

teatermuusikakino 8-9 2014



Jassi
Zahharov

MIKK MIKIVERI ÕPETUSED
MARCO BONISIMO „NOTAFE-L”

VASTAB EVI ARUJÄRV
EESTI HELILOOMING ESIETTEKANDEL II

EESTI LOOD 2013 I
ABDELLATIF KECHICHE'I MÄNGUFILM „ADÈLE'I ELU”

Vastutav väljaandja Marika Rohde
tel 6 83 31 33
marika@kl.ee

Peatoimetaja Madis Kolk
tel 6 83 31 32
madis@temuki.ee

Teater Madis Kolk

Muusika Tiina Õun
tiina@temuki.ee
tel 6 83 31 35

Kino Sulev Teinemaa
tel 6 83 31 36
sulev@temuki.ee

Kujundus Jüri Kass
tel 6 83 31 34
jyri@temuki.ee

Keeletoimetaja Kulla Sisask
tel 6 83 31 37
kulla@temuki.ee

Tekstitöötlus Pille-Triin Kareda
tel 6 83 31 30
pille@temuki.ee

Fotograaf Harri Rospu
tel 5 20 63 12

Toimetus 10146 Tallinn,
Voorimehe 9
pille@temuki.ee
faks 6 83 31 31

Väljaandja Sihtasutus Kultuurileht
10146 Tallinn,
Voorimehe 9

Trükk AS Pajo
80041 Pärnu,
Lille 4



Jassi Zahharov
augustis 2014.
Vt lk 21.
Harri Rospu foto
Jüri Kassi fototöötlus

Compagnie Philippe Gentry „Ära unusta mind”
„Tallinn Treff Festivalil.”
Vt lk 42. „Tallinn Treff Festivali” foto



Eduard Tubina „Reigi õpetaja” uuslavastus
Vanemuises. Catharina Vycken – Karmen Puis
ja Vanemuise ooperikoor.
Vt lk 70. Gabriela Liivamäe foto Vanemuise arhiivist



AJAKIRI „TEATER: MUUSIKA. KINO” ILMUB
EESTI VABARIIGI KULTUURIMINISTEERIUMI
TOEL.

Toimetuse kolleegium:
Jaak Allik, Sulev Keedus, Mait Laas, Margus Pärtlas,
Peeter Raudsepp, Riina Sildos ja Helena Tulve.

Kodulehekülg www.temuki.ee

Tellimine www.tellimine.ee 6 17 77 17

„Armastus käib kõhu kaudu”, 2013.
Režissöör Maria Kivirand.
Vt lk 104.



Lauri Sommer	Avaveerg Nõukogude kino lummutis...	3
	Vastab Evi Arujärv	5
	Persona grata Taavi Tulev	154

teater

Peeter Sauter	Mikk Mikiveri (ja teiste) kooliõpetajajuttu <i>Katkendeid lavakooliaegsest erialapäevikust</i>	21
	Ilus paneb inimesi naeratama <i>Erni Kase intervjuu Marco Bonisimoga</i>	30
Kristi Ruusna ja Merete Väin	Sõnadetagi selge teater <i>„Tallinn Treff Festival”, 5. – 8. VI 2014</i>	42
Jaak Rähesoo	Geeniuseks saamine: Shakespeare'i mainelugu <i>William Shakespeare 450</i> <i>(Algas TMKs 2014, nr 6-7)</i>	51
Eike Värk	Näitleja muutuv aegruumis <i>Salme Reegi loometeest</i> <i>(Algas TMKs 2014, nr 2)</i>	63

muusika

Tiiu Levald	Keelatud armastus ja „viha, mis kibedam kui Surnumere soolapära” <i>Eduard Tubina „Reigi õpetaja” uuslavastus Vanemuises</i>	70
Mart Humal	Tubina Esimese klaverisonaadi esiettekanne eelloost	78
Ines Reingold-Tali	<i>Sound art</i> ja muusika II <i>Sukeldumisi helide intriigidesse aegruumis</i> <i>(Vt ka TMK 2014, nr 5)</i>	81

Saale Kareda Rännakud teadvusmaastikel
Eesti uue muusika kevadine küllusesarv II
(*Algus TMKs 2014, nr 6-7*) 89

kino

Tarmo Teder Looma- ja toidulood
Eesti lood 2013 I 104

Greta Varts Vastuolulisest vastuvõtust ja mõtisklused autori
taotlustest: „Adèle'i elu: 1. ja 2. peatükk“
Abdellatif Kechiche'i mängufilm
„Adèle'i elu: 1. ja 2. peatükk“ 115

Peeter Sauter Prantslased tegid seda jälle
„Adèle'i elu: 1. ja 2. peatükk“ 121

Sandra Jõgeva Elu mõõdupuuks on inimene ja ainult inimväarikusel
on tõelist väärtust
Intervjuu Igor Ruusiga 127

Anne Untera Igor Ruusi kunstnikufilm Vive Tollist
Igor Ruusi portreefilm „Graafik Vive Tolli“ 132

Aime Taevere Järelehüdeks kullaketraajale ehk filmirensensiooni
asemel
Hardi Volmeri ja Kiur Aarma dokumentaalfilm
„Kullaketrajad“ 137

Olev Remsu Kirjanik ja kirjanik
Jüri ja Julia Sillarti portreefilm „Monumentum
kikilipsuga“ Enn Vetemaast ning Tõnu Aru ja Eve Esteri
portreefilm Arvo Valtonist „Kirjaniku elu“ 143

Sigrid Saarep Pildikesi koguja koopast
Mati Põldre portreefilm „Koguja“ Olaf Esnast 151

Nõukogude kino lummutis
Ritka Terehova,
Kasahhi NSV korvpalli noortekoondise kapten,
kes ajas oma Kolme musketäri Mileediga
kõigil meestel kõvaks,
leviteeris öösärgis õhus lamades
Tarkovski Peegli unenäotoas,
ostis kohupiima, jahu,
värskat, makarone ja teisiprodukte
Paala kaubahallist Viljandis
(arve 4 rbl 40 kop)
ja kallistas Jämejalal
Punase torniga majas
medõena noort enesetapjat
ööl kui kastanid haigla pargis õitsetid,
ahastas hukkamõistu pärast,
koristas varavalges Viljandi haigla fuajeed.
Raadiost tuli Lepo Sumera 19:11,
mille peale mängis flööti
see rõõmus magatatud Poiss.
Nende sammud sooäärsel heinamaal
olid kerged hommikuudus ja päikeses.
Rõõmust joobnud Poiss tantsis ta ymber.
Igayhele pole antud
näha Poissi niimoodi tantsimas,
kui ise oled pea viiekymmene.
Ja pole antud võimet
kinkida end teistele
kaastundest,
sest miski ei asenda naise puudutust.
Terehova suri Paalalinnas, Tommuski käänul.
Ta kukkus lurjus Mihkel Smeljanski
löögist vastu äärekivi, kaotas teadvuse
ning lämbus veidi aja pärast
hingetorru valatud viskist.
See koht oli otse mu kooliteel.
Käisin kymmendas klassis.
Sadu kordi astusin sealt mööda,
olgu yksi, Ainari, Jaani, Andrese,
Liina, Erki või Kaidoga,
vaatasin talvehommikutel
kollase Ikarusega sõitjaid,
ootasin, et Tommuski poolt tulevad veokad
ära keeraks ja pääseksin yle tee,
ega teadnud, et seisan Ilu Surmapaigal.

Eile, mustal neljapäeval
peale jaanipäeva salatud õhtut
väga varastel koidutundidel
viisin sinna käänakule karukellade kimbu,
lugesin litaania Pyhale Antiokia Margaritale, mere tähele,
Aphroditele pyhitsetule,
kelle kaelal oli kolm maagilist sünnimärki,
sünnitajate kaitsjale,
keda kõikjal vahiti,
yksikemale kusagil Moskoas ja kümnetes võttekohtades,
kes kandis ilu krooni,
abielus ei pysind, armastas filmides,
oli terava keelega, elas lastele.
Suudlesin asfalti
seal äärekivil,
kohal, kus hing ta peast välja läks.

LAURI SOMMER

VASTAB EVI ARUJÄRV

Peab olema väga enesekindel või väga pealiskaudne, et mitte aeg-ajaltki jõuda äratundmiseni diskursiivse mõtlemise abitusest (näilisest või tegelikust) vahetu, elava, terveikliku, intuiitiivse tõeluse ees. Eriti kui püüda lõpuni mõelda.

Evi Papp [Arujärv]. Muusikateaduse piiridest. – TMK 1987, nr 6.

Just püüd lõpuni mõelda tundub olevat kogu sinu loomingu, viimase kolme aastakümne tekstide läbiv joon. Lõpuni mõtlemine aga on nagu pimedasse sügavikku sukeldumine – ruttu kaovad koduselt kindlad definitsioonid ja (metodoloogiline, ideoloogiline, mütoloogiline, religioosne) raamistik ning kunagi pole teada, kui kaua see „vabalangemine“ kestab. Selline tugisüsteemi hülgamine nõuab teatud tugevust, aga on vist olnud ka raske koorem kanda?

Täpne küsimus, tabab minu vaimset „valupunkti“. Ei tea, kas seda just loominguks võib nimetada, aga mistahes tekste kirjutades, muusikast või kultuurist üldse või ühiskonnaelust... Mind on alati painanud kaks asja: ühelt poolt sõnade-mõistete tinglikkus, teiselt poolt see kriitikavaba, mütoloogiline hardus või ka viha, millega inimesed kipuvad asjade ja nähtuste nimede külge klammerduma. Sõna jõud on suur. Sümboli tähendusega sõnad ja lood liigutavad inimhulki ja nende mõtteid ilmselt aegade lõpuni. Võimupositsioonilt öeldud sõnaga või maagiliste kordustega võib praegusajalgi inimesed teatud kindlal viisil käituma panna või mõtteliselt ära hävitada... Ka teaduskeel kipub mütologiseeruma ja klaaspärli-mänguks muutuma. Just see on tekitanud teatavat ahistust ja sundinud sõnade ja mõtteloogika sisse vaatama. Mis puutub tugevusse, siis nooruses on ju avalikkusega suheldes, mida kirjutamine ju on, mingit eneseületamist enamasti kõigil vaja. Olen oma kirjutisi ka üsna sügavalt läbi mõelnud ja läbi elanud. Kokkuvõttes on siiski peale jäänud intellektuaalne mängulust – tunnetamise rõõm...

Aga kui veel keele tinglikkusest kõnelda – sellest on võimalik ka pääseda. Näiteks luule kaudu, millel ei olegi mingit täpsuse ambitsiooni, mille poole püüdleb näiteks teaduskeel – luules on totaalne vabadus, aga ometi võib see olla tähendusest rikas. Seda teed ma olen proovinud: teismelisena olin luulehuviline, ostsin luuleraamatuid ja kirjutasin ka ise natukene süngemeelseid või protesti täis värse.

Naljaga pooleks – veel üks tee on keele ambivalentisusest ülesaamiseks. Olen peaaegu tõsiselt mõelnud, et järgmises elus valiksin juristi elukutse. Juriidikas on mõisted turvaliselt defineeritud, aga samal ajal lubavad ja isegi vajavad need virtuooset tõlgendamist. Selline osavusmäng on intellektuaalses mõttes kõitev. Finaalsilises mõttes muidugi ka, eriti kui võrrelda teiste elualadega. Paha on see, et sotsiaalses mõttes kipub juriidikal olema absurdseid ja inimvaenulikke jooni. Kui ühiskonnakorraldus on keskmisest kodanikust võõrandunud – aga nii see ju on –, kui inimese ja ühiskonna suhe eeldab „kirjatundjate“ kulukaid tõlgendusi, siis on midagi valesti.

Evi Arujärv augustis 2014.
Harri Rospu foto



Arujärve kirjaviisi analüüsija võib ka pealiskaudsel lugemisel märgata rohkeid jutumärke. Mõned stiilinäited pealkirjadest: „Muusika väärtusteljel: „püha“ allikad ja mänguväljad“, „Modernismi mõiste „rakenduslikke“ probleeme eesti muusika ja muusikaloo kontekstis“. Ühe vahest kõige rohkem poleemikat tekitanud Päevalehe kolumni alguses aga: „Ei allu ju see mõtetegevuse „jõnks“, mille käigus usklik „pakib“ kogu olemas olemise ime üheainsa püha loo või tähendamissõna raamidesse, mingile loogikale ega kriitikale.“ Äkki pole liiast seda stiilijoont seostada ka sellest samast „lõpuni mõtlemisest“ tuleneva paratamatu mõistelise ambivalentsusega. Kindlat metodoloogilist raamistikku mitte eeldavas esseistlikus stiilis on vaba tinglikkus lubatud, kuid kas oled ka teadlikult seda „jutumärgistamist“ püüdnud ohjata? Või on äkki kunagi mõne toimetajaga tulnud maid jagada neis asjus? Kuivõrd arendasid seda teadlikult, palju tuli loomulikult?

Jutumärke vist võiks minu „kutsehaiguseks“ pidada. Ei ole ma seda teadlikult arendanud – ikka täiesti ebateadlikult on nii välja kukkunud. Eks see ole väljendanud sedasama mõneti ahistavat keeletinglikkuse või ambivalentsuse tunnet... Ka irooniat või eneseirooniat. Ju ma olen ka kippunud mingeid kitsama tähendusega mõisteid kasutama vabalt, metafoorina, mingis võõras kontekstis ja sel juhul jutumärkideta justkui ei saagi. Keegi on kunagi sarkastiliselt öelnud, et Arujärv võiks ju kogu oma teksti jutumärkidesse panna, ja ma ei heida seda ütlejale kuidagi ette. Toimetajatega maid jagada siiski eriti ei ole tulnud, sest enamasti olen oma halba kalduvust puhtsüdamlikult tunnistanud ja siis oleme jutumärke koos vähemaks võtnud. Praegu kohtab neid minu üsna vähestes kirjatöödes kindlasti märgatavalt vähem. Ju see tähendab mingit leppimist ja tõsinemist.

Teisalt aga, oled öelnud, et „ei taha asju lõplikult paika panna, vaid nende üle arutleda“. Samas aga „ükskõik, kui palju sa tekstiga mängled või mängid, ega hinnangust ei pääse. Ja see on raske.“ (Intervjuus Virve Normetile, Klassika-raadio, 1998.)

Nii see on. Keele- ja mõttemäng on vaimustav asi, aga see ei saa muusikakriitikas või ka arvamusalustes kindlasti olla peaesmärk ja ei ole ka olnud. Mingi mõiste või mõttekonstruktsiooni analüütilise lammutamise järel tuleb nende abil kirjeldatud maailm või maailmakene ikka jälle tagasi kokku panna. Selleks peab millessegi uskuma, mingeid mõisteid ja väärtusi tõsikindlaks pidama. See on üldse, aga väärtuste devalveerumise ajastul eriti, raskeim valik – millessegi uskuda... Aga kindlasti aitab mõtlemise metatasandil, sõnade tähenduste ja loogika „sees“ ja tagamaadel ära käimine mingeid valikuid suurema veendumusega teha.

Sinu stiil tundub olevat eelkõige semiootiku oma; harutad lausa kirglikult lahti argielu nimede ja nimetajate taga peituvaid märke ning sümboleid ja sealt edasi nende kõiki võimalikke ristumisi ja tulemeid. 1993. aastal panid TMK artikli „Ideoloogia, rituaal, muusika“ eessõnaks tsitaadi Ferdinand de Saussure'ilt: „Semiootikas tuleb märkide elu vaadelda sotsiaalse elu osana.“ Millal ja kuidas avastasid semiootika?

Täpselt ei mäletagi. See kujunes kuidagi loomulikult teel. Huvi semiootika vas-

tu haakus uudishimuga selle suhtes, mis on muusikateaduses ja -kriitikas, aga ka loovkultuuri mõtestamise-tõlgendamise etteantud sõnavara ja kirjeldusviiside „taga”. Algas see muidugi Juri Lotmanist ja Tartu koolkonnast, prantsuse ja ameerika autorid tulid järele. 1990. aastatel sai semiootikaalne kirjandus ka üha enam kättesaadavaks. Mäletan, et sõitsin spetsiaalselt Helsingisse, et Sibeliuse Akadeemia raamatukogust laenata virnade viisi semiootika klassikute teoseid. Euroopa Liidus me ju veel ei olnud, oma üllatuseks tohtisin ma need siis ka üle piiri Eestisse kaasa võtta. Paljundasid pakse raamatuid Heliloojate Liidu paljundusmasinal, praegugi on kaustad kusagil kapis alles. Lugesin lihtsalt huvi pärast ja hoolimata sellest, et see huviks jäigi: ma ei hakanud ju süstemaatilisel teadust tegema, jäin muusikakriitika ja publitsistika juurde, ajakirjandusse. Tõsi, jõudsin ära käia Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudi aspirantuuris. Mul oli plaanis kirjutada kraaditöö eesti sümfoonilisest muusikast, muidugi mingist semiootilisest aspektist võetuna, aga see jäi elulistel põhjustel pooleli. Mulle tundub, et semiootika jõudis mingi ületamatu piirini, mida praegu aitavad ületada valdkondadevahelised uuringud, aga mõni asi jääb kunstiloomingus alati salapäraseks – eeskätt see hüpe, mille käigus märk muutub inimteadvuses tähenduseks: aistingu ja tähenduse, sõna ja tähenduse, meelelise ja meeltevälise seos... Usun, et omal ajal aitas semiootikahuvi mul muusikat ja kultuuri siiski mingitest uutest vaatenurkadest näha, ja ehk jõudis midagi sellest ka minu kirjatöösse.

„Ideoloogia”, „rituaal” ja „muusika” – viimase asemele võiks vist sobitada „(argi)mütoloogia”? Nende ümber ongi paljuski koondunud suurema osa tekstide sisu. „Muusikateadlase” asemel võiks vist sisulisemalt paremini sobida sinu puhul „kultuurisemiootiku” oma...

Ehk võib ka nii öelda. Lõpetasin konservatooriumi muusikateadlasena ja -kriitikuna, aga ma ei ole faktiteadmistest väga suures vaimustuses. Puhas, lineaarne hindamine-kritiseerimine ei ole ka minu kirk. Olen ikka kirjeldusviiside metatandile kippunud. Mäletan, kuidas minus tekitas üliõpilasena teatavat protesti levinud tava kirjeldada ja hinnata muusikat kahe suure paradigma, rahvuslikkuse ja klassikalise vormianalüüsi alusel. Esimene on ideoloogiline konstruktsioon ja teine on muusika kui elusa organismi „konserveerimine”. Mõlemad on selles mõttes üsna suletud süsteemid, et neis ei esitata küsimusi loomisimpulsside ega taju- ja tunnetusprotsesside kohta. Aga muusika või mistahes kunstiteos saab tähenduse alles tajutuna ja mõtestatuna – meelelise metafoorina. Sellel on inimhinge pitsar – nii looja kui ka vastuvõtja oma. Mind on alati huvitanud eelkõige see, mida looja kunsti sisse kirjutab ja mida kunstilooming inimesega teeb – kunsti mõjujõud ja maagia. Niisiis mitte ainult muusika ja mitte kunstiteos kui ainult ideoloogiline konstruktsioon või puhas vorm. Seepärast ei ole ma oma kirjutistes läbi saanud ka viideteta teistele kunstialadele. Muuseas, olen ka kirjandust arvustanud ja iseenda suureks üllatuseks võitsin kord isegi Loomingu kriitikapremia – mingil ajal telliti kirjanduskriitikat ka väljastpoolt valdkonda. Mind on väga köitnud ka kunstiliikide sünesteetilised seosed, näiteks muusika võime edasi anda visuaalseid ja puuteaistinguid või proosateksti musikaalsus, ja nii edasi. Metafoorne mõtlemine ületab kunstiliikide ja meeletajude piire. Semiootika puudutab nende ühisosa.

TMK 1987. aasta 7. numbris ilmunud artiklis „Muusika ja ajad” arutled nõukogude ideoloogia ja muusika suhte üle. Artikli algus on plahvatava toimega. Reastad Prokofjevi, Muradeli, Hatšaturjani ja Šostakovitši kommunistliku partei ees lõimitavad sõnavõetud ideoloogilise nõiajahi (formalismivastase kampaania) tippaegadest ning küsid otsesõnu: „Kuidas seda nimetada? Paindlikkuseks? Kohanemisvõimeks? Fanatismiks? Enesesäilitamisinstinkti?” Jääb mulje, et tulemas on glasnosti õhustikust jõudu saanud noorema põlve muusikateadlase käre arveteõindamine, kuid kiire pöörde järel tuleb hoopis elegantne semiootiline analüüs (nõukogude) ideoloogia ja muusika suhte üle. See vist on sinu üks esimesi ulatuslikumaid artikleid?

Vist küll. 1980. aastate lõpp oli aeg, mil teatud teemad said vabaks. Avalikustamise tuules oli võimalik mahasalatud ajalugu jälle valguse kätte tuua ja ka kohut mõista, ja küllap see oli vajalik. Tagasivaateid ajalukku oli tol ajal palju. Samas, stalinismi meenutamine oli siis juba ohutu konjunktuurne tegevus. Ja kohtumõistmisest rohkem huvitas mind ideoloogia ja inimese suhe, küsimus „miks?”. See, kuidas autoritaarsed ideoloogiad inimeste mõtlemist, ka kunstitegemist ja selle sisu mõjutavad? Sealjuures ei tasu ideoloogia mõistet üheselt parteipoliitikaga piiritleda. Ka tänapäeval, killustumisest hoolimata, eksisteerivad maailmas võimsad ideoloogilised jõujooned. Praegune pragmaatiline, oma sisult justkui kultuuri suhtes neutraalne majanduskeskne mõtlemine on kultuuri ühiskondlikku seisundit, selle sisu ja vormi sama võimsalt või enamgi kujundanud kui omal ajal nõukogude kultuuripoliitika. Õnneks on loominguiline mõtlemine ideoloogiatele alati vaid teatud piirini ligipääsetav – loova inimese peas on alati vabaduse võimalus, ajast ja oludest sõltumata. Kunstiline metafoor ise on vabaduse riik.

Aastatel 1986–1987 tegid raadiosaadete sarja „Tänaste päevade muusika”. Kas ka seal oli poliitilisi aktsente? Millist vastukaja see tekitas?

Too saatesari hõlmas selliseid vene heliloojaid nagu Edisson Denissov, Alfred Šnittke, Boriss Tištšenko ja veel mõned. Ei tea, et ma sellesse poliitilisi rõhutusi oleksin sisse kirjutanud. Neil aastail seda veel väga teha ei saanudki ja mind huvitas rohkem kultuuriline külg, vene nüüdismuusika kui selline. Tagasipöördumine ajalukku, postmodernne kollaažilikkus, vormi- ja stiilikaanonite lõhkumine – selliseid muutuste märke oli seal ja seda kõike oli ka eesti uues muusikas. Tundub, et mingid nähtused on alati „õhus”, ilmuvad üheaegselt ja isegi otseste mõjutusteta. Loovkultuur on nagu tundlik globaalne sensor, peegeldab ühiskondade vaimuseisundis rahvuslike erinevuste kõrval ka üldisi muutusi. Vastukajasid saatesarjale ei mäleta, aga ülevaate vene muusika tollasest seisust sain küll. Praegugi kuluks eneseharimine ära. Maailmas on nii palju muusikat, millest tahaks teada, aga aega ei jätku.

Kui juba tolles ajas oleme, siis pean ka küsima, millised sündmused murrangulistest aastatest 1987–1991, parafraaseerides sinu hilisema Sirbi-kolumni pealkirja, panid „kulmu kergitama”. Kas mäletad mõningaid toonaseid mõtteid ja tundeid ning kas praegune ajaline perspektiiv annab omakorda uusi värvinguid (üldfilosoofiliselt, mitte tingimata punane – sinine skaalal)?

Ametliku, riigipatriotismi mõõdikud vist ei näitaks mind heast küljest. Tunnistan üles, et olin küll Balti ketis, aga näiteks lauluväljaku üritustel ei käinud, kuigi elasin sündmustele kaasa meedia vahendusel. Ma mõistan tolle aja patriootilisi meeoleolusid ja ka selle poliitilist tähtsust, aga üldiselt on massiüritused ja mistahes kollektiivne ekstaas või ka kollektiivne viha mulle olemusvõõras. Minu rahvustunnet on toitnud ja toidavad väikesed asjad: Eestimaa loodus, intiimsed keskkonnad – pigem provints kui keskus – ja muidugi inimestevahelised suhted, kultuuriline ja keeleline ühiskondlik loomulikus ilus ja inetuses. Eesti riiklik iseseisvus, kuigi praegu hinnates juba üsna tinglik, on väärtus. Aga mind on rünnanud ka toimunud poliitiliste ja ühiskondlike protsesside hind. Ka üheksakümnendate uuestisünd ja veretu revolutsioon tähendas ju üht järjekordset ühiskondlikku ja kultuurilist katkestust. Ning see on paratamatult alati valus ja lõhkuv. Ka laulev revolutsioon sõi oma lapsi. Ideelistest kommunistidest said üleöö röövkapitalistid. Osa inimesi osutus üleliigseks, tuhanded elud jäid elamata. Kurb, et ka praegu on Eestis rohkesti „üleliigseid“ inimesi, lausa terveid inimgrupe, kes hästi ei sobi majandusliku efektiivsuse konteksti.

Tunnen teatavat uudishimu Arujärve *paralipomena* – trükitekstidest välja jäänud lõikude või lausa ilmumata artiklite vastu. Midagi vahest ikka on? Kas oled neid ka kuskil erilises kaustas alles hoidnud, tuleviku tarvis või lihtsalt kurioosumitena?

Ei ole selliseid kaustu. Olen kirjutades otsekui konveieril olnud, tellimusi on olnud alati rohkem kui jõudu kirjutada. Ajakirjandusel on oma spetsiifika ja eesmärgid ja seepärast on mingeid kärpeid olnud, aga ma ei ole selle suhtes olnud kunagi väga tundlik, sellega on tulnud lihtsalt arvestada. Ei mäleta, et mingeid sisust tulenevaid kärpeid oleks vene ajal olnud. Ka uuemal ajal on lühendused olnud ikka ainult väljaande mahu ja materjalirohkusega seotud.

Kas on mõned sellised mõttekäigud, mille avalikustamisest oled algselt hoidunud, kuid mis on ajalisel distantsilt tundunud sootuks neutraalsed?

Kuidagi on juhtunud nii, et mingeid mõttekäike ma iseendale jätma ei olegi püüdanud. Vähemalt mällu ei ole midagi jäänud. Iseasi on, et alati saab asju erinevas vormis välja öelda ja selle vormiga ma olen vaeva näinud küll. Olen püüdnud oma arvamusi väga hoolikalt põhjendada. Kui vähegi võimalik, püüdnud vältida isiku vastu suunatud argumente. Alati siiski ei ole see olnud võimalik, siis, kui mõni esindusdemokraatia hääletoru või niinimetatud eliidi esindaja ebaväärikalt käitub. Eliit loob sotsiaalset normi iga oma hääliitsusega, seepärast vastutavad esindusisikud iga oma sõna ja teo eest sada protsenti. Kahjuks liiga paljud neist seda vastutust ei teadvusta.

Võiks ju arvata, et praegu selliseid mõttekäike ei olegi, mida peaks varjama, aga nii see ei ole. Totaalne mõttevabadus on utopia. Kui mõttevabadust Eestis kunagi on rohkem olnud, siis seda võib öelda 1990. aastate kohta. Praegu on vähem. Eurooliitiline korrektsus on meilgi kohal ja inimeste jaoks, kes on riigi või erakondade palgal, on isiklik arvamus üsna paljudes küsimustes enam-vähem välistatud või riskantne. Ja enesetsensuur on alati märksa efektiivsem kui tsensuur.

Oled öelnud: „Minu jaoks on kriitikuks või kirjutavaks inimeseks saamine olnud väsitav ja vaearikas tee. Ma ei ole sõnasse kunagi lihtsalt suhtunud.” (Klassikaraadio, 1998.) Sellest tõsisest suhtumisest on kindlasti tulenenud ka artiklite ühtlaselt väga kõrge tase! Millised asjad meenuvad praegu kirjutamise algusaegadest? Väljaanded, inimesed, ajastu probleemid?

1998. aastal võis see teekond ehk tõesti veel vaearikas tunduda, sest seljataga oli suurte ühiskondlike ja kultuuriliste muutuste aeg. 1980. aastad – see oli algus ja iga algus on natukene keerukas. Aga mälestused inimestest on head. Alustasin kaastöödega Sirbis ja Vasaras, kus tuli koostööd teha Tiina Mattiseniga, kes on praegugi Sirbi muusikatoimetaja ja kellega on ainult rõõm suhelda. TMKs oli Madis Kolk, kes on minu jaoks tänaseni ületamatu toimetaja oma suure muusikalise ja üldkultuurilise eruditsiooni ja ka taktitundega. See viimane oli eriti oluline, sest olin enda suhtes ülikriitiline. Hiljem lisandusid erinevad päevalehed: Hommiku-leht, Postimees, Päevaleht. 1990. aastad – ühest küljest oli see ju ääretu vabaduse ja võimaluste aeg. Samas tõid lakkamatud ajakirjandusreformid üha uusi nõudmisi kaasa. Kogu ühiskondlik väärtusmaailm muutus tormiliselt ja see sundis vist iga inimest mingeid algtõdesid läbi mõtlema ning muidugi puudutas ka kultuuri ja ajakirjandust. Sellest muutumispingest tuli ehk teatav väsimustunne 1990. aastate lõpul. Ega ajakirjanduses töötamine hiljemgi pingevaba olnud, aga siis tulid juba vilumus ja pingetaluvus ja teatud käsitööoskused, see lubas ka tõsiste teemade puhul spontaansust, mõtte- ja sõnamängu. Tagantjärele tuleb sellest teekonnast siiski eelkõige mõtlemise ja ütlemise mõnu meelde. Olen oma kriitiku- ja ka hilisemat kolumnistitööd tõesti nautinud.

Sirbis ja Vasaras oli kunagi 1980-ndatel rubriik „Opus novum”. Oled maininud, et sinna kirjutamine oli arendav kogemus?

Selle rubriigi aineks olid eesti muusika uudisteosed. Žanr eeldas üsna professionaalset lähenemist – vormianalüüsi ja teose asetamist autori loomingu konteksti, aga ka mingile avaramale taustale, kui teadmisi oli. Arendav oli see minu jaoks juba seetõttu, et tegemist oli kindlapiirilise ja kindlate nõuetega rubriigiga ja et kirjutasin sinna oma kriitikukarjääri algusaastatel. Sain seda kaudu treenida oma seisukohtade põhjendamise ja vormistamise oskusi. Professionaalse, muusikaharidusega toimetaja silm oli seejuures ka oluline.

Samas 1998. aasta intervjuus Klassikaraadiole väidad: „Kui me räägime subjektiivsusest või kriitiku mingsugusest sisemisest vabadusest, millega ta võib oma teksti luua, siis tegelikult mina väga hästi tean, kuidas elu on mind sundinud teatud viisil teatud asjadest kirjutama.” Selle peale tuleb tahtmine ajakirjandusliku või inimliku intriigi nimel siiski ületada viisakuse piire ning uurida, kas oled nõus sellest lausest edasi minema?

Sellel lausel on aja pitser peal: 1998. aastal oli kaubanduslik elutunnetus Eestis juurdunud. See tähendas, et mingit arvustust kirjutades võis teinekord kuklas tunda sponsori hingeõhku. Juhtus sedagi, et pärast kontserdiarvustuse ilmumist helises telefon ja ärritunud sponsori ärritunud esindaja ütles, mida ta sellest arvustusest arvab. Ega ta head ei arvanud. Ajalehtede reklaamiosakonnad tegid sel-

lisest vastuolust muidugi omad järeldused. See oli aeg, mil tundsin mõnikord ka silmust kaela ümber. Vabakutselise kriitikuna olin väljaandega ju majanduslikult seotud ja nii tuli teatud asju natukene pehmemalt välja öelda või ka välja ütlemata jätta. Samas õpetas see oma hinnanguid paremini põhjendama ja elegantsemalt, ka pehme huumoriga sõnastama. Praegu neid kriitiku vabaduse ja sponsori hingeelu probleeme muidugi ei ole, sest jooksvat muusikakriitikat päevalehtedes enam lihtsalt ei ole. Hea, kui ilmuvad muusikasündmuste eelutvustused ja lahedad isikuloodki. Ehk ongi tõsiseltvõetav ja kompromissitu, kirjutajakeskne muusikakriitika kaubandusühiskonnas arhaism. Mõtlen seda üsna tõsiselt, sest meelelahutustööstus ja totaalne konkurents muudavad professionaalkultuuri seisundi nagooni ebakindlaks. Lisaks väärtussüsteemi killustumine ning kultuuri rahvaläheduse nõue – ideoloogiline piits, mis paneb igasuguse hinnangulisuse kahtluse alla. Aga see kõik on omaette keerukas teema.

Töötasid 1990-ndate aastate esimesel poolel ka Hommikulehes ja oled rääkinud mõningatest kääridest üldsuunitlusega lehe toimetamispõhimõtete ja klassikalise muusika kajastuse vahel. Kui nüüd üle kahekümne aasta tagust kogemust võrrelda hilisema tööga juhtivate päevalehtede juures, siis milliseid tendentse võiks esile tuua?

Hommikuleht oli üldse natukene ebaõnnestunud ettevõtmine, sellest probleemid. Pärast seda tuli Postimees, kus olin muusikaarvustaja ligi kümme aastat, 1995–2005. Selle perioodi algus oli kuldaeg. Võisin kirjutada 10–12 arvustust kuus, lood olid pikad ja ilmusid kiiresti. 1990. aastatel õppisin artiklit lõpetatud vormis otse kirjutusmasinasse tipsima – hiljem tulid ainult pisiparandused. Arvustus pidi sageli valmis olema pärast kontserti järgmise päeva lõunaks. Kui 1996. aastal esimese arvuti sain, oli see nagu taeva kingitus! Kümne aasta jooksul toimus ajakirjanduses suuri muutusi. Kuldajal asutati vägevaid kultuurilisasid, kus ilmus esseistikat ja kultuurikriitikat. Tasapisi need kommertsialiseerusid ja asemele tulid elust ja ilust rääkivad lehelisad. Toimetajatega on mul siiski vedanud: kolmest aastakümnest ei mäleta mingeid otseseid sisulisi suuniseid. Aga vormilised nõuded tekkisid ühel hetkel küll, siis, kui eeskujuks võeti Ameerika ajakirjandus. Tasapisi muutusid arvustuste mahud üha väiksemaks ja see mõjutas paratamatult ka sisu. Lõpuks taandus kultuur majanduse ja poliitika ees ning arvustuse žanr ja esseistika lühiuudiste ees. Jäigalt majanduskeskse mõtlemise mõju kultuuri kajastamisele ajakirjanduses ja väärtustamisele avalikus ruumis ei ole olnud sugugi väiksem kui omaaegse poliitilise tsensuuri mõju. Kohati on see olnud hävitav.

Ütled: „Minu algne kavatsus või selline sisemine hoiak tegelikult oligi tegelda sellise vaikse klaaspärlimänguga kuskil vaiksemas kohas. Ajakirjandus on ju selline kärarikas paik ja ma ei ole kunagi tundnud, et ma sinna ajakirjandusse eriti sobin.” (Klassikaraadio, 1998.) Siiski, juba väheste aastate pärast hakkasid üha rohkem ja rohkem laiemalt „pildile jääma” filigraansete, kuid vägagi julgete mõtetega kolumnistina. Kas see asjade käik tagantjärele imestama ei pane? Paneb imestama küll. Ei saa praegugi aru, kuidas see juhtus. Mihkel Mutt tegi

mulle 2003. aastal ettepaneku hakata Sirbile arvamusalugusid kirjutama – Mati Undi asemel. Seda tegin regulaarselt vist oma seitse-kaheksa aastat. Aastal 2006 sai minust ka Päevalehe kolumnist ja seda tööd tegin viis-kuus aastat. Ilma ühiskonnatundlikkuseta, huvita selle vastu, mis ümberringi toimub, ei oleks ma minigeid pakkumisi saanud vastu võtta. See huvi mul oli ja mingis latentstes olekus on praegugi, ehkki ma enam ei kirjuta. Mingi aeg tuli arvamusi kirjutada iga nädal ja kahte lehte korruga. See teritas vaistu õhus olevate probleemide tabamiseks ja oskust neid käigu pealt arvamuse vormi panna. Juhtus, et trolliga sõites unustasin, kuhu ma õigupoolest sõidan: kirjutasin mõttes järjekordset arvamusalugu... Lehelugejate suur ja mitmekesine seltskond, eriti kui see juhtub anonüümne olema, ei ole eriti mugav suhtluspartner. Aga arvamusalood ei ole mulle kunagi tähendanud mingit tribüünil olemist, vaid on pigem olnud midagi intensiivselt arutleva sisekõne taolist. Ja iseendale ju ei pea püüdma väga meeldida ning väga palju valetada ka ei saa ega ole mõtetki. Nii ma seda asja võtsin ja see andis mingi turvatunde ja ka vastuse küsimusele, mida ma endalt mõnikord küsisin: miks ma teen sellist tööd?

Mulle tundub, et kõige laiema lugejaskonna ning ka poleemika tõid kaasa Päevalehe kolumnid religioonist (2008) ja laulupeost (2009). Said vist mõnelgi korral omal nahal tunda karmi anonüümset lintšimist kommentaariumides?

Olen tundnud, ja mitte vähe. Mõnikord oli päris valus. Usk ja rahvustunne on kollektiivset identiteeti loovad müüdid ja need on inimestele väga tähtsad. Kahjuks jagavad need müüdid maailma pooleks – Hea ja Kurja võitlusväljaks. Pooltoone seal ei ole: kes ei ole meie poolt, see on meie vastu. Anonüümne kommentaarium vahendab sellel võitlusväljal pulbitsevat irratsionaalset viha parimal võimalikul moel. Viha põhjusi teades on võimalik seda teatava distantsitundega võtta. Mõned asjad inimloomuses on lihtsalt olemas ja anonüümsus paneb inimesi teistmoodi käituma kui tavaolukorras. Aga ma olen nii enda kui ka teiste autorite artiklite kommentaaridest leidnud ka väga huvitavaid ja arukaid mõttekäike ja teravmeelset, rahvalikku huumorit. Kas inimene julgeb oma mõtteavaldustele nime alla kirjutada või mitte, see on isikliku väärikuse küsimus. Samas ma ei ruttaks anonüümset kommentaariumi ka peldikuseinaks ristima. Poliitiku ja ühiskonnateadlase jaoks on see ju ehe sotsioloogiline pildistus, mille põhjal saab arukaid järeldusi teha. Seal kirjutavad ju ometi „meie inimesed” ...

Ühiskonna ja poliitika teemadel võtsid sõna õige tihedalt ja vist oli saavutatud ka teatav ühiskondlik positsioon (mida puhtalt muusikateaduse või kriitikaga saavutada on peaaegu võimatu). Kuid mõne aasta eest tõmbusid sellelt rindelt tagasi.

Igal ajal on oma aeg. Lakkamatult arvates sa lihtsalt ammendad end ja väsid ära. Arvamuse žanr vajab erinevaid vaatenurki ja erinevaid inimesi. Seda teavad ka lehetegijad. Nii see saigi pärast mitut hoovõtmist ära lõpetatud.

Kuid vist ka võrdlemisi kitsas klassikalise muusika ringkonnas võivad tekkida päris tugevad võnkumised (kulunud metafoor „tormist veeklaasis“)?

Ega neid torne väga palju olnud ei ole. Paar ajakirjanduslikku vaidlust tuleb meelde. Esimene oli psühholoogiliselt üsna raske, sest see oli vaidlus ühe oma õpetajaga, Sirbi veergudel. Jutt käis eesti muusikaloost ja sellest, kuidas hinnata 1960. aastate stiilipöret. Mina noore inimesena nägin vastandumist, minu õpetaja hoopis järjepidevust – erinevad vaatenurgad, aga ju oli selles stiilipöordes mõlemat. Minule intellektuaalne dialoog meeldib, nautisin argumenteerimist ja mitte vastandumist, aga paraku on iga vaidluse osaliseks ikka lihast ja luust inimesed...

Siis ma ikka kannatasin parasjagu, et minu argumendid justkui ei jõudnudki kohale ja vastaspoolelt tuli mängu *argumentum ad hominem*. Paar juhtumit on veel olnud, viimane oli ju üsna hiljuti ja sellisel mõneti väsinud teemal nagu professionaalne kõrgkultuur *versus* populaarkultuur. Mulle mõttevahetused meeldivad, kui need järgivad suhtluskultuuri head tava ja jäävad teemasse. Paraku elu näitab, et üks ja sama sõna võib tähendada erinevate inimeste jaoks erinevaid asju. Ja kui sõnade tähenduses saabki kokku leppida, siis ikkagi võib neil olla vastuvõtja jaoks tugevaid hinnangulisi, tundeid riivavaid tähendusvarjundeid. Ikka seesama keele ambivalentsus ja põhjatus... Mõningase rahuldustundega võin öelda, et erinevalt noorusest säilitasin selles viimases avalikus vaidluses kannatlikkuse ja huumorimeele. Teadmine ei toogi alati kannatust. Teadmine, kui see tähendab inimeste mõistmist, aitab mõnikord ka kannatusi vältida...

Varem oled öelnud, et oled alati olnud natuke eemal muusikaringkondadest. Kuid nii väikeses ühiskonnas eriti vist ei saagi kellegi vahel distantsi olla...

Praegu ma õnneks või kahjuks seda eemalolekut deklareerida ei saa, aga omal ajal, vabakutselise kriitikuna, oli see tõesti nii. Distants oli võimalik ja see oli ka minu valik. See distants lubas mul kirjutada natukene avalamalt ja sõltumatult kui ehk muidu võimalik oleks olnud. Mäletan olukordi, kus lähemad suhted mõne muusikuga tegid kirjutamise keeruliseks. Oli ka juhuseid, kus seni sõbralik inimene muutus mingi arvustuse tõttu tunduvalt vähem sõbralikuks. Muidugi saab kriitikat kirjutada ka sellises vormis, mis muudab negatiivsed reaktsioonid minimaalseks. Päris võimalik see siiski vist ei ole ja kahtlane, kas selline arvustus kedagi väga huvitab.

Oled lõpetanud muusikakeskkooli, seega juba kooliajast tuttav paljude muusikutega. Kellega omal ajal koos õppisid ja millised mälestused on tollest ajast?

Tulin Tallinna muusikakeskkooli provintsist, Kohtla-Järvelt. Sünniaasta poolest kuulun samasse põlvkonda, kuhu Tõnu Kaljuste, Madis Kolk, Andres Mustonen, Paul Mägi, René Eespere ja veel mõned, kes käisid tol ajal ühes klassis. Aga et ma tulin provintsi üldhariduskoolist üle, siis pidin uues koolis alustama klassi madalamalt. Muusikakeskkooli õhkkond oli minu jaoks vaimustavalt vabameelne ja loov, aga mul võttis aega, et selle uue keskkonnaga kohaneda, provintsi tüdruk, nagu ma olin. Juhtus nii, et alles hilisem elu viis mind mõnede tolaaegsete klassi- ja koolikaaslastega natukene lähemalt kokku.

Oled sündinud Kohtla-Järvel, aga kui kaua seal tegelikult elasid?

Elasin Kohtla-Järvel esimesed kuusteist aastat. Järgmised nelikümmend viis aastat Tallinnas – nüüd ehk tohin ennast siis juba tallinnaseks lugeda.

Kuidas sattusid muusikakeskkooli? Siit jõuame juba ka õige trafaretsete autobiograafiliste küsimusteni vanemate ja kodu kohta.

Minu perekonnas muusikuid ei ole. Vanemate töö oli seotud tehniliste elualadega. Ka vend ja õde valisid Tartu ülikooli: vennast sai psühhiaater, õde lõpetas eesti keele ja kirjanduse eriala. Minul oli muusika vastu nii tuline huvi, et vanematel ei jäänud muud üle, kui nad lihtsalt pidid mind viimasel hetkel Kohtla-Järve lastemuusikakooli panema, olin siis juba üheksa-aastane. Õppisin klaverit. Muusikateoreetilistes ainetes ei olnud mul koolis midagi teha, jätsin õpetajate ettepanekul klasse vahele ja tegin mõned ained ära koos minust vanemate lastega. Lõpetasin kiitusega, aga ega mul interpreedile omast väljapoole suunatud eneseväljenduse tungi ju ei olnud. Sügav huvi muusika vastu ja kange tahtmine depressiivsest tööstuslinnast välja pääseda – need olid küll.

Muusikakeskkooli võeti mind kompositsioonierialale. Sihtisin alguses küll klaverit, aga vahetult enne eksamit mõtlesin ümber ja palusin kodust oma kompositsioonid postiga Tallinna saata. Mäletan, et viisin komisjonile kolme loo noodid ja mängisin need ka ette. Üks oli polüfooniline, Bachi eeskujul, midagi fuugaadset, kuigi helistikusuhted vist polnud päris need... Teine oli prokofjevlik groteskne marss. Kolmas oli impressionistlik, kvartharmoniaal põhinev pala; see tundus mulle väga „oma“, midagi minust enesest. Mingit kompositsiooniõpetust ma saanud ei olnud, kirjutasin oma lõbuks ja matkides. Aga helilooming erialana nõudis järjekindlust, ja seda mul tol ajal väga palju ei olnud. Nii ma läksingi juba muusikakeskkoolis üle muusikateadusse.

Olles harjunud sinu valdavalt distantseeritud, mõttemänguliselt analüütilise stiiliga, oli rabav, kui äkki avastasin Sirbist (12. IX 2008) artikli „Üksildase lapse meenutuseks“, kus kirjeldasid lõikavalt valusa aususega oma nooruse ning kujunemisaja raskusi sotsiaalsete konventsioonide ning kohustustega toime tulemisel.

Mingil eluhetkel ei tundu mõned isiklikud eluseigid enam nii privaatsena, et nendest ei võiks kõnelda, eriti siis, kui nendes kangastub mingi üldisem tähendus. Selles loos peegeldus küll minu lapsepõlve ja nooruse kogemus, aga kirjutades ma ei mõelnud sugugi ainult sotsiaalsele üksildusele, pigem eksistentsiaalsele kogemusele, maailmas-olemas-olemise kogemusele üldse. Ju vist peegeldub selles minu mõneti eksistentsialistlik eluvaade. Ma arvan, et üksindus on inimese üldine ja püsiv seisund. Tuleme siia ilma sõltumata oma tahtest, õpime ära sotsiaalsed rituaalid ja sõnad – millega teisi inimesi kõnetades selgub liiga sageli, et neil on kahe vestleja jaoks erinev tähendus. Ära minnakse ka üksi, isegi kui keegi käest kinni hoiab... Aga see kõik ei ole sugugi kurb või lootusetu järeldus, vaid pigem rahulik teadmine, mis lubab elu vähem dramaatiliselt võtta ja väärtustada iga hetke, mil on võimalik tunda mingitki osadust teise inimesega... Lõppude lõpuks tähendab üksindus ka teravnendunud minakogemust – seega enesetunnetuse sügavust. Kui oleks valida, kas elada mingi võimalik järgnev elu väga kollektiivselt, lahustudes

mingis grupiidentiteedis, või siiski mingil eluperioodil natukene valusas üksilduses, siis ma valiksin variandi number kaks – see on kuidagi rikkam ja väarikam. Sama artikliga on mul seotud üks üsna ootamatu ja ilus hetk. Hiljuti astus infokeskuse uksest sisse nooremapoolne mees, muusikaväliselt erialalt, aga muusikahuviline, tuli plaate ostma. Jutu sees tuletas ta äkki meelde seda minu ammust artiklit ja mingis mõttes tänas selle eest. Ometi oli selle sisu ju näiliselt nii isiklik ja tähtsusetu... Vahetu, metafüüsiline olemuskogemus ehk ongi see ainus tõeline ja tugev asi, mis kõiki inimesi ühendab. Kosmilises üksinduses ja surelikena oleme võrdsed, selle taustal muutuvad ka sotsiaalsed hierarhiad ja ideoloogiasõjad tühi-seks, kuigi see tundub elades aeg-ajalt ju nii tähtis...

Kuidas olid lood aktiivse musitseerimisega?

Sellega ma väga kiidelda ei saa. Minu muusikategemine, klaverimäng, on alati jäänud koduseinte vahele. Aga igal juhul on see pakkunud suurt naudingut. Eriti meeldib mulle oma lõbuks Bachi fuugasid mängida – polüfoonial on mingi eriline, sisemist harmooniat tekitav mõjujõud.

Milline helilooja kõige rohkem meeldis? Julgen nüüd küsida isegi – milline muusikastiil? 1960-ndate põlvkonna identiteedi jaoks oli minu arusaamist mööda vägagi oluline juba ka Lääne popmuusika?

Teoreetiliselt, kultuurinähtusena on ju iga muusikastiil ja autor huvitav, ka isiklikult ebameeldiv. Selles mõttes mul eelistusi ei olegi. Ei saa ka öelda, et nooruses minu jaoks Lääne popmuusika väga oluline oli. Nii palju kui see loomulikult viisil ellu tuli, nii palju ma seda kuulasin. Suurem huvi teiste muusikastiilide vastu, eriti džäss vastu, on tekkinud viimastel aastatel. Aga muusikastiilide ja autorite meeldivus on olnud ajas muutuv. Polüfoonias on juba juttu olnud ja see on jäänud, ükskõik kui kulunud see eelistus ka poleks. Mul on olnud Skrjabini vaimustus, aga meeldivad pigem tema hilisromantismi pitseriga prelüüdid kui hilisemad ekstaatiliselt klaveriteosed. Brahmsi sümfooniad – need on nagu kivist vormitud, aga oma kivises olekus tundelised ja plastilised. Mahleri infantiilsusega mängiv sümfonism on meeli erutanud, aga postmodernismi taustal on selle võlu lahtunud. Sümfonism kui nähtus, koos paljude autoritega. Hindemith, Šostakovitš, Ives, Webern, Sibelius, postminimalism, postmodernism muusikas... Nooruses ja hiljemgi oli valdavalt huvitav kõik, mis lahkes dramaturgilisest, tonaalharmonial põhinevast muusikakontseptsioonist. „Teistmoodi“ harmooniat ja vormikäsitlust oli nii XX sajandi Lääne muusikas, nii palju kui see kättesaadav oli, kui ka eesti heliloojate loomingus. Mäletan avastustunnet Heliloojate Liidu koosolekutel, kui kavas oli Arvo Pärdi ja Jaan Räätsa uudislooming. Paraku on kõigil uuel kalduvus normiks ja matkimise objektiks saada...

Praegu arvan, et muusikastiilide ja teoste püsiväärtus sõltub universaalidest, mille ühisnimetajaks on lihtne asi – mõistlik vastavus inimtaju piiridele ja võimalustele. Heas muusikas peab olema tajule piisavalt „toitu“ ehk mingit keerukust. Teiseks, see keerukus peab olema hästi korrastatud. Kolmandaks, muusika peab sisaldama mingit energeetikat, pingegradatsioonit. Vanasti nimetati sellist asja dramaturgiaks. Rahvamuusikas seda ei ole, seal on staatilised mudelid. Ka

nüüdses Lääne kunstmuusikas on meditatiivsed stiilid levinud. Minu jaoks on dramaturgiline alge siiski praeguseni mistahes hea teose tunnus. Seda kõike ma muusikast otsin ja hindan, stiilist sõltumata. Viimati näiteks kuulasin „Hiiu folgil“ ansamblit Kõrsikud, nende instrumentaalsaatega lauludes oli see olemas – selgus ja energieetika, lisaks meisterlik pillimäng.

Kuidas siis ikkagi jõudsid või õigemini jäid muusikateaduse juurde? Nii muusikakeskkooli kui ka Tallinna konservatooriumi studiumi läbides pidid ju ikkagi akadeemilise muusikateadusega mingid arved õiendama?

Muusikateaduse juurde jäin loomulikult moel, sest muusikakeskkooli ma ju sellel erialal lõpetasin. Pärast kolmeaastast vaheaega astusingi konservatooriumi samale erialale ja lõpetasin pärast viieaastast õppimist. Õppejõudude hulgas oli mõni huvitav isiksus, kes suutis intellektuaalset fantaasiat käivitada, aga kokkuvõttes ei andnud konservatoorium mulle midagi erilist. Olen mingeid teadmisi ja olulisi mõtteimpulsse haaranud pigem kusagilt „mitteformaalsetest“ allikatest – teistest teadusharudest, kirjandusest, elust...

1982. aastal lõpetasid konservatooriumi uurimusega eesti instrumentaalkontserdi arengust, juhendajaks Tiia Järg. Huvi eesti muusika vastu oli olemas varakult?

Ei ütleks, et eesti muusika lausa erihuviks on olnud. See oli lihtsalt kõige lähemal, kättesaadav, ja selle kultuuriline kontekst oli „siinsamas“ ja mõistetav. Aga kontekst on muusika analüüsimisel ju oluline. Diplomitöö puhul olin kõige uhkem viieteistkümnest punktist koosneva järelduste rea üle, see võttis kokku žanri muutused. Kaitsmisel sain hindeks väga hea, kuigi töö ise sai peaaegu viimasel hetkel otse Erika kirjutusmasinasse löödud. Tegelikult oligi mul kirjalikult olemas ainult kokkuvõte, üldistavad lõppjäreldused. „Tõestuse“ ehk ülevaate teoste kaupa kirjutasin viimasel hetkel. Sellisest tööprotsessist paistab vist teatav mõtlemistüüp: suur plaan huvitab mind enam kui üksikfakt. See eriti ei klapi teadlase mõtteviisiga, milles kõige olulisem on fakt ja kus üldistustesse suhtutakse ettevaatusega. Seepärast minust vist ka tegevteadlast ei saanudki, sai hoopis esseist ja „arvamuskirjanik“. Esseistlikus fantaasiamängus on ju rohkesti vabadust, seal ei nõuta lõplikke vastuseid, vaid mingit isiklikku suhet teemasse. See on mulle sobinud. Et just ajakirjandus – olen mõelnud, et siin on ka geenid mängus: minu isaisagi oli ajakirjanik, andis Carl Robert Jakobsoniga Viljandis välja ajalehte Sakala.

1998. aastal ütlesid, et ei tea, kuidas töötab Eesti Muusika Infokeskus. Praegu-seks vist tead üsna hästi. Aastal 2007 EMIKd juhtima asudes muutus sinu roll; enam ei saa kommenteerida ega anda hinnangut interpretidele ega heliloomingule. Pidid vist kõik isiklikud esteetilised kaalutlused kohe unustama?

