rain Simmul kõigis oma rollides (parvepoiss, Peetrus Nõgikikas, Jaanus Roog, laul). Kokkuvõttes leidis head näitlejatööd Tartu lavastuses siiski igas novellis.

„Ugala“ peaosatäitja Priit Võigemasti eeldused tundusid hoopis nõrgemad: eelkõige on ta oma kaksikümne aastat noorem kui raamatu-Nipernaadi. Ta pole ka põrmugi “pikk ja kuivetanud, nägu põlenud ja soonine, suur kõver nina ees kui põiki kirves” nagu Gailit Nipernaadit kujutab. Ometi oli Võigemast täiesti “õige” Nipernaadi, heroiline hulkur. Tema lustlik ja kaasahaarav mäng moodustas näidendi selgroo. Ainult finaalis, kus oli vaja just kaljujärvelikku väsimust ja tüdimust (“olen vaid üks vananev mees, üks kodanik neljakümneandates aastates”), mõjus Võigemast ebaloomulikult. (Muuseas: Sunne oli esimese Nipernaadina 44-aastane, Tõnu Kark filmis 35.)

„Ugala“ näitetrupi ülejäänud 33 liiget pole mõtet mängu kvaliteedi alusel diferentseerida, selleks oli neil liiga vähe mänguvõimalust. Äramärkimist vääriwad kaks matroonlikku naisosa: Leila Säälük Kadri Parvina ning Luule Komissarov Kõrtsimutina. Esiteks tegid mõlemad silmapaistvalt hea karakterrolli ning hea ansambli taustal, teiseks ei olnud Tartu lavastuses vanemaid naisterahvaid üldse ja üldmulje sellevõrra vaesem.

Lõpuks veel üks kurioosne paralleel „Ugala“ ja Draamastuudio 1936. aasta lavastuste vahel. Siis mängis velsker Madis Jarskit A. (Aleksander) Mägi, nüüd samuti A. (Arvi) Mägi.

Filmi-Nipernaadi Tõnu Kark jäi ka pärast tänavusi suveetendusi ületamatuks.

MUUSIKA

Muusikalise kujunduse vallas tegi Tartu Viljandile pikalt ära. Heiti Talviku „Simmanil“ valimine lõpulauluks oli sobiv, mõjus ajastutruult, laiendas oluliselt näidendi kirjanduslikku tausta ning mõjus lihtsalt lummavalt. See leid on üks umbes kolmest näidendi tahust, millele võib anda maksimumpunktid. (Teised kaks oleksid Olmaru ja Varese osatäitmised.) „Simmanil“ oli vähemalt sama kaalukas kui „Rändaja õhtulaul“ filmis. Ka ülejäänud vahelaulud „Kau-nimate vennaskonnalt“ sobisid näiden-di ajastu ning meeleoluga ning mis peasi: nad ei lõhkunud etendust nagu „Ugala“, vaid rikastasid seda.

Viljandi lavastuse muusika oli täiesti vastupidine. Kuivõrd Tõnis Mägi laulud olid ülimalt tõnismägilikud, ekspressiivse rocki ja muusikali mõjudega, siis lõhestus Nipernaadi lavakuju koguni kolmeks: Kirjanik, Nipernaadi ja Mägi. Laulude banaalsed sõnad ajasid ihukarvad püsti. No kujutage ette, kui raamatu-Nipernaadi laulaks: „Sa uskusid ikka ja alati, aknalaul jääb mirdipuu haljaks“ või muud sellist mõttetust. Gailiti tekst on ju mahlakas, kujundi- ja paradoksirikas, sisaldab palju tekstikoomikat. Seetõttu oli kontrast eriti terav.

Laulma hakati kõige ebasobivamatel kohtadel, psühholoogilise ettevalmistu-seta. Kuivõrd Viljandi lavastuses kasu-tati kõrimikrofone, Tartus piirduti natu-raalse hääletugevusega, siis oli esimese muusika ka väga pealetükkiv.

Ja üldse: näitlejate ülesanne laval olgu eelkõige mängida, mitte laulda. Esime-sega saavad nad ka paremini hakkama.

RESÜMEE

Juba 1930. aastatel nimetati „Toomas Nipernaadit“ romantilis-realistlikuks teoseks. Selles terminis peitub teatud konflikt. Dramaturgide, eriti aga lavas-tajate töö põhiprobleem seisneb selles, kuidas muuta romantika realistlikuks. See on „Nipernaadi“ lavastamise ja män-gimise võlu ja vaev. Nii Emajõe Suve-teatris kui ka „Ugalas“ olid lavastajad põhiküsimusest aru saanud ning trupi õilsa eesmärgi nimel tööle rakendanud. Pedajase versioon oli ajastu- ja algteksti-truum, kuid lavatehniliselt liiga vaene. Tammearu versiooni tugevus tulenes heast novellivalikust (eriti „Päev Teri-keste külas“) ning lavaruumi kasutami-sest. Mõlemad versioonid olid tänu-väärseteks sammudeks Nipernaadi-ret-septsiooni kujunemise teel ning töid kaasa mitmeid õnnestumisi.

Kuid seda teed on võimalik veel pi-kalt edasi minna. Seda, et Nipernaadit näeb eesti laval ja filmis märksa harve-mini kui Tammsaare või Lutsu instse-neeringute tegelasi, ei maksa võtta puu-dusena. Just selles, et ta ilmub udust pik-kade vaheaegade tagant, on oma võlu.

Karmi reaalsust ja pidurdavaid tõk-keid, millest eestlane välja murda ihkab, jätkub tänapäevalgi ning vaevalt nad niipea otsa saavad. Sest pea see aeg käes pole, kui terve Euroopa mured meie ku-kile lisanduvad. Ning kui arvestada, et eesti algupärane teatrikirjandus pole Ni-pernaadi kõrvale peaaegu midagi pak-kunud (Andrus Kivirähi „Jalutuskäik vikerkaarel“ sobib selle kõrvale suure-joonelise mängulusti ja reaalsuse igno-reerimise, aga muidugi mitte peatege-lase kaalu poolest), ilmub ta küllap ku-nagi taas. Nipernaadi on eesti rahvale tunduvalt sobivam kangelane kui inva-liidistunud riukukk Kalevipoeg või vimma kiskuv tööhull Mäe Andres.

ARMUJOOKI JA KAOTUSRÕÖMU

Mõningaid vaateid Tallinna Linnateatri suviste asjadele ja muidu pärimisi

JAAN J. LEPPIK

D. Kareva, "Mandragora".

Lavastaja: Jaanus Rohumaa, kunstnik: Mae Kivilo. Osades: Liina-Riin Olmaru, Indrek Sammul, Üllar Saaremäe (külalisena Rakvere Teatrist) ja Jaanus Rohumaa.

Eesietendus 30. aprillil 2003 Hobuveskis.

J. Tätte, O. Ehala, "Kaotajad".

Lavastaja Elmo Nüganen, kunstnik: Iir Hermeliin. Osades: Evelin Pang, Marko Matvere, Allan Noormets, Andres Raag jt. Esetendus 31. mail 2003 Tallinna Linnateatri Lava-augus.

Interojuu Tallinna Linnateatri direktori Raivo Põldmaaga Krossa talus 28. juulil 2003 Hiiumaal.

Linnateatri suvehooaeg tõi endaga kaasa ühe uue mängukoha, Hobuveski, millele on novembrikuus lisa oodata Kõismäe torni näol. Hobuveskis tuli lavale Doris Kareva luuletekstidele loodud tükk armastusest ja mis kõik selle ümber käib. **Jaanus Rohumaa** on ka varem luulet lavastanud. 1992. aastal tuli välja "Armastus ja surm". Ka toona huvitas lavastajat Doris Kareva luule, millele lisandusid Juhan Viidingu ning Vana Testamendi kuningas Saalomoni tekstid. Toona mängis lavastaja kõrval **Üllar Saaremäe** Rakvere Teatrist. Ei saanud lavastaja ka temast seekord mööda. Amfiteatrina töötava Hobuveski seinte vahele oli lavastaja lisaks Saaremäele mängima toonud ka **Liina Olmaru** ning **Indrek Sammuli**. Mis puudutab Doris Kareva luule kasutamist, siis ütles Rohumaa, et Kareva luule on tema jaoks



*"Mandragora".
Liina-Riin Olmaru ja
Jaanus Rohumaa.*

tähtis. Ja seda on väga tähtis teada.

Harilik alraun elik mandragora on märkimisväärne taim. Pääle selle, et tal on nii ajalooliselt kui ka praegu praktilisi kasutusalasid, sobib see inimesekujuline kahe juurega taim ka imekenasti armastusega kaasaskäivaid nähtusi sümboliseerima. Ka olm, et alraunast kunagi armujooki villiti, mis inimeste pääd segaseks ajas, toetab Rohumaa lavastuse kandvust. Lavastaja on arvestanud müütidega, mis selle taimekesega kaasas on käinud ja käivad veelgi. Nende müütide atmosfäär vormis ka rollitäitmisi. Liina Olmaru kehastet armastatav oli mõnuga välja mängitud: kätte-



„Mandragora“.
Indrek Sammul ja
Liina-Riin Olmaru.

saamatu, mänglev, kütlev kui valguskeha, mis järjekindlalt putukaid enese poole veab... Ja tema ees kolm meest oma lähenemisviisiga, oma maailma pakkumisega, oma hingamise ja emotsioonidega. Mõnusalt kosutav oli Linnateatri lavastuses näha Saaremäed. Turjakam ja rinnakam, tõusis ta ka puhtfüüsiliselt enim esile. Kusjuures eriti nauditav oli jälgida turske mehe sise-mist nõtkust ning nende kahe olma omavahelist koosmõju. Arvan, et Linnateater võiks veelgi julgemalt kasutada külalisnäitlejaid, kui materjal vastavaid tüpaaže tungivald nõuaks. Sest stabiilne köök on pikaajalise raske töö tulemus, aga sinna kööki on ikka aeg-ajalt vaja uusi aroome...

J. J. L.: *Kuidas leiti Hobuveski mängukohana?*

Raivo Põldmaa: *2002. aasta lõpul tuli mul ootamatult juttu Tornide väljakul asuvate tornide korrastamisest. Kerkis idee renoveerida Köismäe torn nii, et saaks hiljem seal*

teatrit teha. Ja praeguseks ongi jõutud nii-kaugele, et tornis võiks anda etendusi. Sellest samast jutuajamisest selgus, et ka Hobuveskit renoveeritakse. See on ju veelgi vahvam ruum! Rohumaal valmis idee lavastuseks ja talle meeldis hoone väga. Päeval on seal muuseum ja õhtul teater – see on ju suurepärane kooslus. Linnateater plaanib sinna lavastusi veelgi. „Mandragora“ on alles esimene pääsuke. Uute mängupaikade otsimise tingis ka see, et Linnateatri väike saal läks remonti. See oli viimane täisvarustuses nõukogude tehnikaga töötav teatrisaal. 2004. aastal võiks rääkida Köismäe tornist uue mängukohana, võib-olla isegi varem. Siinjuures tahan tänada Tallinna Kultuuriväär-tuste Ameti juhtkonda, kes on lubanud Linnateatril selles hoones tegutsema hakata.

Kaotajad olidki kaotajad.

Jaan Tätte tekstidele ja Olav Ehala muusikale kirjutet muusikalavastus „Kaotajad“ Linnateatri Lavaaugus on nende ridade kirjutamise aegu täishoos mängitav. Süžees domineerib tüüpiline soomeugrilik lähenemisviis, mis peaaegu välistab *happy end*'i. Ses mõttes on Tätte näidend realistlikum kui paljud oma soovunelmates sooviksid. Väga ehe oma reaalsuses, sest nii tõenäoliselt lähebki. Mõneti võib seda võrrelda hiljuti Tampere teatريفestivalil nähtud Vassili Sigarevi kõmu tekitanud näidendiga „Plastiliin“. Ainult et vene reaalsus ja eesti reaalsus on erinevad, fenomenoloogiliselt jällegi sama. Rohkelt eri tasandi vägivalda, mis paradoksaalselt seotakse puhaste ja õrnade tundehetkede-ga.

Lavastaja Elmo Nüganen on välja pannud Linnateatri muusikalise kaardi-väe. See tähendab, et imevähe on lavastuse muusikalist külge tugenud inter-preetidest professionaalid. Suur asi on tehtud oma jõududega. Näiteks teatri helitehnikud **Indrek Tiisel** ja **Kalle Net-tan** mängisid vastavalt soolo- ja bass-kitarri ning täiesti korralikul tasemel.

„Kaotajad“.
Evelin Pang ja
Marko Matvere.



Päeosaliste **Marko Matvere** ja **Evelin Pangi** või **Andres Raagi** või **Allan Noor-metsa** lauljaoskused ei ole üllatus. Seda huvitavam oli kuulda Nüganeni kursuse noorte laulmist, mis oli tundlik ning ilmekas.

Olav Ehala muusika ulatus proge-rocki pärusmaade mõjutustest läbi *rhythm & blues*'i talle omase kauniskõlalise harmooniani, mille puhul kuulaja helilooja ilmeksimatult ära võib tunda. Sest on suur vahe, kas sellist harmooniat kirjutab Daniel, Tamberg, Siimer või Ehala. Helilooja kogemus rockooperite ja muusikalavastuste kirjutamisel avaldub „Kaotajates“ eelkõige stiiliampluaa laiuses. Seda näidend oma tunnete ja situatsioonide vaheldusega ka vajas: kärisevatest kitarripassaažidest kuni ballaadlikult pehme süntesaatorini välja.

Lavaaugu kujundamisel toimus **Iir Hermeliin** täpselt niisama realistlikult, kui tükk seda nõudis. Ilgsuured pähe istuvad päevavalguslambid, industriaalne hall, raudbetoonsambad ja selle kõige keskel – pisike lõke, mille kõik muu ümbritsev suisa lämmatab. Aga et hall

foon liiga päätetükivaks ei jääks, on võetud kasutusele vaid pimedas mängiv valguskujundus, mis kogu lavakujunduse tervikuks veab. Maitsekas töö.

Sarnlevalt Tätte näidendiga „Ristumine peateega“ toimub „Kaotajategi“ lõpus kannapööre. Kusjuures – mitte olematusse või positiivsesse emotsiooni, vaid räigelt surma maailma. Tätte näitab, et võimuilmas jäävadki luuserid luuseriteks, kuigi vaimuilmast võiksid olla hoopis teises olus. Et raha- ja võimuilma säädused ei muutu ning inimesed niisamuti. Jäävad lõpuni selleks, kes nad on, hoolimata põgusast pilgust siiruse aknasse.

J. J. L.: Kas pärast „Kaotajaid“ võiks Lava-
auku tulla näiteks vabaõhuooper?

Raivo Põldmaa: Tihti nähakse „Kaotajate“
puhul, et Linnateater on kaasa läinud muu-
sikalibuumiga. Tegelikult oli selle lavastuse
idee juba aastatetagune, kui Linnahalli pro-
duktsiooniga alles algust tehti. Jaan Tätte
muutis mitu korda teksti ja see tingis, et aeg
läks ning lavastuse valmimine koos sellega.
„Kaotajad“ on mitme aasta taguse idee teos-



„Kaotajad“.
Andres Raag ja
Argo Aadli.

tus ja ei ole mingi muusikalibuumiga kaasa jooksmine.

Aga „Estonial“ puudub suvestatsionaar. Lavaaugu kõrval on Aida tänav... Nii et saaks teha küll. Samas on suureks probleemiks kliima: pillid, orkester. Selle lavastuse ettevalmistustöö oleks nii suur, et... pillid, pillid, pillid... oi-oi. Kunagi ei ole seda praktikas proovitud. „Kaotajate“ kogemus ütleb, et pillid on väga tundlikud. Kuid Linnateater on ettepanekutele avatud – ja kindlasti näeme partnerina „Estoniat“.

J. J. L.: Linnateater on alles valmiv teater, aga suvelavastused on juba pikka aega samas paigas...?

Raivo Põldmaa: Esimene etendus Lavaaugus toimus 1995. aastal. Nii saab siis varsti kümme aastat täis. Mängupaigana hakkab Lavaauk ennast kordama. Naljaga pooleks võib öelda, et oleme selle aja enesele auku kaevanud. Tegelikult oli ju alguses plaanis teatrimaja ehitada. Pikka aega on unustatud, et vanalinnas on pooleli tähtis objekt. Teatrimaja tuleks üles ehitada ja praegu toimubki ideekonkurss uue maja saamiseks. Jätta keset linna hoonestamata selline territoorium... Praegu saame Lavaauku kasutada umbes 50 õhtut aastas. Kui oleks aga teatrisaal, siis palju enam. Sellesse hoonesse peaksid mahtuma kõik vajalikud ruumid teatritegijatele, sest kui neid ei ole, se-

gavad olmetoimetused kollektiivi võimalikku kunstilist tulemust. Kindel baas ühele loominguilisele kollektiivile – seda on kerge võimaliku poliitikaga lõhkuda. Üles ehitada aga tunduvalt keerulisem ja raskem.

Lavaaugu ümber on muinsuskaitse all olevad hooned, ka sellega tuleb teatrimaja ehitamisel arvestada. On muinsuskaitse nõuded. Praegu toimub vaidlus lavatorni kõrguse üle. Kui lavatorn ehitada madalam, pole küll mõtet üldse teatrisaali ehitada. Lõppkokkuvõtteks aga vääriks linn ju saja aasta jooksul oma teatrimaja?

J. J. L.: Suur saal lahendaks ka teatrikülastajate mahutavuse probleemi?

Raivo Põldmaa: Sotsiaalse tellimuse mure on meil juba pikemat aega olnud. Linnateater peab ära ütleva nii palju pileteid, et suur saal saaks arvuliselt kogu aeg täis. Uue teatrimaja ehitamisega oleks linn väga mõistlikult kulutanud. Suveteatrit saab teha ju ka mujal: lisaks Hobuveskile ja Kõismäe tornile on olemas Skåne bastion, kus oleks superhea teatrit teha. Mis on selle saatuse? Meist mitte kaugel on kaunis park, mõttekas oleks suveks lava ehitada ka sinna. Ja veel: selline täiesti kultuurivaene koht, nagu Toompea vääriks oma etenduspaika – Linnateatri kindel idee on luua toomteater koos oma saaliga.

OMA TEE OTSINGUTE LÕPMATUL TEEL

„Tampereen Teatterikesä 2003”

KALJU UIBO

Toimumisaeg 5. – 10. august 2003. Peaprogrammis viiskümmend neli etendust kahekümne seitsmelt teatrilt, neist välismaalt kuus teatrit. Off-programmis kolmkümmend kuus truppi kuuekümmene etendusega. Kaksikümmend neli mängukohta. Umbes kakssada akrediteeritud külalist, vaatajaid 30000.

Need kuivad arvud annavad muidugi vaid napi ettekujutuse kuus päeva kestnud mitmekesise teatrisündmuse ulatusest ja sellele eelnenud kolmest teatraalset, Reko Lundánist, Maarit Pyökärist ja Vesa Tapio Vasast (viimane oli ka Tartu Draamafestivali žürii liige), koosnenud kunstilise juhtkonna vähemalt aastapikkusest eeltööst, mille kõige olulisem ja vahest ka vaieldavaim osa oli teatrite (lavastuste) valik.

Esteetilise kriteeriumi kõrval ei olnud tähtsusetud ka praktilised kaalutlused (tegelaste hulk, lavakujunduse ja -tehnika keerukus jms), sest ehkki festivalile riigilt eraldatav ja sponsoritelt saadav toetusraha on vähehaaval suurenenud, ei ole seda kunagi ülearu. Ega lihtne pole valikut teha ka omal maal: Soomes on nelikümmend sõnateatrit, peale nende *sissiteatrit*, kellel on mitmel puhul olnud tänuväärne osa uute soome näidendite lavaletoomisel. Tampere festivalil pole küll aupärgamisi (preemiaid jms), kuid aruteludel, meedias ja kohtumistel toimub ikkagi tuumakamate terade väljasõelumine. Ent ka see pole kõige tähtsam. Juba festivalil esinemine ise on teatritele prestiižne, ihaldatav au ja tunnustus. Tähtsusetu pole ka festivali

teine, utilitaarsem eesmärk – aidata kaasa soome näidendite jõudmisele laia maailma.

Sellesuvine “Tampereen Teatterikesä” oli kolmekümmend viies. Mitmel korral meenutati tänutundega Soome legendaarset teatrimees Eino Salmineni, kelle algatusel 1968. aastal sündinud traditsioon elas üle kitsikud *lama*-aastad ja liigub “täispurjedes avamerel”, nagu avamisel lausuti. Ilma retoorikata öeldes on see saavutanud oma optimaalse mahu ja osavõtjaid rahuldava organisatsioonilise korralduse. Pole põhjust ülepingutamiseks ega ka tagasikäiguks.

Seda kirjatükki alustades püüdsin muljete rägastikku kuidagiviisi süstematiseerida, kuid see ei õnnestunud. Klassikaks ja kaasaegseks lahterdamine on ammu ajast ja arust. Žanrite või teemaatika järgi? Piirjooned on ähmastunud. Etendusi tagantjärele analüüsida või hinnata – mis mõte sellel oleks. Seejärel püüan edasi anda oma põgusaid muljeid, mis jäävad paratamatult juhuslikuks ja subjektiivseks, ning seostada neid soome teatri üldisema olukorra kui taustsüsteemiga. Seejuures olen tänulik Mari Kollele Teatriliidu Teabekeskusest, kes andis mulle lugeda hiljuti saabunud ITI (*International Theatre Institute*) mahuka (400 lk) üllitise “The World of Theatre 2003”, milles on kõrvuti Kadi Herküli kirjutis eesti teatrist ja Riitta Wikströmi oma soome teatrist. Nagu soome kriitik märgib – ja seda öeldi mitmel korral ka festivali aruteludel –, on viimastel aastatel esile tõusnud kümnekond noort autorit, kelle näidendid



Soome Nüüdisteatri
Muuseumi
„Amoraal“.

on leidnud tunnustust. Seda on soodustanud asjaolu, et juba aastaid koolitatakse Soome teatrikoolis näitlejate ja lavastajate kõrval ka näitekirjanikke. *Tampereen Työväenteatter*'is (TTT), Lahti Linna-teatris ja mujalgi on asutatud laborid, kus tehakse tööd noorte autoritega. Tulemuseks on, et ka tänavusel festivalil oli programmis neli algupärast soome näidendit. Kahjuks aga jääb uus soome autori näidend tavapärast ainult väiksema teatri lavale ega jõua suurematesse riigiteatritesse (*laitosteatteri*), mis annaks talle palju tugevamaid tiivad. Asjaolu, mida ei saa öelda eesti uuema näitekirjanduse kohta.

Ainult üksikutel uutel soome näidenditel on õnnestunud riigipiire ületada. Riitta Wikström nimetab Laura Ruohoneni näidendit „Olga“, mille lavastas Edinburghi *Traverse Theatre*, ja Jouko Turikka näidendit „Osta väikest inimest“, mis Von Krahli Teatris kandis pealkirja „Connecting people“. Kuigi soome autorite uued näidendid on teemaatikal ja stiililt vägagi erinevad, on neil siiski oma ühisosa: nad otsivad uusi teid köitmaks publiku huvi ja tähelepanu maailmas, mida suuresti mõjutavad üleilmastumine ja massikultuur. Kas teater peab elupinges üksnes meelt lahutama või vaatajat „purema ja häirima?“, nagu küsis lavastaja Mikko Roi-

ha. Esimese näiteks oli kuum nimi Kristian Smeds, kes tegi Georg Büchneri „Woyzecki“ rockmuusikaliks, mis „kitarri kräunumise saatel videoekraanile suurendatult“ „käis seljaüdist läbi“ (Andres Laasik, „Eesti Päevaleht“ 11. VIII). Ka soome kriitika vaidlustas lavastuse väärtust, kuid teisalt võib ka küsida, mis on selles halba, kui teatrisaali tungleb mitte sada, vaid tuhat noort, kes muidu oleksid oma aega veetnud mujal?

Ent siiski näib õigem lähtuda teatri enda eripärast ja võimalustest, mida ka aastatuhanded pole ammandanud. Ka siis, kui see tee on seotud mitte ainult klassikalise draama, vaid ka psühholoogilise realismi kogemustest möödavaatamises. Seda viimast võib täheldada just noorte teatrilase hariduse saanud autorite töodes. (Kas ei olnud see Picasso, kes ütles, et kunstiseadusi võib rikkuda ainult see, kes neid hästi tunneb?) Just sellepärast välditi sõnu „draama“, „dramaturgia“, „näidend“ ja öeldi nende asemel „uued tekstid“ (*new writing*), mis oli ka Soome uue laine autorite tööde arutelu pealkiri. Teksti „Lugu minu pojast“ autor ja lavastaja Tuomas Timonen kirjutab, et tema eesmärgiks oli soov kirjutada üks pikk monoloog, kuna „dialogivorm sündis ajal, kui usuti, et on olemas tõde, milleni võib jõuda sihipärase arutelu teel [- -]. Nüüdseks on

dialoogist saanud pelk mula, sest tões on monologiseeritud, subjektiveeritud, perverteeritud”.

“Lugu minu pojast” peegeldab lühikeste stseenide reas elulaadi, milles võib näha perekonnasidemete haprust, laste võõrdumist vanematest ja vastupidi, igatsust ehtsa kodusoojuse järele. Kahest osast esimese, pealkirjaga “Viimane ööpäev” jutustab poeg (kuigi ei saa läbi ka dialoogita) ja teise, “Loo minu emast”, jutustab ema. Kohati üpris rõvedat teksti esitavad kaks noormeest ja üks neiu, igaüks esineb neljas-viies rollis. Absurdisugemetega lugu algab järgmiselt:

Varahommik. Suur korter. Kaks noort inimest magavad täisriietuses. Heliseb telefon.

Mina: Kelle telefon helises?

Tundmatu: See on sinu.

Mina: Ei ole.

Tundmatu: See on sinu.

Mina: Ei, see pole minu. Mul pole telefoni kaasas.

Tundmatu: See helises sinu taskus.

Mina: Mis sa mõlad. Minu telefonil pole sellist häält.

Tundmatu: On küll.

Mina: Mine persse, ei ole.

Tundmatu: No vasta ometi.

Mina: Millele?

Tundmatu: Telefonile.

Mina: See pole minu telefon. Minu omal pole seda häält. Mul pole telefoni kaasaski.

Võin näidata sulle oma taskut... Ohhoo, mis see on? Kelle telefon see on, minu taskus?

Tundmatu: Kuidas kelle. See on ju sinu.

Mina: Mul ei ole sellist telefoni.

Tundmatu: On küll.

Remarke vajamata avab see avastseen ilmekalt mitte ainult noormeeste pohmaka, vaid ka nihestatud elutunnetuse, mis on omane kogu tekstile.

Teine uus soome näidend oli Helsingi *Jurkka* teatri “Mobile Horror”, mille on kirjutanud ja lavastanud televisiooni taustaga Juha Jokela ja mida on mängitud üle üheksakümne korra. See on pil-

guheit mobiiltelefonide firma argipäeva, kus otsitakse väljapääsu majandusraskustest. Neljast tegelasest kaks nooremat istuvad kogu aeg arvuti ees, kolmas peab monoloogi teemal “Mida ette võtta”. Arvutislangist kubisevast tekstist hakkavad kõrvu Friedmani ja Sorose nimi. Siin polegi oluline, millest kolmas räägib, ega ka see, mida aeg-ajalt sisse astuv pomo küsib. Kahte esimest – noormeest ja neiu – ümbritsev elu ei huvitagi, sest nad elavad üleni virtuaalses maailmas. Sellest väljuvad nad ainult lühikeseks seksuaalvahekorraks, et puurida silmad seejärel uuesti kuvarisse. Tekib küsimus, kas ei ela me juba virtuaalses maailmas, mille eest on hoiatanud nii Pierre Bourdieu kui ka Umberto Eco?

Sellel etendusel, nagu mitmel teiselgi, võis aduda ka meie publikust tublisti huumorimeelsemat ja moraaliküsimustes tolerantsemat vaatajat, keda ei šokeerinud põrmugi ei too seksistseen ega ka ihualasti meesterahva ilmumine uksele. Võib arvata, et ka Pauliina Hulkko dramatiseeritud ja lavastatud näidend “Amoraal” Soome Nüüdisteatri Muuseumis, kus mitmes stseenis on daamid *top off* kostüümis, või ka Anne Helminenini lavastatud “Suvine lustmäng”, “Naiste saun”, kus *Coitio Oy* sauna ülemealikud kliendid tellivad meelelahutuseks kohale meesstriipari.

Need ja mitmed teisedki lavastused viivad mõtted ka avaramatele sotsiaalsetele probleemidele. Kuigi soomlasi on viis korda rohkem kui eestlasi, tuntakse sealgi muret madala iibe pärast. See on ka üks kaudseid põhjusi, miks viimaste aastate repertuaaris võib märgata abielu ja perekonda käsitlevate näidendite osatähtsuse suurenemist. Henrik Ibseni “Nukumaja” toodi eelmisel hooajal lavale kolmes teatris: Helsingi Rahvusteatri, Lahti Linnateatri ja Jyväskylä Linnateatri. Sellesse rubriiki võiks kanda ka Lahti teatri “Anna Karenina”, kui mitte lavastuse suurejoonelisus ja



„Atalaya“ teatri
„Elektra“.

sedas ümbritsenud kommertslik õhk-kond poleks varju jätnud aegumatut inimsuhete teemat. See Soome-Vene ühistööna ja ELi toetusel sündinud muusikal (lavastaja Jotaakka Pennanen; soome näitlejad, vene muusikud ja vene ballett) lummas publikut eelkõige suurejoonelise lavakujunduse, ennenägematult rikkalike kostüümide ja heatasemelise koreograafiaga. Vaheaegadel kostitati publikut „Anna pelmeenidega“, fua-jees müüdi „Anna juveele“, kohalikus restoranis pakuti vene hõrgutisi. Kõike seda kirjeldab Riitta Wikström küll kerge irooniavarjundiga, kuid meile kõneleb see ka sellest, et soomlaste hinges ei ole viiekümneaastast okupatsiooni ja venestamist, mille järelmid elavad tänapäevani mitte ainult eestlase sisemuses, vaid ka igapäevases elus. Sellest koor-mast vaba soome kriitika ei olnud kitsi kiitusega Moskva Näitekirjanike ja Lavastajate Keskuse lavastusele „Plastiliin“ (autor V. Sigarev, lavastaja K. Serebrennikov), mis jutustab Maksimi-nimelise nooruki traagilisest saatusest umbses vene kolkalinnakeses. See, mis Lääne inimesele tundub „vene elu aus, karm ja tõepärane peegeldus“ või koguni eksootika, on meile ammu tuttav nii Vampilovi näidenditest kui ka omaenda elukogemusest.

On kahju, et nägemata jäi Tampere Üliõpilasteatri itaaliakeelne etendus „Café Moravia“ (lavastajad Hanno Eskola ja Ari Numminen). See on Kantelettari ning Alberto Moravia novelli ja Machiavelli esseede põhjal loodud romantiline armastuslugu, mille esietendus leidis aset Itaalias, *delle Passioni Teatro's* ning Soomes esietendus nüüdsel „Tampere teatrisuvel“. See on ELi toetusel realiseeritava rahvusvahelise projekti teine osa, millest esimest, hispaaniakeelset *Obra Classica't* esitati ka Seviljas, Cordobas ja Malagas.

„Tampere teatrisuvel“ andsid tooni uute teede otsingud ka soomlastele hingelähedaste klassikateoste uuslavastustes. Minna Canthi näidendit „Anna-Liisa“ (1895) on nimetatud Dostojevski „Kuritöö ja karistuse“ soome variantiks. See on jutustus kenast ja andekast noorest naisest, kes on kunagi sooritanud raske roima – surmanud oma lapse. Kuigi sel teol ei puudu ka leevendavad asjaolud, ei saa ometi kohaldada konfutsiaanlikku tarkussõna: „kõike mõista tähendab kõike andestada“. Tuleb aeg, mil Anna-Liisale saab osaks nii lähikonna hukkamõist kui ka tema enda süümepiinade laviin. On piir, mida ületada ei tohi, piir, mille Jaan Kaplinski ühes kirjas Johannes Salminenile

seob mõistega *sense of the sacred* – pühaduse tunne.

Vaasa Linnateatri lavastaja ja uue lavaseade autor Mikko Roiha väljendab vastakaid suhtumisi Anna-Liisasse antiikteatri koori taoliselt – kaasinimeste kirglikes süüdistustes ja sama kirglikes kaitsekõnedes, mis reflekteeruvad ja võimenduvad naise hingepiinades. Nende visualiseerimiseks on lavastaja toonud lavale kaks Anna-Liisat, püüdes sel viisil vältida teosele omast sentimentalisti. Pingeline konflikt laval ja Anna-Liisa hinges kestab kuni mõlema hukkumiseni. Minu kõrval istunud lavastaja Brasiiliast ei saanud etendusest enne mõhkugi aru, kui talle vaheajal sisu selgitasin.

Igal juhul oli see üks tee klassikateose nüüdisajale lähendamiseks.

Oli ka teisi. Aleksis Kivi uljastest ja põikpäistest seitsmest vennast oli Lahti Linnateatris Kari Heiskaneni lavastuses saanud tänapäevased ettevõtlikud põllumehed, kes ei salli silma otsaski kroonuametnike omavoli ja ühiskondlikku hierarhiat.

Anton Tšehhovi "Onu Vanja" oli Tampere Töölisteatris tänapäeva toodud ning saanud nimeks "Vanja-eno – kuvia Suomesta" (lavastaja Reko Lundán).

Kuigi "Teatrisuve" üks märke oli "uued tekstid", ei tähenda see aastatuhandete väärtuste eiramist. Hispaania "Atalaya" teatri "Elektra", mille Sophoklesele omistatud algteksti oli lavastaja Carlos Yniesta täiendanud Hugo von Hoffmannsthal ja Heiner Mülleri tekstidega, kõlas võimsalt ja tänapäevaselt. Nimiosaline Aurora Casada, täiuslik helitaust, mille timpanite ja vilede *crescendo* tungis üdini, misanstseenide koreograafiline töötlus, polüfunktsionaalsed lavakujunduselemendid – see kõik sulandus tervikuks, mis kord mõistis jõuliselt hukka vihavaenu ja nei-maiha, kord taandus hellitlevalt õrnaks

harmoonia ja armastuse igatsuseks.

Sootuks teistsugust, peent psühholoogilist eritlust, täiuslikku kõnekultuuri, füüsilise valitsemist ja tegevusliinide vaheldusrikast puänteerimist näitas Suurbritannia *Contact Theatre* oma etenduses "Tiny Dynamite" (Abi Morgani tekst ja lavastus), mis oma tšehhovlikult lihtsa süžeeaga (kaks vana sõpra armuvad ühte neiusse) kõlas kaasahaaravalt ja mõtlemapanevalt. Ei puudunud ka inglaslikult peen huumor ja kunstiline pieteeditunne armuasjades.

Ja lõpuks: missugune oli kõige meelde jäävam elamus?

"Siin Põhjatähe all" Jyväskylä Linnateatris. Neli tundi kestnud Väinö Linna epopöast loodud meelikõitev vaatemäng, millesse oli kätketud soome rahva minevik, olevik ja usk tulevikku (lavastaja Kaisa Korhonen).

Ruraalse palkseinastikuga piiratud avar ruum, kus leidsid aset kodu rajamised, laste kasvatamine, kosjaskäigud, meeste sõtta saatmised ning leinaahastused. Tegevus kulges lühistseenide vaheldudes, kus puuduvaid vahelülisid täitsid vaatajate kujutluspildid mitu korda loetud raamatust ja mälestuste mälestustest. Paljuharulisest tegevusest, teemadest ja esile tõusvast tunnete-mõtete tulvast jäi kõlama naise ja ema roll oma kodu hoidmisel. Koduarmastusest saab alguse kodumaa-armastus.

"Tampere teatrisuve 2003" lõppedes läks festivali korraldamine tänavuselt triumviraadilt üle uuele kolmikule – näitekirjanik Sirkka Peltolale, lavastaja Maarit Reikkale ja tõlkija Jukka-Pekka Pajunenile.

"Jätkame eelkäijate jälgedes. Taotleme mitmekesisest programmi, mis pakub etendusi laiale publikule, kuid me ei unusta marginaale. Programmi tuumaks on tänapäeva tõelisus. Tunded ei tohi kuhtuda." Nii võttis Maarit Reikka kokku uue juhtkonna lähtekohad ("Aamulehti" 11. VIII 2003).

EINO TAMBERGI BALLETTID JA NENDE ROLL EESTI BALLETTIELUS 1960. AASTATEL I

KRISTINA KÕRVER

Eino Tamberg on 1950. aastatel eesti muusikaellu tulnud nn uue laine heliloojatest ainus, kelle loomingus on peale sümfoonilise muusika silmapaistvalt suur osa ka lavateostel. Helilooja sõnul on ta teadlikult püüdnud neis kahes žanris vaheldumisi komponeerida. Tambergi huvi ilukirjanduse, teatri ja psühholoogia vastu peegeldub hästi tema lavateoste ainekust ja karaktereid täpselt väljajoonistavas muusikas. Teatriloojale vajalik kujundlik mõtlemine aga iseloomustab Tambergi helikeelt ka sümfoonilise muusika vallas. Peale nelja sümfoonia ning mitmete instrumentaalkontsertide kuuluvad Tambergi loomingusse ooperid “Raudne kodu” (op 23, 1965), “Cyrano de Bergerac” (op 45, 1976) ja “Lend” (op 68, 1983) ning lavaline “Kuupaisteoratoorium” (op 17, 1962). 2002. aasta kevadel esietendus Rahvusooperis “Estonia” eesti heliloojate uute lühiooperite ja -ballettide kavast Eino Tambergi uus lavateos, kaheosaline “Peeglimängud”, mis koosneb lühiooperist “Inimeseks tahan saada” (Juhan Viidingu ja Tõnis Rätsepa näidendi “Olevused” põhjal) ja lühiballetist “Elutants”, mõlema libreto autor on Eino Tamberg ise.

Balletid “Ballett-sümfoonia” (op 10, 1960), “Poiss ja liblikas” (op 20, 1963) ning “Joanna tentata” (op 37, 1970) valmisid ajal, mil Eesti balletielus toimusid olulised muutused. Aastaid 1950–1970 võib lühidalt iseloomustada kui perioodi, mil teatrite balletirepertuaari, tantsusuundumusi ja üldist ilmet hakkas üha enam kujundama eesti heliloojate loo-

ming. Igaüks neist kolmest kajastab mingil moel tolle aja balleti tähtsamaid suundumusi, seepärast on huvitav vaadelda, mil määral ja kuidas avaldusid eesti balleti uued arengusuunad Tambergi ballettides ning milliste muusikaliste vahenditega on need edasi antud. Teisisõnu, keskendun peamiselt ballettide muusikalisele dramaturgiale. Lavateose muusikaline dramaturgia võib teosest sõltuvalt avalduda nii muusikalises ülesehituses, teemastikus ja selle arenduses, libreto ehk stsenaariumi ja muusika vahekorras kui ka neis kõigis koos. Et igas Tambergi balletis ilmnevad uudsed momendid veidi erinevalt, ei saa neist päris samadel alustel kirjutada. Näiteks on igaühes isesugune süžee konkreetsuse aste (määratletud või määratlemata ajastu, tegevuspaik ja tegelased) ning erisugune libreto ja muusika vahekord.

Ühelt poolt olid Tambergi balletid 1950. aastate lõpul ja 1960. aastatel eesti balletielus toimunud muutuste peegeldajad, teisalt ka uute protsesside algatajad. Viimast eelkõige tänu helilooja koostööle koreograafi ja lavastaja Mai Murdmaaga, kes kõik kolm balletti “Estonia” teatris lavale tõi. Et selguks Tambergi ballettide koht omas ajas, teen järgnevalt põgusa ülevaate olulisematest suundadest 1960. aastate eesti balletis.¹

Kuuekümnendad – muutuste aeg

Eesti algupärane balletirepertuaar hõlmas 1950. aastate lõpul vaid nelja lavateost: Eduard Tubina “Kratt” (esietendus “Vanemuises” 1943, koreograaf

Eino Tamberg ja
Tiiu Randviir
(Tütarlaps)
„Ballett-
sümfoonia“
proovis.
„Estonia“, 1963.



Henno Suarne foto

ja lavastaja Ida Urbel; “Estonias” 1944, Rahel Olbrei), Eugen Kapi “Kalevipoeg” (esiet. “Estonias” 1948, Helvi Tohvelman; “Vanemuises” 1950, Ida Urbel), Lydia Austeri “Tiina” (esiet. “Estonias” 1955, koreograaf ja lavastaja Boriss Fenster, rahvatantsud seadis Helvi Tohvelman; “Vanemuises” 1958, Ida Urbel) ning Eugen Kapi “Kullaketrajad” (esiet. “Estonias” 1956, Viktor Päri).

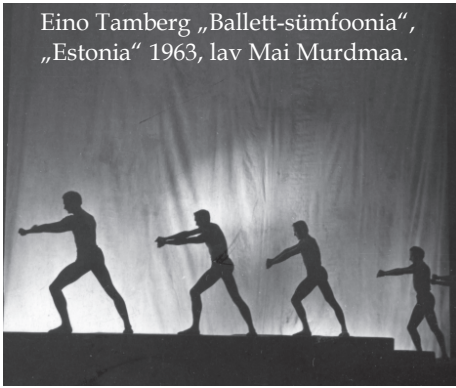
Alates 1953. aastast, mil lõpetas tollase Koreograafilise Kooli esimene lend, hakkasid “Vanemuise” ja “Estonia” teatri balletirühmad professionaalsete tantsijate näol pidevat täiendust saama. Tantsijate ja ballettmeisterite kogemuste kasvuga oli repertuaar võrreldes varasemate kümnenditega muutunud mitmekesisemaks ning hõlmas vene ja prantsuse balletiklassika kõrval ka rahvatantsu elementidega eesti heliloojate ballette. Sealjuures kummitas aga tantsurühpe endiselt klassikalise balletitehnika nõrkus. Mai Murdmaa mälestuste kohaselt püüti varvastantsuoskuse puudumist kohati isegi õigustada ning klassikalise tantsutehnika vastane suhtumine oli üsna levinud. Selle asemel idealiseeriti 1930. – 1940. aastate Rahel Olbrei lavastusi ning imiteeriti nende plastilise pantomiimilist stiili.²

Repertuaaris domineeris küll vene balletiklassika, kuid tehniliselt oli see üpris küündimatu, üksluise koreograafiaga, ning lavastuslikult kujutasid need endast vene nõukogude balleti provintsiaalseid väljandeid, meenutab Murdmaa.³

1950. aastate lõppu ja 1960. aastate algust võib pidada omamoodi murranguliseks perioodiks, mil varasemast enam hakati tähelepanu pöörama balleti seostele kaasaja inimese tundemaailmaga. Ka 1950. aastate teise poole ajalehtedest võib lugeda artikleid, mis õhutasid kõiki kunstiliike, sh muusikateatrit, pöörama rohkem tähelepanu tänapäeva inimesele. Eeskujulike näidetena toodi kirjandusteoseid ja sõnateatri lavastusi, mis, vastavalt tolle aja üldlevinud sõnastusele, peegeldasid “nõukogude inimest, tema töid ja mõtteid”. Esimeseks kaasajast võetud tegelaste ja ainekuga balletiks oli Eino Tambergi “Ballett-sümfoonia” (1960), mis nimetatud ootustele igati vastas, kuid helilooja taotlused olid siiski kunstilised, mitte kunstipoliitilised.

Lea Tormise hinnangul olid 1960. aastate alguseks tantsijate tehnilised oskused varasemate kümnenditega võrreldes märgatavalt paranenud, seda teravamalt torkas aga silma lavastuste ül-

Eino Tamberg „Ballett-sümfoonia“, „Estonia“ 1963, lav Mai Murdmaa.



Henno Saarne fotod

diselt nõrk tase ja koreograafia üksluisus. Hooajal 1962/63 rikastasid eesti, eelkõige aga “Estonia” teatri tantsuolu kolme noore ballettmeisteri, Ira Generalova, Enn Suve ja Mai Murdmaa debüütlavastused⁴, mis tänu oma uudsele ainestikule, koreograafiale ja muusikavalikule algatasid täiesti uusi arengusuundi. Noorte lavastajate ja tantsijate loomingu andis tooni (sarnaselt teistes kultuurivaldkondades toimuvaga) tugev avangardi taotlus: Moskva GITISes õppinud olid näinud Euroopa ja Ameerika tantsutruppide gastrolletendusi, sel moel oldi kursis Lääne balletis toimuvaga ning püüti kõike uut ka oma loomingu kasutada. Mai Murdmaa meenutab:

Moskvas käis gastroleerimas tohutult palju Lääne balletitruppe ning need muljed kujundasid minu seisukohti väga palju. GITISes oli meil väga edumeelne kursus, mitmed lõpetanud on praegu Euroopa teatrite tippkoreograafid. Me olime juba oma tudengilavastustega tollaegsest balletitraditsioonist väljaspool ja seetõttu ka direktsiioniga konfliktis... See oli lihtsalt ajastu vaim.⁵

Lääne balletitruppide loomingu ei mõjutanud mitte ainult eesti lavastuste koreograafiat, vaid ka üldisemaid tendentse repertuaaris: 1960. aastatel olid Läänes moes lühiballetid ja see kajastus ka Eestis. Eesti heliloojatest löid lühiballette Eino Tamberg (“Ballett-sümfoonia”, 1960 “Vanemuises” ja 1963 “Estonias”; “Poiss ja liblikas”, 1963 “Esto-

nia”), Heino Jürisalu (“Tänav”, 1963 “Estonias”) ning Jaan Koha (“Kaubamaja”, 1963 “Estonias”). Mai Murdmaa sõnul vastandati lühiballetti klassikalisele süžeelisele, nn suurele balletile, mida peeti iganenuks ja oma aja ära elanud nähtuseks. Kaasaegse ainestiku ja tingliku süžee jaoks peeti suurt balletti liiga konkreetseks ja realistlikuks. Tegelikult aga ei osatud üles ehitada täismõõdulist etendust, mis ei oleks kinni muinasjutus või olustikulises jutustuses, mis ei oleks kitsalt “story-ballett”.⁶ Sellest seisukohast oli Tambergi “Joanna tentata” 1970. aastal “Estonias” (koreograaf ja lavastaja Mai Murdmaa) muu repertuaariga võrreldes erandlik nähtus ning põhilised etteheited balleti autoritele olidki seotud eelarvamustega nn suure balleti suhtes.

Mai Murdmaa sõnul oli 1960. aastate teine pool kümnendi alguse äärmusliku uudsusetaotlusega võrreldes palju vaoshoitum ning radikaalsetest muutustest neil aastail rääkida ei saa. Pigem oli see 1950. ja 1960. aastate vahetusel alguse saanud suundade loomulik jätk, mille tulemusena repertuaar avardas ainestikult ja žanrilt, kasvasid tantsijate tehnilised oskused, koreograafia arenes suurema mõtestatuse ja psühholoogilisuse suunas.⁷

Kahe kümnendi, 1950. ja 1960. aastate olulisemad suundumused – algupäraste ballettide ning lühiballettide

tähtsuse kasv repertuaaris, taotlus ka-
jastada balletilaval kaasaja inimest, ko-
reograafia moderniseerimine – avaldu-
sid selgelt eesti heliloojate, eelkõige
1960. aastate viljakaima teatrimuusika
looja Eino Tambergi ballettides.

“Ballett-sümfoonia” saamisluгу ja sūžee

“Ballett-sümfoonia” op 10 valmis
1959. aastal, teose muusika esitati esma-
kordselt Eesti Raadios 11. jaanuaril
1960. aastal, dirigeeris Roman Matsov.
Esietendus pealkirjaga “Jugend” („Noo-
rus“) oli Schwerini Riigiteatris sama aas-
ta 10. märtsil, lavastaja ja koreograaf oli
Wiga Schade ning dirigent Kurt Masur.
Eestis lavastas teose esmakordselt Udo
Väljaots (“Ballett-sümfoonia” lavastus
oli endise tantsija debüüt ballettmeistri-
na), dirigeeris Erich Kõlar, kunstnik oli
Georg Sander. Tütarlasi tantsisid Helle
Jalonen ja Tiia Saealle, Noormeest Ülo
Rannaste. Esietendus oli “Vanemuises”
18. septembril 1960. aastal.

“Estonias” tuli “Ballett-sümfoonia”
lavale 1963. aasta 6. juulil⁸ ning see oli
Moskvas GITISes koreograafiks õppi-
nud Mai Murdmaa debüütlavastus, di-
rigeeris Vallo Järvi, kunstnik oli Eldor
Renter. Tütarlasi tantsisid Tiina Randviir
ja Svetlana Balojan, Noormeest Väino
Aren ja Jüri Lass. Teos kuulus lühiballet-
tide kavva koos Rahmaninovi “Sümfoo-
niliste tantsude” (koreograaf ja lavastaja
Ira Generalova) ning Stravinski “Sõduri
looga” (koreograaf ja lavastaja Enn
Suve).

Eino Tambergi sõnul sundis teost
kirjutama rahulolematuus balletireper-
tuaariga 1950. aastate lõpul. Milline see
helilooja silmade läbi paistis, ilmneb
Tambergi kommentaarist, kirjutatud
1960. aastal enne “Ballett-sümfoonia”
esietendust “Vanemuises”:

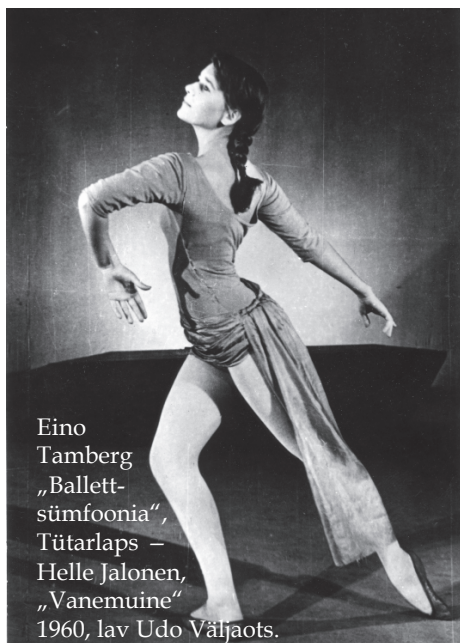
*Viimasel ajal kipub ballettides sageli mär-
kama tehniksistlikku kallakut. Selle üheks
põhjuseks on ka see, et nii balleti autorid kui*

*lavastajad pööravad mõnikord rohkem tähe-
lepanu välisele tegevusele ja virtuoossusele
kui inimlike emotsioonide väljatoomisele.
Emotsionaalselt mõjuvate kohtade hulk on
mõningates ballettides suhteliselt liiga väike.
[---] Meil on üsna populaarsed väikesed tant-
sustseenid, kus solist või väike grupp esita-
vad kas nootürni, valsi või midagi muud sar-
nast, pretendeerimata sealjuures süžeeleisele
arengule, andes sellest aga emotsionaalse
pildi. [---] Teisest küljest esineb meil sageli
juhtumeid, kus võetakse mingi muusikateos
(näiteks “Estonias” Schumanni klaveripala-
de tsükkel “Karneval”), leitakse sinna juur-
de mingi sūžee (sageli üsna tühine) ja tant-
sitakse ta maha.⁹*

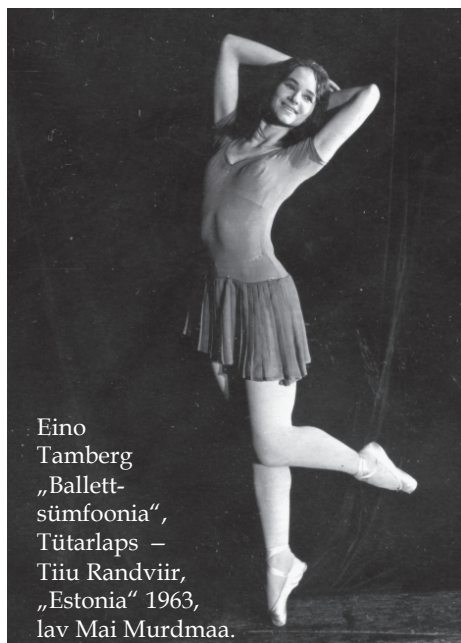
“Ballett-sümfoonia” on eesti muusi-
kas esimene kaasaegsete tegelastega
ballett ning omas ajas mitmest aspektist
uudne. Teos on loodud omapärasel žan-
ris, mis ühendab endas balleti ja süm-
foonia jooni ning, nagu tolleaegne aja-
kirjandus seda reklaamis, sobib muu-
sika esitamiseks nii kontserdi- kui teat-
rilaval.

2001. aasta augustis, peaaegu neli-
kümme aastat pärast teose loomist,
kinnitas helilooja, et tähtsam kui uuend-
uslik žanrisüntees oli tema jaoks balleti
psühholoogiline külg ning sūžee ting-
likkus.¹⁰ Kõige uuenduslikumaks tuleb-
ki pidada balleti stsenaariumi, mis oma
ülinappide kommentaaridega annab te-
gevusest vaid üldise ettekujutuse.

“Ballett-sümfooniast” on nimetatud
ka abstraktseks balletiks, kuid tegelikult
ei ole see määratlus täpne: abstraktsel
balletil puudub igasugune etteantud sū-
žee ja tegelaskond. “Ballett-sümfoo-
nias” on aga kindlad karakterid (Tütarlaps,
Noormees ja grupp neide), ehkki
sündmustik, tegevuspaik ja -aeg on
tinglikud. Helilooja idee oli muusika
kaudu vahendada üht päeva noore tü-
tarlapse elus, päeva erinevad faasid
kannaksid aga alapealkirju, mida võiks
mõtestada ka inimese eluea seisukohast:
ärkamine, tegevus (ka keskpäevane ak-



Eino Tamberg „Ballettsümfoonia“, Tütarlaps – Helle Jalonen, „Vanemuine“ 1960, lav Udo Väljaots.



Eino Tamberg „Ballettsümfoonia“, Tütarlaps – Tiiu Randviir, „Estonia“ 1963, lav Mai Murdmaa.

Fotod TMMi arhiivist

tiivsus), küpsus. Nende soovidega pöördus Tamberg „Vanemuise“ tantsija Udo Väljaotsa poole: alles koos jõuti konkreetsema sündmustikuni ning arutati läbi stseenide järjestus ja karakterid. Balleti üksikasjaline ja kirjalikult fikseeritud stsenaarium valmis muusikast hiljem.

Ühevaatuselise balleti kolm osa kannavad partituuris pealkirju „Prelüüd“, „Skertso“ ja „Nokturn“. „Vanemuise“ esietenduse kavalehele on trükitud ka osade sisulised vasted balletis: „Ärkamine“, „Tegevus“ ja „Küpsus“. Aja ja tegevuse suhted balletis on sedavõrd tinglikud, et süžeed tuleks mõista kui tegelike sündmuste ja emotsioonide kontsentraati. Tütarlaps ei ole üks kindel isik, tinglikkuse rõhutamiseks puudub tal nimi. Pigem on ta märk, noor inimene üldse, kellega võib samastuda igäüks publiku seast. Üldistav on ka tegevusaeg, milles ööpäeva võib tõlgendada inimese elueana. Sellele vaatenurgale viitavad ka eespool toodud „Vanemuise“ lavastuse pealkirjad. Esimene osa, „Ärkamine“, vastab sel juhul inime-

se sünnile ja lapsepõlvele, esimestele kogemustele maailmast. „Tegevus“ iseloomustaks nooruse- ja kujunemisaastaid ning „Küpsus“ vastaks kõige täpsemini kolmanda osa sündmustele. Seesugune tõlgendus sobib ka balleti muusikale. Helilooja ise on oma taotlusi selgitanud järgmiselt:

Kuna pean sügavalt inimlike tunnete kajastamist nii muusikas kui ka balletikunstis erakordselt oluliseks, siis otsustasin katseks [- -] viia väline tegevus minimaalseni, seejuures aga väga selgelt välja tuua lai skaala inimlike tundeid. Leidsin, et on võimalik luua balletietendus, milles peamine pole mitte süžeealine areng, vaid kus selle asendab muusikaline areng, muusikaline dramaturgia, ja kus esiplaanil peaks olema mitmesuguste inimlike tunnete sügav avamine. [- -] Kuna antud teosest pidi tulema omapärane muusikalis-koreograafiline poeem, siis konkreetset süžeed siin pole. Et seda tasa teha ja et publik ei satuks mitte raskustesse teose idee mõistmisel, siis seadsin enda ülesandeks kõik muusikalised kujundid ja tunded anda väga konkreetset – nii konkreetset, kui seda lubavad minu võimed.¹¹

Teose muusikaline ülesehitus ja dramaturgia

“Ballett-sümfoonia” tinglikust süžest johtuvalt pole partituuris viiteid sündmustikule, seega puudub muusikalise liigenduse ja balleti lavaliste episoodide vahel konkreetne seos ehk teisisõnu, see seos ehk sündmuste kulgu muusikas on lavastaja määrata. “Ballett-sümfoonia” lavastajad Udo Väljaots ja Mai Murdmaa tegid mõlemad heliloojaga tihedat koostööd ning seepärast on sündmuste ja muusika vastavus erinevates lavastustes põhijoontes ühesugune. Kuna minul puudub võimalus teost laval näha, toetun selles osas lavastust näinud balletikriitikute hinnangutele.

Teose muusika ei jagune klassikalisele balletile omaselt lõpetatud numbriteks, vaid lähtub teemade arenduse ja struktuuri osas pigem sümfoonilise muusika põhimõtetest. Ka balleti kolmes osas – „Prelüüd“, „Skertso“ ja „Nokturn“ – ning osade sisemises liigenduses võib täheldada sarnasust sümfooniliste suurvormide osadega. Prelüüd jaguneb viieks alaosaks ning eksponeerib balleti tähtsamaid teemasid, ülesehitus järgib mõneti sonaadvormi printsiipi. Skertso on libreto järgi kõige sündmusterohkem: laval on rühm inimesi hõivatud argipäeva toimetustega, vähem on tähelepanu pööratud üksikute tegelaste ja nende tunnete vaatlusele. Muusikaline ülesehitus lähtub rondo printsiipidest: „Skertso“ jaguneb viieks alaosaks, millest äärmised ja keskmine on aktiivse rütmiga samal muusikalisel materjalil ning kontrastiks on lüürilised episoodid. Kui balleti teise osa algus on esimesele osale kontrastiks, siis üleminek kolmandale osale on sujuv. Libreto järgi on kolmandas osas kõige vähem sündmusi, samas on see psühholoogiliselt kõige rikkam – kesksel kohal on peategelase tunded. „Nokturni“ vorm ei liigendu väiksemateks episoodideks, välja arvatud sissejuhatus

ning kooda, teemade dünaamiline arendus viib ühe tõusulainena kulminatsiooni välja.

“Ballett-sümfoonia” tähtsamad teemad kasvavad välja ühest, kvartidel põhinevast meloodilisest motiivist ning on sel moel üksteisega intervallilises suguluses. Teose muusikaline terviklikkus haakub balleti kontseptsiooniga: tegelasi ja sündmusi on vähe, tegevuspaik ei muutu ning kogu areng toimub vaid emotsionaalsel skaalal. Tähtsamatele teemadele on balletikriitikud lavasündmuste järgi ka sümboolsed nimed andnud: sissejuhatus teema, Tütarlapse teemad, armastuse teema, neidude teema ning töö teema.

Sissejuhatus teema. Üks olulisi teemasid, mis raamib kogu teose muusikat ning mille meloodiast lähtuvad uued teemad, kõlab teose sissejuhatuses: keelpillidel *C*- ja *Ges*-duuri ning *A*- ja *Es*-duuri kolmkõladest moodustuvate bitonaalsete akordide taustal mängivad harf ja flööt kvardikäikudel põhinevat tõusva joonega meloodiat.

Paralleelselt üha tiheneva helikoe ning pingelisema harmoonia ja dünaamikanoivooga kasvab ka teema kõlajõud (meloodia kõlab madalamas registris: fagotil ja klarnetil), viies välja orkestri säravasse *tutti*-akordi *fortissimo*'s. Sama teema kõlab teoses veel mitu korda: kolmanda osa alguses, kus bitonaalsed akordid *Es*- ja *A*-duuri kolmkõladest korduvad puupillide esituses varieeritud rütmiga, ning teose lõpus, kolmanda osa koodas, kus akordid kõlavad keelpillidel, nagu alguseski. Muusikalise karakteri tõttu sobib teema nii kogu teose kui ka „Nokturni“ sissejuhatuses. Teema kõlamine teose eri osades on seotud balleti sündmustikuga – iga kord vahetuvad laval öö ja päev ning lavakujunduses tõuseb või loojub päike. Isegi koodas puudub teemal lõpetav karakter, pigem loovad bitonaalne lõppakord ja katkendlik fraas mulje uuest algusest –

Näide 1. "Ballett-sümfoonia" I osa part.nr. 4, takt 6 – part.nr. 5

libreto järgi seostubki kooda muusika tinglikult uue päeva algusega.

Tütarlapse teemad. Sissejuhatus teema kõrval on „Prelüüdis“ ja kogu balleti muusikas kesksel kohal kontrastsete teemade paar, mida esitletakse „Prelüüdi“ teises alaosas. Esimene neist (näide 1) on kerge ja tantsuline, meloodias domineerivad tõusvasuunalised, pisut nagu õhku rippuma jäävad motiivid. Flöödi meloodiat ilmestab siin harfi ja keelpillide saatepartii. Meloodiafraaside vahele lõikuvad sissejuhatuses pärit bitonaalsed akordid, mis katkestavad tantsulise teema ning kõlavad vaheldumisi keel- ja puupillidel. Teine teema (näide 2) on energiline ja tempokas. Punkteeritud rütmid ja liikuv meloodiajoonis loovad mulje, nagu oleks tegu täiesti uue muusikalise materjaliga, kuid intervalliliselt on kahe teema motiivid omavahel suguluses.

Mõlemad teemad on lavastustes seotud Tütarlapse tantsuga, seetõttu on neid nimetatud Tütarlapse teemadeks. Teises teemas ilmneb kõige selgemalt Prokofjevi „Romeo ja Julia“ mõju Tambergi balletile: „Tütarlaps Julia“ on muusikaliselt väga sarnane „Ballett-sümfoonia“ Tütarlapsega. Kriitikute arvustustes on Tütarlast iseloomustatud kaheti: ühelt poolt kartliku ja uudistavana, tei-

salt mänglevana. Lea Tormis jagab 1960. aastal „Vanemuise“ esietendusest ja Udo Väljaotsa koreograafiast saadud muljeid:

Ääretult palju puhtsüdamlikku imestust elu ees, siirust, lihtsat ja vahenditult elamisrõõmu on tema tantsus sel varasel eluhommikul. See on veel pooltants-poolmäng: valutatud väikesed hüpped, sirutused päikesele vastu, lihtsad tantsusammud pehmetel poolvarvastel (klassikalise tantsu põhilistest liikumistest loobumata ei kasuta lavastaja siiski varvastantsu).¹²

Ehkki täiesti erineva koreograafilise lahendusega, on Tütarlapse karakterit samamoodi näinud ka Mai Murdmaa oma lavastuses „Estonias“.¹³

Tütarlapse teemadel on balleti muusikalises dramaturgias kande osa, sest nende areng ja muutumine määrab Tütarlapse karakteri kujunemist ning väljendab tema meeleolusid. Ka teises ja kolmandas osas, muude teemade seas, kõlavad sageli Tütarlapse muusikast pärit motiivid ja tantsuline karakter, mis suhestavad balleti peategelase vastavalt kas teiste neidude või Noormehega.

Armastuse teema. Tütarlapse ja Noormehe kohtudes ning nende muusika põimudes sünnib lüüriline ja pika viiulisoologa meloodia, mida arvustajad on lavastustest lähtuvalt nimetanud

Näide 2. "Ballett-sümfoonia" I osa, part.nr. 13–14

Näide 3. "Ballett-sümfoonia" II osa, part.nr. 17–18

armastuse teemaks. Intervalliliselt on see seotud sissejuhatuses kvardi-meloodia ja esimese osa Tütarlapse teemadega. Esmakordselt kõlab armastuse teema balleti esimeses osas, kuid jääb ilma suurema arenduseta episoodilisse rolli.

Lea Tormis on kirjeldanud sündmuste kulgu "Vanemuise" teatris, mille põhjal selgub, et põgusalt kõlanud armastuse teema on balleti sündmustikuga vastavuses:

Juhuslik pilk ja juba nad mööduvad teineteisest. [- - -] Ent miski seletamatu tabas neid – olles juba teine teises lava ääres, pöörduvad mõlemad hämmastunudena ümber: mis see on? Ning alistudes ootamatule tundesähvatusesele, lähenevad uuesti. Silmapilguks tardub ümberringi kõik, nagu oleks nad üksi keset lava. Orkestris sünnib esimese armastuse teema... Siis haarab kihav inimvool nad uuesti kaasa ja lahutab teineteisest.¹⁴

Kolmanda osa soolovioli partiis kasvab armastuse teemast aga kirglik meloodia, mis oma ulatuselt ($a - c^4$) katab suure osa pilli diapasoonist. Meloodia tuumikfraas (näide 3) on pärit „Prelüüdist“, kus see oli Tütarlapse kahe teema vahel sideosa rollis ning kõlas samuti soolovioli esituses. „Nokturni“ armastuse teema on sellest oma korduvate, üha kõrgemale pürgivate meloodiakaarte

ning suurema kromaatilise tõttu märksa pingelisem ja arendatum (nagu öeldud, on „Vanemuise“ kavalehel „Nokturni“ sündmuste märksõnaks „küpsus“).

Neidude teema. Vahelduva meetrumi, valsiliku meloodia ja ebakorrapärase fraasidega muusikale, mis seostub Tütarlapse ja tema meeleoludega, vastandub kvadraatne, kordusstruktuuriiga perioodi vormis teema (näide 4), mis lavastustes on seotud neidude grupi tantsuga („Prelüüdi“ kolmandas alaosas). Teema pastoraalne meloodia, mida esitavad tertsis kaks oboed, erineb Tütarlapse muusikast eelkõige teatud skemaatilise poolest, samuti on see helistikuliselt püsivam (*Des*-duur) ning meloodiaajooniselt tasakaalustatum.

Tamberg täpsustab oma taotlusi:

Neidude või sõbrataride teemas tahtsin Tütarlapse vaimsele erksusele ja loovusele vastandada teda ümbritseva keskkonna suhtelist tuimust (tolle perioodi mõtteviisi, massi eelistamine isiksusele, oli mulle valusaks probleemiks). Selleks kasutasin üht üsna ilmetut, aga kaunikõlalist hilise perioodi (tõenäoliselt saksa mõjutustega) eesti rahvalaulu.¹⁵

Moskva muusikateadlane Aleksandr Medvedjev nimetab eespool kirjeldatud Tütarlapse teemasid tinglikult subjek-

Näide 4. "Ballett-sümfoonia" I osa, part.nr. 20–21

tiivseks teemade grupiks, sest need väljendavad ühe inimese tundeid ning kujunemist laval. Sellele vastandab ta teise, nn objektiivse teemade grupi, mis seostub kõigi ülejäänutega – Noormehe ja teiste neidudega.¹⁶

„Prelüüdi“ neljandas alaosas need teemad segunevad ning mõjutavad üksteise karaktereid. Muusikaliselt areneb rohkem just neidude teema, mis muutub harmooniliselt keerukamaks, orkestratsioonilt ja faktuurilt tihedamaks ning struktuurilt lahtisemaks. Teema kulminatsioon on ühtlasi kogu „Prelüüdi“ haripunkt. Balletiarvustajad on täheldanud sama ka lavalistes sündmustes: Tütarlaps ühineb teiste neidude tegevusega ning mõjutab neid oma karakteriga.

Vaadeldes balleti „Prelüüdi“ kui sonaatsümfoonilise tsükli esimest osa, ilmneb Tütarlapse ja neidude teemade käsitluses sonaadivormile omane dialektika. Võib-olla on siin põhjendatud Medvedjevi arvamus, et Tütarlaps ja tema sõbratarid esindavadki erinevaid poolusi – subjektiivset ja objektiivset –, mistõttu neid ei tuleks emotsionaalselt seostada, vaid pigem vastandada.

Töö teema. „Skertso“ refräänide keskset teemat on arvustajad selle erksa ja pulseeriva rütmi pärast nimetanud töö teemaks. Meloodia kõlab esmalt altsaksofonil, edaspidi fagottidel, trompetitel ja viiulite madalas registris. Arenduses on oluline koht löökpillirühmal (timpanid, tamburiin, väike trumm ja taldrikud), mille ulatuslikus soolos jõuab töö teema oma kulminatsioonini.

Lavastustes on „Skertso“ muusikat seostatud üldisemalt argipäeva toimetuste ja mehaanilise liikumisega. Lea Tormis kirjeldab ilmekalt Udo Väljaotsa olustikulisest vaba ja mitmekesisest koreograafiat „Vanemuise“ lavastuses:

Väljaots lahendab tööteema puhtal kujul tantsuliselt. Ta ei rakenda tööliigutuste otsest imiteerimist, rääkimata olustikulisest pantomiimist ja butafoorsete tööriistade kasu-

tamisest. Lavastaja leiab muusika energiliste ja teravate rütmide jaoks üldistava ja väljendusrikka lahenduse, lähtudes erinevatest inimkarakteritest ja nende töösse suhtumisest.¹⁷ [- -] Erinevate rühmade tantsupartiid annavad polüfoonilise tantsujoonise.¹⁸

Ka siin eristavad Tütarlast teiste neidude muusikast samad tunnused, mis olid iseloomulikud „Prelüüdis“: tantsuline karakter, „pooleli jäävad“ meloodiakaared, mänglev-ebaühtlane tempo. Nii ei sula Tütarlaps mehaaniliselt toimiva töörühmaga päriselt ühte, vaid eristub neist muusikaliselt ja emotsionaalselt.

Teose kui terviku ülesehituse, vormiliigenduse, teemade käsitluse ja muude puhtmuusikaliste tunnuste poolest võib „Ballett-sümfooniat“ julgelt kontsertmuusikaks pidada ning ilma lavastuse ja koreograafiata ette kanda, ehkki – muusika saab õiges lavalises kontekstis sügavama, teose dramaturgiast lähtuva tähenduse. Helilooja enda sõnul oli nn žanrisüntees, mis pälvis 1960. aastate eesti ajakirjanduses suurt tähelepanu, vastava süžee jaoks lihtsalt kõige sobivam vorm ning omaette „leiutisena“ ei maksa seda vaadelda.¹⁹ Fakt on see, et tollases NLis oli „Ballett-sümfoonია“ esimene läbivale süžeele loodud sümfoonilise muusikaga ballett.

Tambergi väitel ei olnud ta enne „Ballett-sümfoonია“ kirjutamist ise midagi sellesarnast laval näinud, tema balletikogemus piirdus neil aastail Eestis nähtuga:

Peale „Romeo ja Julia“, millest olin kuulnud muusikat, ei olnud mul mingeid lavalisi eeskujusid. Teadsin vaid seda, mida olin siin Eestis laval näinud, ning tundsin, et see mulle ei meeldi.²⁰

„Ballett-sümfoonია“ erinevatest lavalistest lahendustest oli ajakirjanduse suurema tähelepanu all esimene, „Vanemuise“ lavastus. Balleti tinglik süžee võimaldas hoiduda olustikulisest liiku-

misest ja muinasjutt-baleti vahenditest, seoses sellega tõsteti esile Udo Väljaotsa uudset ja õnnestunud emotsionaalset lähenemist ning tantsulist üldistamisvõimet. Koreograafialt oli aga tähelepanuväärsem Mai Murdmaa "Estonia" lavastus, mille tantsutehnika oli ülikeeruline ning varasemast nõukogude balletist täiesti erinev: neoklassika ja varvasstel vabaplastika.²¹ Mai Murdmaa meenutab:

"Ballett-sümfoonia" teine lavastus oli plahvatuslik – muutis "Estonia" balleti suunda kardinaalselt. Koreograafia oli täiesti ühel lainepikkusel samal ajal Lääne balletis toimuvaga.²²

Seega võib öelda, et oma sisuliselt ja muusikaliselt uudsete momentidega rikastas ja muutis "Ballett-sümfoonia" ka sõjajärgse eesti teatritantsu koreograafiat.

Publik võttis "Ballett-sümfoonia" muusika ja lavastuse hästi vastu. Lea Tormis kirjeldab oma raamatus "Eesti balletist", kui suur oli "Vanemuise" lavastuse menu noore publiku seas ning kui palju arutlusi, vaidlusi ja "erutatud kirju" see esile kutsus. Põhjus seisnes tema arvates selles, et peategelane oli tuttav, lähedane. Mitte abstraktne balletihaldjas, vaid tänapäeva inimene.²³

Kõige selgemat mõju avaldas "Ballett-sümfoonia" teatrite repertuaarile: pärast teose esietendust 1960. aastal vallandus eesti balletis lühiballettide buum. Telliti uusi lühiballette eesti heliloojatelt (Tamberg, Jürisalu, Koha) ja senisest rohkem hakati lavastama kontsertmuusikat. Nagu ilmneb Vello Kõllu balletihooaja ülevaadetest²⁴, olid 1960. aastate teisel poolel eriti menukad Ülo Vilimaa (librettist, lavastaja ja koreograaf) "Kontrastid" (Johann Sebastian Bachi, Maurice Raveli ja Howard Brubecki muusikale, 1967) ja "Maalid" (Claude Debussy, Camille Saint-Saënsi ja Kosaku Yamada muusikale, 1969) "Vanemuises".

Viited:

¹ Kui ei ole teisiti märgitud, põhineb lühiülevaade Lea Tormise raamatul "Eesti balletist", „Eesti Raamat“, Tallinn, 1967.

² Autori vestlusest Mai Murdmaaga 27. jaanuaril 2002. aastal.

³ Samas.

⁴ Rahmaninovi "Sümfoonilised tantsud" (Generalova), Stravinski "Söduri lugu" (Suve) ning Tambergi "Ballett-sümfoonia" (Murdmaa).

⁵ Vestlusest Mai Murdmaaga 27. jaanuaril 2002. aastal.

⁶ Samas.

⁷ Samas.

⁸ Vahepeal oli "Ballett-sümfoonia" etendunud Riias, Läti Muusikalise Komöödia Teatris 14. II 1962. aastal. Koreograaf ja lavastaja oli Elga Drulle, dirigent Teodors Vejš.

⁹ Tamberg, Eino. Ääremärkusi seoses "Ballett-sümfooniaga", Teatri- ja Muusikamuuseum, f M 298.

¹⁰ Autori vestlusest Eino Tambergiga 31. augustil 2001. aastal.

¹¹ Tamberg, Eino. Ääremärkusi seoses "Ballett-sümfooniaga", TMM, f M 298.

¹² Tormis, Lea. „Sirp ja Vasar“, 28. IX 1960.

¹³ Vestlusest Mai Murdmaaga 27. jaanuaril 2002. aastal.

¹⁴ Tormis, Lea. „Eesti balletist“, lk 164.

¹⁵ Vestlusest Eino Tambergiga 29. aprillil 2002. aastal.

¹⁶ Medvedjev, Aleksandr. „Sovetskaja Mužoka“, 1960, nr 4, lk 50.

¹⁷ Samas.

¹⁸ Tormis, Lea. „Eesti balletist“, lk 163–164.

¹⁹ Vestlusest Eino Tambergiga 31. augustil 2001. aastal.

²⁰ Samas.

²¹ Vestlusest Mai Murdmaaga 27. jaanuaril 2002. aastal.

²² Samas.

²³ Tormis, Lea. „Eesti balletist“, lk 166.

²⁴ Kõllu, Vello. Balletihooaeg (Meenutusi ja mõtteid). „Teatrimärkmik“ 1967/68, Eesti NSV Teatriühing, „Eesti Raamat“, 1970, lk 58–80.

Kõllu, Vello. Ballett sellel hooajal. „Teatrimärkmik“ 1969/70, Eesti NSV Teatriühing. „Eesti Raamat“ 1972, lk 28–38.

(Järgneb)

SIIT NURGAST JA SEALT NURGAST — KESKPÕRANDALE KOKKU: KEHAST JA LIIKUMISEST MUUSIKALIS JA OPERETIS EESTI LAVADEL

„Onupoeg Bataaviast“, „Aida“, „Kaotajad“ ja „Cabaret“

HEILI EINASTO

Kuigi sündinud erinevates geograafilistes paikades ja erinevas kultuurisituatsioonis, rõhuvad operett ja muusikal mõlemad meelelahutuslikkusele, mis saadakse muusika, laulu, tantsu ja kõneteksti sidumisel. Algselt olid need erinevad elemendid omavahel suhteliselt lõdvalt seotud romantilis-sentimentaalse süžeeaga, laulud ja tantsud olid numbrilise iseloomuga ja iga laulja-tantsija-näitleja roll oli selgelt eristunud. Tänapäevase integreeritud kuju on muusikal saanud eelkõige kahe väljapaistva Broadway lavastuse kaudu. Esimene neist, Oscar Hammerstein II – Richard Rogersi – Agnes De Mille'i „Oklahoma!“ (1943), kus laulud esmakordselt ei olnud üksnes meeldivad numbrid, vaid viisid lugu edasi ja kus tants oli oluliselt vajalik selleks, et publik mõistaks tegelase emotsionaalset poolt, mida sõnadega edasi anda ei suudetud. „Oklahoma!“ edu aluseks oli lavastusmeeskonna hea koostöö ja liikumise sisuline roll muusikalavastuses. Selle liini loogiliseks jätkuks oli Jerome Robbinsi ja Leonard Bernsteini „West Side'i lugu“ (1957), mis koondas ühte isikusse näitleja, laulja ja tantsija, nõudes muusikali esitajalt hiilgavat kehatunnetust.

Just need kaks, koostöö lavastaja ja koreograafi vahel (väga üksikutel juhtudel on need kaks Eestis olnud samas isikus) ning kehatunnetus ja kehavaldamine on karid, mille otsa Eesti „kerges“ muusikalavastuses põrgatakse. Ja just need on asjad, millele kohalikud arvustajad tähelepanu ei pööra, seda isegi sel määral, et koreograafi nimi jääb arvustustes sageli mainimata, tema töö analüüsisist rääkimata.¹

Kui lavastaja ja koreograaf ei ole ühes isikus, nagu oli seda Jerome Robbins või Eestis on olnud Ago-Endrik Kerge, siis saab ainult nende koostöös sündida muusikalavastuse liikumistekst, mis ei hõlma üksnes tantsusamme, vaid ka tegelase kehalise olemuse loomist, tema iseloomustamist liikumise ja kehakeele kaudu. Veelgi enam – hea tants muusikalisis võib illustreerida loo emotsionaalset kulgu palju vahetumalt ja selgemalt kui muusika või sõnad; tants on sel juhul loomulik jätk laulule ja sõnale ning väljendab seda, mida kumbki üksikuna ei suuda.

Praegusel ajal on ülalmainitu Eestis vaid soovunelm. Ja kuna sellele tahule ka „avalikult“ tähelepanu ei pöörata, ei ole see ilmselt tegijatelegi tähtis, mistõttu ka artisti jaoks on kehavaldamine vii-

Eduard Künneke operett „Onupoeg Bataaviast“,
Rahvusoper „Estonia“ 2003;
Lav Ivo Eensalu, koreogr. Tatjana Järvi.



Harri Rospu foto

mane, millega ta teadlikult tegeleb. Toonitan sõna “keha”, sest ka häääl tekib kehas ja keha kaudu ning teadmised kehast, kehatunnetus ja kehavaldamine peaksid olema ühtmoodi enesestmõistetavad nii näitlejale, lauljale kui ka tantsijale. Ma ei pea siinjuures silmas erioskusi ega kehalisi eeldusi, vaid oma keha tajumist tervikuna ja suutlikkust oma keha selle võimete piires rakendada.

Alljärgnevalt käsitlen kehalisest ja liikumise vaatepunktist nelja tänavu suvel Eesti teatrites esietendunud lavastust, jättes kõrvale lavastuste muud tahud, millest on juttu teinud teised arvustajad. Nimetatud nelik on (vaatamise järjekorras, etenduste lavastajat ja liikumisuhti esile tuues): **Ivo Eensalu – Tatjana Järvi** Eduard Künneke “**Onupoeg Bataaviast**” Rahvusoperi “Estonia” solistidega, **Mati Undi – Marge Ehrenbuschi** Elton Johni – Tim Rice’i “**Aida**” “Vanemuise” artistidega, **Elmo Nüganeni – Teet Kase** Jaan Tätte – Olav Ehala “**Kaotajad**” Tallinna Linnateatri näitetrupilt ja **Georg Malviuse – Jüri Naela** John Kanderi ja Fredd Ebbsi “**Cabaret**” “projekttrupilt” „Vanalinna-

studio“ nime all. Jätan teadlikult välja toomata individuaalsed negatiivsed näited esinejate poolt, sest arvan, et küsimus on vähem konkreetse näitlejas mingil kindlal etendusel kui lavastamispraktikas.

“**Onupoeg Bataaviast**” on kammerlik tükk, puudub koor ja balletitrupp, mis paneb kogu “muusikalis-tantsulise” raskuse solistide õlgadele. Vaadeldav lavastus oli liikumist täis – tants oli olulisel kohal kõigis laulunumbrites ja korrektselt sooritatud sammudeks nad paraku ka kippusid jääma. See ei tähenda, et koreograaf ei oleks lauljatega tööst teinud või et lauljad ei oleks oma tantsusammudega hakkama saanud; probleem oli minu arvates just selles tegelaskuju kehaliselt väljenduva olemuse puudumises, mis johtub pigem lavastaja ja koreograafi sisulise koostöö vähesusest. Naispeategelaste kehalise karakteri peamiseks kariks oli harjumus laulmise ja isegi rääkimise ajal õlgu üles tõsta, mis kogu ülakeha tarbetusse pingesse viis ja jäigaks muutis, tekkis isegi küsimus, kuidas niisugusest rindkerest küll häääl välja tuleb. Ajastuline ebakõla

Tim Rice'i ja Elton John'i muusikal „Aida“,
Mati Undi projektlavastus, koreogr. Marge Ehrenbush,
Tartu Laululava, 2003.



Rein Urbeli foto

ilmnes Hanni argiliikumistes; tema kniksud kuulusid pigem barokiajastusse kui XX sajandi algusesse, mil toimus eten- duse tegevus. Küsitavad olid ka Hanni maneerlik-epuavad randmest ülestõs- tetud käed, mis ka pigem XVII sajandist pärit.

Positiivselt jäid selles lavastuses sil- ma eelkõige mehed: meeldiva kehalise vabadusega paistsid silma **Hans Miil- berg** ja **Voldemar Kuslap**, kelle liikumi- ses väljendus hästi ka nende tegelaste karakter. Eriti aga tõstaksin esile **Urmas Põldmad**, kes tõepoolest valdas häält, sõna ja keha. Tema esituses tekst läks sujuvalt üle lauluks ja viimane hoogne laul oli saadetud sedavõrd vabast liikumi- sest, et tundus spontaanselt koha peal sündinuna. Kehaline vabadus ja spon- taansus edastasid suurepäraselt ka Esi- mese võõra impulsiivsevõitu kunstni- kuloomust.

Ruumikasutus etenduses oli ena- masti mööda eeslava ühelt küljelt tei- sele, tulenedes ilmselt suuresti ka laul- jate tavast hoida dirigendiga pidevat silmsidet. Iseenesest sugugi mitte halb, aga näiteks armastajate duettides loob

selline külitsi liikumine tegelaste oma- vahelisest suhtest pisut teise mulje kui teistsugune kehasuhe. Aga kui naistege- lane (antud juhul Julia) veel end peaaegu seljaga partneri poole pöörab ja te- maga üle õla suhtleb, siis jääb kehakeel- selt kõlama hoopis vastumeelsus part- neri suhtes. Isegi kui see on koketsuse väljendamisena kavandatud, ei sobinud võte Julia tõsise loomusega.

“**Aida**” puhul oleksin eelistanud kontsertetendust ilma vahetekstide ja liikumiseta, sel juhul oleksin ilmselt ka teise vaatuse ära vaadanud. Juba esime- sed väljaõeldud sõnad mõjusid sellena, mis nad olid – päheõpitud tekstina, mitte aga tegelaste mõtete väljenduse või suhtlemisvahendina –, ja seda kõigi osatäitjate suust. Muidugi on võimalik ka selline lahendus, kus ironiseeritakse teatritegemise üle ja siis rõhutataksegi lavalt kostva kunstlikku iseloomu, kuid “**Aida**” puhul see nii ei näinud olevat – või ei olnud see puhtalt välja peetud. Tegelaste kehaline pool ja žestikulation mõjusid artistide kohapeal sündi- nud isetegevusena, neis puudus side laulu ja sõnalise osaga. Meenus Jüri Jär-

Jaan Tätte „Kaotajad“, muusika Olav Ehala,
Tallinna Linnateater, 2003;
lav Elmo Nüganen, koreogr. Teet Kask.



Priit Grepi foto

veti toonitatud mõte žesti tähtsusest näitleja loominguks, sellest, kuidas žestiga saab luua sõnades väljenduvale lisatähendusi, ja küsisin endalt, kuhu see näitlemise külg on jäänud. Tantsudes valitses eklektika: kõrvuti maitagulikus versioonis Hollywoodi filmide muusikalide jatsusammude ja sõrmenipsudega² akrobaatilised hundirattad ja püramiidid; idamaisusele viitav puusahööritamine; prantsuse varietee efektne jalgunäitav trepist allatulek; modellikõnd ja kankaanlikud jalavisked, Aida galopeerimine üle lava. Koreograafi liikumiskeel ja -joonis ei lähtunud ei tegevusest ega tegelaste iseloomust, vaid jättis mulje, nagu tahaks ta kõiki oma liikumisalaseid teadmisi ühte etendusse kokku suruda. Suurimaks komistuskiviks on osutunud aga ruum – Tartu laululava oma treppide ja avarusega, mis enamjaolt jäi kasutamata. Liikumine toimus sageli kokkusurutult ühes lavaosas, samas kui suur lavaalune oli tühi ja tegevusetu. Ka tegelaste lavaletulekud ja lavalt minekud olid lavastamata jäetud (või jätsid sellise mulje), need lihtsalt toimusid. Ainus meeldivama el-

muse tekitanud liikumine oli “tants rehadega”, mis tööpoolest tulenes sündmustikust, väljendades ühtaegu orjade allaheitlikkust ja graatsiat. See tants mõjus lihtsa ning loomulikuna ja täitis ära ka suure osa lavaruumist. Nauditav oli “Aida” muusikaline pool, sestap ka soov kontsertetenduse järele.