Pärast kümnet aastat tööd infokeskuses pole tõesti midagi, mida ma sellest asutusest ei teaks. 2004. aastal läksin sinna toimetajatööle. Informatsiooni kogumine ja korrastamine oli minu jaoks tol ajal selline positiivses mõttes rutiinne ja rahustav töö – suurepärase vaheldus ajakirjandusele, mis nõudis pidevat intriigi.

2007. aastal sai minust infokeskuse direktor. See on tõepoolest tähendanud aktiivsest kriitikutööst taandumist. Ühest küljest ajapuuduse tõttu. Aga ka amet seab piiranguid: on ju minu ülesanne seista kogu eesti muusika eest, sõltumata oma maitse-eelistustest. Samas, ma ei tunne ennast ka väga ahistatuna oma harvades artiklites-arvustustes. Muusikat võib ju hinnata mitmel viisil. Seda võib võrrelda mingite isiklike või üldiste maitsenormidega või ka selle muusika enese sisemiste reeglitega. Muusikast võib kirjutada seda maksimaalselt mõista püüdes. Tegelikult ongi mõistmine mulle alati märksa tähtsam olnud kui „vigade“ otsimine, mis sellest, et tulemuseks on paratamatult ikkagi üks võimalik tõlgendus, ja see ei pruugi asjaosalistele meeldida.

Arvestades pikka staaži juhtiva muusikakriitikuna, on see ju lausa kannapööre. Kuidas sulle selline „paradigmamuutus“ mõjus ja kas praeguseks on see positsioon saanud koduseks?

Naudin oma praegust tööd väga. Asjade korraldamine ja käima lükkamine, muusikainimeste ja teiste institutsioonidega suhtlemine on suurepärase tegevus ja uus elukogemus. Vabakutselise kriitiku töö oli ju üsna üksildane, vähemalt sellisena nagu mina seda tegin.

Millised asjad sulle kui EMIK juhatajale viimasel ajal kõige tähtsamad on olnud?

EMIK kogub muusikainfot. See on traditsiooniline tegevus, kuid väga vajalik, sest elame ju küll infokülluse ajastul, aga kättesaadav info on sageli ebatäpne ja puudulik. Infokeskus püüab olla täpne ja põhjalik. Aga viimase aja tähtsaim suund on uue meedia võimaluste ärakasutamine. See on tähendanud kodulehe uuendamist, infokirjade portaali ja kontaktlistide loomist, sotsiaalmeediasse minekut, vahenduslepinguid heliloojatega, köitekoja ja *online*-tellimusi võimaldava muusikapoe loomist ja veel mitut asja. Infokeskuse ja minu põhiküsimuseks on olnud see, kuidas ühildada vana ja uut, kuidas säilitada info kogumise järjepidevus ja samal ajal arendada digitaalse meedia võimalusi, eriti kui ülesandeid on üha rohkem, aga eelarve ja inimeste arv on püsiv. Oleme sellega siiski päris hästi toime tulnud – tänu suurepärasele „naiskonnale“, kuhu hetkel kuulub neli noort muusikainimest.

EMIK sisulistest projektidest on vist kaalukaim eesti muusika käsikirjade kaalootimine. Kas räägiksid sellest lähemalt?

Käsikirjade andmebaasi loomise ajendiks sai igapäevatöö. Kurb tõsiasi on, et enamik eesti muusikat, ka paljud väärtteosed, on kirjastamata. Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumis ja Eesti Muusikafondis ning paljudes teistes arhiivides lebab kümneid tuhandeid partituure, mille kohta ei ole isegi pealiskaudset avaliku informatsiooni. Aga seda küsitakse meilt sageli. Küsitakse üksikteost, aga ka ülevaadet mingis žanris muusika partituuride kohta. Küsitakse nii Eestist kui ka välisriikidest. Küsivad nii interpreetid kui ka kontserdikorraldajad. Avalik käsikirjade andmebaas peaks selle probleemi lahendama. Projekt hõlmab esialgu nelja muusikainstitutsiooni: EMIKd, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemiat, Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi ja Eesti Muusikafondi. Infokeskus on projekti juht ja töö

tegija. Käsikirjade andmebaas on eesti- ja ingliskeelne ning annab interpretidele ja muusikauurijatele vajalikku teavet, sealhulgas partituuri asukoha ja seisundi, teose koosseisu ja trükiväljaannete kohta. Sisuliselt teeb EMIK tööd, millest muuseumi jõud ei ole aegade jooksul üle käinud. Aga et see seostub meie otseste vajadustega, siis tundub projekti elluviimine just infokeskuses igati asjakohane. Tööd jätkub paljudeks aastateks.

Tean, et meie muusikakultuuri alustalade Heino Elleri ning Mart Saare teosedki pole kõik trükiis ilmunud ega saadaval kommenteeritud teaduslike väljaannetena. Nagu sa oled hiljuti öelnud, välismaalt tuntakse kõige rohkem huvi meie koorimuusika vastu. Suhtlesin hiljuti ühe koorijuhiga Ameerika Ühendriikidest, kes uuris Tallinnas põhjalikult Mart Saare loomingut. Tema kurtis, et pole riuilult võtta korralikku kogutud-kommenteeritud teoste väljaannet, ja vähegi nõudlikum koorijuht on aastal 2014 ikka sunnitud ise Saare originaalkäsikirju lappama. Nii et traditsioonilises muusikateaduseski tundub tööpõld veel lai olevat?

Klassikapärandiga on lood tõesti halvad, kuigi siin on põhjust kiita üksikuid entusiaste, sealhulgas nüüd ka sind põhjalikul uurimistööl põhineva Elleri salvestuste sarja eest. Töös eesti muusikapärandiga on vähemalt kolm külge. Esiteks informatiivne külg, millega tegeleb Eesti Muusika Infokeskus oma kodulehel ja nüüd ka käsikirjade andmebaasi edendades. Teine on uurimuslik külg, mis peaks olema nii Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kui ka Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi tegevusväli. Tundub, et kummaski asutuses ei ole see tegevus siiski eriti intensiivne... Kolmas valdkond – ja see peaks põhinema esimesel kahel – on klassika kirjastamine ja plaadistamine. Kindlasti on muusikapärandi elustamise eelduseks süstemaatilisus ja muusikainstitutsioonide koostöö.

Mainitud artikkel „Üksildase lapse meenutuseks“ ei jäänud meelde mitte ainult avameelselt isikliku sisu poolest. Poole pealt hülgab see individuaalse ainese sõnastamiseks universaalset (kultuuri)filosoofilist põhimõtet: „Tegelikkult ei olegi kunstilooming olemuselt midagi muud kui vaid pilk, mille fookus ulatub asjadest ja oludest läbi, teispoole näivuse ja tinglikkuse karnevali, milles põhiküsimuse painet on summutamas sotsiaalne dressuur, massiemotsioonid ning füüsilise eksistentsi meeldivad ja ebameeldivad küljed. Ja selle ilmsüütult läbistava pilgu olemasolu või puudumise kõrval tunduvad mõttetud kõik teised kunstiloomingu liigitamise ja tuvastamise alused: rahastamisviisid ja tulukus, institutsioonid ja stiilid, kõrge ja madal, moraalsus ja hedonism, rahvalikkus ja elitaarsus või mis tahes muu.“

Mina tõesti ei pea kunstiloomingus põhiliseks ja väärtuslikuks selle rituaalset, kinnitavat alget, vaid midagi vastupidist – seda stiiliat, mis suudab osutada olemasoleva tinglikkusele, olemistühjusele. Usun, et paradoksaalselt just see tunnetatud olemistühjus lubab inimesel iseendast sügavuti teadlikuks saada. Ja see mõnikord ka valus „teadvusel olek“ omakorda suudab teda juhtida ainsa väärtusliku olemisviisini, mis inimesele siin ilmas on antud, see on elamine armastuses – selle sõna paljudes võimalikes tähendustes.

Selle üksiku ja üldise alge vastandamisega mahub lühikese kolumni sisse tugev dramaatiline jõud. Milliseid oma tekste pead olulisemaiks?

Mõned aastad tagasi üritasin oma kirjatöid kokku lugeda ja koguda, aga see töö jäi ajapuudusel pooleli. Arvan, et kolme kümnendi jooksul olen kirjutanud üle tuhande lühema või pikema teksti – muusikakriitikat, ülevaateid, esseid muusika ja kultuuri teemadel ja arvamusalugusid. Ei oska midagi esile tuua, aga küllap see artiklite kogum moodustab ühe üsna järjepideva peegelduse eesti muusikakultuurist ning kultuurist ja Eesti elust üldse. Pealkirju ei oska öelda, aga teemade järgi pean südamelähedaseks neid, milles olen muusika ja kunstiloomingu väärtussüsteemi ja toimetehhanismidesse sügavamalt sisse vaadanud. Väärtusmaailm on ju see, mis annab kultuurile ja inimelule tervikuna tähenduse ja sihi. Publitsistlikest arvamusalugudest lähevad korda need, milles üldine teema haakub isikliku elukogemusega ja mis seepärast on mõnigi kord kirjutatud üsna kirglikult, südamest. Aga mistahes teemadel kirjutades on tasapisi süvenenud see teadmine, et lõppude lõpuks on inimesed väga sarnased oma lootuste ja hirmude, pahede ja voorustega. See on kuidagi ilus ja lohutav.

Küsitlenud STEN LASSMANN

MIKK MIKIVERI (JA TEISTE) KOOLIÕPETAJAJUTTU

PEETER SAUTER

Siin on mõned Mikk Mikiveri kooli ajal öeldud laused. Ja mis ma nendega nüüdseks olen osanud peale hakata? Mitte midagi. Ma oskasin nad kooli aja märkmikest siia ümber kirjutada – viigast ja aukudesse oma sõnu lisades, see on kõik.

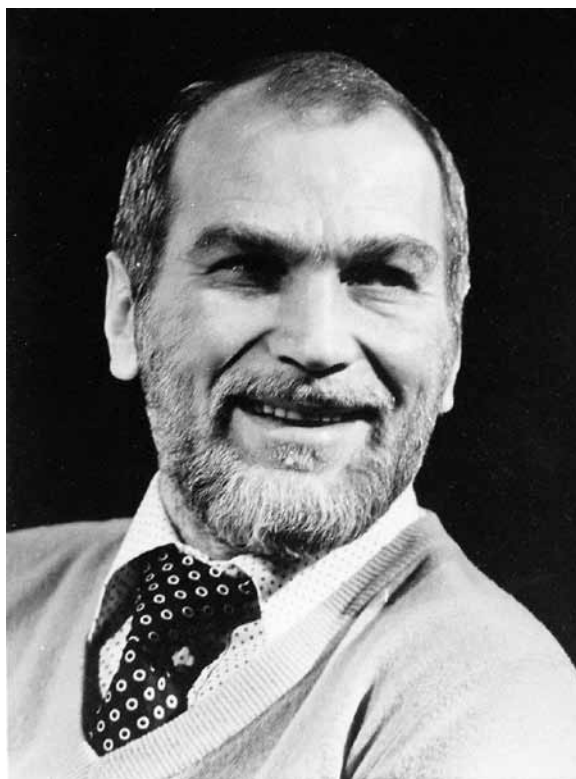
Mikiver ütles kord koolis targasti, et pärast pikka juttu ei tule õiget tööd, ja jumala eest, meil ei tulnudki. Neli aastat. Juttu oli palju. Enamasti oli jutuaaja ja tema, vahel meie.

Aastaid hiljem ütles mu töökaaslane, maalikunstnik, kuuldes, et mul on raamatuid ilmunud: „Ma mõtlesin, et sa oled rohkem selline jutuaajaja, aga tuleb välja, et sa midagi ikka teed ka.”

Ega hästi aetud jutt pole paha asi, aga villavabrik sellest tööle ei hakka.

Oleks mulle keegi kõrvalt öelnud, et kõvad mehed teevad ajaviiteks aetud targa jutu vahel muuseas oma töö ka valmis – ja tehtud või tegemata tööst suurt kellelegi ei räägi nagu ehk ka Mikiver ise –, vast oleks ma õppind pisut töödki tegema. Aga selle ivakeseni olen ma nüüd mõttes Mikiveriga vaieldes ise jõudnud. Asi seegi. Kui Mikiver seda viimast kooli ajal ütles – ja küllap ta ütles –, jäi see mitte nii põnev õpetus mul tähele panemata.

Osa lauseid tundusid tobedad või nonsenss, aga ma kirjutasin jutti üles



Mikk Mikiver.

Kalju Suure foto ETMMi arhiivist

(üksikute eranditega, näiteks: „stereotüüpsus võib välja viia selleni, et inimesest võib teha roboti”, see oli ikka *too much*). Tarkused on ju tihtipeale naeruväärsuse piiril. Osa lauseid on ilmselt teistelt õppejõududelt. Ja ma kahtlustan, et osa võivad olla hoopis minu mõtleterad – ma ei märkinud üles, kes mida ütles.

Oletatavasti teen ma Mikiverile liiga, kui halastamatult lasen avaldada tema kohati veel valesti üles kirjutatud juttu, mis oli ju lihtsalt jutt tunnis ja jooksvad mõtted ja sõltus hetkest. Ma ei tahaks, et keegi minu seda sorti juttu avaldaks. Eluajal. Mis pärast, see oleks ükskõik. Ehkki on selge, et seal tekiks uus mees ja uus jutt.

Nii et siin on ikkagi pooleldi (minu ette kleebitud) valehabemega Mikiver.

Mõned laused on ka teistelt õpetajatelt, need on nii ära märgitud.

Kuna Mikiveri lausete vahele olen kirjutanud üles oma mõtteid, siis ma ei välista, et mõned ongi siin hoopistükis minu koolitunnis tekkinud mõtted. Lauseehitusest ja sõnastusest on küll enamasti aru saada, et räägib Mikiver, aga ma kardan, et hakkasin teda kuulates ise ka sarnaselt mõtlema ja sarnast keelt kasutama.

* * *

Panso ütles, et kooli lõpetab noor meister. Tal oli kindlasti oma mõte ja põhjendus, aga see on üks väheseid asju, kus ma ei taha temaga nõus olla. Kooli ei lõpeta noor meister, vaid käsitööline, aga ta võib ehk kunagi meistriks saada.

Ma ei usu näitleja ampluaasse, vaid teemasse.

Negatiivse ja positiivse kohtumisest sünnib tõeline kunst. Mõtles kangelas-tele.

Oluline on motiivide mõista. Strugatski ütleb: tänapäeval puudub kuriteol motiivatsioon. Mõtles.

Näitleja töötagu iseenda kallal, mitte teisi õpetades.

Kuula sisehäält. Teadlikult? Ebateadlikult?

Jälgi, kuidas rollianalüüs rikastab. See on ainus võit näitlejateel.

Õpi tähelepanu jaotama.

Kuidas käivitada ettekujutust, inspiratsiooni. On võimalik esile kutsuda.

Detail aitab kogetud situatsiooni emotsionaalses mälus taastada.

Ootamatu reaktsioon on ehtne.

Kui loed, mõeldes – kuidas lugeda, kuulatakse, kuidas sa loed. Aga tähtis on, mida sa loed.

Kuidas seda teha, tähendab – kuidas selleni jõuda. Sellele küsimusele vastatakse kõige vähem.

Detail on rosin, mis paneb ajud liikuma. [See on vist Härmo Saarmi lause – P. S.]

Kuidas mängida nalga? Kui annad ülesande, anna, ka põhjendus, miks on selline olukord.

Härmo Saarm: Enne on liigutus, siis kõneline reaktsioon. (*First you bang and then you shout* – tsitaat Jerzy Grotowskilt.)

Õige liigutus algab nimmekohalt.

Tõeline näitleja ei taba ise oma tõelisust.

Härmo Saarm: Vaatajal on huvitav vaadata, kui näitleja ei saa oma tundes- se sisse ja võitleb.



21. IX 2014 esietendub Telliskivi loomelinnakus Vaba Lava egiidi all Ivar Põllu lavastus „Mikiveri tagi” ning Mikiveri juhendatud EMTA lavakunstkooli XI lennu vilistlaste esituses toimub Peeter Sauteri näidendi „Harjutused (eluks ja surmaks)” esimene lugemine.

ETMMi foto

Loomine on tasakaalutus, mitte tasakaal.

Kui jätta nutma hakkamisel (näiteks) viimane moment puudu, nii et vaataja ise hakkab nutma, on võimalused kuussada korda suuremad (niipalju, kuipalju on vaatajaid), sest siis nad ei näe üht, kes nutab, vaid elavad kõik ise läbi. Lasta inimestel sisse astuda omaenda alateadvuse väravatest ja koplis veidi ringi tuulata.

Emotsionaalne vahetu vastuvõtt pluss analüütiline vastuvõtt võrdub süntees.

Anda visuaalne sümbol ja samaaegne emotsionaalne laeng.

Ärge kaotage võimet üllatuda.

Kas kontseptualism sarnaneb ida kunstile?

Lõhu oma harjumuslikku mõtteviisi. Püüa lõhkuda oma formaalloogika raame.

Loengut kuulama minnes ära pane tegelasi paika.

Noorusmälestus. (M) oli koos pruudiga, lõi kedagi, tuul, pisar tuulest, pruut lepib, aga tema juba nautis eemaletõmbumist.

Minult vahele: Mikiver on ka sellepä-

rast mulle huvitav, et ma ei saa temast kui inimesest aru, ma ei tea, mida ta kodus üksi teeb. Miks Mikiver mulle laval väga võõras tundus?

Härmo Saarm: Kui tiiger puuris kõn- nib, näib, et ta teab, mis ta teeb, sest ta liigub ökonoomselt. Võib olla tahtmine hästi teha, aga kramp ei lase. Kui etüü- dis on loomulik eesmärk, ei kulu asja- tult energiat ja ei näi ebaloomulik.

Härmo Saarm: Võib teadlikult tekitada isiklikest stampidest mutatsioone.

Näidendis tuleb leida info karakteri kohta mitte teiste tegelaste kirjeldusest tema kohta, vaid ta enda tekstist. Mui- du kaasnevad mürad.

Näitlejad ei suuda tihti osa asetada oma loogikasse.

Teie ülesanne on tunda kõike Jumalast kuni kuradini ja kõike vahepeal.

Õppematerjali küsimuses ühendame me biifsteegi ja mannapudru.

Deduktsioon ja induktsioon on näitle- jale võrdselt vajalikud.

Asja ümber käimine on proovi suur vaenlane, tuleb kohe proovima hakata. Mõttele ja analüüsija jääb maha ja muu- tub narriks. Mõttes ei saa kuju joon- joonelt kokku panna.

Tehnika ja aktiivne siseelu peaks koos olema.

Kui mult küsitaks, kas eelistan tehni- liselt laitmatut näitlejat või näitlejat, kes hoiab kätt rolli pulsil, siis aastaid tagasi oleksin eelistanud pulsi-näitle-

jat. Nüüd ma mõtlen võrdlevalt Kalevi korvpallimeeskonna peale. Ja leian, et see on küsimuse vale asetamine. Mõ- lemad poolused peavad esinema koos. Nii ja ainult nii.

Peab olema: siin ma seisan ja teisiti ei või. Alles siis muutub sõna lihaks, kui asi meid otseselt puudutab.

* * *

Vahele – tunni ülesannet oli öelda õpetussõnu oma pojale.

Märt Visnapuu ei öelnud midagi (ei tahtnud öelda midagi?).

Eva Vilt: Tee koerust, ära unusta kodu, kõik, mis teed, tuleb tagasi.

Toomas Urb: On raskem olla jälgi- des, kui vastu vaieldes, räägi tõtt; ar- masta naisi, kasuta neid, kuid ära ala- hinda.

Mikiver küsib, kuidas soovitab Urb naisi kasutada, ja Toomas ütleb: „Puhtfüüsiliselt.“ Ei tea nüüd, kas see oli tolle vestluse juures, aga Toomas oli teinud mingi tähelepaneku ja Mi- kiver küsis: „Kas te arvate siis, et iga naisnäitleja teatris oleks valmis mulle anduma?“ (Umbkaudsed sõnad.) Ja Toomas vastas: „Ma arvan küll.“ Siin see jutt lõppes ja ma olin härrasmeeste mõttevahetusest suht jahmunud.

Reeda Toots: Sulle on antud võima- lus elada, õnnetut armastust ei ole ole- mas.

Angelina Semjonova: Kui oled õn- nelik, ole suurepärane (maksimaalne).

Mina rääkisin umbes, et mina ei tea (tõde), ja vaata, mis sa ise teed ja aru saad (sarnaselt Visna hoiakuga). Miki- ver ütles, et ta saab aru, et ma mõtlevat, et kõik on protsess. Ma polnud nii osa- nd mõelda, aga olin targu vait.

* * *

Sisesund ja antud lubadus ja nende muutumine ajas on probleem. (Taevas hoidku, mille kohta see võis käia? Et vahel tahab inimene üht ja vahel teist?)

Väljendus ja mõte mõjutavad teineteist vastastikuselt (žargoon, parasiitsõnad). Samas keeles rääkimine ei tähenda samade sõnade tarvitamist.

Kui ühes asjas mõistmine saabub, saab seda laiendada.

Väga hea lavastaja käes ei ole näitleja vahend, aga näitleja arvab, et ta ise teekski nii.

Üllar [Põld], kui sa mängid kilpkonna, siis peab voolama sinu jaoks kilpkonna aeg.

Võib ju teksti mõttega lugeda, aga kui mõtlemine tuleb sõnade ütleamise järel, siis on lugemine ikka võlts ja mõte jääb arusaamatuks. Parem juba siis mono-toonselt lugeda.

Sel päeval, kui inimene lahti mõtestatakse, jätab kunst ta maha ja hakkab loomadega tegelema.

Ärge lootkegi, et te kõik muutute ühel päeval palju paremaks, ja mina teid ka muuta ei saa.

Kunst kuulub kultuuri hulka, mitte vastupidi.

Meenutab, kuidas TPI ajal oli kursusekaaslastega kaks aastat koos elanud ja koos joonud, ja kui mindi koos kaheks nädalaks kolhoosi, siis muutis see palju üksteisest arusaamises.

Millest koosneb Hamlet? Inimene koosneb harjumustest. Hamletil on harjumus kõndida, sporti teha, muud me eriti ei tea. Kui ta oleks kaevur, saaks tuletada tema füüsilise oleku. Hamlet aga koosneb mõtteloogikast. Tema füüsilisele hoiakule on ainult kostüümidiktaat.

Kas pole armastuse juures hirmus oluline, et teise juures ennast hakkad tajuma?

Kui hakkad osa tegema, tee kindlaks, kes on see mees ühiskonnas ja kuidas teised temasse suhtuvad.

„Othellos“ tuleb vaadata, kuidas lugu Othello inimliku sisu ära sööb, paljast intriigi mängides oleks labane.

Miks Othello ütleb: mu surematu hinge nimel?

Kui sunnib end tapma, domineerib ürgiha; kui keelab, domineerib *ratio* ja ühiskonna moraal.

Minult: Mikiveri käeliigutus jätab õhku jälje – see on täpne, puhas ja valgust kiirgav. See on nagu emotsiooni hieroglüüf.

Kui tundlik pool inimesest ära visata, jääb asemele kalkus, mitte tühjus.

„Othello“ on inimese hävitamise lugu.

Jago on rääkimismängur. Ta hakkab rääkima, ilma et isegi teaks, kuhu jõuab.

Ega oluline ei olegi see, mis ta räägib, vaid see, mis ta usub.

Terve Jago liin on see, et ta teeb juhuse paratamatuks.

Ma ei ole nii rikas ega rumal, et mitte põhimõtteid vahetada.

Lavastaja ei tohi ennast ühestki autori-teedist lasta kõigutada, vaid peab minema nagu jahikoer jälgede järel.

(Jutt veereb sellele, et Eliot on nime-tanud „Hamletit“ ebaõnnestumiseks.) Draamateosele on võimalik kahel viisil läheneda. Kirjandusteaduslik meid ei aita. Teatritegemine on ideaalis rängalt subjektiivne nagu Elioti kriitikagi, mis on rängalt austusväärne.

Pärast Lutherit pole tehtud nii ulatus-likku vägede ümberpaigutust: jumala-koda on minus endas.

Mulle meeldib näitlemine võrreldes teiste kunstidega seetõttu, et siin on võimatu valetada.

Mandril õnnestub see roll, milles on krutskid sees, mitte sileda kangelase roll.

Lavastades ei tohi öelda:

- ma ei tea
- no mõelge ise kah
- väga hea, väga halb
- suure töö olete ära teinud
- te pole sittägi teinud
- no vaatame kuidagi, proovi kuidagi

Lavastaja peab remarke ütleva täpselt. Ei tohi alustada juttu: „No see on um-bes niimoodi, et...“

Esimeses kostüümi-proovis kaob pal-ju vanast heast. Hiljem tuleb kostüüm panna enda kasuks mängima.

Hea kunsti tunnuseks on see, et jälgija ei märka aja kulgemist.

Alles siis muutub sõna lihaks, kui asi meid otseselt puudutab.

Kahjuks ei julge te mängides vaadata teise elavasse silma.

On vaja lahti saada ebamugavusest. Siis varsti hakkate endaga ja endas avastusi tegema.

Muidugi võib mägesid tõsta, aga loll vaataja ei pruugi sellest aru saada. (Kommentaari etüüdi kohta, mis jäi hermeetiliseks.)

Tavaliselt laval püütakse vältida eba-olulisi rõhke. Mercutio puhul pole see kõik tähtis.

Hamlet ei ole see mees, kes endast väiksemat inimest ja maailma süüdis-tab, vaid ta tunnetab, et on ise väike suures maailmas – inimesed on võrra-tud, aga mina ei ole.

Rodrigo ja Jago on kaks inimest, kes lä-bi teineteise avastavad teineteist ja ise-ennast.

Monolooge tuleb soojas hoida, et ta-haks esitada neid neli aastat ja siis veel kümme aastat ja et lõpuks oleks oma.

Tõenäoliselt toimub tihedas proovis midagi seedimisele sarnanevat, sest peale seda on tahtmine suitsu teha.

Raul Tammet: lõppresultaat on näitle-jal sportlasega sama: kõlab stardipauk, sa lähed ja annad endast kõik, tegutsed alateadlikult.

Indias on alateadvuse käivitamine tehniliselt palju kaugemal.

Lee Strasbergi stuudio (*Actors' Studio*) on küll Stanislavski järgi käinud, kuid on Stanislavski õpetust ka edasi arendanud.

Homme on näitlejameisterlikkuse tunnid igapäevased. See viib selleni, et igaüks hakkab naudingut tundma, mis tegelikult ongi eesmärk.

India Nāṭyaśāstra ütleb: silm läheb sinna, kuhu käsi läheb, mõte läheb sinna järgi, kuhu silm läheb, tunne läheb sinna järgi, kuhu mõte läheb...

Väga traagiline on alati koomilise piiril.

Kui juba hinge lahkumine kajastub materjalis – keha kaal muutub –, peab ka kõik muu hingega seonduv materjalis kajastuma.

Möödunud on kaks tundi ja me oleme minutilist stseeni vaid paar korda teinud – aga see tasub ennast hetke pärast ära.

Mida inimene tahab? Kõige rohkem tahab rõõmu. Tahab, et hea oleks. Rõõm ja mure kaksikvennad – Kalevipoeg. Kumb on elus liikumapanev jõud – mõnu või valu? Mõnu. Kui spermatoosoid eostades teaks eelseisvaid sünnitusvalusid, siis ta ei teeks seda, mis teeb.

Praegusel ajal (aastal 1982) võiksid riigijuhid olla poeedid, kirjanikud, teadlased. Ometi ei ole poeedid suutelised selle räpaga tegelema, mida poliitikas kohtab tihti. Nad ongi sellepärast poeedid, et väljendada oma suhet nendesse jätkustesse.

Algul tuleb jätta kõrvale kõik, mis segab, ja omandada materjal sisemiselt täie tõsidusega ja alles siis, kui see on käes, võib segajaid hakata juurde panema.

Kui võimas on elus tähele panna, kui tihti meid petetakse elus sellega, kuidas räägitakse... nii et kuulad tükk aega võlutult...

On kaks joodikut. Ühel on mõtlemine liiga kiire, jõuab tegelikust elust ja praktilisest käitumisest ette. Ta ei jõua ise enam oma mõtteid jälgida. Pardon, ta ei ole hull.

Teine, kelle mõte liigub liiga aeglaselt, kes seepärast on loll.

Need joodikud on vahel head sõbrad ja vahel vihamehed ja mõlemal juhul nad näevad teineteise olemust.

Ma vaatan neid ja ma tunnen, et need kaks joodikut, ühiskondlikku närü, on minus eneses olemas. Ma ise olen ametnik ja täiskarsklane, mu mõtted on segased ja ebaühtlase kiirusega.

Aju võib täistuuride puhul esitada endale paaniliselt ja korduvalt üht ja sama küsimust, ise vastust teades.

Elu mõte on spekulatiivne kategooria.

Raul Tammet: Kasulik on teha vaikse häälega proove – tundeoheduse proovimiseks.

Sel päeval, kui inimene osadeks lahti võetakse, lakkab ta olemast kunsti objekt.

Karin Kask: Teatri ajalugu on teatri mõtte ajalugu. Teatrikunst on teatri mõtte areng.

Teater kasutab kahte keelt – ver-

baalne ja teatrikeel (teatri märgid, semiootika). Tulemus oleneb nende kahe läätse kattumisest.

Kui paned näitleja mõnu tundma, on vaatajal kah kohe mõnu käes.

Ärge jätke häid asju vahele ja ärge raisake keskpärastele aega.

Kui lavastaja näitlejaid palju õpetab, kuidas teha, tuleb halb mäng. Lavastaja ei saa näitlejast sõltumata puudutada tolles olevat tõde liikuma panevat sisekeelt. Hea lavastaja teeb lihtsalt mõistetavaks, milline keel temas endas heliseb, et näitleja saaks oma tarkuse ja vahenditega oma keelt vastavalt häälestada.

Sa lähed kuulama head muusikat heas esituses. Tükk aega jälgid, kuidas mängitakse, kuidas hingestatus visuaalselt peegeldub, pingutad, sunnid end moosikandiga samastuma, elamust saama. Siis aga korraga paneb ühe noodi heli sinus millegi samal lainel oleva kaasa helisema ja sa ei märka enam mängijat, vaid kuuled, õigemini võtad kogu keha ja olemusega vastu seda, mis kohapeal toimub.

Tovstonogov nulliti kunstnikuna meedialitega.

Millal sa viimati teatris mängisid? Unusta üldse ära, et sa teatris mänginud oled, sest Kross on geniaalne.

Paljud harjumused jõuavad meieni nii, et me ei tea, miks nad tekkisid. Näiteks laste suudlemine enne magamaminekut. Kui teaks, oleks suhtumine hoopis teine.

Elu jooksul me ei tee midagi nii palju, kui jätame pooleli.

Kui puudub sisemine vajadus, siis tuleb võlts kõnetoon.

Praegu kipute mõtlema kunstiliselt, aga tuleb mõelda inimlikult.

Eremiidil, kes elas enne Kristust, oleks elu praegu täpselt sama.

Enesetapp ei tohi toimuda paremasse pääsemise motivatsioonil ega ka surma eel piinadest pääsemiseks. Kui, siis ainult nii nagu indiaanlaste juures, st siis, kui tunned ära, et oled sündinud vales ajas ja kohas, ja siis võib ka sõber aidata.

Ei tohi proovida taastada seda, mis oli. Kui on piisavalt harjutatud, siis tuleb lihtsalt minna ja teha. Tavaliselt hakatakse veel kõlalisel meelde tuletama.

Meeleolu avaldub hingamises, pupillides, punastamises, higistamises, aga mitte teksti ebamäärases andmises.

Pingutamine füüsilise jõuga ei murra kunagi läbi.

Ärge liikuge postulaatide, vaid paradokside peal.

Nauding ei ole rõõm, ei, ei ole. Ei ole ilmas puhast rõõmu... On ilmas puhas rõõm – see on rõõm koos kurbusega, rõõm siis, kui ise ei tea. Ja ehk peaks elamagi nii, et surses ütleks: ah, see oli siis elu?; ah, mis... Ja see ei olegi vastand sellele, et peab elama surma teadmiseiga.

Anatoli Efros: Üliõpilased on koolist lahkudes rumalamad kui enne kooli. Elu lõhub inimesi.

Tihti oskavad näitlejad anda üldistavat kuju või siis vastupidi – karakterit. Vaja on aga need liita.

Jaapani ja Euroopa näitleja ei erine meie omadest, üldse inimesed ei erine, erinevad vaid kombed.

Adolf Šapiro: Mitte avada näidendit, aga avada end näidendile.

Richard saab sellepärast nii kergelt võimule, et kõik teised vaikivad. Richard tapab mõrtsukaid ja jääb karistamata, kuni ta ei tapa süütuid – Henry lapsi. Siis AEG vastab talle – ta ületas ohutunde ja saab mööda pead.

Shakespeare'i tragöödiad ei ole karakterite katastroof, vaid globaalne katastroof.

Inimese ja globaalsete looduskatastroofide ühtsus. Ettekuulutus Learis, et mets läheb lossi, ja nii juhtubki – sümbol.

Shakespeare'il on kaht tüüpi kangelasi – ühed hoolivad enda, teised maailma saatusest (Lear).

Hamlet võtab endale ülesande, mida inimene ei või endale võtta. Kannatavad nii Hamlet kui Ophelia, kuid nad on erinevad. Ophelia sureb nagu lill.

Hamleti kannatus on ta enda valitud kannatus. Tragöödia on teadlikkuses. Kangelasel on õigus valida.

Ljubimovi lavastuses on „olla või mitte olla“ kõigi küsimus, Claudiuse, Laertese jne.

„Romeo ja Julia“ ei ole tragöödia. Vaen on lõppemas. On vaja vaid väikest tõuget, et vaen lõpeks, ja selleks saab Romeo ja Julia surm.

Tybalt kehastab mineviku kroonikate vaimu. Mercutio tuleviku komöödiate vaimu. Need vastanduvad.

Tragöödias on kangelase surm vältimatu. Kuid on valida, kas võidelda või et sind tapetakse. Nagunii sured.

Neli päeva on Romeole ja Juliale – kogu elu. Tüki algul on nad lapsed. Romeo ja Paris on ühevanused. Tüki lõpul ütleb Romeo Parisele: poiss.

Macbeth on sümbol maailmast, kus valitsevad mustad jõud.

Tammsaare mõte on ümarik. Ramilda püüab kaksipidi mõelda, et ei oleks nii, et mõtled ja jõuad jälle vanasse kohta tagasi. Ramildale ajas see judinad peale.

Mingis lasteloos on indiaanipoiss, kes pärast pikka seiklust jõuab tuttava metsa piirile (see pole kodumets), kus ta orienteerub. Ja kohe hakkab tal hea.

On selline väljend: olukorra peremees. Olukorra peremeheks saamine annab hea ja kindla, aga ka hooletu ja üleoleva tunde (mis viib haigutamiseni). Sa pole enam valmis ootamatut lõuahaa-ki vastu võtma. Ja siis, olles olukorra peremees, saab sust olukorra ohver – olukord tapab su – Suur Kõver (mitte küll päris Ibseni oma).

Iialgi ei tohiks saada oma naise, oma koduaia, oma sõprade, oma lemmikraamatute ja -piltide, oma lemmikspordiala peremeheks. Ja oma töö.

Võib saada võõra linna, võõra seltskonna, suure metsa, ookeani, võibolla ka oma elu ja surma peremeheks.

ILUS PANEB INIMESI NAERATAMA

Intervjuu Marco Bonisimoga

Olin üsna üllatunud, kuuldes, et teie õige perekonnanimi polegi Bonisimo. Bonisimo on mu esinejanimi. Passis on mul kirjas Marco Vermeer.

Väga hollandipärane.

Jah, sama perekonnanime kannab ka kuulus hollandi maalikunstnik.

Tsirkusemaailmas on vist pseudo-nüümid päris tavalised. Mis te arvate, miks see nii on?

Ma ei teagi. Ma arvan, et see on paljuski seotud sellega, et tsirkuseinimesed elavad natuke salajast elu. Vanas tsirkusesüsteemis oli palju korrupsiooni. Küllap nad võtsid uued nimed selleks, et oma tõelist identiteeti varjata. Hollandis tegutsesid kuulsad tsirkuseperekonnad, nagu näiteks Circus Renz¹. See nimi on võetud veelgi kuulsamalt Saksa tsirkusekompaniilt. Minu puhul on aga lugu hoopis teistsugune, „Bonisimo“ pärineb ajast, kui interneti ei kasutatud veel nii palju. On olemas kataloogid, mille kaudu pakutakse tööd. Minu pärisnimi algab v-tähega, niisiis asub see suhteliselt kataloogi lõpus. Ja töö leidmiseks pole see eriti hea variant, seega mõtlesin endale välja nime, mis oleks peaaegu tähestiku alguses.

Ja mida „Bonisimo“ tähendab?

See kõlab hästi. Ja tähendab midagi väga toredat, väga head. Väga ilus või nii.

Itaaliaga mingit seost niisiis pole?

Noh, äkki on... Võimalik. Iial ei tea.

Ma olen näinud teie TEDx²-salvestust, kust tuli välja, et teie lapsepõlv oli üsnagi ebatüüpiline.

Jah, aga kui inimestega rääkida, siis see polegi nii ebatüüpiline. Eriti kui silmas pidada aega, millest ma tulen. Ma tean paljusid, kes pidid samade probleemidega kokku puutuma: pärisisa ei ole või sa ei tea, kes ta on... Aga jah, niimoodi see 1970-ndatel käis. Minu vanemad elasid kommuunis ja seal oli kõik üks suur eksperiment, käis seks-revolutsioon... See on kõik natuke naljakas, sest inimesed tahtsid olla vabad, aga kokkuvõttes ma ei usu, et nad tegelikult olid...

Te siis peate oma vanemate eksperimenti, seda, kuidas nad elasid, läbi-kukkumiseks...?

Mõnes mõttes ei saa eksperiment kunagi läbikukkumine olla. Minu arvates oli probleem pigem selles, et nad ei õppinud oma läbikukkumisest, vaid lükkasid selle teema lihtsalt kõrvale. Näiteks mu ema ei taha siiaaani sellest ajast rääkida, ehkki minul on küll küsimusi. Ma sooviksin teada saada, miks asjad nii läksid nagu nad läksid. Ei pea ju minema liiga isiklikuks, ma tahaksin lihtsalt teada. Nii oleks võimalik temaga uus suhe üles ehitada. Hetkel pole meie läbisaamine kuigi hea.

Kes teie vanemad olid?

Minu isa (Ton Regtien³ – E. K.) juhtis Hollandis üliõpilasühendusi, ta oli üsnagi kuulus. Ta töötas ajakirjanikuna ja oli poliitaktivist. Elu lõpuaastatel



Marco Bonisimo „notafe-l”.

rändas ta palju maailmas ringi, näiteks Aafrikas ja Lõuna-Ameerikas.

Kas ta oli vasakpoolne aktivist?

Jah, aga samal ajal organiseeris ta represserituid Nõukogude Liidust Euroopasse. Mõned jõudsid tänu temale vabasse maailma.

Ja ema?

Ema oli samuti poliitiliselt aktiivne. Ta oli Hollandi Kommunistliku Partei liige. Parlamenti ta küll ei kuulunud, aga ta aitas üht parlamendi liiget. Tänapäeva mõistes võiks seda ametit nimetada „poliitiliseks assistendiks”. Algul oli ema väga aktiivne, ühel hetkel ei saanud kommunistid enam nii palju

hääli ja siis valis ta täiesti teise suuna. Ta hakkas tegelema ärinõustamisega. Mingil ajal läks emal väga hästi, aga ka tal endal olid lapsepõlveprobleemid, mis teda segama hakkasid. Ma arvan, et teatud mõttes maadleb ta nendega siiani.

Aga oma eelneva eluga on ta sellegipoolest lõpparve teinud...?

Jaa, kindlasti. Ta on abielus, elab Saksamaal, neil on suur maja...

Vabandust, aga lapsepõlv 1970-ndatel, nii nagu teie seda oma TEDx-jutus kirjeldate, kõlab väga „tavalise” hollandi lapsepõlvena.

(Naer.)

Miks teie arvates on Holland nii radikaalselt „vabameelne“ maa? Või on tegemist kõrvaltvaataja stereotüübiga?

See on stereotüüp, kuid mina uskusin sellesse väga. Viimasel kümnel aastal on mulle tunduma hakanud, et meie vabadus on väga „piiripealne“ asi ja tõenäoliselt ei eksisteerinud seda üldse. Hollandis oli kõik korras. Meil polnud mingeid probleeme – pisut 1980-ndatel, aga ei midagi erilist; natuke muresid seoses x-generatsiooniga, aga ei midagi hullu –, inimesed said hakkama. Niisiis elasime illusioonis, et meie maa on tõeliselt vaba ja me oleme väga avatud meelega rahvas.

Ütlesite, et Holland on viimase kümne aastaga muutunud. Kuidas?

(Pikk paus.)

On toimunud üks põhjapanev muutus. Tapeti poliitik. See iseenesest ei ole muutumine, kuna mõrv toimus pisut varem, aga mulle tundub, et selle mõrvaga seoses said inimesed aru, et me pole vabad.

Kes see poliitik oli?

Pim Fortuyn.⁴ Ta tulistati tänaval surnuks. Ja pisut pärast teda tapeti ajakirjanik Theo Van Gogh⁵, samuti otse tänaval. Loomulikult oli asjal otsene seos islami äärmuslastega.

Kõlab nagu multikultuursuse läbikukkumine.

Jah, see on osa asja olemusest, aga mitte kõik, sest suurte linnade puhul seisneb läbikukkumine selles, et need on lihtsalt ülerahvastatud. Kui on liiga palju tugevaid mõjutajaid, tahavad nad kõik domineerida, valitseda. Kusjuures, ma arvan, et ükskõik kus mujal maailma getodes on olukord samasugune. Seal,

kus on ühes punktis liiga palju inimesi koos, läheb jamaks. Eriti kui inimestel on erinevad eesmärgid. Kui rääkida religioonist – paljudele inimestele on see üldse raskesti mõistetav teema –, siis radikaalidel on ükskõik, nad tahavad muuta maailma enda järgi. Nad tahavad olla kangelased.

Teil on näitleja haridus, on mul õigus?

Mitte päris. Ma õppisin pigem teatri-teadust, kunsti analüüsi. Loomulikult pidime ka lavastusi ette valmistama ja mitmed mu kursusekaaslased tahtsid näitlejaks saada. Aga nad tahtsid seda teha natuke teisiti, meie kursusel oli ka üks objektiteatri inimene.

Aga te alustasite millegi täiesti teistsugusega?

Jah, ma tahtsin minna Aafrikasse maailma muutma. Ehitama sildu ja vee-süsteeme. Nii et ma hakkasin õppima ehitusinseneriks. Aga siis mõistsin, et kokkuvõttes on see kõik vale. Mul oli tõepoolest soov Aafrika jaoks kasulik olla, ent selleks ei ole vaja käia ülikoolis. Kui inimesel on suur soov Aafrikat aidata, tuleb sinna lihtsalt appi minna.

Kas see soov oli kuidagi seotud mõjudega teie lapsepõlvest?

Tegelikult jah, minu peamine eesmärk oli, et mu isa ja ema ütleksid mulle: tubli poiss! Hästi tehtud! Ma arvan, et see oli peamine motivaator.

Jõudsite punkti, kus mõistsite, et see haridus pole teie jaoks. Mis edasi sai?

Lahkusin ülikoolist. Elasin sel ajal koos vanaemaga. Ma rääkisin talle, et tahaksin midagi teatriga seoses ette võtta, et mulle meeldib teater...

...publiku poole pealt?



Marco Bonisimo „notafe-l”.

Jah, aga mulle meeldis ka mõte loomingu-
mõte, et võiksin luua naljakaid asju. Keskkooli ajal tegin ühe kabareelavastuse, esitasime seda klassikaaslastega. See oli väga halb, aga ma arvan, et see oli tegelikult üks mu meeldivamaid elamusi kooliajast. Niisiis, see mälestus kuklas tiksumas, värvisin oma näo valgeks ja läksin tänavale, plaaniga etendada elavat skulptuuri. See oli aga igav, niisiis hakkasin lolitama, nalja tegema. Ma teenisin pisut raha, vist viisteist kuldnat, umbes seitse eurot. Aga ma olin väga rahul. Ma mõistsin, et tänaval on võimalik raha teenida. Ma sain aru, et ei pea ilmtingimata astuma sissetallatud rada, vaid võib valida oma tee. See oli äge tunne, kui mõistsin, et raha vedeleb tänaval.

Ja see panigi teid valima teistsugust haridust ja liikuma teatri suunas?

Jah. Mu vanaema ütles: „Kui sa tahad

tänaval töötada, on sul vaja korralikke oskusi.” Sõna-sõnalt seda ta ütleski. Ta andis mulle kolm žongleerimisballi. Ma ei teadnud, mida valida, ja valisingi siis žongleerimise. Kahe nädala pärast olin juba võimeline nende pallidega midagi tegema ja asusin elama mahajäetud majadesse, skvottidesse.

Kas see oli Amsterdamis?

Kõigepealt Haagis. Ma kohtasin seal palju erinevaid inimesi: poliitaktiviste, aga ka kunstnikke, muusikuid ja muidugi žonglööre. Me vahetasime kogemusi ja ma hakkasin tänavatel esinema. Tutvusin paljude inimestega üle maailma, lükkasime käima *second hand* poe. Mitte et oleksime tahtnud niivõrd müümisega tegelda, aga see oli lihtsalt äge. See kõik oli natuke nagu lapsepõlve kommuunis, aga teistmoodi. Elasin justkui lapsepõlve teisest vaatenurgast uuesti läbi. Mul oli aega ka kõikide

nende väärtuste peale mõelda – seksuaalsus jm. Otsustasin, et teen asju teistmoodi, ja tegingi.

Väga hästi.

Tegin sisseastumiskatsed ka teatrikooli, pääsesin esimesest voorust edasi, aga sain aru, et pean enne veel uusi oskusi omandama, et sisse saada. Niisiis jätkasin skvotis elamist, võtsin natuke tunde teatrikooli juures – umbes kaks tundi iga päev, riik andis selle eest raha, ülejäänud aja sain iseseisvalt õppida. Aeg kulus kas žongleerimise või poliitika peale.

Kas jõudsite diplomini?

Noh, peaaegu. Mul on lõputöö tege- mata.

Tean mõningaid väga häid etendus- kunstnikke, kel on sama probleem.

Algul arvasin, et ühel päeval teen selle ära, aga nüüd ma tean, et seda ei juhtu, sest põhjust pole. Ka see on osa minu teest. Me elame ühiskonnas, kus paber maksab. Aga siis ma läksin tsirkuse- kooli ja lõpetasin selle, see tundus õige valik olevat.

Tsirkus on viimase kümnendi jook- sul muutunud. Ma olen selle üle õn- nelik, sest kui ma tsirkusekooli läksin, siis...

Millal see oli?

Aastal 1997. Mind huvitas väga žong- leerimine. Aga mind ei huvitanud kõik need lõvid ja elevantid. Isegi mitte akrobaadid, kes tegid rühmasaltosid. Mulle meeldib teater, erinevate kuns- tivormide segunemine. Ma ei ole hea muusik, aga mulle meeldib näiteks laulda. Kui ühendada laulmine, näit- lemine ja žongleerimine, siis liigub asi minu arvates järgmisele tasandile. Ma

näen ennast kunstnike hulgas, kes eks- perimentaalsel viisil defineerivad üm- ber tsirkust. Ja mul on väga hea meel olla osa sellest liikumisest.

Kas teie arvates on žongleerimine rohkem kunst või sport?

See on vaatenurga küsimus. Žong- leerimine on see, mis sa tahad, et ta oleks. Sellega on üsna keeruline lugu. Minu arvates nõuab teatri tegemine aega. Kunsti tegemine nõuab aega. Kui eesmärgiks on olla hea žonglöö- r, siis see on sport. Pole vaja teha muud kui harjutada. Oma oskusi peab lihvima... Selleks et leida žongleerimiseks uusi mooduseid, lähen ma iga päev saali ja harjutan kaks tundi, vahel isegi kolm. Aga selles mõttes on ka klaveri harju- tamine sport. Sa pead püsima vormis. Kõlab tegelikult naljakalt, keegi ei pea ju klaverimängu spordiks, aga selles mõttes ta on sport, et sõrmed peavad liikuma ja teatud vorm peab püsima, kontsentratsioon peab teatud aja ole- mas olema, et esinemine korralikult välja tuleks. Kui seda kõike aga inten- siivistada, siis on inimene võimeline mängima tõeliselt kiireid soolosisid, mis muusika puhul kuigi palju tähtsust ei oma... Žongleerimise puhul on see aga tähtis, sest nii on võimalik jõuda maail- marekordini, žongleerida praeguse re- kordi, 13 palli, asemel 18–19 palliga.

Ja mis hetkel tuleb kunstifaktor sisse?

Kui sul on soov teha kunsti, siis võid kasutada ükskõik millist keelt. Tsirkust kui keelt saab minu arvates kunsti te- gemiseks kasutada. Muusika on sama- sugune keel, sõnad ka. Suhtlemiseks on väga erinevaid võimalusi, ja mina tahan kasutada tsirkust. Tsirkus on teatud mõttes samuti ülepakkumine, forsseerimine, sest ikka on tahtmine



Arne Soro ja Marco Bonisimo „notafe-1”.
Maarja Noormetsa fotod

kasutada rohkem palle või žongleerida pea peal või teha seda kiiremini või kõrgema kaarega. Mõnes mõttes kõlab see absurdset, aga tsirkus on väga hea ühiskonna peegel.

Ma jätkan žongleerimise praktilise poolega. Kas te tegelesite nooruses spordiga?

Väiksena olin ma spordis väga halb. Põhikoolis olid mul kehalises üsna tagasihoidlikud hinded. Mulle öeldi isegi, et...

...äkki poleks vaja siia tulla?

Jah, teatud mõttes küll. Ja see solvas mind väga, sest intellektuaalselt olin ma suhteliselt nohiklikku tüüpi laps. Koolis õppimine oli minu jaoks väga lihtne. Mul tuli hästi välja matemaatika, kuigi õppisin Steineri koolis, kus näiteks õigekirjale tähelepanu ei pööratud. Aga tavalisse kooli edasi minnes läks mul kohanemiseks ainult aasta ja õige pea olin klassi parim. Ja nii tahtsin kogu aeg kõiges parim olla. Kehalise kasvatuse halvad hinded tegid mulle

seetõttu väga haiget. Ma hakkasin käima kergejõustikutrennis, see aitas palju. Kahe aasta pärast, neljateistkümnelt olin juba teiste treener.

See ilmselt oli tõend, et teist saab tulevikus hea õpetaja, kes te ka praegu olete.

Mulle meeldis ja meeldib siiani õpetada, aga ma sain ka aru, et mulle meeldib füüsiline väsimus. See värskendab tervist ja teeb pärastpoole mõtlemise kergemaks.

Milline on hea žonglööri kõige tähtsam omadus?

Kui tahad saada professionaalseks žonglööriks, siis ma ütleksin, et kõige tähtsam on end heas mõttes pidevalt tagant sundida. Peab olema järjekindel ja kannatlik.

Füüsilisi eeldusi ei ole vaja? Ilma kätega on vist siiski keeruline...

Ei, tean üht väga head žonglööri, kes on ühekäeline. Ta istub ratastoolis ja suudab žongleerida kuue rõngaga. Mi-

nu jaoks on kuus rõngast ühes käes üsnagi... Ma saan sellega hakkama, aga see ei ole niisama. See on samuti forsseerimise küsimus – kõik näevad, et tal on ainult üks käsi, aga ta teeb seda ikkagi.

Niisiis, ka žongleerimise puhul kehtib reegel: üks protsent annet, 99 protsenti tööd?

Kindlasti. Nii on kõigega, iga oskusega. Eriti kunstide puhul, kus pole ette ära öeldud, kuidas tuleb toimida. Kui töötad vabana, ilma ülemuseta, siis ei sunni sind tööle keegi teine peale sinu enda. See on osa mängust. Ennast tuleb pidevalt sundida.

Žongleerimises on edetabelid. Milline on teie hetke (veebruari 2014 – E. K.) reiting?

2008. aastal olin Hollandi meister. Peale selle võitsin veel mõningad võistlused. Tõesti väga äge oli, mulle läksid need proovilepanekud väga korda.

Aga rohkem te võistlustest huvitatud pole?

Ma sain aru, et pärast võitmist saan ainult kaotada, sest neli võistlust on võidetud. Ja mis juhtuks järgmisel aastal? Ma saan kas taas võitja olla või pigem kaotada.

Kui populaarne on tsirkus Hollandis?

See muutub iga päevaga populaarsemaks, sest...

...elevidid tõrjutakse areenilt minema?

Tegelikult, ka see on väga huvitav teema. Aga... Hollandis on kaks professionaalset tsirkusekooli, mis tähendab, et tulevikus on meil rohkem professionaalseid tsirkuseartiste kui kunagi

varem. Neid on juba praegugi – väga häid žonglööre, akrobaate...

Kas ka häid kloune?

Natuke vähem, sest klouniks saamine nõuab pisut rohkem aega. Aga tulevikus tekib ilmselt ka häid kloune. Mul on tunne, et seoses majanduslangusega muutuvad traditsioonilised kunstid populaarsemaks, sest inimesed tahavad laval näha meelelahutust, mitte keerulisi lavalisi konstruktsioone.

Kas see võiks tähendada võimalust tsirkusele? Tsirkus saaks hakata tegelama pisut keerulisemate teemadega?

Jaa, ja seetõttu pole näiteks loomad mitmel pool tsirkustes enam lubatud. Minu meelest on see hea. Sest kunstilise külje pealt – mulle ei meeldi elevante areenil vaadata...

...või hülgeid, kes palli nina peal hoiavad...

Ei, mulle sellised asjad ei meeldi, ehki see on teise vestluse teema. Aga jah, inimeste soov traditsioonilisi kunstivorme näha on suurenenud ja see on seotud majandusliku kitsikusega.

Kas teie arvates on tsirkus, võrreldes näiteks sõnateatri ja nüüdistsantsuga, kuidagi alahinnatud seisus?

Nüüdistsantsu puhul on hea see, et ta on üsnagi tihedalt seotud oskustega, mida läheb vaja ka tsirkuses. Näiteks akrobaatika ja nüüdistsants on omavahel seotud. Mitmed väga head tantsijad töötavad tsirkuses ja tegelevad nüüdisaegse akrobaatikaga. Ja vastupidi ka – on väga häid tsirkuseartiste, kes oskavad lisaks ka hästi tantsida. Neid kutsutakse tantsutruppidesse tööle.

2011. aastal toimusid Hollandi kultuuriringkondades väga jõulised demonstratsioonid riiklike kärbeta vastu. Kunstnikud joonistasid riste üle oma näo. Milline on olukord praegu?
Mõned väidavad, et olukord on muutunud. Mõned ütlevad, et asjad paremaks küll ei lähe, aga vähemalt on kunstnikud nüüd muutusteks rohkem valmis. Hollandis olid tegelikult kunstnikele loodud väga head tingimused, mis aga ei toonud uut kunsti juurde, vaid...

...aitasid olukorral samasugusena püsida?

Just.

Agas mida te „muutuse“ all täpsemalt silmas peate?

Peamiselt seda, et vähema raha eest peab rohkem tegema. See omakorda tähendab, et kunstnikud peavad rohkem koostööd tegema, mis iseenesest on olukorra hea külg. Praegu tehakse koostööd palju rohkem.

Agas kas kunstnikud on praeguseks olukorraga leppinud?

„Leppinud“ pole ilmselt õige sõna, sest juhtunu pärast ollakse siiani tigidad. Me panustasime kunsti ja kultuuri nii palju raha ja vaeva, ja see oli hea, sest nii oli meil olemas väga kindel pind laste- ja haridusasutuste kultuuri edendamiseks... Need valdkonnad olid väga hästi reguleeritud, kuid nüüd on kõik muutunud. Muidugi, laste jaoks leitakse teisi võimalusi, aga tantsukompaniisid ja muusikaühendusi suletakse järjest.

Ilma igasuguse loogikata?

Mitte mingisugust loogikat pole. Neil on vaja kõik ümber teha ja see on raha

raiskamine. Mina sellest aru ei saa, sest kogu olukorra põhjendus oli algselt see, et raha on vähe. Ka paljud teised kunstnikud ei saa sellest aru. Teisalt, ma mõistan, et kui kõigi palku kärbitakse, siis tuleb seda teha ka kunstis. On neid, kes ütlevad, et ilma kunstita pole elu. Olen nõus, aga kunst eksisteerib ennekõike südames, ma ei arva, et raha on kunsti jaoks kõige olulisem.

Kas teile kontseptuaalne kunst meeldib?

Mulle meeldib nüüdiskunst eksperimentina, aga mulle ei meeldi, kui selle vaatamist sunnitakse mulle peale. Kuid selle viljelemine tundub väga huvitav, sest selle kaudu saab taas piire ümber mõtestada.

Kes on teie lemmikud kunstis?

Hea küsimus. Mulle meeldib väga Pablo Picasso. Kui ma tema maale vaatan, näen neis tohutult vabadust ja mõnikord annab see ka endale palju jõudu. Siis meeldib mulle üks hollandi luuletaja, Slauerhoff⁶. (Paus.) Väga raske on veel kedagi nimetada... Kui minna tsirkuse juurde, siis mul on hea meel, et sündis Cirque du Soleil, ehkki ma ei ole nende austaja. Aga tsirkusemaailma tõi ta kaasa suure muutuse. 1990-ndate algusest on mind mõjutanud prantsuse trupp Cirque Plume⁷.

Kas te ise olete esinedes tavaliselt osa tsirkuse-show'st või esinete enamasti oma soololavastustega?

Ma ei kuulu ühegi tsikusetrupi koosseisu, aga hetkel töotan koos ühe akrobaadiga, oma vana sõbraga (Tonny Mulder – E. K.). Meil on lavastus (lavastus „Fijn Stof“, mis etendus juulis 2014 ka Viljandis „notafe-1“ – E. K.). hõljumisest ja gravitatsiooni puudu-

misest. See ei ole küll kontseptuaalne lavastus, aga selles on kontseptuaalseid elemente. Tegemist on rohkem sellise ülevaatelavastusega, kus me püüame žongleerida nii, nagu me pole varem teinud. Ühendame selles muusika ja žongleerimise. Suvel (2014 – E. K.) teen ma aga kaksikümmend viis etendust kaasa ühe teatritrupi lavastuses. Draamanäitlejad, mina ja mõned muusikud.

Kas te olete selles lavastuses näitleja või žonglöö?

No lavastus räägib tsirkuseperekonnast, nii et, jah, ma pean seal ka žongleerima.

Kui sageli lähete tagasi oma algkeskkonda? Kui sageli veel tänaval esinete?

Kui on võimalus, siis ma lähen, sest mulle meeldib seal. Vanasti käisin peaaegu iga päikesepaistelise ilmaga, aga enam mitte.

Miks?

Sest ma olen natuke vanemaks saanud. Ma ei taha enam pidevalt läbi teha kogu seda *show'* ülesehitamise jama. Eriti kohtades, kus tead, et tulemus on nii ja naa. Ehitada *show* üles näiteks Barcelonas La Ramblal on paras katsumus. Ma arvan, et ma lähaksin sinna ainult selleks, et...

...proovida oma konkurentsivõimet kõigi nende miimide ja elusskulptuuride kõrval...?

Jah, ja ma arvan, et väike võistlusmoment on seal ka. Aga maailmas on palju tänavafestivale ja tavaliselt kutsuvad nad mind sinna esinema. Siis ei ole tegemist mitte kunstlavastuste, vaid meelelahutusega.

Kuidas erineb etendamine siseruumides ja tänaval?

Oleneb väga sellest, kus teha. Kui sa oled sees, siis on see tavaliselt teatrimaja ja inimesed maksavad juba sisene misel. Ja väga tõenäoliselt jäävad nad kuni lõpuni. Neil on sinu vastu teatud austus.

Kui Euroopas ringi sõita – olen viibinud ka La Ramblal –, siis mõnikord vaatavad mõnda etendust sajad inimesed. Milles trikk seisneb? Mõnel on palju publikut, teistel vähe...

Noh, on mõned reeglid, mida tuleb järgida. Kui oled seda teinud, saad etendusega pihta hakata.

On teil midagi selle vastu, kui kergitate pisut saladusloori?

Ei, ei ole. Kui liiga vara alustada, siis ebaõnnestub. Etendusega ei saa pihta hakata, kui su ümber pole ringi. See suletud ring on justkui sinu teater.

Niisiis, te alustate verbaalselt: „Palun tulge ja vaadake mu etendust!“ või kuidas?

See võib alustuseks toimida, aga kui ei toimi, siis on vaja õppida uusi trikke, et inimesed jääksid peatuma ja et nende ootused kasvaksid. Tuleb nad peatuma sundida ja ootama jätta, mis saama hakkab. Neile võib öelda, et oled fantastiline akrobaat, teed kõige fantastilisemaid trikke maailmas, aga miks nad peaksid sind uskuma jääma? Sa pead neile pakkuma midagi, mis paneb neid rohkemat tahtma. Ja kui oled publiku kokku kogumises osav, tahavad sind paljud trupid, sest sa oskad ennast müüa...

Hästi, aga rääkige palun pisut täpsemalt. Kuidas see asi siis ikkagi käib

– olete suutnud kuidagi tähelepanu võita. Teie ümber on ring...

Ja kui ring on suletud, siis on küsimus selles, kuidas ehitada tasakaalustatult üles finaali ja korjata raha kokku.

Oot-oot-oot... Rahvas on kogunenud, mis edasi saab?

Sa teed midagi, mis on su põhiasi, et inimesed jääksid vaatama ja et ring muutuks veelgi suuremaks ja tihedamaks; kui ring on piisavalt suur, siis liigud finaali poole.

Kas see on see moment, kus sa võid riskida ja näiteks rekvisiidi pillata?

No sa teavitad inimesi, et järgmiseks peavad nad maksma, aga enne näevad nad midagi täiesti fenomenaalset. Ja tavaliselt peab see tegevus toimuma kõrgemal. Sellepärast kasutati vanasti ka üherattalisi, kuue või seitsme jala

kõrguseid, isegi kõrgemaid üherattalisi jalgrattaid... Vanal ajal olid igal tänavakunstnikul kõrged üherattalised ja kolm tõrvikut. Ja siis nad kasvasid numbrit, rääkisid igasugust jama, viskasid palju nalja, tegid trikke tulega, žongleerisid veel natuke aega ja oligi kõik.

Aga millisel hetkel võib teha triki, mille õppimine parasjagu käib?

Et iseendale väljakutset esitada?

Jah. Või peab see stuudioseinte vahele jääma?

Ei, sellega ma ka päris nõus ei ole, sest ennast on ka vahetevahel värskendada vaja... Lõppude lõpuks ei ole suurt tähtsust sellele, mida sa teed. Kui suudad nende põhiväärtuste järgi tänaval tööd teha, nii et haarad publiku, paned ta oma trikkide vastu huvi tundma, siis

Marco Bonisimo
žongleerimas.
Arhivifoto



võid ka värskeid trikke proovida. Minu oskus on žongleerimine. Ma alustasin jalgpallidega ja tegin sellest suure vaatemängu. Aga seda võib ka teisiti teha, palju teatrasemalt. Näiteks miimina või üldse ilma tekstita. Üks mu sõber teeb samasugust etendust, ütlemata ühtegi sõna. Tema on näide sellest, et hakkama saab ka lihtsalt teatri vahenditega.

Võin meie lugejatele kinnitada, et peale muude oskuste on Marco Bonisimol fantastiline omadus, mis on vajalik igale artistile. Kas te olete kuulnud ütlust „Kõik armastavad Johnny Deppi”? Tunnen teid juba aastaid ja võin väita, et kõik armastavad Marco Bonisimot.

Ma ei teagi... Äkki on järgnev pisut liiga filosoofiline ja võib kõik ära rikkuda, aga mulle tundub, et on olemas rohkem kui ainult teie ja mina siin istumas ja rääkimas. Terve hulk omavahel seotud asju. Ja ma ei arva, et me saame sellest kõigest aru, aga me kõik tegeleme nimelt sellega, milles me head oleme. See justkui loobki kogu süsteemi. Mulle tundub, et ma olen väga õnnelikus olukorras, sest see, milles mina hea olen, kutsub inimesi imede maailma, eemale igapäevastest muredest. Nii et äkki olen ma suunaja... maailma, mis on õnnelik. Või vähemalt olen ma põgenemisvõimalus reaalsusest, mis on samuti osa reaalsusest. Ma püüan seda tõeliseks muuta ja see aitab. Ma olen väga õnnelik selles rollis. See on minu tugev külg.

Kas teid aeg-ajalt selline kuvand ka segab?

Loomulikult. Iial ei tea, kõik võib muutuda. Kõndisin eile treeningule. Maja, kus ma praegu peatun, on kahekümne

minuti kaugusel stuudiost, see on mõtlemiseks väga hea aeg... Ja ma arutasin omaette, et ma olen Eestis õpetamas käinud kaheksa aastat, näinud inimesi kasvamas ja lahkumas... Võtame näiteks Kaia (Patune, praeguse nimega Kask, eve stuudio vilistlane – E. K.). Teine väga hea näide on Leena-Lotta (Lüdimois, eve stuudio õpilane – E. K.). Ma mäletan, kuidas ta mu esitust jälgis siis, kui ta oli nii väike, et ei osanud veel isegi rääkida... Aga ta nautis väga pallide lendu. Nüüd on ta pea-aegu teismeline ja oskab ise žongleerida. On väga äge näha selliseid asju juhtumas, aga mingil hetkel on ilmselt ka hea, kui uus põlvkond tuleb minu asemele. See oleks hea ka mulle endale. Et keegi teine tuleks ja hakkaks tegema seda, mida mina praegu teen. Ehkki ma armastan Eestit ja tahaksin Eestiga seotud olla, sest mulle tõesti meeldib siin väga. Ma arvan, et mul poleks midagi selle vastu, kui muutus nüüd tuleks. See ei tähenda, et ma tahaksin väga lõpetada, lihtsalt mul ei oleks sellega probleemi.

Kuidas te Eestisse õpetama sattusite?

See on tõeliselt pikk lugu, aga põhimõtteliselt sai see alguse Lingenis, Saksamaal, kus korraldati noorte tsirkuse festivali. Ma olin festivalil õpetaja ja ühel aastal saabus sinna neli rühma teistest Euroopa Liidu riikidest. Üks neist oli eve stuudio⁸ Viljandist. Nüüd olen aastaid „notafel” osalenud, eve stuudio laagris olnud. „notafede”-vahelisel ajal on mind veel Eestisse kutsutud...

...ja olete praeguseks muutunud poolenisti eestlaseks?

Mul on veel vaja keelt harjutada.

Kas te ütleksite midagi ilusat eesti keeles selle jutuajamise lõpetuseks?

Ma arvan, et üks ilusamaid sõnu eesti keeles ongi sõna „ilus“, „sa oled nii ilus“. Sõna „nii“ toimib iga asja puhul ja „ilus“ paneb inimesi naeratama.

Agaga mina ütlen teile. „Dank u.“

Küsinud ERNI KASK
Veebruar 2014, Tartu

MARCO „BONISIMO“ VERMEER on hollandi žonglör ja tsirkusekunstnik, kes on sündinud 1972. aastal Hollandis Groeningenis. Ta on õppinud ehitusinsenerieriala Delfti Tehnikaülikoolis, teatriteadust Amsterdamis Ülikoolis ja lõpetanud 2000. aastal Leeuwardeni Tsirkuse Akadeemia. Bonisimo on Hollandi meister žongleerimises aastatest 2005, 2006 ja 2008. Ta on andnud üle 1500 etenduse Euroopas ja USAs. Praegu teeb koostööd Hollandi tegevuskunstnike kompaniiga PeerGroup (peergroup.nl) ning annab etendusi koos Tonny Mulderiga trupis Duo Diesel (duodiesel.nl). 2006. aastast on õpetanud žongleerimist ja akrobaatikat Viljandis eve stuudios, festivalil „notafe“ ja õpitubades Tallinnas.

Viited:

¹ Circus Herman Renz – Hollandi vanim tsirkus, tegutsenud aastast 1911. <http://www.renz.nl>

² TEDxGrOningen <http://youtu.be/YqIh-jQIsM6k>

³ Ton Regtien (1938–1989) – hollandi üliõpilasliikumise juht, vasakpoolne poliitiline aktivist ja publitsist. Avaldas 1967. aastal koos Maarten van Dullemiga raamatu „Het Vietnam – Tribunal Stockholm Roskilde“, mis paljastas USA armeed Vietnami sõja ajal. Elas 1971. aastal Groeningeni kommunis.

⁴ Pim Fortuyn (Wilhelmus Simon Petrus Fortuijn, 1948–2002) – hollandi immigratsioonivastane poliitik, sotsioloogia-professor. Asutas erakonna Pim Fortuyni Nimekeri (LPF), mis oma radikaalse islamivastasusega oli Hollandis väga populaarne. Fortuyn, kes oli avalikult homoseksuaalne, kasutas oma orientatsiooni geivaenuliku islami vastu. 2002. aasta mais, üheksa päeva enne Hollandi üldvalimisi tulistas poliitiku surnuks keskkonnaaktivist Volkert van der Graaf, kes ütles, et Fortuyni poliitika on oht vähemustele.

⁵ Theo Van Gogh (1957–2004) – hollandi filmirežissöör, produtsent, kirjanik ja näitleja. Teda tulistas islamiäärmuslane Mohammed Bouyer, keda ärritas Van Goghi lühifilm, mis kujutas naiste väärkohtlemist islami kultuuris. Režissööri viimane film enne mõrva käsitles Pim Fortuyni surma. Vincent Van Gogh oli Theo Van Goghi vanavanaonu.

⁶ Jan Jacob Slauerhoff (1898–1936) – hollandi kirjanik. Enamik tema proosat on romantiline, autobiograafiline, väljendades igatsust kaugete paikade järele. Hoolimata halvast tervisest veetiski Slauerhoff palju aega merereisidel, teenides elatist laevaarsarina. Slauerhoffi luule väljendab enamasti muret vaeste ja tõrjutute pärast.

⁷ Cirque Plume – Prantsuse nüüdisaegse tsirkuse kompanii, mis alustas tegevust 1984. aastal.

⁸ eve studio – laste ja noorte tantsu- ja etenduskunstide studio, mille asutas koreograaf ja tantsupedagoog Eve Noormets 1988. aastal Viljandis. 1993. aastal alguse saanud „notafe“ (noore tantsu festival) asutamise peamiseks tõukeks oli just eve studio olemasolu ja vajadus leida noorte tantsule väljund.

SÕNADETAGI SELGE TEATER

KRISTI RUUSNA, MERETE VÄIN

Sõnast vaba teater – sõnadetagi selge?

Tänavune „Tallinn Treff Festival“ toimus 5.–8. juunini ning programm, võrreldes möödunudaastase festivaliga, oli läbinud tõsisemat sorti salenemiskuuri. See hõlmas alajaotusi „lastele ja noortele“ ning „täiskasvanutele“, milles vastavalt sihtrühmale sai näha mõningaid nukulavastusi, pisut rohkem objektiteatri lavastusi ja sel aastal temaatilises keskpunktis asetsenud visuaalteatri lavastusi. Väljahõigatud „sõnadetagi selge teater!“ pandi tõsiselt proovile.

Visuaalteater on Eestis veel lapsekingades ning „Treff“ on vaieldama-

tult parim võimalus tutvuda selle teatriliiigiga lähemalt. Madli Pesti on visuaalteatrit nimetanud kunstide sulamiks, rõhutades, et „visuaalteatris pole esiplaanil tekst, vaid pilt. Visuaalteatris saame maagilise, optilise elamuse ning seal jutustatakse lugusid, mis on mõistetavad kõigile, olenemata vanusest, päritolust või elukohast“ (Pesti 2013). Rahvusvahelisele areenile laotunud lavastused pidasid hea lahingu pildilise teatri eest. Kontsentreeritud programmist väljusid võitjatena The Bag Lady Theatre'i südamlikult kaunis lavastus „Kilekotileedi“, AKHE müstiliselt sünye „Hr Carmen“, Drak Theatre'i

The Bag Lady Theatre'i „Kilekotileedi“.



tummfilmiliku huumoriga „Georges Méliès' viimane trikk”, Plexus Polaire'i superdiiva vanamuttnukuga „Hämar ooper”, Compagnie Philippe Genty maaliliselt õhuline „Ära unusta mind” ja kummalises piiksukeeles publikut naerutanud Gaspere Nasuto „Pulcinella di Mare”.

Ent ka sõna võitles „Treffil” oma eluõiguse eest ning teenis proovilepanekus samuti avväärsest kõrge koha Blind Summiti püstijalakomöödialiku lavastusega „Laud” ja kodumaisetele nukuhuvilistele juba tuttava Eesti Nuku- ja Noorsooteatri lavastusega „Lugu kahest vereliblest”. Mitte ainult visuaalteater pole kunstide sulami keemispunkt, vaid ka festival ise. Tänavusele „Treffile” võinuks ette heita lahjemat särtsu võrreldes möödunud-aastase mammutfestivaliga. Tundub, et programmi eest vastutav festivali kunstiline juht Vahur Keller on võtnud oma eesmärgiks kujundada „Treffist” kontsentraatfestival maailma nuku-, objekti- ja visuaalteatri tippudest. Sestap oli tänavu fookuses ka pildilise teatri tippnimi Philippe Genty. Siiski ei jäta kontsentraat vaatajaid ilma lisaprogrammist, milles olnud lavastustest „Solarise needus” (Von Krahli Teater), „POP, mida sooviksin jagada” (VAT Teater) ning „Lenni ja Kizoo” (NO99) tuleb pikemalt juttu tagapool.

Sõnadetagi selge oli kindlalt see, et „Tallinn Treff Festival” sammub hoogsalt festivali täisea poole, nagu Ott Karulin Sirbis ilmunud festivali ülevaates nentis (vt Karulin 2014). Liigne imikurasv on maha aetud ning sirejalgne festival kontsentreeritud programmiga torkas ehk vähem silma keskmisele linlejale, ent pakkus palju vaatamisrõõmu visuaalteatri entusiastidele.

Sünge grotesk ja helge huumor täiskasvanute programmis

Visuaalteatri programm oli paljuski universaalne, ealisi eristusi vaatajakonna suhtes ei tehtud ning mitmed lavastused sobisid nii täiskasvanutele kui ka noortele vaatajatele. Teisest küljest laveeriti programmis kahe esteetilise tasandi, sünge groteski ja helge huumori vahel. Nii oli programm vaheldusrikas ning ei lennutanud ei kõrgele naerutaevasse ega langetanud ka masendavasse kuristikku. Helgemate kilda kuulus The Bag Lady Theatre'i lavastus „Kilekotileedi”, mis võlus eeskätt teostuse lihtsusega. Kasutatavaks materjaliks olid valged kilekotid, mida Malgosia Szkandera vastavalt vajadusele erinevateks tegelasteks või rekvisiitideks modelleeris. Meeldejäävaks kujunes õhku täis kilekottpea ja punnsilmadega hurmur, kes püüdis varvastantsijast baleriini kõikvõimalike meetmetega võrgutada. Lavastus oli kerge ja õhuline nagu tuules lendlev kilekotike. Hoopis teistmoodi ajuragina kutsus esile AKHE sünge lavastus „Hr Carmen”, milles kaks habetunud meest manasid vaatajate ette George Bizet' ooperist tuntud Carmen'i ja Don José nime, tehes seda küll valguse käte pihustatud veini, kriiditolmu või muude vahenditega. Lavastust iseloomustas enim viiruki- ja sigaretisuitsust paks õhk ning duelliärevusest tihe atmosfäär.

Drak Theatre'i „Georges Méliès' viimane trikk” oli üks festivali kõrghetki, mis võlus nii täiskasvanud kui lastest publikut. Selles kohtusid tummfilmi mahlakas karakterihuumor, varjamata meetoodikaga mustkunstitrikid ning läbimõeldud loojutustamine visuaalkeeles. Ehkki keskmiselt oli mustkunstnik ja filmimees Méliès, siis tema eraldama-

tuks lavapartneriks oli tüütu hooldajaõde, kes pakkus igal taasilmumisel oma kurjakuulutava sõrmevibutusega tõeliselt vaimustavat vaatepilti. Plexus Polaire'i lavastuse „Hämar ooper“ pilkupüüdvamaks elemendiks vaimuka varjuteatri kõrval, milles mängiti läbi erinevaid õudusfilmi süžeesid, oli tingimata superdiivast vanamuttnukk. Ratastoolis kärutatav kahe näitleja manipuleeritav nukk madam Silva oli nagu sulam Liza Minellist, Edith Piafist ja kurjast vanatädist kodutänaval. Lavastuses oli meisterlikku nukukunsti valdamist ja väljamängitud huumorit. Ootamatuks hitiks kujunes samuti igale vanusele paslik Gaspere Nasuto lavastus „Pulcinella di Mare“. Pulcinella-lavastused, milles miniatuursel laval käsinukud üksteist tümitavad, piiksu-häälega siunavad ning vahel ka mõne laulupalaga hakkama saavad, võivad oma banaalse sisu tõttu tunduda labas-

sed. Nasuto aga suutis üksikute publikusse saadetavate sõnumitega muuta „Treffil“ etendunud „Pulcinella“ nauditavaks ja erakordselt humoorikaks etenduseks. Käsinukkude liigutamisel oli Nasuto tõeliselt meisterlik ning iga uue tegelase puhul tabas hämmeldus, kuivõrd erinev võib ühe käega manipuleeritav nukk oma liikuvuses ja olemuses olla.

Sixfingers Theatre Soomest tõi vaatajani omapärase segu interaktiivsest näitusest ning objektiteatrist. Näitlejad mängisid osalt jutustades, osalt ise etendades, osalt kanamuna „nukuna“ kasutades loo ühe võimsa Islandi naise elust. Sellele eelnes aga näitus erinevatest kaitserüüdest ning -relvadest, mida publikut ka lahkelt proovima paluti. Küsimus enesekaitse vajalikkusest ja -vahenditest sobis hästi sisse juhatama reetlikkust ja saatuse keerdkäike täis armastuslugu. Tundus aga, et soovitud

AKHE „Hr Carmen“.





Drak Theatre'i „Georges Méliès' viimane trikk”.

mõju ja tulemuseni päriselt ei jõutudki – ilmselt näis selline formaat publikule veidi ootamatu, vahetut suhtlust pärssis ka keelebarjäär. Loo jutustamise osa möödus aga juba humoorikas ja mängurõõmust pakatavas meeleolus.

Nukukunsti ja *stand-up*'i tõeliselt nauditava sümbioosiga „Laud” astus üles Blind Summit Theatre. Kolme nukunäitleja käsitletud karismaatiline nukk on nõuks võtnud rääkida oma kuulajatele Moosese elu viimasest kaheistkümnest tunnist, kuid jõuab selle jooksul lahata paljusid teemasid. Paeluvamad neist olid vahest nukukunsti olemuse ja tehnika vaimukad illustratsioonid ja seletused, kuidas hoida nukku fookuses ja näitlejaid „mitte näha”? Mis juhtub nukuga siis, kui ta käest pannakse? Nukukunsti metatase analüüsimist mäletab „Treffil” publik ilmselt paljudest lavastustest, kirkamalt ehk aga sellesarnase žanriga

lavastusest üle-eelmise aasta festivalilt: Jim Barnardi „Stan” tegeles samuti nuku identiteedi ning vaba tahte olemasolu ja võimalikkusega. Näib, et nukunäitleja ja nuku piirialad ning „üleminekud” pole inspiratsioonina end amendanud.

Festivali peaesineja Compagnie Philippe Genty „Ära unusta mind” oli kahtlemata suurejoonelisim lavastus tänavusel „Treffil”, eeskätt meisterliku materjalikasutuse ning maagiliselt elustunud inimsuuruste nukkude poolest. Suurel laval elama pandud kangas lõi erinevaid vorme, millesse näitlejad ja nukud said varjuda, et uues koosseisus ootamatult taasilmuda. Lendlev ning maaliline lavastus andis märku sellest, milleks on visuaalteater suurel laval suuteline. Oma ilulemises hakkas aga lavastus paiguti iseennast kordama ning mitme meisterlikult loodud illusiooni ja visuaalse kujundi esmane

sära kippus tuhmuma. Lavastus meenutas episoodiliselt Tadeusz Kantori „Surnud klassi”¹, milles etendajad samuti elusuuruseid inimnukke kaasas tassisid ja liigutasid. Siiski oli Genty lavastus tunduvalt helgem, muutudes paiguti isegi disneylikult lustlikuks talvemuinasjutuks. Rõõmsalt hüplevad lumepallikesed ja lõbusa muusika saatel suuskadel liuglevad tantsijad panid muidu pigem abstraktse kujundiloomega lavastuse kontekstis kulmu kergitama.

Mõneti tekitas küsimusi etenduseks valitud lava: Vene Teatri suure saali barokselt ülekuhjatud interjööri kippus lavastuse klaari ilmet pisut lämmatama. Teisalt on jällegi tervitatav, et maailma üks visuaalteatri tipp astus Eestis üles muidu pigem konservatiivsema sõnateatri kantsis.

Värviküllus ja helide mäng lasteprogrammis

Tänavune „Treff” saatis muu hulgas ka selge sõnumi visuaal-, objekti- ja nukuteatri huvilistele: mainitud teatritüübid ei ole ainult lastele. Seepärast olid ka paljud lavastused taotluslikult duublis, esinedes nii täiskasvanute- kui ka lasteprogrammis. Juba mainitud „Pulcinella di Mare”, „Kilekotileedi”, „Georges Méliès’ viimase triki” ja „Hämara ooperi” kõrval oli kõikide vanuserühmade kategoorias Soome Palikkateateri „Variatsioon I”, mis lõi geomeetristest puuklotsidest erinevaid kujundeid ja lõputute tõlgendusvõimaluste maailmu, kuid ei suutnud eelmainituga võrreldes samaväärset omailma moodustada.

Siiski oli ka lavastusi, mis esteetika ja loo jutustamise poolest pakkusid ehk rohkem vaatamisrõõmu just noorele publikule. Treflastele juba tuttav

Ljubljana nukuteater oli seekord külas lavastusega „Brenni linna moosekandid”. Erinevatest kõögiriistadest kujundatud tuttavad muinasjututegelased kulgesid leierkastimaailmas hooga muusika taustal, lauldes ise ja kutsudes ka vaatajaid enamikule tundmatus keeles kaasa laulma. Moosekantide seiklused olid hoogsad ja rõõmsameelsed, ent paljuski põhjustas probleeme korraliku sünkroontõlke puudumine. Siiski oli lugu eelist, koerast, kassist ja kukest piisavalt tuttav, nii et noorel vaatajal ei olnud loo sisu raske jälgida. Konkreetset juhul tundus, et kui visuaalteater võib olla sõnadetaagi selge, siis pigem objektiteatri valdkonda kuuluva lavastuse mõistmine, mille loo jutustamise meetod on eeskätt verbaalne, võib osutada küllaldase informatsiooni (sünkroontõlke või keeleosuse) puudumisel pisut raskeks. Samal ajal probleemi kohtas ka väga sõnapõhise täiskasvanutele mõeldud Peterburi Suure Nukuteatri lavastuse „Polverone. Päikesetolm” puhul, kus vene keele mitteoskajale oli süžee tabamine niihästi kui võimatu. Sestap ka üks ettepanek üleüldiselt festivalidele: tuleks panustada rohkem tõlkele, et ka sõnadega tehtav teater oleks kõigile arusaadav.

Teine pilkupüüdev lavastus „Treff” lasteprogrammis oli Nukuteatri püsipublikule ja huvilistele juba tuttav „Lugu kahest vereliblast”, mis just heliliselt ja visuaalselt on noorele vaatajale eriti sobiv (vt Ruusna 2014). Pigem nõrgaks jäi Label Bruti lavastus „Kolliiiiiiiiid”, milles esitatud lugu oli üsna etteaimatav ning trikid läbinähtavad. Kuigi lavastus põhjustas noore publiku seas palju kilkeid ja positiivseid reaktsioone, jäi üldine kontseptsioon täiskasvanu jaoks liiga liht-



Plexus Polaire'i „Hämar ooper“.

sakoeliseks. Trikid nagu voodi sisse ärakadumine läbi lavapõranda ava või tollestsamast avausest labidaga sulgede väljakühveldamine mõjusid pigem tühja efektitsemise kui läbimõeldud lavastuskomponentidena. Samuti tekkis taas tõlkeprobleem: etenduse alguses kõlanud prantsuskeelne tekst jäi tõlke- ta, mistõttu sisuline sissejuhatus tegevusele puudus. Lavastusele oleks see ehk olnud päästerõngaks, kuna tegevuslikkusega etendaja end paraku ära põhjendada ei suutnud.

Siiski oli täiskasvanutele ja lastele- noortele suunatud programmi ühen- damine lavastuste kaudu nutikas võte tuua saalidesse erinevas vanuses, st eri- neva kogemuspagasiga inimesi. Tekkis palju hetki, mil lapsenaer kõlas kohta-

des, kus täiskasvanud vaikisid ja vas- tupidi. Ent teadagi – laps hakkab tih- tilugu täiskasvanu tegevusi jäljendama ning paljud ruumid täitusid ühendu- nud rõõmuhoisetegega just vastastikuse infovahetuse tulemusel. Selles mõttes kasvatab „Treff“ kindlasti ka oma pub- likut ning suunab seda avatuse poole. Ühed teatrihuvilised kõik, lihtsalt pa- gas erineb.

Kodumaine visuaal

Tänavuse festivali pigem kompakt- set valikut rikastasid teisedki Tallinna teatrid, mille repertuaaris oli visuaali- le rõhuvaid lavastusi. Kõrvalprogram- mis sai vaadata näiteks Teatris NO99 etendunud Anne Tärnpu lavastust „Lenni ja Kizoo“, mida defineeritakse

kui objektilavastust täiskasvanutele. Praeguseks juba EMTA lavakunsti-kooli lõpetanud XXVI lennu noored näitlejad astusid üles tugevalt seisundlikus, isegi meditatiivses vaatemängus. Sellise atmosfääri kujunemisel ja kujundamisel oli määrav alustekst: Ringo Ringvee „Lenni” jutustab loo mingi müstilise vaimolendi elust, mis on ühest küljest argine ja laveerib isegi igavuse piiril, teisalt mõjub kõige tavalise tähtsustamine kummastavalt ja avardavalt. Lenni tähelepanekud maailma toimimisest ja päeva kulgemisest projitseeritakse tähthaaval edeneva tekstina lava tagaseinale. Samade vahenditega tuuakse mängu Lenni ainiti-ne pilk maailmale: o-tähtedest silmad ilmestavad hästi ka uudishimu, rõõmsat imestust ja imetlust.

Teksti selline kuvamine ja reaalias trükkimine tuli hea tuttavana meelde Tüرنpu varasemast, samuti „Treffil” etendunud objektilavastusest „Metsik

urisev õnn”. Olgugi et näitlejad mängisid laval erinevate esemetega, õhupallidest mitmemeetriste keppide ja hüigelsuurte paberilehtedeni, võinuks seekordki objektiteatri žanrilt oodata rohkem mängu nimelt eseme tähenduse ja ootuspärase kasutuskontekstiga. Tegu oli sellegipoolest lummava abstraktsiooniga, millele saab edukalt juurde pookida teisigi žanrimääratlusi, näiteks liikumis- või tantsuteater, ka varjuteater; lisaks oli kasutatud kehamiimi traditsioonist tuttavat näo kinnikatmise võtet, mis aitab keha liikumisel väljendusvahendina rambivalgusse tõusta. Lavastuse finaalis „materialiseerub” Lenni kehatu pilk Martin Pedaniku pärani silmi jõllitavas Kizoo kujus. Siin kohtuvad kaks sarnase kontseptsiooni ilmingut: Ringvee Lennit mängib Pedaniku Kizoo. Lavastuse pealkiri võinuks vabalt olla „Lenni on Kizoo (ja vastupidi)”.

Festivali ajal esietendus ka Von

Gaspare Nasuto „Pulcinella di Mare”.



Krahli Teatri „Solarise needus“, mis oli kindlasti üks ruumiteadlikum ja -tundlikum lavastus programmis. Marianne Kõrveri lavastus toimus Noblessneri jahtklubisse kujundatud kosmosejamas, mille kõleda, inimlikkusest hüljatud ja tardunud atmosfääri loomisel oli tähtis roll nimelt mängupaiga eripäral. Lavaks oli valitud röske, kummaliselt väljavenitatud ruum praeguseks räämas ning mahajäetud tööstushoones, kus kunstnik Liisi Eelmaa oli (taas)kasutanud materjalidena plastmassi ja kummituslikult heljuvat kangast. Visuaalteatri elemendina võiks selle lavastuse puhul välja tuua kangastele projitseeritud videovisuaale, mille abil toodi lavategevusse koguni uusi tegelasi. Peamiselt hämaras kulgevas etenduses muutus tähenduslikuks valgusrežiim, mis aitas muidu pisut raskesti hoomataval laval tegevuspaiku välja tuua. Kuigi lavastus jäi psühholoogiliselt üsna õhukeseks ning otseseid jõujooni ega kulminatsiooni välja ei joonistunud, võib ruumi valikut julgelt õnnestumiseks pidada: pimedad nurgad mõjusid inimteadvuse hämaralade metafoorina ning korruga valitses ulmeline ja müstiline hüljatuse- ning vangistusetunne kesk lõpmatust.

Kõrvalprogrammist oli ka lavastus, mis sobiks koguni visuaalteatri õppematerjaliks. VAT Teatri egiidi all Henri Hüti ja Sander Põllu loodud lavastus „POP, mida sooviksin jagada“ keskendub nimelt erinevate lavastuselementide võrdsele tähtsusele ja asub lammutama arusaama, et teater toimub ainult siis, kui näitleja üle lava kõnnib. Olgugi et silmas on peetud pisut nooremat vaatajat, on lavastuse harivat funktsiooni ka vanema publiku seisukohalt veel vara liigseks pidada. Laval „astuvad üles“ peeglite ning projektorite

koostöös valmivad valgusvihud, vilkuvatest lambiridadest tekkivad värvilised mustrid, telekraanil mängiv muusikavideo ning värvilises valguses lummuvalt helendav lavatossupilv, mis jääb mõneks hetkeks lava keskele hõljuma nagu suur hunnik suhkruvatti. Kõigil sellel on oma rütm, kulg ja roll lavastusterviku moodustumisel. Meeleolu Rahvusraamatukogu madalal Tornisaaalis on endasse vaatav ja mõneti isegi pühalikult keskendunud: kõige märkamiseks ja väljajoonistamiseks võetakse rahulikult aega, lumm vajab tekkimiseks kindlasti kannatlikkust ja ergast meelt.

Tegelikult ei puudu lavalt ka inimene, mis rõhutab veelgi lavastuselementide demokraatiat, mitte ühe põhimõttelist eelistamist teisele. Samuti võimaldab see sisse tuua kõneldavat teksti, kommentaari ning raami toimuvale. Siiski pole näitleja selles lavastuses traditsioonilises rollis; Tanel Saar küll liigub laval ja räägib endast, elust ja teatrast, vahepeal jääb temast lavale alles ainult hää, kuid suurema osa ajast pole tema kohalolu üldse tajutav. Näitleja liigub selles lavastuses etenduse keskmest ka n-õ etendust teinud sfääri, aidates mõjule teisi „esinejaid“: sätib peegleid projektorite ette, et tekitada valgusvihkude võrgustik, või ümbritseb lava maast laeni kiliseinaga, luues omamoodi hermeetilise ruumi valgusele ning lavasuutsule. Mikrofone ei kasutata niimoodi inimese hääle, vaid (nii otseses kui kaudses tähenduses) ka teiste lavastuslike võtete võimendamiseks.

Missiooniga festival

Selline kodu- ja välismaise teatri asetus ühise kredo alla, kasvõi mõnepäevase festivali ajaks, loob tervitatava



Compagnie Philippe Genty „Ära unusta mind”.
„Tallinn Treff Festivali” fotod

arusaama kuulumisest maailma teatri hulka ja sellega suhestumisest. Välismaise teatri kogemus kipub pahatihiti jääma juhuslikuks, harvaks ja ühekordseks, laskmata tekkida tervikpildil või -arusaamal mõne teatri, lavastaja või muu loominguilise kollektiivi käekirjast, suundumustest ja panusest teatrikunstis. Jõudumööda näib „Treff”, nagu ka teised välisteatrit importivad festivalid, seda lünka Eesti teatrihuviliste jaoks täitvat: paljud nimed, motiivid, tendentsid tulevad juba varasematest aastatest tuttavad ette ja väljakujunenud järjepidevus võimaldab nähtut kontekstis vaadelda.

Kindlasti on juba kaheksa korda toimunud „Treff” teeneks ennekõike keskendumine väga konkreetsele teatrikeelele ja -žanrile. Seega ei tegele festival ainult visuaalteatri propageerimisega, vaid murrab ka sellega seotud mõttestampe, näidates, et nukuteatri

publik ei pea koosnema ainult mudilastest või et laval võib peale etendaja olla veel palju muud kõnekat. On sõnadetagi selge, et verbaalse keele kõrval on muidki, üldmõistetavaid suhtlemise ja suhestumise viise, mida vähemalt igal hiliskevadel tasub Tallinnas kogeda.

Allikad:

- Ott Karulin, 2014. Kollased velvetpüksid ei hävine. – Sirp 12. VI.
Madli Pesti, 2013. Visuaalteater kui kunstide sulam. – Sirp 27. IX.
Kristi Ruusna, 2014. Ruumimaagia, õpetlik lugu ja meisterlik nukukunst”. – Sirp 11. IV.

Viide:

- ¹ Vt näiteks: https://www.youtube.com/watch?list=PL8FFF70C89BE89183&feature=player_detailpage&v=U0wdk3N53XY

GEENIUSEKS SAAMINE: SHAKESPEARE'I MAINELUGU

JAAK RÄHESOO

(*Algus TMKs 2014, nr 6-7.*)

Siinne kirjutus jälgib eeskätt kirjanduslikke hinnanguid. Kuid midagi peab ütleva ka **Shakespeare'i lavasaatuse kohta**. Sest muidugi oli neil kahel tõlgendusringil puutepunkte, ent samas kulgesid mõned liinid kummaliselt eraldi.

Shakespeare'i taaselustamised Inglise revolutsiooni järgses restauratsiooniteatris olid esialgu väga vabad, kohendades tekste tollaselt klassikoosseisult üsna kitsa, klikiliku publiku maitsele. Mitmel puhul asendati õnnetud lõpud helgematega: säästeti Romeot ja Juliat, koguni Hamletit; „Kuningas Leari“ Cordelia jäi ellu, et minna paari Edgariga. Lisati muusikat; isegi „Macbethi“ nõiad pandi rühmana laulma ja tantsima; viimase saja aasta huvi Bachi-eelse heliloomingu vastu on nüüd taas siin-seal välja toonud Henry Purcelli laulumängulise versiooni „Suveöö unenäost“. Teisest küljest kärbiti tragöödiate jämekoomilisi löike. Näiteks „Kuningas Leari“ Narr kadus lavalt oma saja viiekümneks aastaks, kadusid ka „Hamletit“ hauakaevajad. Edaspidi sundis Shakespeare'i kasvav maine mõnest muutusest loobuma, kuid isegi XVIII sajandi suurim inglise teatrimees David Garrick, kelle üheks olulisemaks teeneks peeti ehtsa Shakespeare'i taastamist, mängis veel mitmeti kohendatud tekste.

XIX sajandil kujunes Shakespeare ingliskeelse teatrirepertuaari põhitallaks ja igasugune näitlejakuulsus toetus eelkõige tema tegelastele. Romantilise teatriga tugevnes ka staarikultus. Juba sajandi hakatus tõi mitmeid suuri andeid, neist kõigest säravaim ja läbiromantilisim oli ehk Edmund Kean, kelle impulsiivse mängu kohta Coleridge ütles, et see olevat nagu Shakespeare'i lugemine välgusähvatuste valgel. Tema poeg Charles Kean kogus hiljem tunnustust vaatamänguliste, kujunduslikult rikaste Shakespeare'i lavastustega. Väga silmapaistvaks tõusis veel üks teatriperekond, kus vanem vend John Philip Kemble hiilgas eeskätt suurejoonelistes ja väarikates osades, noorem vend Charles Kemble kehastas lüürilisi tegelasi ja taotles lavastajana ajastutruudust; öde Sarah Siddons sai aga oma põlvkonna kuulsaimaks *tragédienné*'iks, kelle märkmed mängitud rollide (näiteks leedi Macbethi) kohta kuuluvad kriitikaantoloogiate raudvarasse (kus ju näitlejate panus ei olegi nii suur). Esileküündivate Shakespeare'i-näitlejate rida jätkus sajandi lõpuni, seda valitsesid Henry Irving ja Ellen Terry. Mandri-Euroopas olid igal maal oma kuulsused. Inglasi võeti lavastuslaadis küll eeskujuks, ent vahel võis mõni muukeelne staar või trupp, nagu Sarah Bernhardt või Meiningeni teater, tulla ja võita ka Londonis.

Otseseid muutusi Shakespeare'i sündmustiku ja tegelastega sõandati nüüd harva ette võtta. Ometi kerkis uus probleem, mis paradoksaalselt esindas autentsuse taotlemise teist külge. See oli nimelt läbi XIX sajandi hoogsalt kasvanud historistlik teadvus, mis hakkas ka etenduse välispildilt nõudma ajastulist tõepära. Kõigepealt võeti käsile kostüümid; siiaamaani oli mängitud oma kaasaja lähedases rõivastuses (erandiks eeskätt antiigiajalised näidendid), nüüd taheti ajaloolisi rüüsid. Shakespeare'i puhul tähendas see enamasti renessansskostüüme, kuid mõni vabam fantaasiamäng võis tekitada parajat peavalu. Kuhu ajastusse arvata näiteks „Suveöö unenäo“ Ateena, mida valitsev hertsog abiellub amatsoonide kuningannaga, taidlevad käsitöölised on aga lootusetult inglaslikku nägu? Veel rohkem probleeme sigitasid üha uhkemad ja täpsemad dekoratsioonid, mida Shakespeare'i liikuva sündmustiku tõttu tuli järjest vahetada. Esiteks lõhkus see mängu kulgu, nõudes vahepause. Teiseks tõi paratamatult kaasa ulatuslikke tekstikärpeid, sest muidu poleks jäädud mõistlikesse ajapiiridesse. Üldtulemusena peab nentima, et alates Shakespeare'i taaselustamisest XVII sajandi restauratsiooniteatris kuni XIX sajandi lõpuni polnud publik näinud vähegi autentset esitust, ükskõik kui kõrgelt Stratfordi bardi ka ei kiidetud. Peale selle tootis tema näidendite pidev mängimine hulgaliselt tuimi teatristampe.

Niisiis pole ime, et tolleaegne kriitika pidas Shakespeare'i poeediks, kes üksnes juhuslikel asjaoludel oli valinud lavavormi. Juba Goethe, kes Weimari teatri juhina võinuks ju paremini teada, oli avaldanud arvamust, et Shakespeare'i-etendusel on targem

sulgeda silmad ning piirduda värsi kuulamisega. Charles Lambi meelest oli Shakespeare olemuslikult kõige ebalavalisem näitekirjanik, sest ükski teater ei suudaks tema vaimu mahutada. Eelkõige võttis soliidne arvamus teda lugemisautorina. Selles asjas leidus küll dissidente, nagu William Hazlitt, kellelt pärineb mitmeid üksikasjalikke lavaretsensioone. Ja leidus ka neid, nagu saksa romantismi viljakamaid kirjanikke ja kuulsat Shakespeare'i-tõlke kaasosalist Ludwig Tieck, kes juba siis rääkisid Elizabethi-aegse lihtsa lava ja katkematu tegevuskäigu taastamisest. Kuid üldiselt seisti XIX sajandi lõpul alles suurte muutuste künnisel. Teatritõlgendus mõjutas Shakespeare'i mõistmist märksa vähem kui praegu.

*

Võinuks arvata, et XIX sajandi lõpu suures teatrimurrangus, Ibseni, Strindbergi, Hauptmanni, Tšehhovi realistlike draamade ilmudes ning veidi hiljem juba modernistlike võsude tärgates, heidetakse romantilises teatris tuimaks nämmutatud Shakespeare kõrvale, nagu romantikud olid Shakespeare'i nimel kõrvale heitnud varasemaid lavalemmikuid. Ometi seda ei juhtunud. Tolleaegne vanameelne leer püüdis uuemoelisi näidendeid roosata ju ka Shakespeare'i nimega, aga vastaspool ei läinud eriti sellele liimile. Naturalismi eestseisjad osutasid pigem Shakespeare'i enda realistlikele joontele. Siinkohal võiks nimetada kuulsat taani kirjandusteadlase Georg Brandese mahukat monograafiat „William Shakespeare“, mis ilmus 1895–1896 umbes üheaegselt taani ja saksa keeles. Inglise tõlge järgnes üsna kähku, 1898. Brandese nime tunti ingliskeelseteski maades juba varem, kuid tõl-



Edmund Kean
Hamletina.
KaiDib Films
Internationali foto

gitud oli teda suhteliselt vähe. Nii teigi alles see raamat ta Suurbritannias ja Ühendriikides päriselt kuulsaks. Väli-se menu poolest oluaks tal patt nurise-da, sest toda tõlget ilmus tema eluajal paarkümmend trükki. Arvustustes se-gunesid siiski kiitus ja laitus. Nõnda hoiatas Edward Dowden (kelle vara-semale, samuti „psühhobiograafilise-le“ Shakespeare'i-uurimusele viitasin eespool) näidenditegelaste tundeid ja nende looja hoiakuid liiga kergesti si-dumast. Enam-vähem sama ütles pa-rajasti omapoolse mahuka ja mõjuka Shakespeare'i eluloo avaldanud Sidney Lee. Tasapisi imbusid sellised vaated

Eestissegi. Gustav Suitsu järeleehüüe Brandesele (Looming 1927, 3) ütleb omavahel mõneti vasturääkivates lau-setes: „Tänapäev oleme seda vast küll pigemini kalduvad hindama hoogsaks ja fantaasiarikkaks kirjandusajalooli-seks romaaniiks kui kirjandusteadus-liku kriitika võitmatuks saavutuseks. See monograafia viis Brandese indivi-duaalpsühholoogilise sissetundmise meetodi leidliku ja teadusliku uuesti-luuletamise tipule.“

Mõned Shakespeare'i-tauningud uuelst realistlikult maitselt siiski tulid. Vist tuntuim on Lev Tolstoi pikem arti-kkel „Shakespeare'ist ja draamast“, il-

munud 1906. Viiskümmend aastat, kirjutas Tolstoi, püüdis ta Shakespeare'i lugemisel ja vaatamisel üldist kiitust respektierides oletada, et ehk on viga temas endas. Nüüd seitsmekümne viieselt, veel ühe lugemistuuri järel, ei suutvat ta enam ütle mata jätta, et see kuningas on alasti. Vastupidi Shakespeare'i karakterite ülistajatele leiab Tolstoi, et stratfordlase tegelastel puudub draama olulisim iseloomustamisvahend – isikupärane keel: nad kõik tarvitavad üht ja sama kunstlikku, ülespuhutud kõnepruuki. Psühholoogilisest vaatenurgast kubisevat Shakespeare'i näidendid usutamatumustest ja põhjendamatustest. Ja mõtte tasemel pakkuvat ta triviaalsusi ja/või moraalselt kahtlasi hoiakuid. Ainsana tunnistab Tolstoi Shakespeare'il mõnesugust tundedünaamikat, aga see moonduvat pinna listeks teatriefektideks ning töötavat ainult üksikepisoodides, tagamata läbivat usutavust. Kui uurijate põhi vägi kiitis Shakespeare'i võimet oma allikaid (eelnevaid novelle või näidendeid) oskusliku arendusega kaugelt üle trumbata, siis Tolstoi meelest oli ta sellist materjali enamasti lausa rikkunud. Põhjalikumaks tõestuseks valis Tolstoi „Kuningas Leari” ning eritles seda moel, mis Shakespeare'i austajatele võis kindlasti tunda mõnitav.

Shakespeare'i kuulsus oli Tolstoi arvates üks kõigis eluvaldades ilmneva sagedase massipsühhoosi kestvamaid ja värvikamaid näiteid. Kummardamine oli alanud Goethe juhitud sakslaste (omajagu arusaadavastki) püüdest leida igava prantsuse pseudoklassitsismi asemele innustavamaid eeskujusid; siis aga paisunud see peatamatuks laiviiniks. Ometi olevat ka Shakespeare'i malli järgi kirjutatud draamad (Goethe, Schiller, Hugo, Puškini „Boriss

Godunov”) suuresti äpardunud. Üldisemalt nägi Tolstoi viga selles, et draama oli hälbinud inimese ja jumala vahekorra mõtestamiselt üksnes inimkirgede omavahelisse heitlusse, mis paratamatult suubuvat sensatsionalismi. Tolles laiemas raamistuses kujutas see artikkel endast muide lisandust Tolstoi mõnevõrra varasemale, märksa ulatuslikumale ja suurt vastukaja tekitanud traktaadile „Mis on kunst?” (1897–1898), kus tähelepanu keskendus aga peamiselt kaasaegsele, eriti nn dekadentsele loomingle.

Sisuliselt poolelt on **viimase saja aasta Shakespeare'i-uurimine** eemaldunud Stratfordi bardi tegelaste ja tema enda isiku psühholoogilisest tõlgendamisest. See on mõistagi suhteline hinnang, sest Shakespeare'ist kirjutatavas massis esineb endiselt kõiksuguseid vaatenurki. Aga selline tähelepanu pole enam nii määrav nagu XIX sajandil. Kuigi teatava toetusena lisandus selles vallas XX sajandil psühhoanalüütiline kriitika. Inglismaal esindas seda sajandi algupoolel näiteks sealne agaraim Freudi tutvustaja dr Ernest Jones. Freudistide peahuvi keskendus Hamletile, kelle suhtumist emasse ja onust võõrasisasse sai kergesti koolutada Oidipuse kompleksiks. Ent võib mainida ka Jonesi „Othello” tõlgendust, mille järgi Jagot juhib sügavaimalt homoseksuaalne kiindumus Othelloosse. Tükati ulatusid siit mõjud lavastustessegi. Näiteks võib tuua kuningliku voodi ohtra eksponeerimise Laurence Olivier' „Hamleti” filmingus (1948), nii palju kui tollal ikka veel püsiv „sõjapanuslik” rõhk ebahamletlikule otsustamisvajadusele selleks võimalust jättis.

XX sajandi Shakespeare'i-uurimise üks põhiharuhar liitus tihedasti suunaga, mida ingliskeelsetes maades hakati

Sarah Siddons
leedi Macbethina.
*George Henry
Harlow' maal*



nimetama „uskriitikaks“ (*New Criticism*). Selgelt mõjutatud parajastistest modernistlikest hoiakutest, kuulutas see kunstiteose autonoomsust – suhtelist sõltumatust muudest eluvaldadest ja ka autori eluseikadest. Tähelepanu koondus teose sisestruktuurile, elementide omavahelistele seostele, mille tabamiseks arendati analüütilisi menetlusi. Sellise lähenemise jaoks polnud näidenditeksidel teiste kirjan-

dusteostega võrreldes suuremat erisust. Eks ka XIX sajandi Shakespeare’i käsitletu mõtteliseks taustaks oli olnud muu kirjandus – tollane realistlik romaan, kus domineerisid otsesuhted eluga ja karakteriprobleemid. Nüüd vaadeldi inglise renessansdraamasid pigem samas rivis neile enam-vähem üheaegse keeruka barokkluulega, mida Inglismaal olid kandnud nn metafüüsilised poeedid (näiteks John Don-

ne), kes pärast paarisajandist varjusurma muutusid moodsa vaimu jaoks taas põnevaks.

Inglismaal olid kogu tolle hoovuse läteks mõned T. S. Elioti, I. A. Richardsi ja William Empsoni kirjatööd sajandi esimesest kolmandikust; teisel kolmandikul tõusis see vaatlusviis ülikoolides (eriti USAs) lausa valitsevaks; viimane kolmandik nägi juba murenemist ning asendumist postmodernistlike ideedega. Shakespeare'i puhul oli silmatorkavam kujunduurimine, nagu selle algatasid Caroline Spurgeon („Shakespeare's Imagery“, 1935) ja sakslane Wolfgang Clemen („Shakespeares Bilder“, 1936). Registreeriti nii üksikteemade ja -tegelastega seotuvaid kujundirühmi kui ka selliseid, mis läbivad terveid näidendeid („Romeos ja Julius“ domineerivad valgusega, „Hamletis“ haigustega seotud sõnad) või lõpuks Shakespeare'i kogu ilma (lipitsejate võrdlemine koertega, eriti spanjelitega).