“Kaotajad” ei olnud tegijate sõnul küll muusikal, kuid nii naaiivse võitu jutustuse kui ka ülesehituse poolest kuulub teos küll nimetatud žanrisse, kuigi tantsu kui sellist tükis peaaegu ei olnud. Esitus oli kehaliselt veenev, verbaalne ja füüsiline tekst haakusid hästi ja löid tegelastest tervikpildi, mis oli tunduvalt huvitavam, kui lugu ise seda pakkunuks; kehalised nüansid lisasid muidu nii üheplaaniistele tegelastele värve juurde. Minu jaoks osutusid mittevajalikuks (iseenesest sümpaatsed) laulud, seda enam, et nende esitamiseks võeti pihku mikrofonid, millega tekitati kontrast lauldava ja kõneldava vahel – ja nii muutusid laulud pelgalt jutustusse pikiitud numbriteks. Seetõttu olid ka üleminekud sõnalt laulule ja laulult sõnale kohmakad. Veelgi küsitavam oli või-



John Kanderi ja Fredd Ebby „Cabaret”,
 „Vanalinnastuudio”, 2003;
 lav Georg Malvius, koreogr. Jüri Nael.

„Vanalinnastuudio” foto

mendus nii väikses “saalis” (Linnateatri lavaauk ei ole laululava), kus näitlejate oma hääled oleksid kindlasti piisavalt hästi kostnud (ja kostsidki, kui lõkke juures lauldi – muide, ainus selgelt funktsionaalne muusikaline pala selles tükis). Kui jätta kõrvale vaba improvisatsioonina mõjuv stseen, kus trummeldatakse kõikvõimalike esemetega ja sinna juurde hoogsalt keha liigutatakse, puudus tükis iseseisev, väljaspool kõneteksti olev liikumine. Sellest ei tundnud just otse puudust, aga laulude paremsidumine sõnalise osaga näiteks liikumise kaudu oleks asjale küll kasuks tulnud.

“Cabaret” puhul oli meedias millegi pärast juttu filmist, mitte aga näiteks Ago-Endrik Kerge lavastusest “Estoonias” (1984), mis minu arvates ületas filmivariandi oma mitmekihilisusega, seda enam, et erinevate koosseisude esituses avardus etenduse värvipalett. Malviuse ja Kerge lavastuste analüüs ja võrdlemine koos muutunud ühiskondliku kontekstiga väärib omaette artiklit, siinkohal piirduksin sellega, mis väljendus otseselt liikumises.³ Võrdlust ühte lausesse mahutades nendiksin, et Kerge

lavastusest jäi minule kõlama totalitaarse võimu esiletõus ja selle mõju “tavalistele” inimestele; Malviuse “Kabareest” jäid meelde eelkõige vägivald ja seks, eriti homo- ja biseks – ning just nendes rõhuasetustes näen ka muutunud ühiskondlikku konteksti. Kerge lavastuse seksuaalsus oli heteroseksuaalne⁴ ning “lihatasand” valitses esmajoones „Kit-Käti” klubis; Malvius mitte ainult ei rõhutanud klubi seksuaalset mitmepalgelisust, vaid toonitas ka peaosaliste käitumise ja motiivide seksuaalset iseloomu: nii jäid ka Herr Schultzi ja Fräulein Schneideri ning Cliffi ja Sally suhetes kõlama pigem seksuaalsus kui tunde siirus – ja siinkohal oli vahe tingitud suuresti ka kehakeelsetest sõnumitest. Malviuse lavastus oli tugevalt kinni ajaloolises, 1930-ndate aastate alguse Saksamaas, Kerge “Kabarees” oli konkreetne ajastu vaid viide üldisele totalitaarsele võimule, milles tollaegne vaataja nägi viidet nõukogude korrale.⁵ Erinev oli ka Malviuse ja Kerge nägemused konferansjeest ning „Kit-Käti” klubist. Minu mälus oli Kerge „Kit-Kätis” viiteid nii tollaegsele varieteele kui ka

parteiladviku kinnistele pidudele, konferansjee aga esindas seda libedat selli, kes iga võimuga koostööd teeb ja "sakstele" meelepärast "kaupa" pakub. Malvius rõhutas aga 1930. aastate alguse saksa kabaree satiiriküllast, transvestiitlikku õhustikku ja selle seksuaalset paljulubavust, mille natsid likvideerisid⁶. Üheks seksuaalse tagakiusamise ohvriks sai ka konferansjee (lõpus viipab ta publikule juba vangirüüs). Siinkohal tunnustussõnad Mait Malmstenile, kes suutis luua sõnalis-laululis-tantsulise terviku, tehes seda ühtviisi selgelt artikuleeritud kõne- kui ka liikumisaparaadiga.

Malvius ja Nael on juba aastatepikuse koostööpagasiga ning seetõttu paljude muusikalide-operettide komistuskivi – liikumise eraldatus muust lavastusest – neid ei ähvardanud. Nael oli leidnud näitlejatele ja lauljatele nutikaid lahendusi ning liikumise kaudu veelgi võimendanud etenduse üldist "ihumahlust" õhustikku. Paraku jäi koreograafiliselt raha pool (laul "Money, money") seksiga samal tasemel välja mängimata, piirdudes rataste veeretamisega ("raha paneb rattad käima?") ja "liikumise üldse". Kui Kerge lavastuse liikumise konkreetsete ajamärkide puudumine sobis tema kontseptsiooniga (eeliseks ka see, et ta oli nii lavastaja kui ka koreograaf), siis Malviuse ajalooline õhustik jäi tantsu poolelt täiel määral toetamata. Lõikudes, kus esitajaiks peamiselt tantsijad, oli Nael kasutanud jazz-tantsu baasliikumisi ja ameerikaliku lavajatsu kõige äratuntavamaid võtteid ja klišeesisid – aga saksa kabaree oli midagi hoopis muud! Kui Ehrenbuschi jatsus paistis läbi Mait Agu kool, siis Naela jats on tema jazzõpetaja Aare Randeri nägu. Mõlemad koreograafid on ikka veel koolis õpitus kinni ega ole rakendanud oma loovust ja leidlikkust oma tantsukeele loomiseks.

Kokkuvõtteks võib nentida, et kui

ooperis saab toetuda muusikalisele dramaturgiale, draamas sõna ja teksti rikkusele, balletis aga võib koreograafilise joonise lihtsakoelisuse varjutada tantsutehniliste trikkidega, siis operetis ja muusikalis peab lavastus olema detailideni läbi mõeldud ja kehakeeliliselt täpselt seatud, muidu jääb meelde vaid mõni eredam number (kui seegi) ja artist. Aga selleks ei ole vaja minna teatrisse, seda saab tänapäeval hoopis lihtsamini ja paremas kvaliteedis kätte.

Kommentaariid:

¹ Küllap on selle nähtuse üheks põhjuseks asjaolu, et sõnalavastuste kriitikud tegelevad rohkem lavastuskontseptsiooni analüüsiga, muusikaarvustajad aga vaatlevad etenduste muusikalist ja vokaaltehnilist poolt.

² Kasutan siinkohal teadlikult sõna 'jats', sest tõelisest jazz-tantsu stilistikast ja kehatunnustusest on asi kaugel. Jats on just see, mida Eestis muusikalistes *show*'des viljeldakse ja mille üheks maaletoojaks ja ohtraks kasutajaks oli Mait Agu, kelle õpetuse kaudu see on jõudnud ka TPÜ lõpetanud tantsuloojate loomingusse, originaalmaterjalidesse süüvimata.

³ Muidugi on mälupilt petlik peaaegu kahekümne aasta taha vaatamiseks, seda enam, et muutunud on nii etendusi ümbritsev aeg kui ka mina ise.

⁴ Homoseksuaalsusest ei saanud Nõukogude Liidus muidugi teatrilaval rääkida.

⁵ Küllap just see natsi-Saksamaa ja N Liidu samastamine inimeste teadvuses on tekitanud raskusi ka holokausti kui nähtuse mõistmises: eestlase teadvuses ei saanud natsid koonduslaagrisse üksnes juute, vaid ka teisi rahvusi, sealhulgas ka eestlasi; ning natside koonduslaagrid ja inimeste deporteerimised seonduisid üheselt nõukogude võimu samasuguse käitumisega – vahe ainult selles, et esimesest võis rääkida, teisest aga mitte hingatagi.

⁶ XX sajandi totalitaarsete riikide üheks esimeseks sammuks näibki olevat seksuaalsuse surumine rangetesse piiridesse, milles domineerib "normatiivne heteroseksuaalsus", selgepiirilised soorollid ning seksuaalsuse surumine "pimedasse tuppä teki alla".

KÕNELUS PHILIP GLASSI JA STEVE REICHIGA

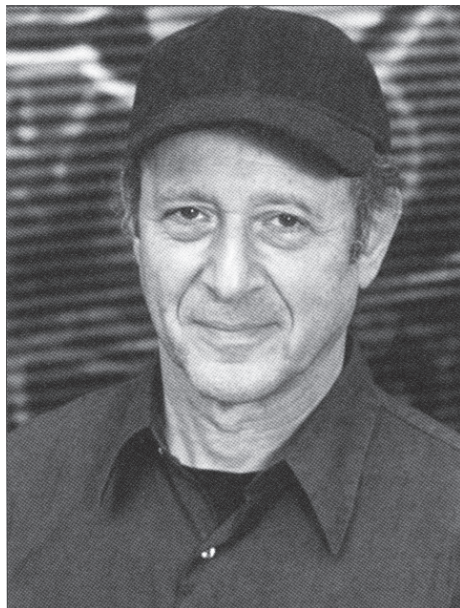
TIM PAGE

„The Washington Posti“ muusikakriitik Tim Page on USA juhtivaid klassikalise muusika kriitikuid. Selle kõrval on ta tosina raamatu autor ja ka toimetaja („The Glenn Gould Reader“, „The Unknown Sigrid Undset“, peagi ilmuv „Tim Page on Music“ jt). 1997. aastal pälvis ta oma kirjutiste eest „The Washington Postile“ Pulitzeri auhinna. Järgnev intervjuu ameerika juhtivamate minimalistide Steve Reichi ja Philip Glassiga on tehtud 1980. aastal.

Tim Page: Kuidas te kaks tutvusite?

Steve Reich: Kohtusime Philipiga Juilliardi Muusikakoolis kaksikümmend aastat tagasi, 1958. Olime kompositsiooniüliõpilased, kummalisel kombel olime mõlemad eelnevalt õppinud filosoofiat, Philip Chicago, mina Cornelli ülikoolis. Mina õppisin Juilliardi is 1958 – 1961, seejärel läksin Califor-

Steve Reich



niasse, et õppida Luciano Berio juures. 1965 tulin tagasi New York Citysse ja alustasin tegevust oma esimese ansambliga. Toona polnud sellel veel nime. Olime lihtsalt mina ja Art Murphy (kes oli Juilliardi is Philipi ja ka minu sõber) ja Jon Gibson, puupillimängija, kes nüüd mängib Philipiga ning keda ma teadsin juba Californias. Nii palju teede ristumisi!

Philip Glass: Kohtusime uuesti, kui olin Pariisist, kus ma õppisin Nadia Boulanger' juures, New Yorki tagasi tulnud. Saime kokku Steve'i kontserdil...

R.: Park Palace Gallery's.

G.: See oli omal ajal väga kuulus kontsert. Me mõlemad olime teinud oma, teistest selgesti erinevat muusikat. Kui kohtasin Steve'i, avastasin, et on veel üks seltskond muusikuid, kes töötab üsna samamoodi kui mina. Pärast seda veetsime aastaid väga palju aega koos. Näitasime teineteisele oma muusikat. Käis tihe dialoog.

Maailm, millest me räägime, on väga väike. Paljud nendest inimestest tunnevad üks-teist... Jon Gibson on mänginud Terry Riley, La Monte Youngi, Steve'i, minu ja oma ansambliga. Kümme-kaksteist aastat tagasi oli see liikumine nõnda põrandaalune, et meie isoleeritus kõigist teistest liitis meid tihedasti kokku. Eraldumine ja tõeline vaenulikkus ja/või ükskõiksus lõi midagi kogukonnalaadset.

Sellest aspektist vaadates oli tegu väga eluterve ja põneva ajaga.

P.: Huvitavaal kombel näib, et inimesed kipuvad teie nimesid siduma, samal ajal kui tege-likkuses on teie teed hargnenud. Mida te ise oma nimede jätkuvalt paaripanekust arvate?

G.: Nõnda kui meie teed jätkuvalt lahknuvad, muutuvad sellised olukorrad nagu see kõnelus siin meile järjest kergemaks. On täiesti selge, et tegu on kahe erineva isiksu-

sega. Kümne aasta eest ei olnud näiteks selliseid teoseid nagu "Music in Fifths" või "Four Organs" eriti millegagi võrrelda, välja arvatud [Charles] Wuorineni ja [Mario] Davidovsky muusika. Selles kontekstis olime kui siiani kaksikud.

Kümme aastat hiljem on täiesti selge – nagu on tegelikult alati selge olnud nii Steve'ile kui mulle –, et meie teed olid väga erinevad. Ma ei arva, et me oleksime sellepärast kunagi eriti muretsenud.

R.: On ka ilmseid sarnasusi. Kuid samal ajal ja samas geograafilises piirkonnas elades töönaoliselt ka reageeritakse sarnaselt, muidugi kui "vastuvõtjad" on korras.

P.: Ma arvan, et teie kahe kõige olulisemad teene noorematele heliloojatele on, et te olete vabastanud terve põlvkonna kohustusest käia mööda vana, järjest enam institutsionaliseeruvat postwebernikku rada.

G.: Suudad sa uskuda, et see oli nii veel meie üliõpilaspõlvkes, kakskümmend aastat tagasi?

R.: Tegelikult see polnud päris nii. Meie Juilliard'i-ajal õitses "americana" esteetika. Elliott Carteri kvartett – ma arvan, et Teine – tuli siis esiettekanade ning teaduskonna mõned liikmed pidasid seda väga kahtlaseks. Mõnele see meeldis, mõnele mitte, kuid igitahes seda respektieriti.¹ Ja kui sa kirjutasid 12-tooni teoseid...

G.: Minu arvates peitusid paljude meie muusikamaailma probleemide põhjused majanduses. Uue muusika tarvis mõeldud fondid on ikka veel väga piiratud. Niipea kui ilmub inimesi, kes suudavad fondidega võidelda – või uue muusika traditsioonilise finantseerimise kohta küsimusi tõstatada –, muutuvad nad kohe teiste inimeste silmis väga ohtlikeks "noorteks türklasteks".

R.: Minu arvates on sul õigus. Aga asi on ka psühholoogiline: meie muusikast on esmakuulamisel saadud väga tugevaid elamusi. Eriti võis meie muusika rabada mitmete ülikoolide muusikateaduskondadega seotud inimesi, sest see oli täiesti võõras 1960-ndate lõpul tunnustatud normile – liisule Euroopa serialismi ja teatud liiki ameerika aleatoorilise muusika vahel, mis mõlemad kõlasid

atonaalselt ja ebarütmiliselt. Meie muusika on väga rütmiline ja täiesti tonaalne. Ma arvan, et see muusika pidi tunduma teatud inimestele psühholoogiliselt ohtlik. Kulus palju aega, enne kui seda hakati tunnustama. Kuid muusika on kaunis aeglaselt kulgev kunstivaldkond, vastandina, ütleme, maalikunstile ja skulptuurile, kus muutused, vähemalt 1960-ndatel, olid väga kiired. Teisest küljest näib, et see valdkond on pisut püsivam. Kui miski on juba pälvinud teiste muusikute ja heliloojate tähelepanu, siis on võimalik, et nad huvituvad sellest edaspidigi.

P.: Pidi nõudma palju julgust mängida seesugust muusikat ajal, mil valitsev hoiak oli risti vastupidine.

R.: Mäletan, kuidas me Michael Tilson Thomasega mängisime 1973. aastal muidu tavalisel Bostoni SO kontserdil Carnegie Hall'is „Four Organsit“. Tuldi kuulama muud muusikat – C. Ph. E. Bachi, Mozartit, Bartókit, Liszti. Maja oli kenakesti täis ja ma ütlesin, et minu loo järel rohkem kui kolmveerand publikust mitte lihtsalt ei vilistanud, vaid oli tõeliselt raevunud – nad kolistasid oma vihmavarje loo ajal nii kõvasti, et me ei suutnud järge pidada. „Four

Philip Glass



Organs“ on teos, mis nõuab esitajatelt palju tähelepanu. Publikult tuli ettekande ajal nii-võrd palju aktiivset tagasisidet, et meil kadus järg ära. Thomas pidi kisendama numbreid, et me teaksime, mis taktis oleme. Kui pala läbi sai, hüüdis väike hulk „braavo“, kuid palju suurem vilistas nii kõvasti, kui suutis. Ja ajakirjanduse reaktsioon! „Primitiivne“ oli üks sõnadest, mida loobiti siin-seal palju.

P.: Nagu „Kevadpühitsuse“ puhulgi.

G.: Meil kõigil on olnud oma „Kevadpühitsus“. On väga huvitav, et ikka veel suudetakse kirjutada muusikat, mis kutsub esile sellise reaktsiooni. Ometi on see vaevalt olnud eesmärk. Üks niisuguse reaktsiooni põhjusi on publiku arvamus, et sa püüad neid (mingil põhjusel) lollitada. Ja see viib neid tõesti rööpast välja. Kuid publikut sel moel õrritada on küll viimane, mida ma kavatsen.

P.: Minu arvates on viis, kuidas te suhtlete oma publikuga, väga huvitav. Te olete taaselustanud helilooja-esitaja ühtsuse traditsiooni.

R.: See traditsioon polnud täiesti surnud. Stravinski mängis ja juhatas palju oma muusikat ja teenis suure osa oma elatisest sel moel. Aaron Copland on dirigent. Béla Bartók oli algselt kontsertpianist. On tõsi, et me mõlemad usume oma tööde ise esitamisse.

P.: Teil on ka väga erinevad arusaamad oma muusika publitseerimisest. Steve, teie rääkiste mulle kunagi, et 1980. aasta kevadel ilmub hulk teie töid kirjastuselt Universal Edition, kuid teie, Philip, olete väga tõrges ainsatki oma tööd loovutama.

G.: Ma ei taha rääkida Steve'i eest, kuid minu motiivatsioon on olnud peamiselt majanduslik. Me mõlemad teenime elatist oma muusika esitamisega. Ma ei taha lugusid ükshaaval minna lasta. Ma tahan, et mõni kirjastaja võtaks korraka kogu kupatuse; kui ma juba tehingu teen, siis ühe kompaniiga ja kõigi lugude peale.

R.: Mina olen otsustanud avaldada üksnes neid lugusid, mida on suhteliselt lihtsam ette kanda. Näiteks „Clapping Musicit“ on

palju lihtsam esitada kui „Drummingit“. Ma ei avalda teost, kui see hakkaks segama minu kui interpreedi teenimist. Kuid mõned tööd, mida Universal kirjastab, ei kuulu enam minu repertuaari – seesugused nagu näiteks „Four Organs“. Mulle meeldiks, et teised interpretid neid mängiksid, isegi kui mina seda enam ei tee.

G.: Kui mina olen ainus, kellele muusika kuulub, siis igalüks, kes tahab seda kuulda, peab mulle maksma. Vaat, kuidas on lood. Inglismaa tuur, mis toimus pärast aastatepikkust nääklemist paljude sponsoritega, sai võimalikuks tänu sellele, et teist teed brittildel minu muusikat kätte saada polnud. Nad oleksid olnud palju õnnelikumad, kui oleksid saanud seda ise esitada, kuid neil ei olnud võimalik saada noote. Nii pidid nad palkama ansambli.

R.: Ütleksin, et minu suurim tulude allikas on praegu ja on nüüdseks juba aastaid olnud Euroopa. Me ei saaks nendeta siin läbi, kuid ma ei tahaks seal elada.

G.: Arvan, et üheksakümmend protsenti ka minu sissetulekust on tulnud Euroopast. Seal on valitsuste toetus kunstidele palju suurem. Midagi sarnast siin ei ole.

R.: Hästi, tunnustame neid, kellele see õigusega kuulub. On olemas New York State Council on the Arts ja National Endowment for the Arts. Ma olen olnud paljudel esiettekannetel, mis poleks saanud toimuda nendeta. Kuid minu arvates on nad ükski.

G.: Nad teevad sellega, mis neil on, oma parima, kuid nad töötavad väga piiratud eelarvega.

P.: Kas peaks olema eraldi eelarve „minimalistlikule“ muusikale?

G.: Ma tahan öelda otse välja, et tegemist on väärä nimetusega. See e i o l e „minimalistlik“ muusika. Minu arvates tuleks see sõna maha tõmmata! Kutsuda seda „minimalistlikuks“ on viga. See tehnika on suuteline koos hoidma huvitavat ja mitmekesist muusikat. Kui rääkida teosest „Music in Fifths“, siis hea küll. Kui tahate rääkida „Violin Phase'ist“, hästi. Kuid järgmiste teoste puhul on see termin täiesti kohatu.

P.: Kuid ükski termin pole sobiv! Mis terminit teie siis kasutaksite?

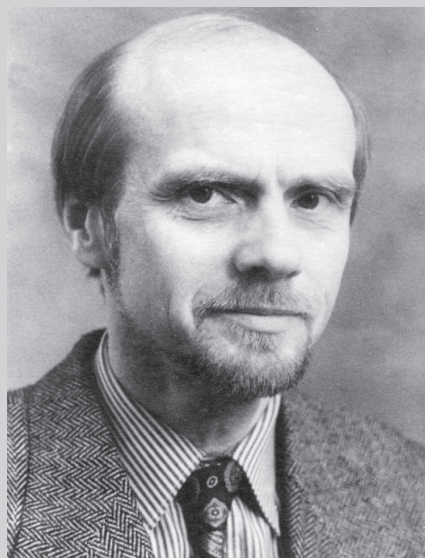
G.: See on probleem, mis on vaevanud meid kõiki juba aastaid. Kui oleks olnud hea nimi, oleks me sellest kinni haaranud juba ammu. Kasutatakse erinevaid termineid. Mina räägin muusikast, mis tugineb protsessile. Ma räägin korduvatest struktuuridest. Minu arvates on see asja olemusele lähemal kui miski muu. Igaüks, kes tahab sellest muusikast tõsiselt rääkida, peab rääkima korduvatest struktuuridest – nii harmoonilistest kui rütmilistest. Minimalism on üksnes selle muusika lühiajaline stiiliperiood.²

R.: Ma arvan, et niisugustele küsimustele ei pea üleüldse vastama heliloojad. Näiteks Arnold Schönberg tahtis, et tema muusikat nimetataks “pantonaalseks”. Kuid kõik teised kutsusid seda atonaalseks ning nõnda see jäigi. Ta rõhutas ka, et pole olemas niisugust asja nagu atonaalsus. “Atonaalsus” ajas teda marru. Kuid otsustamine ei olnud tema kätes. Minu arvates on tegelikeks otsustajateks kõiksugused meediakanalid – teaduslikud ajakirjad, ajalehed või miski seal vahepeal. Philip ja mina püüame rääkides edasi anda informatsiooni selle muusika kohta. Kuid ma ei arva, et see soodustaks üldistavate muusikaterminite leidmist. See on teiste töö.

¹ Elliott Carteri Teine keelpillikvartett (1959) on üks tema tähtteoseid. Helilooja on teost käsitlenud stsenaariumina. Neli pilli on nagu neli tegelast näitelavalt, igaüks oma intervallika, rütmide, karakteriga jne. Et kuulajad võiksid mängu paremini jälgida, on helilooja soovitanud pillimeestel ruumis tava-pärasest laiemale istuda, aga see ei ole tingimata ka vajalik. Uudne teos pälvis esiettekande järel 1960. aastal väga teravat kriitikat. (Tõlk)

² Reich peab “minimalismi” mõistet kohaseks vaid oma 1960. lõpu, 1970. alguse teoste. (Tõlk)

Raamatust „Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism“ (koost. Richard Kostelanetz, Schirmer Books, 1997) tõlkinud VIRGE JOAMETS



OLAVI SILD

21. IX 1949 – 10. IX 2003

Instrumentalisti professionaalse suutlikkuse „vundamendiks“ tuleb (...) pidada noorpõlves visa ja sihikindla tööga omandatud mänguvilumuste kompleksi, millest lõppude lõpuks ja esimeses järjekorras sõltub iga pillimehe erialane tase. [- - -]

Meisterlik teostus eeldab kahtlemata samaväärset kavatsust, mis üldjuhul tugineb laialdastele ja põhjalikele teadmistele antud valdkonnas. [- - -] Nende defitsiidi korral on oskuste süntees paratamatult puudulik. Ühtaegu on aga ka raske kujutleda midagi kahetsusväärsemat „kõiketeadja-mitteמידagisuuatja“ kategooriasse kuuluvast pianistist või viiuldajast, kelle praktiline saamatus ei võimalda tal oma hiilgava eruditsiooni vilju lõigata. [- - -]

Esituse köitvuse ja elamuslikkuse tagavad (...) lõppude lõpuks mitte niivõrd visa tööga omandatud professionaalsed vilumused ja oskused, kuivõrd viimaste najal arenenud ning nende kaudu avalduvad interpreedi kordumatult isikupärased tunde-, tahte- ja vaimuomadused.

Olavi Sild. „Pillimängust ja selle teooriast“, TMK 1986, nr 1

MINIMALISM: T

EDWARD STRICKLAND

The death of minimalism is announced regularly, which may be the surest testimonial to its staying power.

[Pidev minimalismi surma kuulutamine on kindlaim tõend selle püsima jäämisest.]

Edward Strickland

Termin „minimalism“ tuli käibele 1960-nendate keskel kujutavas kunstis, kuigi selle stiilielemendid pärinevad juba hoopis varasemast ajast. Peamiselt kasutati seda selliste kunstnike nagu Robert Morrise ja Donald Juddi taandatud vormikeelega skulptuuride kohta, kumbki kunstnikest ei sallinud seda terminit. Hilistel seitsmekümnendatel avarus see laialt käibeloleva mõistena ka Steve Reichi, Terry Riley, La Monte Youngi, Philip Glassi jt loomingu kaudu populaarseks saanud repetitiivsele (lühifiguuride/moodulite korduste) muusikale. Paraku pole seda terminit, vähemalt muusikas, õieti kunagi lõpuni omaks võetud. Kas minimalism on surnud või kestab edasi?

Edward Strickland on ameerika tunnustatud muusikakirjanik ja ajakirjanik, mitmete raamatute autor, ajakirja „Fanfare“ toimetaja, tema artiklid on ilmunud „The Atlantic Monthlys“, „The New York Timesis“, jm USA, aga ka Euroopa ja Jaapani väljaannetes. Aastail 1990–1991 pidas ta muusika- ja kirjanduseloenguid Tais, Malaisias, Singapuris ja Indoneesias. Strickland on põhjalikult uurinud ameerika minimalismi tekkimist ja arenguid, 1993. aastal ilmus kirjastuses *Indiana University Press* tema raamat „Minimalism: Origins“, mille esimeses osas näitab autor, kuidas minimalism on mõjutanud hinnanguid XX sajandi keskpaiga abstraktse kujutava

kunsti osa kohta. Raamatu teine osa vaatleb minimalistlikku muusikat La Monte Youngi 1950-ndate keskpaiga long-tone kompositsioonidest kuni Steve Reichi 'faasi-tehnika', Terry Riley 'motoorse repetitsiooni' ja Philip Glassi 'moodulmuusikani'. Kolmas osa käsitleb minimalistliku skulptuuri arengut ja selle kriitilist retseptiooni. Muusikalise minimalismi retseptioonile on pühendatud ka essee „Minimalism: T“, mis ilmus Richard Kostelanetzi kogumikus „Writings on Glass. Essays, Interviews, Critics“ mõned aastad hiljem – 1997 (*Schirmer Books*). Stricklandi sulest on ilmunud ka raamat „American Composers. Dialogues On Contemporary Music.“ (*Indiana University Press*, 1991), milles ta huvitus ameerika muusika iseisvumisest Euroopa Teise maailmasõja järgse serialismi ja akademistliku hegemoonia taustal. Raamat sisaldab vestlusi üheteistkümne ameerika juhtiva nüüdiseliloojaga nende individuaalse stiili arengust, muusikaelu mõjudest neile, ja nende endi eelistustest kaasaegses muusikas.

(Toim.)

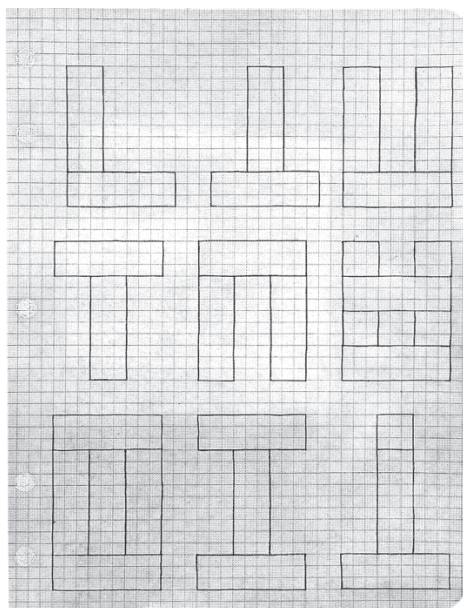
1965. aastaks, kui kujutavates kunstides tuli (taas)kasutusele termin minimalism, oli parim osa minimalistlikust maalist juba ammu tehtud. Ajal, mil see mõiste kleebiti külge muusikale, oli rangete minimalism juba ammu läbi ja heliloojad hargnenud mitteminimalistlikel suundadel. Muusika kohta kasutas seda terminit esimest korda trükimustas (ja ka siis mitte otseselt, vaid kaude) Barbara Rose oma artiklis „Kunsti ABC“ 1965. aastal. Selles tõi ta eriliselt välja üksnes

[La Monte] Youngi teose „Dream Music“ ning vihjas veel vaid Morton Feldmani vaoshoitud dünaamikale.

Kunstikriitik John Perreault märkis oma Youngile pühendatud artiklis 1968. aastal põgusalt Youngi keskendumist „isoleeritud või minimaalsetele kõladele“ (29). Reichi teose „Four Organs“ esiettekanne kohta käivas negatiivses arvustuses kirjutab Donal Henahan: „Mr Reich on ikka veel vaevatud oma minimalistliku kunsti võimalikult pikemaks venitamisest selle abstraktsust lahjendamata. Tema muusika on seetõttu üksnes värvitu muster“ (9. mai 1970, 15). Henahan laiendas nõnda Rose'i mõtet ka muule muusikale peale Youngi oma ning tegi seda ka spetsiifilisemalt kui Perreault, kuigi endiselt mitte eriti täpselt.

Kui Emily Wasserman tegi Reichiga „Artforumile“ intervjuu (mai, 1972), küsis ta kõigepealt Reichilt seose kohta tema tööde ning tema sõprade Michael Snow', Bruce Naumani, William Wiley, Richard Serra, Sol LeWitti „kontseptuaalkunsti“ vahel. Reich arutleski oma tööde ning Serra ja Snow' „protsessikunsti“ [„process“ art] vahelise sarnasuse üle. Kui Wasserman küsis LeWitti kohta, vastas Reich: „Minu muusika ja igasuguse minimalistliku kunsti vahel on teatud sugulus“ (48), kuid jätkas hoopis LeWitti kompositsioonieelse kontseptiooniga minimalismi asemel.

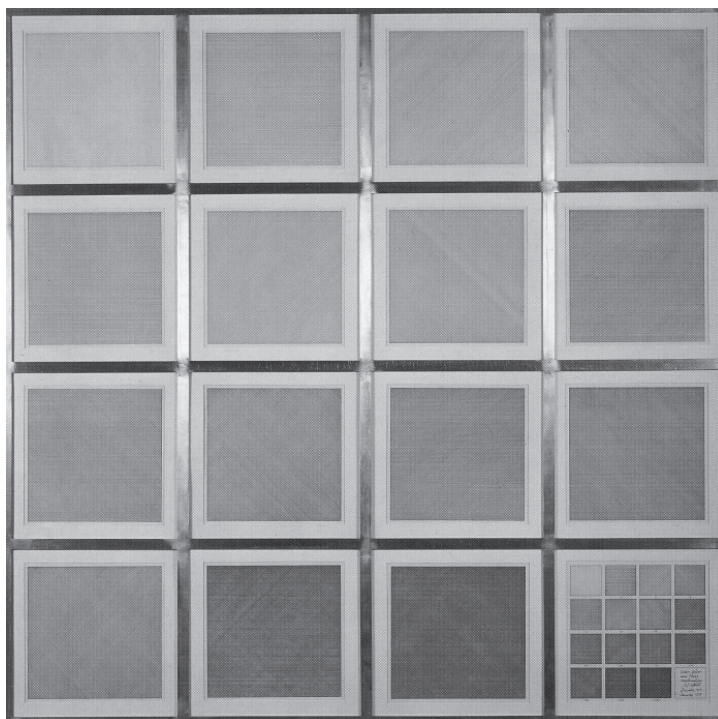
Väärrib meenutamist, et [New Yorgi] Whitney [Muuseumi] „Anti-illusiooni“ show'l (mis oli Reichi ja Glassi esimene ülesastumine ülalinnas) polnud tegu mitte minimalismi, vaid postminimalistliku protsessi- ja kontseptuaalkunsti- ga, nagu ütlesid muuseumi sissepääsu juures olevad reklaamlehed. Reichi esimene oluline essee/manifest pealkirjaga „Music as a Gradual Process“ („Muusika kui järkjärguline protsess“), mis avaldati sama näituse kataloogis, joondas tema muusika selgesõnaliselt sama-



Carl Andre. Joonistus „Elementide seeriast“ (1960).

nimelise kunsti alla. Essee algab sõnaga: „Ma ei mõtle mitte komponeerimisprotsessi, vaid muusikateoseid, mis on sõna otseses mõttes protsessid.“ See, mis eristab Reichi protsesse serialistlikest või cage'ilikest protsessidest, on nende kuuldavus: „Mind huvitab kompositsiooniprotsess ja reaalselt kõlav muusika, need on üks ja sama asi.“ Kontseptuaalne side avaldub selgelt tema sõnades: „Mulle pakub küll lõbu avastada muusikalisi protsesse ja komponeerida muusikat, mis neist läbi voolab, kuid ühel hetkel hakkab käivitatud protsess ise kulgema.“ (Reich 9–10) Reich kasutab sõna 'protsess(id)' oma seitsmesajasaonalises essees mitte vähem kui 29 korda.

Ta on mõnel korral möödaminnes öelnud, et väljendi „minimalistlik muusika“ leiutaja võis olla Michael Nyman. Sama on trükisõnas korranud vähemalt kaks kriitikut (Dan Warburton ja Jonathan Bernard), samal ajal kui Glass on omistanud selle Tom Johnsonile. Warburton (kes eelistab terminit „solid state music“) [„soliidse staatusega muusika“]



Sol LeWitt.
„Jooned, värvid
ja nende
kombinatsioonid“
(1969 – 1970).

kirjutab: “Hoolimata jätkuvatest ponnistustest on endiselt ebaselge, kes selle välja mõtles. BBCs [*Radio Three*’s 1983. aasta sügisel] kõlanud intervjuus Michael Nymaniga [„Music in Our Time“] kuulutati Nyman avalikult selle loojaks, ent viimane keeldus edaspidi end selle algatajaks tunnistamast, mis on ka arusaadav, – ta ei soovinud sattuda paljude kolleegide-heliloojate allasurutud viha sihtmärgiks,” veelgi enam seetõttu, et tema ei olnud tegelikult seda välja mõelnud.

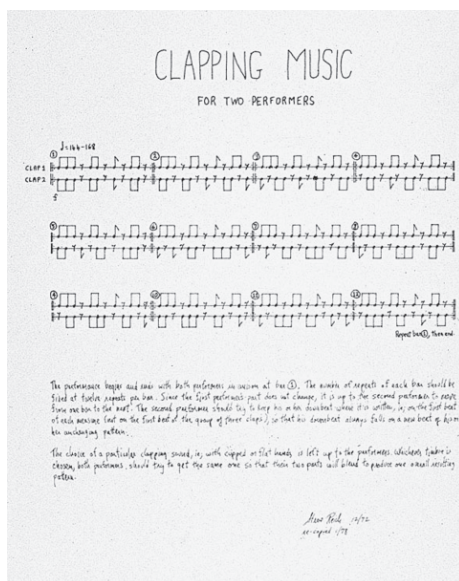
Niipalju, kui olen suutnud välja selgitada, kasutas seda sõna esimest korda täpselt ja otseselt muusika kui liikumise või stiili kohta Johnson 1972. aastal. Ta alustas oma artiklit “Changing the meaning of static” (“Muutes staatika tähendust”, „Village Voice“ 7. sept 1972) sõnadega: “Olen mitmel korral kuulnud inimesi viitamas „New Yorgi hüpnootilisele koolkonnale“ ning püüdnud ära arvata, kas see nimetus on hea või mit-

te.” Viis kuud varem oli ta Glassi esinemist arvustades täheldanud: “Mulle meeldib osutada [seda laadi muusikale] kui hüpnootilisele muusikale (6. apr 1972). Seega oli Johnson ilmselt ise üks neid “inimesi”. Järgnevalt näibki kalduvat ülekaal selle nimetuse kasuks – väljendit “New Yorgi hüpnootiline koolkond” oli kasutatud juba alapealkirjana ja Johnson ise oli tööpoolest hakanud mõtlema, et “see on kehtiv”.

Seda adjektiivivi kasutas juba 1969. aasta aprillis oma arvustuses ilmselgelt mittehüpnootiseeritud Harold Schonberg Terry Riley ülesastumise kohta [New Yorgi] *Electric Circus*’es („New York Times“, 15. apr 1969). “Hüpnootiseeriv või väsitav – sõltuvalt kellegi reaktsioonist niisugustele asjadele” – nii iseloomustab Guggenheimeri Muuseumis esinenud Glassi temast nähtavalt tüdinud Peter (G.) Davis üheksa kuud hiljem. („New York Times“, 17. I 1970, 22)

Johnson tõrgub võtmast Frederic Rzewskit, Philip Cornerit ja David Behrmanit “hüpnootilise koolkonna” alla kõrvuti Youngi, Riley, Reichi ja Glassiga ning jätab välja ka Gavin Bryarsi (“teda New Yorgi koolkonnaga siduda on piisut keeruline, kuna ta elab Inglismaal”). Ta jätab välja ka “hulga teisi hüpnootilist muusikat kirjutavaid heliloojaid, (...) sest nad pole veel saavutanud (...) silmapaistvat tähelepanu. Ja kahtlemata on ka palju neid, keda ma ei tea”. Johnson kirjeldab nelja mainitud helilooja vahelisi erinevusi ja seejärel nende sarnasusi. “Vorm on ‘igav’, helikõrgused ja rütmid ‘staatilisised’. ‘Minimaalselt’ on ‘nende teostes kontraste’, hoolimata ‘sadadest või tuhandetest võimalikest variatsioonidest’. Inimesed püüavad sageli võrdsustada minimalistlikku muusikat minimalistliku maalikunstiga, kuid need kaks on tegelikult väga erinevad, ehkki mõiste ‘minimalistlik’ näib sobivat mõlemale. Minimalistlik kunstnik kasutab üksnes üht ideed – näiteks sirgjoont. Materjal ise on minimaalne. Kuid minimalistlikud heliloojad kasutavad palju ideid või variatsioone. Minimaalne on nendevaheline kontrast.” Jääb ebaselgeks, kas Johnson leiutab siinkohal mõiste “minimalistlik muusika” või kordab seda, ta kas on kuulnud “inimesi sageli” seda fraasi kasutamas või üksnes võrdlemas heliloojaid “minimalistliku kunsti” produtseerijatega.

Kuid vaevalt oli Johnson selle ajaluku läinud termini trükimustaga kokku teinud, kui ta selle sama lihtsalt hülgas. Tema artikli järgmine lause seletab: “‘hüpnootiline’ on tõenäoliselt parim sõna selle muusika iseloomustamiseks, kuna kirjeldab kõige paremini mõju, mis sellel kuulajatele on”. Kui Johnsoni ümber oleks tekkinud konsensus, peaksin mina teda “hüpnootismi” – mida üldiselt kasutatakse juhtivate hüpnootiliste Youngi, Riley, Reichi ja Glassi kohta – kriitiliseks leiutajaks, kuid see väl-

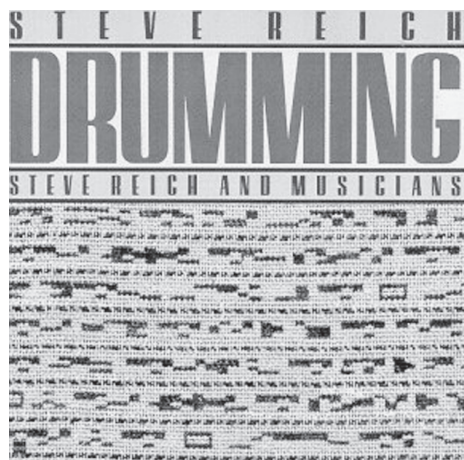


Steve Reich, „Clapping Music for Two Performers“ (1978) autograaf.

jend ei läinud moodi ning hilinenult laenati hoopis kujutava kunsti oma.

Samavõrd sobiv väljend säilitamaks analoogiat kunstiliikide vahel oleks olnud “protsess[ism/istid]”, mis aga kahjuks toob ohvriks perfektselt saavutatud heakõlalisuse; vastavalt Reichi [nn faasitehnika (*phasing*), radikaalne augmentsatsioon, süstemaatiline hoketeerimine], Glassi (aditiivne/subtraktiivne struktuur), mõnede Riley (lindi- ja *time-lag*-teosed, võimalik, et isegi „In C“) ja Youngi [sageduste häälestamine (...) jne] teoste puhul. “Minimalism” osutus hõlvavamaks terminiks, kui ka ülejäänud Youngi teosed ja Riley toonased klaveriimprovisatsioonid oleksid vähem sobinud “protsessi” sildi alla.

Kuigi asjad olid leiutatud, puudus nende kohta vastav määratlus. Nyman, kes oli omal ajal nii Reichist kui ka Glassist tugevasti mõjutatud ja end nüüdseks on heliloojana teostanud, hakkas neist kahest 1971. aastal „Musical Timesile“ kirjutama. Tema raamatu „Experimental Music: Cage and Beyond“ seitsmes peatükk kandis tiitlit “Minima-



listlik muusika, determineeritus ja uustonaalsus" („Minimal music, determinacy and the new tonality“). See ilmus Inglismaal kirjastuses *Studio Vista* ning USAs *Schirmer*'is 1974. aastal. Arvestades kirjastamiseks kuluvat aega, oli see valminud ilmselt umbes aasta varem. [Peamiselt on selles peatükis käsitletud 1971. aasta teoseid „Drumming“ ja „Music with Changing Parts“ ning ühes punktis vihjab ta Reichi teostele „kuni 1973“ (131)]. Nyman kirjutab „Youngi minimalistlikest alternatiividest“, „minimalistlikust protsessimuusikast“ (119) ning vähem denominatiivselt „üsna minimalistlikest“ reeglitest Riley partituurides (125).