Tükati suubusid sellised uurimused üksikasjalisse (ja täppisteaduslikku autoriteeti jagavasse) statistikasse. Samas nõudsid tulemused ikka laiemat psühholoogilist või kultuuriloolist tõlgendust. Suunda andvaks oli siin (ka lavastamisega tegelnud) G. Wilson Knight, kes alates 1930. aastal ilmunud teosest „Tuleratas“ („The Wheel of Fire“) avaldas järgnevate kümnendite vältel oma tosin raamatut Shakespeare'ist. Knighti huvitas mahukam, eriti ruumiliselt kujutletav sümboolika. Iga näidendit võis tema meelest vaadelda laiendatud metafoorina, mille muunded toidavad kõiki osi. Üksikdraamade puhul äratasid tema tõlgendused arvukaid vastuväiteid, sest Shakespeare'i kujunditiheduse juures võisid teistele uurijatele tähtsamad tunduda hoopis muud

sümbolid. Kuid tervikuna vastas see lähenemine ammu tehtud tähelepanekule, et Shakespeare'i põhinäidendid on igauks isesuguse õhkkonnaga – märksa silmatorkavamalt kui teistel nimekatel dramaturgidel. Samuti võis see suund ulatada käe nn mütoloogilisele kriitikale, nagu toda esindas näiteks kanadalane Northrop Frye. Ja lõpuks oli Shakespeare'i näidendite alutamine suurtele, eeskätt visuaalsetele sümbolitele ka terve XX sajandi lavastamisloo peatee.

Teiseks tähtsamaks suunaks on pürginud Shakespeare'i teatripraktilise külje esiletõst. Kui XIX sajand, nagu räägitud, ülistas Shakespeare'i peamiselt luuletajana, kellest samas võidi möönda, et ehk ta näitekirjanikuna polnudki nii oskuslik, siis XX sajand taastas täiel määral tema dramaturgiaine. Shakespeare on osutunud palju lavalisemaks kui entusiastidki varem julgesid loota – ainult et see lavalisus toetub XIX sajandi teatrist erinevatele konventsioonidele.

Selles taasavastamises **on teater olnud akadeemilisest uurimistööst olulisem**. Viimane käib nurgatagusemalt ja kumulatiivsemalt. Ehkki ka siin on esinenud oma väikesi sensatsioone, nagu hollandi tudengi Johannes de Witt 1590. aastate lõpul tehtud hooletu visand Londoni Swan-teatri sisemusest, mis publitseeriti 1888 ja on kasvatanud sealtpeale loendamatu kommentaare. Samuti on kirjutatud uuringute monumentaalseid vahekokkuvõtteid, nagu oli ühel otsustaval ajamomendil E. K. Chambersi „The Elizabethan Stage“ (1923). Igatahes sai kriitikutele aina selgemaks, kui oluliselt lahkesid Shakespeare'i-aegne teatrihoone ja järelikult ka esitusviis neist XIX sajandi „kunstikatedraalidest“, kus rampi



Ellen Terry ja
Henry Irving
„Hamletis”.
Edward H. Belli
maal

ja publikut lahutas hiigelvahe, mille ületamiseks pidid näitlejad teksti lausa lõugama; kus vaatamängulistesse massistseenidesse paisati sadu statiste ja kus „Suveöö unenäo” etendamiseks kuhjati lavale tonne mulda, muru ja põõsaid ning lõpuks toodi välja elusad küülikudki.

Esmase ülesandena kangastus täiesti või suhteliselt tühja lava taastamine, mis võimaldanuks Shakespeare'i katkestusteta, terviklikku ja tempokat

ettekannet. Teiseks eesmärgiks oli saavutada intiimsem lähedus vaatajatega, kuna Shakespeare'i aegne esinemisplatvorm oli sirutunud otse põrandapubliku keskele. Üks selliste taotluste tiib oli „museaalsem” ning üritas elizabethiliku teatri võimalikult täpset jälgendust. Inglismaal algatas selle William Poel juba 1890. aastatel ning see on elanud edasi peamiselt asjaarmatajalikes tudengiteatrites, võimaldades õppuritele ajaloo otsest „järeleproovi-

mist". Muinsusintress on vahel mindud pedantselt Elizabethi-aegsete kostüümideni ning meesosalistele mängitud naisrollideni. Selle suuna vist olulisimaks panuseks on mitmesuguste Shakespeare'i festivalide tarvis Suurbritanniasse ja Ameerikasse püstitatud etendushooned, mis enam-vähem lähtuvad inglise renessanssteatritest.

Teine ja mõjukam tiib ei huvitunud niivõrd Shakespeare'i-lava üksikasjadest, kuivõrd vastutoimest alles hiljuti kehtestunud realistlik-naturalistliku teatri rangele elusarnasusele, mida tajuti juba koormavana ja tärkava modernismi rõhutatud tinglikkust piiravana. Kõrvuti igasuguste uute võtetega naasti siis tihti vanemate mängulaadide, iseäranis *commedia dell'arte* ja Shakespeare'i manu. Igatahes eelistas seegi suund enamasti ühtainust ja lihtsat lavakujundust ning aktiivsemat suhtlemist publikuga. Nendele joontele rajasid oma Shakespeare'i-tõlgendused mitmed XX sajandi alguse suured novaatorid. Saksamaal muutus eriliseks sensatsiooniks Max Reinhardti fantaasiarikas pöördlavaline „Suveöö unenägu“ (1905), mida Reinhardt jõudis mitmel maal välja tuua veel umbes tosin korda; lisaks tõlgendas ta teisigi Shakespeare'i näidendeid. Kauges Moskvast kähku harda nimise omandanud Kunstiteater kutsus liigestest realismisurvest vabanemiseks „Hamletit“ lavastama inglise teatritõlkeõhku Edward Gordon Craigi. Tema töö (1911) tugines suurtele visuaalsetele sümbolitele ja kujunes üheks teatri-loos nii haruldaseks „hiilgavaks luhumiseks“, mis pakuvad rohkem huvi kui tavalised õnnestumised. Prantsuse teatriuudaja Jacques Copeau hoiak oli tekstikeskem, kuid temagi Vieux Colombier trupp kasutas Shakespeare'i

mängimiseks („Kaheteistkümnes öö“, 1914; „Talvemuinasjutt“, 1919) poodiumidest ja treppidest koosnevat lihtsat avatud konstruktsiooni.

Inglismaal andis pöördelisi impulsse mitmekülgne teatrimees Harley Granville Barker. Näitekirjanikuna edendas ta sajandi avakümnendil ibsenlikku realismi ja aitas lavastajana kaasa eriti Bernard Shaw' võidukäigule. Seejärel köitis teda sümbolistlikum, stiliseeritum laad, mis ilmestas ka aastail 1912–1914 välja toodud Shakespeare'i komöödiad („Talvemuinasjutt“, „Kaheteistkümnes öö“, „Suveöö unenägu“). Tugeva mulje jätsid näiteks viimases hüpnootilise aeglusega ja väärilt liikuvad kuld- ja hõbedad haldjad. Elu lõpujürgus mõjutas ta Shakespeare'i tõlgendamist hoolikalt fundeeritud, ent alati teatritundlike uurimustega, mis ilmusid sarjana „Prefaces to Shakespeare“ (1923–1947).

Maailmasõdadevahelisel ajal kujunes Inglismaal määravaks ühes Londoni poolproletaarses kvartalis paiknev Old Vic Theatre. Oma igal aastal ümber formeeritud trupiga hõivas see enam-vähem rahvusteatri seisundi. Kuigi palgad olid nigelad, peeti siin mängimist auasjaks ja trupist käis läbi enamik tõusvaid või juba hiilgavaid tähti. Klassikalavastused olid välistelt vahenditelt lihtsad, üldjuhul kergelt stiliseeritud; rõhk langes näitlejatööle, eriti loomulikkust taotlevale värsskõnele.

Abstraktsepoolne stilisatsioon nihutas Shakespeare'i ajatumaks. Ent ajalooliste kostüümide hülgamine tõi peagi ka kiusatuse mängida kaasaegsetes rõivastes, nagu tehti lavastaja Barry Jacksoni „Hamletis“ (1925). 1930. aastate teravnenud ühiskondlikus õhk-konnas sai mõni kaasaegseks rüütatud tõlgendus selgesti poliitilise kallaku,

näiteks noore Orson Wellesi antifašistlik „Julius Caesar“ New Yorgi Mercury teatris (1938). Shakespeare'i püüdsid rakendada ka profašistlikud jõud. Üks „Coriolanuse“ lavastus Pariisis (1934) viis koguni tänavarahutusteni. Hilinenud vastusena võib siin vaadelda Brechti „Coriolanuse“ -tõlgendust tema Berliner Ensemble'i esituses (1964), millelt võttis Eestis kohe šnitti Kaarel Irdi lavastus Vanemuises (1964).

Teise maailmasõja järel, kooskõlas abstraktse kunsti võimutsemisega näitusesaalides, muutusid lavakujundused veel üldistatumaks ja abstraktsemaks. Kostüümides hakkas maksma mood „palju nahka ja metalli“. Eestisse jõudis see omajagu hilinedes ehk mõjuvaimalt Voldemar Panso Noorsooteatri lavastuses „Hamlet“ (1966, Mari-Liis Küla kujundus). Kui aga visuaalne külg viitas konkreetsemale ajastule, siis võeti sageli midagi Shakespeare'i ja kaasaja vahelt, enamasti mõni XIX sajandi lõik. Alusväiteks oli, et selle perioodi inimeste ja hoiakutega suudetakse veel kuidagi emotsionaalselt suhestuda, kõik varasem pildistik jäävat juba puhtaks butafooriaks. Seesuguseid lahendusi pakkus eriti lavastaja Tyrone Guthrie, kes oli ka üks Elizabethi-aegse põhiplaani festivaliteatrite ja üldse kolmest küljest publikuga piiratud nn avatud lavade ehitamise entusiaste.

Shakespeare'i autentsuse nõude kaalus juba ammu üles klassika kaasajastamise loosung ja järjest tugevaks kasvas terve sajandi vältel lavastaja positsioon, keda üha rohkem vaadeldi teatrietenduse peamise autorina, mõtte määrajana. Hiilgavaimad näited lavastajateatrist on viimasel pool sajandil tulnud vahest Peter Brookilt. Eesti teatrihuviline tunneb vähemalt

kaht tema raamatut, „Tühi ruum“ ja „Nihkuv vaatepunkt“ (tõlgitud vastavalt 1972 ja 1993), mis ilmusid küllalt kiiresti, mõni aasta pärast originaalide avaldamist. Mõlemas on omajagu juttu ka Shakespeare'ist. Väiksem ring on näinud kas otse teatris või videotelt üksikuid lavastusi. Brooki kuulsaimad Shakespeare'i lavastused on tehtud Stratfordi Memoriaalteatrist üheks Inglise rahvusteatriks tõusnud Royal Shakespeare Companys. (Teiseks esinduslavaks sai 1960. aastatel Old Vici põhjal kujundatud National Theatre.)

Kahtlemata kajastasid Brooki sõja-järgsed lavastused vahepeal tumenenud vaateveeru. Tavaliselt nimetatakse selles seoses juba tekstina väga kaksipidiseid tundeid tekitavat „Mõõtu mõõdu vastu“ (1951) ja Shakespeare'i noorusaja julmustükki „Titus Andronicus“ (1955). Kuid erilist vastukaja äratas suurejoonelise lakoonilisuse ja sümbboolikaga „Kuningas Lear“ (1962). Sel puhul ammutas Brook põhiideed poolaka Jan Kotti raamatust „Shakespeare, meie kaasaegne“ (1961), mis oli teatriringkondades kähku muutunud üheks loetavaimaks käsiteluks ning tõlgiti tosina aastaga ligi kahekümnesse keelde. Idabloki ametlikku optimismitäiesti eirates kuulutas Kott selles, et XX sajandi õudused ja pettumused on teinud Euroopa (eriti Ida-Euroopa) vaimu taas vastuvõtlikuks Elizabethi aja lõhkikistud elutundele. „Kuningas Leari“ kohaseimaks paralleeliks pidas ta Samuel Beckett'i absurdistlikku kõledust. Sellisele hoiakule leidis ta toetuspunkte Shakespeare'i komöödiatestki, tavaliselt erootika põhjustatud tundepundardest. Siit läksid jõujooned veel ühte Brooki kuulsasse lavastusse, „Suveöö unenäku“ (1970), kuigi selle põhihuviks polnud erootika, vaid maa-

gia, mille vastet otsiti tsirkuslikest silmamoondus- ja osavusnumbritest.

Uurijate keskel ei äratanud Koti peaaegu misjonärlik ind kunagi samasugust vaimustust ja vahepealsetel kümnenditel on nii mõnigi (näiteks Stephen Greenblatt) lausa rõhutanud, et teda ei huvita meie kaasaegsest Shakespeare, vaid historistlikult mõistetud stratfordlane. Teatris seevastu pole näha suuremat kiusatust naasta XIX sajandi historismi, kui lava selle ajatäpsete dekoratsioonide ja kostüümidega võeti ajalooõpiku illustreerijana. Pigem on suurenenud postmodernistlik viitekirjus, kus kõike seostatakse ja võrreldakse kõigega. Mõnd aega paistis historismi kantsina kino – sestpeale, kui ilmusid helifilmid. Kuid juba Orson Wellesi arhaiseeriv ja Akira Kurosawa jaapanlik „Macbeth“ (vastavalt 1948 ja 1957) osutasid teistsugustele võimalustele. Hilisematest ekraniseeringutest nimetagem näiteks Kenneth Branagh' „Hamletit“ (1996), mis oli paigutatud Victoria ajastu oludesse.

Ka sisuliselt on sõjajärgne eksistentialistlik-absurdistlik süngus ainult mõnevõrra taandunud, näidates nüüd vähem „dogmaatilist“ ja „kanoonilist“ nägu. Samas on iseloomulik, et Shakespeare'i kroonikanäidendeid, kus XIX sajand hoolsalt eristas häid ja halbu tegelasi, mängitakse praegu tavaliselt maffiasõdade malli järgi, milles üksikisiku heale või halvale tahtele jääb üsna kitsas riba. Ja „Hamleti“ lõpus võimu võtma tulev Fortinbras, kelles varasem teatritraditsioon nägi lootuskiirt, on juba pikemat aega lavastusest lavastusse ikka ainult kahtlane militarist.

Üldiselt oleksime nagu jälle meelevaldsuse juures, millega Shakespeare'i koheldi XVIII ja XIX sajandil. Öigus-

tuseks öeldakse, et vähemasti on see teadlik meelevaldsus, mis ei esine „tõelise Shakespeare'ina“, vaid vaatab teda rõhutatult omapoolsetest rakkurssidest. Peapreemia saab sellisel juhul mõtteuudsus. Parimates näidetes seda tõepoolest kohtabki. Samas loovad praegused sidevõimalused soodsa pinnase uute nippide kiireks laenamiseks ja paljundamiseks. Nii et enamasti näeme ikka vaid igasuguste moekeste vaheldumist. Ühtaegu peab tõdema, et ega vanameelsed kaebusedki paku usaldatavat alternatiivi: tavaliselt soovitakse sel puhul pelgalt sellist Shakespeare'i, nagu ise noorusajal nähti või tehti. „Ehtne Shakespeare“ oli ehk ainult tema enda „Gloobuses“ – juhul, kui selle trupp ja tingimused teda vähegi rahuldasid. Ja uurijate hiigeltööle vaatamata jäävad üksikteoste sealsed lahendused oma loendamatu küsimustega meie eest saladusse. Nõnda võib igakordne esitus olla ainult mingi kompromiss oletatava autorliku nägemuse ja praeguste teatripüüdluste vahel.

*

Noor ja väike **eesti teater** on neid liikumisi kaasa teinud piiratud ulatuses. Kui Estonia uus uhke hoone sügisel 1913 „Hamletiga“ avati, kirjutas Gustav Suits sellepuhuses pikemas piduluuletuses „Hamleti proloog“ – ühes eesti juhuluule esinduslikemas näites – kõhklevalt: „Nüüd meil küll miski hüüab, püüab, loidab,/ veel pole tiivalöögiks tõusnud vaim;/ kaastundlikult meid varjuriigist toidab/ suur William, suure rahva vaim.“ Ka Friedebert Tuglase 1916. aasta kirjutis Shakespeare'ist, millest kogu siinset juttu alustasin, seostas renessansimehega ootusi, mis lisaks muule vapralt trotsisid parajasti

käivat ilmasõda. Need ootused saavad selgemaks, kui loeme sinna kõrvale Tuglase Ibseni-esseed, mis ilmus kohe Shakespeare'i käsitelu järel; hiljemgi on Tuglas oma kriitika valik- ja koguväljaannetes trükkinud neid vaatlusi kõrvuti, rõhutades nende kokkukuuluvust. Nõnda lugedes näeme, et tolle sugupõlve senise iidoli Ibseni range vorm ja kibe kriitikameel olid hakanud tunduma juba kitsastena ning igatseti hõlmavamad, lahtisemat ellusuhtumist. Esimese iseseisvuse survevabamad olud realiseerisid Shakespeare'i võimalustest siiski ainult lõigukese. Nii nagu algupärandite vallas võimutse- sid sel perioodil komöödiad, eeskätt Hugo Raudsepp, nii on ka tollasest Shakespeare'ist teatrimällu jäänud eelkõige lustmängud, näiteks mõni Voldemar Mettuse stiliseeriv ja moderniseeriv Vanemuise lavastus ajavahemikust 1926–1932 või mõni Priit Põldroosi värvikas ja liikuv Estonia lavastus 1930-ndate lõpupoolelt. Tragöödiad ju tehti samuti, aga nad kipusid luhtuma. Sündmuseks sai alles uutest ränkades surveoludes valminud „Hamlet“ (Estonia 1945) Kaarel Karmiga peaosas. Nii palju kui Stalini-aegse teatriarvustuse ridade vahelt võib lugeda, paistab Karmi romantiline ja tegus Hamlet veel kaasa kõlanuvat tol hetkel Euroopas üldiste hoiakutega, näiteks Laurence Olivier' ohvitserliku Hamletiga. Edasi aga hõrenes Shakespeare'i mängimine üldse ning kapseldus jäikadesse nõukogulikesse mallidesse.

Isoleerumus muu maailma teatri- liikumistest andis tunda ka vahetult Stalini-järgsel ajal. Eestis ja külaliseten- dustel Moskvaski teenis Ilmar Tam- muri lavastatud „Antonius ja Kleopatra“ (Draamateater 1955) näiteks ohtralt kiitust, ent vaevalt selle ooperlik vaa-

temängulisus enam mujal oleks toi- minud. Shakespeare'i suurjuubeliteks 1960. aastate keskel olid sidemed siiski nii palju taastunud, et Panso „Hamleti“ ja Irdi „Coriolanuse“ puhul võisin ees- pool osutada kaugematele võrdlustele. Aga eesti järgnev radikaalsem teatri- uuendus läks Shakespeare'ist mingi- pärast mööda, kuigi pealtnäha pak- kunuks tema lavaline vabadus soodsa katsepinna. Paradoksaalselt võeti ette hoopis Ibsen ja teised uuema realismi klassikud, et seda tõrksat materjali vastse agressiivsusega allutada. Üldi- selt võis märgata, et kui Shakespeare'i mängiti nii harva, siis hakkas lisaks te- ma kuulsuse halvavale mõjule näitle- jaid krambistama ka lihtsalt kogemu- sepuudus.

Raske on seda arenguliini jälgides otsustada, kui palju mõjusid üldised nõukogulikud olud ja kui palju puh- talt kohalikud tegurid. Igatahes pais- tab huvi Shakespeare'i vastu ka vene teatris vahepeal nõrgenenuvat. Kriiti- ka vallas ei ilmunud midagi Jan Kot- ti raamatuga võrreldavat; ja iseloo- mulikult jäeti kontroversiaalne Kott tõlkimata. (Mihhail Bahtini uurimus Rabelais' kohta oli tõepoolest vist ai- nus mõnd Lääne klassikut puudutav nõukogude autori teos, mis läks rah- vusvahelisse mõtteringlusse.) Natu- ke maailmaresonantsi oli ehk Grigori Kozintsevi filmidel „Hamlet“ (1964, nimiosas Innokenti Smoktunovski) ja „Kuningas Lear“ (1971, nimiosas Jüri Järvet). Ja väikese sensatsiooni tekitas korra Edinburghi festivalil grusiinlase Robert Sturua vabalt kujundisüsteeme segav „Richard III“ (1979). Muidu aga püsis Shakespeare'i mõistmine suhteli- selt paigal.

Eestis taastärkas elavam huvi alles 1980. aastatel, ja esialgu võis seda arva-

ta ebakindla aja (Brežnevi-järgse interregnumi ja siis Gorbatšovi perestroika) kaasnähtuseks – repertuaarikõhklusid varjavaks hädavahendiks. Siiski ei taandunud Shakespeare ka uue iseseisvuse ja mõnesuguse stabiilsuse saadud. Nõnda on minu meelest alles viimastel aastakümnetel eesti teatris kujunenud piisavalt tihe ja piisavalt varieeritud Shakespeare'i-maastik, mis üsna sünkroonselt peegeldab praegust rahvusvahelist seisu ning lubaks selles õnne korral kaasagi rääkida. Olgu toodud ainult mõned näited: Elmo Nüganeni „Romeo ja Julia“ (1992) ja „Hamlet“ (1999) Tallinna Linnateatris, Mati Undi „Hamleti tragöödia“ (1997 Vane muises, tükati väljakutsuvalt modernse proosatõlkega) ja „Richard III“ (1998 Eesti Draamateatris), Lembit Petersoni minimalistlik „Hamlet“ (2003 Theatrumis), Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi „Julia“ (2004 Eesti Draamateatris).

*

Oleme jõudnud järjekordsete Shakespeare'i juubeliteni ja taas võime kuulda hulgaliselt kiidukõnesid. Tihti nimetatakse teda maailma suurimaks näitekirjanikuks. Kui kindlad saavad sellised tiitlid üldse olla? Shakespeare'i Inglismaa-väline kuulsus on kestnud oma 250–300 aastat. Seda polegi nii palju. Umbes sama kaua, terve renessansiaja, peeti Senecat antiigi suurimaks traagikuks, aga juba ammu ei arva nõnda enam keegi. Ja mõni reputatsioon jääb küll väliselt püsima, kuid muutub seest õõnsaks. Võtkem Lääne kultuuriloo pikima reputatsiooniga Homerose, keda on ülistatud ligi 3000 aastat. Muidugi, ladinlik keskaeg teda vahepeal ei tundnud, nii et üks tuhat läheb siit tegelikult maha. Ent renessansist algas uus õhin, mis saavutas

tipu umbes 1800. aastaks. Siis lugesid teda vaimustusega kõik haritud inimesed; mis peaaegu, tollased andekaimad luuletajad. Sellega võrreldes on Homerose mõju tänapäevaks tunduvalt ahenenud. Keegi tema mainet eriti ei vaidlusta, aga loevad ja tõelist elamust saavad vähesed.

Shakespeare'i kaitseb järjest kitsamatesse kabinettidesse tõmbumise eest suur teatrimasin, mis oma töösolekuks teda aina taaskäivitab. Ja praegu on ta konkurentsituult maailma mängitavaim draamaklassik. Tema ammusest kehastunud edumaast saksa keelealadel rääkis eespool. Tänapäeval mängitakse teda ka Prantsusmaal ja hispaaniakeelsetes maades rohkem kui ühtki prantsuse või hispaania lavaklassikut ja kuuldavasti olevat kaugel Jaapanis sama lugu. On ta siis tõesti teistest ilmselgelt parem? Suure rahvusvahelise kogemusega teatrimees Peter Brook väidabki, et Shakespeare erinevat muudest dramaturgidest lausa kvalitatiivselt: et ainult tema näidenditel olevat tegelikkuse endaga võrreldav tõlgendamisavatus (vt näiteks „Nihkuv vaatepunkt“, lk 58 jj). Ent tõlgendamisavatus pole erinevatel maitseajastutel üldse olnud ühtmoodi esmatähtis ja ühtmoodi plussmargiline. Nii jääb kogu küsimus ikka lahtiseks.

Ilmselt ei pääse me oma iidolite tuleviku küsitlemisest: sellega kaalutakse neid järjest üle ning ikka ja jälle leitakse mõni ka kerge olevat. Kuid seda, mida arvatakse 500 või 1000 aasta pärast, ütleb alles too aeg ise. Meile siin ja praegu jääb tõdemus, et parajasti pole Shakespeare mitte ainult mängitavaim, vaid ka moodsaim klassik – autor, kes jätkuvalt innustab teatrit riskantseimatele ettevõtmistele.

NÄITLEJA MUUTUVAS AEGRUUMIS¹

EIKE VÄRK

(*Algus TMKs 2014, nr 2.*)

Sõjajärgne stalinliku terrori kümnend oli teatrile masendav aeg. Lisaks ideoloogilisele surutisele ja hirmule repressioonide ees tuli töötada ka raskest majanduslikes oludes. Teatrid olid kaotanud osa oma loovkaadrist Nõukogude okupatsiooni eest Läände põgenejate näol ja paljud olid represseeritud. Stalinliku terrori aastad tõid represseeritutele lisa. Stalinistlikel 1940. ja 1950. aastatel kõneldi n-ö sotsialistliku realismi meetodist kunstis, kuid tegelikult oldi reaalse maailma tõepärasest peegeldusest väga kaugel. Elu ja inimsuhteid kujutati parteilisest ideoloogiast lähtuvalt deformeeritult. Modernistlikele teatrivooludele omased vormiotsingud leidsid võimukandjate hukkamõistu, neid nimetati kahjulikuks formalismiks. Kunstis nõuti ideelist selgust ja otsesõnalisust, kujundlik mõtlemine oli taunitav. Eelistatud teemadeks olid sõda ja sellele järgnenud ülesehitustöö, kulakute vastupanu murdmine ja kolhooside loomine.

Sõjajärgsete stalinlike aastate ühiskondlikud hoiakud avaldasid olulist mõju Salme Reegi loomingule. Näitleja rollide nimistusse lisandusid poisidkangelased ajastule iseloomulikes nõukogude noorsoo vaprust ülistavates näidendites. Nii tuli Reegil mängida lavastustes, kus kesksel kohal sõda ja nõukogude rahva kangelaslikkus, näiteks nimiosa Arkadi Gaidari ja Alfred Rebase „Timuris ja tema meeskonnas“ (1947, lavastaja Valter Soosõrv), Vanjat

Valentin Katajevi „Polgu pojast“ (1948, lavastaja Oskar Põlla) jmt. Reek nägi neiski tegelastes eelkõige inimest kõigi oma nõrkuste ja kahtlustega, rõõmude ja valuga. Näitleja ei läinud kaasa parteilisest ideoloogiast lähtuva, mustvalget printsiipi järgiva lihtsustatud rolliloomega, vaid püüdis avada kujutatavat inimest kogu tema sisemaailma keerukuses.

Kuna algupäraste lastenäidendite nappus sundis teatrit pöörduma klassikalise repertuaari poole, avanes Salme Reegil sõjajärgseil aastail võimalus kehastada ka mitmeid klassikategelasi muinasjuttudel ja noorsookirjandusel põhinevates lavastustes. Need olid vähem mõjutatud nõukogulikust ideoloogiast kui täiskasvanute teatritükid ja see muutis nad tänuväärseks loominguliseks materjaliks. Sõjajärgseil aastail suurenes Reegi rollide nimistus just poisteosade arv, võrreldes näiteks väikeste tüdrukute rollidega. Salme Reek paelus publikut ehtpoisikeselikult uudishimuliku ja tegutsemishimulise nimiosalisena Mark Twaini ja Leo Martini „Tom Sawyeris“ (1945, lavastaja Oskar Põlla); tema poisterollide seas on jäätunud südamega Kaj Jevgeni Švartsi „Lumekuningannas“ (1941, lavastaja Meta Luts ja 1959, lavastaja Ben Druu), poisike Prokofik Teise maailmasõja sündmusi kujutavas Leonid Leonovi „Vallutusretkes“ (1945, lavastaja Priit Põldroos); endasse sulgunud, ent teenistusvalmis popsipoiss Kuslap



Salme Reek 1926.
aastal.
Karl Akeli foto
ETMMi arhiivist

Oskar Lutsu ja Hans Luige „Kevade” legendaarse lavastuse teises versioonis (1956; Kulno Süvalepa ja Kaljo Kiisa 1954. aasta lavastuse uuendas Volde-
mar Panso) ja paljud teised. Ilmunud arvustusi analüüsides võib järeldada, et lapsi mängides võlus näitleja publikut enamasti loomulikkuse, siiruse ja

võimega süveneda loodava tegelaskuju psühholoogiasse.

1949. aasta ümberkorralduste tulemusena sai Estoniast muusikateater, draamatrupp aga viidi Draamateatri koosseisu. Nii koondus sinna eesti näitlejate paremik. 1953. aastal saabusid Tallinna Draamateatrisse Lunatšarski-

nimelise Riikliku Teatriinstituudi eesti stuudio (tegutses 1948–1953 Moskvas) kakskümmend neli lõpetajat. Neile vabade kohtade loomiseks tuli kedagi senisest näitlejaskonnast ohverda. Neljakümne kuue aastane parimas loomeas Salme Reek taandati näitleja kohalt inspitsiendi kohale. Reegi jaoks algas valus aeg, kus tal oli väga vähe võimalusi punktitaolise näitlejana lavastustes osaleda.

Väikese prügikastilapse Nikita rolli mahlakate rahvalike tüüpidega Oskar Lutsu ja Andres Särevi „Tagahoovis“ Särevi 1955. aasta lavastuses tegi ta inspitsiendi töö kõrvalt n-ö salaja. Teatri direktioonile näidati juba valmis tööd, kus Reegi poisikese psühholoogia ehtsus ja välist olekut tabanud osalendus näis ainuvõimalik. 1950. aastate lõpul viidi Salme Reek inspitsiendi kohalt tagasi näitlejapalgale.

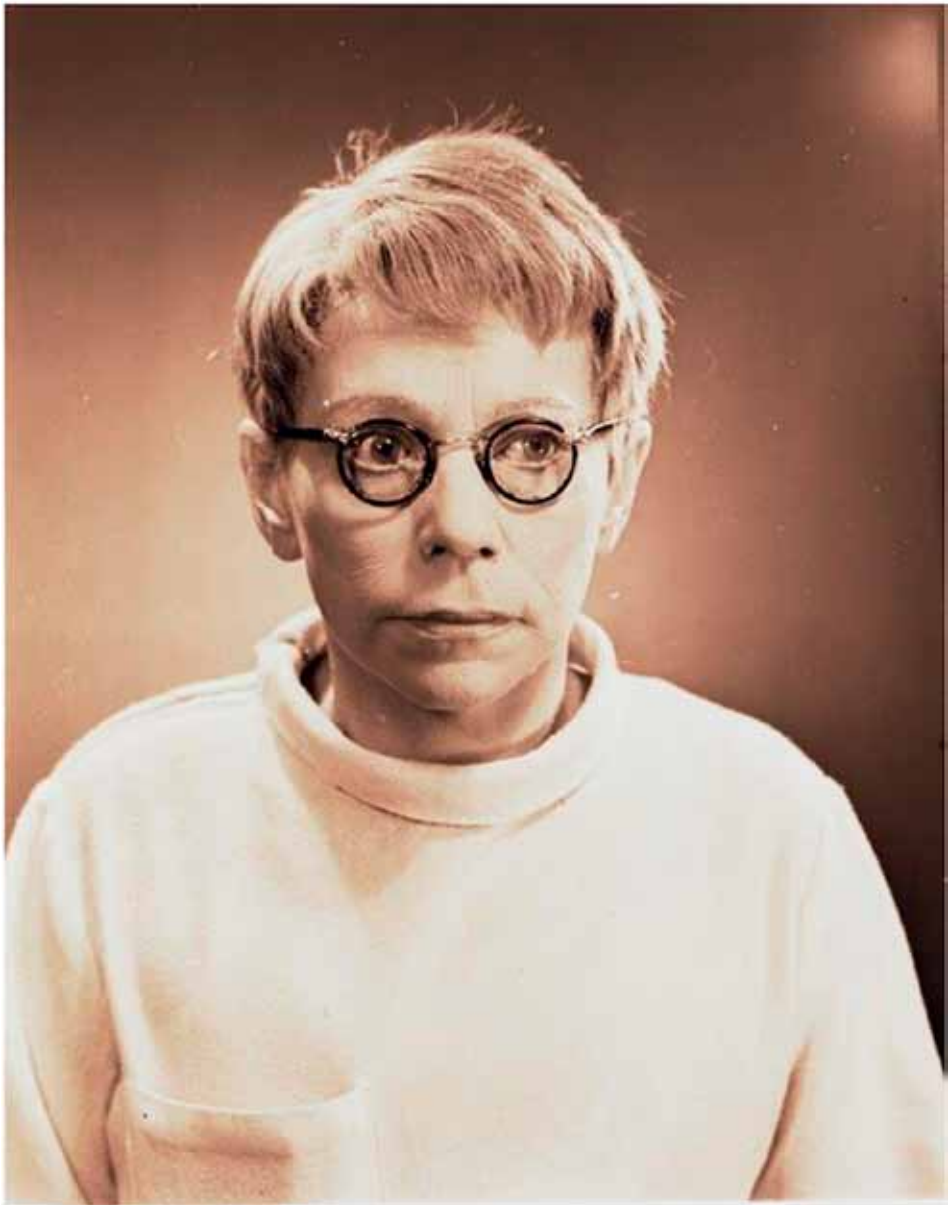
Brecht oli stalinismiajal tõrjutud autor. Nõukogude korra ajal tegi esimese Brechti lavastuse Voldemar Panso. Selleks meie teatri modernsemat suunda alles arglikult sissejuhatavaks lavastuseks oli „Härra Puntila ja tema sulane Matti“ Draamateatris 1958. aastal. Orgaaniliselt sulandus tollal eesti teatripildis uudsesse, tegelase olulise- maid omadusi ja käitumist teatraalselt võimendavasse ja kommenteerivasse teatrimängu Salme Reek Telefoni-Sandra rollis.

Reegile pakkus naudingut lavaliselt teravdatud, võõrituslike karakterite loomine. Paljudes näitleja loodud tege- lastes võis tajuda lähedust Brechti teat- riga. Näitena võib siin tuua Sekretäri Ardi Liivese „Monoliskis“ (1969, lavas- taja Ben Drui), I palveõde Juhan Smuuli „Leas“ (1972, lavastaja Voldemar Pan- so), Lebedevat ja Avdotja Nazarovnat Anton Tšehhovi „Ivanovis“ (vastavalt

1971, lavastaja Maria Knebel ja 1992, lavastaja Elmo Nüganen) jne. Salme Reegile oli sageli omane mängulisus ja rõhutatud teatraalsus, millega kaasnes kriitiline distants näidatava tegelasega. Reegi loomingus põimus realistlikule ja modernistlikule teatrile omane näit- lemislaad.

1962. aastal sündis Salme Reegi le- gendaarne emakuju, ühtaegu hell ja karm Åse Henrik Ibseni „Peer Gyntis“. Täitus näitleja unistus kehastada teat- rilaval Peer Gynti ema, keda ta 19-aas- tase neiuna teatrikoolis õppetööna esitatud katkendis oli mänginud. Åse rolli õnnestus Reegil juba küpse näit- lejana mängida koguni kahes Draama- teatri lavastuses (Ilmar Tammuri 1962. aasta ja Ago-Endrik Kerge 1978. aasta lavastuses). 1960. aastate teadusrevo- lutsiooni mõjul jõudsid teatrilavale ka ulmelisi motiive kasutavad näidendid, näiteks Boris Kaburi lastelood „Rops“ (1964, lavastaja Ben Drui) ja „Rops ait- tab kõiki“ (1965, lavastaja Hanno Kal- met), kus juba kuuekümnendates elu- aastates Salme Reek lõi nimiosalisena ühe oma tipprollidest, mehaanilise robotpoisi.

Järjekestvamast modernistliku teat- rikunsti arengust Eestis saab rääkida seoses 1960. aastate lõpu teatriuuen- dusega. Hruštšovi sulaaeg ja selle jä- relmõju tõi kaasa suurema avatuse maailmale. Tekkisid kontaktid piirita- guse teatriga. 1960. aastate keskel hak- kas Eestisse jõudma Antonin Artaud', Jerzy Grotowski jt avangardteatri teooriate mõju, mis ajendas katsetama uusi väljendusvahendeid. 1969. aastal alanud radikaalsema teatriuuen- duse keskuseks kujunes Vanemuine, kus katsetasid peamiselt lavastajad Evald Hermaküla ja Jaan Tooming. Tartust lähtunud uudne tinglik teatrikeel ja



Salme Reek nimiosalisena lavastuses „Rops” 1964. aastal.
ETMMi foto

mängulisus mõjutasid kogu Eesti teatrielu. Ent Ilmar Tammuri (peanäitejuht aastatel 1952–1970) juhitud Draamateater jäi üsnagi konservatiivseks, endiselt olmerealistlikku suunda eelista-

vaks teatriks, soosides oma repertuaaris algupärandeid tasemest hoolimata ja orienteerudes sageli vähenõudlikule publikule. Võimalus näitlemiseks teatraalsemas laadis avanes staažikale

näitlejale Ago-Endrik Kerge teatri- ja telelavastustes, sobides suurepäraselt mängulisse, meeleolukasse, veidi iroonilisse lavailma. Seitsmekümneaastase Salme Reegi nooruslik daam tšehhi autori Zdeněk Podskalsky näidendi „Noore daami külaskäik“ (1977) röömuküllases revüülikus lavastuses on selle ilmikas näide.

Salme Reegi näitlejaloomingut rikkastas osalemine Adolf Šapiro legendaarsetes lavastustes, kus ta mängis väikesi, kuid meeldejäävaid osi: 80-aastasest lapsehoidjat Anfissat Anton Tšehhovi „Kolmes ões“ (1973) ja lapsehoidjat Protassovite juures Lev Tolstoi „Elavas laibas“ (1980). Viimast on lavastuse seisukohalt erakordselt oluliseks pidanud lavastaja ise: „Otsisin Hoidja suurt plaani igas hetkes, mil ta laval viibib. Seda enam, et Salme Reek oma liigutavalt kaitsetu hapra figuuriga, rembrandtlikult väljendusrikaste käte ja silmadega on vaikides haruldaselt kõnekas. See lubaski tuua lapsehoidja kohutumajja, kus näitleja ilma ühegi sõnata mängis ära selle, mida on raske sõnadeski väljendada: õnnetuse eelaimuse ja jõuetuse seda ära hoida, Protassovite kodu lõpu, seesmise kohustuse olla raske hetkel nende kõrval, kelle läheduses on elatud ära elu. Haakumise näidendiga saavutad tihtipeale läbi mõne tegelase. Valid ta nagu teejuhiks. Niisuguseks tegelaseks osutus minu jaoks Hoidja. Temast sai kammerton, millega kontrollisime stseenide tonaalsuse täpsust.“ (Šapiro 1983: 113)

1980. aastate alguse lavastusi ise loomustas vormilise mitmekesisuse taotlus, stiililine eklektika, elulist tööpära taotlevale realistlik-psühholoogilisele ja teatraalsele teatrile omaste väljendusvahendite põimumine näitlejatöös. Huvitavaks eksperimendiks

oli Nikolai Baturini allegooriline näidend/novell sõja ja inimsuse teemadel „Anekdoot Charoni venest“ (1981), mis esietendus autori enda lavastuses. Salme Reegi ühtaegu kummastavalt ebamaisena ja reaalse inimolendina mõjuvat Tuulepoega selles lavastuses on nähtud nii irratsionaalse maailma seletamatu saadikuna, müstilise muinasjututegelaseks, igavikulise ja hallipäise poisina kui ka tavaelust tuttava uulitsapoisina. Tuulepoiss kuulub Reegi loomings esindatud fantastiliste olendite rollirühma kõrvuti näiteks Saabastega Kassi ja Nukitsamehega.

Moskvast 1985. aastal Mihhail Gorbatšovi võimuletulekuga alguse saanud reformide ja avalikustamise poliitika võimaldas Eesti kultuurielus järkjärgulist vabanemist Moskva alluvusest. Tsensuuri varisemine tegi võimalikuks teatri pöördumise seniste tabuteemade juurde. Lavale jõudsid ka ammu kirjutatud ja vahepealsetel aastatel võimudele vastuvõtmatud näidendid, näiteks Hugo Raudsepa komöödia „Salongis ja kongis“ (1990 Vanalinnastuudios, lavastaja Gunnar Kilgas). Selles lavaloois sündis üks kummalisemaid tegelasi Reegi rollide reas – sümbolistlik, müstiline, eatu ja sootu Inimene.

Pärast Ago-Endrik Kerge lahkumist Draamateatrist (1982) ei olnud Reegil n-ö oma lavastajat, kelle mõttekaaslaste ringi ta oleks kuulunud. Kui tööd koduteatris nappis, tulid appi Vanalinnastudio ja Salong-Teater. Lisaks Inimesele lavastuses „Salongis ja kongis“ mängis Reek Vanalinnastuudios veel Abbyt Joseph Kesselringi näidendis „Hapu vein ja sinihape“ (1988, lavastaja Vello Janson), sinjoora Pallot Achille Campanile „Vaeses Pieros“ (1991, lavastaja Eino Baskin), tüdruk Anu

ja Luige-tädi Ernst Peterson-Särgava „Uues ministris“ (1993, lavastaja Gunnar Kilgas).

Salme Reegi kaheksakümnenda sünnipäevaga seoses oli 1987. aastal Draamateatris kõne all Jaan Krossi teose „Silmade avamise päeval“ või mõne teise teatritüki lavalettoomine, kus peaosas oleks juubilar. Paraku jäi see kavatsus siinkirjutajale teadmata põhjustel teostamata. Kaalukat suurrolli koduteatris tuli näitlejannal oodata veel seitse aastat. Selleks oli Du osa Jane Martini draama „Keely ja Du“ põhjal valminud Madis Kalmeti lavastuses 1994. aastal.

Salme Reegi näitlejatekond lõppes 1990. aastate keskel taasiseseisvunud Eesti teatris, mil laval domineeris modernistlike sugemetega psühholoogiline realism. Reegi elu- ja loometee lõppu jääb tähistama 88-aastase näitleja loodud Neenu Moori roll August Gailiti ja Margus Lepa „Paberist ingliseses“ (Dajan Ahmetovi 1996. aasta lavastus Salong-Teatris August Gailiti romaani „Ekke Moor“ ainetel).

Reegi loomingu kahte poolust ilmestavad kaks märgilise tähendusega lavarolli – Rops ja ema Åse on seostatud kujundlikult ja südamlük-liigutavalt Andrus Kivirähi 2008. aastal esietendunud kuuldemängus „Üks udu- päev“ (režissöör Astrid Relve), Salme Reegi elust ja loomingu ajendatud fantaasiapildis.

Kui Reegi teatritee alguses olid tema rollid enamasti kas realistlikud või teatraalselt võimendatud, siis näitlejaküpsuse aastate osatölgendustes ilmnes psühholoogilise realismi süntees modernse teatraalse lavakeelega. Salme Reek suutis ka valdavalt realistlikus lavastuses loodud rolli tuua teatraalset teravust. Seega võib tema

näitlemislaadi üldistatult nimetada modernistlik-realistlikuks, tuginedes Luule Epneri käsitlusele „modernistliku realismi“ mõistest, mis tähistab analoogilistes teatriprotsessides kujunevat esteetikat (Epner 2008: 30). Niisuguses näitlemislaadis oli loodud näiteks ema Åse Ago-Endrik Kerge „Peer Gynti“ lavastuses (1978), aga ka Zinaida Savvišna ja Avdotja Nazarovna Anton Tšehhovi „Ivanovi“ vastavalt 1971. ja 1992. aasta lavastustes, I palveõde Juhan Smuuli „Leas“ (1972) ja paljud teised tegelased. Luues rolle erinevas laadis, oli Reegile oluline seos vaimse ja kehalise vahel, st lavakuju sisemaailma avamine füüsilise – miimika, žestide, liikumise – kaudu.

Salme Reegi lavategelaste galerii on vaheldusrikas ja värvikas. Paraku ei lubanud aeg ja olud näitlejal tema parimas loomeeas kehastada klassikalisi kangelannasid, mida tema näitlejaeelused – mitmekülgsus, füüsiline vorm ja kirglik, tundeline loomus – võimaldanuksid. Reegi rollide nimistusse kuuluvad klassikalavastustest vaid Maksim Gorki „Põhjas“ Anna (1941), George Bernard Shaw' „Pygmalioni“ Eliza (1944, lavastaja Alfred Mering), Anton Tšehhovi „Onu Vanja“ Sonja (1951, lavastaja Aleksandr Viner), Henrik Ibseni „Peer Gynti“ ema Åse ning väikerollid, näiteks Yorki hertsoginna William Shakespeare'i „Richard III-s“ (1975, lavastaja Voldemar Panso) jt.

Samas on võimalik, et ka klassikalise dramaturgia sagedasem lavastamine ei oleks võimaldanud Reegil kehastada mõnd n-ö juhtrolli. Etendasid ju rollide jagamisel oma osa ajastu maitse, šabloonsed ettekujutused klassikalisesest kangelannast jne. Tollases teatris ei olnud tavaks katsetada, harjumuspärast ettekujutust tegelasest murda.

Osade määramisel lähtuti sageli näitlejatüübist. Oluline oli ka näitleja välimus. Väike kasv ja lapselik (poisilik) olek ei olnud kangelanna ideaaliga vastavuses. Näitleja võimalused määras suuresti temaga töötava lavastaja nägemus.

Salme Reek säilitas elu lõpuni õppimisvõime, uudishimu, soovi ühiskonnas ja oma erialal toimuvate muutustega kaasa minna. Näitleja saatuse määrab suuresti teda ümbritsev sotsiaalne ruum, aga ka looja võime kohaneda ühiskonnas ja teatrikunstis toimuvate muutuste ja suundumustega. Aeg ja ümbritsevad olud dikteerivad suuresti teatrite repertuaari ja lavastaja lähenemise kirjanduslikule alusmaterjalile ning järelikult ka näitlejate rollid ja nende tõlgenduse. Seega sõltuvad näitleja loomingulised võimalused ajastu maitsest ja ootustest, ühiskonnas valitsevatest eelistustest ja väärtushinnangutest, suundumustest kultuurielus, teatri kui kultuuriasutuse tegevust määravatest poliitilistest, majanduslikest jm mehhanismidest, näitlejale tööandjaks oleva teatri võimalustest, loomingulise kollektiivi hoiakutest, näitlejat aktsepteeriva lavastaja olemasolust ning tema eelistustest ja loomingulisest käekirjast, lavapartnerite rollitõlgendusest jne. Ühiskonna (riigi) peale surutud käitumislaad võib jääda loovinimesele võõraks ja sisemiselt vastuvõtmatuks. Nii oli see sageli nõukogude võimu aastatel, aga ka Teise maailmasõja aegse Saksa okupatsiooni ajal. Selleks et keerulises ühiskondlikus olukorras toime tulla, on näitlejale oluline säilitada ka tema jaoks kõige ebameeldivamas ühiskondlikus ja kultuurilises situatsioonis võime olla isikupärane, omanäoline, teistest erinev, jääda truuks oma veendumustele

ning mitte alluda välise maailma peale surutud ühtlustamisreeglitele. Salme Reegil õnnestus näitlejana ühelt poolt aktsepteerida ümbritseva tegelikkuse norme ja piiranguid ning jääda siiski isikupäraseks ja luua rolle lähtuvalt oma töekspidamistest. Tuginedes realistlikule näitlejakoolile, suutis Salme Reek, pidevalt endaga töötades ja end arendades, kohanduda erinevate teatrivormide ja stiilidega. Ta ühendas oma paljudes rollides traditsiooniliseks peetavale realistlikule läbielamisteatrile omase sisemistest impulssidest ajendatud lavaelu uuendusliku teatri rõhutatult füüsilise, mängulise, teatraalse esituslaadiga. Tänu võimele vastavalt teatrikunstis toimuvatele arengutele ka ise muutuda ja areneda suutis Salme Reek võluda publikut läbi mitme põlvkonna.

Kasutatud kirjandus:

Luule Epner, 2008. Ääremärkusi realismist ja modernismist, peamiselt teatris. – Teater. Muusika. Kino nr 8-9, lk 19–31.
Adolf Šapiro, 1983. Lavastaja märkmeid. – Teatrimärkmik 1980. Tallinn: Eesti Raamat, lk 93–126.

Kommentaar:

¹ Artikkel on valminud autori Tartu Ülikoolis teatriteaduse erialal kaitstud doktoritöö põhjal „Näitleja loomingulise pikaealisuse ja mitmekülguse fenomen Salme Reegi näitel“.

KEELATUD ARMASTUS JA „VIHA, MIS KIBEDAM KUI SURNUMERE SOOLAPÄRA”

Tubina „Reigi õpetaja” uuslavastus Vanemuises

TIIU LEVALD

Eduard Tubina ooper „Reigi õpetaja”. Jaan Krossi libreto Aino Kallase samanimelise jutustuse põhjal. Muusikajuht ja dirigent: Paul Mägi. Dirigendi assistent: Taavi Kull. Lavastaja: Roman Baskin. Lavakujundus: Iir Hermeliin. Kostüümid: Kristel Maamägi. Koormeister: Piret Talts. Osades: Paavali Lempelius – Jassi Zahharov, Catharina Vycken – Karmen Puis, Jonas Kempe – Mati Turi, Kristi – Annaliisa Pillak või Valentina Kremen, Sauna-Ann – Merle Silmato (Soome Rahvusooper), Henn – Reigo Tamm, moritaadimüüja – Jaan Villem Sibul, Praeses – Jüri Lumiste, noorem kohtuteener – Priit Strandberg, vanem kohtuteener – Raivo Adlas jt; Vanemuise ooperikoor ja sümfoniaorkester. Esietendus Vanemuise väikeses majas 4. IV 2014.

Keelatud armastus ja „viha, mis kibedam kui Surnumere soolapära” – nõnda võiks kokku võtta Eduard Tubina ooperi „Reigi õpetaja” põhiolemuse.

Kui kuulata Tubina kümnest sümfoniast näiteks vaid Teist (1936) või Viieendat (1947), mis on õnneks salvestatud Peeter Lilje ja ERSO süvenenud

ning hingestatud interpreteeringus,¹ selginevad Tubina hilisema loomingu allhoovused ja selle mõistmise lätted.

Meenutaksin killukest Tubina vestlusest Eesti Raadios 1976. aastal: „...Lilje on tulevikumees... Hoidke seda meest nagu pihu peal, temast saab teile üks väga hea asendaja, kui Neeme Järvi enese siit kodumaalt päris ära poetab kusagile mujale...”

Prohvetlikud sõnad – Neeme Järvi lahkus kodumaalt 1980 ja on täna taas ERSO peadirigent, kuid Peeter Liljele andis saatus aega vaid 1993. aastani.

Meenutaksin veel ka Tubina soololaule, mis võiksid oma kaalukuselt kuuluda maailma XX sajandi vokaalmuusika paremiku hulka. Ka neis on peidus võti Tubina ooperi avamiseks, seda just lauljatele, sellest hoolimata, et helilooja harmooniakäsitluses on hiljem toimunud mitmesuguseid muutusi. Tubina soololaulude „Drenge laul jääliustikul” (1927, J. V. Jenseni sõnad), „Kesk laotusi” (1927) või „Igatsus” (E. Enno sõnad, 1941), „Resignatsioon” (E. Leino sõnad, 1932?) ja ballaad „Ylermi” (E. Leino sõnad, 1935), „Õnne ootel”, „Tulease” või „Ingel lindudega” (1943, M. Underi

sõnad) helikeel, luules peituvate hingemaastike ülitundlik taju ja vokaalitudlik meloodika on inspireerinud meie võimekaid lauljaid nii minevikus kui ka tänapäeval. Neid tahaks kuulda ka suurte lauljate esituses maailmalavaladel, saksa- ja venekeelsed tõlked on olemas Vardo Rumesseni kogumikus „Eduard Tubin. Soololaule” (Tallinn: Eesti Raamat, 1988).

1967. aastal tegi Estonia teatri lavastaja Arne Mikk Eduard Tubinale ettepaneku luua ooper Aino Kallase jutustuse „Barbara von Tisenhusen” ainetel, libretistiks Jaan Kross. „Barbara” valmis 1968. ja esietendus Estonias 1969. aas-

tal. Ooperi menu oli suur, seda mängiti üle viiekümne korra ning sel on meie ooperiloomingus väärikas koht. Edust tiivustatud Arne Mikk pöördus taas Tubina poole palvega luua ooper, nüüd juba Aino Kallase enda libretole tema jutustuse „Reigi õpetaja” põhjal.

Tubin on meenutanud: „See „Reigi õpetaja” läks palju kiiremini kui „Barbara” (...)

Ja mis mind eriti tiivustas – just see libreto küsimus (...). „Barbaras” oli ju Jaan Krossi libreto otsast lõpuni, kuna „Reigi õpetaja” libreto on ju Aino Kallase enda poolt tehtud. See on tema sõnastus eesti keeles [- - -] libreto oli niivõrd hea. Kallase keel mulle is-

Eduard Tubin, „Reigi õpetaja”. Vanemuine, 2014.

Esiplaanil Paavali Lempelius – Jassi Zahharov ja Catharina Vycken – Karmen Puis.



tus nii hästi, et see läks iseenesest, ilma mingisuguse probleemita." (Eduard Tubin intervjuus Merike Vaitmaale. ETV, 1979.)

Paradoksaalne, et heliloojal kulges selle teose loomine ilma igasuguse probleemita, lausa lennates, ta lõpetas partituuri 6. aprillil 1971. Estonia lavale ei jõudnud see ooper aga veel niipea! Oli aeg, mil „ei sobinud“ suhelda loojatega teispool piiri, variserlik põhjendus: „Üks Tubina ooper juba on meie laval“ oli karme tulema.

„Reigi õpetaja“ jõudis Vanemuise lavale 1979. aastal tänu Kaarel Irdi suhetele „kõrgemate instantsidega“ kuni Moskvaani välja.

Kahjuks ei olnud see lavastus ja solistide tase teose väärilised, mängukordi oli napilt, vaid kolm-neli. Selle teose väärilist lavastust ei õnnestunudki autoril näha, 1982. aasta novembris Tubin suri, aga „Reigi õpetaja“ esietendus Estonia laval sai teoks alles 5. juunil 1988. Lavastas Arne Mikk, muusikaline juht oli Paul Mägi, kunstnik Ingrid Agur. Osades esinesid: Lempelius – Teo Maiste, Voldemar Kuslap või Hans Miilberg, Catharina Wycken – Marika Eensalu, Tiiu Reinau või Riina Kadaja (Airenne), Jonas Kempe – Ivo Kuusk, Vello Jürna või Mati Kõrts, Viuu – Nadežda Kurem, Eve Tasa või Annika Tõnuri, Kristi – Urve Tauts, Ülle Tundla või Liidia Panova, Sauna-Ann – Leili Tammel, Henn – Tiit Tralla või Rostislav Gurjev, Balladeer – Tõnu Kilgas või Arvo Laid, Praeses – Heino Mandri (Draamateater), Karl Kalkun või Kalju Karask jt. Kaastegev Estonia orkester ja ooperikoor.

Tänane ooperisõber saab selle lavastuse helisalvestust kuulata CDlt: „Eduard Tubin. The Parson of Reigi.

Opera in Six Scenes“. (The Estonia Opera Company, Paul Mägi. Requiem for Fallen Soldiers. The Estonian National Male Choir. Eri Klas“. Ondine, 1992. (Osades Teo Maiste, Marika Eensalu, Ivo Kuusk, Annika Tõnuri, Urve Tauts, Leili Tammel, Tiit Tralla, Arvo Laid jt.)

See helijalg on kahekordselt väärtuslik. Esiteks, ooperi muusika kõlab sellel ehedalt, dramaturgilisest küljest kirglikult ja igas kompositsioonidetailis selgena. Teiseks kuuleme siin lauljaid, kellest mitmed võiksid kindlalt olla eeskujuks tänastele solistidele. Teo Maiste hääle ilu, suurus ja värvikus on jäädvustatud „Reigi õpetaja“ Lempeliuse rolli kätkevad mehelikkuse, uhkuse, valu ja vihaga, „mis kibedam kui Surnumere soolapära“, meisterlike muusikaliste vahenditega, plahvatavatest *forte*’dest südantlõhestavate sosinateni *piano pianissimo*’s.

Marika Eensalu ja Ivo Kuuse hääle mahlakus ja karakterite kirglikkus andis neile võimaluse luua hingestatud ja valusalt hinge kriipivad tegelased, kes eelistavad surma keelatud armastusele.

Salvestusel kõlavad nüüd juba manalasse läinud Annika Tõnuri eriliselt kauni tämbriga ja musikaalselt lauldud napid, kuid mõjuvad fraasid; siit lavalt ammu Saksamaale läinud Leili Tammeli kummastav ning maalähedaselt ürgne ja selge diktsiooniga esitus.

Mul õnnestus näha ka ETV salvestust ühest Estonia etendusest 1988. aastal. Toonasest lavastusest on möödunud kakskümmend kaheksa aastat, on muutunud aeg, muutused on toimunud meis endis ja ka muusikute, lavastajate ja lauljate mõttemallis. Ja peamiselt võimalustes. Sellest hoolimata pean tunnistama, et see, millest



Pane mind kui pitsirimärki oma südame peale, sest armastus on tugevam kui surm...
Jonas Kempe – Mati Turi ja Catharina Vycken – Karmen Puis.

räägib Tartu ülikooli filosoofiamagistrant Heidy Meriste oma artiklis „Reigi õpetaja süü ja traagika” (Sirp 25. IV 2014), annab tunnistust, et Aino Kallase jutustuses sisalduv on niivõrd igavikuline, teemad valest ja petmisest väga mitmetahulised ning lõppkokkuvõttes on see äärmiselt huvipakkuv „abimaterjal” Lempeliuse kuju loomisel. Kirjandusliku algmaterjaliga võrreldes on Tubina ooper ju oma formaadilt väga minimalistlik ja interpreedi jaoks on harva sellist võimalust, kus rolli n-ö eelnev elu on lauljale lausa kätte toodud. Imponeeriv ongi see, et Arne Mikk ja Ingrid Agur töid omas ajas vaatajate ette küllaltki stiliseeritud, kuid siiski väga hiiumaaliku atmosfääri. Lava tagaplaanile seatud ristipuu, millel ripuvad rannarahvale elatise andjad, kalavõrgud, sama ristipuu jääb sümbolina ka kohtupilti. Lihtne, selge, paljuütlev detail.

Õhurikkalt ja merehingusega oli selles lavastuses antud „Ülemlaulu” stseeni lavapilt; sisse oli toodud vanarahva uskumusega seotud rituaal – Viiu ja Catharina seovad räsitud kadakate okste külge linnid oma salasoovidega. „Ülemlaulu” teksti muusikasse valamine oli helilooja pikaajaline unistus olnud ning lavastaja oli pieteeditundega suhtunud harmooniamängudesse orkestris. Mõjuv oli ka ooperi lõpustseen, kus orkestris kõlav painajalik rütm, trompetite agressiivsus ja kirikukellade massiivne kõla tundub valus ning lootusetu – kõik pildil kulges muusikaga sünkroonis.

tise andjad, kalavõrgud, sama ristipuu jääb sümbolina ka kohtupilti. Lihtne, selge, paljuütlev detail.

Vanemuise uuslavastuses on muusikaline juht taas **Paul Mägi** – teose esmaettekandjana kogenud, pühendunud ja kogu lavastuse meeskonnale asjatundlik teejuht, kel kontseptsioon kindlasti laagerdunud.

Ooperit vaadates on nii palju detaile, visuaalset, mis paratamatult nõuavad kompleksset haardevõimet, ühekordse vaatamise-kuulamise põhjal ei saa teha lõplikke järeldusi. On vaid seekordne, sel õhtul meelde jäänud muljed.

Lavastaja **Roman Baskin**, kunstnik **Iir Hermeliin**, kostüümikunstnik **Kristel Maamägi**, valguskunstnik **Margus Vaigur** (Endla), videokujundaja ja kooreograaf **Janek Savolainen** on loonud küllaltki värvika, tänapäevaselt ratsionaalse lahendusega lavapildi. Kostüümide ajastu valik on nihutatud, kuid pilkupüüdev, eriti kaunid on Catharina kleidid. Ruumide liigendamine detailide nihutamisega on vahest kinnitus kontseptsioonile „inimene ja ruum” – me käitume ju igas kohas, ruumis, kus me oleme, nii erinevalt, ja ka ajaruum dikteerib palju. Valgete aknakardinate mängu võtmine, mille taga on alati näha neid käes hoidvate kooriliikmete ehk Reigi inimeste jalad, on vist soov vihjata sellele, et me pole iial kaitstud võõra pilgu eest, et ikka ja alati leidub neid, keda huvitab, mis toimub teiste elus, kardinate taga! Libreto järgi on ses stseenis Sauna-Ann lausa ahju pealt piiluma pandud!

Ooperi ülesehitusega on selles lavastuses toimitud vist veidi omatahtsi. Nimelt alustatakse partituuri lõpust pärit rahvastseeniga. Esietenduse õhtul tundus see võte olevat positiivne, tekkis mingi vormilise ümardamise efekt. Aga kui olin kuulanud ooperi salvestust CDlt, tabasin siiski min-

git vastuolu helilooja rõhuasetuse ja nüüdse lahenduse vahel. On ju Lempeliuse eluloos toimunud enne ooperi tegevuse algust kohutavad sündmused. Ta on kaotanud katku tõttu oma lapsed ja naise, teda on mõrvas kahtlustatud. Ta on õpetajana saadetud oma noore naisega Reigisse nagu pagendusse. Järelikult on Tubina muusikaline kontseptsioon, mere kaldal end üksikuna tundev, mineviku taagast räsitud mees palvetamas koos kaluritega, ülioluline.

Küll aga peab tõe au andma, et kõik kooristseenid on Vanemuise laval elavad, pisirollid viimistletud ja heas esituses. Habras, kuid kindlameelne Viiu (**Pirjo Püvi**), õelutsev Kristi (**Annaliisa Pillak**), uudishimulik Sauna-Ann (**Merle Silmato**) pilamoritaadimüüja (**Jaan Willem Sibul**) ja uljas Henn (**Reigo Tamm**). Tammel on maailmas üha unikaalsemaks jääva hääleliigi, mahuka ja saali täitva tenorihääle näol lausa varandus taskus ning mängulustist ei paista tal ka puudu olevat. Küll ootaks, et noor laulja endale aru annaks, mida loodus talle on kinkinud ja et on aeg endale väärilisi sihte seadma hakata. Õppimiseks on tänapäeval enneolematud võimalused!

Vokaalses mõttes ei oskaks paremat soovida, kui sellel õhtul pakkusid **Jassi Zahharov** Lempeliuse, **Karmen Puis** Catharina Wyckeni ja **Mati Turi** Jonas Kempena. Lempelius oli Jassi Zahharovi üks paremaid rolle, mida viimastel aastatel laval näha-kuulda on olnud. Kas rollijoonis just igas detailis vastas minu kujutlustele, mis mul Kallase jutustust lugedes kujunenud, on iseküsimus. Zahharovi Lempeliuses oli kirglikku armastusejanu, jõhkru varjundit purju jäämisel, enesevalitsuse kaotamise tulisust, kui kü-

sib: „Kas ei taheta mind siin rohkemast ilma jätta kui see veering, millest ma ilma jään?”

Lunastusest ilmajäämise mõrus tõdemuses lõppstseenis, kus jalutu kerjus Lempeliusele sendi sülle viskab, selgub tõde: ei saa olla õnne, kui sinu üle jääb valitsema viha ja sa ei väärtusta teiste elu, vaid üksnes enda oma.

Karmen Puis ja **Mati Turi** on suurepäraseid XX sajandi muusika esitajad. Nende mõlema fraseerimine on alati maitsekas, siin valitseb hea stiilitaju, täpsus, intonatsioon ei ole kõhklev; neid iseloomustab suveräänsus diapasoonis ja pieteeditundeline suhtumine autorisse.

Karmen Puisi Catharina sisemine võitlus ja piinlemine enne „Ülemlaulu” stseeni kõlasid valuliselt värvikalt.

„Ülemlaulu” meelelist teksti – „Minu armuke on nägus mees kümne tuhande seas. Tema silmad on kui tuikese silmad veeojade ääres, piimaga pestud...” – on muusikas kujutatud lumitava, lausa hingematvalt ilusa teema voogamisega, eriti selle dueti lõpulauaset: „Pane mind kui pitsimärki oma südame peale, sest armastus on tugev kui surm...”, mis on kui kirglik kulminatsioon.

Nähtud etendusel jäi seni vaka all hoitud tulelahvatus justkui sordiini alla. Kui vaadelda Karmen Puisi meeleluvarjundite väljendusoskuse arenemist selliste tipprollide kaudu nagu Elisabeth (Donizetti „Maria Stuarda”), Charlotte (Massenet’ „Werther”) ja Tatjana (Tšaikovski „Jevgeni Onegin”), siis tundub, et Catharina Wy-

Catharina Vycken – Karmen Puis ja Paavali Lempelius – Jassi Zahharov.





Ei saa olla õnne, kui sinu üle jääb valitsema viha ja sa ei väärtusta teiste elu, vaid üksnes enda oma... Lempelius oli Jassi Zahharovi viimaste aastate üks paremaid rolle.

ckeni osa kujundamisel polnud ta leidnud veel lõplikult seda õiget lahendust, milleks ta on kindlasti võimeline. Mis on aga seaduspärane – iga roll tahab aega küpsemiseks, peaasi, et oleks soov otsinguid jätkata ja et etenduste arv selleks võimaluse annaks!

Sama mõte tekkis ka Turi Jonas Kempe rolli puhul. Oleks soovinud kogu seda energiat, mis Turi musitseerimises olemas, tunda saada ka suhtlemises partneritega. Kahjuks jäi mulje, et tal puudusid selged lavastaja seatud ülesanded. Ma ei ole nõus nendega, kes väidavad, et Turi amplituaasse sobivad enam koomilised ja grotesksed rollid. Kui interpret suudab kontserdisaalis lummata kuulajaid äärmiselt lüüriliste meeleoludega – ilmekas

tõestus tema viimane *Lied'*iõhtu! –, kui ta on olnud väga varjundirohkete nüanssidega Tannhäuser, peaks olema võimalik temast vormida ka armastaja, kelle trumbiks tema hurmavalt mehine olek, ausus ning põhimõttelisus, ta hääles on kogu see rikkalik värvipalett olemas!

Võibolla eksin, kuid mulle tundub, et **Roman Baskin**, kes on ise andekas ning värvikas näitleja, ei ole olnud lavastajana kõige kindlameelsem näitejuht. Ooper aga on mitme kunsti süntees ning siin vajab ka kõige andekam muusik-laulja rolli kujundamisel kõrvaltvaataja ja suunaja kätt. On siiski ülimalt oluline, et ooperilavastaja tunneks põhjalikult partituuris toimuvat! Kõnealusel lavastuses oli näiteks

„Ülemlaulu“ stseenis üks väga meeleolukas detail mängu võetud: lava oli ääristatud lillade sireliokstega, mida hoidsid käes koori naised. Meie maikuu hurmavam nähtus – tundus, et saali lausa hoovas sirelite uimastavat lõhna! Orkestris kõlas aeglane, harrasteema, mis antud kahe armastaja teineteiseni jõudmiseks, kuid see illusioon lõhuti järskude lavaleilmumiste, kardinateta varjumistega. Kahe keelatud armastuse maitsja suur meelelisus katkes laval enne, kui see muusikas avaldus. Võibolla oli see taotluslik.

Vanemuise orkester **Paul Mägi** juhatusel oli lauljatele vääriline partner ning pakkus mitmeid nauditavaid hetki. Ei saa taas tunnustamata jätta, et Vanemuise rikkus on nende väike

maja, kus valitseb õige akustiline tasakaal lavalolijate ja orkestri vahel ning muusikalist terviktunnet ei lõhuta.

Igal juhul peab aga Vanemuise teatrit õnnitlema – Eduard Tubina erakordselt kaunis ja hinge minev muusika on väärikates kätes ja ma usun, et autor oleks selle muusikalise teostusega rahule jäänud!

Viide:

¹ DVD: ERSO Peeter Lilje dirigeerimisel esitab Eduard Tubina sümfooniad nr 2 *h*-moll „Legendaarne“ ja nr 5 *h*-moll. Kontsertsalvestised aastatest 1987 ja 1990. Heli restaureerinud Priit Kuulberg, tekst Maia Lilje, toimetanud Vardo Rumessen. Rahvusvaheline Eduard Tubina Ühing, 2013.

Jonas Kempe – Mati Turi ja Catharina Vycken – Karmen Puis.
Gabriela Liivamäe fotod Vanemuise arhiivist



TUBINA ESIMESE KLAVERISONAADI ESIETTEKANDE EELLOOST

MART HUMAL



Eduard Tubina Esimese klaverisonaadi käsikirja tiitelleht. Autograaf.
Foto ETMMi kogust

Eduard Tubina Esimene klaverisonaat *E*-duur on loodud 1928. aastal Tartu Kõrgemas Muusikakoolis Heino Elleri juures õppimise ajal helilooja esimese suurvormina ja ühena esimestest säilinud klaverisonaatidest eesti muusikas.¹ Kahetsusväärset on selle Tubina sonaadi ümber tekkinud palju segadust ja arusaamatusi. Need said algu-

se juba 1936. aastal, kui helilooja esitas Eesti Kultuurkapitali helikunsti sihtkapitalile omandamiseks ainult teose esimese osa. Selle käsikiri läks pärast sõda Teatri- ja Muusikamuuseumi, kuhu ülejäänud osad jõudsid alles üle neljakümne aasta hiljem. Nii polegi imestada, et kui ma 1970. aastal kirjutasin ülevaate eesti klaverimuusikast aastail 1920–1940, nimetasin ma sonaati üheosaliseks,² lähtudes ETMMis olevast käsikirjast. Tookord ma veel ei teadnud, et sonaat on tegelikult neljaosaline. 1972. aasta paiku juhtusin lugema üht Tubina kirja (millel peatun hiljem lähemalt), kust selgus, kui palju osi sonaadis õieti on ja miks on muuseumis ainult esimene osa.

Hiljem kuulsin, et sonaadi teise ja kolmanda osa käsikiri on muusikateadlase Karl Leichteriga valduses. Kuna ta neid kellelegi välja ei andnud, siis kirjutasin arvatavasti 1984. aastal need ise tema juures kodus ümber ning minu ümberkirjutuse põhjal ongi Vardo Rumessen neid osi alates 1984. aastast mänginud ja hiljem ka plaadistanud.

Sonaadi neljas osa leiti üles koos paljude teiste helilooja noorpõlveteostega Tartust 1997. aastal. Sellega seoses kirjutas Margus Pärtlas: „Nüüd siis, ligi 70 aastat peale teose loomist, avaneb lõpuks võimalus selle eesti klaverimuusika võib-olla kõige ulatuslikuma suurvormi terviklikuks ettekandeks.”³ Veelgi enam, Vardo Rumesseni artiklis „Eduard Tubina lapsepõlvest ja te-

ma õpilasteostest (II)" leidub sonaadi kohta märkus: „Lähitulevikus peaks see ilmuma trükis Rootsi kirjastuselt *Nordiska Musikförlaget*.”³ Ometi kulus selle esiettekandeni veel viisteist aastat ja ühtse tervikuna pole teost seni veel trükitud.

Sonaadi esimene osa oli esiettekandel autori esitusel Tartu Õpetajate Seminari 100. aasta juubelikontserdil 13. mail 1928. aastal. Teine ja kolmas osa kõlasid avalikult esmakordselt Vardo Rumesseni esituses, vastavalt 17. oktoobril 1984 ja 26. novembril 1985. Neljas osa kõlas koos ülejäänutega esmakordselt Marko Martini esituses Tartu Linnamuuseumis 27. septembril 2012.

Sonaadi kõik neli osa on avaldatud 2007. aastal helilooja „Kogutud teoste” XIX köites – esimene osa selle põhittekstis, ülejäänud osad aga lisas. Ma ei tea, mispärast on sonaadi osad niiviisi eraldi paigutatud, kuid ilmselt on see seotud teose ümber valitseva eelmainitud segadusega. Selle kõige drastilisemaks näiteks on järgmised read ühes hiljuti Rootsis ilmunud raamatus Eduard Tubinast, kus Esimest sonaati on nimetatud lõpetamata ja ülepingutatud teoseks ja kus muuseas on öeldud: „Juba enne teose valmimist jõudis helilooja arusaamisele, et talle käib ülesanne üle jõu, ja ta jättis kolm viimast osa visanditeks. [- - -] Esimest osa käsitles ta lõpetatud teosena ja müüs selle Eesti Helikunsti Sihtkapitalile avaldamiseks.”⁴

Kust on pärit nii ekslikud andmed? Eelmainitud artiklis kirjutab Vardo Rumessen, et sonaadi esimese osa müüs helilooja „iseseisva helitööna EKHSile pealkirja all *Sonaat-allegro*”, viidates seejuures Tubina kirjale EKHSi Valitsusele.⁵ Nimetatud kiri on

Eduard Tubina kirjade kaheköitelisest kogust välja jäänud. Kahjuks läks see kiri Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumist, kus see varem asus, juba enne Tubina fondi inventeerimist 80. aastatel kaduma. Minu järelepärimise peale teatati muuseumist: „Aktiga nr 8467 2. jaanuarist 1974 on vastu võetud hulk arhiivmaterjale, teiste seas ka Eduard Tubina omi. 1936. aastast oli pärit märged: „Ed. Tubina töendid ja kirjad EH Sihtkapitali Valitsusele 1936–40 – 7 museaali.” Nimistut uurides ilmnes, et on olemas 4 töendit ja 2 kirja. Nüüd selgubki, et üks peaks nagu veel olema, aga ei ole. See mida ei ole, peakski olema just seesama kiri. See on siin olnud, aga akti vormistamise ja inventeerimise vahepeal „haihtunud”, sest inventeeritud on antud materjal alles 1980. aastate lõpus.”⁶

Õnneks on mul säilinud sellest Tubina kirjast 1972. aasta paiku tehtud ärakiri. Olen kirja sisu endale üles märkinud järgmiselt:

„Saadud 9 V 36

V. a. Helikunsti sihtkapitali Valitsusele.

Esitan siinjuures oma helitöö „Sonaat klaverile” I osa Teile läbivaatamiseks ja omandamiseks. See helitöö, ehkki ainult 1 osa sonaadist, on omaette tõelik tervik, mida näit. sonaadi allegroks nimetades saab ettekanda kui iseseisvat, lõpetatud helitööd. Kuna teised osad samast sonaadist on siiski nõrgemad, ma neid Teile ei esita.

Kui leiate selle töö vastuvõetava olevat, palun honorariks määrata 150 krooni.

Austavalt

E. Tubin”

Kõnesolevast Tubina kirjast selgub esiteks, et kuigi esimest osa saab *Sonaat-allegro* nime all eraldi ette kan-

da, kuulub see siiski 4-osalise sonaadiüksiks. Teiseks pole kirjas sõnagi teose trükkimisest, vaid ainult omandamisest. Kolmandaks ei ütle Tubin, et teine kuni neljas osa pole lõpetatud, lõpuni viimistletud või kunstiliselt õnnestunud; tema tarvitav väljend „sisult nõrgemad“ on täiesti suhteline. Võib ka oletada, et see väide oli tingitud pragmaatilistest kaalutlustest ettekäändena ainult esimese osa müümiseks, sest terve sonaadi omandamine poleks tõenäoliselt olnud helikunsti sihtkapitalil rahaliselt võimalik.

Võin kinnitada, et välja arvatud paar hilisemat parandust teises ja neljandas osas, on kolm viimast osa täielikult lõpetatud ja viimistletud, kuigi kirjutatud pliiatsiga ja mitte just kalligraafilise käekirjaga.

Hiljuti oli mul juhus lugeda üht välismaal kirjutatud muusikaalast doktoritööd, kus on muuseas juttu Tubinast. Lõik, kus on kirjeldatud põhiliselt helilooja 100. sünniaastapäeva tähistamist, lõpeb järgmiste sõnadega:

„Püüe võita Tubina loomingule üleüldist tunnustust ei osutunud eriti edukaks. Tegelikult lõpetati Tubina festivalide [„Tubin ja tema aeg“] korraldamine, ning tema muusika esitused on jäänud harvaks isegi Eestis.“⁸

Kas tõesti eksis Karl Leichter, kui ta 1939. aastal väitis Tubina puhul „ülima loova andekuse, geniaalsuse olemasolu“?⁹ Kas jääb Tubin kõigist püüetest hoolimata ikkagi maailma ja lõpuks võibolla ka eesti muusikaloos marginaalseks kujuks, erinevalt näiteks Arvo Pärdist, kes on leidnud tõelise rahvusvahelise tunnustuse?

Loodetavasti näitab Teatri- ja Muusikamuuseumi tellimusel Marko Martini tehtud tänuväärne töö Esimese klaverisonaadi esiettekande ja raadio-

salvestuse ettevalmistamisel, et Tubina muusikas leidub veel palju seni avastamata väärtusi, ja aitab üle saada selle teose ümber seni valitsenud segadusest.

Viited ja kommentaarid:

¹ Sellele eelnesid Juhan Aaviku sonaat (1911), Heino Elleri 1. sonaat (1920) ja Alfred Karindi 1. sonaat (1926). Rudolf Tobiase ja Mart Saare sonaadid (vastavalt 1897 ja 1908) pole säilinud, välja arvatud Tobiase sonaadi oletatav finaali. Ka Riho Pätsi sonaat (1926) pole tervikuna säilinud.

² Mart Humal. Klaverimuusika. Kogumikus: „Eesti muusika II“. Tallinn: Eesti Raamat, 1975. Lk 403.

³ Margus Pärtlas. Eduard Tubina loomingu nimistu täieneb. – Sirp 2. V 1997.

⁴ Vardo Rumessen. Eduard Tubina lapsepõlvest ja tema õpilasteostest II. – TMK 2000, nr 8-9, lk 80.

⁵ Eino Tubin, Tobias Lund. Eduard Tubin. Stockholm: Atlantis, 2011. Lk 30.

⁶ Vt viide nr 4.

⁷ Ene Kuljuse meil minule 3. detsembril 2011.

⁸ Sten Lassmann. Heino Eller's Complete Piano Music: A First Recording. London, 2013. (Käsikiri Kuningliku Muusikaakadeemia raamatukogus, lk 29.)

⁹ Karl Leichter. Eduard Tubin. Raamatus: „Karl Leichter. Valitud artikleid“. Tallinn: Eesti Raamat, 1982. Lk 65.

SOUND ART JA MUUSIKA II

Sukeldumisi helide intriigidesse aegruumis

INES REINGOLD-TALI

(Vt ka *TMK 2014, nr 5.*)

Küborgid närviliselt sõelumas linna-tänaval, liitreaalsusega prillid võru-na peas, veidrad piuksatused saatmas sammude kaja, värisev tasku teavita-mas nutitelefoni saabuvast kõnest, kõrvaklappidest kumavad *uplifting'*-bassid... Justkui liikuvad heliinstal-latsioonid, mis emiteerivad orgaanili-si ja tehishelisiid. Tegemist ei ole „Star Treki“ või „Minority Reporti“ stseeni kirjeldusega. See on meie argipäev. Elame „helidisainitud“ maailmas. Võr-gustatuna globaalsesse hüperruumi.

* * *

Ambitsioonika nähtusena on *sound art* vallutanud viimaste kümnendi-te jooksul nüüdiskultuuri eklektilisel skenel üha julgemalt mänguruumi. Galeriide kuraatorite huvi on märki-misväärselt suurenenud teoste vastu, mis süüvivad ruumidiskursust ja he-likunsti lõimivaisse sfääridesse. Süve-nev huvi auditoorse ruumi problee-mide vastu on seletatav üldises epis-temoloogilises diskursuses toimunud fookuse nihkega. See on rõhuasetuse siirdumine piiridega territooriumi ja seintega ruumi neutraalsevõitu füüsi-liselt olemuselt igati avatud relatiivse ruumi suunas, mis on pidevas muu-tumises, täis metamorfoose. Selles ruumis juhtub pidevalt nii mõndagi:

vibratsioonid, kõrvale kuuldamatud võnked, müra... Seda ruumi mõjuta-vad nii inimesed oma käitumise ja di-gikoodidega kui ka seal olevad objek-tid. Transsendeerudes virtuaalsesse üleilmastunud võrgustunud maailma, ei piirdu tänane ruum pelgalt füüsili-se territooriumiga. Sellise kompleksse keskkonna eripärasuste esiletoomise ja ruumide remodelleerimisega te-geldakse nii helimaastikukomposit-sioonide, auraalse arhitektuuri kui ka heliskulptuuride tandril. Kõlade ja akustikaga püritakse brändima ja looma meelierutavaid territoriaalseid kooslusi.

Nagu nahkhiired kottpimedas öös...

Tajume ruumi mitte üksnes silmade-ga, vaid ka kõrvadega. Sarnaselt nahk-hiirtega kottpimedas öös ja vaaladega ookeaniavarustes evime ka meie või-met ammutada teavet ümbritsevast keskkonnast ja orienteeruda ruumis kajalokatsiooni abil, tunnetades ümb-ritseva keskkonna kontuure helilaine-te interaktsiooni kaudu, johtuvalt sel-lest, mil moel kõlad peegelduvad füü-silistelt objektidelt. Tihtipeale toimub see meile eneselegi märkamatuult, ala-teadlikult. Resonantsi, kajade ja järel-kõlade kestuse (reverberatsiooni) kuu-lamisel saame kindlaks teha, kui suure

ruumiga on tegu ja milline on selle arhitektuuriline eripära. Isegi konstruktioonis kasutatud materjale on võimalik aimata akustiliste iseärasuste tõttu, sest iga materjal ja arhitektuurielement peegeldab või neelab kõlasid erinevalt. Kajad sulatavad kõlasid ja ruumi holistiliseks tervikuks. Niisiis on helidel keerukas roll füüsilise reaalse ruumi tajumisel meie poolt. Ent ruumi „istutatud“ helimaastikud mõjutavad omakorda subjektiivset muljet. Kõladega on võimalik muuta ruumi tajutavat suurust ja karakterit. Nii äratataksegi helide liikumise abil aegruumis arhitektuur oma tardunud muusikaalsusest (viitan siinkohal F. Schlegeli ja F. W. J. Schellingi tuntud metafoorile). Kõla installeerimise teel luuakse arhitektuuriliste vormide ajas voolavuse illusioon. Muusikalised vormid, sarnaselt päeva- ja öövalgusspektrite vaheldumisega, loovad tardunud füüsilistele struktuuridele metamorfoose. Muusika, olles kunstidest abstraktseim, on aastasadu inspireerinud kunstnikke vormima visuaalseid struktuure plastilisse ja rütmistatud muusikaalsesse vormi. Omajagu teeneid on siin helikunsti eripäral – liikumisel ja muutumisel aegruumis. Oma essees „Spirituaalsest kunstis“ on Wassily Kandinsky võrrelnud visuaalselt tajutavaid värve muusikaliste helitämbritega. Värvid tekitavad tema sõnutsi vastavaid spirituaalseid vibratsioone. Ehkki klassikalise määratluse järgi käsitletakse muusikat ajalise ja maalikunsti valdavalt ruumilisena, siis Kandinsky puhul on maalid aegruumilised. Tema traditsioonilisest representatiivsusest kaugenevais abstraktsetes teostes on punktide, joonte ja kõverjoonte pulseerimise ning rütmiliste korduste abil edastatud ajalisi dimensioone ja vältusi.¹

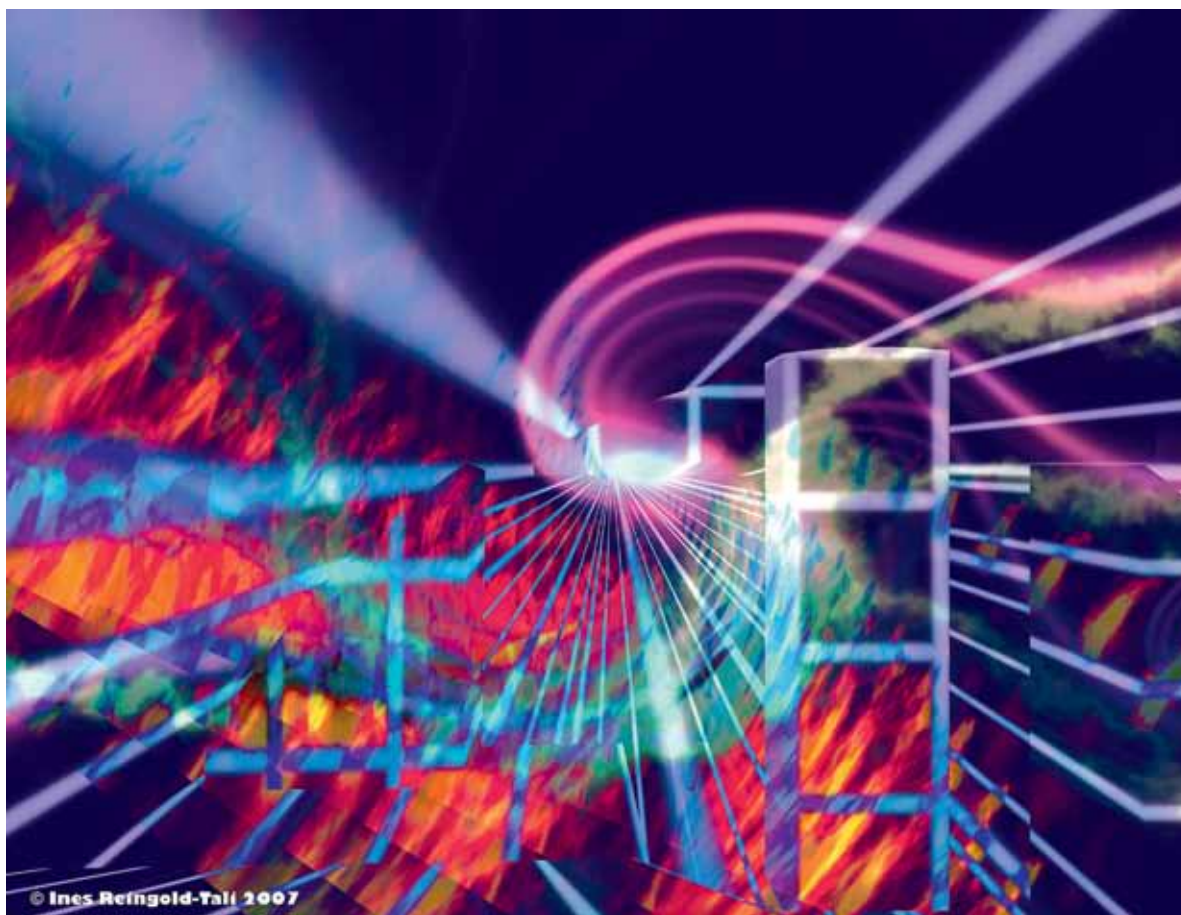
Visuaalsete stiimulite eest on märksa lihtsam põgeneda, kasvõi silmi sulgedes. Auditiivsed stiimulid jälitavad meid kõikjal. Isegi kui kataksime püüdlilikult kõrvu kinni, ümbritseb helimaailm meid ikka mitmedimensiooniliselt. Kasvõi pelgalt kuuldamatute võngete ja energiaväljadena. Meenub John Cage'i 1952. aastal loodud avangardistlik teos „4'33'“, mis värskendas omal ajal klassikalist muusikaesteetikat uudse rõhuasetusega vaikusele ja meid iga päev embavaile helimaailmadele. Selle teose vältel istuvad interpreedid vaikselt. Ainsana kõlavad kontserdisaalis kõhatused, riiete sahin ja toolide naging. Mõtestatud vaikus nelja minuti ja kolmekümne kolme sekundi vältel...

Inimese kuulmisvõime suudab registreerida helisid pelgalt vahemikus 20–20 000 Hz. Ehkki see on piisav meie igapäeva elu tarbeks, jääb palju helisid, infra- ja ultrahelid, sellest väljapoole. Ent kõrvale kuuldamatud helid mõjutavad meid igati – ja jõulisemalt, kui aimatagi oskame. Infrahelid, helilained sagedusega alla 20 Hz, võivad põhjustada sarnaselt psühheedelikumiga isegi hallutsinatsioone. Nähtus kannab tabavalt tuulegeneraatori sündroomi nime. Meie kõrvad neid infraheliseid ei kuule, kuid vaalad ja elevantid suhtlevad nende abil edukalt kaugete vahe- maade tagant.

Intuitiivselt tajutavad helisfäärid muudavadki iga paiga, nii loodusaastiku kui urbanistliku keskkonna, ainulaadseks. Söandan isegi väita, et helideta pole ruumi. Aga jäägu selle üle polemiseerimine filosoofide pärusmaaks.

Heliinstallatsioonidest aegruumis

Kuidas resoneerivad helid ruumis? Ruumist, nii keskkonna kui ka arhitek-



„Déjà vu – Wave”. © Ines Reingold-Tali

tuuri kontekstis, on helikunsti diskursuses saanud instrument.

Kas muusikateos eksponeerituna galeriis on *sound art*? Meenub, mil ise juurdlesin selle dilemma „*sound art versus* muusika” üle, kui mind kutsuti Soomes Kemi Lumilinnale looma teost, mis sulanduks jäise ja lumise galeriiarhitektuuriga ja moodustaks sümbioosi metalltaiestega. Sündiski kompositsioon „Déjà vu” (1997), mille kogemuslik illusoorne virtuaalmaailm viis galeriikülastaja keset sümbolite unemaailma ja fantaasiaid, moodustades sünergia Eero Hiironeni [IR1] metallskulp-

tuuridega. Pealkirjale viitavad kordusmotiivid justkui emuleerivad mälu- protsesse, *horror*-filmilikud kompleksed tekstuurid vahelduvad ulmeliste meeleoludega, lõhestatuna valjustest perkussiivsetest motiividest, mis nagu jäänooled äratavad reaalsusse. Voogavad ekspressiivsed tekstuurid kui ürgjõe stiihia ja küborglik naishääl loovad silla reaalse ja sürreaalse vahele. Taotluslike ekspressiivsete elementide ja dünaamiliselt ootamatute momentide eesmärgiks oligi emotsionaalse interaktsiooni loomine helimaailma, valguste, publiku ja ruumiliste visuaalsete

komponentide vahel. Lumegalerii õhk-konda „värvivad“ valguspeegeldused loovad ilmselgelt eeldused elamusele, mis on võrreldamatult erinev kontserdisaali miljöös või akusmaatilisel kuulamisel saavutatavast kogemusest. Ehkki sellel kompositsioonil on muusikaline ajaline struktuur ja kestus, olen järginud installatsioonilikku non-stop-printsiipt. Seega ongi teos ise omakorda kompositsiooni elemendiks – *loop*, mida siis „lõputult“ ja sujuva ülemineku korratakse.

Niisiis ei maksaks elamuse kujunemisel alahinnata keskkonna rolli, milles teos on installeeritud. Helid artikleerivad ruumi ja ruum omakorda resoneerib helidele.

Heliinstallatsioonide kui helikunsti suuna kujunemisele andsid omal ajal tõuke nii eksperimentaalmuusika areng kui ka seiklusjanulise Fluxuse ja minimalismi ideoloogia. Helide, ruumi ja valguse sümbioos on paelunud nii avangardisti ja minimalistliku *drone*-muusika pioneeri La Monte Youngi, kes koos Fluxuse aatekaaslastega hakkas 1960-ndail korraldama omalaadseid *drone*-helide *performance*'eid² oma kodus, kui ka Max Neuhausi, kellele omistatakse tooniandvat rolli heliinstallatsiooni kui nüüdiskunsti vormi väljakujunemisel. Neuhausi huviorbiidis on olnud helikunsti toomine laiemale publikule ette – avalikesse kohtadesse täis saginat. Teda on kütkestanud ootamatud paigad Time Square'ist Pariisi metrooni. Just selline pulbitsev elukeskkond on teda ahvatlenud otsima viise sulatamiseks helimaailma ja ruumi kokku meeli erutaval moel ja seda tihetele üsnagi provokatiivselt.

Ka Kanada juurtega Saksamaal resideerivat Robin Minardi on juba paarkümmend aastat köitnud avali-

ke paikade rikastamine ja vormimine helidega. Tema puhul oli see algselt protestiavaldus metroodes ja muudes rahvarohketes kohtades kõlava *muzak*'i vastu. Minardi ruumi arhitektuuriga integreeruv heliinstallatsioonide sari „Silent Music“ on inspireeritud looduslikest vormidest.³ Kõlarid on saanud tema jaoks osaks ruumilisest kompositsioonist. Neis installatsioonides emiteerivad sadadest väikestest *piezo*-kõlareist ehitatud orgaaniliste kasvavate taimedega sarnanevad struktuurid vaikseid salapäraseid sahinaid ja vulinaid.

Heliinstallatsioonide taotluseks ongi ärgitada omavahel suhtlema auditiivseid ja visuaalseid komponente, ruumi ja publikut. Veelgi enam, installatsioonikunsti puhul on toodud esile selle piirideülest transtsendentaalset aspekti, ühtesulamist ümbritseva elukeskkonnaga. Sellest selgubki, miks kunstnikele imponeerivad igapäeva-elu saginast tulvil kohad. Ehkki nende eesmärgiks on rikastada keskkonda, püritakse samas nihutama fookust ka detailidele, mis muidu jääksid hoomamata. Visuaalsed elemendid lingitakse akustilistega, rikkudes konventsionaalseid piire muusika, arhitektuuri ja kujutavate kunstide vahel. Seejuures evib helifenomen vaieldamatult omandust „värvida“ ruumi. Elektroakustika omakorda lisab hulgaliselt võimalusi kontrollida helide liikumist ruumis. Niisiis „ehitatakse“ heliinstallatsioonid uusi reaalsusi. Seega pole enam tegemist pelgalt stimuleerimisega. Teine oluline aspekt on heliinstallatsioonide mittenarratiivne muusikaline väljendus. Ruumis installeeritud helimaastikud mõjutavad peale atmosfääri ka seda, mil viisil tajume selle keskkonna iseärasusi – suurust ja sügavust. Eri-

nevatel tämbritel, mida edastatakse ruumis spatsiaalselt, on omadus luua illusiooni kas suuremast ja avatumast või, vastupidi, väiksemast ja intiimsemast ruumist. Nagu ka ruum, mille seinad on värvitud tumedates toonides, mõjub väiksema ja süngemana. Seevastu heledad toonid avardavad.

Heliinstallatsioonidele on igati hingelähedane performatiivsus, olgu siis tegemist fluxusliku *happening*'i või publiku liikumise teadliku integreerimisega. Performatiivset heliinstallatsiooni esitati mullu novembris ka Soome nüüdiskunsti muuseumi Kiasma fua-jees. Protsessi-installatsiooni esitasid elav legend, USA nüüdiskunstnik Vito Acconci ja Soome elektrooniline helikunstnik Vladislav Delay. Publiku silme ees valmis audiovisuaalne kompositsioon, kus elektroonilised helimaastikud ja helipoesia toimisid sünergias ruumi arhitektuuriliste iseärasuste ja akustikaga, keskkonnahelide, publiku kõhatuste, sammude rütmilise klõpsu-mise ja kõnekõminaga. Vito Acconci deklameeritud (heli)poesia sulandus Kiasma kajade kõlaruumi. Verbaalne sõnum polnud siin omaette eesmärk. Pigem oli tegemist abstraktse foneetilise tähendusega. Mainitagu, et näituse „Kiasma Hits” raames on külastajail võimalik osa saada ka helidisainitud tualettruumide võludest, kus Vladislav Delay eksperimentaalne *chillout* segu-neb „naturaalsete” helidega.

...nagu skulptor savist

Helisalvestustehnoloogia areng avas kunstnikele ammendamatu varasalve manipuleerida helimaterjaliga, vormides kõlasid tundmatuseni – nagu skulptor savi. Heliskulptuuri diskursus hõlmab teoseid, mis üsna ambivalent-selt lähenevad kõlaruumi ja helide

fenomenile. Nii on Bill Fontana kasu-tanud seda terminit tähistamaks oma installatsioone, kus ta siirdab kesk-konnast salvestatud helimaastikke uude aegruumilisse konteksti. Teisalt mahuvad selle liigituse alla omapä-rased helisid tekitavad visuaalteosed, nagu leidub Harry Bertoia ja venda-de François ja Bernard Baschet' loo-mingus. Heliskulptuuri mõistet on kasutanud ka Marcel Duchamp oma „Erratum Musical” (1913) teose anno-tatsioonis (Green Box), viidates helife-nomenile kui püsivamale materjalile, mis vastupidi üldlevinud arusaamale ei hääbu ajas nii kergelt. Intrigeerival moel loob Duchamp paralleele ruumi-taju muusikalise „visualiseerimise” ja skulpturaalse ruumi abstraktse koge-mise vahel.

Itaalia juurtega ameerika kunstnik ja mööblidisainer Harry Bertoia ekspe-rimenteeris oma skulpturaalseis teos-tes metallesemetega loomaks instru-mente, millest oli võimalik puudutuse või õhuvooluga helisid nõiduda. Neil omalaadseil pillidel, kangikestel, heli-sevail varrastel ja kongilaadseil vormi-del esitatud teoseid on salvestatud ka tema „Sonambienti” nime kandvaile muusikaalbumeile.

Ka DJ Spooky *alias* Paul D. Miller on kujukalt võrrelnud DJ-miksimist ja sãmplimist skulptuuri voolimise-ga. Veel kaugemale on läinud aga Christian Marclay, kes on lõhkunud heliplaate tükkideks, liiminud kokku uuteks tervikuteks ja neid siis DJ-na et-te kandnud.

Stephen Vitiello seevastu on albu-mile „Listening to Donald Judd” sal-vestanud end Texase maakohakeses Marfas „mängimas” Donald Juddi mi-nimalistlikke skulptuure, mida ta on liitnud kunstiliseks tervikuks studios

elektrooniliselt loodud sünteetiliste tämbritega.

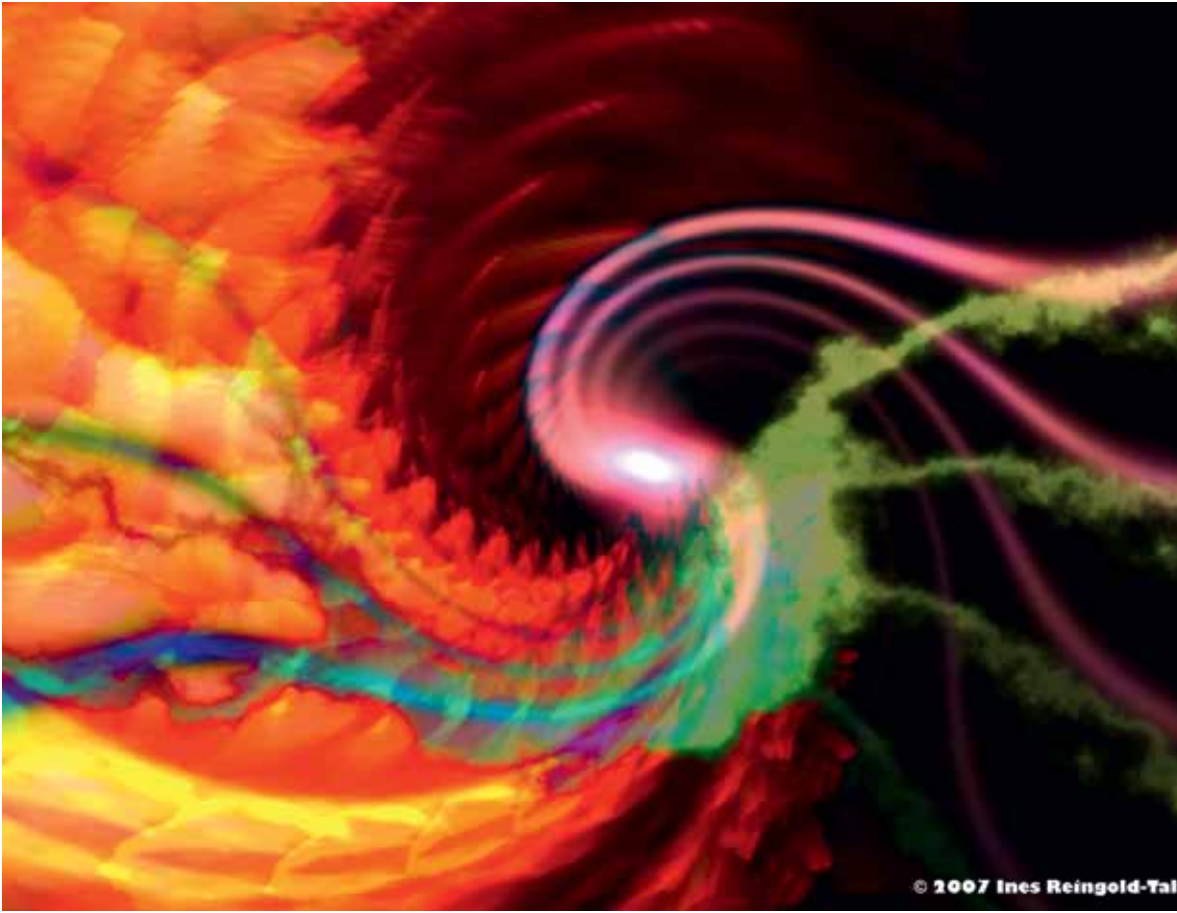
Briti kunstnik John Wynne sulatas oma Saatchi galeriis 2010. aastal briti nüüdiskunsti näituse raames eksponeeritud heliskulptuuris irooniliselt pikantseks koosluseks nostalgilise pianoola, 300 kõlarit ja tolmuimeja, mis omakorda „kontrollib“ pianoolat. Installatsioon koosnes mitmest helilisest tasandist: galerii keskkonnafoonist, klaverihelidest ja elektroonilistest sünteetilistest kõladest, mida ohjab digitehnoloogia.

Bill Fontana heliskulptuurides „istutatakse“ helimaastikke poeetiliselt originaallähtest ümber uude konteksti. See on kui omamoodi ajas rändamine. Nagu Fontana ise on öelnud, püüab ta luua ajatut kogemust, äratada ajaloolisi paiku taas ellu. Teda on inspireerinud ajaloolistes arhitektuurilistes paikades leiduv eriline aura – akustiline akumulatiivne mälu. Omal viisil ongi ta pürginud äratama neid mälupilte ellu helimaastike abil. Fontana nimetab oma selliseid teoseid heliskulptuurideks eeskätt ajendatuna Duchampi kontseptsioonist. Installatsiooni „Pigeon Soundings“ (2007) jaoks ammutas ta inspiratsiooni St. Kolumba gooti stiilis kiriku varemeist, mis olid pool sajandit inimtühjana seisnud ja mida olid asustanud tuhanded tuvid. 1994 salvestas Fontana tuvide häälotsusi, tiivasahinaid ja muid varemete salapäraseid helisid. Üle kümne aasta hiljem installeeriti teos Kölni uude Kolumba muuseumi, mis on rajatud selle vana gooti ehitise varemeile. Teos avab muuseumi külastajaile võimaluse nautida nii sürrealistlikku kui ka ajatut kogemust, kus akustilised ajaloolised mälupildid taas elustuvad ning tuvide kudrutamine, tiivasahin, kellade

helid ja tänavaliikluse müra lõimuvad tänapäeva suurlinna helidega. Seda laadi teosed esitavad eriti veenva vastuargumendi Douglas Kahni väitele, et „heli elab oma ajas ja hajub kiiresti unustuse hõlma“⁴, vaidlustades helide efemeersust ja tuues esile nende ajatut abstraktsust ja hääbumatut loomust.

Pilguga tulevikku

Digiajastu innovaatilised telekommunikatsiooni võimalused avavad uusi perspektiive elamuste loomiseks, mis on seotud aegruumi kogemusega ja helide liikumisega ruumis. See omakorda loob pinnase reddefineerida ruumi. Helitaiese ja ruumi suhe on kapriisne. Võime ehitada mistahes uhke skulpturaalse teose, kuid kui see ei resoneeri antud ruumis, jääb efekt olemata. Küll aga suudavad organiseeritud helistruktuurid luua n-ö virtuaalruume kuulaja meeles. Seda eelkõige akusmaatilise teose puhul, kus heliallikatel füüsiliste objektidena ei ole tähtsust *per se*, mistõttu need peidetaksegi publiku pilgu eest. Mitmekihilistest helitekstuuridest moodustub helide spektraalruum. Eelkõige elektroakustilises helikunstis on olulisima väljendusvahendi staatuses tämbrid. Selle asemel et klassikalisel moel komponeerida kindla helikõrgusega nootide meloodiaid ja muusikalisi motiive, luuakse elektrooniliselt uusi helispektreid või manipuleeritakse juba salvestatud materjaliga. Helispektri mõiste kätkeb komponente, millest moodustub heli. Isegi neid kõrvaga kuuldamatuid võnkeid. Helide energia muutumise kiirust, suunamuutusi ajas ja tekstuurikihtide dünaamikat tajub kuulaja helide liikumisena ruumis. Kõlad justkui kaugenevad ja lähenevad. Digitaalne helitöötlus avab ammendamatu viise



„con fuoco”. © Ines Reingold-Tali

manipuleerida helidega ruumis, muutes erinevate tekstuurikihtide helitugevust ja siirates kanalite vahel komponente virtuaalruumis panoraamimise abil (ingl *panning*). Lisades materjalile viivituse ja kajaefekte, saavutatakse ruumiline helipilt, mis muutub aegruumis. Elektroakustilise helitaiese autor komponeerib helivälja panoraami ja sügavusefektidega. Niisiis ei looda siin üksnes tämbreid ja helistruktuure, vaid ka ruumi. Erinevate spatsialisatsioonitehnikatega „taasehitatakse” publikule omakorda kogemuslikku kuulajaruumi. Seoses ruumilise muusika ideede-

ga on Karlheinz Stockhausen toonitanud, et tuleviku kontserdisaalid peaksid olema planeeritud sfäärilisteks, nii et muusika ümbritseks kuulajat igast küljest. Ka on ta ennustanud, et ruumilisus omandab tuleviku muusikas väljendusvahendina samasuguse tähtsuse nagu traditsioonilises muusikas helikõrgused ja rütm.⁵

Digitehnoloogia avab järjest innovatiivsemaid perspektiive ka installatsioonikunsti tandrill. Interaktiivsete elementidega luuakse immersiiivseid installatsioone, kus helid ja visuaalid

reageerivad publiku liigutustele ning virtuaalreaalsus põimub märkamatult reaalsusega. Publik astub teose aktiivse „kaasautori“ rolli.

David Letellier' ja Brüsselis asuva stuudio LAB[au] ühisloominguna valminud kineetilises heliinstallatsioonis „Tessel“ (2010) pööratakse tähelepanu helide ja ruumi fenomeni sünesteetiliselt tajuprobleemile. Füüsilise ruumi ja helide vaheline dialoog on siin loodud tänu skulptuuri koostiselementide „koreograafiale“. Helianduritega ja mootoritega varustatud neljameetrine tiivalaadne konstruktsioon, mis koosneb neljakümnest kolmnurksest osast, tekitab oma aeglase dünaamiliste kujumetamorfoosidega sünkroonseid helimaastikke.

Installatsioone kasutatakse ka araktiivse müügitrikina. Nii oli selle aasta algul Londoni Selfridgesi kaubamaja küllastajail võimalik osa saada interaktiivsest immerstiivsest 3D-visuaalmaailma ja 360-kraadise heliruumi sümbioosist. Uudishimulikel avanes võimalus siseneda helikindlasse kabiini, panna pähe Pugh'i disainitud imevärki teravanurgaliste tippudega VR-kiiver, unustada argireaalsus ja sukelduda kaheks minutiks virtuaalreaalsusse. Installatsioon „Monolith“ oli inspireeritud briti tuntud moekunstniku Gareth Pugh'i esteetilisest kontseptsioonidest ja tema uusimast meeste moekollektsioonist. Kiivriga integreeritud Oculus Rifti VR-ekraani abil kanti „reisija“ läbi monokroomse futuristliku suurlinna, kus Matthew Stone'i industriaalne *techno/glitch*-elektronmuusika kontrapunkteerub visuaalidega.⁶

* * *

Heliinstallatsioonitandril toimuv on vabastanud helikooslused klassikalise

muusikaesthetika raamidest ja traditsioonilisest suhtehierarhiast helilooja-interpret-tavakuulaja. *Sound art*'i puhul on fookus rõhutatult helidel – nii meediumina kui kunstiteose algse inspiratsiooni lätena ja teemana. Samas jäetakse piisavalt ruumi juhuslikkusele ja ettearvamatusse. Seega ei ole enam tegu elitaarset staatust nautiva valmis-komponeeritud loominguga kontserdisaalide tarbeks. Helikunsti serveeritakse publikule lausa sülle, metroode saginasse, kärarikastesse kaubanduskeskustesse ja ärevaisse ootesaalidesse. *Sound art*'i skenel komponeeritakse ruumi. Komponeeritakse ruumis. Komponeeritakse ruumiliselt. Auditorne spatsiaalne kunstipraktika vaidlustab üsna intrigeerivalt empiirilise ja objektiivse lähenemise suutlikkust käsitleda ümbritsevat helimaastikku kogu tema imelises külluses.