John Rockwell oli 1973. aasta augusti „Musical Americas“ (MA 32) viidanud sundimatult Reichi teose „Clapping Music“ „minimalistlikule veetlusele“. 1974. aasta 26. mai „[New York] Timesis“ kordas ta sama adjektiivi, viidates Reichile ja Glassile omasele „kirkalt ja hõredalt kõlava minimalismi lummu- sele“ ning Glassi senini „rangele minimalistlikule esteetikale“ (21). 1974. aasta 31. jaanuari „Village Voice“is nimetas Johnson Charlemagne Palestine'i lindi- muusikat „minimalistliku muusika va- hest kõige äärmuslikumaks vormiks, millega mina seni olen kokku puutu- nud“ (44). 13. juuni väljaandes märkis ta

arvustades „Music in 12 Parts“ ettekan- net: „Ma olen juba kirjutanud... [Glassi] muusika staatilisest, minimalistlikust või hüpnootilisest stiilist“ (55). Ühtegi neist väljendeist ei olnud ta kasutanud 14. märtsi numbris „Philip Glass En- semble'i“ kontserti arvustades, samal ajal kui nende esinemine eelmise aasta juunis oli ajendanud teda kasutama oma senist lemmikfraasi „hüpnootiline muusika“ (5. juuli 1973, „Voice“).

Johnson, Rockwell ja Nyman ei vii- nud terminoloogia vallas läbi revolutsiooni suurelt osalt seepärast, et see muusika polnud veel võitnud üldist tunnustust klassikalise muusikana, hoolimata juba oma laiema levikust ja suuremast „lugupidamisest“ selle vastu.

Kui Young oli juba varem pälvinud erilise koha „Vogue“is“, siis Reich sai selle ingliskeelses versioonis mr Nyma- ni artikli teemaks 1972. aasta veebruaris. Reichi muusika üle oli arutlenud ka Do- nal Henahan „Timesis“ 1971. aasta ok- toobris (nüüd vähem enesekindlalt seda eitades kui varem) enne „Phase Pattern- si“ ettekannet Steve Reichi ja muusiku- tega Boulezi/New Yorgi Filharmooni- kute spondeeritud kontserdisarjas. 1973. aasta septembris oli Reich ka ise kirjutanud ühe artikli. Reichi intervjuus Nymanile 1976. aastal „Studio Interna- tionalis“, kus oli tähelepanu all muusika ja kujutava kunsti vaheline sarnasus, viidati „minimalismile“ üksnes mööda- minnes ja suurem rõhk oli „protses- suaalsel maalimisel“.

Tähtsamad kriitikud ei hakanud sel- lele naljakale asjale nimetust otsima mit- te enne 1976. aastat, kui 24. aprillil oli *Town Hall*'is edukalt esiettekandele tul- nud „Music for 18 Musicians“ ning 21. novembril *Metropolitan Opera House*'is sensatsiooniliselt esietendunud „Ein- stein on the Beach“. Minimalism võitis, jättes Robert Palmeri „transimuusika“ teisele kohale, ning sai aegamisi üldtun- tud nimetuseks, vähemalt progressiiv-

Page'i nutikas artikkel serveerida minimalistse laiemale üldsusele, osutas, et sellel on jätkajaid, nagu näiteks John Adams (sünd 1947). Kuid ometi, nii Walsh kui ka selle kirjutise õnnetus oli, et Young pagendati liikumise äärealale (küside, "kas La Monte Young on tõeline minimalist", on sama hea, kui küsida, "kas Schönberg on tõeline dodekafonist"). Ka paljud hilisemad samateemalised artiklid mainisid oma häbiks Youngi vaid möödaminnes või ei teinud seda üldse.

Page leidis "minimalismi" olevat "kõige populaarsema, kui mitte kõige sobivama nimetuse selle stiili jaoks", mainides samal ajal ka "pulsimuusikat" (*pulse music*), Palmeri "transimuusikat" (*trance music*), "moodulimuusikat" (*modular music*; Richard Kostelanetz), "kosmose muusikat" (*space music*, mis oli eriti populaarne Californias) ja "lindimuusikat" (*stuck-record music*; sellised mõisted olid ilmunud „Stereo Review's“ ja „Penguin Guide'is“). 6. detsembril kirjutas Donal Henahan hullusest, võrdles seda kolmekümne aasta taguse maotu baroki-suurmoega ning pakkus oma pealkirjas "Mittekuhugi viiv muusika ja Kust see tuli" („The Going-Nowhere-Music and Where It Came From“) "minimalismi" asemele veel ühe alternatiivi. Kaks „Timesi“ vanemat kriitikut põlastasid seda muusikat – neli aastat hilisemas artiklis "Minimalismi madalikke sondeerides" („Plumbing the Shallow's of Minimalism“, 21. veebruar 1985) pidas Harold Schonberg seda jätkuvalt narruseks, mis ei pakkuvat publikule "mitte midagi". John Rockwell jätkas selle muusika toetamist. 14. märtsil 1982 visandas Rockwell "Steve Reichi kujunemise" („The Evolution of Steve Reich“), mainides ka "sarnast minimalistlikku heliloojat" Glassi, ning märkides, et "1960-ndate lõpul alustanud on mõlemast kujunenud küll "minimalistlikuks muusikaks" (*minimal music*),

"transimuusikaks" (*trance music*), "pulsimuusikaks" (*pulse music*), "struktuuralseks seisundimuusikaks" (*steady-state structural music*) või mõne muu samavõrd mitterahuldava terminiga pärjatud stiili juhtkujud.

Kaks nädalat hiljem ilmus „Newsweekis“ (29. märts, 56) Annalyn Swani artikkel "Steve Reichi tõus" („The Rise of Steve Reich“), mis kirjeldas Reichi, kes on "koos Philip Glassiga... vormist vabastatud, hüpnootiliselt korduva, nn 'minimalistliku' muusika juhthelilooja." Swan andis teada, et „Tehillim“ on 'minimalistliku' teose kohta märkimisväärselt varieeritud, "justkui oleks terminoloogiline kaarik olnud juba rakendatud muusikahobuse taha.

Rockwell tsiteeris oma artiklis "Evolution" Reichi: "Minimalism võib olla ammu möödas... Kui aga tahate öelda, et minimalism kui l i i k u m i n e on surnud, siis ütleksin mina: "Kuule, kuule, mina ei ole ju surnud." Kui oled mingi liikumisega seotud, siis lähed koos sellega ka põhja." (II, 24) Vaatamata salgamisele ja isegi põlgamisele heliloojate poolt oli see anakronism sobiv nii neile endile kui ka ajakirjanikele, sest lihtsam on olla seostatud mingi liikumisega, ükskõik kui meelevaldselt või isegi väärtalt see ka poleks defineeritud. Kõrgkultuuri tarbijaskond, kes pole kuulnud mõnest heliloojast, väärrib taunimist, kuid terve liikumise eiramine on ilmselgelt nurjatu.

Tom Johnsoni artiklis "Tõelised minimalistid" („The Original Minimalists“, „Village Voice“, 27. juuli 1982) on tema varasem entusiasm asendunud tülpinud ja sarkastilise tooniga, mis ennustab tema lahkumist New Yorgist järgmisel aastal. On irooniline, et artikli mõte oli pakkuda "kehtivamat tõeliste minimalistide nimekirja" (69) kui populaarses ajakirjanduses levinud "Riley/Reich/Glass" (ta märgib, et Young on juba kuidagi välja jäänud) – irooniline



seetõttu, et artiklis, kus ta oli populariseerinud seda väljendit, oli ta ise võtnud selle alla üksnes "Riley/Reichi/Glassi" ja Youngi, sellise valiku pretsedendi oli loonud Daniel Caux' „Shandari“ („Four Organs“ / „Phase Patterns“) annotatsioonis.

Johnson väitis, et "juba aastaid ei ole Reichi teosed enam tõeliselt minimalistlikud. Tema viimastes partituurides on üsna vähe kordusi ning ta on hüljanud minimalismile omased lihtsad laadid kirjuma harmooniakeele kasuks". Glass on samamoodi paljastatud, kuigi liialdatud väitega, et "üks minimalismi kõige iseloomulikumaid jooni, tõenäoliselt kõige olulisem, on see, et muusikat eeldatakse keerlevat vaid ühe akordi või isegi ühe heli ümber". Veelgi kahtlasem on tema väide, et "Riley stiil pole kuigi-võrd muutunud vähemalt viimase kümne aasta jooksul ning näib ebatõenäoline, et ta võiks triivida minimalismi piiridest väga kaugele" – aramus, mis võis tugineda Riley hiljutise klahvpilliteose „Shri Camel“ väljaandele, mitte aga tema keelpillikvartetidele, mis olid komponeeritud kahe aasta vältel enne Johnsoni artiklit, kuid mida Johnson polnud tõenäoliselt kuulnud.

Michael Walsh'i ulatuslikuma artikli "Süda on mängus tagasi" („The Heart is Back in the Game“ pealkiri viitab Ri-

ley'le) ilmumise ajaks „Timesis“ (20. september) oli lahing üldiselt läbi. Walsh märgib, et "stiili nimetatakse mitmete nimedega: 'transimuusika', 'protsessi-' (*process-*) või 'süsteemimuusika,' (*system music*), 'seisundimuusika' ning vähem lipitsevalt „mitte-kuhugi-viiv“ ja "takerdunud grammofoni nõela muusika" (*needle-stuck-in-the-groove music*), kuid et need on nüüdseks kõrvale heidetud. Artikli päismik ütleb: "Hüpnootilise ja nakkavana on minimalism emotsionaalne." (60) "Rokkar Brian Eno, kelle enda muusika on mõjutatud minimalismi esteetikast, märgib Blake'i liikult: "Minimalism näeb maailma liivateras" pärast seda, kui oleme õppinud, et "Reichi stiilis muusikat" nimetatakse "minimalismiks" ning seda tuntakse "rõõmsa, põneva (ja mõnikord hulluks ajava) seguna sedavõrd erinevatest mõjudest nagu aafrika rütmid, Bali *gamelan*-muusika ning *new wave rock*".

Selle (nüüdse *new wave* rocki) kaarik on jällegi rakendatud (nüüdse minimalismi) hobuse taha. Minimalism on mõjutanud rocki juba nii ammu kui 1960-ndate keskel, mil Youngi undamised kandusid John Cale'i ja teiste kaudu „Velvet Undergroundile“ ning sealt hilinevalt nihilismi armunud punkarite väkke. Igipõlisest sfääridemuusikast pärinevad üürgamised üle „Heroini“ toonika-dominandi korrutamise Ramo-

nes'i "Gimme Gimme Shock Treatment'i". Mike Oldfieldi "Tubular Bells" oma minoorses laadis minimalistliku kordumisega ilmus teisest küljest vastukaaluks Krzysztof Penderecki 1973. aasta partituuri „The Exorcist“ ängistavale mikrotonaalsusele. Ka Riley mõju sellele valdkonnale oli tuntav, tema *Columbia* teine album andis nime ansamblile „Curved Air“, ja vastupidi, „King Crimson“ liider Robert Fripp nimetas ilma liigse tagasihoidlikkuseta Riley „*time-lag*-süsteemi“ „Frippterronicsiks“ – umbes viisteist aastat pärast selle sündi. Mõju ei olnud ainult ühesuunaline, kuna Glassi võimendus-ideed 1960-ndate lõpust pärinesid pigem rockist kui klassikalisest muusikast. [- - -]

On irooniline, et mõnel kõige pretensioonikamalt kunstipärasel „art-rocki“ teosel olid minimalismi juured, sealhulgas kunagise „glitter-rocki“ esindaja ja kauaaegse trendi David Bowie „Low“ 1977. aastast (mille Glass 1992. aastal sümfoniseeris). Selleks ajaks oli „Tangerine Dream“ laenanud oma stiili Reichilt ja Glassilt (sama ilmselt nagu „Curved Air“ endale nime Riley'lt), viies repetitsioonitehnika (kus nupule vajutades harmoonia ja rütm automaatselt korduvad) järgmisele, tehno-värdjalikule tasemele. Reich märkis Page'ile aastaid hiljem: „Ma peaksin saama honorari „Adam Smith's Money World““ teema eest ning filmi „Risky Business“ kogusoundtrack'i eest, mis on oletatavasti „Tangerine Dream'i“ nimeliselt ansamblilt ja läbinisti käristatud teosel „Music for 18 Musicians“. Ma peaksin nad kohtusse kaebama.“ (1. juuni 1986, II, 24).

1980. aastateks oli trobikond heliloojaid Ameerikast ja Euroopast, nii uuenusmeelseid kui ka mitte, paika pandud. [Wim] Mertens mainib Nymani ja briti Gavin Bryarsit, Louis Andriessenit Hollandist, Richard Pinhast ja Urban Saxi Prantsusmaalt, Peter Michael Ha-

melit ja Michael Fahresit Saksamaalt, Karel Goeyvaertsi, Frans Geysenit ja Dominique Lawalréd Belgiaist ning teiste hulgas ka Euroopa rokkareid Klaus Schulzet, „Kraftwerki“, „XTC-d“, „Public Image Ltd-d“, „Third Ear Bandi“, „Soft Machine'i“ ning „Agitation Freed“ Berliinist, kelle (...) repertuaaris oli „In C““. (16) Ühendriikides võis disko fenomen saada teesillutajaks *new wave* muusika tunnustamisele. Disko toore tümpsu järel tundus minimalismimõjuline väsimatult mehaaniline rock isegi vähem šokeerivana. Ometigi tavatses viimane end käsitleda disko vastandina, kohandades mehaanilist repetitsioonitehnikat kõrgemates registrites vokaalfraasides ja kitarririffides, pakkudes endid jaheda (ja ägeda) alternatiivina kuumale (ja lollile) diskole. Kõige tähtsam, „Talking Heads“ oli kasutanud Glassi mootorset repetitsioonitehnikat mõjuva efekti saavutamiseks.

Klassikalise haridusega helilooja, 1970-ndate algul tunnustust mitte leidnud sümfooniaste autor, *crossover*-kunstnik Laurie Anderson täiendas oma „O Supermani“ korduva heliga, et rõhutada iga lööki, ning töötas sageli ka mujal repetitsiooniga. See mõju on olemas mõnikord inspireerivas, sageli üksnes tüssavas Jean-Michel Jarre'i muusikas ja veelgi rohkem nn *new-age*'i muusikas. [- - -] See eriti kommertslik muusikastiil tekkis (täenduslikult) koos (...) noorust kummardava Teise maailmasõja järgse põlvkonna keskikka jõudmisega. [- - -] Selle täiesti veenvaina näivad nõuded avardada teadvust, samal ajal mõjutades alateadvust, esindavad kontrakultuuriliste ideaalide viimset hingetõmmet, pagedes samasse agulisse, kust nad ükskord noorpõlves pilgates põgenesid.

(Järgneb)

Lühendatud tõlkinud VIRGE JOAMETS

VALVE JÜRISSEON — TRADITSIOONI LOOJA MUUSIKABIBLIOGRAAFIAS

Valve Jürissonist ja tema koostatud bibliograafiast “Eesti noodid 1918 — 1944” ilmumise puhul

KATRE RIISALU

Esimesed bibliograafiad muusikast valmisid Eestis juba XIX sajandi lõpul, kuid need olid suuresti juhuslikud. Süsteemsete muusikabibliograafiate koostamine on aset leidnud alles viimastel aastakümnetel. Eesti kultuuriloolist arengut jälgides on see ka täiesti mõistev, sest bibliograafiate tegemiseks ja ilmumiseks on vajalikud oma eeldused – ühelt poolt teatud hulga nootide, helisalvestiste ja muusikakirjanduse olemasolu ja teiselt poolt kasutajaskond, kes seda informatsiooni vajab. Laiemalt vaadates on bibliograafiate koostamine seotud ka üldisemalt elulaadi muutumisega ning rahvusliku kultuuri arenguga terviklikult. Pöördelise tähtsusega oli esimese üldlaulupeo aasta 1869, mis elavdas laulukooride tegevust ning andis tõuke noodikirjanduse ilmumisele. Esile hakkasid kerkima esimesed kõrgharidusega muusikud – Johannes Kappel, Aleksander Läte, Miina Härma ja Konstantin Tüرنpu. Eesti muusikabibliograafiate eelkäijaks tuleb pidada tolle perioodi kohalikku ajakirjandust ja seal avaldatud informatsiooni uute väljaannete kohta. Regulaarselt tutvustati uusi noodiväljaandeid ajalehtedes „Perno Postimees“ ja „Eesti Postimees“. Eesti kultuuriloo, sealhulgas muusikaajaloo, heliloojate ja muusikategelaste elu ning

tegevuse uurimine XX sajandi algus- kümnenditel tingis vajaduse ka muusikakirjandust ja noote peegeldava bibliograafiaväljaande järele. Eesti muusikabibliograafia teerajajaks sai muusikateadlane ja helilooja Hillar Saha, kes tegi esimese katse registreerida eesti noodiväljaandeid ning muusikakirjandust. 1934. aastal ilmunud nimestikus „Eesti muusikakirjandus a. 1622 – 1917“ (Tallinn, 1934) kirjeldatakse Eestis ilmunud noodiväljaandeid ning Eestiga seotud baltisaksa heliloojate teoseid.

Süsteemselt hakati Eestis muusikast ja muusikutest bibliograafiaid koostama alles 1980. aastatel. Muusikabibliograafia arenguks on viimastel kümnenditel olnud senisest soodsamad tingimused – aktiivne teadus- ja muusikaelu, muusika kirjastamine ning noodikogude loomine raamatukogudes. Tunnetati bibliograafiaväljaannete vajadust ning leidis ka kvalifitseeritud tööjõud nende koostamiseks. Muusikabibliograafiate koostamise initsiaatoriks Eestis on viimased paarkümmend aastat olnud kunagine kauaaegne Eesti Rahvusraamatukogu muusikaosakonna juhataja Valve Jürisson. Just tema eestvõtmisel alustati 1970. aastate lõpul mahuka rahvusbibliograafia „Eesti noodid 1918 – 1944“ koostamist ning loodi 1980. algul



traditsioon tähistada silmapaistvate heliloojate ja muusikateadlaste tähtpäevi mahukate personaalbibliograafiatega.

Heliloojate nimestike koostamise põhieesmärgiks on jälgida väljapaistvate isikute kaudu meie muusikaelu arengut ning jäädvustada nende looming tulevastele põlvedele. Valve Jürissoni eestvõtmisel on koostatud personaalnimestikud Mart Saarest (1982), Heino Ellerist (1987), Cyrillus Kreegist (1989), Veljo Tormisest (1990), Karl Leichterist (1992) ja Eduard Tubinast (1995–1998). Muusikutest leidub alati palju ja mitmekülgset materjali. Nii on nimestikes registreeritud trükis ja heliplaatidel ilmunud teosed, artiklid ning raamatud. Igas nimestikus on eraldi osas kirjutised helilooja kohta: vastukajad loomingule, retsensioonid, juubeliartiklid, samuti talle pühendatud kunstiteosed. Huvitavad, vahel üsna vastuokslikud, on ka kaasanimeste hinnangud. Nimestike vahendusel saab jälgida isiku elukäiku, arengut, tõusu- ja mõõnaperioode. Trükisõ-

na kõrval antakse informatsiooni ka käsikirjalistest materjalidest. Iga nimestik annab rohkem teavet, kui esialgsel sirvimisel võiks arvata, see pole üksnes trükiste loetelu, vaid ühe inimese elu ja tegevuse mitmekülgne iseloomustus.

Esimese personaalnimestiku heliloojast koostas Valve Jürisson 1982. aastal ning see ilmus Mart Saare sajandaks juubeliks. Nimestikust selgub, et Mart Saare nimi jõudis esimest korda ajakirjandusse 1902. aastal, siis polnud ta veel 20-aastane. Ja sellest ajast alates on temast igal aastal ilmunud kas või mõni väikegi märge. Registritest selgub tema laulude avaldamissagedus. Näiteks „Põhjävaimu“ on avaldatud üle 20 korra. Samuti selgub, et kõige sagedamini on ta viisistanud Juhan Liivi ja Anna Haava värse.

Seni viimaseks, kuid sisult mahukaimaks, on Valve Jürissoni koostatud Eduard Tubina kolmeosaline bibliograafia, mis ilmus aastatel 1995–1998. Selle nimestiku koostamine oli erilaadne ka nii suurte kogemustega bibliograafide, seda just materjali ulatuse ning laialipaisatuse tõttu. Bibliograafia esimeses osas leiab kajastamist helilooja Tartu aeg, teises osas Stockholmi periood, kolmas hõlmab aga pärast helilooja surma ilmunud. Eraldi rubriiki on koondatud Tubina kirjutised: vestlused ja mõtteavaldused. Põhiliselt on tege- mist lühemate ajaleheartiklite ja intervjuudega, kuid neiski leidub olulist teavet konkreetsete teoste või Tubina loomenatuuri kohta. Bibliograafiasse on koondatud ka kogu Tubina kohta käiv kirjandus, seejuures Tubina dirigenditegevust ja tema loominguga ettekandeid puudutav materjal. Kõik bibliograafias registreeritud kirjutised koos lühiteadete ja sõnumitega kokku annavad Eduard Tubina loomingust ja tegevusest ülevaataliku terviku. Me võime bibliograafiast välja lugeda, mida ta tegi või kus esines päev päeva kõrval. Samamoodi on teos-

te ettekanded esitatud kuupäevalises järjekorras – nii näeme, et Tubina loomingu esitati samal päeval Eestis ja Ameerikas.

Personaalnimestiku mõte ongi eelkõige juhatada teadlastele ja teistele asjast huvitatutele kätte algmaterjal loovisiku tegevuse kohta. Seega on personaalbibliograafiate näol tegemist oluliste teabeallikatega. Samas ei ole bibliograafia ainult abimaterjal mingite konkreetsete andmete leidmiseks, vaid ka huvitav lugemisaine. Täiesti objektiivne, kiretu registratsioon, aga uurivale lugejale üllatusi, emotsioone ja äratundmisrõõmu pakkuv.

Valve Jürissoni koostatud põhjalikke personaalnimestikke on ära märgitud mitmel korral vabariiklikel bibliograafiaväljaannete võistlustel. Eduard Tubina personaalbibliograafia on leidnud ka rahvusvahelist tähelepanu. Nimestikud on koostatud oskuslikult ning kindla käega. Struktuuri selgus annab tunnistust tõsisest mõttetööst ja otsinguist. Personaalbibliograafia koostajal tekib materjali kogumisel ja süstematiseerimisel alati spetsiifilisi probleeme, millele üldist lahendust pole: iga persoon nõuab isikupärast lähenemist, samas peegeldab iga nimestik hetkeseisu. Sellise keeruka bibliograafia koostamisele asumine nõuab tegijalt julgust ja enesekust. See ei ole ainult kartoteekidest jm väljaannetest leitud andmete mehaaniline reastamine, vaid tõsine süvenemist ja aega nõudev uurimistöö. Probleemid lausa tekivad igal sammul, alates kõigi publikatsioonide ülesleidmisest ja töö ülesehituse määratlemisest.

Ka retrospektiivse rahvusbibliograafia "Eesti noodid 1918–1944" (Tallinn, 2001–2003) initsiaatoriks ja ühtlasi koostajaks on Valve Jürisson. Esmakordselt on ühes väljaandes registreeritud kõik teada olevad noodiväljaanded aastatest 1918–1944. See on periood, kui helitööde loomine võttis järjest laie-



Valve Jürisson oma raamatu presentatsioonil 2003. aasta kevadel.

ma ulatuse, kuid terviklik ülevaade ilmunust seni puudus. Kokku on bibliograafias registreeritud 2931 nooti.

Nimestikust selgub, et peamiselt trükiti tol perioodil koorilaule ja vähesel määral ka soololaule ning väikesevormilisi instrumentaalteoseid. Suuremateks kirjastajateks olid Esto-Muusika ja Eesti Kultuurkapitali Helikunsti Sihtkapital (EKHS). Viimane toetas rahaliselt heliloojaid, muusikaasutusi ja -tegulasi, kuid omandas ka helitööde käsikirju ja kirjastas neid. Sihtkapitali kulul ilmunud teostest moodustab mahuka osa vokaalmuusika – peamiselt soololaulud klaveri saatel. Ilmusid ka aariad Evald Aava ooperist „Vikerlased“, Artur Lemba ooperist „Kalmuneid“ ja Adolf Vedro ooperist „Kaupo“. Enim kirjastatud helilooja oli Mart Saar, kellelt trükiti 31 teost. Väärtuslikuma osa selle perioodi instrumentaalmuusikast moodustavad EKHSi väljaannetena ilmunud eesti heliloojate klaveri- ja viiuliteosed. Tähelepanu väärib EKHSi väljaannete kaunis

kujundus (Johann Naha) ja hea paber. Eesti Lauljate Liit andis Kultuurkapitali toetusel välja üldlaulupidude repertuaarikogumikke ja koorilaulude seeriaid: „Eesti Laul“, „Rahvakoorigid“, „Eesti Meeslaul“, „Eesti Naiskoorigid“, „Laulupeolaule“. Trükitud mõneleheküljeliste vihikutena, loodeti need kättesaadavaks teha igale lauljale. Arvukalt on koorilaulu avaldatud kooride tellimisel, paljundatuna mitmesuguste tehnikate abil. Kõige paremini on jälgitav Tallinna Meestelaulu Seltsi repertuaar, mis ilmus 19 vihikuna. EELK Kirikumuusika Sekretariaadilt tuli 17 vihikut vaimuliku koorimuusikaga. Arvestataval määral ilmus ka puhkpillirepertuaari, põhiliselt Eesti Lauljate Liidu puhkpillimuusika sektsiooni ja EELK Kirikumuusika Sekretariaadi väljaannetena. Viimaseid on kahjuks raamatukogudes väga vähe säilinud. Pedagoogilise kirjanduse puhul tuleb esile tuua Juhan Aaviku, Voldemar Tammani ja Riho Pätsi koostatud koolilaulukuid. Neis on arvestatavaid teadmisi andev muusikateooria osa, hästi omandatav laiaulatuslik laulurepertuaar ning õpetajat abistavad meetoodilised nõuanded. Riho Pätsi „Lemmiklaulikud I – VIII“ (Tallinn, 1935 – 1939) Günther Reindorffi kaanekujunduse ja meeleolukate vinjettidega ulatuvad nii sisuliselt kui ka väliselt üle oma aja. Sellesse aega jäävad ka esimesed väga laialt kasutatud klaverimänguõpetused, koostajateks Riho Päts ja Peeter Laja. Asjaarmastajatele anti välja akordimärkidega varustatud ülipopulaarseid lööklaulude kogumikke „Modern lööklaulud“ (Tallinn, 1932 – 1940), kokku 30 vihikut. Instrumentaalmuusikas on arvulises ülekaalus mandoliini-, kitarr-, klaveri- ja viulipalade seeriad klassikalisest, enamasti menurepertuaarist, mis mõeldud iseseisva mänguoskuse omandamiseks ja asjaarmastajatele kasutamiseks. Kirjastuste kõrval riskisid mõned autorid oma helitöid välja

anda ka omal kulul (M. Saar, E. Vörk, E. Aav, J. Jürme, G. Ernesaks, J. Aavik, T. Vettik jt), kuid seda suudeti teha ainult koori- ja soololaulude ning lühemate instrumentaalteoste puhul. Nii annab bibliograafia „Eesti noodid 1918 – 1944“ koos registrikõitega tervikliku ülevaate selle perioodi noodiväljaandeist, luues nii ka ilmeka pildi tolle aja muusikakultuurist laiemalt.

Valve Jürissoni eestvõtmisel ilmunud bibliograafiate loetelu vaadates võib teda kõhklematult pidada muusikabibliograafia alusepanijaks ja arendajaks Eestis. Ja rahuliku pensionipõlve nautimise asemel on ta jätkuvalt olnud aktiivselt tegev mitmete töödega – koristanud Rahvusraamatukogus oleva Eduard Tubina arhiivi ajalehtede väljalõigete kogu, toimetanud Vardo Rumeseni koostatud „Eduard Tubina tööde kataloogi“ käsikirja, ilmumisel on personaalnimestik Vardo Rumessenist. Ilma Valve Jürissonita ei valmi tänases Eestis ükski muusikaga seonduv bibliograafia. Ta on oma ala tipptegija, kelle arvamus on alati tähtis. Valve Jürisson on suutnud õnnestunult ühendada MUUSIKA ja RAAMATUKOGU ning tema pühendunud ja sihikindla tegevuse tulemusena on eesti kultuurilugu saanud tunduvalt rikkamaks.

IAMLI AASTAKONVERENTS 2003 TALLINNAS

KADRI STEINBACH

6. – 11. juulini toimus Tallinnas Rahvusvahelise Muusikaraamatukogude Liidu (IAML) järjekordne aastakonverents. IAML – *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* – 1951. aastal Prantsusmaal loodud organisatsioon ühendab enam kui 2000 liiget 59 riigist: liikmeteks on nii üksikisikud kui ka erinevat tüüpi muusikaraamatukogud, orkestrite ja ringhäälingu muusikakogud, muusikamuuseumid ja -arhiivid, ning mitmed muusikakirjastajad ja muusikateadlased. IAMLil on ka 22 rahvuslikku seksiooni ehk kohalikku muusikaraamatukoguühingut. Tänavuse konverentsi korraldaja, Eesti Muusikakogude Ühendus (EMKÜ) on rahvuslikest liikmesorganisatsioonidest üks nooremaid ja väiksemaid. Asutatud 1991. aastal, sai ta oma ametliku staatuse IAMLi liikmena 1994. aastal. Samal aastal algasid ka esimesed läbirääkimised konverentsi

võimalikust korraldamisest Eestis ning 1996. aastal kinnitas IAMLi Nõukogu 2003. aasta kokkusaamise paigaks Tallinna.

Suurüritusele oli kokku tulnud aukartust äratav hulk inimesi – 335 osavõtjat 31 riigist, peaaegu kogu maailmast – USA, Uus-Meremaa, Austraalia, Jaapan, Tšiili, Armeenia, Kanada, Venemaa, rääkimata Põhjamaadest ja teistest Euroopa riikidest.

IAMLi aastakonverentsid on pikalt ette planeeritud, need on oodatud teadus- ja kultuuriüritused, kus ei puudu ka seltskondlik osa.

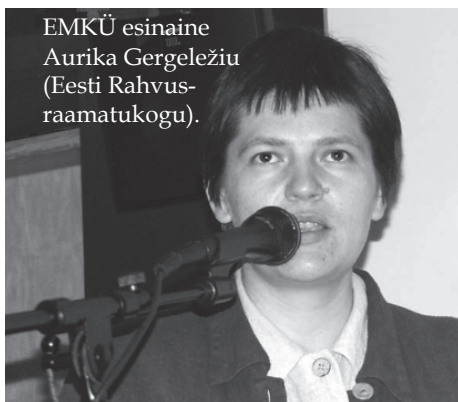
Programm on alati ülitihed. Et IAML on kauaaegsete traditsioonidega organisatsioon, on ka aastakonverentsidel üsna väljakujunenud kava, mis tuleneb organisatsiooni enda struktuurist. Nii toimuvad lisaks suurtele plenaaristungitele ka ühingu erinevate seksioonide, teemakomisjonide ja töögruppide istungid,



Eesti plenaaristung.
Vasakult: Anu Kõlar (EMA), Mimi Daitz (USA) ja Urve Lippus (EMA).



Mimi Daitz (USA) rääkimas
Veljo Tormisest.



EMKÜ esinaine
Aurika Gergeležiū
(Eesti Rahvus-
raamatukogu).

kus arutluse all jooksvate koostööprojektiidega seonduvad küsimused. Erialasektsioonid on kujunenud vastavalt muusikakogu tüübile: 1) arhiivid ja muusika dokumentatsioonikeskused; 2) ringhäälingu- ja orkestriraamatukogud; 3) muusikaõppeasutuste raamatukogud; 4) teadusraamatukogud ja 5) rahvaraamatukogud. Et saada ettekujutust n-ö ametliku osa tihedusest, lisan siia mõned numbrid. Viie päeva jooksul toimus viies sektsioonis, neljas komisjonis, kuues komitees ja neljas töögrupis kokku 44 istungit ja peeti 53 ettekannet.

On saanud traditsiooniks, et üks pleenaaristungitest on tervenisti korraldajamaa sisustada, mis annab suurepärase võimaluse oma maa muusika ja/või muusikakogudega seotud teema süvenenumaks käsitlemiseks ja muu maailma erialainimestele tutvustamiseks. Tänavuse istungi ettekanded oli rohkemal või vähemal määral seotud eesti traditsioonilise rahvamuusikaga, selle kogumise ja uurimisega ning mõjudega kunstmuusikale. Meie kaheosalist plenaaristungit juhatas Eesti Muusikaakadeemia (EMA) professor **Urve Lippus**. Konverentsi avas meie riigi esimene leedi **Ingrid Rüütel**, kes oli ühtlasi ka ürituse patroon. Ta rääkis **eesti rahvamuusika kohast eesti ühiskonnas viimasel kahekümnel aastal ning rahva-**

muusika tähenduse muutumisest XX sajandi jooksul, võrtsitades oma ettekannet videolõikudega kihnu pulmakommetest ja laulupeost, mis kutsusid saalis esile üldise eelvuse. Ingrid Rüütel tõstis esile eesti rahvakultuuri eripära ning andis lootust, et kaks hääbuvat kultuurinähtust, kihnu pulmatraditsioon ja setu kultuur, kantakse peagi ka UNESCO maailmapärandi nimistusse. Pärast Ingrid Rüütli anti sõna Kirjandusmuuseumi teadurile **Anu Visselile**, kes üldjoontes jätkas eelmise ettekande temaatikat, keskendudes aga põhjalikumalt **rahvamuusika kogumisele, selle ajaloole ja säilitamisele**. Teine osa oli pühendatud kahele eesti heliloojale – **Anu Kõlar** rääkis **Cyrrillus Kreegi** loomingu ja eesti vaimulike rahvaviiside seosest, äratades oma ettekandega suurt huvi Kreegi isiku vastu ka üldiselt. Sama teemat ehk siis helilooja ja rahvalaulu suhet lahkas ka New Yorgis elav muusikateadlane **Mimi Daitz**, kes rääkis üldisemalt rahvalaulu kasutamisest **Veljo Tormise** loomingus ning tutvustas oma peatselt ilmuvat raamatut heliloojast. Istung tipnes Eesti Kirjandusmuuseumi ja EMKÜ välja antud plaadikogumiku **“Eesti rahvamuusika antoloogia”** esitlusega. Kolmest CD-st ja mahukast bukletist koosneva antoloogia sai endale iga konverentsist osavõtja ning esitluse lõppedes kõlas ka ehe ja



Ingrid Rützel koos
Avo Kartuliga
Tartu Ülikooli
Raamatukogust.

elav setu meestelaul koori „Liinats’u-raq“ esituses.

Meilt esinesid konverentsil veel EMA vastne prorektor **Margus Pärtlas**, kes rääkis **Eduard Tubinast**; rahvusvahelise muusikadokumentatsioonialase koostööprojekti RILM (*Répertoire Internationale de Littérature Musicale*) istungil rääkis **Aurika Gergeleži**u eesti muusikakirjanduse ja muusikaajakirjade väljaandmisest ning rahvuslike kollektsoonide sessioonil tutvustas Eesti Rahvusraamatukogu kunstide teabekeskuse juhataja **Katre Riisalu** muusikakogusid meie suuremates raamatukogudes. Eesti muusika väljaandmisest ja levikust helikandjatel tegi ettekande Tartu Ülikooli Raamatukogu muusika- ja keeleõppekeskuse juhataja **Avo Kartul**. **Marika Koha** Eesti Rahvusraamatukogust andis ülevaate **Neeme Järvi tegevusest** tema arvukate muusikasalvestiste põhjal. Kaudselt kuulus sellele teemale ka **Saari Tamme** ettekanne Eesti Raadio fonoteegi olulisematest salvestistest. **Anneli Sepp** Eesti Muusikaakadeemia raamatukogust arutles põhjalikult lugejakoolituse teemadel.

Esmakordselt oli kavas spetsiaalne **informatsioonivahetuse istung** konverentsi avapäeva hommikul, kus kõrvuti rahvuslike aruannetega tutvustati ka mitmesuguseid huvitavaid tuleviku- projekte. Näiteks **Veslemöy Heintz** Rootsist rääkis plaanist anda välja **mitmekeelne tesaurus**, mis hõlmaks IAMLi kõiki muusikadokumentatsiooni projekte ehk nelja suurt “R-i”, millest igaühel on oma spetsiifika: **RISM** (*Répertoire Internationale des Sources Musicales*) – muusikaajaloo allikate, st muusikakäsikirjade ja nootide identifitseerimine ja kirjeldamine, hõlmab aega kuni 1850; **RIPM** (*Répertoire Internationale de la Presse Musicale*) – XIX sajandi ja XX sajandi esimese poole muusikaelu dokumenteerimine muusikaajakirjade analüütilise avamise kaudu; **RILM** (*Répertoire Internationale de Littérature Musicale*) – jooksva muusikakirjanduse registreerimine, annoteerimine, märksõnastamine hõlmab aega alates 1960nendatest ning **RiDIM** (*Répertoire Internationale d’Iconographie Musicale*) – muusikaikonograafia.

Oluline märksõna konverentsil oli



IAMLi president
John Roberts (USA).

digiteerimine ning raamatukogude rolli muutumine infoühiskonnas ja interneti ajastul. Üsna mitmel istungil tõdeti, et paraku liigub raamatukogude töö raskuspunkt üha enam **online-raamatukogu** suunas, sest järjest suureneb vajadus kiiresti kättesaadava info järele. Raamatukogu füüsilise ruumi kõrvale on üha enam astumas virtuaalne ruum. Interneti kasuks räägivad piiramatud ressursid, ühikute arv ei ole piiratud riuliruumiga. Samasugune muundumisprotsess leiab peale raamatukogude aset ka arhiivides.

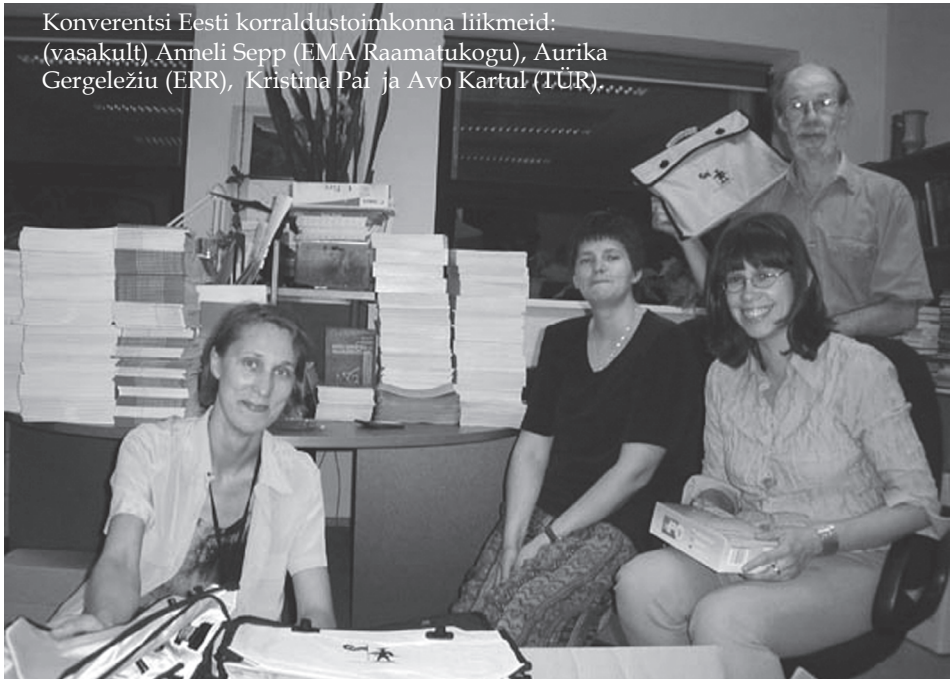
Digitaalraamatukogu oli mitme istungi teema. Peamiselt tutvustati rahvuslikke *online*-andmebaase, näiteks rootslaste, taanlaste, itaallaste, šveitslaste ja inglaste baase. Väga intrigeeriv ja palju vastukajasid tekitav oli Taani andmebaasi tutvustus **Marianne Hornilt**. Nimelt ollakse Taanis seisukohal, et muusika salvestamine MP3-dena ja tasuta on täiesti normaalne ja tavaline nähtus ning raamatukogud peaksid sel-

list tegevust soosima. Näiteks tõi ta idee, mille kohaselt peaks loodama klassikalise muusika *online*-andmebaas, kust iga registreeritud soovija võib endale teda huvitavat muusikat alla laadida. Selline seisukoht tekitas palju vastuargumente, millest enamik oli seotud autoriõiguse probleemidega. Peamine poolt-argument oli jällegi seotud raamatukogu rolli muutumisega, nimelt peaks arvestama n-õ tulevase lugejaga ehk siis noortega, kelle ellu internet kahtlemata kuulub ja kes on harjunud infot otsima ja leidma eelkõige selle meedia vahendusel. Raamatukogud peaksid minema kaasa sellise suundumusega ja looma internetipõlvkonnale meelepärase lugejakeskkonna. Samas ettekandes pakuti välja ka idee luua üleeuroopaline suletud kasutajaskonnaga võrk muusikaraamatukogude töötajatele, mis toimiks omalaadse nõustamiskohana. Näiteks toodi, et kui keegi on tegelnud mingi vähetuntud heliloojaga, siis riputab ta oma töö tulemuse üles internetivõrku ja kõik kasutajad saavad sellest abi. Taanis selline virtuaalne "tööriistakomplekt" – *Toolbox* – juba toimib. Lisaks tutvustas **Susi Woodhouse** Suurbritannia ja Iirimaa andmebaasi *Cecilia*, **Maria Letizia Sebastiani** Torinost rääkis väga põhjalikult ja huvitavalt Itaalia digitaalsetest raamatukogudest ning **Mary Wallace Davidson** tegi ülevaate Indiana ülikooli *online*-projektist *Variations 2*.

Samas tekitab digiteerimine üsna palju probleeme, näiteks millised digitaalsed kandjad on kõige usaldusväärsemad, eriti tekib selline probleem helikandjate puhul, kuna kõik uued helikandjad (CD, DVD) on maksimaalselt kaksikümne aastat vanad ja seega on nende säilivusaeg praktikas järele proovimata. Oluline on ka *online*-baaside turvalisus – kuivõrd on nad kaitstud hävimise eest?

Online-süsteemide teema jätkuks tutvustas oma pikaajalist tööd sel alal

Konverentsi Eesti korraldustoimkonna liikmeid:
(vasakult) Anneli Sepp (EMA Raamatukogu), Aurika
Gerležiu (ERR), Kristina Pai ja Avo Kartul (LÜR).



Ilvi Rauna fotod

Yo Tomita Belfasti Kuninglikust Ülikoolist. Yo Tomita on maailmas tuntud Bachi-uurijana, teadlaste ringkondades teatud ka ühe usaldusväärseima ja mahukaima Bachi *online*-bibliograafia (www.music.qub.ac.uk/tomita/bachbib) ellukutsuja ja täiendajana.

Autoriõiguse probleemid muutuvad järjest aktuaalsemaks, üheks suureks põhjuseks eespool mainitud avatud infoühiskonna kontseptsioon. IAMLi autorikaitse komitee ellu kutsutud diskussioon autoriõiguse probleemidest Euroopa Liiduga peatselt liituvates riikides algas Eesti ja Poola ühisettekandega, kõnelejateks **Ene Loddes** Eesti Rahvusraamatukogust ja **Anna Michalska** Gdański muusikaakadeemiast.

Kahekümnenda sajandi muusikabibliograafiast oli samuti kolm ettekannet. **Glenda Goss**, kes on ka varem Eestit külastanud, tegi ülevaate **Sibeliuse kogutud teoste väljaandmisest** ja toimetamisega seotud probleemidest. **Emilia Rassina** Moskva konservatoo-

riumist tutvustas **Igor Stravinski bibliograafiat** ning **Valerija Šulgina** Ukrainas rahvusraamatukogust rääkis **ukrainas rahvusliku muusikabibliograafia** väljaandmisega seotust.

Wolfgang Krueger Stuttgardi meediakõrgkoolist tutvustas **uut magistriõppe programmi**, mis loodud nimelt **muusikaraamatukogu töötajate jaoks**. Selline spetsialiseeritud õppeprogramm on ka Euroopa mastaabis ainulaadne ja konverentsil kuuldu põhjal võiks öelda, et ka väga vajalik. Magistriõppe eelduseks on eelnev muusikaline haridus bakalaureuse tasemel, soovitatavalt muusikateaduse või muusikapedagoogika erialal. Programm hõlmab endas raamatukogutööga otseselt seotud ainete kõrval ka majandusõpinguid, infoteadust ning arhiivitööd. Samuti on kohustuslik liseriala, kus võib valida kultuurikorralduse, personalijuhtimise või infoteaduse vahel. Programm lõpeb praktikaga ning magistritöö kaitsmisega. Spetsialistid, kes on läbinud sellise koolituse,

saavad tööd siis eelkõige muusikaraamatukogudes, kuid selle kõrval ka kontserdiorganisatsioonides, muusika info-keskustes ja plaadifirmades. Avaldati arvamust, et selliseid õpinguid on väga vaja, kuna see aitaks muuta muusikaraamatukogude tööd veel asjatundlikumaks.

IAMLil on ka oma ajakiri „**Fontes artis musicae**“, mis ilmub neli korda aastas ja mis saadetakse igale liikmele. Tallinnas viibis ka ajakirja peatoimetaja **John Wagstaff** Oxfordi ülikoolist, kes tegi siin tähelepanekuid järgmisel aastal ilmuva konverentsi erinumbri jaoks, mis sisaldab mitmeid Tallinnas peetud ettekandeid. Eesti erinumbri külalistoi-metajaks on Muusikaakadeemia raamatukogu juhataja **Ilvi Rauna**.

Et konverents ei ole pelgalt ettekan-nete ja istungite jada, kus igav(!) ja ametlik olla, vaid samavõrra ka selts-kondlik ja kultuuriüritus, see on IAMLi aastakonverentsidel juba traditsiooniks saanud. Konverentsi raames toimub tavaliselt ka näitus-mess, kus on oma toodanguga väljas nii korraldajamaa kui ka muu maailma muusikakirjasta-jad ja -vahendajad, mis pakub head või-malust väljaannetega tutvumiseks ja uute kontaktide loomiseks.

Kuna tegemist oli ikkagi muusika-raamatukogude ja muusikale lähedal seisvate inimeste kokkusaamisega, oli oluline rõhk muusikaga seotud elamus-tel. Muusikaga alustati juba pühapäeva õhtul avatseremoonial Mustpeade Ma-jas, kus musitseeris vanamuusikaan-sambel „Cantores Vagantes“. Ametlik-ku kultuuriprogrammi kuulus kaks kontserti. Teispäeva õhtul esinesid Ni-guliste muuseum-kontserdisaalis And-res Uibo orelil ja Ain Varts kitarril, kaas-tegev oli Jüri Leiten trompetil. Nelja-päeva õhtul olid osavõtjad kutsutud kuulama Eesti Filharmoonia Kammer-koori kontserti Kaarli kirikus. Kavas olid Kreek, Pärt, Górecki, Rautavaara,

Sisask ja Nørgård. Kontsert osutus äär-miselt menukaks, nii mõnedki konve-rentsikülalised arvasid, et see oli üks parimaid koorikontserte, mida nad üld-se olid kuulnud ja Eesti Filharmoonia Kammerkoor Paul Hillieri juhatusel jät-tis paljudele kustumatu mulje. Kontser-dile järgnes meeleolukas vastuvõtt Eesti Rahvusraamatukogu muusika- ja kun-s-tisaalides.

Kolmapäev on IAMLi iga-aastastel kohtumistel tavapärane ekskursioonide päev.

Külalistel oli võimalus tutvuda ka Eesti Rahvusraamatukogu, EMA raamatukogu, Tallinna Keskraamatukogu tööde ja tegemistega lähemalt. Lisaks tutvustasid ennast ka Teatri- ja Muusi-kamuuseum ja Eesti Raadio fonoteek. Ekskursioonid neisse osutusid osavõtu-rohkeiks tõeliste asjahuviliste inimeste külastuseks. Siinkirjutaja juhendas ka-hel päeval ekskursioone Eesti Muusika-akadeemias, kus meie raamatukogu pälvis kiidusõnu ja imetlust, samuti Muusikaakadeemia hoone, mis ka kü-laliste sõnul on Euroopa moodsaim muusikakõrgkool. Võib öelda, et just sel-listel ekskursioonidel on infovahetus ja kogemuste jagamine kõige intensiiv-sem, kuna tutvutakse reaalse töökesk-konnaga ning erinevate inimestega. Sageli on just piasjad need, mis külalisi huvitavad.

Pärast konverentsi suundus kaks rühma veel konverentsijärgsetele eks-kursioonidele Saaremaale ja Riiga, nii et ametlikult võis ürituse lõppenuks pidada alles 13. juulil. Järgmisel aastal kohtutakse Oslos.

EESTI FILMI KVINTESSENTS

LINNAR PRIIMÄGI

„SOMNAMBUUL“. Stsenarium **Madis Kõiv** ja **Sulev Keedus**, režissöör **Sulev Keedus**, operaator **Rein Kotov**, helilooja **Helena Tulve**, helirežissöörid **Mart Otsa** ja **Ivo Felt**, monteeriija **Kaie-Ene Rääk**, kunstnik **Ronald Kolmann**, kostüümi-kunstnik **Mare Raidma**, grimeeriija **Lii Kärner**, rekvisiitorid **Anu Lilp**, **Indrek Višnevski**, **Martin Mikson** ja **Liivo Niglas**, II režissöör **Piret Jaagupuu**, II operaa-tor **Rein Pruul**, operaatori assistent **Roland Adamson**, valgustajad **Uno Laht-hein** ja **Jaan Riim**, kärumees **Eduard Pis-sarenko**, helirežissööri assistendid **Pertti Venetjoki**, **Rasmus Nurk** ja **Martin Vin-kele**, flööt: **Monika Mattiesen**, harf: **Liis Jürgens**, kontrabass: **Mati Lukk**, löökpillid: **Madis Metsamart**, kostümeeriija abid **Tuuli Malinovski** ja **Maire Malinovski**, pürotehnik **Armin Altorf**, tegevprodu-tsendi abid **Salme Poopuu** ja **Peep Vilja-mäe**, tegevproduutsent **Reet Vets**, kaaspro-dutsent **Lasse Saarinen**, produutsent **Kaie-Ene Rääk**. Osades: **Katariina Lauk-Tamm** (Eetla), **Evald Aavik** (Gottfrid), **Ivo Uukkivi** (Kasper) ja **Jan Uuspõld** (tumm soldat). 35 mm, 2 t 9 min, värviline.

© Tootja: F-Seitse OÜ, kaastootjad: Kinotar OY ja YLE TV1 Co-productions/Eila Werning, 2003.

Sulev Keeduse “Somnambuuli” (2003) võib pidada kõige “eestifilmili-kumaks” eesti filmiks. Seninähtamatu puhtusega räägib see “eesti filmikeelt”. Iga minut “Somnambuuli” saja kahe-kümne üheksast kannab selgelt äratun-tavat pitserit: “Meie oma!”

Kategoriaalne diagnoos

Kunsti esmane küsimus puudutab suhtumist inimesesse: kas inimest pee-takse loomult kõrgeks või madalaks, heaks või halvaks, ilusaks või inetuks, targaks või rumalaks.

Klassikalise kunsti nimikäsitlus on kõrge. Klassikas, ütleb Georg Wilhelm Friedrich Hegel, ilmneb “olemuslike eluvägede ning inimrinnas valitsevate jumaluste [printsiiptide] lihtne võitlus”, kusjuures “traagilised kangelased astu-vad üles nende [jumaluste ehk printsii-pide] individuaalsete esindajatena”.¹ Klassikaline on tervemõistuslik ideaal.



„Somnambuul“.
Katariina Lauk (Eetla).



Seda tunnistab ka romantiline kunst, ehkki teisiti, keerulisemalt, vahendatult. „Poeetiline huvi seisneb seal karakterite suuruses, nood ilmutavad oma fantaasias või meelsuses ja seadumuses ühtaegu nii oma olukordadest ja tegudest kõrgemal olekut kui ka meelelaadi täit rikkust reaalse, sageli vaid olude ja segaduste tõttu kängunud ja hävitatud võimalusena. Tegevuse erilise sisu pärast ei ole meie huvi suunatud mitte kõlbelise õigustatusele ja paratamatusele, vaid üksikisikule ja tema asjadele... Hoolimata sellest näiliselt piiramata partikulaarsusest peab aga siin, juhul kui tervik tahab olla dramaatiline ja poeetiline, esmalt olema nähtavalt esile tõstetud lahendatava kokkupõrke konkreetsus, teisalt peab, eeskätt tragöödias, erilise tegevustiku arengus ja lõpplahenduses ilmne ma mingi kõrgema maailmakorra valitsus, olgu siis ettehoolduse või saatusena.”²

„Somnambuul” liigituks G. W. Fr. Hegeli järgi just nagu romantiliseks. See film tegeleb partikulaarsusega, ühe majakavahi (Gottfrid) ja tema tütre (Eetla) eraeluga, tegevustikku kujundab „kõrgema maailmakorra valitsusena” nõukogude okupatsioonivõim kui „ettehooldus või saatus”.

Kummatigi on tegevus romantikaks

liiga hõre ja sündmusi vähe, siin ei leidu „tegelaste erinevust ja küllust, aina uuesti põimuvate tegevuse sasipundarde kummalisust, intriigi umbsõlmi...”, mille vallandumine määratleb romantilise kunstivormi tüübi erinevuse olemusliku sisu läbivast substantiaalsusest klassikalises [kunstivormis]”.³ Tegemist on piiratud keskkonnaga, mingi saarekese või poolsaarekesega, „katseklaasiga, kus on piiratud hulk agente” – mis on ju tüüpiliselt sümbolistlik dispositsioon. Kaks peategelast hukuvad samuti sümboolselt, kolmest elementidist: Gottfrid kukub läbi õhu vette, Eetla lendab läbi tule õhku. Selles ilmneks nagu sümbolistlikku dekadentsi. Lisaks puudub „lahendatava kokkupõrke konkreetsus” – vaatajale ei anta eriti aimu, mis sai Gottfridi naisest, Eetla emast – kes ta oli ja mil määral tütre psühhoos võib pärilik olla. Eetla, vaimsete hälvetega inimese kujutamine jääb aga selgesti väljapoole nii klassikalist kui ka romantilist kaanonit ja viitab pigem modernistlikule dekadentsile, millest G. W. Fr. Hegel muidugi mitte midagi ei võinud teada.

„Somnambuulis” tegutsevad inimesed ei ole ei head, ilusad ega targad. Nad on kõik kuidagi kurjategijad, igaüks kannab mingit moraalset süüd. See



„Somnambuul“.
Katariina Lauk (Eetla).

võiks taas olla romantiline joon, aga ei ole tejs. „Sest kurjategija iseenesest, eriti kui ta on nõrk ja loomult madal..., pakub üksnes jälestusväärset vaatepilti. Vähemalt siin tuleb eelkõige nõuda karakteri vormilist suurust ja subjektiivsuse väge, millega välistatakse kõik negatiivne ja lastakse [tegelasel] oma saatusele vastu minna oma tegusid salgamata ja sisima rusustuseta.“⁴ „Somnambuuli“ tegelased aga varjavad ja salgavad tehtut ning on sisimas rusustatud. Ka saatusele vastu mineku asemel lähevad nad hoopis surma.

Niisugune eesti film.

Eesti filmikeel

Ühe varasema samasisulise linateose, Toomas Sula „Majaka“ (2001) puhul rääkis, mille poolest kunstiline film erineb publitsistlikust⁵, nüüdse majakaloo puhul osutaksin, mille poolest kunstiline näidendfilm erineb kunstilisest pärisfilmist.

Saksa valgustusfilosoofi Gotthold Ephraim Lessingi „Laokoon“ (1766), mis on eesti keeles ilmunud lühendatud ja kahjuks eksitavalt asjatundmatustölk⁶, vaidleb vastu krahv de Caylusile, kes teoses „Pildid Homerose „Iliasest“ ning „Odüsseiast“ ja Virgiliuse „Aeneisest““ (1757) kordab klassikalist arusa-

ma, et kujutavkunsti ja sõnakunsti kujutatavus on üks ja sama, et „poeedi hindamise mõõdupuuks on ta loomingu kasutatavus maalikunstnikule“⁷, või meie keeli: et kirjandusteose mõõdupuuks on ta kasutatavus filmikunsti materjalina.

G. E. Lessingi tõdemus, et „on maalitavaid ja maalimatuid sündmusi“⁸, korjati kunstiteaduses üles alles XX sajandi algul, kui Erwin Panofsky töötas välja „ikonograafia“. Ettekandes „Kujutavkunsteoste kirjeldamise ja nende sisu tõlgendamise problemaatikast“ (1931) räägib ta piltkujutise äratundmise (identifikatsiooni) eri tasemetest.⁹ Esimene neist on vaataja vahetule elukogemusele tuginev piltkujutise äratundmine, mida piirab kujutatavus üldse (*das Darstellungsmögliche*). Sellest kujutatavusest G. E. Lessing ütlebki: „Luu- leline maaling [kirjanduslik fantaasiapilt] ei ole tingimata see, mida maalina materialiseerida.“¹⁰ Kirjandus seevastu tegeleb E. Panofsky järgi hoopis teise taseme äratundmisega, mida piirab kujutletavuse piir (*das Vorstellungsmögliche*). Kujuteldavus ja kujutatavus ei ole niisiis kattuvad mõisted!

Veel enne kunstiteadust hakkas sama probleemi vastu huvi tundma kirjandusteadus. Vene formalist Juri Niko-



lajevitš Tõnjanov sedastab artiklis “Illustratsioonid” (1923): “Poeetilise sõna konkreetsus ei seisne mitte visuaalses pildis, mis selle sõna taga paikneb – too külg on sõnas purustatud ja hägune (Th. Meyer¹¹) –, see seisneb eripärases sõna tähenduse muutumise protsessis, mis teeb ta elavaks ning uueks.” Kokkuvõtteks rõhutab ta, et “luule ja joonistuse keel on põhimõtteliselt ebaadekvaatsed”.¹² Juri Mihhailovitš Lotman on näidanud niihästi selle põhimõttelise ühitamatuse põhjusti¹³ kui ka semiootilist mõttekust¹⁴.

Sulev Keedus on filmi aluseks võtnud **Madis Kõivu** kuuldemängu, kuid kuuldemängu ümbertegemisel stsenaariumiks ei ole aset leidnud kardinaalset murrangut, mis transformeerinuks visualiseerimismoodust, loonuks kvalitaatiivselt uue vaadatavuse viisi.

Arvatakse, et filmiliku vaadatavuse viis kujutab endast režissööri individuaalsuse, tema stiili küsimust. Aga see pole nii – tegemist on märksa üldisema nähtusega. Ka enne, kui saab hakata rääkima, mis joonistusstiilis keegi midaagi kujutab, peab see miski üldse olema joonistatav. Ja seda joonistusliku kujutatavuse eeldust mõistab igaüks raskusteta. Filmiliku kujutatavuse eeldus on aga täpselt samalaadne kunstiline prob-

leem. See, mida Madis Kõiv kirjutab, on suurepärane, ja tema ande lummuses Sulev Keedus tahab tema kirjandusliku fluidumi säilitada, fikseerida. Aga seda fluidumit ei saa lihtsalt “üles filmida”. Madis Kõivu kirjanduslikku sisekaemust ei saa üldse filmida! Mida nägelikum kirjanik, seda võimatam on teda visualiseerida.

Too nägelikkus on kujutluse nägelikkus, ja kujutlus ei ole psüühika fenomenina vahetult fikseeritav – tema teadlik konkretisatsioon (tähelepanu keskendus mingile kujutluspildi üksikasjale) hävitab kujutluspildi terviku. Mis kujutluse dünaamikasse puutub, siis see on keeruline ning uurimata protsess, millest saame kõige paremini aimu ehk unenäo pildilist dünaamikat jälgides: üks kujutluspildi osa asendub sujuvalt teisega, kujutised teevad läbi topoloogilisi (st pideva ruumi) transformatsioone. (Unenäo semiootilise mehhanismi tähtsusele kogu inimteadvuse funktsioneerimise seisukohast osutas J. M. Lotman.¹⁵)

Somnambuulia, selle filmi pealkiri ja võtmemõiste, ei tähendagi mitte midagi muud kui uneskõndi, rändu säärases kujutluste ruumis, mööda kujutluse hargnemise protsessi, mille üksikuid staadiume ja seisundeid võib küll fik-

„Somnambuul“.
Evald Aavik (Gottfrid).



seerida, kuid mille katkematus on filmi kaadrilisusega ühitamatu.

Tunnistagem kokkuvõtteks: Madis Kõiv, meie kõige andekam kirjanik, on ühtlasi ka meie kõige ebatänuväärsem filmiautor. Sulev Keedus pole sellest kahjuks aru saanud ning on oma arusaamatuse pinnal loonud midagi, mida ta võib nimetada oma „stiiliks“.

Ühtlasi on see eesti filmi stiili kvintessents: eesti film pole küll päriselt näidendfilm, kuid tema visuaalsus ei ole vaba, seda kammitseb sõnalise mõtlemise dominant.

Eesti filmi esteetika

Jacques-Louis Davidi rajatud maali-koolkonna kohta öeldi, et uusklassitsism pole muud kui „maalitud õnnetusjuhtumid“¹⁶. See XVIII/XIX sajandi vahetuse kodanlik klassitsism sünnitas sajandi keskpaiku väikekodanliku akadeemismi, ja too asendas „maalitud õnnetus“ „maalitud õnnega“. Akadeemilises õnnes õõtsuvad visuaalsed kunstid läksid kiiresti nii läilaks kätte, et kutsusid ühiskonnas reaktsioonina esile modernistliku purustuslusti ja jõhkruksemishimu. Ilu kuulutati mittetõsiseltvõetavaks, inetus aga vägagi arvestatavaks.

Üheksateistkümnenda-kaheküm-

nenda sajandi vahetuse esteetilised vaidlused käisidki tegelikult tõsiseltvõetavuse ümber. Klassikalise kunsti ideaale esindav Anatoli Vassiljevitsš Lunatšarski näiteks ütles ettekandes „Kunst ja selle uuemad vormid“ (1923), et teda „kunstiteoreetikute ja kunstnike-teoreetikute poolt kirjutatud tervetest köidetest hoolimata seirab siiski mõte, et midagi on selles [modernistlikus] kunstis ikkagi ebatõsis“¹⁷. Tõsine oli A. V. Lunatšarski meelest realism, mitte kunsti moevoolud, liiatigi kui „tihtilugu ka novatorid ise esinevad nii, et rõhutavad oma ebatõsist“¹⁸.

Kummatigi kehtestasid need novatorid XX sajandi algul „ilu imperatiivi“ asemele „inetuse imperatiivi“. Inetuse eelistust püüti selle kõrvalt küll ka naeruvääristada kui väärustumust, näiteks Münchenis korraldasid natsionaalsotsialistid 1937. aastal rööbiti saksa riigikunsti väljapanekuga näituse „Mandunud kunst“, kus eksponeeriti modernismi inetuimaid teoseid. Aga sellega üksnes süvendati denatsifitseeritud sakslaste ideoloogilist ilupelgust pärast sõda.¹⁹ Nõukogude Liidus tekkis samuti pärast sotsialistliku realismi dekanoniseerimist 1960. aastate algul „karm stiil“.

Ka eesti film pole vabanenud puber-

„Somnambuul“.
Katariina Lauk (Eetla).



teetlikust tungist lahti ütelda oma stalinistlikult lakeeritud “õnnelikust lapsepõlvest”. Eesti filmis ei tohi olla sotsrealistlikku positiivset kangelast. Eesti filmi tegelane on seda õigem, mida ilmsemalt ta pärineb Franz Kafka maailmast ja mida kaugem on talle Hans Leberechti maailm. Et film oleks kunstina tõsiseltvõetav, peab ta rääkima õnnetutest inimestest, kes kas on ise inetud või kellega juhtuvad inetused. Üksmeelselt arvab seda ka eesti filmikriitikute tsunft, kes mulluse aastapreemia eelistas anda Marko Raadi “Agent Sinikaelale” (2002) ega pidanud Elmo Nüganeni “Nimesid marmortahvlil” (2002) isegi nimetamisväärseks. “Agent Sinikael” oli lihtsalt “rohkem kafka”! Selles mõttes on Sulev Keedusel preemialootust – ta tegi just niisuguse filmi, nagu siinmail oodatakse: muserdatud inimestest, kes enese eest seista ei jõua, kes elule kõige armetumal moel alla jäävad ning enesetapuga lõpetavad. Filmi, kus ei leidu mitte ühtki normaalset inimest, kus kõik on peast sõgedad. Neoklassitsistid maalivad õnnetusjuhtumeid – suuri, traagilisi, ülendavaid. Sulev Keedus aga filmib haiguslugusid – väikesi, melodramaatilisi, muserdavaid. Hästi “eesti”!

Kangelaste inetust tasakaalustatakse eesti filmile tüüpiliselt “hea kaamera-

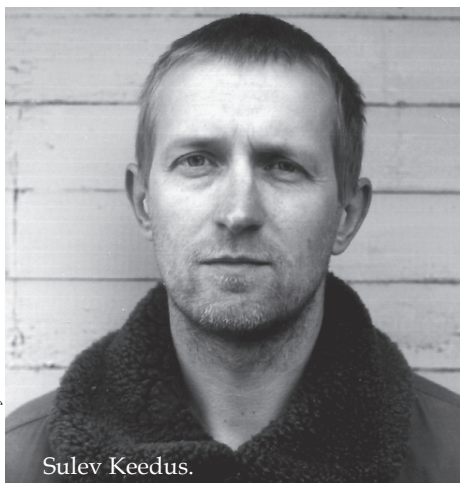
tööga”, st kitsilike loodusvõtetega. See meie kinokunsti “piltpostkaartlus” on kujunenud juba nii tunnuslikuks, et võib anda reegli: mida rohkem kiidetakse operaatoritööd, seda sandim peab linatões olema inimkontseptsioonilt. Eesti filmi esteetiline tunnusvalem kõlab: “räpased tüübid klanitud looduses”.

Eesti filmi autorikujund

Sulev Keeduse filmi sisuks on uimerdamine – just nõnda võib eesti keelde tõlkida “somnambuulia”. Ka pealkiri on “Somnambuul”. Kes seal siis uimerdab? – Kõik, tegelaskond *in corpore*! Siit saab järeldada vaid üht – somnambuulne on selle filmi autorikujund. Somnambuul on selle filmi autor! Või õigemini – kumbki autor: niihästi Madis Kõiv kui ka Sulev Keedus. Niipalju kui ma tean, pole vähemalt Madis Kõivul mitte midagi säärase liigituse vastu.

Näitlejaid (eriti **Evald Aavikut** ja **Katariina Lauku**) peab kiitma, et nad lahendasid oma raske ülesande andunult ning andekalt.

Režissööri tuleb kiita, et ta, paisutades oma talendi jõul äärmusesse eesti filmikeele kõik erijooned, näitas meile, mispärast “eesti film” tähendab midagi esteetiliselt mittetäisväärtuslikku.



Arvo Iho foto

Sulev Keedus.

SULEV KEEDUS on sündinud 21. juulil 1957 Tallinnas. Lõpetanud 1979. aastal Tallinna Pedagoogilise Instituudi kultuurharidustöö eriala näitejuhina ning 1989 Moskvas režissööride ja stsenaaristide kõrgemad kursused mängufilmide režissöörina. Aastatel 1977–1982 töötas „Eesti Telefilmis“ režissööri ja operaatori assistendina. Alates 1983. aastast vabakutseline režissöör. Keedus on stuudio „F-Seitse“ üks osanikke. Filmid: 1981 „Metsade taga“ (dokfilm); 1982 „Luigeluum“ (dokfilm); 1983 „Võrokese“ (dokfilm); 1985 „Füeteed Suures Teatris“ (dokfilm); 1987 „Oktoober Kainispe sadamas“ (dokfilm); 1987 „Rahutaevast“ (dokfilm); 1990 „Ainus pühapäev“ (mängufilm); 1991 „Vaarao lapsed“ (dokfilm); 1993 „In Paradisum“ (dokfilm, Eesti Filmiarjanduse Ühingu hinnangul aasta parim film); 1998 „Georgica“ (mängufilm, Eesti Filmiarjanduse Ühingu hinnangul aasta parim film, riiklik kultuuripreemia Sulev Keedusele, Madis Kõivule, Evald Aavikule, Rein Kotovile ja Ronald Kolmannile, lisaks hulk auhindu kodu- ja välismaal, vt TMK 1999, nr 5); 2003 „Somnambuul“; 2003 „Arvo ja Olga“ (12 osa à 26 min, keeleõpetuslik seriaal, ETVs novembrist); 2004 „Nostalgia nimiga „Titaan““ (töös).

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Ästhetik, II. Berlin, Weimar (Aufbau), 1965, lk 558.

² Samas, lk. 559–560.

³ Samas.

⁴ Samas.

⁵ Linnar Priimägi. Sümbolistlik ilukirjandusfilm. „Teater. Muusika. Kino“ 2001, nr 8–9, lk 95–100.

⁶ G. E. Lessing. Valitud teosed. Tallinn, Eesti Raamat, 1965, lk 327–449. (Tlk A. Kulpa.)

⁷ Samas, lk 388.

⁸ Samas.

⁹ Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hgg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin (Bruno Hessling), 1974, lk 85–97.

¹⁰ Lessings Werke in sechs Bänden, III. Leipzig (Philipp Reclam jun.), o.J., lk 120.

¹¹ Viide Theodor A. Meyeri raamatule „Luule stiiliseadus“ (1901), mis vaidlustab kirjandusliku elamuse jäägitu pildilisuse. Seda suunda toetas J. N. Tõnjanovist varem teine vene formalist, Viktor Maksimoviš Žirmunski artiklis „Poeetika ülesanded“ (1919). Hiljem on sellele tuginenud Theodor W. Adorno oma „Esteetikateoorias“ (ilmus postuumselt 1970).

¹² Jurij Tynjanow. Illustrationen. = Hans-Georg Werner (Hg.): Über Poesie und weiteres oder Das Komma im Frack und anderes. Halle, Leipzig (Mitteldeutscher Verlag), 1981, lk 252.

¹³ Ju. M. Lotman. Zametšanija o strukture povestvovatel'nogo teksta. Trudõ po znakovõm sistemam VI. Tartu (Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, 308), 1973, lk 382–386. (Vn k)

¹⁴ Juri Lotman. Pildijada: jutustus ja jutustuse eitus, I. „Sirp ja Vasar“ 1.10.1982. (Tlk Linnar Priimägi.)

¹⁵ Ju. M. Lotman. Kultura i vzrõv. Moskva (Gnozis), 1992, lk 219–226. (Vn k)

¹⁶ Hans Bechstein. Reise in den Klassizismus. Leipzig (Prisma), 1975, lk 49.

¹⁷ A. Lunatšarski. Valitud artiklid. Tallinn (Eesti Raamat), 1975, lk 133. (Tlk Kalju Uiibo.)

¹⁸ Samas, lk 132.

¹⁹ Vt Linnar Priimägi. Väga saksa fotonäitus. „Eesti Päevaleht“ 11.01.2001.

HING SEES: 45 AASTAT „NUKUFILMI“ STUUDIOT II

CHRIS J. ROBINSON

(*Algus TMK nr 8/9*)

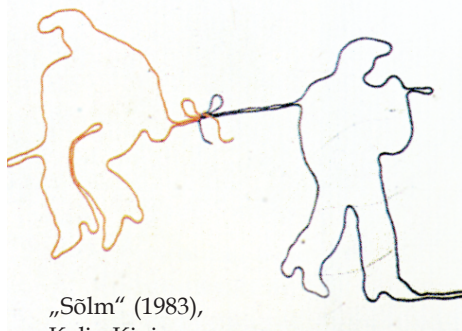
Vennad: Riho Unt ja Hardi Volmer

Jalutades mööda Eesti Filmiarhiivi koridore, märkasin ma vana (umbes aastast 1980) fotot kahest lohakalt riie-
tatud mehest. Nad nägid välja nagu teineteise peegelpildid: sarnane ülikond, habe ja prillid. Need kaks meest pildil olid **Hardi Volmer** (1957) ja **Riho Unt** (1956). Loomulikult ei ole sarnasus piir-
dunud vaid välimusega, nad on kooli-
vennad ja olid kunstilised partnerid mit-
mes filmis. Nad olid nii lähedased, et tihti räägiti neist kui vendadest.

Kalju Kivi mainis Riho Undile vabast kohast studios. Unt prooviski ning ta võeti tööle animaatorina Kivi filmi juurde „**Sõlm**“ (1983). „Mulle ei meeldinud see kogemus,“ räägib Unt, „ma olin sise-
kujundaja, kes oli sunnitud töötama animaatorina.“ Siiski Unt jäi ning juba aasta pärast hakkas ta tegema oma esimest filmi. Hardi Volmer tuli animatsiooni Undi kaudu. „Riho pakkus, et me võiksime teha koos filmi, sest ajastus oli meie jaoks tõesti hea. Vana seltskond oli väsinud ja valmis lahkuma ning tekkis auk, kuhu nad vajasisid noori filmitegijaid. Teisiti oleks olnud raske minna studiosse tööle ja saada kohe režissööriks. Tavaliselt pidid sa aste-astmelt end üles töötama.“

„Nad natuke usaldasid meid,“ ütleb Unt. „Usaldus oli väga küsitava väärtusega asi tol ajal, kuid nad teadsid, et me olime Hardiga koos töötanud ja nad lasid meil teha filmi.“

Oma esimese filmiga „**Imeline nääriöö**“ (1984) kavatsesid Unt ja Volmer teha toredate jõululoo, kuigi jõulud oli miski, mida nõukogude ajal mainida ei



„Sõlm“ (1983),
Kalju Kivi.

tohtinud. Et sellest mööda pääseda, kasutasid nad vana eesti sõna „näärid“, mida tol ajal kasutati uusaastaöö tähenduses. „Imeline nääriöö“ näitas, et Unt ja Volmer töötasid tandemina hästi. „Me olime mõlemad režissöörid, kunstnikud ja stsenaaristid, aga see toimis,“ ütleb Volmer. „Me oleme väga sarnased, aga samas kompenseerime me teineteise puudujäike.“

„Me olime sünkroonis,“ lisab Unt, „ja koos oli turvalisem töötada. Iga film algas ideest, nii et me istusime koos, joonistasime koos kadreeringu lahti, kuid siis pidime otsustama, mida kumbki teeb, sest ei olnud mõtet kõike dubleerida. Kuid kõige põhilisemad asjad tegime koos.“

Nagu algusaegadel, oli „Nukufilm“ täis värskaid nägusid, seega oli studios palju positiivset energiat. „Studio asus linnast väljas, peaaegu metsas,“ jutustab Volmer, „ja iga päev viis „Tallinnfilm“ buss meid maale. Ümberringi oli ainult loodus. Terve grupp hoidis kokku ja sellises keskkonnas oli väga tore töötada.“

„Vennad“ alustasid oma järgmist filmi „**Nõiutud saar**“ (1985) peaaegu kohe.



„Imeline nääriöö“ (1984),
Riho Unt ja Hardi Volmer.

Seekord otsisid nad lähtematerjali väljastpoolt Eestit. „Me lugesime tsuktsi muinasjutte. Lood olid väga hullud ja mittelineaarsed. Olime harjunud konkreetsete muinasjuttudega ja siin nägime midagi teistsugust.“

„Nõiutud saar“ oli nende esimene film, mida näidati ka Läänes – see võeti vastu Annecy festivalile. „Me ei olnud Rihoga tollal veel Soomeski käinud,“ räägib Volmer. „Kõiki filme festivalil oli väga põnev vaadata ja neid oli nii palju. Arvan, et see oli siis, mil me nägime vendade Quay’de „Krokodillide tänavat“ ja mõtlesime: „Oh mis jama meie kodus teeme.““

Pärast naljakat ja filosoofilist animatsiooni „Kevadine kärbes“ (1986) tegid „vennad“ filmi „Sõda“ (1987). Väike nahkhiir kolib mahajäetud vesiveskisse. Ta elab oma elu rahulikult ning ei sega kedagi. Kuid ühel päeval ilmuvad mõned rotid ja hakkavad hoonet endale vallutama ning nahkhiire elu segama. Siis jõuavad kohale varesed ja hakkavad samuti käituma. Lõpuks võitlevad rotid ja varesed omavahel ning lõhuvad nahkhiire kodu ära. Ilmselge on paralleel

Vene ja Saksa okupatsioonidega Eestis 1940-ndate alguses, aga „Sõja“ tugevus on tema sõnumi universaalsus. See võiks juhtuda, ja on ka juhtunud, igal pool.

„Sõda“ oli „vendade“ neljas koostööfilm ning kuigi pärast seda tegid nad veel üheskoos filme, ei ole ükski neist eelmise neliku vääriline. „See oli loomulik areng,“ ütleb Unt, „ühel hetkel me hakkasime erinevas suunas arenema. Alguses olime algajad animatsioonis ning huvi midagi luua hoidis meid koos.“

„Esimeste filmide ajal tegime kõike koos,“ meenutab Volmer, „sest me rääkisime kõik omavahel läbi. Kuid kui aeg edasi läks, hakkasid kujunema erinevused ja sellest hetkest ei olnud koostöö enam nii lihtne.“

Iseseisvusest alates on Unt neist kahest animatsioonis edukam olnud. Volmer on tegutsenud nii animatsioonis, mängufilmis kui ka teatris ning kuigi ta on teinud edukalt mängufilme, ei näi ta olevat suutnud seda animatsioonis korrata. Tema üksi tehtud lühikesed animafilmid on huvitavad, kuid neid kummitab tehniline ja kontseptuaalne nõrkus.



„Nõiutud saar“ (1985),
Riho Unt ja Hardi Volmer.



„Sõda“ (1987),
Riho Unt ja Hardi Volmer.

Riho Unt hakkab üksi tööle

1990-ndad kulutas Riho Unt, tehes Saamueli triloogiat: „Kapsapea“ (1993), „Kapsapea 2 ehk Tagasi Euroopasse“ (1997) ja „Saamueli Internet“ (2000). „Kapsapea“ põhineb populaarsel eesti näidendil, mille sajandi algul kirjutas Oskar Luts. Kaasaja vaataja jaoks uuendatuna (ja mõjutatuna filmidest „Indiana Jones kadunud laeka otsingul“ ja „See meeletu, meeletu maailm“) keskendub „Kapsapea“ Saamueli, põikpäisele talumehele, kes varastab ära oma naabri hiiglasliku kapsa lootuses laadal auhinna (viis rubla) võita. Kuuldused Saamueli kapsast levivad ja varsti tahab iga riik sellest oma osa.

Kuigi „Kapsapea“ räägib selgelt Eesti iseseisvusest (näit. igaüks tahab tükki Eestist), on film huvitav just oma komertsambitsioonide poolest. Unt nõustub, et kunstifaktorid olid sekundaarsed: „Me püüdsime teha teadlikult midagi, mis oleks natuke rohkem komertsedule suunatud.“ Kahjuks ei olnud Unt kunagi näinud inglise *Aardman Animation*’i filme. Sellega võrreldes on „Kapsapea“ vaatamata tugevale stsenaariumile ja animatsioonile äärmiselt primitiivne ning kahvatub *Aardman*’i tööde professionaalse väljanägemise kõrval.

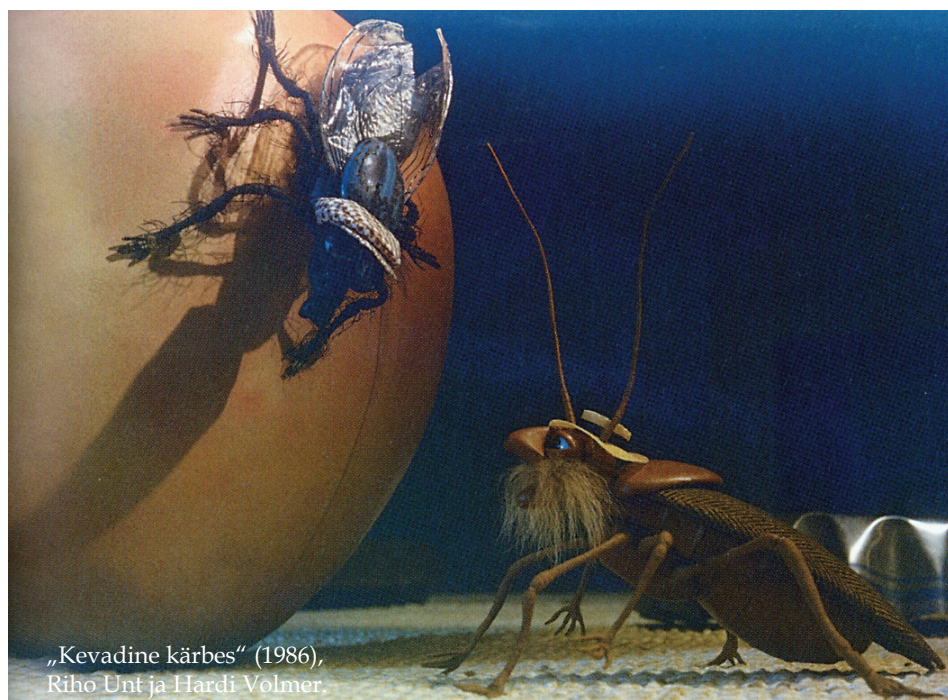
Kuid olulisem on see, et „Kapsapea“ märkis uut reaalsust eesti animatsioonis – turupositsioonile asumist. „Tänapäe-

val peab publikule rohkem mõtlema ja rohkem töötama ning olema oma tegemistes täpsem,“ ütleb Unt. „Nõukogude ajal võisid sa valada kogu oma stressi ja probleemid metafoorsetesse töödesse. Tänapäeval ei saa enam nii teha. Finantspool nõuab teistsugust mõtlemist. Tollal ei pidanud muretsema, kust raha tuleb. Nüüd peab lugu olema hea ja hästi läbi mõeldud.“ Selge on see, et „Kapsapea“ tähistas uue ajastu algust eesti animafilmi tegijatele.

Vabadus?

Kerime tagasi: 20. augustil 1991 sai Eesti taas iseseisvaks riigiks. Kuid koos vabadusega lahkus ka Moskva raha. Kui „Tallinnfilm“ (riiklik stuudio, mis tootis kõike alates mängufilmidest lühi- ja dokumentaalfilmide ning animatsioonini) ei saanud enam riiklikku toetust, moodustati 1994. aastal senistest nukufilmi ja joonisfilmi osakondadest produtsentide ning animafilmitegijate juhtimisel iseseisvad stuudiod. „Nukufilm“ taasavati produtsent Arvo Nuudi ja filmitegijate Rao Heidmetsa, Kalju Kivi, Hardi Volmeri, Riho Undi ja Andres Männiga.

„Me hakkasime mõtlema, mis saab nukufilmist ja mida me tegema peaksime,“ ütleb Arvo Nuut. „Minul oli palju energiat ja pakkusin, et peaksime hankima raha ning jätkama eraettevõttena. Ma olin osalenud üle seitsmekümne fil-



„Kevadine kärbes“ (1986),
Riho Unt ja Hardi Volmer.

mi tegemisel ja võib-olla jõudnud punkti, kus mul oli sellest kõigest veidi kõri- ni.” 1994. aastal sai Nuudi uueks väljakutseks “uue” “Nukufilmi” tootmise korraldamine ja administreerimine koos Heidmetsa, Kivi, Volmeri, Undi ja Männiga.

Selle meeskonna juhtimisel sai „Nukufilm” 1990-ndatel väga hästi hakka- ma, jätkates suurel hulgal autorifilmide tootmist, kaasa arvatud **Mati Küti** (1947) briljantsed filmid “**Sprott võtmas päikest**” (1992) ja “**Põrandaalune**” (1997), ning isegi olles kaastootja mõnigate las- tele mõeldud multifilmide puhul. Selle aja jooksul lisandusid **Mait Laas** (1970) ja **Mikk Rand** (1970); viimane tegi koos **Priit Tenderiga** (1971) paljukiidetud filmi “**Vares ja hiired**” (1998). Eriti just Laas on tõestanud end “Nukufilmile” väärtusliku lisandusena.

1997. aastal anti talle võimalus teha esimene oma film “**Päevavalgus**”. Teh- nilise külje pealt on see teistest kohe eristuv film. See on segatehnikas, foto-

dest pead (mis suures plaanis näevad välja nagu teralised, määrdunud ja ekspressiivsed näod Eisensteini trepi- ohvritel “Soomuslaev “Potjomkinis””) kolmemõõtmelistel traadist kehadel hakkavad silma ja on novaatorlikud. Kontseptsiooni poolest on “Päevaval- gus”, arvestades kunstniku noorust, peaaegu et anomaalia. Sest see on tege- likult positiivne film. Selles ei ole vastu- hakukarjet ühiskonnale, vaid lihtsalt süütu, hipilik kutse armastusele, valgu- sele ja rahule.

Laasi viimane film “**Teekond Nir- vaanasse**” (2000) (tegelikult tegi ta 2001. aastal ka lastefilmi “**Tulelaeva kuld**” – Tõlk.) on järjekordselt visuaalselt lööv, seekord noorest mehest, kes sõidab ron- gis, kus on palju vanu inimesi ja mis osu- tub surmarongiks. Noormehe püüdlu- sed leida elus kaotatud on rikastatud pal- jude sümbolitega. “Nirvaana” sai 2000. aastal prestiižsse Oberhauseni festivali (mis peamiselt keskendub lühimängu- filmidele) *grand prix*.



„Kapsapea 2 ehk Tagasi Euroopasse“ (1997), Riho Unt.

Peale filmitegemise on Laasist saanud tähtis tegelane ka „Nukufilmi“ tullekule mõeldes. Ta töötab palju stuudio nimel ning on teinud pilootseeriaid televisioonile saamaks „Nukufilmile“ regulaarse toodangu. 2001. aasta detsembris sai Laas „Nukufilmi“ osanikuks.

Uus maailm, uued väljakutsed

Arvestades teiste endiste Nõukogude Liidu maade toodangu kvantiteedi või/ ja kvaliteedi langust, on „Nukufilmi“ lugu uskumatust edust. Nad ei ole mitte ainult jätkanud iseseisva animatsiooni tootmist, vaid on ka säilitanud kvaliteedis sama taseme kui nõukogude ajal (mida tõestavad rikkalikud auhinna viimase kümnendi filmidele). Arvestades täielikku kogenematust ärimaailmas on stuudio näidanud üles silmapaistvat paindlikkust kohanemisel kapitalistliku turumajandusega.