Viited:

¹ Ines Reingold-Tali. Visuaalmuusika – *quo vadis?*: Koopamaalinguist VJ-kultuuri. – Teater. Muusika. Kino 2010, nr 8-9, lk 53–59.

² Ines Reingold-Tali. *Sound art* ja muusika. Mürast, elitaarkunstist ja... – Teater. Muusika. Kino 2014, nr 5, lk 72.

³ Robin Minard. Sound installation art. Institut für Elektronische Musik (IEM) an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst, 1996.

⁴ Douglas Kahn. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1999.

⁵ Karlheinz Stockhausen. *Music in Space*. Die Reihe, 5. kd, New Jersey: Universal Edition, 1961.

⁶ <http://www.timeout.com/london/shopping/gareth-pugh-x-selfridges-monolith>.

RÄNNAKUD TEADVUSMAASTIKEL

Eesti uue muusika kevadine küllusesarv II

SAALE KAREDA

(*Algus TMKs 2014, nr 6-7.*)

Ligi sada aastat tagasi kirjutas Austria päritolu šveitsi muusikateoreetik Ernst Kurth oma artiklis „Zum Wesen der Harmonik“ („Harmonikaalse olemusest“): „Kõik muusikas kõlama pandu on ürgprotsesside, st palju võimsamate, nähtamatus maailmas ringlevate jõudude käivitatu väljakiirgumine. [---] Teooria on kaotanud võime kuulda kuuldamatut ja minetanud sellega ka võime mõista muusika aluseks olevaid protsesse, mis helide ja kõlade kaudu üksnes õrnalt läbi kumavad. (...) Kõlad, mille kaunil „kokkupanekul“ kompositsioon luuakse, ei ole eelnevalt üksikute kristallidena valmis kujundatud, kristalliseerumine on ühe arengu lõpp ja tardumine. Teooria peab jõudma elava põhiprotsessini, kust lähtub välja murdmine ja kõlaks saamine, et mitte takerduda formaalsusse ja skemaatilisusse. Ta ei tohi hävitada muusikas peituvat teadvustamatuse imet, vaid peab seda mõistma.”¹

Olles varasemates artiklites arutlenud uue muusika koha ja tähenduse üle tänapäeva kultuuris, võtan seekord vaatluse alla erinevate teadvusseisundite kogemise võimaluse uusloomingu kaudu. Sellekevadine EMP (eesti muusika päevad) andis selleks rohkesti mõtteainet.

Nii nagu inimsilm näeb kõigest olemasolevast vähem kui viiete protsenti, kasutab tänapäeva inimese tavateadvuski üksnes imepisikest laineala. Ürgsetes kultuurides teenisid šamanistlikud rituaalid ja riitused eesmärgi viia inimene välja argiteadvusest, kohtuma ala- ja üliteadvuse maailmadega, kogemaks end multidimensioonilise olendina. Samuti on hilisemal ajal erinevate religioonide jumalateenistused, mõtlused ja meditatsioonid aidanud inimesel kontakti saada argisest kõrgema teadvusega või kogeda nn puhast teadvust. Tänapäeva ühiskonna sekulariseerunud ja sundtarbimisele määratud kodanikul ei ole tavaliselt enam ürgset kontakti loodusega, mis võimaldaks kogeda erinevaid teadvusseisundeid ja tem ellu ei kuulu enam ka sügav religioosus, mille kaudu väljuda lineaarsest-lapidaarsest olemiskogemusest. Nii ongi teadvusseisundite muutmise vahendina asemele tulnud alkohol, meelemürgid jms, põgenemaks tuimuse, rutiini, banaalsuse, lameda poliitilise ja ühiskondliku reaalsuse eest. Lisaks pühendumisele vaimsetele praktikatele on võimalik erinevaid teadvusseisundeid kogeda siiski ka kunstimaailma kaudu ning osa uuest kunstist ja muusikast uurib seda valdkonda intensiivselt.

Just sellega on võimalik põhjendada Pärdi muusika fenomenaalset populaarsust maailmas, see muusika asendab paljudele inimestele religiooni – viies nad *tintinnabuli*-kõlade sugestiivse ja lummava mõjuga välja argireaalsusest, kohtuma teiste teadvustasandite ja sedakaudu ka iseenda multidimensioonilise olemusega. Väga erineva taustaga inimeste transpersonaalsed kogemused Pärdi muusika kuulamisel annavad sellest jätkuvalt tunnistust. Teatud mõttes samasugust funktsiooni täidab paljude eestlaste jaoks laulupidu, kus intensiivses ühisloomes tekib argiteadvusest erinev ühisväli, mis aitab inimesel saada isikuseülest kogemust, antud juhul siis kontakti rahvuse grupiteadvusega.

Uue muusika loomine ja sellest osasaamine võib pakkuda ligipääsu väga erinevatele teadvusseisunditele. Läänudkevadine eesti uue muusika esitlemise kõrghooaeg (märtsi lõpust „Jazzkaare“ alguseni) pakkus selleks rikkalikult ainet. Jätkates uudisteoste vaatlust (eelmises numbris käsitlesin Helena Tulve unikaalset „Südamaad“), alustan sedapuhku tolle ajavahemiku viimasest uudisteosest, **Ülo Kriguli** „Jazzkaare“ avasündmuseks loodud lahtise vormiga improviseeritud projektist „Lend JK025“ (visuaal Mart Tanielilt) Lennusadamas. Avangardiklassika võtteid (prepareeritud klaver), nauditavat vokaalset ja instrumentaalset improviseerimist *live*-elektroonika ja rituaalse maagia elementidega

Ülo Kriguli „Lend JK025“ ettekanne „Jazzkaarel“. Vasakul autor.
Rene Jakobsoni foto





Monika Mattieseni „meng-leng-gelengi“ ettekanne Eesti muusika päevadel. Esiplaanil dirigent Kaisa Roose ja autor Monika Mattiesen (flöödil).

kokkusulatavat eksperimenti aitasid Krigulil ellu viia meeskonnakaaslased Kadri Voorand, Kaia Karjatse, Mart Taniel, Peedu Kass, Reigo Ahven, Siim Aimla ja Tammo Sumera. Sünesteesiaelemente sisaldava eksperimendi peategelaseks oli aga Lennusadama eripärane akustika, millega Krigul oma teost luues suhestus kui elava organismiga. Äärmiselt pika kajaga arvestav kontsentreeritud, iseendasse süübib helimaterjal, erinevatelt kummalise kujuga objektidelt tagasi peegelduvate helide ja helikogumite dialogiseerimine, psühheedeelseks modelleeritud kõlaruumi atmosfäär ning initsiatsiooni meenutav ja vastavat eelhäälestust loov kuulajate ükshaaval läbi pika pimedate koridori rituaalipaika juhatamine löid

kahtlemata argiteadvusest tugevalt erineva meeelseisundi. Iga kuulajale võis see mõjuda täiesti omamoodi, ka tänu sellele, et ruumi eri asukohtades rullusid kõlad ja kõlaväljad lahti erinevalt, nagu on ainukordne ka iga hinge teekond kosmilises aegruumis. „Lend JK025“ lõi omaladse kõlalis-rituaalse raamistuse, milles iga osaleja võis seista silmitsi iseenda, oma alateadvuse, hirmude, kujutluste, fantaasia ja miks mitte ka üliteadvusega. Siinkirjutajal tekkis „Lennu JK025“ intensiivseimatel hetkedel assotsiatsioon rännakuga müütilise Atlantise helitemplisse. Ja nii nagu see mitmevalentsete kunstiteostega sageli juhtub, osa sel öhtul „allalaetud“ non-verbaalsest informatsioonist teadvustus alles märksa hiljem.

Lennusadama ekstreemselt omanäoline kõlaruum andis tiivad ka Eesti muusika päevade raames esiettekandele tulnud **Monika Mattieseni** teosele „**meng-leng-geleng**” lugejale, orkestrile ja *live*-elektroonikale. „Väljakomponeeritud” vitaalne ürgkarje Marius Petersoni võimsas improvisatoorses kehasuses pani kaikuma terve lennuangaari, Peterson lõi intensiivse, Krulli eeposest „Meeter ja Demeeter” pärit kvaasisõnadel põhineva sisemonoloogi käigus enda ja ruumi vahele pingestatud ühendussilla, mida toestas ja värvis delikaatne orkestripartii (Pärnu Linnaorkester Kaisa Roose juhatusel)

ja *live*-elektroonika Tammo Sumeralt. Aeglastest väljapeetud liigutustest, lahtirulluvatest kajaefektidest, spontaanses, justkui sel hetkel genereeritud kvaasitekstist sündiv narratiiv oli väljendustihedam kui mistahes „päris” tekst, võttes kuulaja kaasa maagilisele rännakule ürgteadvuse jahimaadele.

Tatjana Kozlova ja **Tarvo Hanno Varrese** (video) elektroakustiline suurvorm „**Betweenland**” uuris teadvus seisundeid erinevates (kõla)ruumides ja ajatunnetuses. Teose keskmises osas olid vastandatud/ühendatud narratiivita video ning eelsalvestatud ja elektrooniliselt töödeldud helikangas. Selle

Tatjana Kozlova ja Tarvo Hanno Varrese „Betweenland”.



le eelnes vaikusest väljakasvav, justkui astraalmaailmast siia reaalsusse inkarneeruv õrnhabras, üksnes kuulmismeele kaudu tajutav aines, ning teose viimases, videojärgses osas lisandusid eelsalvestatud helidele viis muusikut – Tarmo Johannes, Tatjana Kozlova, Helena Tulve, Jandra Puusepp ja Eve Eensar-Tootsen erinevatel, valdavalt ebatraditsioonilistel instrumentidel, kujundades meditatiivsest dünaamilisest ja seejärel loodusstiihilikku kulminatsioonini kulgeva rännaku.

Kozlovale omane peenekoeline, ülimalt nüansitundlik muusika, milles on palju soojust, empaatiat, mikropingete taju, vastandub video alguses urbanistliku keskkonna külm-kalgile isikupäratule miljööle vaksalis, trepikodades jm ehk „mittekohtadele“ Marc Augé määratluse järgi („Kui kohta võib määratleda millenagi, mis seostub identiteedi, suhete ja ajalooaga, siis ruum, mida ei saa määratleda ei identiteedist, suhetest ega ajaloost lähtuvalt, moodustab mittekoha.“²) See vastandus tõi võimendatult esile ja teadvusse meie tsivilisatsiooni ignorantse ja hingetu aspekti – justkui somnambuulse osa inimloomusest, mis on võimeline looma sedavõrd trööstitud ja elutut keskkonda. Helikangast ja videot ühendava teoseosa põhiteemaks oli aga ootamine kui seisund ning sellal kui visuaal jälgis ootava neiu välist olekut, kaardistas ja uuris Kozlova muusika ootamise kui teadvusseisundi siseilma. Visuaali ja helikanga vahelise ühenduse loomine, aistingutele veenva ja tundliku kõlalise väljundi leidmine annab tunnistust süvenenud peenpsühholoogilisest tööst detailide ja protsessidega. „Betweenlandi“ autoritel õnnestus ootamiseseisund tõlkida intermediaalse polüfoonia keelde muljet avaldavalt hästi.

Triksterlikku lähenemist esindab praeguses eesti uues muusikas ehedal kujul **Tõnis Kaumann**, kelle orkestriteose „**Three Tails/ Kolm saba**“ värvikad üksikosad EMP kolmel erineval sümfooniakontserdil elavdasid ja raputasid tervistavalt uue muusika ikka paratamatult teatud mõttes elitaarset õhkkonda. Triksteri arhetüübiga kohtumine keerab olukorrad sageli pea peale. Ja vahel pea peale keeratud olukorra kogunisti veel kord pea peale. Nii et annab mõistatada, kus pea, kus saba; eriti kui tegemist on veel kolme sabaga...

Nähtamatu ruumi tugi

Tänapäeva inimese teadvus on tavaolekus kokku surutud n-ö kitsasse sagedusribasse. „Ruumipuudus“ teadvuses tekitab ruumipuuduse ka välises ilmas. Ruumipuudus teadvuses on ühtlasi puudusteadvus, mis väljendub materiaalse maailma puudusilmingutes, mis iseenesest on hästi välja mängitud illusioon, sest puudus on puhtvirtuaalne. Kontakt tänasest teistsuguses teadvusseisundis sündinud suulise traditsiooniga, olgu see siis meie oma regilaul või saami joiud, võimaldab inimesel siseneda sügavamasse, kõikehõlmavamasse, märksa laiemat teadvusspektriga olekusse, mis ei ole enam tavateadvuse mõttes duaalne, vaid üks märksa terviklikum maailm. Regilaulude ja joigude maailma sisse minnes liigutakse nähtava maailma taha, nähtumuste ja olemuste juurte juurde. Sellega kaasneb ka tavamõistes lineaarsest ajast väljumine, minek teadvuseruumi teispoole lineaarset aega. Holistilised teadlased on saanud kontakti eksistentse sügavaima dimensiooniga, millest on kõnelnud šamaanid ja teadjad läbi aegade. Sellele on antud erinevaid

nimesid nagu psi-väli, hüperruum, *implizite Ordnung*, Akaša väli jm. Teadusfilosoof ja süsteemiteoreetik Ervin László kirjutab: „Akaša väli – ühtsus-teadvuse informatsiooni- ja mälu pank – ei ole pelgalt teooria, see on reaalse maailma osa ning lisaks on see ka veel reaalse maailma *kogetav* osa. Ligipäas Akaša väljale – ning Akaša-kogemus – on inimliku kogemuse reaalne ja tõepoolest põhjanev element (...) ning me ei peaks seda vaatlema mitte kui *kuuendat*, vaid kui meie *esimest* meelt – kuna see on õigupoolest meie kõige tähtsam meel.”³ Sel osal ühiskonnast, millel puudub ligipäas tolele tasandile, puuduvad ka juured, puudub nähtamatu maailma tugi. Toetudes artikli alguses toodud Ernst Kurthi tsiitaadile, võtan eelneva mõttekäigu kokku nii, et kuulajat tugevalt puudutavad heliteosed on lähtunud tollest sügavast ühisteadvuse kihistusest – ükskõik millist nime me sellele ka ei annaks – ning kätkevad endas vaimse maailma kontsentreeritud informatsiooni, mida meie ühiskonnas ei tuleks hinnata mitte vastavalt käibel olevale kategooriale „loomemajanduse produkt”, vaid kui üht väärtuslikemat allikat inimhinge päritolu ja olemuse mõtestamiseks ja mõistmiseks.

Märt-Matis Lille vokaalsümfoonilise suurvormi „**Põhjanaela paine**” (suurele orkestrile, lindile ja saami joigujale) tugisammasteks on saami joiguja Wimme laulud, esiettekandele töid teose EMPI Vanemuise sümfooniaorkester ja Wimme dirigent Paul Mägi juhatusel. Joigude alusmaterjali ümber pole loodud mitte üksnes nendega harmoneeruv ja mitmekihiline muusikaline kude, delikaatselt, meisterliku instrumentatsiooni ja tundliku kõlameelega modelleerituna, vaid or-

kestris kõlava muusikalise materjali ja lindilt tulevate loodushäälte kokkusalatamisel Wimme joigudega seitsmesosaliseks suurvormiks on loodud dramaturgiliselt veenev, elus ja ehe tervik. Nii et Ernst Kurthi sõnad „muusikas kõlama pandu on ürgprotsesside, st palju võimsamate, nähtamatus maailmas ringlevate jõudude käivitatu välja-kiirgumine” iseloomustavad hästi Lille „Põhjanaela paine” muusikalist substantsi. See sügavama tasandi ühtsus ürgelementide – maa, vee, tule, õhu ja eetri – ning maise eksistentsi muusikalise väljenduse vahel on „Põhjanaela paines” haruldaselt orgaaniline. Kuuldavaks saanud helid ja loodushääled, kaunid ja ürgsed kooskõlad, filigraansed tämbrikombinatsioonid, teost läbistavad ja ühendavad motiivid ja intonatsioonid kiirguvad ühtsest, mõistusele ligipääsematust tuumast, igikestvast loomise protsessist, mille olemasolu on siiski võimalik tajuda. *Attacca* kulgevas ligi neljakümneminutises teoses on ulatusliku orkestraalse (kolmene koosseis klaveri, harfi ning timpani jt löökpillidega) materjaliga paarisarvulised teine, neljas ja kuues osa ning kolmas ja viies on lühemad Wimme soolod lindilt tulevate loodushäältega; teost raamistavad kolmesest orkestrikoosseisust ülihörke, eeterlike helisid esilemanav proloog ning löökpillide ja lindimaterjali toel Wimme joigu katarsisesse saatev epiloog. Teose dramaturgiline kõrgplato saabub eelviimases, kuuendas osas, mis on ühtlasi teose kõige ulatuslikum. Pinget üleskruvivateks impulssideks on muu hulgas aegruumilise fookuse „paigaltnihutamise” vahendid – ühelt instrumendilt teisele rändav mantralik topelt-tritoonimotiiv, Wimme ülemhelisid esiletoov burdoon (suure oktavi



Märt-Matis Lille „Põhjánaela paine“ ettekanne Eesti muusika päevadel. Saami laulik Wimme.

Es-il) ja hüpnootilised jayschwartzilikud keelpilli-*glissando*'de kerimised. Seitset osa seob tervikuks Wimme joigude liin – nii reaalselt kõlava meloodilise materjali kui ka orkestrisse ülekandunud mõttelise kohalolu kaudu. Märt-Matis Lille „Põhjánaela paine“ on nii „teekond läbi boreaalse maailmatunnetuse eri kihistuste ning ühtlasi kummardus selle tunnetuse läbi kujunenud kultuuripärandile ja selle pärandi kandjaile“ (helilooja annotatsioonist) kui ka teadvuseruumi avardav kogemus – allikale minek.

Ühe kirkama viimaste aastate uue muusika elamuse sain sellekevadiste Eesti muusika päevade avakontserdilt, kus solistid Kädy Plaas, Iris Oja, Love Enström, Rainer Vilu ja Anni-

ka Lõhmus ning Eesti Filharmoonia kammerkoor ja Tallinna Kammerorkester Daniel Reussi juhatusel töid esiettekandele **Toivo Tulevi** juba 2011. aastal valminud „**Lamentatsioonid**“. Tegemist on kahest ulatuslikust osast koosneva (ent *attacca* kulgeva) suurvormiga viiele solistile, kahele koorile ja kammerorkestrile, teose esimene osa koosneb kahekümne kahest, teine osa kahekümne kolmest alaosast. Tulevi „Lamentatsioonid“ on kantud puhtast ja kirkast vaimuseisundist, mis vaatleb duaalsesse olemisvormi aheldatud inimeksistenti kõige rängemaid ja lootusetumaid teemasid. „Lamentatsioonide“ teise osa aluseks olevate vana testamendi prohveti Jeremia nutulaulude I osa tekst (Tulevil ladina keeles)

on inspireerinud paljusid heliloojaid läbi muusikaajaloo, ometi tõuseb Tulevi teos nende taustal intensiivselt erilise vaimse väljendusjõu poolest esile. Jeremia nutulaulude esimese osa (kokku 22) iga salmi alguses on üks heebrea tähestiku täht ning Tulev on oma „Lamentatsioonide“ suure I osa kirjutanud üksnes neile heebrea tähestiku 22 tähele, millest igapähele on oma eriline tähendusväli. Tulevi „Lamentatsioonide“ teise osa lõpetavad Jeremia nutulaulu 22 salmi järel helilooja lisatud kolm lauset Dhammapadast ingliskeelses tõlkes, mis loovad tekstitasandil justkui lootusrikka lõpetuse Jeremia nutulaulu süngete salvide järel.

Toivo Tulev (keskel) ja Tallinna kammerorkester „Lamentatsioonide“ esiettekande järel Eesti muusika päevade kontserdil Nigulistest. Paremal tenor Love Enström.
Peeter Langovitsi fotod

Tulevi „Lamentatsioonid“ on esituslikult ülinõudlik teos, kulgedes nii vaimselt, psüühiliselt kui ka puht-esitustehniliselt taluvuse, kontsentratsiooni, suutlikkuse (hääleulatu vuse ja vastupidamise) piiril – siinkohal kõigile muusikuile, eriti aga Kädy Plaasile ja Iris Ojale sügav tänukummardus nende hingematvalt ja peadpööritavalt raskete partiide kauni, mõtestatud ja lõpuni kõrgpingega välja kantud esituse eest! See on noateral kõndimise muusika, valutaluvuse ülimal piiril kulgev muusika, mis ometi loob kuulaja teadvuses valu asemel ilu – juhul kui kuulaja jaksab sel noateral kaasa kõndida. Toivo Tulevi helidesse vala-



tud Jeremia nutulaulud (ja neile eelnev muusikaline meditatsioon heebrea tähestiku tähtedel) on paradoksaalsel kombel erakorselt kaunis teos – südamevalu inimkonna seisundi ja saatuse pärast on sügavalt hinge lõikav, ent selles valus õilistunud süda ja meelepuitus loovad valu kohale teadvusseisundi, milles voogab kirkastunud valgus. See on tõsiselt häämmastav, kuidas kõikehõlmav südamevalu võib õilistuda intensiivse muusikalise transformatsiooni käigus puhtaimaks iluks, jäädes samas ometi ka südamevaluks. Tulevi energeetiline transformatsioon itkemise käigus on erinev Pärdi muusika analoogsest muusikalisest protsessuaalsusest, kus valu ja lõhestatus jäävad valuks ja lõhestatuseks. *Tintinnabuli*-muusika lamentatsioonides (mõeldud üldistavalt, mitte üksnes teost „Lamentate”) võiks rääkida valulevast ilust, ahastusest inimkonna pärast, mis küll pakub kannatavale südamele lohutust ja kirkastustki, ent vähemalt selles maailmas viibides ei „näe” silda, mis viiks inimesed jäävamalt puhastunud, õilistunud, kõrgemale teadvustasandile. Tulevi itkemine avab aga värava sellisesse teadvusseisundisse, kus kannatusterohkes, ebaõiglates ja tehnokraatlikult hingetus keskkonnas elades on võimalik samaaegselt viibida kõrgsageduslikumas, imeliste puhaste värvide ja helidega vaimumaailmas, kaotamata sealjuures kontakti maise eksistentsiga ning minetamata kosmilist vastutustunnet kõige maailmas toimuva eest. Vastuvõtlik hing võetakse Tulevi „Lamentatsioonide” muusika kulgedes kaasa kosmilisele rännakule justkui teispoole tavapärast aegruumi, milles on mineviku, oleviku ja tuleviku samaaegsus, kus on üheaegselt hoomatavad sünd ja surm, kuriteod ja lunas-

tus, vihkamine ja armastus ning seda kõike kokkukõitev elumüsteerium.

Viited:

¹ Ernst Kurth. Zum Wesen der Harmonik. Die Musikblätter des Anbruch. – Monatschrift für Moderne Musik 1920, oktoober. Faksiimile vlj CD-ROMil, 1919–1937, Universal Edition, 2001.

² Marc Augé. Kohad ja mittekohad: sissejuhatus ülimodernsuse antropoloogiasse. Tõlk. Anti Saar. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2012, lk 77.

³ Ervin László (2009). The Akashic Experience. Science and the Cosmic Memory Field. Tsiteeritud saksakeelse tõlke järgi: Der Akasha-Code. Wie das kosmische Bewusstseinsfeld uns beeinflusst. Verlag Via Nova, 2010, lk 13.



MERIKE TATSI 14. X 1957 – 2. VI 2014

Harva on meie teatris sündinud vaikusehetki, kus noor tunne ulatub nii vahetult saali ja muutub ise omaette väärtuseks. Võlub sellega, et ta lihtsalt on olemas. Kõige säravamad vaikused tekkisid saalis baaristseenis: kokteilijoomise aegu avanes mõlemale, Emilyle [Merike Tatsi] ja George'ile [Arne Järvesaar], nii väga oluline tõde – nad vajasid tohutult teineteist. Inimliku tunde suurus ning võlu ulatus vaatajaisse.

Karin Kask. T. Wilderi „Meie linnake” Pärnu Draamateatris. Teatrimärkmik 1980.



KAARIN RAID 22. X 1942 – 29. VII 2014

Ma arvan, et igatiüks peaks endale selgeks tegema ühe asja: millega sa tegeled, milleks seda teatrit üldse tehakse? Mina olen endale selgeks teinud, et mingit mõtet ei ole teha teatrit millegi või kellegi vastu.

See, kelle vastu ma teatrit teen, nagunii ennast ära ei tunne. Seda, mille vastu ma teen, teavad kõik, et see on paha. Miks sellest siis rääkida? Teatrit oleks vaja teha ainult selleks, et tuge anda – sellele mingile heale sinu sees, sellele, mida sa võib-olla ei teagi endas olevat. Enamasti on kõik see imehabras, varjatud. On vaja rääkida armastusest kõige laiemas mõttes.

Vastab Kaarin Raid, TMK 1991, nr 3.



ARVI HALLIK 4. III 1941 – 17. VIII 2014

Kui Hallik sai näitlejatööl hundipassi, tuli see talle nagu pauk selgest taevast. [- - -] Talle pakuti hoobilt suuremat palka, kui näitlejatöö ja poole kohaga rauatöö eest teatris kokku maksti. Aga ta jäi teatrisse (nagu ise ütles, inimeste pärast), kuigi „teater polevat rammuleem, kus bakterid kosuvad ja paljunevad, vaid rammuleem, kus on terake soolhapet, et bakterid ei kosuks, vaid üksteist nügiksid ja parema suutäie pärast tõukleksid“.

Tõnu Kann. Kas või keldrisse, aga mitte teatrist ära. Pärnu Postimees 6. III 2001.



PEETER SAUL 26. I 1932 – 2. VII 2014

...laulja algab häälest. Kui sul pole isikupärast tämbrit, pole lauljana midagi teha. Omal ajal kuulasime kuulsaid välismaa lauljaid, kõrv vastu raadiot, Nat King Cole'i, Bing Crosbyt, Frank Sinatrat. Värisesime vaimustusest, muljetasime omavahel, kas kuulsid, King Cole laulis eile seda. Ja kui me esimest korda nägime nende pilte... Ma ei unusta seda iialgi. Uno Naissoo tuli ühe Ameerikast saadetud ajakirjaga, kus nad olid kõik sees. Nat King Cole – no nii kole mees, kui veel olla saab! Frank Sinatra – pisikene jupats. Bing Crosby olid tohutu suured kõroad, tema kohta öeldi, et ta on nagu lahtiste ustega takso. Aga tämbrit! Need olid uskumatud.

Margo Pajuste. Peeter Saul: minu õnn on, et olen kohtunud heade inimestega.
26. I 2007. www.virumaa.ee



HELMI PUUR 20. XII 1933 – 6. VII 2014

...õnn on see, mis teeb inimese õnnelikuks. Ei ole olemas ainult üht suurt õnne, mis inimese jäädavalt õnnelikuks teeb. Elu erinevatel hetkedel tunneb inimene vajadust mitmesuguse õnne järele. Suur õnn on töö, mida armastad. Ja armastuses ja sõpruses on suur õnn, ja muidugi on tervis õnn. Sageli tunned õnne ära alles siis, kui ta su maha jätab või kui sa ta uuesti tagasi saad.

Helmi Puur. Tsit.: Heino Pedusaar. Legend. – TMK 2014, nr 1.



JAAN ARDER 26. II 1952 – 24. VII 2014

Lugu, mis mind on kogu elu saatnud, on „Rohelised niidud”, ja just Eesti Raadio meeskvarteti esituses. [- -] Selle tekst on pisut nukker, aga väga kaunis (...) esitus lihtne, aga kohati väga võimas...

Kuulderadius. Uunikum. Jaan Arder. ERR 3. VII 2009.



REIN KAREMÄE

20. VIII 1934 – 7. VII 2014

Rein Karemäe sündis 20. augustil 1934 Tallinnas. Ta lõpetas E. Vilde nim Tallinna Pedagoogilise Instituudi füüsika eriala 1957. aastal. Töötanud seejärel aasta Väike-Maarja keskkooli füüsikaõpetajana, algas tema viljakas ja pikaajaline raadio- ja teletöö. 1958–1961 oli ta Eesti Raadio reporter ja 1961–1976 Eesti Televisiooni reporter ja kommentaator. 15. juulil 1965 tehti esimene telesaade uuest telemaajast, reporteriks Karemäe. Ta esitas küsimusi esimeses Eesti-Soome viktoriinisaares „Naapurivisa“ (1966) ja oli esimese draamasarja „Mis Koosta peres uudist?“ stsenaarist. Režissöör Virve Koppeli, operaator Mati Põldre ja reporter Rein Karemäe koostöös valmisid tõetruud telefilmid „Reportaaž telefoniraamatu järgi“ (1966), „Meestele“ (1967), „Mina ise“ (1969) jt. Karemäe tuntuimad saatesarjad olid „Kolmnurk“, „Reporter vahetab elukutset“, „Ringliiklus“ ja „Naapurivisa“.

1976–1986 oli Karemäe Eesti Kinoliidu juhatuse vastutav sekretär, tema teeneks võib olulisel määral pidada Tallinna Kinomaja ehitamist. 1993. aastast oli ta seotud oma filmistuudioga Maurum. 1995–1999 oli Rein Karemäe VIII riigikogu liige. Karemäe on teinud üle 3000 telesaate ja 40 dokumentaalfilmi.

1965–1975 pälvis Karemäe mitmel korral Eesti Ajakirjanike Liidu aastapremia, 1975 Eesti NSV teenelise ajakirjaniku aunimetuse, 1980 esimesena Valdo Pandi nimelise ETV publitsistikapremia, 1986 Tallinnas toimunud rahvusvahelise amatöörfilmide festivali UNICA presidendina suure kuldmedali, 2002 Valgetähe V klassi teenetemärgi ja 2011 Kultuurkapitali audiovisuaalse kunsti sihtkapitali elutööpreemia.

Rein Karemäe suri 7. juulil 2014 Tallinnas.



PEETER BRAMBAT

31. XII 1954 – 16. VIII 2014

Peeter Brambat sündis 31. detsembril 1954 Tallinnas. Ta lõpetas 1973 Tallinna Merekooli, 1980 flöödi erialal Georg Otsa nimelise Tallinna Muusikakooli ja 1986 Tallinna Riikliku Konservatooriumi. 1987–1989 täiendas ta ennast kaugõppes Tartu Ülikoolis ajakirjanduse alal. Aastatel 1980–1996 töötas Brambat Eesti Televisioonis režissööri assistendina ning muusika- ja kunstisaadete režissöörina. 1983–1999 mängis ta progerockiansamblis In Spe flööti, sama pilli mängis ta ka ETV muusikasaadete režissööride ansamblis Con Amores B. 1994 rajas Brambat oma stuudio AD Oculos Film, kus stsenaaristi, režissööri ja produtsendina valmis enamik tema portree- ja tõsielufilme.

Olulise osa Brambati elutööst moodustavad kultuuritegelaste eluloofilmid ja kultuuriainelised dokumentaalfilmid. Sageli portreteeris ta kunstiinimesi, nende hulgas olid Olev Subbi, Seaküla Simson, Edgar Viies, Lembit Sarapuu, Ants Viidalepp, Leila Pärtelpoeg, Bruno Tomberg ja Jüri Ojaver. Erilist huvi tundis Brambat setude vastu, seal kandis oli tema suvekodu; valmisid filmid „Vahtsõ ilma veere pääl” (2004) ja „Uus päev luuakse idakaares” (2008). Tema viimased filmid olid „Ehituskunstnik Toomas Rein” (2010) ja „Kosmos 68” (2011), mis räägib 1960. aastate biidimaaniast ENSVs. Töös oli tal neli uut filmi.

Aastatel 2004–2006 ja 2008–2012 oli Brambat Eesti Kinoliidu esimees.

Peeter Brambat suri 16. augustil 2014 Tallinnas.

LOOMA- JA TOIDULOOD

Eesti lood 2013 I

TARMO TEDER

Vahur-Paul Põldma, „Piimariik“
(Kultusfilm OÜ, 2013, 27 min 54 s).

Eesti on paljuski püsinud lehmal kui eksistentsiaalsel tugiloomal. Suhe inimene ja veis on meil mõne tuhande aasta jooksul mitmeti teisenenud, kuid ikka püsima jäänud. Omamoodi kandsid järjepidevust need karmist ajaloost vintsutatud memmed, kes 1950. – 1970. aastatel sitkelt kui kadakajuured lehmaga suuresti kahekesi vastu panid. Lehm andis mõtte olemisele ja lisa piskesele pensile. Siis tulid suurfarmid, punaparunid, ärastamine, parteid, dekreedid, kvoodid ja kõrgharitud masininimesed, kes vaatavad nüüd ühelehmapidajat nagu habemega naist. Sest Eesti praegune piimatootmise viis liigub suurkarjade ja robotlautade poole. Euroopa Liidu mentaliteedis riik ei soosi väiketalupidamist, pigem kiputakse kõikaid kodaraisse loopima, toetusi kärpima ja ahistavaid nõudeid esitama.

Režissöör Vahur-Paul Põldma film „Piimariik“ kujutab ühe sihikindla mehe ja ta vabra abikaasa elu väikefarmis ja piimaringil. Nad on truuks jäänud vanamoodsale piimatalule, talitavad ise oma lehmad ja müüvad piima käest kätte. Miljöö ja tempode poolest meenutab Põldma „Piimariik“ natuke **Elo Seliranna** mullust „Eesti lugude“ dokumentaali „**Vigala võrts**“ (Osakond,

2013, 28 min), mis üritab väikepiimatootmise ja -töötlemise foonil portreterida tšiili päritolu ärimeest ja kultuurisaadikut **Henton Figueroat**. Ouline vahe on selles, et Figueroa korjab oma sajakilomeetrise piimaringil väikelehmapidajatelt odava hinna eest piima kokku, aga „Piimariigi“ peategelane **Rein** sõidab ise kaks korda nõudalas, peamiselt Maardu kivilinnas ja selle ümber suvilarajoonides ringi, et omatoodetud 100–150 liitrit „valget vedelat kulda“ kudedele käest kätte autopardalt maha müüa. Ning nõnda juba kakskümmend aastat hoolimata sellest, et mitmetesse toidukaubamajasdesse on üles monteeritud toorpiima automaadid, kust saab adekvaatse mündi eest oma pakendisse soristada. Kui raskelt aga see „valge vedel kuld“ kätte tuleb, näitabki Põldma film. Kevad sulatab, päike heidab puude varjud lumele, vesi vuliseb allikaauku jääkaanes, purikad ripuvad räasta all. Plaanide vaheldus ilmestab olustiku, kaamera suundub suure klaasakna peegeldusse, milles näha sammuv mees, kes siseneb peegeldusest kaardrisse ja seejärel hoonesse.

Purikas tilgub, elu nagu käivitub, rahnud on lume alt välja sulanud, laudavärav on valla ja sealt ilmub lehm – see Eesti elu üks püha ja läbi aegade kurnatud alustala. Muidugi hakkab sarvekandja lauda ette laotatud põh-



„Piimariik“, 2013. Režissöör Vahur-Paul Põldma. Talunik Rein Külama.

ku näsima. Pruunikirju lehma kõrvale ilmub mustakirju lehm ja sama karva härjavärsid.

Etteruttavalt peab mainima, et järgneva filmi jooksul võib pisteliselt eritleda mõningat kaadrikeskkonna ja tegevuse lavastust-seadmist, kuid see on korraldatud maheda peidetusega, mis sulandub sündmustiku loogikasse. Teisalt võib oletada võttegrupi kannatlikkust, et püüda ettekatsetud pildistikku ja tunnustada maitset seda järjestada, et visuaalselt jutustada pisilugusid üldises portreenarratiivis.

Leningradi maantee ääres (nagu nad ise vanaviisi nimetavad) on põline talunike paar lapsest saadik koos kasvanud. Minevik antakse põgusa viitega, tähtsam on nüüdisaeg, kuhu visa tööga jõutud. Lähebki piimaringi sõit korrusmajade vahele, venekeelsed tervitused-kallistused, talumees valab rahvale värsket piima, võetakse ikka

kahe ja kolme liitri kaupa. Väikese veoauto kasti on näha umbes 25-liitrised piimanõud kaane all.

Taluniku kommentaarist selgub, et viis varemalt piima Kiiu piimatööstusse, aga seal puhkesid vaidlused rasvaprotsendi asjus ja tuli konflikt võitööstuse juhatajaga. Nüüd aga saab ise müüdud liitrist stabiilselt 70 senti. Ka Lasnamäe turult tekkis uue Eesti aja alguses klientuur nagu Muugale, Maar-dusse ja mujalegi. Juba seitseteist aastat on sõidetud piimaringi pikkus üle saja kilomeetri. Ja selles oma loodud piimaringis on korduvuse võlu, isikuti eriti muutumatu klientuur, aga alati lisanduvad uudised, detailid, pisinihked.

„Piimaring“ oleks filmile täpne pealkiri, sisuliselt nagu pidevalt muunduva elu igikorduse sümboolne mudel, mille vereringeks piim ja kus võidavad mõlemad pooled, nii müüja kui ostja.

Talunik on kogenud ja kindel, ra-

hulik suhtleja, kel jätkub püsikunde-
sid. Neist on režii valinud asjatund-
va mammi, kes ei võta poeipiima suu
sissegi, seletab, et mõnedes poodides
müüakse automaatidest ka toorpiima:
lased mündi sisse ja saad oma liitri, aga
Rein on teada-tuntud inimene, kindel
müüja omas headuses, tal on kindlad
loomad, kes oskab toorpiimast lugu pi-
dada, see oskab ka vahet teha. Ja nõnda
kinnistuvadki kindlad kunded.

Kujutav pilt ja jutustav tekst on nih-
kes, sest sõna ei vasta tihtipeale otseselt
kujutatud pildile, aga nii tekitatakse to-
peldatud tähendusväli, mis teenib sisu-
liselt "Piimariiki" kui portreelise domi-
nandiga linateost. Taustasid selgitava
sõna mahe sulandamine kujutatavaga
annab filmile lisandeid, siirdeid isikli-
kust üldisemasse, sotsiaalsemasse, loo-
mulikult piimandusega seonduvasse
mõõtmesse. Mingile probleemfilmile
omast küsimustikku aga üles ei aeta.
Suurfarmide ja väiketalunike vastan-
dus antakse mõõdamannes põgusalt,
mingil antagoonial film targu mängi-
ma ei kipu. Toidukaubamaja, piimaau-
tomaat, robotlüks (laserkiir otsib uda-
ralt nisad), suurfarm. Selles etteheitvas
pildistikus võib eritleda ka näpuga näi-
tavat kriitikat, aga tõsi see ju on.

Peategelane talunik Rein autoroolis
räägib, et suurfarmis on tuhatkond leh-
ma pidevalt kinnises pidamises, taust-
taks aga näidatakse kümnekonda leh-
ma oma lauda taga lahtises mahepida-
mises. Pääsuke istub lauda katuse all
õrrel, lehmad mäletsevad nurmel, pull
tuleb vilistamise peale (seda on harju-
tatud) ning vastandus ongi loodud. Ja
siis jälle piimaringile, filmiski muud-
kui korduvale protsessile kui vastupa-
nutaluniku olemisviisile.

Filmis juba varem näidatud teadja
memm selgitab, et ega see loomapida-

mine, söödavarumine ja muud mured
pole naljaasi, kui tuleb vanast peast
kõik ikka oma väheste jõududega teha,
sest pojad pole huvitatud sellest. Vahest
ongi seda selgitust huvitavam kuul-
da „eemalt“, mitte otse taluniku suust.
Tema räägib isiklikumaid mälestusi,
kuidas niidumasinaga suvel heina tegi
ja kunagi ka laipa tuli vedada. Ja lap-
sed muudkui tulid ükshaaval, jälle pi-
sike poiss ema kleidisabas. Piim kulus
siis muidugi marjaks ära ning nii ongi
jäänud ja piimaring muudkui kordub.
Korrumajade akendel vahtijad nõja-
tavad põse küünarnukile, on nii vene-
kui eestikeelseid kliente, piimaostmise
juures aetud juttudest saab pisteliselt
aimu ka nende probleemidest.

Kas aga Rein tahab oma piimarin-
gidega jätkata? See sõltub tema naisest,
neil on igas Eesti suuremas linnas üks
poeg, aga need pole piimaringinduse
maailmast huvitatud. Naine ajab karja-
maal mustakirjusid sarvekandjaid-pii-
maandjaid, perenaine sätib järjestust
lüksile.

Omaette üllatusena tuleb aga jär-
jekordsel piimaringil välja, et Reinul
on ajapikku tekkinud ka omad „pruu-
did“, kellest üks oli teda kunagi näda-
laks Kanaari saartele kutsunud, lubas
kõik välja teha, tule ainult kaasa! „See
proua oli täna ka siin,“ sügab piima-
mees kukalt, ja ka piimaringi jätkumi-
ne on kahtluse all. Teadja ja komment-
teerija memm lohistab tiheasustuse
suvilate vahel oma käru, peab tema-
gi jutlevalt mõtiskledes plaani omale
lehm võtta, kuid samas on talle enda-
legi arusaadav, et see plaan jääb tema
tervist arvestades (käimine pole enam
kuigi kerge) paljaks ideeks.

Kiirendatud kaadrites suurfarmi
robotikat, masinlikku tampi, suur-
tootmise ja kümnelehmalise mahepi-

damise vastandust on filmis seni vähe välja mängitud. Elevel neiid nn *milk-machine*'i ees lasevad mündi pilusse, aga nad ei tea, millisest farmist ja millistes tingimustes peetud automaatloomade piima nad saavad.

Rein räägib, et tal on üks sõber, kes ta peale natuke vihane ja öelnud: „Sa oled muidu tore mees, aga natuke loll.“ Sest nii kaua, kui on seda Eesti vabariiki ja PRIA toetusi, pole tal sinna asja olnud. Sellepärast, et piimatootmine peab ennast ära majandama, on „lollimehe“ põhimõte. Ja kui ta ei majanda, siis see mees tegevat vale asja. Siiani on ta majandanud. Piim, mis jääb üle, valatakse vissudele ja punikutele, järelkasv lüpsikarjale surub oma koonud piimapange, järjepidevus on silmanähtavalt olemas. Varem vilksamisi antud teave Reinu sõrmede asjus selgub lõpu poole, et ise tegi hõõvelpingi ja ise lasi sellega kogemata omal mõned sõrmed poolenisti maha.

Mõõdukas tempos vahelduv olustik püsib huvitav, vaatamata piimamüügi kordustele antakse mitmesugust infot, lõpu poole rahulikumalt ja asjalikumalt majapidamisest, kus kõik lehmad ja laudad on oma talu piimarahast eest ostetud ja ka lapsed koolitatud. Meenus ühe Tartu luuletaja ammune jutt, kuidas ta oli 1960. aastate lõpus ülikoolis lehma stipendiumil: aitas suviti maal heina teha ja talvel sai osa piimarahast endale. Oma poegi söödavad ka hulgi laudas elavad pääsukesed, kellele kärbeid õhust noppimiseks peaks jätkuma, aga kauaks, seda ei tea? „Piimariigi“ kaadrikompositsiooni on kohati peenetundeliselt seatud, kannatlikult kunstilise tulemi peale rihitud: takti lööv lemmasaba, piimamulksumise heli, istuv peremees kõigutab lüpsikut kui pendlit, voolav oja

peaks viitama elu järjepidevusele, see- ga ka lehmapidamise järjepidevusele, piimaring elu igavesele korduvusele.

Lõpetuseks avatakse diskreetses doosis veel perekondlikku tausta, millele kõrvaline memm varem vihjas. Sisesejuhatuseks viitavad pildid, seejärel istub vanapaar ja Rein küsib, kas kõik on kodus, jah, uskumatu! Pojad – pillimees, arst ja meremees –, nemad leiavad iga valitsuse ajal tööd, iga lipu all. Aga miks neid pole vanematekodud? Kas ei suudetud kokku kutsuda ja lavastatakse nüüd nende puudumist mõttelise kohalolekuga? Igatahes vanemad on sisse „mängu“ tublisti sisse elanud. Üksjagu nukker ju, kui selline väiketalupidamine varem või hiljem hääbub (nagu hääbuvad pikapeale sajad sellised talud Eestis), aga teisalt ka paratamatu. Sest ilu ja elu on kaduvad.

Lõputiitrite fooniks olev suurfarmi varemete all verekarva taevas kihutavad pilved mõjuvad nii hoiatuse kui ähvardusena. Varieeruva ainesega teemale truu film saab lõpus pildilise käristusega kunstilise siirde, rebib otsad lahtiseks. Režissööri asemel oleks ma veel sada korda mõelnud, kas ikka anda filmile sellist lõppu... ja oleks vist ka andnud.

Mirjam Matiiseni „Minut ja lammas“ (Alasti Kino, 2013, 29 min 26 s) näitab meie hakkajaid mehi, kes pügavad lambaid nii Eestis kui välismaal. Lammasteks loomulikult määgivad villakandjad, mitte lollid inimesed, kelle käest peab raha ära võtma. Lammastel pole raha, vaid villa.

Film algab kiire sõiduga lauda aedikute vahel, helitaustaks äge kantrimuusika. Kohe rabataksegi üks voonake kinni ja sikutatakse pügamisalusele, masinaga suristatakse selg, kõhualune,



„Minut ja lammast”, 2013. Režissöör Mirjam Matiisen. Lambapügamise Euroopa meistrivõistlused. Mehis Tamsalu võistlustules.

koodid ja turi puhtaks. Pügaja seletab, et teeb rahulikult võttes sada lammast päevas, et oleks kooliajal millestki elada. Hiljem selgub, et see on füüsikatu-deng **Adam**, kelle jaoks on lammaste pügamine hästi tasuv rahateenimisvõimalus, mis võimaldab teha võrdlemisi vähe tööd ja keskenduda õpingutele ülikoolis. Lõputöö teema „Nanoosakeste plasmon löksustamine”, milles uuriti, kuidas neid tekitada kullast nanostruktuuridega, on ju omamoodi kontrastiks lambapügamisele. Tuleb näidata, kuidas see asi täpselt käib. Saja lamba „tegemiseks” peab karjakoer nad esmalt aedikusse kokku kihutama, mida ilmestab filmi tunnushelindiks olev kibekiire kantriviis. Ringikujuline tarand keset karjamaad saabki lambaid täis. Algab pügamine ja selle protsessi

detailne kujutamine. Kaamera on asjalikult töövõtete küljes kinni: käed käivad, terad liiguvad, võll on paindlikult hästi liigendatud, mida võib vajaduse korral sobivasse asendisse käänata. Pügajad avavad põgusalt oma tausta, kust keegi pärit, millal alustasid. Algu-ses kulus lausa pool tundi lamba peale, aga nüüd teevad ära kahe minutiga ja võistlustel isegi minutiga. Et jääks sile lammast – vähe kisa ja palju villa. Räägitakse ka seda, kus nad nüüd ulgutööl käivad ja mida kodus teevad – et ikka neid töid, mida naised vahepeal ilma nendeta tegid.

Filmi kujutamiseviis on asjalik, protsessi püüdev, kolme läbivat tegelast avatakse nende jutu põhjal, mis mingite küsimuste peale linti saadud, intriigerima pole vaevunud.

Aadama kõrval teised filmi tuumiktegelased, **Mehis** ja **Raivo**, on Eesti ainsad elukutselised lambapüüjad, aga kuna meil kasvatatakse suhteliselt vähe lambaid ja pügamist seetõttu hõredalt, tuleb end rohkem piiri taga proovile panna. Vahel ka eriliselt seks puhuks korraldatud lambapügamise võistlustel. Mehed ise võrdlevad oma elustiili Soomes ehitustöödel käijatega, nn Kalevipoegadega, aga ka pügamistööd viivad mehi tihti pikaks ajaks kodust eemale. 2013 aasta suvel otsustasidki Mehis, Raivo ja Adam sõita Šoti- maale, et võtta seal osa lambapügamise Euroopa meistrivõistlustest.

Jälle kulub nädal välismaal, sõidu ajal peetakse plaane, arutatakse töö ja pere vahekorda. Eks olegi võistlustele minek filmi üks olulisim osis, sellest tulenev „Minut ja lammas“ ju pealkirigi. Enne võistlust sätitakse pügamismasinat, korrastatakse detaile, õhustik tundub justkui öösel enne duelli relva õlitades. Ja siis läheb lahti: lopsaka villakasvuga šoti lambad tuuakse loomaveokitega ette, aetakse tarandikesse, lambaasjatundjad on suurde telki kogunenud, kui publiku ees laval mitu püüajat kõrvuti kiiruse ja kvaliteedi peale ametis. Noorem publik huilgab, punnis lambasilmas peegeldub hirm, aga pole midagi parata.

Vahepalaks „Pügamiskooli tarkuseterad“, et lamba saaks õiges asendis istuma ning ette võetud ka endale mugavalt, esimene lüke kurgu alt tagumise vasaku koodini, kintsuvahe puhtaks, pära kusse ei tohi sisse lõigata, saba saab mitut moodi rullida. Nii kui üks lammas niidetud, tiritakse teine kohe aedikust ette, viimaks kiirenduses **Gjangsta** kantrimuusika saatel. Võistlustules jätkab ka naine, Adamgi saab finaali. Asja pingestamiseks ja

emotsionaalse seisundi ilmestamiseks antakse suures plaanis nägusid. Ja Euroopa lambapügamise juunioride meistriks aastal 2013. kuulutataksegi Adam Kaivo, kümme aastat ülikoolis käinud mees, kes tunnustatud lambapüüjana nüüd Tartus täiskohaga päevases õppes füüsikamagistriks pürgib. Filmi lõpu ette on nopitud mõned tege- laste töökspidamised: Aadama isa arvab, et ülikool on lapsepõlve pikendamine; Aadamale on tähtis, et kui üldse midagi teha, siis teha seda hästi. Igatahes magistriõppe kõrvalt võib vabalt ja edukalt lambaid püüada. Mõned terad on kaosest püütud, aga läbivalt jääb suhe portreeritavaise nagu kartlikuks. „Minut ja lammas“ on põllumajanduse ühe haru ja erilaadse töövõtte kunstilise pretensioonita reportaazlik näidisk- film, kohati isegi õppefilm, mis hooti kiiremaks kruttimisele vaatamata jääb uimaseks. Fookus on hajutatud, pole autoripositsiooni ega dramaturgilist intriigi.

„**Armastus käib kõhu kaudu**“ (Black Plastic Media Productions, 2013, 28 min 30 s) autor **Maria Kivirand** arvab, et Eestis käib „toidurevolutsioon“, mis väljendub uute ja populaarsete restoranide tekkes, et restoranikultuuris ja kulinaariamaastikul on pandud puhuma uued tõmbetuuled. Vastu sellele ei vaidleks, küsimus on vaid selles, kui suurt rahvahulka see revolutsioon haarab? Restorane avatakse ja suletakse, hea, kui pooledki suudavad pankrotti vältida. Üks asi on aga kindel: inimene ei saa siin maamunal mitte ilma söömata olla, sest söömine on hingamise, joomise, une ja soojätkamise tungi kõrval olnud aegade hämarusest saadik üks esimene inimese ellujäämise funktsioon.



„Armastus käib kõhu kaudu”, 2013. Režissöör Maria Kivirand. Eesti üks tuntumaid peakokki Roman Zaštšerinski oma restorani köögis.

Kõhuorjus, liigsöömine ja maitseelamuste jaht on kujunenud alles viimaste aastatuhandete jooksul. Mida rohkem on inimesel raha, seda tihedamini ta söögitajaks sammud seab. Eestist on saanud paljude jaoks nn heaoluriik, kus aina rohkem aega ja raha kulutatakse maitseelamuste saamisele, gurmeetamisele ja restoranides nautimisele.

Ja miks siis mitte süüa!? Juba mu esimene ämm, kui oli saanud kusagilt pikast poesabast pool kilogi Doktori vorsti, ütles 1980. aastate alguses, et kui siin riigis süüa ka ei saa, mis siin elus siis üldse saab. Meenub ka ühe kuulsa eesti dokumentalisti öeldu, et tema äi oli pärast viimast suurt sõda öelnud, et halval ajal peab ikka mune ja pekki sööma.

„Kõhu kaudu käiva armastuse” proloog püüab menüü vahelduvate näidistega süljenäärmetele mõjuda. Kõigepealt mustal ümmargusel taldri-

kul munakollane paksul salaamivorsti seibil, siis kaks röstitud sepikuvilju, punase sibula liistakud, idud ja veel mingi ollus, pipart keeratakse toosist peale ning veel mitme kujuga taldrikud, mille lasuvaid palasid käsi garneerima laskub. Sest kokkade hoolika pilgu, loomingulise lähenemise ja täpse käe all valminud hõrgutised peavad vastama nõudlike klientide üha teravamaks muutuvatele ootustele. Tähtsad pole enam lihtsalt munad ja pekk ega kaugeltki Doktori vorst, vaid hoopis see, kuidas ja milliste lisanditega need baastoidused peenenenud aistingutega kõhuorjadele ette anda. Kuidas see kõik restokunde silma eest varjatult käib, film näitabki.

Mees sõidab mootorrattaga, laskub keldrisse ja suundub kööki, millest võib aru saada, et ta on kokk ja tuli tööle. Köögis on rohkem näha noori mehi, aktsendiga noorem mees räägib, et

Eestis käib nagu toidurevolutsioon ja selle lainel hakkas ta 2008. aastal **Igoriga** mõtlema, et mida hakata tegema. Loodi kohvik Moon. Aga nüüd on ehitusbuumi, börsipaisumise, lahkete pankade mahitatud lõhkilaenamine ja igasugused „revolutsioonid“ juba lähiajalugu. Peab kõvasti pingutama, et kohvikuid ja restorane edasi pidada.

„Armastus käib kõhu kaudu“ näitab Eesti ühe tuntuima peakoka **Roman Zaštšerinski** tegemisi, püüdes koka elukutse telgitaguseid ja restoranipidamise köögipoolt. Kümnekesi kitsukeses köögis askeldades jagatakse juhiseid ja vaieldakse vene keeles. Kas menüüs peab olema kirjutatud „Bojarski kotlet“ või „Božarski kotlet“, ja siin oleks vaja juba keeleteimetaja pädevust, aga ma pole veel kuulnud (sest pole maailma eliitrestoranidesse sattunud), et keeleteimetajaid menüüde juures rakendataks. Vigadest kubi-sev internet ei saa olla õigeks peetava grammatika pühakiri.