Siiski ei ole elu „Nukufilmis“ olnud täiesti roosiline. „Iseseisvuse algusaastad olid majanduslikult kõigile tõeliselt rasked,“ ütleb Hardi Volmer. „Ja keeruline on praegugi, sest süsteemide vahetumise aeg ei ole veel läbi ja see on raske

ja tavaliselt vastik nii poliitiliselt kui ka majanduslikult.“

„Nõukogude ajal,“ lisab Arvo Nuut, „pidi sõnum olema alati peidetud ja see oli põnev, sest kui sinu tööde kohta küsiti, võisid anda hoopis teise vastuse. Tänapäeval võime kõigest rääkida ja mõned kunstnikud ei teadnud enam, mida öelda. Kuid mõne aastaga on asjad paika loksunud. Kunstnikud vaatlevad taas inimsuhteid ja üldisi teemasid – nii et elu areneb taas.“

Vaatamata majandusimele on Eesti riik kannatanud palju majandusliku ebakindluse all. Lääne inimene võib arvata, et eestlased (ja teised endise Nõukogude Liidu rahvad) peaksid olema tänulikud vabaduse eest, kuid tihti on see ekslik arvamus. Loomulikult on nüüd teist moodi vabadus, kuid kas seda vabadust on kokkuvõttes rohkem? Nüüd võid sa lennata, kuhu soovid, kui sul on raha. Nüüd ei ole närvesöövat nõukogude bürokraatiat, kuid on uued vallutajad, rahvusvahelised korporatsioonid, mille tsensuur on vaid rohkem varjatud. Üks pilk homogeniseerivale „globaalsele kultuurile“ näitab selgelt, et eriarva-



„Teekond
Nirvaanasse“
(2000),
Mait Laas.

mused ei ole siin tegelikult üldse teretunud. Ning nüüd näib, et Eesti teeb kõik, mis suudab, võitmaks Euroopa Liidu tunnustust. Kuid nagu Riho Undi “Tagasi Euroopasse” näitab – mis vahet on sellel liidul ja Nõukogude Liidul? Kas eesti kultuur, keel ja varad ei ole jälle välisriikidega assimileerumise ohus?

Heidmetsa, Kivi, Undi, Volmeri ja nüüd Laasi valimine stuudio etteotsa on olnud viljakas otsus. Kõik on tihedalt seotud erinevate kunsti- ja kultuurialadega tänases Eestis ja nende filmidel on olnud rahvusvaheline edu. Loomulikult on “Nukufilmil” olnud raskeid aegu. Unt on ainus, kes on olnud pidevalt “Nukufilmis” nähtaval. Piiratud rahastamise tõttu on filmide tegemise võimalusi ju nii vähe. Volmer tegutseb teatris, Heidmets mängufilmis ja televisioonis, Kivi nukuteatris. 2003. aastal teevad nii Heidmets kui ka Volmer esimese nukufilmi paljude aastate jooksul.

“Nukufilmi” lagunemine on stuudiot natuke nõrgestanud, kuid teisest küljest on selline laialipillutatud taganud paljudele inimestele võimaluse end kuuldavaks teha. Tulemuseks on see, et

“Nukufilmil” ei ole kindlat esteetikat ja stiili nagu näiteks Priit Pärna “stiil”, mida võiks “Eesti Joonisfilmile” omistada.

Õeldakse, et Riho Undist on saanud “Nukufilmi” loominguiline selgroog. Ta on väga keskendunud ja viljakas kunstnik. Kui ta ei tööta parasjagu oma filmide kallal, õpetab ta aktiivselt noori lootustandvaid animaatoreid nagu Tuganov ja Pars enne teda. Jagades kogemust ja teadmisi, mis ta osaliselt neilt sai, on Unt nagu sild, mis ühendab noori animafilmi tegijaid “vanaisadega”. Ning samas omandab ta selle protsessi käigus uusi mõtte- ja nägemisviise nooremalt kolleegidelt. “Nukufilm” on ilus näide sellest, kuidas eesti animatsiooni suuline traditsioon on säilitanud aktiivse dialoogi mineviku ja oleviku vahel.

Iga animastuudio jaoks oleks nelikümmend viis aastat vastu pidada haruldane, kuid arvestades seda, millega „Nukufilm” on pidanud rinda pistma ja millest jagu saama, mõeldes erinevatele takistustele alates formaalse animatsioonihiariduse puudumisest kuni nõukogude tsensuuri ja globaliseerumise julmade absurdsusteni, on see, et



„Sprott võtmas päikest“ (1992)
Mati Kütt.

studio on pidevalt tootnud uuenduslikke, mitmekesiseid ja rahvusvaheliselt tunnustatud filme, lausa imeline.

AWN (Animation World Network) Magazine'ist, 8. aprill 2003, tõlkinud ELEN LOTMAN



Chris J. Robinson.

CHRIS J. ROBINSON (sünd. 22. mail 1967) on Ottawa rahvusvahelise animafilmide festivali ja Ottawa rahvusvahelise tudengite animafestivali kunstiline juht. Ta on ühtlasi „ASIFA Magazine'i“ toimetaja.

Robinson on kureerinud filmiprogramme ja olnud festivalide žüriides üle maailma. Ta kirjutab igakuist veergu („The Animation Pimp“ <<http://mag.awn.com/index.php3?ltype=Columns&column=pimp>>) „Animation World Network'ile“ ja on kirjutanud väljaannetesse „Salon.com“, „Cinemascope“, „Take One“, „12 gauge“, „City Pages“ jne. Robinson kirjutas peatüki „Inglise-Kanada animatsioon“ raamatusse „North of Everything: English-Canadian Cinema Since 1980“. Tema raamat „Between Genius and Utter Illiteracy: A Story of Estonian Animation“ ilmus tänava maikuus. Praegu töötab ta veidra raamatuga, mis räägib lapsepõlvest, alkoholismist ja endisest hokimängijast, teose nimi on „The Boy Who Never Grew Up“.

Märkus:

Ametlikult kannab studio „Nukufilmi“ nime 1993. aasta detsembrist. Kuna tegemist on Tallinna Kinostuudio ja „Tallinnfilmi“ nukufilmi osakondade õigusjärgsega, siis kasutab artikli autor läbivalt nimetust „Nukufilm“.

KANGELASTEKS LAULULUIK, TEISED LINNUD JA KODUMAA MAASTIKUD

INDREK ROHTMETS

„REEKVIEM LAULULUIGELE“. Käsi-
kiri ja režii: **Rein Maran**, kaamera: **Rein Maran** ja **Tõnu Talpsep**, montaaž: **Margit Maran**, muusika: **René Eespere**, heli järel-
töötlus: **Tiina Andreas** (FilmAudio), järel-
montaaž: **Rainer Kask** (Tri Angle OÜ),
produtsent **Rein Maran**. Video Betacam
SP, 30 min, värviline. © „Gaviapilm“, 2003.



„Reekviem laululuigele“.

**„PESUPÄEV EHK VÄIKE LINNU-
AABITS“.** Käsi-
kiri ja režii: **Rein Maran**,
kaamera: **Rein Maran**, **Tõnu Talpsep** ja
Arbo Maran, konsultant **Eerik Leibak**,
tekst: **Timo Maran**, diktor **Tõnu Mikiver**,
muusika: **Urmis Sisask**, montaaž **Margit Maran**,
Avid-montaaž: **Rainer Kask**,
Hendrik Reindla ja **Tambet Tasuja** (Tri
Angle OÜ), heli: **Ants Andreas** (FilmAu-
dio), produtsent **Rein Maran**. Video Beta-
cam SP, 51 min, värviline. © „Gaviapilm“,
2002.



„Pesupäev ehk Väike linnuaabits“.

„TERRA SILVESTRIS“. Käsi-
kiri ja režii: **Rein Maran**, kaamera: **Rein Maran**, **Tõnu Talpsep** ja **Ain Pajula**, konsultant **Eerik Leibak**, diktor **Tõnu Mikiver**, muusika: **Urmis Sisask**, heli järeltöötlus: **Tiina Andreas** (FilmAudio), montaaž: **Margit Maran**, Avid-montaaž: **Rainer Kask**, **Hendrik Reindla** ja **Andres Lepasar** (Tri Angle OÜ), produtsent **Rein Maran**. Video Betacam SP, 40 min, värviline. © „Gaviapilm“, 2002.



„Terra silvestris“.

Rein Maran on eesti loodusfilmi võrdkuju. Õigupoolest on ta seda olnud juba alates **“Tavalise rästiku”** (1978) valmimisest möödunud veerand sajandi kestel. Meister on olnud viljakas ja

tema filmograafia on aukartustäratav. Rein Marani filme läbib ridamisi sümpaatseid jooni – need ei ole kunagi pealetükkivad ega epateerivad, neid iseloomustab aukartus Elu ees ja tõsine süve-



nemine materjali. Marani loodususk, või ehk usk loodusesse, paneb resoneeruma vaataja hingekeeled ja suunab loodetavasti nii mõnegi paadunud vürle vähemalt mõttes rabasse või laia laande matkama, kuhu too tegelikkuses lihtsalt ei julgegi minna.

Nüüdisaegses globaalses TV-*show's* on oma kohake, või peaks ütlema segment, ka loodusfilmidel. Nende tegelasteks on tihti silmapaistvad, kogukad ja enamasti ka ohtlikud ning haruldased loomad (mida ohtlikum või haruldasem, seda parem!), kes tegutsevad suures plaanis, kiirelt vahelduvatel kaadritel. Heroilisusse kalduvad diktorihääled kommenteerivad nende tegemisi ja vürsitavad nii mõnelgi korral loomade käitumist kõikvõimalike inimlike motiividega. Need on efektsed ja köitvad inimkesksed kinopildid, mis jagavad näpuotsaga teadmisi ka looduse ja loomade kohta. Ometi jääb märkimisväärne osa neist kuidagi võltsiks – kontsentreerumine kiirele ja efektsele tegevusele on loomad just nagu nende tegelikust elukeskkonnast välja rebinud ja inimese marionettideks muutnud. Montaažiga saab ju teadagi imet teha.

Tajusin seda eriti selgelt, kui mul avanes võimalus oma käe peal mitmes

Lõuna-Aafrika savannirahvuspargis ringi rännata. Vähe on näiteks filme, kust kiirgub Aafrika kuumavate savannide tegelikku lummust ja elujõust pakatavat pulssi. Kõike eelnevat olen rääkinud vaid selleks, et rõhutada – Rein Maran ei ürita oma portreeritavaid kunagi marionettideks muuta, neid nende tavapärasest elust välja kiskuda. Talle on oluline jätta oma filmide tegelased nende maailma ja pakkuda meile kõigile võimalust sellesse maailma piiluda. Sügavam sisseelamine looduse riiki on ju paraku hirmkeeruline, vaevarohke, peaaegu võimatu. See nõuab erakordset pühendumist ja püsivust.

Kuigi me, inimesed, kuulume bioloogilises süstemaatikas võrdväärsete üksustena ja ühesugustel alustel perekonna *Homo* ainsate retsentsete esindajatena samasse süsteemi kui rästikud, naaritsad, luiged, lõvid, hundid jne, on meid maast madalast õpetatud end ülejäänud süsteemikaaslastele vastandama. Samas on Jakob Johann von Uexküll juba rohkem kui kaheksakümne aasta eest ütelnud: “Et elu mõista, peab kaasa elama.” Looduse mõistmiseks tuleb süüvida loomade ja taimede maailma, uurida nende suhteid ümbruse, liigikaaslaste ja teiste sama elupaika asustavate olestega. Samastada end nendega. Parema osa looduskirjandusest ja ka loodusfilmidest talitabki nõnda. Maran on tavaliselt oma filmides lisanud “Elu mõistmise” uuringutele veel ka kultuurilise mõõtme – meie pärimusliku rahvakultuuri ja uskumuste peegeldused metsiku looduse prisma.

Ent vaadelgem järgnevalt kolme värskemat Rein Marani käe all valminud filmi, mis pärinevad käesolevast ja möödunud aastast.

Reekviem – kellele või millele?

“Reekviemi laululuigele” vaadates mõtlesin, et ma ei imestaks, kui Jäned rahvas ühel kenal päeval autorataste all



„Pesupäev ehk Väike linnuaabits“.



hukkunud laululuigest pereisale mälestuskivi paneks. Et juhtumisi viib tee mind suviti tihtipeale Jänedalt mööda, pean kohe tunnistama, et Jänedal luikedega on mul ka isiklik suhe, mis teeb ehk minust siinkohal ka veidi erapooliku arvustaja. Olen rohkem kui kümnekonna aasta kestel Jänedal mõisatiikide silla peal auto teosammule aeglustanud ja luikedele pilgu peale visanud. Palju neil sel aastal poegi on? Näed, seal taga ta pesa peal istubki!

Laululuik on haruldane ja kaitset vajav lind, kes pesitseb Põhjas ning veevab talve Lääne- ja Lõuna-Euroopas. Meil pesitseb ta harva. Jänedal on luiged aga pesitsenud juba iidamast-aadamast. „Vähemalt mõisa ajast,“ teab üks kohalik mees kaamera ees küsijale vastata.

Jänedal laululuige loo on Rein Maran üles ehitanud kaunite luigepiltide ja intervjuude vaheldumisele. Sõna saavad luiged ja inimesed, kellega nad kõrvuti elavad. Laululuikede nukraid kõlavaid häälid olemel tavaliselt harjunud kuulma ikka vaid siis, kui nad taeva all kolmnurgas kevaditi tulevad ja sügiseti lähevad. Jänedal rahva jaoks olid asjad teisiti. „Igal hommikul tegi isaluik tiikide kohal suure tiiru, just nagu oma valdusi üle vaadates, ja kaagutas kõvasti,“ pajatab filmis üks intervjuueeritav.

Filmi algus on helge. Näeme uhkeid kaadreid kurameerivatest ja paarituvatest luikedest kevadel ning kuuleme, kuidas Jänedal sündinud omapärane koos-

lus – inimesed-laululuiged – on juba aastakümneid suurepäraselt koos eksisteerinud. Tõsi, kunagi käis küll keegi tiikide peal luiki küttimas, aga need polnud siinsed, teatab kohalik mees Valdek Rohula. Selgub ka, et talvel oli luikede toitmine jänedalastele südameasi. Ükskord jäi talvituma kogunisti kaheksa luike (oli suur pesakond) ning vald saatis välja abipalve. Talunikud tõid ottra ja kartuleid ning luikede proviandimure oli murtud.

Mürisevad autod ilmuvad kaadrisse alles poole filmi peal. Adutav on, et neid ei ole sugugi niisama üles võetud. Faataalne lõpp läheneb. Kuuleme, et igal aastal hukkub luigepoegi autorataste all. Inimesed pakuvad luikedele süüa ja meelitavad neid nõnda tee äärde passi. Niisiis ei ähvarda luiki üksnes järjest kasvav autode hulk, vaid ka neid autosid juhtivate inimeste pealiskaudsus ja hoolimatus. Näe, ilus luik siin, viskan talle õige mõne palukese ja teen heateo!

Ja järgnebki paratamatu finaali. Isaluik on saanud autolt löögi ja ei suuda enam ujuda. Uppuvat luike tuleb päästma päästeamet ja toimetab ta kuivale. Hiljem aga tõdeb kohalik loomaarst, et üht Jänedal kõige silmatorkavamalt püsielanikku ei õnnestu enam päästa. Halastav süst lõpetab tema piinad. *Exitis letalis.*

Ilma luige hõigeteta on kuidagi kurb ja tühi, tõdevad kohalikud. Autode müra ja jõrinat aga jätkub. Eesti teedel



„Terra silvestris“.

hukkub igal aastal kümneid tuhandeid loomi ja sadu inimesi, teatab kiretu tiiter.

Jäneda luikede lugu on kõitev mitmes mõttes. Esiteks muidugi emotsionaalselt, aga lisaks ka puhtbioloogilisest ja isegi kultuuriloolisest vaatenurgast. Elas-oli kord mõisahärra, kes otsustas endale silmailuks tiigi peale laululuided tuua. Mõisahärrat ei mäleta juba ammu enam keegi, luiged olid aga kohal kümneid ja kümneid aastaid hiljemgi. Tegelikult polnud ju Jäneda luiged mingid kärbitud tiibadega pargikaunistused, vaid metsikud linnud. Põlvest põlve olid nad lihtsalt harjunud inimesega kõrvuti elama, ja mis seal salata, loomulikult kindlustas nende eksistentsi toit, mida nad talviti kohalikult rahvalt said. Pikka aega toideti luiki lihtsalt omal algatusel. Selgub isegi, et luigepojad tundsid aastaid hiljem, juba täiskasvanuna, ära inimesi, kes lapsepõlves olid neile toitu pakkunud. Üks mees pajatab filmis, kuidas ta kutsus luiki sööma teatud vilega ja ühel sügisel olevat üle lennanud luigeahelikust paar lindu selle vile peale teda vaatama tulnud, just nagu tervitades.

Filmi lõpus laulavad hukkunud isaluigele reekviemi tema kaasa ja mürisevad autod, üks leinas, teised totaalse ükskõiksusega, ning päris finaalis kõlab **René Eespere** nukker muusika. Kas Jäneda luikede lugu on sellega lõppu jõudnud ja põgusalt toiminud luikede-inimeste kooslus maha maetud? Küllap on puhtalt inimkeskse maailma jaoks säärane vahejuhtum vaid üks veidike kurb lugu küll, mille puhul ehk äärmisel juhul võiks vaid käsi laiutada ja ütelda, et mis sinna parata, ikka juhtub. Loomad võiksid tõesti olla kaitsealadel või loomaaedades, et nad meile asja eest, teist taga jalgu ei jääks. Samas on tasapisi selgeks saamas, et toorelt inimkeskse tsivilisatsiooni jätkuva hoogsa arengu korral lauldakse inimkonnale endale reekviemi varem, kui keegi seda karta oskabki.

Etteasted metsajärve ääres

Kuidas võib pesupäev olla seotud linnuaabitsaga? Tuleb välja, et väga lihtsalt ja sirgelt — ka linnud armastavad end veega üle loputada, supelda. Ja uskuge, nad teevad seda ülimalt innukuse ja põhjalikkusega. Aabitsaks muutub

lindude pesupäev aga sellega, et vaataja näeb end kasimas koguni kolmekümme eri liiki linde. Täpsuse huvides tuleb seda numbrit siiski ühe võrra vähendada, metstilder nimelt on selles filmis keskendunud toidu otsimisele.

Filmis **“Pesupäev ehk Väike linnuaabits”** jutustab Rein Maran lihtsa loo sellest, mis juhtus ühel põuasel suvepäeval poolkuivanud metsajärvekese ääres. Selles loos ei juhtu midagi draamatilist, keegi peaesinejatest ei kustuta teise eluküünalt, ei toimu võitlusi ega tagaajamisi. Tegelased astuvad üksteise järel lavale, milleks on mudane järvekallas, näitavad ennast, just nagu esitledes, ja hakkavad suplema nii et vesi pladiseb ning pritsmed lendavad. Tuleb isegi suur-kirjurähn.

Peab ütlema, et säärasele ootamatule ideele ehitatud linnuaabits toimib oluliselt paremini kui näiteks lihtsalt erinevaid linde tutvustav pildirida. On kindel süžee ja kindel tegevuspaik ning lisaks ka teatav “ahaa”-efekt. Vaata siis! Kas tõesti tulevad linnud nõndaviisi suplema? Jääb ka mulje, et just niiviisi saab kerge vaevaga, vahest ehk ühe päevaga, ühes paigas passides mitukümmend linnuliiki ära vaadata. Tegelikuses see paraku nõnda lihtne ka ei ole. Loodusfilm on alati äärmiselt töömahukas ja esmapilgul lihtsate kaadrite taga on ikka väsitavad tunnid ja päevad ootamist.

Marani lindude pesupäevfilmi võib kindlasti soovitada ka kooliõpetajatele. See pakub kindlasti vaatamisrõõmu lastele ja mis peatähtis, õpetab meie tavalisemaid laululinde tundma. Ja küllap saab vaataja ka aimu, et “metsaraamat” on tõesti avatud igäülele, kel on lahtist silma ja ergast südant looduse tajumiseks, nagu teatab filmi lõpus diktoriga. Vaieldav on ehk vaid filmi pikkus – kui “Linnuaabits” oleks 51 minuti asemel olnud näiteks 40 minuti pikkune, ei oleks ta tõenäoliselt sisult palju kaotanud. Ent autorit võib igati mõista. Huvi-

tavat materjali, ainulaadseid kaadreid on olnud külluses ning teiselt poolt, miks mitte seda kõike eksponeerida.

Vaade kõrgelt Lääne-Eesti loodusele

“Terra silvestris” on järg “Terra maritima”-nimelisele filmile, mille paari aastakese eest tegid Ago Ruus ja Rein Kuresoo. See on valminud tellimustööna ja mõeldud kajastama üleeuroopalise looduskaitse süsteemi “Natura 2000” rakendamise projekti Lääne-Eestis. Sellest ka etteantud formaat ja sarnane materjali esitus. Pole kahtlust, et see film viib vaataja paikadesse, kuhu isegi tõsised loodusuurijad satuvad harva. Vaataja pilgu ees avaneb kaksteist erinevat metsamaastikku rabast taigametsani. Film tutvustab ka nende maastikutüüpide tähtsamaid elanikke, nii loomi kui taimi.

“Terra silvestris” on filmitud professionaalselt ning täidab kindlasti oma põhiülesannet – tutvustada Lääne-Eesti maastikke. Tegu on inforikka õppematerjaliga, mis peaks huvi pakkuma nii õppuritele kui ka lihtsalt loodus huvilistele.

Rein Maran.



REIN RAAMATU ISETUD KUNSTIDOKUMENTAALID

JUTA KIVIMÄE

„HANSUKE ILMUB VAHEST LINNUNA“. Filmi teostajad **Rein Raamat ja Helvi Raamat, Ferenc Liszti, Franz Schuberti ja Frederyk Chopini** teoste fragmente esitab **Erna Saar**. Video Betacam SP, 26 min, värviline. © „Raamat-Film“, 2002.

„VALDEMAR VÄLI“. Filmi teostajad **Rein Raamat ja Helvi Raamat, Valdemar Väli** maaliloomingut kommenteerivad **Mai Levin ja Leo Gens**, filmis on kasutatud katkendeid **Heino Elleri** sümfoonilistest poeemidest „Videvik“, „Koit“, „Varjus ja päikesepaistel“ ning „Laulvad põllud“. Video Betacam SP, 73 min, värviline. © „Raamat-Film“, 2003.

„ENN JOHANNES“. Käsikiri, lavastus ja kaamera: **Rein Raamat**, muusika kujundus ja tootmisjuht: **Helvi Raamat**, muusika: **Fernando Sor**. Video Betacam SP, 15 min, värviline. © „Raamat-Film“, 2002.

„LEMMING NAGEL“. Käsikiri: **Ants Juske**, teostus: **Rein Raamat ja Helvi Raamat**. Video Betacam SP, 15 min, värviline. © „Raamat-Film“, 2001.

Rein Raamat on tänapäeva Eestis üks väheseid režissööre, kes riskib teha tagasivaatelisi kunstidokumentaale, millele ei saa kunagi garanteerida laialdast publikumenu ja mis jäävadki vaid kitsa ringi erialainimeste huvivälja, näiteks kunstiteadlaste poolt hinnatud arhiivimaterjalina kunstmuuseumi filmoteeki. Sellistel tagasivaadatel on nendesamade väheste kultuuriprobleemidesse süvenejate jaoks lausa hindamatuid väärtusi: oma vaatenurka peale surumata visualiseerivad nad mõne loov-

isiku elutöö või kultuurinähtuse, jättes vaatajale suuremeelselt kogu tõlgendusvõimaluste laia skaala. Meenutuse jõud kultuuriprotsessis on suurem kui seda tänapäeval enamasti tunnistada tahetakse: eri ajastutel interpreteerivad ajaloolased autentseid mälestusi erinevalt, otsides neist vastuseid omaenda ajastu identiteeti puudutavaile küsimustele. Aja möödudes ja asjaosaliste kadudes ei saa meenutusi enam muuta, muutuvad vaid olulisena tunduvad küsimused. Kas üldse nimetada Raamatu filme dokumentaalideks? Žanri määratluse üle on viimastel aastatel vaieldud ja ühest määratlust nagu polekski. Võibolla on selliseid filme õigem nimetada kultuurijäädvustusteks.

2002. aastal **Johannes Võerahansu** (1902–1980) 100. sünniaastapäevaks Eesti Rahvuskultuuri Fondi Soome Kultuuri Sihtkapitali toetusel valminud film **“Hansuke ilmub vahest linnuna”** on kammerlik kultuurilooline tagasivaade lähiminevikku. Ja nagu sellistel puhkudel varemgi (“Maire Männik, 54 rue du Montparnasse” või film Therese Raide ühest päevast “Inimene, kes oskab olla õnnelik”, mõlemad 2000) toetub Rein Raamat loomingulise kõrgaja ületanud küpse isiksuse mälestustele, lastes aga selles loos jutustada ka ühel korteril Mustamäe nõlva all olevas kortermajade rühmas, mis ehitati 1970. aastate lõpul Eesti Teaduste Akadeemia ja loominguliste liitude liikmetele ja kus vana kunstnik sai veeta vaid oma viimase eluaasta. Kunagine ihaldusväärne korterivõimalus sai osaks muidugi vaid neile, kes polnud parajasti tülis nõukogude-

aegsete jagajate ja valitsejatega. Ses mõttes võiks filmi võttepaik huvitada näiteks ka lähiajalugu uurivaid argiajaloolasi.

Kord igal aastal seab kunagine kontsertpianist ja kauaaegne klaveripedagoog Erna Saar oma tiibklaveriga elutoas ümber seintele paigutatud maali-ekspositsiooni. Museaalses ruumis on mitu Johannes Vöerahansu autoportreed ja mitmeid ka kunstiajaloo orienteeruvale inimesele tundmatuid Vöerahansu maale, näiteks *commedia del' arte* laadis rohekas koloriidis kompositsioonidega vanameistri hilisemast loomingu- ja perioodist. Erna Saar riietub sel päeval eriti pidulikult, ta näeb välja kaunis, kui mängib oma tiibklaveril Liszti, Schuberti ja Chopini, esinedes pühendunult, nagu üks kunstnik esineb teisele kunstnikule. Filmis seda stseeni ei ole, sellest teavad vaid temale lähedased inimesed ja muidugi ka Raamat, kes on suutnud oma filmi pooltunnis säilitada selle tänapäeval peaaegu mõistetamatu karge meeoleolu, milles vana naine kirjeldab oma tutvumise lugu ja vaimset lähedustunnet endast üle kolmekümne aasta vanema muusikalembese kunstnikuga.

Eesti kontekstis on see kahe välja- ja paistva kunstniku lugu. Kui koos veedetud paarkümmend aastat, möödunud sajandi kuuekümnendad-seitsmekümnendad ei oleks kulgenud suletud nõukogude kultuuriruumis, oleks ehk Erna Saare kontserdireisid viinud teda ka kaugemale kui Eesti väikelinnade kontserdisaalid ja abikaasa telegramm: "Ma mõtlen Sinu peale!" oleks saadetud ehk mõnda Euroopa tuntud muusikakeskuse. Kuid oli aeg, mil kammermuusikat mängiti Eestis ka väikestes saalides ja üldrahvalikeks valimisjaoskondadeks ümber kohandatud äärelinnakoolide lavadel esinesid klaveri saatel tuntud ooperilauljad. Need, kes polnud sõja lõpuaastail kodumaalt lahkunud või polnud võõral tahtel sattunud aastateks



hoopis karmima kliimaga Venemaa avarustesse.

Kuidas oleks kujunenud eesti kolmekümnendate aastate ühe säravaima maalija, Johannes Võerahansu kunstnikusaatus avatud ühiskonnas, jääbki vaid oletuseks. Teame ainult, kui väga kunsti olemus Euroopas sõjajärgsetel aastakümnetel muutus, kuidas muutusid Endel Kõks, Eerik Haamer, Karin Luts ja teised "Pallase" kuldaastate omaaegsed kaaslased. Aastakümned, mida Erna Saare, Valve Janovi, Lembit Saartsi ja Jaan Eilarti meenutuskillud filmis puudutavad, olid Võerahansule sõbralikud. Tal ei tulnud üle elada otseseid repressioone, ta elitaarselt kammerlik elulaad, mida film mälestustele toetudes rahulikult on jälginud, võis jätkuda ka seepool nõukogude tegelikkust, ilma et vanameister oleks tarvitsenud teha võimudega silmanähtavaid kompromisse.

Kaheldes siinkohal, kas Eesti publik filmi ennast niipea telepildis näha saab, räägiksin ära ka pealkirja loo. Vahel nimelt lendab Erna Saare mõnele raamaturiulile või pildiraamile rõduuksest linnuke ja viibib korteris pisut aega, otsekui veendumaks, et omaaegne haritlaskeskond on säilinud samalaadsena, kui oli aastal 1980, mil vaikselt hääbuv kunstnik oma teostest ja kõrvaltoast kostvast klaverimuusikast lahkus.

Seitsekümmend kolm minutit vältav "**Valdemar Väli**" (2003) on valminud Väli enda tellimisel kataloogfilmina, mis sisaldab nii eesti ühe vanima (sünd. 1909) tegevkunstniku elulooülevaate kui ka annab üksikasjaliku pildi kogu tema loomingust. Filmi algus on kujundlik ja paljutootav: Kullamaal pottsepa peres üles kasvanud tulevane kunstnik lapsena vanal perekonnafotol ja mälestustahvli paigutamine omaaegsest tööstushoonest ainsana tänapäeva jõudnud paekivist korstnale, mälestus toas kasvanud vilja kandnud viigipuust ning al-

gul vaid riivamisi mainitud ebatüüpilised õpinguaastad Tallinna eraateljedes ja hiljem "Pallases" Ado Vabbe ateljees. Ent vaataja pettumuseks ei valgustata Väli enda vahetud mälestused kogu tema varasema loominguperioodi huvitavat ja dramaatilist metamorfoosi. 1943. aastal "Pallase" meistriateljees maalitud ja kohemaid klassikaks muutunud Hilda Üpruse portreele järgneb ju eesti kunstiajaloo lähiminekiku taustal murranguline aeg ka Valdemar Väli loomingus: andeka ja väljakujunenud maalija alateadlik püüd kohanduda muutunud ajastu ametlike ootustega.

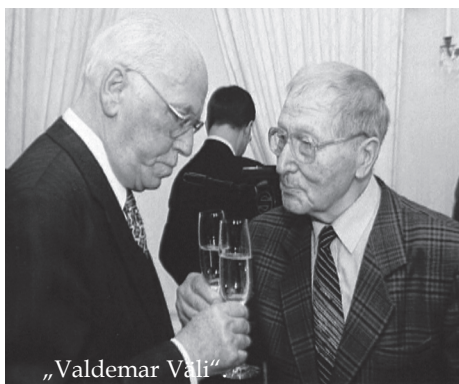
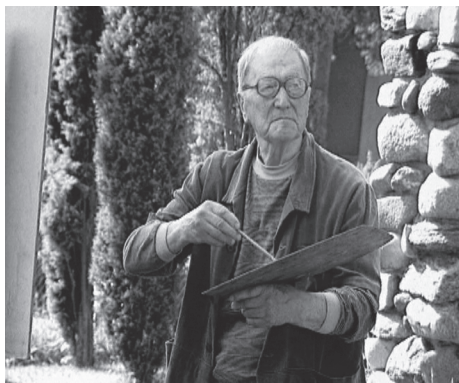
Selleks tuli astuda vaid mõni üksik vaevumärgatav sammuke pallaslikust naudisklevast ja elegantsest kolorismist ofitsiaalsemalt mõjuvamasse hallikaspruuni. Vaid sammuke Hilda Üpruse portreest "läänemaa tüüpi" rahvalike portreedeni ja Nõukogude Eesti kultuurieliidi esindusportreedeni, kelle poos maalil oli tavaliselt jäigalt pidulik. Aastakümnete jooksul on Väli portreeloomingu vaimsuses vähe muutunud – vaid ajaga tundlikult kohanenud maali-maneeer. Väga otsene võrdlusvõimalus kallutas kaalukamaks varasema loominguperioodi, näiteks 1990. aastail maalitud Rahvusraamatukogu juhtivate daamide kübaratega portreed tundusid neljakümnendail maalitud õdede Üpruste maneerliku parafrasina.

Oli armas näha filmis Leo Gensi tema päikeselisel eluõhtul talle omases näitusemiljööös ja tähelepanu teritav kuulda teda lausumas: "Rahvas ja riik nõuavad esindusportreed!" Nii see on paraku alati olnud. "Rahvas ja riik" nõuavad ja hindavad ju üsna samalaadseid asju mis tahes režiimi ajal, vaid portreeteritavad isikud vahelduvad. Need kunagi maalitud esindusportreed on täna rahvuse omaaegsete parimate esindajate järeltulijate kodudes, muuseumides, aga paljud neist on jõudnud ka Moskvasse ja Saksamaale. Esimene aad-

ress näitas omal ajal eesti kunstniku ametlikku staatust, teine aga tõeliselt suurepäraselt professionaalset taset: *feinschmecker*'id Saksamaalt käisid üheksakümnendatel üsna agaralt eesti vanema generatsiooni kunstnike ateljeesid mööda otsimas detailipeent "Pallase" krun-diga maalitud portreed, figuurikompositsiooni ja maastikuvaadet. Eksootiline "sotsialistlik realism" leidis välismaistes erakogudes sooja vastuvõtu.

Valdemar Väli muutumatult väärilikele elukäigule tagasi vaadates (töö maaliõppejõuna Kunstiakadeemias aastail 1947 – 1988, kümmekond aastat professoritoolil, ENSV teenelise kunstniku nimetus, emeriitprofessori staatus vabas Eestis ja orden president Merilit) ei saaks päriselt nõustuda kunstiteadlase Mai Levini väitega, nagu vajaks just sõjajärgne kunstnike põlvkond senisest suuremat tähelepanu, kuna nende eneseteotus kunstnikuna kulges eriti raskelt. Sõjajärgne põlvkond eesti kunstis ei olnud kaugeltki homogeenne nähtus ja nagu teame, elasid põlvkonnakaaslased kohanemiskulude uue režiimi eripärade-ga läbi üsna erineval moel. Ülo Sooster ja tema sõbrad veetsid mõned aastad suure kodumaa põhjarajoonides, Valve Janov pesi mõned aastad laboratooriumis pudelid, Alfred Kongo aga keeldus kümmekond aastat üldse igasugusest loomingulisest tegevusest. Need kohanemata juhtumid toimusid muidugi peamiselt Tartus, kust Väli juba neljakümnendail pealinna ümber asus.

Film on kahtlemata väsitavalt pikk ja tellija soov esitleda selles kõiki oma kuuekümnelt loominguaastal maalitud teoseid oleks võinud realiseeruda näiteks märksa lühema ja teisiti struktureeritud filmi kaasaandena kompaktselt ja siis juba ka analüütilise kaassõnaga CD-ROMil. Ent Raamat on leidnud ka siin võimaluse avada vana kunstniku tõeliselt sümpaatne pale ühe väga ilusa detailiga: vaatajale avaneb jaapanlik aed



paljude istutatud kadakatega kunstniku enda korralikult laotud kivimüüri varjus. Aed ilmub kui tõeliselt eksisteeriv ideaalmaailm ja laseb vaatajal astuda kunstnikule ootamatult lähedale. Tekib kahetsustunne, et lugupeetud kunstiteadlaste dogmaatiliste heietuste asemel ei kata Väli enda vahendituid mälestuskatked ainsa helitaustana ekraanil katkematult ja üsna väsitavalt mööda libisevat kronoloogilist loominguüleval-



det. Need mälestused oleksid võinud olla ka katked kunstniku ja režissööri paljudest kohtumistest jäädvustatud juhuvestlustest, neil oleks olnud kultuuridokumendina hindamatu väärtus. Väga kõrges eas ollakse ju enamasti imetlusväärselt aus omaenda ja oma keskkonna mineviku suhtes.

Kunstnike Liidu tellimusel valminud kaks tavapäraselt lühiformaadilist (viisteist min) ja tempokat portreefilmi **“Lemming Nagel”** (2001) ja **“Enn Johannes”** (2002) sunnivad mõlemad vaatajat omal moel kaasa elama. Mõlemas filmis on režissöör puudutanud loovinimese eksistentsi olulisi probleeme: seotust igapäevase argikeskkonnaga ja sõltuvust sellest keskkonnast, argise mõjust loominguvõimele, kunstniku tavalisest suuremast inimlikust üksindusest ja võitlusest oma võimaluste eest teostada end kunstnikuna. Enn Johannese viimaste aastate elumuutuse kirjeldus (kunstniku sunnitud lahkumine Tallinna korterist, loobumine õppejõu tööst Kunstiakadeemias ja asumine vaid üksikute vanakestega asustatud külla Hiiu- maal) on tembitud elurõõmsate igapäevatöö ja näitusestseenidega ning filmi üks põhiprobleeme, juba elatanud, ent loominguilises kõrgvormis kunstniku sunnitud lahkumine Eesti kunstimetropolist kaob nagu elava ja dünaamilise lavastuse muude kihtide varju. Tava-vaataja ei pruugigi aru saada, miks Aimar Kristerson ütleb mõned laused Johannese Tallinna-korteris. Usun, et paljud selle filmi vaatajad ei tea, et Enn Johannese tegus ja elurõõmus isiksus on olnud toeks ja eeskujuks paljudele Kunstiakadeemia tudengitele. Tema nüüdseks seadusjärgsele omanikule tagasi läinud korter kesklinnas oli sõbralik koht, kus paljud tundsid end oodatud külalistena.

Täendusrikka nimetusega näituse **“Raha ja raamat”** avamishetkil Rahvus- raamatukogus demonstreerib kunstnik

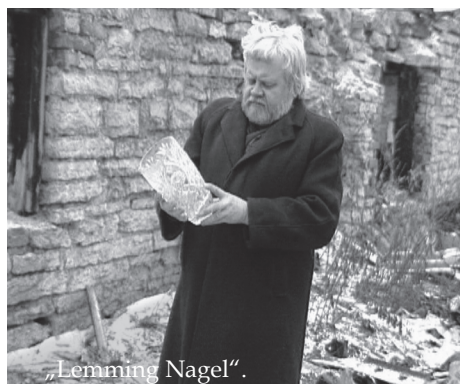
juba 1994. aastal raamatukogu poolt omandatud "Rahapada" publikule seestpoolt. Vaimukal teosel on nimelt sisemuses puust ksülofon, mis muidu jääb raamatukogu fuajees möödaastujale nähtamatuks. Inimene viskab "rahapaja" pilust sisse mündi ja kuuleb helinat, teadmata, kuidas seda heli tekitatakse. Aga filmi vaatajale ei jõuagi vist päriselt teadvsusse, et iga-aastased Kristjan Raua ja Konrad Mäe aastapreemiade ning riiklike kultuuri- ja spordipreemiade mälestusmedalid tulevad nüüd Tallinna väikesest külast Hiiumaalt, kus Enn Johannes (sünd. 1936) oma abi vajava vennaga vabakutselisena elab.

"Lemming Nagel" on film võimalusest teha head ja samal ajal paljudele arusaadavat kunsti. Algab nagu muinasjutuline joonisfilm. Kusagil linna ääres elab kõrghoones maalija Lemming Nagel (sünd. 1948), kelle aknast paistab laulva revolutsiooni ajal eestlase vaimusele, iseolemisele ja järelkasvule ülimalt vaenulikuks kuulutatud Lasnamäed ääristav metsik loodusmassiiv. Ja selle võseriku varjus peitub kõiksugu imelisi võimalusi pakkuv prügi mahapaneku koht. Tarvitseb Nagelil vaid ja lutada seal pisut oma lonkava koeraga ringi ja ennäe: nagu imeväel valmivad seitsmekümnendate rockigeneratsiooni parimat vaimsust kandvad kolmemõõtmelised installatsioonid. Euroopa Liidu kahtlased ideed, ohtlikud allveelaevad ja väsinud aega varjavad käokellad jõuavad Nageli Lasnamäe ateljeelaboratoriumist näitusele, et pälvida seal publiku üldrahvalikku armastust ja kriitikute südamlikku, pisut nõutut huvi.

Nagel on peenetundelisele vaimustujale Raamatule erakordselt sümpaatne, nagu kõik tema filmides kujutatavad. Aga end kujutatuga samastades on raske säilitada analüütilist distantsi oma objektiga. Rein Raamat on enamasti sellistel puhkudel lasknud ilmuda autoriteetsel *deus ex machina*’l ja nüüdki

astub näitusepiltide vahelt välja Ants Juske, kes oma karusel, ent usaldusväärsel ja sümpaatsel moel määratleb mitte ainult Nageli sürrealismi olemuse, vaid lahterdab mõne minutiga lühidalt ja asjalikult ka kogu maailma kunsti põhitõed.

Nii et – selline film peaks olema igas Eesti koolis käepärast võtta ja ka kõik ülejäänud Raamatu aastate jooksul valminud kunstidokumentaali ehk jäädvustused Eesti kunstnikest. Ka siis, kui olen teinud selles arvustuses mõningaid etteheiteid või olen ehk näidanud oma taipamatust filmialastes finesses, tahaksin öelda, et kunstiteadlasena, muuseoloogina ja õppejõuna pean ma Rein Raamatu filme kultuurijäädvustusena oluliseks ja korvamatuks valdkonnas, mis on olnud ja on ka ilmselt tulevikus aina alarahastatud ja ilma jäetud jagajate tähelepanust.



„Lemming Nagel“.

LOOJA, ARMASTUS JA HAIGUS

ANNIKA KOPPEL

„LAUL MARTINILE“ (*En sång för Martin*). Stsenarist (**Ulla Isakssoni** romaani järgi) ja režissöör **Bille August**, produtsendid **Bille August**, **Lars Kolvoig**, **Michael Lundberg** ja **Michael Obel**, operaator **Jörgen Persson**, muusika: **Stefan Nilsson**, monteerija **Janus Billeskov Jansen**, lavastuskunstnik **Anna Asp**. Osades: **Sven Wollter** (Martin), **Viveka Seldahl** (Barbara), **Reine Brynolfsson** (Biederman), **Lisa Werlinder** (Elisabeth), **Linda Källgren** (Karin) jt. 35 mm, 117 min, värvoiline. © Moonlight Filmproduction jt, Rootsi/Taani, 2001.

„IRIS“. Stsenarist (**John Bayley** raamatu järgi) ja režissöör **Richard Eyre**, kaasstsenarist **Charles Wood**, produtsendid **Robert Fox** ja **Scott Rudin**, operaator **Roger Pratt**, muusika: **James Horner**, monteerija **Martin Walsh**, lavastuskunstnik **Gemma Jackson**. Osades: **Judi Dench** (Iris Murdoch), **Jim Broadbent** (John Bayley), **Kate Winslet** (noor Iris Murdoch), **Hugh Bonneville** (noor John Bayley), **Penelope Wilton** (Janet Stone) jt. 35 mm, 90 min, värvoiline. © Robert Fox Ltd jt, Suurbritannia/USA, 2001.

„ARMASTUS ON SAATANAST“ (*Love Is the Devil*). Stsenarist ja režissöör **John Maybury**, produtsent **Chiara Menage**, operaator **John Mathieson**, muusika: **Ryuichi Sakamoto**, monteerija **Daniel Goddard**, lavastuskunstnik **Alan MacDonald**. Osades: **Derek Jacobi** (Francis Bacon), **Daniel Craig** (George Dyer), **Tilda Swinton** (Muriel Belcher), **Anne Lambton** (Isabel Rawthorne), **Adrian Scarborough** (Daniel Farson), **Karl Johnson** (John Deakin) jt. 35 mm, 90 min, värvoiline. © BBC, Suurbritannia/Prantsusmaa/Jaapan, 1998.