Filmis kipub korduvalt eenduma keegi ninatarga ja sõnakana paistev naisterahvas, kes oma arvamustes ja asjaajamistes vägagi enesekindel. Ilmselt siis omanike ringi kuuluv tegelane, ja hiljem selgubki, et see on filmi peategelase Romani abikaasa **Jana**. Kitsas, valgete plaatidega kaetud köögis võib silmata ka teisi otse tööprotsessi mittepuutuvaid asjapulki. Üldse on ju vähe neid inimesi, kes filmi ei taha sattuda. Pererestoranide teabepäeval selgub, et Romanil polnudki alguses oma restorani mõtet, et hoopis Jana oli aju, tõukaja, et Roman Igoriga oma restorani tegi. Ja juba tahetakse teha teistki – Kolme Sibulat.

Romanile tuleb pidevalt telefonikõnesid. Päeval, mil vahetub menüü, on töös kõik kokad, et jõuda näiteks kella

üheteistkümneks valmis, kui tulevad ettekandjad ja tehakse väikese degustatsiooni käigus „toidud selgeks“. Kõik see nüansirikas vaev ja hool, mida film näitab, jääb loomulikult sööja silma ja teadmise eest varju – tema vaid maksab. Aga kas ta peaks teadma, kas tal on õigus teada? Arvan, et on, ning kui ta tahab, siis vaadaku näiteks Maria Kiviranna filmi, milles on üleliia informatsioonilt korduvaid kaadreid askeldustest keldriköögis, mille info erineb vaid detailides. Ilmselt tahetakse filmis näidata suuremat, restorani silma eest eemale jäävat tausta ja toiduloomise kollektiivset pingutust, kuid mina oodanuks rohkem isik(s)uise puutuvaid huvitavusi, mida ju veidi ka oli.

Roman selgitab, et nad said omal ajal kõva koolituse kelleltki väga kõvalt tegijalt Michaelilt, kes töötas Londonis Micheline'i tärniga restoranis. Võõrkeelses keskkonnas töö oli väga-väga pingeline, juhendaja oli päris karm, „fuckid“ lendasid ja paljud poisid ka lendasid, ainult füüsiline vägivald oli puudu. Inglise stiili juurde kuulub pidev alandamine, kõvades restoranides on suht haige süsteem. Alguses kõik torkavad ja alandavad õpipoissi ja kui ta murdub, siis murdub, aga kui peab vastu, jõuab järgmisele tasandile ja liigub juba veidi lugupeetavamana edasi oma esimesel kümneaastakul.

Roman annab vihjeid, kui palju ta sellel kümneaastakul ise vaeva on näinud, mida tähendab oma restorani loomine. Alguses tehti tööd 18–20 tundi päevas, seitse korda nädalas kõiki asju kuni köögikoristamiseni, nii et laps ei tahtnud oma vanemaid enam hästi ära tunda. Ja siis nad tegid teise restorani otsa.

Roman Zaštšerinski: „Kes tahab heaks kokaks saada, peab aru saama,

et see on kuradi raske." Pealtnäha on kõik kena, valges kokad käivad, aga paljust peab elus loobuma ja esialgu vähemalt kümme aastat kõvasti vaeva nägema. „Terve su elu võib mööuda nagu köögis." Kui oled halb kokk Prantsusmaal, siis sa pole mitte keegi. Roman sedastab, et õnneks pole nende Moon „kõva restoran", kus karmi koolitust rakendada, ent mõnele poisile öeldud kõvad sõnad on vahel päevaga rohkem õpetanud kui kaks nädalat. Roman selgitab ka oma põhimõtet, et on suuteline ise tegema kõike ja ka paremini kui õpilased, aga et ta igale poole ei jõua, siis usaldab, delegeerib, et poisid õpiksid ise tegema, arenema ja oma pead loominguks kasutama.

„Armastus käib kõhu kaudu" on restoraninduse probleeme esitav portreeliste sugemetega film, mis annab peategelasest hea sissevaate peamiselt töö tahust, rääkimata näiteks toidu kui tooraine hankimisest ja paljudest muudest köögi ja profikokandusega seotud nüanssidest. Eraeluline, perekondlik, hobiline ja intiimsemad tahud jäid filmi haakimata, väljapoole kööki, aga täiesti võimalik, et väga suuresti just köögist ja toiduloomisest Romani elu koosnebki. Meistriks kujunemise raskest teest sai vaataja teada, küllap aimugi sellest, milline peaks olema tunnustatud ja külastajate poolt armastatud restoran või peakokk.

Anu Auna „Looduslaps" (Luxfilm, 2013, 28 min) on „õhulise" tonaalsusega selgelt portreeriv lugu imelisest looduslapsesest. Kaunis **Mari** sai neli aastat tagasi Playboy kaanemodellina tunda, kuidas on olla poodiumil tulede säras sadade pilkude imetleda, fotograafide pildistada ja konkurentide kadestada. Nüüd aga vedab Mari

enamiku oma ajast üksi looduses, toitub sellest, mida mets pakub, magab suviti lageda taeva all ning suhtleb rohkem taimede, loomade ja metsavaimude kui inimestega. Nõnda avardub valdavalt vabaõhulise kaadrikeskkonnaga „Looduslaps", mille keskmes läbivalt üks peategelane. Film vastandub interjööride kammitsas „Kõhu kaudu käivale armastusele".

Playboy vaimus käivituva filmi teeb avapanuse naise kehale. „Kui mulle pakuti kaanemodelliks saamist, siis ma olin kohe rõõmuga nõus sellega. Ma ei oska öelda, miks, aga see tundus lihtsalt nii õige asi ja ma olin väga tänulik selle eest. Ma olin esimene inimene, kes ei olnud kuulus Playboy kaanel," tunnistab alasti poseeriv modell rannaliival. Enne seda on teda mändide vahel veidi meigitud. Võib eeldada, et parasjagu käivad võtted peamiselt filmi tarbeks. Igatahes poseerib tüdruk mitmekesiselt ja pilkupüüdvalt, et mitte öelda ahvatlevalt.

„Mulle endale on tundunud, et koogu see Playboy teema on tulnud teisest elust, mis on jäänud õppimata ja lõpetamata. [- - -] Playboy ajast on nüüdseks möödunud umbes neli aastat." Väiksenägu luges ta raamatut „Loov visualiseerimine", mis ajendas enda visualiseerimise päevikut, kuhu kirjutas esimeseks, et tahab ilust särada. Ja siis kogeda, kuidas on olla välisest ilust särades ja kõigile imetleda. Aga sai aru, et väline ilu, keha ilu, on kaduv, pole jääv, ja et ilu, millest särada, on hoopis sisemine ilu. Ja just seda „Looduslaps" püüabki!

Valges kleidis neiu kõnniskleb – just nimelt kõnniskleb, mitte ei astu ega sammu – nurmel lehma ajama: „Mannu, tule!" Väikesest peast oli Maril unistus saada seatalitajaks, aga ema



„Looduslaps“, 2013. Režissöör Anu Aun. Playboy kaanemodellina tuntust kogunud Mari Metsallik.

ütles, et ei saa, sinust saab modell. Vahepeal nii läkski, aga ta ikkagi sai oma kodusigade talitajaks ja tunnistab, et talle meeldib see töö, meeldivad kõik loomad, nendega tegelda, neid talitada. Vaheldumisi võib näha sigu, lambaid, kitsi, kanu, hanesid, hobuseid.

Kõik pole kaugeltki roosiline, paimana on jäänud 19-aastase venna surm, kes hukkus autoõnnetuses, mida ema kui selgeltnägija unes ette nägi. Siis pidi Mari suve üksinda veetma, enne oldi harjunud vennaga ikka koos käima, ja vend on end hiljemgi ilmutanud. Surm muutis palju – kuidas sellest aru saada – ja muutus surma tähendus. Positiivselt assotsiatiivse filmi üks huvitavam tunnistus tuleb Marilt, kes usub, et lahkunud vend tuleb tema ellu tagasi, ja päris kindel, et tema lapsena.

Just tänu sellele müstilisele igatsusele, milles surm ja elu paaris üheks

püüdlevad, muutubki edasine film ühtaegu kergeks ja raskeks korraga – õhulise ja nähtava kohal hõljub mingi “teine” ja varjatud oma pingega. Avaldub ka filmi läbiv ehituskoestik, pildi ja sõna vahekord, milles kipub tähtsustuma sõna, ideestik, mitte visuaalne külg. Tegevused ja (loodus)vaated on kaetud pealeloetud tõekspidamiste, veendumuste ja tunnetusega. Helitaust on diskreetne, minimaalne, neutraalse allasurutud tooniga, oma helirolli kannavad loodushääled.

Niisiis põllumajandusromantika ja mets kui loodus ning selle laps, kes magab suvel õues liivakoopas kuuseokste peal, kus tuleb hea ja sügav uni. Talust eemal looduses korjab taimi, toitub sellest, mis mets pakub: mustikad, vaarikad, põldmarjad... Sellega siseneb filmi toitumise alateema ning peab nõustuma peategelase väitega, et enamik inimesi toitub tugevalt üle,

et pole vaja nii palju süüa. Suure söögiisuga võib avastada, et tuleb hoopis paastuda, mis on ju ebaloogiline, aga tähelepanuväärne idee. Mari sõi suve jooksul kümme liitrit mustikaid ja jõi mahla, aga hiljem toitis juba peamiselt värskest õhust. Käis ikkagi ema tuttava arsti juures, kes ehmatas ja uuris kaua väga tõsise näoga ning lõpuks ohkas, öeldes: „Otsin ja otsin, mis poleks perfektne, aga ei leia.”

Perfektne ei tunne vajadust inimesetega suhtlemise järele, ei tunne end looduses üksi, kus palju haldjaid ja loodusvaime. Perfektne (seda tõesti, tõgamata) teeb kärbseseenest tinktuuri, üldse naudib ravimtaimede korjamist ja nende tasuta jagamist, tunnetab metsas elamise geneetilist sidet. Vanaema elas ju seitse aastat metsas paos küüditamise eest. Lõpu poole näeme veel talisuplemist. Mari käis kord vabariigi aastapäeval ilusa ilmaga Pirital ujumas ja seal hakkas nii meeldima, et käib nüüd talviti Väana jões ujumas. Hing jääb kinni vaatepildist, kuidas kaunis naine lumiste kallastega jõkke astub. Suviti käib koopas, jalgsi iga päev ikka 20 kilomeetrit mööda metsi, huvitub pärimusmeditsiinist ja esivanematest, kellest kongus ninaga vanavanaema oli mustades riietes nõid, kes olla ühe hilisema selgeltnägija arvates andnud naistele rasedust katkestavaid taimi. See päritud teadmine koormas lapselapselapse südant, aga ta lunastati ja vabastati südamepainetest.

Lisaks hukkunud vennale ning vere- ja vaimusidemele esiemadega hõljub filmis ka ema kui teadmanaise vari. Oleks tahtnud ema korra näha, sellest saanuks nii teha oma pilditaguseid järeldusi. (Oletan, et „nõid” keeldus targu kaamera ette astumast, kui teda üldse struktuuri kutsuti.)

„Looduslaps” on noore, kauni ja heatahtliku nõia lugu, millel tugev loodusvaimuse pits, virvenduv spiritualiteet ja teosoofiline aktsent. Selgelt nägemine, nõidus, ravitsemine, puhas ja kerge eluviis, mis ei tähenda sugugi kerglust, pole õnneks siit oinaliku majanduskasvuga maailmast veel kuhugi kadunud.

(Järgneb)

VASTUOLULISEST VASTUVÕTUST JA MÕTISKLUSED AÜTORI TAOTLUSTEST: „ADÈLE’I ELU: 1. JA 2. PEATÜKK”

GRETA VARTS

„ADÈLE’I ELU: 1. JA 2. PEATÜKK” (*La Vie d’Adèle – Chapitres 1 et 2*). Režissöör: **Abdellatif Kechiche**. Stsenaristid: **Abdellatif Kechiche** ja **Ghalia Lacroix** (**Julie Maroh**’ graafilise romaani „*Sinine on soe värv*” / „*Le bleu est une couleur chaude*” alusel). Produtsendid: **Brahim Chioua**, **Abdellatif Kechiche** ja **Vincent Maraval**. Operaator: **Sofian El Fani**. Monteerijad: **Sophie Brunet**, **Ghalia Lacroix**, **Albertine Lastera**, **Jean-Marie Lengelle** ja **Camille Toubkis**. Casting: **Sophie Blainvillain** ja **Bahijja El Amrani**. Kunstnik: **Julia Lemáire**. Kostüümikunstnik: **Paloma Garcia Martens**. Osades: **Léa Seydoux** (*Emma*), **Adèle Exarchopoulos** (*Adèle*), **Salim Kechiouche** (*Samir*), **Aurélien Recoing** (*Adèle’i isa*), **Catherine Salée** (*Adèle’i ema*), **Anne Loiret** (*Emma ema*), **Benoît Pilot** (*Emma võõrasisa*) jt. 179 min, värviline. © Quat’sous Films / Wild Bunch jt. Prantsusmaa – Tuneesia – Belgia – Hispaania, 2013.

2013. aasta Cannes’i filmifestivalil Kuldse Palmioksa võitnud **Abdellatif Kechiche**’i film „**Adèle’i elu: 1. ja 2. peatükk**” on saanud üsnagi erineva vastuvõtu osaliseks. Kõvasti laineid löönuna Cannes’ist startides on film jõudnud tänaseks peaaegu kõikidesse endast lugupidavatesse Euroopa kinodesse ning üle ookeanigi, aga



„Adèle’i elu: 1. ja 2. peatükk”, Prantsusmaa – Tuneesia – Belgia – Hispaania, 2013. Režissöör Abdellatif Kechiche.

pole saavutanud tohutul publikuedu. Ka käesolev artikkel ilmub retrospektiivsena Eesti filmilevi suhtes. Filmil on märkimisväärne hulk fänne nii kinorahva kui ka tavapubliku seas, aga olgu käesoleva artikli eesmärgiks siis



„Adèle’i elu: 1. ja 2. peatükk”.

Adèle – Adèle Exarchopoulos ja Emma – Léa Seydoux.

lahata filmi vastuolulisust publiku ja filmi suhtluse tasandil. Seda eelkõige autori taotlusi analüüsid: millist lugu autor jutustada püüab? Miks on ta valinud loo jutustamiseks just sellised vahendid? On väga raske käesolevale filmile anda ühtki teist määratlust peale selle, et tegemist on armastusfilmiga. Draama on ta žanrilt küll, aga väga selgelt „teemafilm”.

Filmi režissööri Abdellatif Kechiche’i karjääri mõttes on tegemist tema viienda filmiga, mida võib pidada läbimurdefilmiks, mis varasema eduga võrreldes on Prantsuse kino kontekstis lennutanud režissööri nüüdseks kaugemale ja kõrgemale. Tuneesia pärit-

olu prantsuse režissööri käekiri ei ole loost eraldi seisvana väljendusvahendite kasutuselt midagi uudset. Siin on neorealismi hõngu vähese muusikakujunduse ning realistliku ühekaadrilõikude näol, aga siin on ka konstrueeritud poeetilisust nii kaadrite kompositsioonis, atmosfääri loomisel kui ka loo jutustamise erinevatel tasanditel. Juba lokatsioonide valik annab aimu hoolikast kontseptuaalsest lähenemisest, kus kooliseinte geomeetriline muster näitab lõksu ja turvalisust, samal ajal kui pargipink jämeda puuga annab otsese vihje impressionistide korrastatud spontaansusest. Mõne misansteeni puhul on visuaalne kujutis jae-

tud täielikult teisejärguliseks ja näeme nii mõndagi dialoogi venivat vaid kahe kõneleja vastasplaani vahel. Teiste stseenide puhul on aga plaanide hulk tohutu suur, paljastades kõik võimalikud nurgad misansteenise ning pakudes vaatajale tempokat montaaži ja kohaloleku tunnet. Aadressplaanid kui sellised praktiliselt puuduvad ja kui nad ilmnevad, siis pigem stseeni keskel. See annab vaatajale võimaluse viskuda situatsioonidesse peategelase Adèle'i (**Adèle Exarchopoulos**) külge haagituna, seda nii, et vaataja ei teagi, kus ta täpselt viibib, ning tal ei jää muud valikut, kui usaldada peategelast kui teejuhti. Kõik need vahendid hoiavad meid loo käigus täielikult peategelase Adèle'i juures. Film on kahtlemata lavastatud tema vaatepunktist ja teemakäsitus on avatud tema suhtes.

Filmi sisu on võrdlemisi lihtne. Teismeline koolitüdruk astub oma esimesse suhtesse, seda peamiselt koolikaaslaste surve all. Siis avastab ta aga äkki, et ei ole armunud mitte oma uude poissi, vaid müstilisse sinise peaga tüdrukusse, kes teda pärast juhuslikku kohtumist tänaval öösiti erootilistes unenägudes kummitab. Seejärel avastab Adèle arglike sammudega oma seksuaalsust, püüdes hirmuga võideldes vastu astuda uuele maailmale, mis tema ees aina kutsuvamalt avaneb. Pärast suhte loomist sinipäise kunstiteadlase Emmaga (**Léa Seydoux**), keda ta on otsinud, järgneb tüüpiline kirkliku armastusloo kujutamine – kohtumised perekondadega, kire vaibumine päriselu surve ees, partnerite lahukasvamine, petmine ja tülitsemine, mis lõpplahendusena viib lahkuminekuni, jättes alles vaid igatsuse kaotatud armastuse järele. See kõik toimub faktiivhjeid kokku arvatades umbes kümne

aasta jooksul, aga hoolimata kolmest tunnist ei liigu aeg siin filmis mööda narratiivseid aastaid, vaid pigem mööda pikendatud momente, mis meenutavad esimese armastuse mälestusi. Ei ole saladus, et film on intiimne ja intiimsusele rõhuv. Me teame, kuidas Adèle, hambad laiali, magab, kuidas ta mälu, kuidas ta ninast tattit voolab, ja saame teada, kuidas lesbiline armastamine tegelikult siis ikkagi käib. Ebamugavalt pikaks venitatud pornograafia ja erootika piiril lavastatud intiimstseenid on algul küll vajalikud loo seisukohalt, aga poole filmi pealt hägustavad nad filmi eesmärke ja moonutavad lugu, mida film jutustab. Kas tõesti on autor tahtnud rääkida seksisõltlasest? Pigem on see ju kirklik armastus, mida ta püüab näidata, ja kuigi see tahes-tahmata eeldab teravalt pingelisi seksistseene, on nende rohkus ja kestus kohati balansist väljas.

Ei saa ka mööda valikust, mille autor on teinud, jutustades armastusloot just kahe tüdruku vahel. Kuigi kõik filmi austajad ütlevad, et lesbilisus ei ole filmi teema ja sellel pole absoluutselt vahet, mis soost armastajad on, siis olen siinkohal eriarvamusel. Adèle'i segadus oma seksuaalsusega on peamine ning esmane kandev motiiv, mis paneb teda ühel või teisel moel tegutsema, ja vähemalt 70 protsenti filmi stseenidest on üles ehitatud homoseksuaalsuse küsimustele ja eelarvamuste kujutamisele. Siin on geiklubid oma agressiivsete külalistega, siin on geiparaad, oma seksuaalsuse varjamine teiste eest, konfliktid sõprade ja koolikaaslastega seksuaalsuse teemadel, hirm võõra ja tundmatu ees, seda nii isiklikust, perekondlikust kui ka ühiskondlikust seisukohast. Niisiis ei saa väita, et film räägib kahe inimese suurest

armastusest, kus lesbilisus asjasse ei puutu. Puutub küll, ja palju. Aga millise seisukoha võtab autor? Tundub, et autor on tahtnud edasi anda tõepoolest sedasama sõnumit, mida filmi austajad on vastu võtnud: armastusloo puhul ei ole vahet, mis soost keegi on. Nii on siin filmis osavalt detailideni ära näidatud, et kõik suhted demonstreerivad samu etappe ja elemente: seks võib olla kirglik või hell; kellestki saab edukam või domineerivam partner; üks valeb rohkem kui teine; kellegi perekond hoolib vähem; keegi petab partnerit; üks nutab ja teine lööb jne. Tasakaalutus suhtes on see, mis toob meieni draama ja annab alust pingeks, ning see on siis see teisene läbiv motiiv, mis filmi tegevustikku juhib, kus sool ega seksuaalsusel ei ole vahet.

Mis puutub intellektualiseeritud pikkadesse dialoogidesse filmis, siis võib neid pidada filmi nõrgimaks küljeks, millel puudub tihti seotus filmi sisuga. Kõige teravamalt torkab see silma ilmselgelt läbivaks motiiviks konstrueeritud õppetundide skeemi puhul, mis avaldub nii filmi temaatikas kui ka reaalses loengustseenides. Esimesed kolm loengut saab Adèle keskkoolis – **Pierre de Marivaux'** lugemise kaudu romantilise ettekujutuse maailmast, Antigone tragöödia analüüsi abil vihjed karmi reaalsuse kohta ja prantsuse filosoofia kaudu küsimused isiklikust vabadusest. Seejärel, justkui vihjena Adèle'i enda arengule, saab temast õpetaja lasteaiast, kus antakse õpetust järgmisele generatsioonile. Seal õpitakse lugema ning keskendumas, siis loetakse loomadest, kellel pole midagi muud vaja, kui neile kaasa antud looduslikud varad. Nende viie teema ja loengutest moodustunud arengukõvera kallal võib analüüsides tunde veeta

ning spekuloida autori filmi teemat toetavate sõnumite üle, aga kui Adèle'i enda suhtumine nendesse teemadesse on kiirelt vaimustuv ja seejärel unustav, siis ei suhestu need loengud temaga muudmoodi, kui näidates vaatajale, milline armuvalus totu ta on. Lasteaiakasvataja Adèle ei tundu olevat milligi muu poolest küpsem või arenenum kui keskkoolis käiv Adèle peale fakti, et ta on vanematest lahku kolinud. Siin ongi filmi segaseim asjaolu: me oleme temaga kogu aeg, aga kes on Adèle? Ja kas see on taotluslikult jäetud segaseks? Kui palju muudab see filmi teemat ja sõnumit? Nagu eespool mainitud – me tunneme Adèle'i füüsiliselt suurepäraselt, tatrivadest tagumiku kumerusteni, aga tema mõistmiseks on hirvesilmade suurusest ja rohkest nutust hoolimata midagi puudu. See distant, mis karakteri ja vaataja vahele jääb, võib ja võib mitte olla taotluslik. Tundeliselt pakuvad filmi näitlejatööd meile kõiki emotsioone, tehes seda tõepoolest hästi, igast otsast vaadates auhinna vääriliselt, aga miks me siis karakterina Adèle'i ikkagi hästi ei usu?

Suurt osa mängib siin konstrueeritud reaalsuse fenomen filmis. Film püüab olla äärmiselt realistlik, pannes vaataja peaaegu et ebamugavalt vuajeristlikku positsiooni, kust pääsu ei ole. Pikendatud stseenid ja ligipääs kõigele annavad märku sellest positsioonist. Küll aga on sellest hoolimata tunda režissööri märgatavalt eemalseisvat ja kaudset autoripilku. Tooremavõitu seksistseenide lõpul väänduvad kehad teineteise kaissu skulpturaalsesse positsiooni ja täielikku harmooniasse. Lausa klišeelikult mõjub kahe pea suudlemine pargipingil, kus suude vahelt vilksatab kaadrit üle särivat päikesekiir. Poetika on armustseenides viidud seega



„Adèle’i elu: 1. ja 2. peatükk”.
Adèle – Adèle Exarchopoulos.

konstrueeritud maksimumini. Naturalistliku, äärmiselt pika seksistseeni ajal jõuab vähemalt filmihuviline kindlasti mõelda sellele, kui palju kordi need tüdrukud teineteist lakkuma pidid, et saada see hulk kaadreid omavahel lõikuma, mis lõpptulemuses näha. Kõik need asjaolud tõmbavad spontaansust oluliselt maha ja realismi taotlus jääb pidama konstrueeritud naturalismi juurde. Vaataja mõistab Adèle’i peamisi sisemisi protsesse, enesekindluse puudumist, kõhklusi, kahtlusi, segadust, valu, rõõmu jpm. Aga ei tohi unustada, et see kõik tuuakse vaatajani fragmentaarselt üles ehitatud momentide venituses, kus tühjad laigud, mida Adèle’i silmad väljendada ei suuda, selatakse ära täiesti suvaliste kõrvaltegelaste loosse istutamise abil, kes õigel ajal sisse on toodud küsimusi küsima. Nii mõjub täiesti kohtlaselt geiklubis vaba armastuse kuulutaja, kes baari ääres Adèle’ile julgustava müksu annab, lugedes maha vaba armastuse manifesti. Samamoodi mõjub Samiri-

nimeline tegelane (**Salim Kechiouche**), kes Emmale korraldatud kunstinimeste peol Adèle’ilt küsib küsimusi *à la* „kuidas siis ikkagi lesbi olla on?” ja filmi lõpul pettunud Adèle’ile järele püüab joosta. Võib spekuloida, et Samir annab oma filmilembuse ja mehelikkusega mõista Adèle’i lõhestatusest ja pimestatusest armastuse teiste võimaluste suhtes või võtab lausa autori metafüüsilise kohaloleku asemel füüsilise kuju, andes aimu Kechiche’i enda küsimustest. On täiesti loomulik, et kõrvaltegelased jäävad marginaalseks, kui ollakse ühe tegelase külge nii tugevasti kinnitatud, aga küsimus jääb – kas see jutustab meile selle loo ära või paneb meid hoopis kahtlema sellise tegelase usutavuses? Teisisõnu, Adèle on meile nii lähedal, et me lakkame teda uskumast.

Kinopublik ei ole enam selles faasis, et pidada filmi šokeerivaks temas leiduva julge teemakäsitluse ja pornograafilisuse piiril mängiva kujutusstiili tõttu. Kuigi Eestis on ilmselt ka

suur hulk neid, kelles nii teema kui ka kujutusstiil vastumeelsust tekitaksid. Aga see on juba teise kirjatüki teema – meie ühiskonnas valitsevatest rumalatest valupunktidest, kus võõravaen ja hirm vähemuste ees on piinlikult kaua kestnud. Niisiis, meenutagem pigem kasvõi **Lars von Trieri „Nümfomaani“** publikumenu. Peab tunnistama, et just loos ja selle esituses on neil kahel nii mõndagi ühist. „Adèle’i elu“ puhul jääb siiski õhku oluliselt rohkem küsimusi teemast ja sõnumist, mida autor on püüdnud vaatajani tuua. Olen käesolevas artiklis teadlikult vältinud autori intervjuusid tsiteerimast, sest film peaks iseenesest, ilma pikemate selgitusteta andma aimu autori taotlustest.

Kui proovida seda kõike võimalikult läbipaistvalt ja otsekoheselt kokku võtta, siis on kolm võimalust, kuidas eespool nimetatud argumentide najal käesolevat filmi hinnata. Esiteks, võiksime öelda, et see on hea film juhul, kui Kechiche’i eesmärk ongi olnud kujutada ühe armastuse intensiivsust noores mõistuses, mis kaotab inimese ja tema eesmärgid ning asetab keskmesse kogemuse, hetkede pika venimise, mällu templiks surutud mälestused ja nende tahtmatu üleidealiseerimise. Siis on õigustatud kõik väljendusvahenditesse puutuvad valikud – loo fragmentaarne ja konstrueeritud jutustusstiil, ebamugavalt pikad intiimstseenid. Teiseks võiksime öelda, et see on keskpärase film, kui Kechiche’i eesmärk oli balansseeritult kujutada ühiskonna, perekonna ja indiviidi suhet seksuaalsusesse. Ning kolmandaks võiksime öelda, et see on pigem nõrk film, kui Kechiche’i eesmärk oli jutustada lugu ühe tüdruku arenemisest naiivsest kooliplikast intelligentseks naiseks maailmakultuuri ja sinipäise lesbist kuns-

titeadlasest armastatu kaudu. Niisiis taandub kõik taotlustele ja toob meid järeldusele, et kuskil on ühe või teise väljendusvahendiga liialdades filmi osised üksteist õõnestama asunud. Kui juba naturalismi suunduda ja püüda vaatajale ette manada peategelase lõhnataju, tekstuurikogemusi jm, siis kust läheb piir? Kas me usuksime Adèle’i rohkem või vähem, kui näeksime liiksaks nutule ja seksile ka igavlevat juuksuritoolis istumist, bussipeatuses nina nokkimist ja potil punnitamist? Kas me saaksime Adèle’ist rohkem aru, kui ta tsiteeriks lasteaiast põhjalikumalt **Sartre’it**? Kas see film võinuks samade näitlejatega õnnestuda ka teatrietendusena?

Kuigi eespool pakutud ideed jäta-
vad mulje vaenulikkusest, ei ole ma filmi suhtes seda sugugi. Pigem on käesoleva artikli eesmärk olnud esitada olulisi küsimusi loo jutustamise ja autori taotluste kohta, tunnistades arutelu pakkuvate elementide rohkuse tõttu, et tegemist siiski pigem huvitavalt üles ehitatud lavastusega kinolinal küllaltki keerukale ambitsioonile. Keegi, kes teadlikult filmi väljendusvahenditest ei mõtle, võiks enne filmi vaatamist meenutada oma esimese armastuse tunnet ja visuaalseid mälestusi sellest. Kui need on olemas, puudutab film kahtlemata ja rohkem ei olegi vaja. Igal juhul on tegemist olulise filmiga, mis paneb mõtlema nii oma positsiooni üle vaatajana kui ka inimesena, osaledes filmi vaatamisel nii selle konstruktiivsetes küsimustes kui ka teemapüstituses.

PRANTSLASED TEGID SEDA JÄLLE

PEETER SAUTER

Tegid mida? Seksuaalsest vabaks saamisest, initsiatsioonist jutustava kultusfilmi, mille stsenaarium ja dialoogid on valdavalt primitiivsed, aga mis on väljapeetud ja töötab. Veider, et selletaolisi saab aastakümne või paari takka ikka ja jälle uuesti teha. Tõsi, kui **Roger Vadimi** „**Ja jumal lõi naise...**” (1956) **Brigitte Bardot** oli lihtsalt animaalne iludus kui loom, kes tõmbas mehed käima, siis **Just Jaeckini** „**Emmanuelle’is**” (1974) näidati juba erisuguseid seksuaalkäitumisi masturbatsioonist vägistamiseni. **Abdellatif Kechiche’i** „**Adèle’i elu: 1. ja 2. peatükk**” (2013) on aga selgelt ja üheselt lesbifilm, mille seksistseenid mõjuvad dokilikena, nagu praegune ajastu vaim ongi. Film on fenomen. Plaksutatakse

Cannes’is, auhinnatakse erandlikult ka peaosalisi ja vaadatakse usinalt kinos. Võib öelda, et nii ongi vaja filme teha.

Samas ei usu ma, et kinokoolides saaks seda näidata õppematerjalina. Saab näidata kui fenomeni ja näidist, kuidas ei ole mõistlik kirjutada stsenaariume ja dialooge ja lasta mõistatada, mis on see, mis filmi siiski hästi tööle paneb.

Mis on lahti stsenaariumi ja dialoogidega? Need seletavad vaatajale sisu ja idee lahti, aga ei ole lugu ise, elu ise.

Mis vaatama paneb? Näitlejate ehe mäng ja see, mille kohta reklaamimaailmas öeldakse „keep it simple and stupid” – mida ei ole üldse lihtne järgida, kui teed filmi, mille kallal hulk inimesi pusib aastaid.

„Adèle’i elu: 1. ja 2. peatükk”.

Emma – Léa Seydoux ja Adèle – Adèle Exarchopoulos.



Lugu ise on ülilihtne. Peenema maailma (justkui aadlidaam) Emma võlub ära matsiplika Adèle'i. Aadlik veab muidugi matsi oma salongi ja võtab teda seal, kuni isu jätkub, ja viskab siis tänavale. Mats aga on näinud korra rafineeritud maailma ilu, mis valmistas paljuski pettumuse, aga ega tal pärast sealt pagendamist enam oma lihtsa elu juurde tagasipääsu pole. Vana lugu värskes kuues.

Kõik stseenid ja dialoogid on illustriivsed, tegelased psühholoogiliselt ühesed marionetid. Põhjus küllap selles, et film põhineb koomiksil. Ometi ajavad **Adèle Exarchopoulos** ja **Léa Seydoux** neile tegelastele elu sisse, ja kuidas veel. Adèle suudab paar korda filmi jooksul ehedalt punastada (kui palju te sellist asja filmis olete näinud), kurva stseeni ajal voolavad ojana pisarad ja tatt ninast, poorid näos on avatud, inimene enesest ära, pooleldi palavikus, pupill muutunud. Sellist tehakse näitlemise maailmas harva. Ma ei oska hinnata, kui palju on asi puhttehniline. Väga võimalik, et tubli füsioloog ja psühholoog oskavad näitlejad leili ajada ja juhtmed kokku jooksutada, kasvõi medikamentide abil. Seda oletama paneb seksistseen poisiga, kus noku on püsti, aga vahekorda tõenäoliselt siiski imiteeritakse. See pole etteheide. See on lihtsalt järelemõtlemise koht. Tunda on, et mängufilm võib varsti sulada kokku porno- ja dokfilmiga, aga pakuda selle juures huvitavat psühholoogiat, komplitseeritud lugu ja üldistusi elu kohta.

Kolme tunni „Adèle'i” juures on üks pisut peenem episood ja psühholoogiline käik (kui ma hakkän võrdlema peenpsühholoogidega filmikunstis, näiteks **vendade Dardenne'idega**). Käik on selline. Emma on millegipärast

Adèle'ist tüdinenud ja soovib semmi-da raseda Lisaga. Võimalik, et ta soovib Lisa last hooldada, aga teab, et ise rasedaks jääda ei taha. Emma teeskleb, et tal on menstruatsioon, et eemalduda Adèle'ist. Aimab ette ka tõenäolist asjade käiku: üks jäetud Adèle'il tekib juhusuhe meessoost töökaaslasega, Emma saab tekitada stseeni ja visata äravõrgutatud Adèle'i tagasi rentsliisse. Kogu see lugu on mängitud välja varjalt, elliptiliselt ja väljapeetult ning erineb nii väga kogu ülejäänud filmi illustriivsusest ja deklaratiivsusest.

Olgu, üks liin on veel ehe ja tugev. Kuidas Adèle on koolis tüdrukute kambas semu ja kuna õhust tajutakse ta seksuaalset küpsemist, hakatakse talle poissi otsima. Leitakse muidugi ka, ja kui Adèle on poisiga voodis käinud, nõutakse aruannet. Sealsamas tüdrukute kambas on aga keegi, kes ootamatult Adèle'i suudeldes annab kätte maigu, kuidas võiks eristuda lesbisuhe. Adèle avastab midagi uut ja samas pööratakse see naljaks. Kui nüüd kamp aga tajub, et Adèle on tõesti vanema ja kogenuma Emmaga, kelle lesbilisus paistab kaugele, lähedaseks saanud, käitatakse nagu loomakari ja heidetakse Adèle jõhkralt enda hulgast välja. Kogu see lugu oli läbi mängitud rahulikult ja enesekindalt, kuigi näitlejaid oli jällegi nukkudena, üheste kujudena kasutatud. (Kes tuletaks mulle meelde Prantsuse filmi, kus tegelastevahelised kired ja konfliktid mängiti ette laborirottide peal?) Kuidas tekib iha, kuidas frustratsioon ja kuidas kari käitub indiviidiga, kes millegi poolest erineb? **Alain Resnais' „Minu Ameerika onu”**, 1980 – [Toim.]

Aga sellisel tasemel analüüsi ja selt-sielu mängu on filmis vähe. Enamasti näidatakse näpuga.



„Adèle'i elu: 1. ja 2. peatükk”.

Emma – Léa Seydoux ja Adèle – Adèle Exarchopoulos.

Võtame ajaviiteks ette mõned illustreerivad motiivid, mis esimesel hetkel on allaneelatavad, aga hiljem hakkavad sees keerama. Algusotsas on rida koolitunni stseene, kus prantsuse kirjandusklassika läbivõtmine mängib meile ette, mis lugu siin kohe lahti läheb. Tipneb see arutlustega **Pierre Choderlos de Laclos' „Ohtlike suhete”** üle ja samas me näeme, et kirjandussõber Adèle ei jälgi enam tundi, sest reaalne erootika ja unenägu sinisejuukselisest Emmast on ta ellu sisse murdnud. Ons kuidagi huvitav näidata, et armunud inimene näeb unes oma unistust? Idees pole midagi huvitavat, aga kui teostus on atraktiivne, siis viib kaasa. Ja teostusel, täpselt nagu paljude tükistseenide teostusel, pole viga. Adèle ja Emma räägivad toidust. Adèle: „Ma söön kõike peale molluskite. Need meenutavad tatti.” Emma: „Mulle meenutavad avatud austerkarbid...” Adèle (kiiresti,

paaniliselt): „Ma ei taha teada, mida need sulle meenutavad...” Sellist teravmeelsust on filmis palju. Peol teeb üks proua nalja: „Naine võtab pea spagetikausist välja ja ohkab – oli see alles grupikas!”

Võibolla olen vanaks saanud ja valivaks muutunud, aga odav dialoog on odav. Kuid kui filmis primitiivset uhkelt välja mängitakse, on asi siiski ilus. Elus on labasust kui palju, miks mitte seda filmi panna. Peened paradoksid. Võtame paar pildikest veel. Emma küsib, keda Adèle kunstnikest teab. Adèle venitab: „Picasso...” „Ja veel,” küsib Emma. „Picasso ja... Picasso...,” naeratab Adèle. No sel viimasel polnud väga vigagi. Väljapeetud primitivism.

Koos minnakse kunstisaalidesse ja seal on operaator üles filminud antiikskulptuuride tagumikkude paraadi. No naise ikka. Miilustatakse pargipingil ja siin laseb operaator suure-plaani-

musitajate vahelt otse kaadrise paista päikesel. No kuulge. Emma vabameelses kodus süüakse parimaid austreid ja seksitakse häälekal, sest seal peres teatakse tüdrukute elust kõike ja juuakse armastuse terviseks: „Vive l’amour!” (Kuigi isegi Emma võõrasisale tundub see kaheldava väärtusega toost.) Adèle’i juures tuleb peenel Emmal aga vohmida ja kiita spagette ja valeda, et kuigi ta tahab olla kunstnik, on tal ärimehest *boyfriend*, kes nende elu majandab. Ja Adèle’i isa kiidab õpetlikult: „Kunst on tore, aga ametit on ka vaja.” Kui suhe kiiva kisub, kirub Emma Adèle’i: „Võtad talt suhu ja siis suudled mind...” Oh, jah. Adèle pakub Emmale: „Ostan su maali ja maksan natuuras...” Hm. Kogenud mees homobaaris valgustab Adèle’i, kes suudlevaid mehi kiikab: „Armastusel pole sugu. Võta keda tahad. Kes su õnnelikuks teeb. Kelle asi!” Oi-oi. Emma ateljeepeol teatab vana tark mees: „Naised saavad meestest üheksa korda rohkem orgasme...” Ah soo, tõesti?

Tõsi, vaadates kogu see „puust ja punaseks” stseenijada ei häirinudki eriti, ei olnud äraarvatav, nagu kehva-de filmide puhul, kus pinget ei suudeta hoida. Aga teist korda vaadates tahaks filmi ilmselt edasi kerida seksistseenideni või stseenideni, kus näeb head mängu, mida filmis on palju – kuigi vaid peasolistelt, teised teevad lihtsalt korrektselt oma töö ära. Kas võib intiimstseenide eheduse võti olla selles, et dialooge on kirjutanud Emma osatäitja Léa Seydoux? Võimalik. Oma teksti on hea rääkida ja isegi ergastatud partner mängu kaasa tuua.

Mulle meenub, et kui **Innokenti Smoktunovski** meie koolikohtumisel rääkis, et **Hristo Hristovi** filmis „**Barjäär**” (1979), kus ta tegi üht peosadest,

on peaaegu kõik dialoogid tema kirjutatud, siis mu õpetaja **Mikk Mikiver** naeris ja viitas, et korüfee ilmselt kiitleb. Aga ehk oli režissöör nii tark mees, et lasigi peasolisel dialoogid oma käega läbi kirjutada? Hm, see tuleks kõrva taha panna. Kiiduväärt on ka, et oma dialoogid läbi kirjutanud Léa Seydoux on suutnud kirjutada Emma negatiivseks võrgutajaks ja naiivse, õrna ja samas matsliku Adèle’i ohvriks. Just nagu ta oleks kirjutamise ajal Adèle’i suutnud armastada rohkem kui enast. Äkki oligi nii?

Kas puiste detailide vahel midagi peenemat siis polegi? On ja ei ole ka. Ja ma ei tea, kas need on teadlikult mitmeti mõistetavad detailid või juhuslikud. Adèle’i emantsipatsiooni edenedes hakkab tüdruk kandma järjest suuremaid kõrvarõngaid. Ümmargusi kõrvarõngaid. Kuna austrite seostamine vagiinaga oli läbimõeldud, siis pole auguga kõrvarõngad ilmselt juhuslikud. Sinipäise Emma näituse avamisle (see on ta maha jätnud, kuid Adèle ei suuda teda unustada ka, hulpides selili sinisises meres) saabub aga Adèle sinises kleidis, mille kohta ei oskagi öelda, kas see esindab endiselt ta labast maitset või on ühekorraga matslik ja esteetiliselt rafineeritud. Kogu ülejäänud seltskond on Adèle’i värvikarje kõrval riidetatud stiilselt tagasihoidlikult. Kui nüüd aga Adèle end peenemas seltskonnas lootusetult võõralt tundes minema jalutab, jookseb talle järele noormees, kes oli juba varem tüdrukule silma heitnud. Jälitab, keel vestil, tüdrukut, kes nüüd võiks olla kättesaadav, aga tüdruk on nurga taha kadunud ja mees tormab vales suunas. Väga prantsusefilmilik. Nii lõpeb ka film otsi lahti jättes ja järke ootama pannes, ja see on päris kena.



„Adèle'i elu: 1. ja 2. peatükk”.

Emma – Léa Seydoux ja Adèle – Adèle Exarchopoulos.

Niisiis on primitivismi tegemine peen mäng. Täpselt nagu maalikunstis. Kui primitiivsus jääbki primitiivsuks, siis on igav, kui aga sellele tekib sügavam mõõde või teine plaan, siis on filmi vaadates õnnelikud nii hajameelsed kinoskäijad kui ka filmidest küllastunud kriitikud. Kas siin on selline asi õnnestunud, jääb õhku ja otsustamata. Mis paneb järeldama, et seda teed on igatahes käidud teadlikult.

Kui viimane üksteisest möödajooksmise stseen mõjus prantslaslikult, siis tsitaatidena tunduvat on rohkemgi. Üliõpilaste tänavademonstratsioonile järgneb varsti geiparaad. Ja kõik

need peente inimeste aiaped. Hakkan siin kahtlustama tuneeslasest režissöör Abdellatif Kechiche'i varjatud irooniat. Kellega samastuks režissöör ise – Emma või Adèle'iga? Enamasti võib ju filmides tajuda, millise osalise taga seisab filmi autor, kelle advokaat ta on, keda heaks kiidab. Isegi varrukast pentsikuid karaktereid pakkuvatel filmitegijatel, näiteks **Quentin Tarantinol**, on see tajutav. Varjatult teeb režissöör filmi ikka ühe või teise tegelase positsioonilt. Aga siin ma ei oska öelda, kord on õilsam Emma, kord Adèle. Ja see on jälle autori pluss. Ta on tegelaste maalimise enda käest ära andnud ja

lasknud tüdrukutel möllata. Nagu teab hea treener, et kui meeskond mängib suurvõistlusel (ükstapuha kas vutti või kossu), siis las mängivad oma mängu, parem on võimalikult vähe sekkuda.

Niisiis on primitiivse ülesehitusega filmil palju lahtisi otsi. Samas ei teki vaadates tunnet, et ei saa aru. Ehk ma siiski alguses eksisin ja film vääriks põhjalikumalt analüüsi.

ABDELLATIF KECHICHE on sündinud 7. detsembril 1960. aastal Tunises Tuneesias. 1966 emigreerus ta vanematega Prantsusmaale ja kasvas üles Nice'is. Alates 1982. aastast on ta näitlejana teinud kaasa kaheksas filmis. 2000 lavastas ta esimese filmi „Voltaire'i eksimus”. Kechiche'i kõik viis täispikka mängufilmi on pälvinud rohkesti auhindu. Režissöörina peab ta enda mõjutajaks jaapanlase **Yasujirô Ozu** filme. Tema viimane film „Adèle'i elu: 1. ja 2. peatükk”, mille lähtealuseks on **Julie Maroh'** koomiks

või õigemini graafiline romaan „**Sinine on soe värv**” (Le bleu est une couleur chaude), tegi eelmisel aastal Cannes'i festivalil ajalugu, olles esimene Kuldse Palmioksa võitnud linateos, mis valminud koomiksi põhjal. Samuti anti esimest korda peaauid hind režissöör Abdellatif Kechiche'ile koos filmi peaosatäitjate **Adèle Exarchopoulose** ja **Léa Seydoux'ga**. 2014. aasta 20. augusti seisuga on film saanud 76 auhinda ja jõudnud 59 korral nominentide hulka. 2008. aastal sai ta koos saksa-türgi režissööri **Fatih Akiniga** Médaille Charlemagne pour les Médias Européeni panna eest integratsiooni edendamisel. Filmid: 2000 „Voltaire'i eksimus” (La faute à Voltaire); 2003 „Kõrvalepõige” (L'esquive); 2007 „Seemne saladus” (La graine et le mulet); 2008 „Palehigis” (Sueur, lühifilm); 2010 „Must Veenus” (Vénus noire); 2013 „Adèle'i elu: 1. ja 2. peatükk” (La Vie d'Adèle – Chapitres 1 et 2).

Adèle Exarchopoulos, režissöör Abdellatif Kechiche ja Léa Seydoux Cannes'i filmifestivalil 2013. aasta mais.



ELU MÕÖDUPUUKS ON INIMENE JA AINULT INIMVÄÄRIKUSEL ON TÕELIST VÄÄRTUST

SANDRA JÕGEVA



Igor Ruus Oleviste kiriku tornis 2009. aastal.
Ott-Olari Ruusi foto

Igor Ruus (sünd. 23. aprillil 1954) on filmitegija juba üle kolmekümne viie aasta. Ta alustas operaatori assistendina Tallinnfilmis, õppis Moskva Üleliidulises Riiklikus Kinematograafiainstituudis operaator-režissööriks ning on olnud tegev kümnete filmide juures, seda operaatorist produtsendini. Tähtsamad neist on: „**30 aastat hiljem**” (Tallinnfilm, 1989, operaator), „**Rahu meie kodudele**” (Tallinnfilm, 1990,

operaator), „**Hella Wuolijoki**” (Lege Artis Film, 1997, operaator), „**Tallinn Euroopa ristteel**” (Estonia Film, 1996, režissöör, produtsent), „**Väike linn, suure kindluse taoline**” (Estonia Film, 1996, režissöör, operaator, produtsent), „**Igaviku seisukohalt**” (Estonia Film, 2002, kaasrežissöör, -operaator, stsenaarist, produtsent), „**Jaan Klõšeiko**” (Estonia Film, 2005, kaasrežissöör, -operaator ja -helirežissöör, produtsent),

„...maa ja vee piiril” (Laterna, 2008, režissöör, stsenarist, operaator, monteeriija, produtsent), „Keraamik Leo Rohlin” (Laterna, 2010, režissöör, stsenarist, operaator, monteeriija, produtsent), „Graafik Vive Tolli” (Laterna, 2013, režissöör, stsenarist, operaator, monteeriija, produtsent).

Kohe alguses tõden, et mulle ei meeldi, kui Eesti väikses ühiskonnas intervjuerib elukaaslane elukaaslast, alluv ülemust, sõber sõpra, tehes laiema avalikkuse jaoks näo, justkui küsitleks ta võõrast inimest täiesti neutraalsel pinnal. Seega mainin kohe alguses, et tee me juba aasta aega koos dokfilmi ning oleme paljudel teemadel, mis nüüd jutuks tulevad, arutlenud teel punases bussis võttele kusagil maanteel, omavahel kokku saades, et filmitaotlust kirjutada või filmitud materjali üle vaadata...

Milline oma film tundub sulle nüüd, kui oled saanud kuuskümmend, kõige olulisem?

Arvan, et „Rahu meie kodudele” võib nimetada selliseks filmiks. Mäletan, kui kuulsin kakskümmend viis aastat tagasi aprillikuu hommikul, et Türi linnas on mõrvatud kirikuõpetaja Harald Meri, käis mingi jõnks südamest läbi. Järgmisel päeval sõitsime Tallinnfilmi grupiga Tartusse ringvaate toimetuse ühte pala filmima. Palusin, et läheksime Türi kaudu, ja kuna mul oli veidi toorfilmi tagavaraks, siis filmisin pastori põlenud maja, tulest kahjustatud klaverit ja noote. Noote vedeles palju maja ümber. Siis tuli mingi komisjon kohale ja filmisin neid. Ilmutasin selle materjali ära ja sisuliselt kuulus see mulle. Seisime mõni aeg hiljem Tallinnfilmi fuajees koos Heli Speegiga ja

rääkisime sellest juhtumist, kui juurde astus Tallinnfilmi tollane direktor ning pakkus Helile võimalust Harald Merist filmi teha. Samas andis Heli mulle võimaluse filmi juurde operaatoriks tulla. Töö käigus kujunes välja, et minust sai ka kaasdramaturg. Film tuli välja 1990. Mis selle filmi kohta võib öelda? Vaistlikult tajusime ära järgneva ajastu trendi. Võtsime Harald Meri tütre Meeli Meri filmi peategelaseks ning sellest sai isiklik lugu, mis mõjus piisavalt intiimselt.

Kas su elus on mõjutusi, mille tähtsusest saad alles nüüd aru?

Kõigepealt – need möödunud sajandi alguses Eestis küpsenud ja kujunenud inimesed. Kui laps olin, suhtlesin mitmetega ja nüüd saan aru, mis oli neis kõigis ühist – väärikus. Et elu mõõdupuuks on inimene ja ainult inimväarikusel on tõelist väärtust. Kõik muu on tolm. Samuti on kogu mu olemusele mõju avaldanud Thomas Manni publitsistika.

Kindlasti tahaks rääkida põgusalt Moskva kinoinstituudist...

Mis mind kinoinstituuti astudes kõige enam vapustas, oli sealsete inimeste üleüldine nõukogudemeelsus. Ajud olid ikka ametliku propagandaga väga ära pestud. See, et ma õppisin koos Goša, kuulsa režissööri Igor Savtšenko pojapojaga ühel kursusel ja et meist said sõbrad, oli suur õnn. Kuna ta oli juudi perekonnast, hoolitsesid ta vanemad väga selle eest, et nende võsukesest kasvaks haritud inimene. Ta oli kooli ajal käinud erinevates ringides – ja teised haritud moskvalased panid ka oma lapsed neisse ringidesse –, seetõttu oli tal väga lai ja huvitav sõpruskond. Nende kaudu sain teada,



Igor Ruus maalikunstnik Valeri Lauri ateljeekorteris 2011. aastal.
Valeri Lauri foto

mida huvitavat üldse Moskvas toimub – muusikas, kunstis, teatris.

Aga see operaatorite kursus, kus õppisin, tahtis endale paremat humanitaarharidust ning me nõutasime endale vene ja maailmakirjanduse ajalugu juurde. Bahmutski oli maailmakirjanduse lektor ning see kursus oli suurepärase. Hiljem sain teada, et vene kirjanduse õppejõud, kelle nime ma enam ei mäleta, oli Bahmutski peale 1930-ndate repressioonide ajal koputanud ning ta istus omal ajal kinni. Ta sai välja ja nad andsid endiselt tunde samas ülikoolis, teretasid iga päev ja naeratasid teineteisele. See oli see nõukogude vene reaalsus.

Ehk räägiksid oma Školnikovi-filmist „Igviku seisukohalt” – olid selle

produtsent, stsenaarist, kaasrežissöör ja –operaator –, selle heast vastuvõttust välismaal.

Tahtsin teha filmi Nõukogude Liidu kangelasest. Semjon Školnikov oli kolmekordne Stalini preemia laureaat. Oma teise preemia sai ta filmi eest „Nõukogude Eesti” (1946) operaatorina. Ta on Eesti kõige vanem dokumentalist, sündinud 1918. aastal.

Kui ma läksin Školnikovi juurde, siis rääkis minuga veendunud nõukogude inimene. Teadagi ei käi meie tingimustes dokfilmi tegemine kiiresti. Kui sain esimesed toetusrahad ja läksin ta juurde aasta hiljem (2000), rääkis minuga juba veendunud liberaalne kapitalist. Tema maailmavaade oli vahepeal kardinaalselt muutunud. See filmiski kajastuv paradigma muutus

oligi, mis prantslasi selle filmi juures köitis. Samal ajal tehti Prantsusmaal mitmeid filme, mis rääkisid inimestest, kes Vichy režiimi üle elasid. „Igaviku seisukohalt“ valiti „Fipateli“ filmifestiivalile, mis toimub Biarritzis.

Kuidas jõudsid portreefilmideni kunstnikest?

Kõik algas veel kooliaastatel, kui tegin ühte kursusetööd kadunud Valdur Ohakast. Siis ma sain aru, et see, mida kunstnik kujutab, tema loomingu sõnum, ning see, kuidas ta seda interpreteerib, on kaks erinevat asja. Et valdaval enamikul kunstnikel on vaimne taust palju huvitavam kui nende looming.

Kas tunned, tehes filme kunstnikest, mingit kohustust luua neile inimestele, üldjuhul juba eakatele Eesti kunstiklassikutele, filmi vahenditega monument ja kas tunned mõnikord, et see formaat on piirav?

Esiteks, need kunstnikud on oma loominguga ennast Eesti kunstiajalukku juba jäädvustanud. Kuid kunstniku looming on siiski konkreetse ala piirides kinni. Film aga näitab ehk veidi enam – me näeme inimest tema argielus, kuuleme, mida ta ise oma tegudest arvab, ja selles kontekstis muutub kunstniku looming vahest ruumilisemaks, omandab teise dimensiooni.

Kas sa leiad, et oled loominguliselt hiline õitseja, usud, et oma olulisemad asjad teed alles pärast kuuekümnendat eluaastat?