Suur kunst ja säravad loojad, tormiline armastus ja parandamatu haigus pakuvad lõputult ainet ükskõik mis laadi draamaks. Kui XIX sajandil haigestusid kirjandusteostes loojad ja armastajad peamiselt tuberkuloosi, mida peeti “tundlike” haiguseks, siis XXI sajandil on vähile, aidsile ja hullumeelsusele lisandunud veel üks laastaja, mille vastu tänapäevane teadus pole suutnud abi leida – Alzheimeri tõi, mis hävitab inimese mõistuse ja jätab keha omapäi.

Tundub, et üksnes keha hääbumisega on kuidagi lihtsam leppida, sest vananemine on paratamatu. Kui füüsis nõrgeneb, siis pakub lohutust mälu ja mõistus, vaimu jõud hoiab meid püsti. Aga kui ka seda enam ei ole, hävineb isiksus, kaovad mõistus ning võime endaga toime tulla, siis sureb inimene ammu enne seda, kui tema keha lakkab funktsioneerimast. See on trööstitult peletav perspektiiv, Alzheimeri tõves ei leidu kübetki õilsust. Vastupidiselt XIX sajandi müüdile, kus tuberkuloos oli tüüpiline tundelise noore kunstniku haigus ja need, kes seda põdesid, said enda ümber justkui romantilise oreooli. Näiteks Thomas Manni “Võlumäes” saab pürjelist Hans Castorp haiguse läbi justkui õilsamaks. Uusi surmatõbesid, nagu vähk ja aids, pole selline romantikaloor kunagi ümbritsenud. Tugevaim metafoor on siiski vaimuhaigus, kõik müstiline inimese meeltes toimuv, mis vastandub elu tühisusele, banaalsusele, liigsele korraldatusel.

“Kahekümnendal sajandil on hullumeelsus see jätk piinav tõi, millest on tehtud kõrgema tundlikkuse näitaja, “hingeliste” tunnete ja “kriitilise” rahulolematuse kandja,” kirjutab Susan Sonntag oma teoses “Haigus kui meta-

foor". Ja jätkab: "Nagu tuberkuloos, on ka hullumeelsus omamoodi pagendus. Psüühilise reisi metafooriga avardatakse romantilist reisiideed, mida seostati tuberkuloosiga. Mitte juhuslikult pole reis kõige tavalisem äärmise positiivse psühholoogilise kogemuse metafoor – olgu siis narkootikumide abil või psühhoootilises seisundis."

Aga reisile minnakse ja sealt tullakse tagasi, tundes rõõmu, et ees ootab kodu – või vähemalt on olemas õhkõrn võimalus tagasi pöörduda. Kui näiteks vaimuhaigus võib leeveneda ja mõnedel juhtudel paraneda, siis Alzheimeri tõi läheb üksnes hullemaks. See on pöördumatu ja lõpuks langeb inimene väikese lapse tasemele. Kuigi ta võib nõnda elada pikki aastaid, pole see mitte trööst. Sellele reisile on vaid üheotsapilet.

Bille Augusti "Laul Martinile" (*En sång för Martin*, 2001) portreteerib paari, kelle elu tumestab mehe Alzheimeri tõi. Sama käib ka **Richard Eyre'i** filmi **"Iris"** (2001) kohta, mis põhineb **John Bayley** raamatul **"Eleegia Iriसेle"**, mille ta kirjutas oma naisest kirjanik **Iris Murdochist**, kes elu lõpuaastatel Alzheimeri tõve küüsi langes.

"Laul Martinile" põhineb **Ulla Isaksoni** romaanil **"Raamat E-st"** (*Book about E*), kus autor on kujutanud oma Alzheimeri tõbe põdenud abikaasa võitlust haigusega.

Mõlema filmi tegelased on säravad intelligentsed loojad, kelle mälu hääbumine mõjub iseäranis katastroofiliselt, eriti võrdluses enne ja nüüd – kes nad olid ja mis neist sai.

John Maybury "Armastus on saatana" (*Love Is the Devil*, 1998) peategelaseks on XX sajandi üks tuntumaid kunstnikke **Francis Bacon**. Seltskonnas sadist, eraelus masohhist – nii elab kunstnik oma vastuolulist ja homoseksuaalset elu. Selles filmis pole dramaatikat lisamas Alzheimeri tõbe, kuid dep-

ressioon ja võib-olla ka vaimuhaigus sekkuvad armastajapaari ellu siingi.

Nii "Laul Martinile" kui "Iris" jälgivad Alzheimeri tõve haiguse kliinilist kulgu täpselt, nagu võib lugeda meditsiiniõpikutest. Esmalt tekivad mälulünkad, mida võib juhuslikuks pidada, seejärel ununevad sõnad ja siis ei tunne inimene enam kohta, kus ta viibib ja eksib ära. Ka kunagised oskused, näiteks ujumisoskus, ununevad, mõlemas filmis on stseenid peategelastest ujumas enne haigust ja siis, kui nad on juba tõve võimuses. Kunagised head ujudad satuvad nüüd uppumisohtu.

Ka see, kuidas lähedased haige progresseeruvale tõvele reageerivad, on mõlemal puhul sarnane, ehkki ühel juhul jääb haige eest hoolitsejaks energiline naine ja teisel olmeasjades saamatu mees. Kuigi on teada, et tänapäeva meditsiini vahenditega pole Alzheimeri tõbe võimalik peatada, ei lepi lähedased karmi paratamatusega ja püüavad haigust oma armastuse ja tahtejõuga eemale peletada. Haigele püütakse leida tegevusi, mis tooks möödunu meelde, ent see on asjatu. Lähedased saavad valusa tagasilöögi, kui mõistavad, et parimagi püüdmise juures ei ole võimalik haiguse vastu tahte jõul astuda. Miski ei päästa hävinevaid ajurakke. Haigus areneb omasoodu: järgneb ükskõiksus ja lõpuks kaob kõik, alles jääb vaid mõttetu keha, kunagise mõistuse sära tühjad varemed. Elage see üle ja armastage, kui suudate.

Alzheimeri tõi on kaotuse metafoor mitmes mõttes – mälu kaotus inimesele, isiksuse kaotus haigele, armastatu kaotus kaaslasele, kunstniku kaotus ühiskonnale.

"Laul Martinile" algab stseeniga, kus tuntud helilooja ja dirigent Martin Fisher (**Sven Wollter**) märkab orkestriproovis viiuldaja Barbara Hartmanit (**Viveka Seldahl**). Barbara juhhib diri-



„Laul Martinile“ (2001),
Bille August.
Sven Wollter (Martin) ja
Viveka Seldahl (Barbara).

gendi tähelepanu veale partituuris. Sugeneb vestlus, õhku tekib elekter, puhkeb flirt ja tunded pääsevad paisu tagant. Mõlemad on elanud aastaid armastuseta abielu ja tundub igati loogiline, et nad lahutavad nüüd kiiresti, et omavahel paari heita.

Barbara ja Martini esimesed kooseluaastad on filmis esitatud kirklikena ja neist rühitakse üle üsna kiires tempos. Õndsatele mesinädalatele Marokos järgnevad kaadrid, kus Martin ja Barbara koos töötavad, naeravad, armastavad ja seltskonnas aega veedavad — hilistes viiekümnendates paari kohta jagub neil kadestamisväärset energiat.

Agaga õnn on üürrike, sest Martin hakkab peagi asju ja sõnu unustama ja ärritub sageli näiliselt põhjusega. Kui mehel diagnoositakse Alzheimeri tõbi, algab võitlus nähtamatu ja salakavala vaenlasega. See, et kaks hingesugulast leidsid teineteist alles vanas eas, et õnn oli ilus, agaga üürrike, loob terava kontrasti halasamatatu haigusega ja teeb Martini traagika ja Barbara ohverduse eriti draamatiliseks.

Wollter ja Seldahl kannavad filmi võrdse duona, agaga punktist, kus Marti-

ni haigus hakkab arenema (mis toimub ehk dramaatilistel põhjustel veidi liiga kiiresti), saab „Laulust Martinile“ Seldahli film.

Oma nüansirikkas osatäimises toob Seldahl (kes oli päriselus Wollteri naine ja suri samal 2001. aastal, kui film valmis, vähki) filmilinale terve skaala tundeid: raevu ja frustratsiooni, armastuse ja kaotusevalu. Kui Martini haigus sunnib meest aktiivsest tegevusest tagasi tõmbuma, loobub ka Barbara esinemisest, et tema eest hoolitseda. Ta loodab haigusele oma piiritu armastuse ja tahtejõuga vastu astuda. Kuid miski pole enam endine. Teisel reisil Marokosse kannab Barbara kohvreid ja Martin kõnnib juhmilt kõrval, esile kerkib terav kontrast vaid mõned aastad tagasi aset leidnud eelmise reisiga, kui elujõuline ja tunnetest joobunud Martin Barbara süles hotelli fuajeest noorpaaride sviiti kandis.

Martini haiguse süvenedes ilmneb, et ta ei ole suuteline lõpetama suurimat tööd, ooperit, mille ta lubas oma mäenedžerile (**Reine Brynolfsson**). Enda arvates on Martin endiselt briljantne helilooja, agaga teistele paraku vaid haigusest

räsitud ja vaimselt kokku varisenud ebakompetentne vana mees.

“Laul Martinile” keskendub kahele tegelasele, kasutamata ühtegi *flashback*’i, mis kuidagi viitaks nende elatud elule, ja võtab laastava tõve otseselt ja kompromissitult vaatluse alla. **Bille August** asetab rõhu piinliku täpsusega karakteritele – kaks suurepäraselt näitlejat! – ja loo dramaatilisele struktuurile. Film vaatleb helilooja elu nagu lõpetamata sümfooniat. Selles raamistikus kulgevad dramaatilised sündmused ja muusikalised arengud, alates kutsuvast avamängust paatosliku, kuid vääramatult elujaatava lõpuni.

Pärast taani päritolu meistri Bille Augusti suure eelarve ja rahvusvaheliste koosseisudega tehtud filme (“Preili

Smilla lumetaju”, 1997; “Hüljatud”, 1998) märgib “Laul Martinile” lavastaja tagasipöördumist intiimsete draamade žanri juurde. Ilmselt on kammerlikumad lood talle omasemad, režissöör näeb suurt vaeva, et teha iga detail varjundirikkaks ja pingutusi kroonib edu – tal on õnnestunud luua film, mis mõjub paradoksaalsel moel ühtaegu nii valusalt kui ka kirgastavalt.

“Irise” tegevus algab õhtul, kus juba tunnustatud filosoofiaprofessor ja kirjanik Iris, kutsutud koos abikaasa John Bayley’ga Somerville’i kolledži banketile, peab vaimuka ja särava kõne. Samal ajal uitavad ta abikaasa mõtted tagasi aega, kus ta naisega ühel õhtusöögil esmakordselt kohtus. “Irise” tegevus leiab aset mitmel ajalisel tasandil, taga-

„Iris“ (2001),
Richard Eyre.
Kate Winslet ja
Judi Dench
(noor ja vana
Iris Murdoch).



sivaadete kaudu näidatakse noorte kohutumist, armastuse tärkamist ning paralleelne sündmustik kulgeb juba küpses eas vastamisi raske katsumusega – Alzheimeri tõvega.

“Irise” seadis filmilinale lavaveteran **Richard Eyre**, Briti Kuningliku Rahvusteatri kunstiline juht aastatel 1988 – 1997. Koos **Charles Woodiga** (*The Knack, Help!*) kirjutatud stsenaarium pühendub võrdset nii kahele karakterile, mida mängivad neli näitlejat, kui ka loo arengule.

Iris Murdoch oli tähelepanuväärne naine, nii filosoof kui ka viljakas kirjanik (ta kirjutas kakskümmend seitse romaani, viimane neist valmis, kui ta juba Alzheimeri tõve all kannatas), särav mõistus, kellele, nagu Bayley ütleb, sõnad tähendavad kõike. See naine oli armunud keelde ja küsis: “Kui sul ei ole sõnu, kuidas sa siis mõtled?”

Kuid sõnad polnud ainus, millesse Murdoch oli armunud. Otsekohene, kirglik, enesekindel, seda laadi isiksus, kelle nälg kogemuste järele sundis teda elu täiel rinnal elama. Tal oli tormiline eraelu, mitmeid armuafääre nii meeste kui naistega.

Kui Irisest kuus aastat noorem **John Bayley** teda Oxfordis 1954. aastal kohtas, lõi naise elujõud mehe sõna otseses mõttes oimetuks. Kui Johnilt küsitakse, kas ta on Irisega, suudab mees vaid hämmeldunult pobiseda: “Ma loodan nii.”

Olgugi et briljantse mõistusega, on Bayley häbelik ja ebakindel, ja algul seksuaalselt kogenematu. Kui Iris esmakordselt tema tuppa tuleb, siis ta pomiseb vaid, et majaperenaine ei luba sinna naisi tuua. Iris vastab kavalalt: “Ma ei ütle talle, et olin sinuga.”

Lugu on esitatud Bayley vaatepunktist, kes ilmselgelt Irist jumaldas, aga ta ise on sedavõrd uje, arg ja saamatu, et jääb veidi mõistetamatuks, millega ta Irisega suguse naise poolehoidu lõpuks pälvib. Kas sellega, et ta mõistis naise

erakordsust ja kinkis talle vabaduse? Pealispinna all tunneb Bayley muidugi valu Irisega promiskuiteedi pärast, kuid leiab ilmselt lohutust Irisega kõrval olemisest, koos ühiste harrastuste nautimisest, nagu ujumisest või lemmestseenidest – näiteks see, kus paar ninasid vastamisi hõõrub, korrutades: nöbinina, nöbinina, nöbinina.

“Nad on nagu ühe õuna kaks poolt,” kirjeldab näitlejanna **Judi Dench** suhteid kirjanik Iris Murdochiga ja kriitik John Bayley vahel filmis “Iris”. See sisukas iseloomustus selgitab, miks intelligentne ja liigutav film on nii mõjuv.

See pole lihtsalt Murdochiga ja Bayleyga enam kui nelikümmend aastat kestnud abielu jooksul tekkinud hingesugulus, vaid see, et näitlejad on samamoodi omavahel lähedased ja seotud nagu nende mängitavad karakteridki. Ja ebatavaline on, et need sidemed pole mitte kahe näitleja, vaid nelja näitleja vahel.

See kõik poleks sugugi nii selge ilma **Kate Winslet**i tugeva etteasteta, kes oma partneri **Hugh Bonneville**'i toetusel loob tugeva elujõulise karakteri – noor Iris on hoogne, kütkestav ja tugev nagu emalõvi. Lisaks kõigele on Winslet ka väga sarnane Denchi mängitud vana Irisega.

Dench omakorda sarnaneb tõelise Irisega, nii nagu teda vanemana fotodelt näeme. Tema roll on Winsletiga omaga samast klassist, ta mängib vanemat Irist, kes on juba tunnustatud kui oma põlvkonna edumeelseim kirjanik, ent kohe laskub temale haiguse külm vari. See on kartmatu ja edevusest vaba etteaste ning Dench teeb suurepärase rolli, tuues esile valu, mida peategelane tunneb, mõistes, et ta mälu kaob. Denchi tunnustati rolli eest parima briti naisnäitleja tiitliga.

Kui paari tugevam pool muutub töö võimetuks, siis muudab see Bayley pea-aegu täiesti abituks. Jim Broadbent pälvib Bayley rolli eest parima kõrvalosa “Oscari” ja “Kuldglõobuse”. John Bay-

ley on kirjeldanud oma suhet Irisega, öeldes: “Noor mees on armunud naisesse, kes kaob ikka ja jälle tundmatusse ja müstilisse maailma... aga kes alati tuleb tagasi.” Kuid lõpuks ei tulnud Iris enam tagasi. Ta suri 8. veebruaril 1999 ja oli oma elu viimastel aastatel – nagu Bayley kirjutab – “üks tore kolmeaastane laps”. Kogu tema looming, targad mõtted ja särav isiksus kuulusid justkui kellelegi teisele.

Filmi tagasisivaateline osa ei peatu pikemalt Irise kui kirjaniku saavutustel, vähe sellest, me ei saa üksikasjalist ülevaadet isegi tema kui kirjaniku loomeest ja selle tipphetkedest. See asjaolu on paljudes Murdochhi loominguga austajates pahameelt äratanud. Näeme tagasisivaateid tema elule Bayley silmade läbi, *flashback*’ides kerkib esile meenutus, nostalgia, igatsus, kahjutunne. See pole mitte biograafiline elutöö aruanne, vaid ühe silmapaistva inimese elulugu, antud armastava inimese kaudu.

“Armastus on saatanast” on kahe eelnenuga võrreldes hoopis teisest ooperist, peategelaseks on kuulus kunstnik **Francis Bacon (Derek Jacobi)**. Tema

maalid demonstreerivad intiimset suhet elu tumedama poolega, ta kujutab oma töödes inimeksistenti kõige grotesksemaid aspekte ja neist tulvab jätkuvalt eksistentsiaalset ängi, millest enamik mehi ja naisi meelsasti eemale hoiab. Režissöör **John Maybury** film, mis toob linale ühe perioodi Baconi elust, näitab kunstnikku üsna vastuolulise ja kaugelki mitte meeldiva inimesena. Huvi-
taval on siinjuures märkida, et filmis ei näidata ainsatki Baconi maali, ilmselt osutus näitamisõigus liiga kalliks või ei õnnestunud seda saada.

Sellest on muidugi kahju, sest kunstniku tööd annaksid paljugi aimu sellest, missugune oli mees, kes need maalis. Abstraktse ekspressionismi õitseajal maalis ta trotslikult figuure, tema subjektiks oli inimese keha, mida ta nägi kogu selle inetuses ja piinas – liha rippus neil kontide küljes, nagu oleks hooletu looja sinna tainast nätsatanud, näod on sageli valu- või meeleheittegrimassides väändunud.

“Armastus on saatanast” tegevus toimub Londonis 1960-ndate lõpul ja 70-ndate algul ja see jutustab üsna ebatõenäolise loo seitse aastat kestnud armu-



„Armastus on saatanast“
(1998).
John Maybury:
Derek Jacobi (Francis Bacon) ja
Daniel Craig (George Dyer).

afäärist Baconi ja alamast klassist varga **George Dyeri** vahel. Loo põhiliin, kuidas homoseksuaalne suhe Baconiga hävitab Dyeri, on olemuselt staatiline, kuid lisandub mitmeid huvipakkuvaid kõrvaltekste, nagu seosed kunsti, kire ja julmuse vahel, ja küsimus, kuidas ikkagi armastusel, mis peaks ju maailma päästma, saab olla sedavõrd hävitav vorm.

Kogu filosoofiline arutlus kulgeb Baconi lemmikbaaris "Colony Room", kuhu kogunes Soho värvikirev joodikute-kunstnike kamp ning mida pidas naine nimega **Muriel Belcher**. Seal käisid veel kunstnik **Lucien Freud**, kirjanik **Jeffrey Bernard**, ebasoosingusse langenud "Vogue'i" fotograaf **John Deakin** jt, kaasa arvatud muidugi legendaarne Soho-spetsialist ja alkohoolik **Daniel Farson**, kes on Baconi biograafia (*The Gilded Gutter Life of Francis Bacon*/"Francis Baconi kuldne elu rentsliis") autor ja konsulteeris lavastaja Mayburyt stsenariumi juures.

Filmi alguskaadrites näeme, kuidas Bacon nuusutab patja, kus ta armuke magas. Siis näeme, kuidas Dyer tema ateljeesse sisse murrab ja selle asemel et politsei kutsuda, teeb Bacon vargale ettepaneku riidest lahti võtta ja temaga voodisse tulla, lubades, et hiljem võib too võtta, mida aga soovib. Olles kord Baconi ellu sisse tunginud, ei kavatsegi Dyer sealt lahkuda. Suhte alguses laabub armastajate vahel kõik hästi, ent peagi tekivad probleemid. Mida vähem Bacon Dyerit vajab, seda enam viimane tema külge klammerdub, meeleheites isegi enesetapuga ähvardades. Lõpuks ütleb Bacon selle peale vaid: ateljees ongi üks toru, mis lausa nutab kõie järele!

Filmi tugevaim külg on ehk **Derek Jacobi** osatäitmine, mille pärast seda kindlasti vaadata tasuks. See on lausa hirmuäratavalt hea, tema Baconit on võimatu unustada. **Daniel Craig** jääb suuresti Jacobi varju, ehkki mitte tervenisti – Dyer areneb karmist röövlis

nõrga tahtejõuga tõmmata-lükata paraasiidiks.

Režissöör John Maybury visuaalne stiil on eriline ja muljet avaldav (operaator **John Mathieson**), ta kasutab veidraid võttenurki, kiiret montaaži ja deformeerunud kujutisi, et rõhutada Baconi maailma erilisust.

Inglise kriitik James Berardinelli on Maybury visuaalseid otsinguid iseloomustanud, võrreldes filmi impressio-nistliku maaliga, mis koosneb pisikes-test vinjettidest, mis eemalt vaadatuna moodustavad suurema kujundi. "Aga seda, mis töötab hästi lõuendil, ei saa tingimata filmilinale üle kanda, ja siin muudab see meetod filmi seotetuks ja juhuslikuks. Kombineeritud Maybury stilistiliste ehistega, on sellest küll, et vaataja nii Dyerist kui Baconist võimalikult kaugele peletada. Vaatame neid pikas perspektiivis, uudishimulikult nende tegemisi uurides, kuid me ei samastu nendega ega satu kuidagi nende maailma. Ent kui võtta arvesse Baconi nihi-listlikke elupõhimõtteid ("Ma pole millegi suhtes optimistlik," ütleb ta sageli, ja ta mõtleb seda tõepoolest), siis võib-olla polegi film sugugi nii halb."

Teisalt võib aga sellist operaatori-tööd just pidada heaks vahendiks, millega anda edasi Baconi maailma, eriti silmas pidades ta enda töid, mida me filmis ei näe. Näiteks õllekannudel väljaveninud siluetid, peegeldused, mis vihjavad Baconi diptühhonidele ja triptühhonidele; nägude moonutamiseks kasutatud filtrid ja läätsed aitavad tõepoolest luua Baconi visuaalset maailma ja ängi, mis on selle lahutamatu osa.

Kas võiks Baconi suurt tundlikkust maailma suhtes, valu ja vastuolusid, mida ta oma homoseksuaalses sado-maso hinges läbi elab, haiguse metafooriks pidada? Võiks, aga ilmselt on psüühiliselt haige hoopis Dyer. Vahe on vaid selles, et Baconi kirg on ammu kustunud ning ehkki ta hoolitseb oma armukese

eest, ei talu ta teda silmaotsaski. Ja Dyer ei suuda sellega kuidagi leppida.

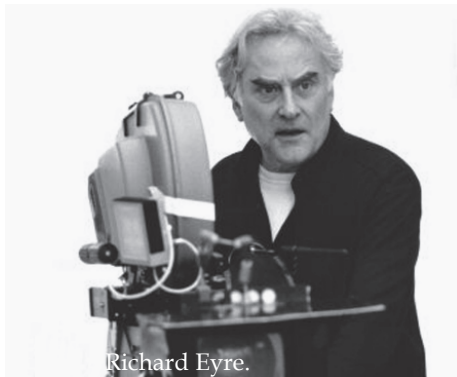
Looja, armastus ja haigus on äärmiselt kütkestav – õnneks küll mitte vältimatu – kolmainsus, mis loob suurepärased eeldused mõjuva müüdi sünniks. Ja kui lisanduvad veel meisterlik režissöör ja tippklassi näitlejad, siis sünnivadki head ja huvitavad filmid.



Bille August.

BILLE AUGUST on sündinud 9. novembril 1948. aastal Lundtoftes, Põhja-Kopenhaagenis. Pärast arhitektuuriõpinguid kodumaal siirdus ta Stockholmi fotograafiat ja dokumentalistikat õppima. 1971 lõpetas ta Taani Filmikooli operaatorina. Seejärel võttis ta operaatorina üles hulga tele- ja kinofilme. Filmid režissöörina: 1978 „*Mesinädalad*“ (Honning måne); 1982 „*Maj*“ (telefilm); 1983 „*Zappa*“; 1984 „*Busteri maailm*“ (Busters verden, ka miniteleseriaal); 1984 „*Twist and Shout*“ (Tro, håb og kærlighed); 1987 „*Vallutaja Pelle*“ (Pelle erobreren, Cannes'i festivali „Kuldne palmioks“ ja parima välisfilmi „Oscar“); 1991 „*Hea tahe*“ (Den goda viljan, miniteleseriaal); 1992 „*Noore Indiana Jonesi kroonikad*“ (The Young Indiana Jones Chronicles, teleseriaal, kaks episoodi); 1992 „*Hea tahe*“ (Den goda viljan, Cannes'i festivali „Kuldne palmioks“); 1993 „*Vaimude maja*“ (The House of the Spirits); 1996 „*Jerusalem*“; 1997 „*Preili Smilla lumetaju*“ (Smilla's Sense of Snow); 1998 „*Hüljatud*“ (Les Misérables); 1999 „*Noore Indiana Jone-*

si seiklused“ (The Adventures of Young Indiana Jones: Tales of Innocence, viies osa); 2001 „*Laul Martinile*“ (En sång för Martin); 2004 „*Without Apparent Motive*“ (tegemisel).



Richard Eyre.

Sir RICHARD EYRE on sündinud 28. märtsil 1943. aastal Barnstaple'is, Devonis, Suurbritannias. Ta on õppinud Cambridge'i ülikoolis, esimene teatrilavastus valmis tal 1965 Leicesteris. Eyre on juhtinud teatreid Edinburghis ja Nottinghamis, töötanud BBCs produtsendi ja režissöörina. 1988 – 1997 oli ta Londonis Royal National Theatre'i kunstiline juht. 1993 avaldas ta oma autobiograafia ja 2000 teatriteemalise raamatu „*Changing Stages*“. Filmid: 1960 „*Julius Caesar*“ (telefilm); 1979 „*Comedians*“ (telefilm); 1981 „*Country*“ (telefilm); 1983 „*The Ploughman's Lunch*“; 1983 „*Loose Connections*“; 1984 „*Laughterhouse*“; 1985 „*Past Carving*“ (telefilm); 1986 „*The Insurance Man*“ (telefilm); 1989 „*Tumbledown*“ (telefilm); 1993 „*Suddenly, Last Summer*“ (telefilm); 1997 „*Kuningas Lear*“ (telefilm); 2000 „*Rockaby*“ (telefilm); 2001 „*Iris*“; 2003 „*Compleat Female Stage Beauty*“ (töös); 2004 „*The Assumption*“ (ettevalmistuses).

JOHN MAYBURY on sündinud 1958. aastal Londonis. Aastast 1982 on ta teinud viisteist filmi, neist kõige rohkem tähelepanu on äratanud „*Armastus on saatanast*“ (Love Is the Devil, 1998).

MÄNGIME HAMLETIT

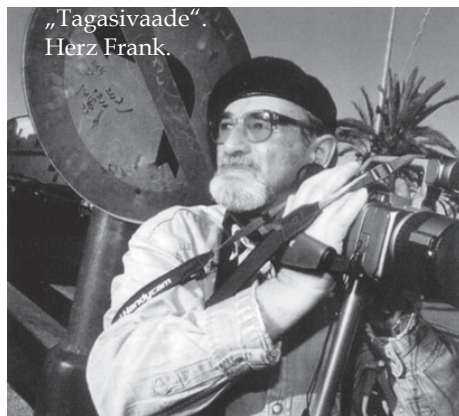
TIINA LOKK

Tänavuse, arvult seitsmeteistkümnenda Pärnu rahvusvahelise dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festivali *grand prix* võitis **Ulrika Bengtzi „Nüüd sa oled Hamlet“**, kus vaimupuudega mehed ja naised mängivad Shakespeare'i "Hamletit". Nad muudavad vabalt ja julgelt klassikalist teksti, toovad etendusse oma ideid, mis sünnivad orgaaniliselt elust enesest. Ühisloomingust saab teos, mis ületab konventsionaalseid arusaamu kuulsast tragöödiast. Kui palju vabam ja tervem oleks tegelikult meid ümbritsev keskkond, kui me kõik suudaksime ja oskaksime sarnaselt filmi kangelastega ning vaatamata ühiskonna kehtestatud mängureeglitele rääkida omi mõtteid ja teha omi tegusid ning nõndaviisi laiendada piire enda ümber ja sees.

Pärnu filmifestival on sisuliselt ühe mehe festival, kelle filmivalik määrab programmi näo. **Mark Soosaar** on nagu Hamleti isa vaim, kes oma festivali kaudu irriteerib ühiskonda küll haruldaste kaadritega kaduvatest kultuuridest, küll paisates näkku painavaid probleeme, et siis taas anda lootust läbi erakordsete inimeste, keda kaamerale on õnnestunud hetkeks ajas peatada.

Kes aga esitab saatusliku küsimuse olla või mitte olla? Äkitselt vaataja?

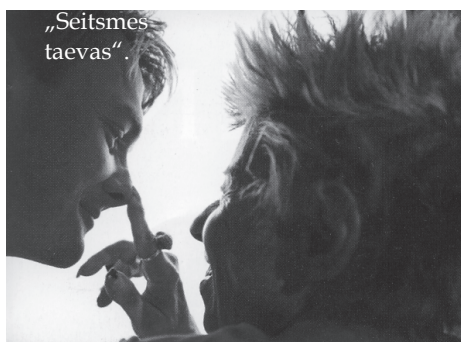
„**Tagasivaade**“ on üks omapärane film – autoportree. Rahvusvahelisel tunnustatud läti dokumentalist **Herz Frank** on julge mees, kes läheb südameoperatsioonile ja on otsustanud lasta filmida selle kulgu, ning ta tahab olla läbinisti aus nii enne kui ka pärast operatsiooni. Teades, et selline operatsioon võib ebaõnnestuda, püüab ta eelnevalt kaamera abil visualiseerida oma mõtteid, lastes silme eest läbi kogu elu sõlm-



punktid. Inimene tunnetab ennast teadagi tõeliselt alles piirsituatsioonides.

Nii nagu mõtted ja aistingud enamasti haakuvad üksteise külge pigem assotsiatiiv- kui tavaloojika järgi, nii ehitub üles ka filmi dramaturgiline struktuur, mis ühelt poolt on kahtlemata voorus, teisalt aga miinus, sest paiguti jäi nii mõnigi link arusaamatuks. Samas, teades ja tundes portreeteritavat, küll mitte väga hästi, aga ikkagi, oleksin oodanud sügavamalt peeglisse vaatamist. Praegusel kujul jäi teekond poolikuks, kui mitte arvestada kaadreid kirurgi noast südames – visuaalselt oli see võimas stseen ja võinuks tõusta siduvaks kujundiks. Samas sai filmist omaladadne nekroloog ja mälestusmärk paljudele Franki kolleegidele ja tema armastatud abikaasale Irale.

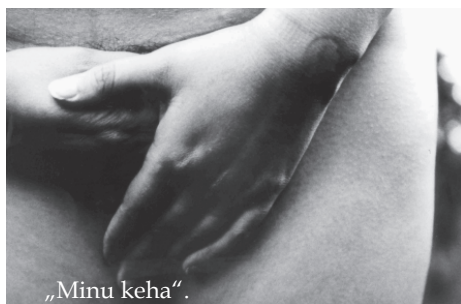
Norra kunstnik **Lars Kristian Gulbransen** filmis „**Seitsmes taevas**“ (rež **Staffan Strandberg**) on teinud endast ja oma kodust elava kunstiteose. Kui film ise on pretensioonitu, siis seda ei saa just öelda tema transvestiidist tegelase kohta, kes kogu oma olemusega tahab eelkõige purustada tabusid iseendas ja teda ümbritsevas Norra väikelinnas, et



kinkida täiesti uut, kohati hullumeelse-
na näivat reaalsust. Igal juhul õnnestub
tal nii üks kui teine – olla tema ise ja
sundida teisi küsima, kes on nemad.

Vastupidiselt eelnevale jõuab teise
norra filmi „**Minu keha**” autor **Marg-
reth Olin** alles loo lõpus iseenda ja oma
kehaga harmoonilisse tasakaalu. Tege-
mist on omalaadse eksperimendiga,
mõtiskluse või uurimusega sellest, kui-
das inimene jõuab teiste kaudu lõpuks
iseendani, õpib ennast tundma ja ar-
mastama oma keha ning avastab oma
mina ja leiab tasakaalu. Maailmas on ju
küllalt inimesi, kes ei suuda harjuda
omaenda nina, jalgade, rindade või mil-
lise kehaosaga tahes.

See probleem ei vaeva mitte ainult
naisi. „Minu keha” oli kindlasti visuaal-
selt festivali üks huvitavamaid filme,
eristudes teistest suuresti hea operaato-
ritöö ja kujundliku mõtlemise poolest.
Tänase dokumentalistika üks põhiprob-
leeme ilmneb selles, et väljundiks on te-
levisioon ja põhikandjaks VHS. Kumbki
ei nõua ega soodusta tänu protsesside



lihtsustumisele kinole omast pildikul-
tuuri.

Üks põnevamaid ja samas raske-
maid žanreid dokumentalistikas on port-
ree. Teise inimese nägemise, kuulmise
ja mõistmise anne on antud vähestele,
veel raskem on aga seda kõike vahen-
dada tõetruult, anda edasi portreteri-
tava isiksuse võlu teistele nii, et ka ne-
mad näeksid seda, mida oled tunne-
tanud.

Prantslase **Nicolas Philibert'i** „**Olla
ja omada**” oli nii Pärnu festivali žürii
kui ka eesti rahva lemmikuks (filmi
näidati ka ETVs). See on võitnud eelne-
valt seitse suurt rahvusvahelist pree-
miat, nende hulgas Euroopa Filmiakadeemia
parima dokumentaalfilmi au-
hinna. Kui viimast kümnendit iseloo-
mustab tõik, et hea dokfilm ei satu tava-
liselt enam kinodesse, siis „Olla ja oma-
da” lõi eelmisel aastal Prantsusmaal
kassarekordeid, olles edukuselt aasta
kuues film kinodes, edastades nõnda
paljusid mängufilme.

Nii nagu Eestiski, võib kogu Prant-
susmaal siiani leida nn üheklassilisi koo-
le, kus kõik külalapsed õpivad ühe õpe-
taja käe all. Ja nii lasteaiast algkooli lõ-
puni. Nad õpivad väga koduses õhk-
konnas. Filmi peategelane, „prantsuse
õpetaja Laur” oma hingestatud südam-
likkuse, hea huumorimeele ja selge
maailmavaatelise tarkusega, ei jäta
külmaks ilmselt ühtegi vaatajat, nii
nagu ei saa jätta külmaks neljateist-
kümnest lapsest koosnev sootsium,
ühiskonna mikromudel. See toimib ek-



raanil sõltumata kaamera juuresolekust ja rabab oma eheda eksistentsiga.

„Olla ja omada“ on film olemise vailusast võlust vaimuse omandamise ja säilitamise nimel. Filmi parimaid kohti on kaadrid prantsuse farmerite lihtsast perekonnast, kus terve suguvõsa püüab läbi pureda matemaatikavalemite rärgast, et aidata lapsel ette valmistada järgmise päeva koolitükke. Autori avatus ja heatahtlik uudishimu kõige teistsuguse vastu, humoorikas detailinägemise oskus ja samas delikaatne maailmakäsitlus teebki vaataja jaoks võimalikuks tõelise elamuse.

Festivali pärlik kujunes kahtlemata kogu Philibert'i filmide retrospektiiv, mis avas meile ühe dokumentalisti kui suurejoonelise professionaali ja erakordse inimese maailma. Täpsemalt kui ta ise on raske iseloomustada neid filme.

„Üks loom, kaks looma“. Pariisi Evolutsioonimuuseumi renoveerimistöõde ajal väandatud film „...pakub unenäolist pilti sadadest ja tuhandetest liikumatutest loomadest, kelle on kunagised uurijad kokku kogunud ja tänased teadlased hoolega hoidnud“.

„Louvre'i linn“ ei ole „...kunstilistega ühiskonnateaduslikku laadi film, mis räägiks muuseumitöõtaja elukutsest. Tahtsin jutustada loo, lähtudes elavast materjalist. Filmisin Louvre'i rahvast nagu filmiksin balletietendust“.

„Kurtide maailm“. Milline on maailm nende tuhandete inimeste jaoks, kes elavad vaikususes? „Ma tahtsin anda sõna neile inimestele, keda me enamasti vaatame läbi puude prisma. Tahan, et näeksite neid minu filmi abil teisiti.“

„Iga tühiasi“. „On see film hullumeelsusest? Kindlasti mitte. Psühhiaatriast? Veelgi vähem! Teatrist? See on ettekääne... Ma ei teinud niivõrd filmi kellestki, pigem tegin ma filmi „hulludega“ ja tänu La Borde'ile (psühhiaatriahaigla). See film räägib sellest, mis meid teiste inimestega seob, meie või-



„Me elame maailma lõpus“.

mest või võimetusest teise olendi jaoks ruumi teha. Ja ka sellest, mida inimene iseenda kohta võib avastada.“

Teise inimese, teise kultuuri jaoks ruumi teha, olla tolerantne ja säästev – nii võiks kokku võtta festivali programmi selle osa, mis käsitleb põlisrahvaste kultuurilise ellujäämise probleeme, nende traditsioone ja rituaale.

Parim niisugune film oli valgevenelase Viktor Asljuki „Me elame maailma lõpus“. Mõtlilikult ja rahulikult liigub kaamera, joonistades välja jõekaldapealsel kaljunukil asetseva küla kontuurid. Esmapilgul on maailma lõpp selles tõusva päikese udus ilus ... kuni kaamera jõuab külla, kus möõda teed roomab kodu poole maani täis küla-mees. Külas, kus iga päevaga lagunevad majad üha rohkem ja rohkem, kus vanad surevad ja kust noored lahkuvad. Ja kes ei lahku, see joob ennast surnuks. Kui protsessi ei suudeta peatada, vajuvad aegamisi jõe lõputusse kulgemisse nii inimesed, kari kui traditsioonid – ja midagi nagu polekski kunagi olnud: päike vajub endiselt sillerdavasse jõkke, et siis taas tõusta metsa kohale...

Hamari kaunitar Duka elab Etioopias. Hamarid on karjakasvatajad nomaadid, kes elavad väikeste põõsastega kaetud kõrbes ja räägivad hamari keelt. See film pidavat olema arvult neljas, kus võluva naeratuse ja sorava jutuga Duka võidab enda poole vaatajaid üle kogu



maailma. Mina eelmisi filme näinud ei ole, aga olin tõeliselt rabatud ja võlutud selle looduslapse sisemisest intelligent-susest ja suhtlemiskultuurist. Tema mees on võtnud perre juurde teise naise ja Duka arutlebki nüüd väga rahulikult võimalike põhjuste üle ja kuidas peaks ta sellises olukorras käituma. Autorid on ilmselt aastatega saanud oma tege-lastega sedavõrd lähedaseks, et need usaldavad neid jäägitult ja kaamera ei sega ei nende rääkimist ega toimetamist.

Filmides, kus käsitletakse haruldasi ja vanu kultuure, on äärmiselt oluline suhtumine ülesvõetavasse; kui suudetakse end asetada samale tasandile filmitavaga ja ei suhtuta objekti "valge" inimese seisukohalt, on tulemus fantastiline, nagu „Duka dilemma“, autori-teks **Jean Lydall** ja **Kaira Strecker**.

Kindlasti on paljude selliste filmide puhul omaette väärtus jäädvustada nähtust kui niisugust, olgu nendeks siis haruldane keel, mida terves maailmas räägib vaid mõnikümmend inimest, või rituaalid. Nii täidavad need filmid oma ülesande, kahju on ainult, et paljud neist ei vormu kunstiteoseks.

Soosaar on öelnud, et lapsed sünnivad armastusest, aga pahatihti nad unustatakse pärast ilmaletoomist. Tänavusel

festivalil oli eriprogramm, mida võiks kokku võtta ühise nimetaja alla – filmid lastest ja nende probleemidest. Iseküsimus on adreassaadis; need filmid olid küll lastest, kuid mõeldud ikkagi täiskasvanuile.

Avafilmi oli **Birgitte Glavind Sperberi „Sünnipäev“** – väga avameelne ja tõsine lugu sünnitamisest ja sünnist siia maailma, mille tundmaõppimine ja millega kohanemine võtab aastaid.

Programm tervikuna oli kenasti üles ehitatud, käsitledes indiviidi kujunemist ja sellega seonduvaid muresid, valusid ja rõõme. Tippfilmid olid kahtlemata **Lasse Naukkarineni „Koolipoisi elu“**, **Chris Relleke** ja **Jacha de Wilde „Starkiss – tsirkusetüdrukud Indias“** ja **Andrei Zaitsevi „Gleb“**.

„Koolipoisi elus“ näitab autor oma poja fantaasiamaailma. Samm sammult areneb ja muutub lapse loovus ning konkretiseerub üha enam tema eneseväljenduse otsinguis. Tegemist on omapärase uurimusega kunstniku hinge kujunemisest, tema suhestumisest ümbritseva keskkonnaga.

Raymani Suures Tsirkuses Indias töötab viiskümmend tüdrukut, keda vanemad on sinna müüinud, et leevendada raskeid majanduslikke olusid. Tüdrukud on söönud, riides ja saavad isegi rahaliselt toetada oma vanemaid, aga on nad õnnelikud? Sisuliselt on nad nagu pärisorjad – nende ainukeseks



kontaktiks välismaailmaga on televiisor. Samas aga on ka nende valikuvõimalused väljaspool tsirkust piiratud: müüa sigarette ja siidi või minna mehele või virelda äärmises vaesuses.

Elu tsirkuses on aga karm, tüdrukud peavad sooritama üliraskeid numbreid, sageli ka eluohtlikke. Raskeim trikk on „Starkiss“ ehk „Taevasuudlus“, kus tüdrukud hoiavad kõrgel lae all üksteisest kinni ainult hammastega. On hämmastav, millise kontakti ja läheduse on autorid tüdrukutega saavutanud. Nad räägivad kõigest oma probleemidest avameelselt ja ausalt (autorid lubasid, et filmi ei näidata Indias ja nad peavad oma sõna). Probleemide ring ei piirdu ainult tsirkusega, ligi poolteisetunnise filmi ajal kujuneb terviklik mosaiik inimsuhetest väikeses sootsiumis, mille nimeks on tsirkus. Film annab ühtlasi aimu valitsevatest reeglitest ja traditsioonidest Indias, sealsetest ühiskondlikest suhetest ja tavadest.

Hästi mõtlemapanev oli ka vene dokumentalisti Andrei Zaitsevi „Gleb“, mis räägib kolme ja poole aastasesst poisist, kes ühel päeval jätab oma turvalise kodu ja läheb esimest korda lasteaeda. Kui paljud lapsevanemad üldse süvenevad väikese inimese maailma ja tema kohanemiskustesse ümbritsevaga? Palju jääb selleks üldse aega? Anname oma lapsed hommikul üle lasteaiakasvatajale ja võtame nad õhtul vastu, mõtlemata selle üle, kui raske võib tegeli-

kult ühel väikesel inimesel olla, et toime tulla võõraste keskel. Väga vajalik on näha täiskasvanute loodud maailma lapse silmade läbi, et muuta seda paremaks.

Nagu öeldud, toimus Pärnu festival juba seitsmeteistkümnendat korda. Aastad on muutunud selle Baltimaade üheks huvitavamaks ja omanäolisemaks dokumentaalfilmide festivaliks. Tänavu näidati üheksatkümmend filmi; programm oli äärmiselt huvitav ja sisuliselt terviklik, mitmekesine ja infotihe. Tõusujoones on kahtlemata liikunud ka festivali rahvusvaheline tuntus ja üha rohkem kohtab siin tunnustatud filmitegijaid, kes naudivad mõnusalt kodust atmosfääri. On pisut kahju, et erinevalt teistest sarnastest festivalidest ei tormle saaliuste taga publik ja ajakirjanikud, kuigi asi vääriks seda. Soosaare festivali tugevus ja nõrkus on ilmselt asjaolu, et tegelikult kestab üritus läbi aasta – sügisest hakkavad filmid jooksema teleekraanil. Ja eestlane on kahjuks sedavõrd mugav, et kui vähegi võimalik, siis ta ennast tugitoolist lahti ei tõmba.

Jätsin loo lõppu festivali ühe parima filmi tutvustamise – **Agnès Varda „Järelnoppijad. Kaks aastat hiljem“**. Selles teeb autor järelnopet ja külastab taas oma varasema filmi „Järelnoppijad ja mina“ tegelasi. Kui meil seostub järelnoppimine või järelnoppimine üldjuhul prügikastiinimestega, siis Prantsusmaal, nähtuna autori pilgu läbi, omavad mõlemad mõisted tunduvalt laiemat kultuuriajaloolist tausta ja ka tähendust. Tarbimiskeskne ühiskond tekitab üha uusi ja uusi asju, sülitades välja vanu ja tarbetuid esemeid, ning kasvatab paratamatult ka hoolimatust ja ükskõiksust meid ümbritseva vastu. Varda tegelased esindavad kõige erinevamaid ühiskonnakihte, kelle mõtte- ja tegevuslaad on suunatud loodusväärtuste ning inimkättega loodu hoidmisele.

Eks iga dokumentalist ole ju ülekan-



tud mõistes järelnoppija, kelle ülesandeks on ajas üles korjata see, mis omab tähendust. Festivalidel sulandub kõik kokku tervikuks ühise nimetaja alla – a e g. Vaatajal on aga pärast filmimaratoni läbimist aeg hetkeks peatuda ja panna kõigest nähtust kokku oma film, et küsida, kas ja milleks olla või mitte olla.

XVII PÄRNU FILMIFESTIVAL 2003 AUHINNAD

Festival toimus 6.–13. juulini 2003. aastal

XVII PÄRNU FILMIFESTIVALI RAHVUSVAHELISE KONKURSI ŽÜRII OTSUSE PROTOKOLL

- Festivali parim film – GRAND PRIX – NÜÜD SA OLED HAMLET. Autor Ulrika Bengts (Soome)
- Parim film põlisrahvaste kultuurilise ellujäämise teemal – ME ELAME MAAILMA LÕPUS. Viktor Asljuk (Valgevene)
- Väljapaiste teaduslik dokumentatsioon – DUKA DILEMMA. Jean Lydall ja Kaira Strecker (Inglismaa/Etioopia)
- Prantsuse Suursaadiku auhind – KAWAN IJEN – ÜKSILDANE KRAATER. Philip Mulroy (Inglismaa/Indoneesia)
- AS Paulig-Balticu auhind: PÄIKESEPAISTE TÛTRED. Mehdi Naderi (Iraan)
- Pärnu Uue Kunsti Muuseumi auhind: MINU KEHA. Margreth Olin (Rootsi)

Žürii liikmed:

Elo Liiv
Marje Jurtšenko
Matti-Juhani Karila
Tiina Lokk
John Russel Taylor
13. juulil 2003. a Pärnus

XVII Pärnu filmifestivali eesti filmide konkursi žürii otsuse protokoll

- Parim eesti dokumentaalfilm
LEIGO JÄRVED. Autor Andres Sööt
- Kõige paljutootavam noor filmilooja
Meelis Muhu tõsielufilmiga MEELE-AVALDAJA

Žürii liikmed:

Maciej Adamek
Lasse Naukkarinen
Tõnis Kask

XVII Pärnu filmifestivali lastefilmide konkursi žürii otsuse protokoll

Parimad lastefilmid olid:

- KOOLIPOISI ELU. Autor Lasse Naukkarinen (Soome)
- GLEB. Autor Andrei Zaitsev (Venemaa)

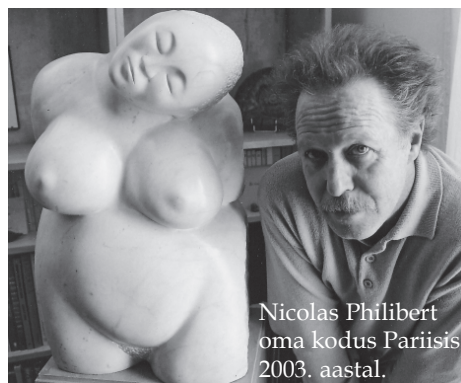
Žürii liikmed:

Egert Leinsaar
Mirell Põlma
Elene Reimets
Ksenia Rõtikova
Roald-Henrik Sinissaar

Eesti Rahva Auhind:

- Agnès Varda „Järelnoppjad. Kaks aastat hiljem“
- Nicolas Philibert „Olla ja omada“

Festivali direktor Mark Soosaar
Pärnus, 13. juulil 2003. a



Nicolas Philibert
oma kodus Pariisis
2003. aastal.

KAHEPEALISE REŽISSÖÖRI IROONILINE MAAILM III

JOEL ja ETHAN COENI filmistiilist

ALLAN VALGE

(*Algus TMK nr 6*)

3. Montaaž

Oma seitsmest esimesest filmist on **Joel** ja **Ethan Coenid** ise monteerinud, pseudonüümi **Roderick Jaynes** all, neli filmi: „**Blood Simple**“ (1984), „**Barton Fink**“ (1991), „**Fargo**“ (1996) ja „**Suur Lebowski**“ (*The Big Lebowski*, 1998); „**Arizona juunior**“ (*Raising Arizona*, 1987), „**Milleri risttee**“ (*Miller's Crossing*, 1990) ja „**Hudsuckeri volikiri**“ (*The Hudsucker Proxy*, 1994) on jäetud teiste hooleks. Sellele vaatamata võib ka nende filmide montaaži tinglikult pidada Coenite omaks. Nimelt ei ole monteerijatel palju valida, Coenid filmivad väga vähe duubleid ja eri võttenurki on niisamuti vähe (väga sarnane Alfred Hitchcockiga, nagu ka järgmine aspekt). Ning mis kõige tähtsam ja unikaalsem – Coenid valmistavad piltstsenaariumi (*storyboard*) kogu filmi, iga stseeni, iga võtte jaoks piinliku täpsusega juba ettevalmistusfaasis. Piltstsenaariumi tõhususele vaatamata on see sellise põhjalikkusega (kogu filmi üles joonistamine) praktiliselt harv juhtum. See aitab peale montaaži kontrolli all hoida loomulikult ka misanastseeni ja operaatoritöö aspekte.

Piltstsenaariume joonistab Coenitele alates teisest filmist („Arizona juunior“) **J. Todd Anderson**. Nende kasutamine võimaldab lisaks logistika ja aja pealt kokku hoitud märkimisväärsetele rahasummadele täpsemini ellu viia ka oma visiooni, selgitada seda paremini teistele protsessis osalejatele ja nõuda neilt selle järgimist. Coenid peavad oma piltstsenaariumist ka väga täpselt kinni, li-

satud või muudetud kaadrid moodustavad murdosa. Linastunud film näeb välja ja on monteeritud peaaegu täpselt nagu piltstsenaariumis.

3.1 Graafilised seosed

Graafiliste seoste puhul järgivad Coenid valdavalt ameerika kino traditsiooni, kus montaaž on alati üritatud teha võimalikult märkamatuks. Graafilistelt seostelt eeldab see võimalikult suurt sarnasust võtte lõpukaadrite ja järgmise alguskaadrite vahel. Seda järgivad ka Coenid. Kuigi mitte nii piinliku täpsusega kui Hollywood.

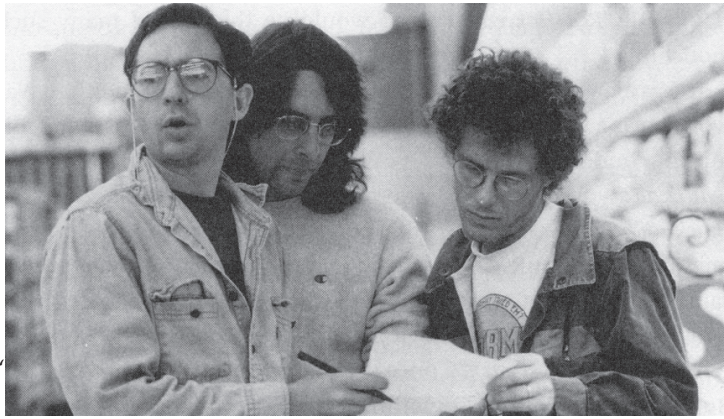
Tähtsaim objekt on Coenitel kaadri keskel või keskme lähedal – dialoogistseenides võimaldab see lihtsat tege- laste vastandamist, kui üks on keskmest veidi vasakul, teine paremal. Lühikeste võtete puhul, mida Coenitel leidub palju, on tähtsaima objekti keskmesolek hädavajalik, et vaataja suudaks ühest võttest teise tegevust jälgida. Peale selle aitab graafilisele sarnasusele kaasa filmide ühtlane valgustus ja värvigamma. Ka üht suurimat sarnasust toetavat montaaživõtet, montaaži liikumiselt (*cutting on action*) kasutavad Coenid palju.

Graafilist sarnasust lõhuvad veidi erinevad võttenurgad, ka dialoogistseenides, mis toovad kaasa tausta, eriti horisondi kõikumise.

3.1.1 Kordused

Coenid ei kasuta kunagi täielikku kordust, see tähendab ühe ja sama võtte teist- või kolmandakordset kasutamist

Joel ja Ethan
Coenid koos
operaator Barry
Sonnenfeldiga
„Arizona juuniori“
võtete ajal.



ja mida võiks seetõttu liigitada ajaliste seoste alla. Küll aga, nagu varem pike- malt käsitletud, on Coenitel palju läbi filmi ja filmide kulgevaid motiive, mille sisestamine nõuab nii montaaži kui ka nende motiivide uuesti filmimist sama või sarnase objektina ning sarnases kom- positsioonis ja kadreeringus. Lisaks va- rem mainitud esemeliste motiivide kor- dustele, nagu Tom Reagani (**Gabriel Byrne**) kaabu „Milleri ristees“ või süm- bol-motiividele – „Hudsuckeri volikir- ja“ ring/null –, kohtab aeg-ajalt ka kor- duvaid kompositsioone ja kadreerin- guid, mis võimaldavad võrdlust järg- miste näidete puhul tegelaste ja nende olukorra vahel. „Arizona juunioris“ võ- te pearahaküti Leonard Smallsi (**Ran- dall „Tex“ Cobb**) eest auto alla roninud H. I-st (**Nicolas Cage**) on sarnane vara- sema võttega temast endast ja ühest Ari- zona perekonna voodi alla roninud imi- kust. H. I. roll on sellega muutunud jah- tijast jahitavaks ja sarnane komposit- sioon võimaldab ilmestada tema aru- saamist ja süütunnet varem imiku suht- es talitatust.

„Milleri ristees“ on Tom Reagani (**Gabriel Byrne**) ja Bernie Bernbaumi (**John Turturro**) positsioonid ja asendid kahes Tomi korteris toimunud kohtumi- ses vastupidised, nagu on täpselt vastu- pidised ka nende olukorrad ja võimu- suhted.

3.1.2 Tuttav kujund

Tuttav kujund (*familiar image*) on mingi kompositsioonilt ja kadreeringult sarnaselt üles võetud element, mis oma efekti saavutamiseks peab ilmuma vä- hemalt kolm korda. Tuttav kujund toi- mib sümmeetria lisajana ja aitab kokku viia muidu vägagi erinevad võtted ning lisab terviku illusiooni.

Tuttav kujund võib esineda kas ühe stseeni sees või terve filmi ulatuses. Ja Coenite puhul on rusikareegel, et esi- mest võimalust eriti ei kasutata, küll aga teist ja seda rohkem. Stseeni sees Coe- nite kaamera eriti ei satu ruumis oleva- tele esemetele, seda ei tehta ka montaaži abil – püsitakse tegelastel. Kiirema te- gevusega stseenides tuttavaid kujun- deid ikkagi leidub. Näiteks korduvad lähiplaanid põgeneva H. I. (**Nicolas Ca- ge**) jalgadest „Arizona juunioris“ või korduvad kaadrid *Hudsucker Industries* pneumaatilise postisüsteemi torude rä- gastikust, mis on tuttavaks, siduvaks kujundiks nn bürokraatiastseenis filmis „Hudsuckeri volikiri“.

Rohkelt aga kasutavad Coenid kogu filmi siduvaid tuttavaid kujundeid. Nendena toimivad paljud Coenite mo- tiivid, millest on põhjalikult juttu olnud eelnevalt. Selle tõttu neil pikemalt ei peatu, kuid loetleda võiks näiteks vaid ühes filmis olevaid tuttavaid kujundeid. Olgu selleks „Barton Fink“, kus läbi ko-

gu filmi pöörduakse ikka ja jälle muu hulgas Bartoni kirjutusmasina (suures plaanis), õõvastava hotellikoridori (üldplaanis) ja banaalse võitu pildi juurde kaunitarist rannal.

Parimatel juhtudel on tuttav kujund alati integreeritud ka narratiivi, nii ka Coenitel – suures plaanis kirjutusmasin sümboliseerib Bartonile üle jõu käivat kirjutamist, lõpmatu hotellikoridor toetab hotelli kui põrgu metafoori, pilt kaunitarist peategelase igatsust millegi järele, ja seesama pilt saab ka filmi lõpus tegelikkuseks. Samal rannal on Barton ja pildilt tuttav naine.

3.2 Rütmilised seosed

Coenite filmide suhteliselt kiirele tempole aitavad kõige rohkem kaasa kaks asja: lainurkobjektiividest tulenev kiirema liikumise illusioon ning lühikesed võtted ehk siis montaaži suur tiheus. Coenite kiireimas ja tihedaima montaažiga filmis „Arizona juunior” on võtte pikkuseks keskmiselt kolm ja pool sekundit. Kuid ka aeglaseimad, „Fargo” ja „Barton Fink”, ei sisalda just pikki võtteid, mõlemal keskmiselt alla kuue sekundi. Tõsi, *action*-filmi kohta ei oleks need lühikesed võtted, küll aga draama jaoks. Mainitud kahe filmi näiline kiiruse puudumine tuleb eelkõige kaadrisisesest rahulikkusest ja liikumise vähesusest.

Montaaži rütmilisi võimalusi kasutavad Coenid igati oskuslikult. Vajadusel kasutatakse ärevuse loomiseks kiirenevat rütmi (lühenevaid võtteid) ja rahunemiseks aeglustuvat rütmi (pikenevaid võtteid). Kui vaja, siis rütmi hoitakse.

Rohkem ja märgatavat rütmi erinevust või tempo hoidmist kasutavad Coenid eri stseenide piires. Kiirete, tegevust täis stseenide puhul on võtte pikkus keskmiselt näiteks „Arizona juuniori” keskses tagaajamisstseenis vaevalt 1,2 sekundit. Sama filmi aeglased stseenid hoiavad ühte võtet 8–9 sekundit.



Ühesõnaga, rütmi poolest jälgivad Coenid tavapäraseid ja enim kasutatust leidvaid standardeid.

3.3 Ruumilised seosed

Ruumiliste suhete esitlemine on Coenitel kõige rohkem traditsioonilisest ameerika kinost erinev element. Nad ei anna vaatajale tavaks saanud ulatuslikku ülevaadet ümbritsevast ruumist. Vähemalt mitte alati vaataja oodatud määral. Ruumi näeb nii palju, kui seda näitab lainurkobjektiiviga kaamera ja kuigi ruumist on ka üldplaan, jääb täielikuks tajumiseks sellest sageli midagi puudu. Coenite ruum jääb osaliselt tundmatuks ja selle tõttu, võimalik, et kohati müstiliseks, ähvardavakski. Stseeni ei alustata sugugi mitte alati ruumist täielikku ülevaadet andva juhtkaadriga (*establishing shot*). Harvad ei ole juhtumid, kui stseen algab suure või kesksuure plaaniga.

Ruumi kaootilisust ja illusiooni ruumi muutumisest lisavad Coenite väga erinevad ja tihti vahelduvad võttenurgad, mis tiheda montaaži puhul lõhuvad ruumi korrapära ja stabiilsust. Niisamuti on pidevas muutumises tegelaste omavahelised ruumisuhed. Kuna dialoogi puhul Coenid üldjuhul ei kasuta üleõlavõtteid (*over the shoulder shot*), siis jätavad dialoogistseenid mulje kui subjektiivsetest vaatepunktidest filmitu, seda toetavad tegelase asetusele vastavad võttenurgad. Ent distants tegelaste vahel tundub tänu kaamera asetusele erinev, sageli piisavalt erinev, et tekitada kergelt võõritust.



Ruumi paremale tajumisele ei aita kaasa ka objekti jälgimisel või relsivõtte puhul kasutatavad 180-kraadised montaažipöörded, mida Coenid kasutavad meeleldi kaadri liikumise puhul sügavuse suunas – vastavalt siis eest- või tagantvaadete küllaltki tihe vaheldumine. Seda kohtab küll igas filmis, kuid parim näide on siiski “Arizona juuniori” tagaajamis- ja põgenemisstseenid.

3.3.1 Paralleelmontaaž

Paralleelmontaaži all käsitlen paralleelset tegevustikku – kahte või enamast samaaegselt, kuid teineteisest eemal aset leidvat narratiivset liini (millest üks on primaarse tähtsusega), mille vahel liigutakse ja mis enamasti stseenide lõpuks ühinevad.

Kuna ajaline jätkuvus on Coenitel suur, siis kasutatakse paralleelmontaaži väga harva. Kui filmis on mitmeid tegevusliini ja vaataja ei ole piiratud vaid ühe, peategelase liiniga (nagu “Barton Fink” ja põhimõtteliselt “Suur Lebowski”), siis tegevus küll toimub loogiliselt võttes, võimalik, et samal ajal, kuid samaaegsusest ei anta vihjet ja ajalise lineaarsuse illusioon ei kao. Suurima erandi moodustab “Arizona juunior”, milles paralleelmontaaži reegleid järgitakse näiteks H. I. (Nicolas Cage) tagaajamisstseenis, kus pealiin on H. I. tegevus ja kõrvalliiniks tema naise Edi (Holly Hunter) tegevus ning mis stseeni lõpuks ühtivad, kui Ed H. I. oma auto peale korjab. Pinget tõstvalt vastandudes ja lõpus ühinedes kulgevad ka kogu

filmi ulatuses H. I. ja talle jahti pidava pearahaküti Leonard Smallsi (Randall “Tex” Cobb) liin.

Süžeesest ja žanrikonventsioonidest tulenevalt tekib ootus ka “Fargo” naispolitseiniku (Frances McDormand) ja tema jahitavate kurjategijate liini ühinemisest, mis ka toimub, ent paralleelmontaaži alla see siiski ei kuulu.

3.3.2 Juhtkaader

Juhtkaader on rohkelt kasutuses ameerika kinos, kus see on omamoodi standard filmitegemises. *Master shot* ehk *establishing shot* ehk juhtkaader on kaugel või üldplaan, mis stseeni alguses ja lõpus ning valikuliselt keskel annab ülevaatliku pildi stseeni toimumiskohast ning tegelaste ja objektide ruumisuhetest.

Ning just seda juhtkaadrit Coenid aktiivselt ei kasuta. Vale oleks öelda, et nad seda üldse ei kasuta, kuid see ilmneb neil valikuliselt. Nad kas ei anna stseeni toimumispaigast üldse ülevaadet (lühemad stseenid) või teevad nad seda hiljem stseeni keskel või on juhtkaader küll alguses, kuid on liiga ühekülgne või võetud ekstreemse võttenurga alt. Vaatajal jääb enamasti ülevaade ruumist saamata või ta peab selle konstrueerima oma peas erinevatest võtetest.

Kui Coenid juhtkaadrit kasutavad, ei lähe nad reeglite kohaselt sellelt stseenile lähemale järkjärguliselt suurenevate plaanidega, vaid sellele võib kohe järgneda lähi- või kesksuur plaan. Pikeamate dialoogide puhul on juhtkaadril stseeni keskel pausi efekt, ka seda Coenid kasutavad, kuid jällegi valikuliselt. Juhtkaadri kasutamine annab filmile realistlikuma tunde. Seetõttu näeb seda ka rohkem realismitaotlustega filmis “Fargo”.

3.3.3 Eraldivõte

Eraldivõte (*separation*) on terminina üsna vähest kasutust leidnud. Ka eesti keelne tõlge on üsna tinglik ja mitte-

ametlik. Ent see on tehnika, mida Coenid kasutavad väga palju. Suurimaks põhjuseks on üleõlavõtete puudumine. Eraldivõtte kujutab endast A, B, A, B, A, B valemiga montaaži võtetest, kus korraga näidatakse vaid ühte tegelast mitmest, kes kõik asuvad ühes ruumis. Tegelasid on enamasti kaks, aga võib olla ka rohkem, ja kasutatakse seda enamasti dialoogi puhul. Eraldivõtte on üks väljendusrikkamaid filmitehnikaid, sest võimaldab vaataja intiimset kontakti kõigi ekraanil olevate osapooltega, kuna vaataja suudab samastada ennast mõlema (kõigi) tegelasega stseenis, vahetades samastumist automaatselt koos võtete ja kaadris olevate tegelaste vahetumisega. Ja vaataja ei ole nii mitte ainult süžee jälgija, vaid ka osaleja. Selline võtte eeldabki üleõlavõtete puudumist, sest samastumine ei hakka tööle, kui kaadris on korraga rohkem kui üks tegelane, isegi kui teine on seljaga.

Sellisel viisil ja veel mitmeid eraldivõtte reegleid arvestades on üles ehitatud enamik Coenite dialoogistseene juhul, kui dialoog toimub kahe tegelase vahel. Näiteid võiks tuua vägagi palju, aga olgu siinkohal mainitud vaid Barton Finki (**John Turturro**) ja Charlie Meadowsi (**John Goodman**) dialoogid või " Fargo " peategelaste politseinik Marge'i (**Frances McDormand**) ja autokaupmees Jerry (**William H. Macy**) kaks dialoogi. Kui tegelasi on kolm, kasutavad Coenid rohkem nn 1:2 grupeeringut, kus ühele vastandatud kaks tegelast on korraga ekraanil. Kuid kui need kaks tegelast on piisavalt homogeenne paar ja jätavad mulje kui ühest isiksusest (nagu politseinikepaar Mastrionotti ja Deutch filmis " Barton Fink " või " Arizona juuniori " vennad Gale ja Evelle), hakkab eraldivõttele omane tegelastega samastumine samuti tööle. See eeldab muidugi paari võtmist/tajumist ühe tervikliku isikuna.



3.4 Ajalised seosed

Coenite süžee kulgeb haruldaselt sirgjooneliselt, ajalisel õiges järjestuses. Tagasivaateid (*flashback*) on mõningaid üksikuid, näiteks " Hudsuckeri volikirja " koomiline tagasivaatav vahepala Sidney Mussburgeri (**Paul Newman**) pükste õmblemisest või jällegi koomiline 15-sekundine vahepala, mis visualiseerib Walteri (**John Goodman**) verbaalset iseloomustust Jesus Quintanast (**John Turturro**), näidates selle minevikku jäävat tegevust (" Suur Lebowski "). Edasivaateid (*flash forward*) on olemas küll helis (neist lähemalt järgnevalt), aga mitte pildis.

Stseeni sees, eriti alguses ja liikumisel, kasutavad Coenid palju vahelejäätvat montaaži (*elliptical editing*). Harva kestab stseen kogu oma reaalses pikkuses. Seda lühendatakse sageli palju, enamasti küll ebaolulist tegevust ja märkamatult. Ent nii mõnigi kord kasutatakse märgatavaid lühendusi, mis võivad järgida jälgimist lihtsustavaid reegleid: montaaž liikumise pealt, kaadrist väljumine ja pärast montaaži sisenemine (*empty frames*) või siis jälle mitte.

Elliptilise montaaži vastandit ehk siis erinevast võttenurgast filmitud kohe järgmises võttes järgnevat tegevuse või liikumise kordust (*expansion*) ei kasuta Coenid üldse. Kõik toimub vaid üks kord.

3.5 Järjepidev ja mittejärpidev montaaž

Montaaži järjepidevust ja mittejärpidevust on tegelikult käsitletud ju ka



kõik eelmised alapeatükid käesolevas peatükis, siin jääb nüüd siis üle vaid asi üldiselt kokku võtta.

Järjepidev montaaž on Lääne kinokultuuri ja narratiivse filmi üks kõige kõigutamatumaid süsteeme, mille konventsioonide ja seaduspärasustega peab paratamatult arvestama. Ilma selleta puuduks pehme üleminek võttelt võttele, raskeneks narratiivi jälgimine ja väheneks illusioon. Nagu eespool mainitud, järgivad ka Coenid järjepidevat montaaži. Kõik põhipunktid on täidetud: graafiline jätkuvus võttelt võttele on olemas, kompositsioon on tasakaalus ja sümmeetriline, valguse tonaalsus on jätkuv, liikumine jääb kaadri keskele. Ajaline järjestus on õige. Ka kõige tähtsama reegli ehk 180 kraadi või tegevuse telje (*axis of action*) rikkumist ei esine.

Kuigi montaaži aluseks on järjepidev montaaž, ei tähenda see seda, et järjepideva montaaži reeglite üksikud rikkumised oleksid lubamatud. Kui narratiiv ja selle edasiandmine jääb alusideeks, võivad üksikud mittejärjepidevad tehnikad olla meeldivaks vahepalaks või ka abiks narratiivile.

Tehnikate alla, mis küll otseselt ei ole järjepideva montaaži vastu eksimine, kuid ei aita ka paremale ruumi tajumisele kaasa, kuuluvad Coenite valikud kasutada dialoogides suhteliselt vähe üleõlavõtteid, nagu ka kaamera paigutamine otse tegevuse telje peale, ehk siis kogu lubatud 180 kraadi ärakasutamine, mille tulemuseks on tugevam mulje sellel teljel oleva vastandamisest ning

konflikti asetamisest. Nagu ka juhtkaadri ruumi poolik hõlmamine või sellega viivitamine, võttenurkade tihe vaheldumine ja ekstreemsused, ruumilise distantsi vaheldumine jm. Need kõik on teadlikud valikud, mis tõmbavad endale vähem või rohkem tähelepanu, kuid need ei ole infost tühjad efektid, vaid loovad teatavat pealispinnaalust mitmetähenduslikkust, annavad teavet ja kinnitavad või lükkavad ümber saadud teavet ning tekkinud hoiakuid, arvamusi.

Ka puhtabstraktset graafilist montaaži on Coenid kasutanud, nimelt oma moodsa lugupidamisavaldusena narratiivse kino abstraktsete graafiliste kujundite vahest suurimale kasutajale – ameerika 1930.–40. aastate muusikalide dramaturgile Busby Berkeley’le. Ja seda “Suure Lebowski” teise unenäostseeni keeglist inspiratsiooni saanud tantsunumbris.

Võimatuid liikumisi eri tegevuspai-kade vahel ei ole rohkem kui üks, kuid see on seda silmapaistvam ja võimsam. Järgmine näide on tegelikult küll ühevõtteline, kuid efektilt sarnane montaažiga. Filmis “Blood Simple” langeb Abby (**Frances McDormand**) 90-kraadisest püstiasendist baari tagaruumis selili voodisse kodus. Ja lõige järgneb alles siis. Nii et stseenivahetus võtet vahetamata.

Mida siis Coenid ei kasuta? Nad ei kasuta graafiliselt hüplikku montaaži (*jump cut*), kus kaks järgnevat võtet ühest objektist on võetud vähem kui 30-kraadise võttenurga muutusega. Kaadrite ajalist järjepidevust ei rikota. Nad ei kasuta ka süžeeväliseid võtteid võrdluse või metafoori loomise eesmärgil. Võrdlusi ja metafoore on Coenitel küll palju, kuid kõik on loodud süžeesisest objektide või tegelastega.

Coenite montaaži mõjutavad kohati vähem, kohati rohkem žanrilised kokkulepped, mida nad võivad järgida, rikkuda või oma äranägemise järgi tei-

sendada. Paljud detektiivfilmi monteerimise reeglid kehtivad nii selles žanris oleva "Suure Lebowski" kohta kui ka valikuliselt ülejäänud filmide kohta, mille keskmes on sageli mõni kuritöö ja peategelane, kel olukord kontrolli alt väljunud. Detektiivfilm eeldab kindlat ja lähedast identifitseerimist detektiiviga, kes on sattunud talle üle jõu käivasse olukorda. Filmi dünaamika sõltub viisist, kuidas süžee pöördeid täiendatakse montaažis. Rõhk on visuaalsetel detailidel, mitte ainult draamal. Iga objekt on potentsiaalne juhtnõör, mis aitab lahendada juhtumit või toidab vaataja soovi jõuda lähemale peategelase karakterile ja motivatsioonile. Ähvardav oht jääb alati narratiivi pealispinna alla. Ning see võimaldab unikaalset, vaid kinole omast ülesehitust, kus montaaž koos kompositsiooni, kaamera liikumise ja heliga kannab arengut stseenis, samal ajal kui pealiskaudset narratiivi viib edasi dialoog ja tegevustik. Sellisel viisil võimaldab montaažis iga löige anda rütmilise vastukaalu narratiivsele arengule.

3.6 Erilised montaažiideed

Erilisi, oma väljendusrikkuse montaaži abil saavutavaid stseene või stseenide üleminekuid leidub kogu Coenite loomingu peale hulgaliselt, siin neist mõned.

Väga sümbolistlik ja tähelepanu köitev graafiliselt sobitav montaaž (*match cut*) on filmis "Blood Simple". Meurice'i (**Samm-Art Williams**) sõrmelt telefoni automaatvastajal minnakse ülalt vaskult alla paremale liikuva topeltekspositsiooni ja kaadri ülemineku (*wipe*) seguga üle Ray (**John Getz**) sõrmele oma auto tagaistmel. Kuna automaatvastajas on äsja tapetud Marty (**Dan Hedaya**) hääl ja auto tagaistmel tema veri, ilmestab see küüniliselt elusolevate mõjutamist haua tagant.

Barton Finki (**John Turturro**) lõplikku vaimset resignerumist ilmestab to-

peltekspositsiooniga võte ahastavast Bartonist oma voodi äärel ja lõputu sügavikuna näivast hotellikoridorist. Mõlemad võtted on tehtud kaamera liikumisega tahapoole.

Montaažilahenduste poolest eriliselt rikas on "Hudsuckeri volikiri", mis laenab julgelt 1930.-40. aastate ameerika kinost. Palju on topeltekspositsiooniga võtteid: kogemuseta koolilõpetaja Norville Barnesi (**Tim Robbins**) lootusetust tööd leida ilmestab tema lähiplaaniga topelt eksponeeritud võte kogemust nõudvatest kirjetest tööbüroo teadetahtvliil. Hiljem visualiseerib Norville'i suitsiidikatse-eelset meeleolu võte tühjuses kõndivast Norville'ist ja temast kahele poolt mööduvate ning talle etteheiteid tegevate teiste tegelaste peadest.

Küllalt palju on ka kiire montaažiga stseene, mis ilmestavad mõnd tegevust või protsessi. Neid on kogu Coenite loomingu, kuid nii palju ja nii häid näiteid, kui filmis "Hudsuckeri volikiri", ei leia. Filmi keskel on kolm järjestikust montaažikeskset stseeni. Alustuseks *Hudsucker Industries* bürokraatiamasinat isoleerimustav ja ühtlasi naeruvääristav montaaž hularõnga tootmisse paiskamisest, ideest kuni kaupluseni, 60 kaadriga 160 sekundis, läbides käsuliinid, konstrueerimise, turvalisuse proovi, tootele nime otsimise, hinna ja kulude kalkuleerimise, heakskiidu saavutamise kõikvõimalikelt osakondadelt ja mass-tootmise alguse. Sellele stseenile järgneb kohe montaažistseen hularõnga alguses leigest vastuvõtust ja seejärel äkilisest menust koos õpetliku näitega hinna kujunemisest turumajanduses. Sellele järgneb omakorda mustvalge 50-ndate kinokroonikat imiteeriv hularõnga ja tema leiutaja, Norville Barnesi tähelendu tutvustav stseen.

(Järgneb)

THEATRE**Merle Jäger Replies**

Poet and actress in „Vanemuine“ theatre, known to the wider audience for her participation in punk movement and scandalous performances, talks about her activities in other areas of art, politics, etc.

TIIA SIPPOL. Air Costs Nothing

The author gives a general and quite critical overview of the open-air performances in Estonia this summer, of the environment and change in repertoire preferences, mentality and attitude to the audience. She focuses on “The Avenger” („Tasuja”), produced by Raivo Trass at „Endla” in Pärnu.

ÜLO TONTS. With Kihnu Jõnn at River Emajõgi

The expert on Juhan Smuul analyses the cuts and stresses in Tõnu Lensment’s „Vanemuine” production compared with the original work, especially making the main character younger. He also tackles the way the audience and critics relate to Estonian classics (is it always taken as entertainment?), and theatre’s social sphere of influence in general.

VEIKO MÄRKA. Nipernaadis in the Fog

Veiko Märka examines interpretations of August Gailit’s classical work of literature in Kaljo Kiisk’s film version and two recent parallel open-air performances: Preet Pedajas’s in Emajõgi Summer Theatre and Peeter Tammearu’s at „Ugala”. The reviewer calls the first „thinking” and the other „moving”.

JAAN J. LEPPIK. Love Potion and Joy of Loss

The author includes his conversation with the director of the Tallinn City Theatre, Raivo Põldmaa, in his analysis of the Theatre’s two new summer productions. These are Doris Kareva’s poetry drama „Mandragora”, produced by Jaanus Rohumaa, and Jaan Tättel/Olav Ehala’s rock-musical „Losers” by Elmo Nüganen.

KALJU UIBO. On the Endless Road of Finding One’s Own Way

The author gives an overview of the Finnish festival in August „Tampereen Teatterikesä”.

MUSIC**Kristina Kõrver. Eino Tamberg’s ballets and their role in Estonian ballet during the 1960s I.**

This article is based on bacalaureate paper “Eino Tamberg’s ballets and their role in Estonian ballet during the years of 1950 to 1970” by Kristina Kõrver. (Estonian Music Academy, 2002, supervisor Merike Vaitmaa). This topic has been treated on the bases of the general development of Estonian ballet, these are the years during which there were a lot of important changes in the repertory, technical standards of the dancers and also the trends of choreography, so this

article analyses how the ballets of Eino Tamberg fit in the trends of these years. The main emphasis is on the analysis of the musical dramaturgy of Tamberg’s ballets: stage music special components such as musical structure, the relationship between the scenario and music, the theme and theme development according to the characters. In the first part of her article Kristina Kõrver absorbs more closely “Ballet - Symphony”. The following second part is mainly about the ballets of “Boy and Butterfly” and “Joanna tentata”.

Heili Einasto. From this corner and that corner - to the middle of the floor: about the choreography in musicals and operettas on Estonian stages. Eduard Künneke “Der Vetter aus Dingsda”, Elton John - Tim Rice “Aida”, Jaan Tättel - Olav Ehala “Losers” and John Kander - Fred Ebb “Cabaret”.

Although born in different geographical locations and cultural situations, both operetta and musical tend to emphasize entertainment that comes from joining music, songs, dances and speech. At the beginning these elements were quite loosely bind together with romantically-sentimental plot, and the role of the singer - dancer was clearly distinguished. In today’s musicals, that follow the example of Broadway’s Hammerstein II and Roger’s “Oklahoma”, these elements are closely bind together. What about musicals on operettas on Estonian stages? Heili Einasto is observing closely the performances in National Opera Theater “Estonia”, in Tallinn City Theater and different project performances. Producers: Ivo Eesnalutajana Järv, Mati Unt-Marge Ehrenbush, Elmo Nüganen-Teet Kask, Georg Malvius-Jüri Nael.

Tim Page. Dialogues with Philip Glass and Steve Reich.

Tim Page is the chief classical music critic for the “Washington Post” and the author or editor of a dozen books, including “The Glenn Gould Reader”, “The Unkonown Sigrid Undset” and the forthcoming “Tim Page on Music” (published in September by Amadeus Press) etc. He won the Pulitzer Prize for criticism in 1997 for his writings about music for the Post. This interview with Philip Glass and Steve Reich was made in 1980 and has been briefly translated from the book “Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism.” (Edited and Introduced by Richard Kostelanetz, Schirmer Books 1997).

Edward Strickland. Minimalism: T

The term “Minimalism” appeared for the first time in the middle of 1960s in the fine arts, although its stylistic elements come from much earlier times. It was used mainly about the stripped-down sculptures of such artists as Robert Morris and Donald Judd who both did not like this term.

In the late 1970s it was widely used as a term about the repetitive music that became famous through the works of Steve Reich, Terry Riley, La Monte Young, Philip Glass etc. Unfortunately, at least in music, it has not yet been espoused. Is Minimalism dead or does it go on?

Eduard Strickland is a famous music writer and journalist, author of several books, he is also the editor of "Fanfare" magazine and his articles have been published in US magazines "The Atlantic Monthly" and "The New York Times" but also in the European and Japanese publications.

Strickland has explored the birth of American minimalism and its developments in the fine arts. In 1993 his book "Minimalism: Origins" was published by Indiana University Press. "Minimalism: T" was published in a couple of years later, in 1997, in a book by Richard Kostelanetz "Writings on Glass. Essays, Interviews, Critics" (Schirmer Books) and was dedicated to the reception of that style and to its influence on other musical genres (rock music, new age music), since it was taken into use until today. Brief translation from the book, mentioned before and will be continued.

Katre Riisalu. Valve Jürisson – tradition creator in music bibliography. Valve Jürisson and her bibliography "Eesti noodid II 1918–1944" ("Estonian musical printings II 1918–1944", Eesti Rahvusraamatukogu, 2003).

In Spring 2003, in Estonian National Library, Valve Jürisson – one of the most authoritative music bibliographer – finished her retrospective national bibliography about estonian musical printings between 1918–1944. This period includes s.c. the first period of Estonian Republic, when most of the music printing was choral works but besides that there were also some vocal and instrumental chamber works.

Kadri Steinbach. IAML's Year conference in Tallinn, 2003.

Overview of International Association of Music Libraries and Documentation Center's Year conference in Tallinn, July 6 – 11, 2003.

CINEMA

LINNAR PRIIMÄGI. Quintessence of Estonian Film

A review of Sulev Keedus's (b 1957) feature „Broken Sleep" ("Somnambul", studio „F-Seitse", 2003). Priimägi, an art historian himself, regards this as the most "Estonian-film" Estonian film that with amazing purity speaks "Estonian film language". Looking at the history of culture and art, the reviewer claims that the neo-classicists painted calamities, whereas Keedus films stories of sickness. He thinks highly of the acting of Evald Aavik and Katariina Lauk, and of cameraman Rein Kotov's skills. Of Sulev

Keedus as the director, the author thinks his talent has taken all the typical features of Estonian film to an extreme. At the same time this means something aesthetically not quite of full value.

CHRIS J. ROBINSON. Having Soul: 45 Years of Nukufilm Studio, II

The final part of the article by Chris Robinson, artistic director of the Ottawa International Animation Festival and Ottawa International Students' Animation Festival. The article gives an overview of the history of Estonian puppet film until today. The second part analyses the work of Riho Unt, Hardi Volmer, Mait Laas, Mati Kütt and Mikk Rand.

INDREK ROHTMETS. Whooper Swan, Other Birds and Domestic Landscapes as Heroes

The article analyses the three latest films by Rein Maran (b 1931), the most internationally prominent director of nature films in Estonia: "Requiem to the Whooper Swan" (2003), "Washing Day. An ABC of Birds" (2002) and „Terra Silvestris" (2002, all studio „Gaviafilm"). The reviewer again states that Maran's films are never aggressive or showing off in any way; they are characterised by a respect for Life and taking the material very seriously; his belief in nature that makes the viewer's soul reverberate.

JUTA KIVIMÄE. Rein Raamat's Unselfish Art Documentaries.

The reviewer tackles Rein Raamat's (b 1931) four latest art films: „Little Hans Occasionally Appears as a Bird" (2002) about artist Johannes Võerahansu, „Valdemar Väli" (2003), „Lemming Nagel" (2001) and „Enn Johannes" (2002). Kivimäe, an art critic, regards Raamat's films as highly significant in documenting culture, which has been and will probably be so in the future an area of underfunding and lack of attention.

TIINA LOKK. Let's Play Hamlet

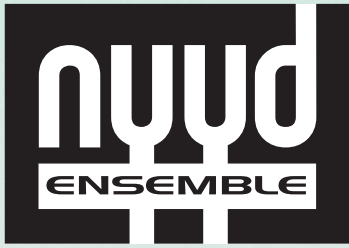
An overview of the 17h Annual Pärnu International Documentary and Anthropology Film Festival that took place between 6 and 13 July.

ANNIKA KOPPEL. Creator, Love and Illness

The longer article analyses three films that have attracted international attention, and were shown in Estonia as well: Bille August's „A Song for Martin" (2001), Richard Eyre's „Iris" (2001) and John Maybury's „Love is a Devil" (1998). They all tackle the tragedy of creative people getting old.

ALLAN VALGE. Ironic World of a Two-headed Director, III

The third and one but last part of a lengthy article, tackling the work of directors Joel and Ethan Coen. This time the editing of their films is examined.



Oktoobris saab eesti mainekamaid uue muusika ansambleid „Nyyd Ensemble“, mille dirigendiks ja kunstiliseks juhiks eesti huvitavamaid dirigente Olari Elts, kümneaastaseks. Inimesele lapseiga, ansamblile aga soliidne vanus. Oma nime sai „Nyyd Ensemble“ festivalilt „NYJD“, mis nüüdki ukse ees või juba käimas. See on ansambel, milles mängivad Eesti parimad noored instrumentalistid, ansambli tuumiku moodustavad keelpillikvartett, puhkpillikvintett, trompet, tromboon, löök- ja klahvpillid, koosseis muutub vastavalt esitatava teose vajadustele ühest mängijast kuni kammerorkestrini. Nende esimene kontsert oli festivalil „NYJD '93“. Kümne aasta jooksul on ansambli repertuaaris olnud muusikat XX sajandi algusest kuni tänaseni, ta on olnud ka uuema eesti muusika esmaettekandja.

Loe selle kohta järgmisest „Teater. Muusika. Kino“ numbrist Elena Lassi artiklist.



Palume vabandust.

TMK nr 8/9 esikaane pöördel (ülevalt teine foto), lk-del 20, 22 ja 24 olevate fotode autor on Tõnu Noorits.

TÄHELEPANU! Ajakirja 2002. aasta numbreid saab osta toimetusest hinnaga 5 krooni eksemplar.

teatermuusikakino novembrinumbris:

teater Pilv, Luuk jt festivalist „Draama 2003“.

muusika Elena Lass „Nyyd Ensemblest“.
Avo Sõmer Eduard Tubinast kirjasõnas.

kino Godfrey Reggio filmidest „Koyaanisqatsi“, „Powaqqatsi“ ja „Naqoyqatsi“.
Erkki Luuk „Terminaatori“ triloogiast.



ISSN-0207-6535



Hind 20 krooni

18. septembril esilinastus uus eesti mängufilm „SOMNAMBUUL“.
Stsenaristid Madis Kõiv ja Sulev Keedus, režissöör Sulev Keedus.
Peaosades Katarina Lauk-Tamm (Eetla) ja Evald Aavik (Gottfrid).