Pärast kooli ei olnud peale kohutavate ambitsioonide suurt rohkem midagi, nüüd aga on olemas kõik peale ambitsioonide. Aga on missioonitunne. Olen aasta aega tegelnud Eesti filmikroonika

traditsiooni taaskäivitamisega ja tundub, et on tulemus. Eesti Kroonikafilmi eesmärgiks on Eesti elu igakülgne kajastamine. Meie *slogan* on järgmine: „Me ei filmi uudiseid, me jäädvustame ajalugu.“

Sa tundud mulle inimesena, kellel on piisavalt aega huvitavate hobide jaoks ja kes hoiab end lihtsalt oma lõbuks väga erinevate asjadega kursis. Samas on sul vaieldamatult palju tööd. Seda ajal, kus väga paljud professionaalid tunnistavad, et väljaspool oma eriala pole neil aega ja energiat millegagi teha.

Ma ei tegele nende asjadega lõbu pärast ja ei nimetaks hobideks, vaid tegelikult see käib elukutse juurde. Üks tõsine tegija ei saa olla puine ja elada kunagi kogutud vaimsest varast. Maa-ilm muutub meie ümber kohutava kiirusega ja selleks et ajaga sammu pidada, peab vaim olema ergas, ja selleks et vaim ergas oleks, peab ta saama küllalt hapnikku. Siit ka minu sõltuvus spordist. Mul on hea meel, et kui ma *dodjo*'sse (džuudosaal) lähen, siis mind tervitavad kättpidi nii minuvanused treenerid kui ka kaheksa-aastased lapsed. Ja siis ma neid kukerpalle teengi.

Sa tundud olevat vene kultuuriruumis vägagi kodus. Kas see on puhtalt põlvkondlik eripära või on suurem osa kasvamisel kakskeelses kodus?

Minu jaoks on keele aegruum tohult oluline. See, et ma arenesin kahes keele aegruumis, arendas tunduvalt silmaringi. Eestlaste puhul on mitmes keeleruumis elamine ikka kohustuslik olnud. Aga keele olemus huvitab mind niivõrd, et kui praegu peaksin endale uuesti elukutse valima, oleks see filoloogია ja mitte kino.



Igor Ruus Kumu muuseumis 2009. aastal.
Erik Boltowski foto

Kas Eesti filmil läks paremini Nõukogude ajal või praegu? Kuidas sulle tundub – mis on peamine erinevus, kuidas oli tegutseda filmi alal siis ja nüüd?

Ma arvan, et laias laastus oli Nõukogude ajal filmitegemine elukutse, nüüdseks on sellest saanud pigem hobi. Annaks jumal, et see muutuks uuesti professionaalseks tegevuseks! Näiteks ma arvan, et dokfilmide puhul peaks olema produtsendi vastutuse garantiiks valmis film. Enne film – ja alles siis raha! Praeguse rahastamissüsteemi juures puudub võimalus prognoosida korralikku tulemust. Ehk siis hakataks rohkem hindama professionaale.

Vaadad sa ise rohkem filmiklassikat või tänaseid filme ja kumb sulle

isiklikult rohkem pakub? Millised tendentsid huvitavad sind praeguses maailmas kõige enam – mõtlen nii filmikunsti kui üldiselt kultuuri, tegelikult ühiskonda laiemalt?

Mind huvitavad uued tendentsid filmikeeles, et kuidas on võimalik lugu põnevalt jutustada. Ühiskondlikest arengutest huvitab mind kõige enam see, et mitteformaalsed liikumised on hakanud üha rohkem ja rohkem oma häält tõstma. Kas kodanikualgatusel põhinevatel organisatsioonidel jätkub hääletugevust. Kas nendega hakatakse lõpuks arvestama.

Millest sa unistad?

Tangot tantsides vanadusele vastu minna.

IGOR RUUSI KUNSTNIKUFILM VIVE TOLLIST

ANNE UNTERA

„GRAAFIK VIVE TOLLI”. Stsenarist, režissöör, operaator, monteeriija ja produtsent: Igor Ruus. 30 min, värviline ja mustvalge. Tootja: Laterna OÜ, 2013.

28. oktoobril 2013 esilinastus Kumu auditooriumis režissöör **Igor Ruusi** (Laterna OÜ) kunstnikufilm „**Graafik Vive Tolli**”. Raamid sellistele Eesti Kunstnike Liidu kaasabil loodud fil-

Igor Ruus koos Vive Tolliga kunstniku kodus 2012. aastal.
Loit Jõekalda foto





Vive Tolli graafika eksperimentaalateljees 1980. aastatel.
Matti Saanio foto

midele annab ette juba nende formaat (kestus 30 min) ja tavapärase intervjude kasutamine. Filmi autor Igor Ruus on teinud kaua ettevalmistusi ja toonud mängu katked 1965. aasta dokumentaalfilmist „**Must ja valge**“, samuti 1981. aasta ringvaatest „**Nõukogude Eesti**“ koos toleaegse ehtsa kaluriküla miljöõ, Vive Tolli loomingu algusaastate lättega. Omaette puánt on filmi esmapilgul märkamatu muusika – nagu autor märkis, on ta **Erkki-Sven Tüüri** loal kasutanud tema hoopis varasemat, **Villem Raamile** pühendatud filmi muusikat, viidates nii Raamide ja Tollide vahelisele sõprusele. Kuid kõige olulisem, kontakt Vive Tolli endaga, avameelse, delikaatse ja sooja inimesega, luuakse kohe filmi algusminutitel. Kunstnike paar Vive ja **Lembit Tolli**

valmistub üksmeelselt külaliste vastuvõtuks graafiku südasuvisel sünnipäeval. Teadmises, et esilinastuse ajal oli Lembit Tolli meie hulgast igaveseks lahkunud (9. oktoobril 2013), saab linasteos juurde koos veedetud hetki vääristava momendi, milleks filmikunstil on parimad vahendid.

Armastatud ja tuntud kunstniku loomingu räägivad filmis kunstikriitikud **Jüri Hain** ja **Mai Levin**, Tolli raamatuillustratsioonidele heidab oma professionaalse pilgu disainer **Asko Künnap**. Jüri Hain oskab, nagu tavaliselt, tuua käibelolevasse retseptiooni mõne kasvõi väikese, aga seni vähe tuntud või hämmastava tööga. Filmis juhib ta tähelepanu Vive Tolli kujundatud Tšehhoslovakkia postmargile (pole üldse tavaline, et ühe riigi postmargi



Vive Tolli kodu-
ateljees 1980. aastatel.

kujundusse valitakse teise riigi kaas-
aegse kunstniku teos), millele pani alu-
se 1977. aastal olulise rahvusvahelise
auhinna Kuldõuna võitmine Bratislava
rahvusvahelisel lasteraamatubiennaalil.
Samuti sõnastab Hain täpselt Vive
Tolli edu võtme: erilise oskuse luua
järjepidevust, siduda oma (nõukogu-
de) kaasaeg Eesti kultuuripärandiga
(rahvaluule, keskaegne arhitektuur,
klassikalised poetessid jne). See oskus
viis ta kiirelt suurele rahvusvahelisele
graafikaareenile. Mai Levin rõhutab
usutluses seda, et kogu loomingulise
vabaduse juures on Vive Tolli alati
osanud oma raame, piire tunnetada ja
kindlustanud nõnda targalt loomingu
terviklikkuse.

On ütlematagi selge, et kõige alu-
seks on kunstniku talent ja töötahe.
Tolli meenutab esimest takistust oma
graafikukarjääris: toleagne Tarbekunsti
Instituudi rektor **Adamson-Eric** ei lu-
banud noort keraamikaüliõpilast **Vive
Pajusood** graafika erialale üle minna,
ehkki kõik õppejõud märkasid temas
head joonistajat. Kui üleviimine siiski
õnnestus, tuli Tollil ühel semestril õien-
dada kahe eriala eksamid, et mitte koo-
list välja kukkuda. Näib, et jõudu sääst-
mata (mitte ainult) loomingule pühen-
dumine on Vive Tolli iseloomu osa,
kusjuures ta jagab üsna lahkelt oma
oskusi, teadmisi, raamatuid jm kaas-
inimestega. Aga Igor Ruus on filmilin-
dile püüdnud ka kunstniku pika, hin-



Vive Tolle kodu-
ateljees 1980. aastatel.

dava, läbinägeliku pilgu graafikakojas jäädvustatud stseenis. Graafik ja tema lahutamatu abiline, meister **Uku Kann** valmistuvad meistriteose sündi vastu võtma, mille juures argine vestlus vaid looritab graafikakunsti saladusi. Pisut annavad sellest müstilisest protsessist aimu lausekatked nagu „ühte tööd tegime kaks aastat“, „loodus mängib ise kaasa, teeb oma mustreid“, „mängisin sellega kaks aastat“, „söövitusele on tõmmatud kõrgtrükiga peale“ jne.

Igor Ruusi portreefilmi Vive Tollist muudab omapäraseks üks mällu salvestamise võte – perioodiliselt korduv videokatkend tantsukursutest, milles osalejate seas tunneb ära noored Vive ja Lembit Tolle. Tegemist on

Evald Okase filmitud, kunstnike liidu liikmetele korraldatud tantsukursustega, ilmselt 1960. aastatest. Kiirendatud, närvilises tempos mustvalged tantsukaadrid rütmistavad vestlust vana daamiga, lõhkudes ühtlasi naiselikgraatsilist ja lüürilis-mõtlikku kuvandit temast ning pakkudes asemele treeningu idee. Paari esialgsed kobavad sammud ja ringivaatamised sujuvad järjest enam, muutudes voolavateks tantsusammudeks. Need videokaadrid on päris kõnekad, viidates peale tantsukultuuri kui haritud inimese ühe oskuse ka partnerlusele ja koostööle.

Filmi tegijal oli kasutada **Vappu Thurlowi** koostatud ja **Teppo Vuoristo** 2011. aastal välja antud soliidne mono-



Vive Tolli koduateljees 1980. aastatel.
Villem raami fotod Igor Ruusi kogust

graafia „**Läbi aegade kohtade kätte**“. Raamat on oma suurepärase tehnilise teostuse ja rahuliku, ülevaatliku stiiliga Vive Tolli vääriline. Filmis on kasutatud kaadreid ka raamatu esitluselt Kunstihoones, mis toob sisse seltskondliku koosolemise kolleegide ja prominentidega. Selline melu oma pidulike ja lõbusate hetkedega kuulub kunstielu juurde, aga hea kunstnik käib alati oma väga üksildast, rasket rada.

Kokku võttes on tegemist meeldivalt mitmekülgse portreefilmiga, milles kultuurilooliste hinnangute ees valitseb inimlik kontakt väljapaistva kunstnikuga. Vaid väike parandus: Vive, mitte Viive Tolli.

JÄRELEHÜUDEKS KULLAKETRAJALE EHK FILMIRETSENSIOONI ASEMEL

AIME TAEVERE

„KULLAKETRAJAD”. Filmi autorid: Kiur Aarma ja Hardi Volmer. Stsenariumi toimetajad: Erik Moora ja Tõnis Leht. Operaator: Ants-Martin Vahur. Helioperaator: Arian Levin. Helikujundus: Horret Kuus. Muusika: Ardo Ran Varres. Jutustajatekst: Kiur Aarma. Montaaž: Valter Nõmm ja Priit Pääsuke. Filmide restaureerimine ja värvikorreksioon: Tanel Viksi. Järeltöötlus: Luxfilm. Animatsioonid: Raivo Möllits. Graafika: Janek Murd. Kaardid: Atko Januson. Produutsent: Kiur Aarma. Peedu Ojamaa lugu esitas Tõnu Aav. Digital Betacam, 74 min, värviline ja mustvalge. © Traumfabrik, 2013. Esilinastus 28. novembril 2013 CC Plazas Tallinnas.

Peedu Ojamaa, Eesti Reklaamfilmi looja ning juht, „erflaste” karismaatiline kaasteeline läks manala teele 80 aasta vanuselt 1. aprillil 2014, just 1. aprillil, humoorikas mees, nagu ta oli. Nüüd, pärast Peedu Ojamaa 81. sünniaastapäeva, on paslik meenu-tada, et aasta tagasi maikuu lõpul käi-sime Peedut sünnipäeva puhul õnnit-lemas tema kodus Nõmmel. Nagu see meil aastaid tavaks oli, vaatamata selle-le, et Eesti Reklaamfilm nüüdseks juba ligi kakskümmend aastat pelk ajalugu. Aasta tagasi olid juubilari tema lem-miklugudega tervitamas **Kukerpillid**, ansambel, kes nõukaajal Eesti Reklaam-filmi juurde kuulus (iga ansambel ja ar-tist pidi mingi asutuse juurde kuuluma või sellele alluma), ning paarkümmend

„erflast”. Aastate pikku oleme seal Val-guse tänava maja kaminaruumis ikka enamasti maikuu 27. päeval kokku saa-nud, ilma käsu ja erikutseta.

Peedu Ojamaas oli imetlemisväär-set indu ja kadestamisväärsed hasarti, ta oli generaator, promootor, novaator. Ärivaist oli tal ilmselt geenides, nagu „Kullaketrajate” filmiski vihjatakse, uudishimu ja uudusejanu antud kaa-sa sünnikaardiga. Kui palju algatusi-et-tevõtmisi... Peedu Ojamaa ideedes oli mastaapi ja mõtetes haaret. Siinsamas oli temas ka kübeke naiivsust, reetäis ratsionaalsust, ivake irriteerivust, pint paindumatust, sületäis sihikindlust... vahel ümbernurga ütleja, vahel oota-matult otsekohene, vahel karm, vahel inimlikult soe... Temaga võis olla va-hel raske, aga temaga oli huvitav. Ala-ti. Ta õpetas, et mitte miski pole elus võimatu, küsimus on ainult tahtmises, ajas ja rahas. Sõna maksis, suuline kok-kulepe kehtis vähemalt sama palju kui allkiri. Peedu Ojamaa ja ERFi enami-ku ettevõtmiste puhul tuleks kasutada väljendit „esimesena Eestis” ja „esime-sena NSV Liidus”.

Vaatame rööpselt „Kullaketrajate-ga”, n-ö filmi laienduseks: jah, Peedu Ojamaa oli fenomen, sotsialismiaeg-ne kapitalist. Raekoja platsi, kus ERF paiknes – esmalt üks, siis kaks ja lõ-puks kolm maja –, nimetasid lõua-poolikud Peedu sisehooviks. Jah, Eesti Reklaamfilm oli NSV Liidu esimene ja ainus reklaamfilmide tootja, kus hiilge-



Kummardusena meie vahvatele „eestiaegsetele“ inimestele – eesotsas proua Tipneriga – sai korraldatud kolmekümnendate aastate stiilipidu. Vasakult: Peedu Ojamaa, Toivo Juhkum ja Anne Taevere. 7. mai 1982.

aegadel sotsialismi „viljastavates tingimustes“ – koos Riia, Moskva ja Lenigradi bürooga – valmis aastas rohkem reklaamfilme kui sessamas aastas päevi. Jah, Peedu unistas arendada ERFist täiemõdulise meelelahutuskanali, peale filmide tehti tele- ja raadiosaateid, sh „Mnemoturniir“ ja „Meelejahutaja“, toonased raadio hittsaated. Televisioonis võitsid populaarsust mälumängud, vaatajaprotsendilt ületamatuks jäi ja ilmselt jääb ka tulevikus „Reklaamiklubi“. Lisaks lauluvõistlused („Horoskoop“!), köögisaated, lilleklubi; audiovisuaalsed slaidiprogrammid olid omal ajal kuum sõna, rahvusvahelised autorallid, rahvusvahelised lillepeod, purjeregatid (lastele eestimaised Spinnakeri regatid Harku järvel, koos toitlustamisega, täiskasvanutele rahvusvahelised Balti regatid), Spinnakeri olümpialoterii ja populaar-

sete estraaditähtede kontserdid Eesti erinevais paigus.

Jah, ERFil oli oma popansambli Kukkerpillide kõrval ka oma levimuusikaorkester oma helilooja ning dirigendi **Kustas Kikerpuu** juhatamisel. ERFi komsomolirakukese koosseisu kuulusid vahepeal ka superstaarid **Jaak Joala** ja **Tarmo Pihlap** (hästi toredad poisid mõlemad, olgu öeldud!). Ja muidugi – ülipopulaarne aastavahetuspidu, mis ka ETV kaudu eetrisse läks ja kuhu ootasid kutset suuremad-väiksemad kuulsused, sh igat masti juhtivtöötajad abikaasadega. Seda uusaastapidu kutsuti rahvasuus Kuldsüdamete balliks. Jah, Peedu armastas glamuuri, sära ja rõõmsaid inimesi. Oma naiskolleege tutvustas ta ikka: „meie särav...“. Jah, ja oli ka teleaade meeleolukast aastavahetusest Läänemerel, otselülitustega eetrisse parvlaevalt Estonia...



Eesti Reklaamfilmi aastapäev 1. detsembril 1979. Esireas: Olav Osolin, Aime Taevere ja Meelis Vulp; tagapool vasakult: Anu Jänes (Ellandi), tema taga Jaak Palmse, Ralf Parve jun, Toivo Tootsen, Tiit Mesila, Peeter Hein, Priit Aimla ja Sulev Nõmmik.

Tänases telemaailmas pole ses mõttes tõesti juba ammu enam midagi leiutada? ERFi ajal sai ära tehtud ka hommikutelevisioon – „**Laupäevahommik Reklamiklubis**” – ja hiljem „**Reklaami reede**”, mis algas kell seitse hommikul ning kestis kolm tundi, otsestaatena, v.a salvestatud laulud vm vahepalad, mille montaaž oli lõppenud kaugelt pärast südaööd...

Seda kõike on põhjust meenutada, sest „meie juht ja õpetaja”, nagu naljatlemisi Peedut vahel nimetasime, oli üks rahutu hing ja nutikas asjaajaja, jah, ja on igavesti tore, et „Kullaketrajates” on näha Peedu Ojamaa elu, tööd ja elutööd. Ta väärrib seda, et olla talletatud Eesti kultuurilukku. Müts maha **Hardi Volmeri** ja **Kiur Aarma** ees, et nad sellel peaaegu et viimasel hetkel sabast kinni said. Aga – selle filmi peategelane Peedu Ojamaa ei ol-

nud kindral ilma sõjaväeta, sestap teeb film „Kullaketrajad” tänase vaataja, ammuse „erflase” üsna... nõutuks. Kui ikka tabad end mitmendat korda hämmastavalt kulmu kergitamas, kõrvutades filmikaadreid mälu-piltidega, siis tahaks küll hüüda: stopp, poisid, ei olnud ju nii! Kohati matab n-ö suur ajalugu selle pisikese episoodilise ERFi suisa enda alla, aga see seks. Kole kahju on, et film jääb pealiskaudseks. Need, kes räägivad, võiksid ehk ka olla, aga ei peaks domineerima. Oleks tulnud vähemasti nimetada, et pearaamatupidajana aitas Peedul „impeeriumi” üles ehitada **Helga Tipner**, eestiaegse kuulsaima jalgpalluri, kuldpuurivahi **Evald Tipneri** lesk, keda kutsuti alati austavalt „proua Tipner”. Väga tark ja väga suurte kogemustega raamatupidaja, lisaks suurepärase inimene! Ülioluline tegija oli Peedu



Ettevalmistused Reklaamiklubi saateks, teleülekandebuss on kohal. Peedu Ojamaa ning Reklaamiklubi pikaagepsed toimetajad Tiiu Simm ja Deanna Heriö (Nassalevitš). 17. juuni 1984.

ehitusideede hiilgav elluviija **Hillar Üleoja**. Miks ei saa sõna esimene filmidirektor **Jaak Annok**, kes töötas ERFis esimesest päevast kuni viimaseini? Või väga suure panuse Venemaa-suhetesse andnud suurepärase analüüsija **Tiit Mesila**... Esimese demoprogrammi andekaim looja **Peep Puks**. Kaastööd tegi stsenaaristina **Paul-Eerik Rummo**, seejärel **Hando Runnel**, häid tegijaid veel palju – **Andres Sööt**, **Arvo Vilu**, **Jaak Palmse**, **Kalju Kurepõld**, **Kalju Kivi**, **Tõnu Virve**, **Ando Keskküla**, **Mait Summatavet** jne.

Kahju, et „Kullaketraajatest“ jääb mulje, nagu oluks tegemist mingi rahaahne kratikambaga, rottidega sotsialistliku riigi viljasalves... Kole kahju on, et kohvritega rahakandmine – isegi kunstilise kujundina –, mis on vä-

ga leebelt öeldes suur liialdus, keerab kummuli selle kõige olulisema, mis Reklaamfilmis tõepoolest oli – uue loomine, tohutu entusiasm, meeletu tööhuvi ja -soov, seda eriti algus- ja tõusuaastatel. Kui huvitavad olid filmide läbivaatused ja kui tulised arutelud! Milline vaimuerksus! Kana-kanahakkliha tuli hoopis hiljem... No tore on, kui keegi sai ükskord või mõni sai mõnikord palgapäeval pika-likkumiseni palju raha! Najakas jah, aga raha ei olnud üldsegi esmatähtis, raha oli vaja selleks, et palgata häid tegijaid. Meelsasti kasutati isikupäraseid tegijaid, keda valitsev võim püüdis põlu alla panna. Näiteks **Leonhard Lapin** tuletas veel paari aasta eestki hea sõnaga ERFi aegu meelde – et ta toona telimusi, tööd ja leiba sai.

Muidugi tuli aastatega väsimus, ehk tüdimuski, aga tegijatest küll kunagi puudust ei olnud, see on patujutt! Ja raha kulutamisega ei tulnud ka vaeva näha, sest ENSV Kinokomitee kinnitatud kasumiplaan oli vaja täita. Ja nii ka ei olnud, nagu tänapäeval vahest võib paista, et üksainus mees (või kaks?!) reklaamfilme tegigi ja see oligi kogu ERF.

Kui „Kullaketrajad“ jõudis sinna- maale, kus reklaamfilmide jaoks tänavalt tüdrukuid otsiti ja vahuvanni pisteti, hakkas film venima. Ja läks samas suunas, kuhu omal ajal ERF... koos N Liiduga.

Siinkirjutaja tagasihoidlikku arvamust mööda algas ERFi taandareng päris elus **Gorbatšovi** nn kuiva seaduse aegu: EKP I sekretär **Karl Vaino** („isiklikult“, nagu lisanuks toona **dr Baskin** Reklaamklubis) külastas Eesti Reklaamfilmi. Seltsimees Vainole meeldis väga ERFi uus maja aadressil Raekoja plats 17, mis oli haisva, räämas trepikoja ja väikeste korteritega elumajast ümber ehitatud modernseks stuudiohooneks eeskätt tele- ja filmitootmise vajadusi silmas pidades. Sm Vainole meeldis maja kohe sedavõrd, et ta võttis selle, higi ja vaevaga rajatud uue stuudiohoone Peedul käest ära ja andis

Eesti Reklaamfilmi 15. aastapäev 1. detsembril 1982.



– vast loodud karskusseltsile! See oli hoop selga.

P. S.

Siinkirjutajal oli õnn ja rõõm kohtuda „erflastega“ aastal 1975, ajakirjanduspraktikal... ja jääda sinna ankrusse kahekümneks pikaks aastaks. Sest oli pööraselt huvitav, teistsugune – *ne po-sovetski*, mittenõukogulik, rutiinivaiba, täis positiivset pinget, kogu aeg sai teha midagi uut, fantaasiarikast. Heas seltskonnas. Au on öelda: nõnda suurt hulka imetoreid, toetavaid, loomin-

gulisi, vaimuerksaid ja südamlikke kolleege ei olnud enne ega ole olnud ka hiljem. Iga aasta 8. märtsil saame me kokku, ERFi „ümmargustel“ aastatel ka 1. detsembril, lugedes ERFi asutamise päevast, 1. XII 1967.

Peedu Ojamaa 80. sünnipäev mais 2013.
Fotod Aime Taevere kogust



KIRJANIK JA KIRJANIK

OLEV REMSU

„**MONUMENTUM KIKILIPSUGA**“. Režissöörid: **Julia Guteva-Sillart ja Jüri Sillart**. Stsenarist: **Teet Kallas**. Produksent: **Mati Sepping**. Diktor: **Erki Aule**. Operaatorid: **Jüri Sillart, Jelio Jelev, Mait Mäekivi ja Sergei Trofimov**. Heliloojad: **Jaan Rääts ja Enn Vetemaa**. Helirežissöörid: **Ants Andreas ja Jüri Vagner**. Monteerija: **Jelio Jelev**. Toimetaja: **Tiina Lokk**. Konsultant: **Erki Aule**. Kujundaja: **Jelio Jelev**. Heli järeltöötlus: **Jelio Jelev ja Jüri Vagner**. 52 min, värviline ja mustvalge. © Estinfilm ja Kairiin, 2011.

„**KIRJANIKU ELU**“. Filmi autorid: **Tõnu Aru ja Eve Ester**. 56 min, värviline. © Tõnu Aru videostuudio, 2014.

Võibolla ma eksin, kuid **Enn Vetemaa** pean ma esteediks, **Arvo Valtonit** sõnumimeheks. Ma otsustan nende kirjutatud tekstide järgi. Tunnen mõlemat kirjanikku ka isiklikult, Vetemaa vahel-vähe, Valtonit päris hästi. Minu käes on **Jüri** ja **Julia Sillarti** ning **Tõnu Aru** ja **Eve Esteri** portreefilmid, esimene Enn Vetemaa, teine Arvo Valtonist.

Ei Sillartite ega Aru käekiri ole mulle tundmatu. Jüri Sillart viskab alati mõne vembu, lõhub reaalsust. Tõnu Aru aga ei vigurda, ei eksperimenteerigi ega pane iseennast oma filmidesse. Oiged dokumentalistid mõlemad.

Nüüd panen filmid oma arvutis käima ning vaatan, kas mu ennustused peavad paika. Esmalt Vetemaa, kuna tema on mulle võõram. Olen uudishimulik inimene, tahan kähku kõike teada.

Niisiis, „**Monumentum kikilipsuga**“. Tabav pealkiri. Nii see portreeritava iseloomustamine algab, ka minu meelde on Vetemaa kinnistunud oma esikromaaniga „**Monument**“ ja kikilipsuga lõua all. Viimast olen rohkem näinud ajakirjandusfotodel. Ohoo, proloogiks kirjalik tekst, Vikipeedia ingliskeelne artikkel Vetemaa, mille diktor eesti keeles ette loeb. Pärast sünnidaatumit ja kohta (20. juuni 1936, Tallinn) lajatatakse kahe hinnanguga – „unustatud klassik“ ja „mitteametlik eesti modernistliku novelli meister“. Kuidas unustatud? Ei ole ju unustatud! Ja kas leidub ka ametlik novellimeister. Lõhnab Sillarti müstifikatsiooni järele. Ja entsüklopeedia stiilist lähevad seesugused päris mõnused passused välja. Kontrollisin üle. Ei ole! Eesti- ja saksakeelses artiklis pole, kuid inglise keeles, palun väga, kenasti olemas. Selgub, et need on tsitaadid **Rutt Hinrikuse** ja **Jan Kausi** kirjatükidest. Kes need Vikipeediasse pani? Ehk on panija müstifikaator.

Edasi läheb film veel mängulisemaks. Nagu sõna saab Vetemaa, nii tutvustab kirjanik ennast hoopis kui heliloojat, räägib oopusest, mille ta on kirjutanud iseenda kremeerimise muusikaks. See on minu meelest täpselt vetemaalik naljasoon, mis on nüüd filmi jõudnud tema iseloomustamiseks. **Kreutzwaldi** monumendi juures istepingil Kadrioru tiigi ääres teatab Vetemaa, et alates puberteediajast pole ta kunagi tahtnud olla tähelepanu keskpunktis. Mitte mingil juhul ei taha



„Monumentum kikilipsuga“, 2011. Režissöörid Julia Guteva-Sillart ja Jüri Sillart.
Teet Kallas, Enn Vetemaa ja Jüri Arrak.

ta, et teda kuhugi kiviposti otsa istuma pandaks (nagu on tehtud meie Laulusaaga). Põnev. Kas võtta sellist avaldust tõsiselt? Kuule, mees, kas sa ka kikilipsu selleks kannad, et varju tõmbuda? Veel põnevamaks läheb. Edasi räägib Vetemaa endast kui napsu- ja elumehest.

Järgmine episood on juba Kucus, omaaegses prestiižikas ja tavarahvale suletud kohvikus Kunstihoone all. Vetemaa istub seal oma sõprade ja eakaaslaste **Jüri Arraku**, **Teet Kallase**, **Jaan Räätsa** ja **Heinz Valguga**. Võib arvata, et see vägev ja meeldiv seltskond on neis ruumides veetnud igaviku ning matnud sinna priske kopika.

Suurepärane algus! Ja kuidagi väga sillartlik. Usu, kui tahad. Kui ei taha, ära usu.

Ja alles pärast seesugust humoorikat sissejuhatust pöördub asi nii-öelda pärisdokumentalistikaks. **Erki Aule** iseloomustab aega, mil Vetemaa kul-

tuuri astus. See oli **Hruštšovi** sula. Pole kahtlust, seda juttu tuleb üksüheselt võtta, siin kahtlust pole. Sula iseloomustatakse visuaalselt paberlaevuketega, mis kevadises sularennis liuglevad. Väärt kujund!

Kucus kuuleme Enn Vetemaa põlvkonnakaaslastest **Mats Traadist**, **Teet Kallasest**, **Mati Undist**, loetakse ajastupäraseid löike toonasest kultuurilehest **Sirp** ja **Vasar**. Hinnangu tänasest vaatepunktist annab Kucus seltskond. Nende jutt pöördub mälestusteks. Ja mis on kõige rohkem meeles? Loomulikult pullid tembud, mis tihti tõmbusid riigivastaseks. Hamba alla jäävad toleaegsed ENSV juhid eesotsas kompartei ideoloogiasekretäri **Rein Ristlaanega**. Aga temalgi leitakse inimlikke külgi. Novelli väärt on meenutus, kuidas Vetemaa juhuslikult kohtus kõrtsis hommikul pead parandades tsensoriga, kes just oli tema esikteose „Monument“ avaldamise

ära keelanud. Kuuleme, et pika pummeldamise järel toimub vennastumine ning tsensor lubab käsikirja trükki. Kas uskuda? Vetemaa räägib ka, miks ta astus komparteisse. Selge, et niisugusest asjast ei saa üle ega ümber ning etem see ise ära rääkida. Teised lõksutavad niikuinii. Pioneer ja „komsomolets“ (Vetemaa sõna) ta polnud, temast sai kohe kommunist ning Kirjanike Liidu partorg. Vastutasuks kinkis partei talle suure korteri Kirjanike majas Harju 1, mida elamispinnata mehele oli väga vaja. Seda enam, et naine ootas last.

Väärtuslikud on ka Kuku seltskonna meenutused sellest, mida tehti 1968. aasta augustipäevadel, ajal, mil Nõukogude tankid lämmatasid Praha kevade ja kõik siinsed lootused, et ehk režiim läheb veidigi leebemaks. Enn Vetemaa pildus kohvikus Leelo taldri-

kuid vastu kiviseina – see on tšehhide eest, see on slovakkide eest! Samas kohvikus Nõukogude ohvitserid, kes pidutsesid tähtsa sündmuse puhul. Heinz Valk võrdleb Hruštšovi ja **Brežnevi** aega sel viisil, et milliseid karika tuure avaldati ühel ja teisel ajal. Brežnevi aeg oli tunduvalt karmim. Unustamatu **Allan Murdmaa** jagas suurte honoraride päevadel kõigile Kucus olijaile raha, igähele kakskümmend viis rubla. See oli neli pudelit konjakit. **Juhan Smuulil** oli baaris ette makstud kast konjakit, nagu mees trepist alla tuli, tõi ettekandja paugupealt tema lauda kaks pudelit eriti kõrgevaliteedilist ja kallist rüübet. Ausõna, neid võiks lõpmatuseni kuulata, kuid film pole Kukust, vaid Vetemaast, kes on oma elus olnud väga palju muud kui Kuku stammkunde.

„Monumentum kikilipsuga“. Enn Vetemaa.





„Monumentum kikilipsuga”.
Enn Vetemaa koos abikaasa nahakunstnik Eve Vetemaaga.

Kindlasti tuleks Kukust teha film. Enne kui hilja.

Ja seejärel tuleb ehtne sillartlik episood. Meenutatakse üht Vetemaa intriigerivamat teost „**Eesti näkiliste välimäärajat**” ja näkid ongi platsis. Sõuavad kahel lootsikul kitsal jõepaelal Raikkülas, ise suuresti vaid vetikatega kaetud. Ja hüppavad vette ning tulevad nende määramismeistrit suudlema. Ja üks näkkidest on **Eve Kivi**. Siin saab sõna ülekohtuselt vara lahkunud sürrealist ja müstifikaator **Andres Ehin**, tema teab, kust pärineb Vetemaa nimi. Ei kuskilt mujalt kui **Läti Henriku** ja **piiskop Alberti** kirjavahetusest. No auväärsemat päritolu ei saagi olla. Raikküla kandi all peituvat terve järvistu, mis küündivat Portugalini välja, seetõttu ristitudki see ala Vetemaaks. Ja seetõttu rääkivat paljud meie näkid portugali keelt. Hiilgav!

Ma olen mõnikord tudengeid õpetades öelnud, et dokkides ärgu olgu lavastuslikkust, kuid sellise stseeni peale tõstan käed üles. Las nad olla, mahtugu ainult konteksti, olgu terve filmiga üht vaimu.

Väga paljuütlevad on ka episoodid, mil Vetemaa loeb oma teostest kindlaid lõike, kaamera on aga püüdnud tabada kohti ja detaile, kust kirjanik on inspiratsiooni saanud. Juttu on alkoholismist, parteikarjerismist, esivanematest. Viimase puhul näeme sugupuu liikmete fotosid seinal. Peenelt tehtud! „**Kalevipoja mälestusi**” käsitledes istutakse taas Kreutzwaldi kuju ees pingil. Õige, sugugi mitte ainult meie Lauluisa pole Kalevipojast kirjutanud, seda on teinud ka Vetemaa. Tema on selle tegelase ümberkarakteriseerinud, andnud talle mühakliku eluvaimu. Selle teose illustreerija on Jüri Arrak, tema näitab

pilte, mis jäid tsensuuri tõttu toona raamatu sees ilmumata.

Vetemaa-filmi kannab mõnus vaim, mis minu meelest vastab nii portreeteritava kui ka Sillarti isikupärale.

Aga helilooming?

Juba soliidses eas Vetemaa hakkab uuesti muusikat kirjutama pärast kolmekümne kolme aasta pikkust pausi. Toona sai valik kahe muusa vahel langetatud põhjusel, et kirjutamine tuli lihtsamalt ja see oli mugavam. Nüüd on piinlik, et heliloojadiplom on saadud asjatult. Filmi lõpus näemegi, kuidas Rapla kirikus toimub kontsert Enn Vetemaa loominguist. Lahe film.

Ja nüüd Arvo Valton „**Kirjaniku elus**”. Ohoo, kuidas võisin ma oma enustuses nõnda eksida! Ütlesin, et Tõnu Aru ei näita oma filmides iseenda isikut, ent kohe alguskaadris näen ma teda. Hoopis Jüri Sillart peitis enda kui inimese täielikult ära.

Aru loeb ette Kultuurkapitali toetusest äraütlemise – film Arvo Valtonist vajab käsikirja ja teostust, mis on teda väärt! Selge ninanips Arule, tegemist ei ole ju sugugi enese esiplaanile, see on ekraanile nihutamiseks. Hiljem kuuleme, et Valtoni-filmi stsenaariumi on kirjutanud Valton ise. Tähendab, Valton pole väärt iseendast kirjutama. Osaliselt on see õige. Kas inimene on ise kõige parem enese hindaja?

Valtoni-film algab tema juubeliteemaga. Näeme, kuidas kolleegid teda austavad. **Jürgen Rooste** loeb tunnustusluuletuse.

Film voogab rahulikult nagu jõgi oma süngis, ilma teravate siksakkideta, nagu seda tegi teos Vetemaast.

Ka Valton on ümbritsetud sõpradest. Tema puhul on üheks neist **prezydent Pätsi** pojapoeg **Matti Päts**. Kas läheb kohe punavõimu kirumiseks? Sugugi mitte. Kuuleme hoopis, et kui Valton ja Päts omavahel räägivad, siis

„Kirjaniku elu”, 2014. Režissöörid Tõnu Aru ja Eve Ester. Arvo Valton.





„Kirjaniku elu”.

Eve Ester, Sirje Kiin ja Arvo Valton.

võib juhukuulaja kõrvalt arvata, et mehed on hirmsas tülis. Tegelikult on sihuke lõõpiv kõneviis Valtonile ja tema sõpradele omane, ka **Tõnu Aavale** ning Valtoni kaksikvennale füüsik **Ahto Vallikivile**.

Kreutzwaldist ei saa üle ega ümber, ka Valtonit filmitakse sellel pingil. Loomulikult on see juhuslik, kuid kõnekas kokkusattumus. Ega meil olegi ülearu pühamehi, kelle juures pihtida. Või kelle üle nalja heita.

Mulle oli uudiseks, et Ülemiste vanake on vist Kreutzwaldi väljamõeldis. Või on ta niisuguse kuju kuskilt laenanud. Valton on seda probleemi uurinud ning väidab nõnda. Enne Kreutzwaldi pajatuse ilmumist Eesti kultuuriruumis niisugust vanakest ei tuntud. Ega midagi, eks Kreutzwald tõuseb veelgi kõrgemale aujärjele. Ta

on loonud kaks rahva sekka ja meie teadvusse läinud tegelast.

Kui Vetemaa vabandas välja oma parteilisust, siis Valton ei pruugi seda teha. Tema komparteisse ei kuulunud, ta viibib hoopis küüditatute kokkutulekul. Sealne õhkkond on nostalgiline. Ei mingit viha. Näidatakse üksteisele vanu fotosid, need toovad naisterahvale pisara silma.

Ka Valtonit näeme tema sünnikodus. Kui Vetemaa on tugevasti seotud Raikkülaga, siis Valton on seda Märjamaaga. Need kaks paika asuvad küllalt lähestikku.

Kui Sillart oli lahendanud Vetemaa loomingu näitamise probleemi kaunis vaimukalt, pannes ta ise ette lugema intrigeerivaid ning oletatavasti autobiograafilisi lõike oma teostest, siis nüüd on see tehtud klassikaliselt



„Kirjaniku elu”.
Eve Ester ja Arvo Valton.

– kirjandusteadlane **Sirje Kiin** esitab küsimusi, millele vastuseks Valton pil- lub vaimukusi. „Mis teid elus hoiab?” „Hingamine,” kuuleme. Veel kuuleme, et kui Valton jälle nooreks saab, teeb ära kõik lollused, mis tegemata jäid. Nõukogude korda meenutades ütleb Valton, et jah, nuhid olid muudkui üm- ber, et enne „**40 kirjale**” allkirjutamist teda vestlustele ei kutsunud. Vestlu- sed olid KGB profülaktikatöö, inimene kutsuti jutuaajamisele, hirmutamise ja õhkkonna mürgitamise abil taheti neid kuulekaks muuta. Üllatav, ent Valtonil ei ole kurje etteheiteid nõukogude või- mule. Hiljem möönab ta, et omaaeg- ne loosung „Õitsegu rahvaste kunst!” päästis hukust paljud Venemaa väike- rahvad, neil ei läinud nii õnnetult nagu aborigeenidel Ameerikas ja Austra- lias. Väide on muidugi niivõrd-kui-

võrd õige, aga näitab eelkõige Valtoni suuremeelsust. Teie saatsite minu ja mu vanemad Siberisse, mina ei hakka teid sellepärast vihkama, ärge lootke- gi! Ma sain sealses kontinentaalkliimas lahti kopsutõvest, tänu.

Valton on harukordne süveneja, ta võib kirjutada ükskõik missuguses olukorras, peaasi, et oleks vaid ruudu- list paberit. Kuuleme, et ta on kirjuta- nud presiidiumilauas, naiste seltskon- nas, igal pool. Oleks mul selline kont- sentreerumisvõime!

Kui Sillart puudutas perekonna- teemat kaunis tagasihoidlikult, laskis vaid Vetemaa abikaasal öelda, et ku- na loomeinimese peas on üksnes te- ma looming, siis on ta kõik muu enese hoolde võtnud. Ennastsalgav naine.

Ent Valtoni vahmiilist saame roh- kem teada. Selgub, et eluaegsetest sõp-



„Kirjaniku elu”.
Arvo Valton.

radest Pätsist ja Valtonist on saanud langud, kuna meeste järeltulijad otsustasid ühte heita. Hea, et väärt seeme kasvab! Valton meenutab oma abikaasasid, kõigi jaoks jätkub häid sõnu. Tõsiseid ja mitte moe pärast mokamäärimisi. Lahutustes peab süüdlaseks üldiselt ennast, kuid mitte ainult. **Tiina Vallikivi** meenutab, kuidas ta oma tulevase mehesse armus. See juhtus siis, kui Valton tema kõrval toolil oma esimese luuletuse kirjutas. Ka lapselapsel iseloomustavad vanaisa ning see pole tuulde loobitud kiitus.

Ausus ja loomulikkus, need on selle filmi suurimad väärtused. Märjamaa raamatukogus oli vanasti kool, seal õppis Valton algklassides (keskkooli lõpetas ta juba Siberis). Mees näitab kohta, kus ulakusi teinud poisse vanasti nurgas hoiti. Praegu on seal

raamatukogu direktori ametilaud. Tähtsate paikade järjepidevus on ilus. Raamatukogus näeme ka Valtoni riiulit, see ei jää **Tammsaare** omale palju alla. Valton teeb siiski märkuse – Tammsaare elas temast vähem aega.

Üldiselt, ega ma eriti palju ei eksinud, kui ennustasin, missuguseid filme nägema hakkam. Ainult Tõnu Aru Valtoni-filmi alguskaadreis oli ootamatus. Aga igatahes on see episood seal põhjendatud. Muu oli nagu ikka – Sillart mänguline, Aru realistlik. Sillart edastab reaalsust, riputades sinna juurde tüki loomingulisust, Aru teeb seda adekvaatselt. Sillarti filmi mõistmine nõuab eelteadmisi, Aru oma saab aga vabalt näidata kooli kirjandustundides. Ja mõlemad meie klassikud ongi keskkooli õppeprogrammides.

PILDIKESED KOGUJA KOOPAST

SIGRID SAAREP

„KOGUJA“. Idee: **Ela Tomson**. Teostus: **Mati Põldre**. Heli: **Ranno Tislar**. Järjestus: **Kersti Miilen**. Produutsent: **Marju Lepp**. 52 min, värviline. © Filmivabrik, 2014. Esilinastus 16. veebruaril 2014 Endla teatrikinos Pärnus.

Mati Põldre dokumentaalfilm „Koguja“ on struktuurilt keskse tegelase, bukinist **Olaf Esna** ehk siis Koguja¹/koguja kelder. Kaadrid on ladestatud ühikute haaval üksteise otsa peaaegu samal kombel nagu kirgliku kollekt-sionääri Esna raamatutest punnis banaanikastid tema varakambris. Stsenaariumil nagu ka keldriäris asuvatel lõpututel raamaturidadel näib puuduvat algus, keskpaik ja ka lõpp. Pildistus liigub stseenist stseeni nagu kastidega ülekuhjatud riiulid samas ühtlases monotoonises jadas. Ainus vahe on selles, et raamatukastide maht on tunduvalt suurem.

Raamatukaante vahel võivad mõnikord olla peidus haruldased aarded, kuid enne kaante avamist ja sisusse sukeldumist pole seda üldjuhul võimalik avastada. Laialdased teadmised kultuurist või ajaloost annavad huvilisele veelgi suurema võimaluse pärlid üles noppida ja nende rariteetsust mõnuga nautida. Tõsiselt võetaval bibliofiilil peab olema avar silmaring ja hea nina. Mati Põldre filmi suurim nõrkus ongi see, et hõrk teema ja põnevad tegelased on küll olemas, aga nad ei avane ja jäävadki suletud raamatuteks. Kaamera taga istuv režissöör ei soovi

või ei suuda avada vanaraamatutega kaupleva peategelase, koguja mõtte- ja hingemaastikku ega vajalikul määral ära kasutada kaupluse külastajate isiksust. Film kipub jääma kuivapoolseks, kroonikafilmele väheste iseloomulike joontega ülevaateks Pärnu kesklinnas asuvast antikvariaadist ja selle omanikust.

Kuna filmis ei anta peategelase elukäigu kohta mingit lähemat seletust, siis toon lugejale põgusa, guugeldatud andmetel põhineva ülevaate Olaf Esna eluloost. Olaf Esna on sündinud 1934. aastal ning elab Pärnus algkooli ajast. Pärnu ühisgümnaasiumi (toona Pärnu 1. keskkool) lõpetas Esna 1953. aastal. 1981.–1995. aastani oli ta Pärnu teatri direktor ja kohe, kui jäi pensionile, asutas antikvariaadi. Enda sõnul on ta kirglik koguja juba lapsepõlvest saadik, kogudes raamatuid, eksliibriseid, postkaarte. Veel kirjutab Esna koduloolisi artikleid Pärnu Postimehele, filmis kiidab üks eakas härrasmees, Ristiküla poiss, tema ajalooartikleid taevani. Mees oli nõukogude ajal liiklusinspektori nõukogu esimees, vabariigi ajal Pärnu Muinsuskaitse Seltsi esimees ja 2011. aastal sai ta kodukandi elu edendamise eest Valgetähe teenetemärgi. Poliitiliste vaadete kohta võib lisada, et 1950. aastatel süüdistati gümnasist Esnat kulakluses, nõukogude ajal kuulus ta nii nagu enamik direktoreid kommunistlikku parteisse ja hiljem Pärnus esindatud Reformierakonda.

Vahest ongi mõistlik vaadata-ana-



„Koguja”, 2014. Režissöör Mati Põldre. Bukinist Olaf Esna.

lüüsida teost statistilise dokumendina ning panna tähele, kes on need režissöör Põldre jäädvustatud inimesed, kes külastavad juba aastaid Pärnus ühte kindlat raamatuäri. Vanuselise koosseisu järgi on külastajate hulgas ülekaalus pensionieas inimesed, keskmise vanuse poolest ületavad nad kindlasti keskea. Soolise koosseisu alusel on näha selget meeste ülekaalu. Aga see võib olla tingitud asjaolust, et koguja naistesse (vähemalt filmis näidatutesse) kuigi heatahtlikult ei suhtu. Enamik neist inimestest on pärnakad või pärit Pärnust ja Pärnumaalt. Sekka mõni viljandlane, harjukas või välisturist. Kõiki külastajaid ühendab raamatuarmastus või siis koduloohuvi. Niisama ärihaidest „jäledalt tingijad” ja pinna kompajad visatakse kiirelt tänavale. Selleks pole niigi tõreda olekuga kogujal vaja muud, kui olla tavapärase oleku poolest veelgi napsõnalisem ja tõrjuvam.

Ei tea, kas naised, kes kauplust külastavad, on olnud teadlikud kaamera taga passivast filmimehest, kuid igal juhul on nad viksilt lille löödud. Nii on proua **Terese Masing-Raide** (1921 – 2013), endine Estonia primadonna, **Marvi Volmer** kui ka Esna kooliõde **Doora** kenasti meigitud ja sätitud. Mehed näevad välja argisemad, aga selle eest on meesklientidel enamasti selge huvi soetada mõni ajakiri, raamat või postkaart (sõjakirjanduse huviline Harjumaalt, **Loit** Kullamaalt, ärimeesrändur **Tiit Pruuli**). Ja milline kaupmees ei eelistaks maksujõulist klienti niisama lobisejale. Viimase mõtte ütleb kaheksateist aastat antiigiäri pidanud peategelane filmis ka selgelt välja. Koguja raamatuäri külastavad inimesed peavad raamatuid armastama, hindama ja ka ostma. Kui nad seda ei tee, siis peaksid nad ärist ja äri peremehest parem eemale hoiduma.

Filmis nähtu põhjal saab päris hea statistilise ülevaate ka eestlase eluhoiakust ja rahvuslikust, eestlaslikust iseloomust. Sellel vanuserühmal, keda filmis näidatakse, on rahvuslik loomus kindlasti olemas. Neist kolmkümmend-viiskümmend aastat noorematel ei pruugi sellist omadust enam olla. Koduloo ja oma juurte vastu tunnevad ju huvi enamasti inimesed üle keskea ja eestluse vastu need, keda mõnikord ka halvustavalt natsionalistideks nimetatakse. Natsionalistliku meelsuse kandjana tuleb esile näiteks üks hobusekasvataja Läänemaalt. Usun siiralt, et kõik inimesed, kes oma maa ja koduküla ajaloo vastu huvi tunnevad ja emakeeles raamatuid loevad, ükskõik mis rahvusest nad ka ei ole, on rahvusliku maailmavaatega ja üldse tublid inimesed. Pareim inimene, kes loeb ja kellel on kasvõi äärmuslikud, kuid selged vaated, kui pehme ja seisukohatu laliseja.

Sotsioloogiks või statistikuks kehastunud vaatajana saan teada, et filmis „Koguja“ kohatud raamatuid lugev eestlane on, nagu juba eespool mainitud, rahvusliku maailmavaatega. Sageli on ta kiruv ja torisev nagu näiteks peategelane ja tema külaline **Valdo**. Ta on ebatervisliku eluviisiga, kaadrist kaadrisse näeme Olev Esna ahelsuitsetamist, vahetevahel liituvad temaga teised meessoost ärikülastajad, mõnel antikvariaadi kliendil võib olla probleeme alkoholiga. Peale selle on eestlane äärmiselt kannatlik, sest kuigi kaupmees on noriva ja pahura olekuga, ei olegi kõik tema kliendid, kellest mõni on sama pahura olemisega kui ta ise, morni vanamehe juurest minema jooksnud. Selgub, et eestlane on kindlasti kokkuhoidlik, tingiv ja niisama raha ei kuluta. Kes kopikat ei korja, see

rubla ei saa! Pahuruse ja kannatlikkuse kõrval torkavad silma ka mõned optimistlikumad eestluse jooned, nagu edevus, uudishimu ja teadmistejanu (**Ülo, Toivo, Ristiküla poiss**).

Kujutame korraks ette, et kunagi, kui viiakse läbi järjekordset rahvaloendust, palutakse Eesti elanikel oma eluolu kirjeldamise kõrval saata ka lühike filmiklipp oma raamaturiivist – sa oled see, mida või keda sa loed.

Lõpuks tagasi ajaloolis-statistilise ülevaate juurest filmi kui teose juurde. Nii nagu alguses öeldud, puudub filmis dünaamika ja areng ning peamine tegelane ei anna ennast filmi autorile kuidagi kätte. Olaf Esna jääb vaataja jaoks liikuvaks pildiks suletud harulduse kaanel. Filmiautori Mati Põldre kavatsused ja eesmärgid jäävad siinkirjutajale samuti natuke segaseks. Tugevalt kultuuriloolise persooniloo jaoks on filmis liiga vähe asjasse puutuvat teavet, nagu näiteks ajaloolisi fakte ja isikuloolist materjali, vastav lisateave aitaks kõnetada ka väljaspool Pärnut elavat inimest. Film jääbki kodulooliseks kroonikaks, pildikesteks koguja koopast, mis võivad olla huvitavad antiigiäri kundele ja neile, kes tunnevad-teavad Olaf Esnat, kuid laiemale vaatajaskonnale on film kahjuks igav.

Mati Põldre on siinsamas TMKs² tsiteerinud **Agnès Vardat**, kes on öelnud, et vanadus teeb kunstniku vabaks. Põldrel tasuks Vardat tõsiselt võtta.

Kommentaariid:

¹ Koguja nimele on filmi autor andnud lõputiitrites piibelliku lisatähenduse tsitaadiga „Koguja raamatust“, mis on üks vana testamendi tarkuseraamatutest.

² http://www.temuki.ee/arhiiv/arhiiv_vana/Kino/01nov_k2.html

Taavi Tulev augustis 2014.



PERSONA GRATA

TAAVI TULEV

Silmitsi Wochtzchéega

Kohtumisel Taavi Tulevi *alias* Wochtzchéega peaks end varustama mõningase teadmiste pagasiga, kuna tegemist ei ole sugugi lihtsalt seletatava olevusega. Kes on Wochtzchéé?

Olen rohkem eraklik inimene ja mingisugune *small-talk* või väljapeetud viisakus ei paku mulle pinget. Ma ei hinda inimeste juures seda, mida nad räägivad, vaid seda, mida nad teevad. Paraku on tihti nii, et inimene, kes teeb midagi väga erilist, võib samal ajal osutada suheldes üsna keeruliseks. See on ka seletatav – tal on ehk nii palju olulisi teemasid, et pole lihtsalt aega teiste vastu piisavalt kena olla. Kindlasti võin ka mina tunduda paljudele inimestele liiga radikaalne ja aus.

Mis paneks sind tõsiselt mässama? Mille vastu sa võitleksid?

Tõenäoliselt rumalus. Samas näen, et rumalus hävitab end ise, polegi vaja sellele eriti kaasa aidata. Mulle ei meeldi, kui inimesed ei mõtle oma peaga, vaid usuvad pimesi kõike – meediat, alternatiivmeediat, sõprade arvamust jpm.

Räägi pisut oma lapsepõlvest. Mis sulle meenub, kui mõtled tagasi ajale, mil otsuseid tehakse veel ebateadlikult?

Mul on kolm venda ja õde. Meil on väga erinev maailmavaade, igapähele on oma kosmos, milles ta elab. Kummalisel kombel on mu esimene hetkel meenuv lapsepõlvemälestus seotud ühe

puuga, mis oli ümber kukkunud. Sellele sai üks puutükk vahele kasvatatud, et ta ometigi jälle lehte läheks.

Helid on mind kogu aeg ümbritsenud. Kuigi ma olen pisut erineva muusikaga üles kasvanud võrreldes oma eakaaslastega. Näiteks pole ma lapsena kunagi raadiot kuulanud, mul oli lihtsalt hoopis teistsugune muusikamaitse. Hakkasin nelja-aastaselt viiulit kääksutama. Kuid selline pilli mängimine ei ole minu mõistes muusika tegemine, see on rohkem seotud mootorika arendamisega. Ma ei arva, et see oleks olnud mu elus väga oluline punkt. Määravam oli pigem see, et kui ma lapsena olin mingis mürarikas keskkonnas, vajutasin kõrvu lahti ja kinni ning mängisin sellega, kuulates, kuidas müra kõrvus moondus. See esteetika heli kuulamisest või heliga trikitamisest oli mulle palju olulisem viiuliõpingutest. Jätsin kaheteistaastaselt viiuliõpingud pooleli.

Õppisid Vanalinna Hariduskollegiumi gümnaasiumis, kas selles ajajärgus oli sinu jaoks olulisi hetki?

Keskoolis veetsin kogu vaba aja joo-nistades või sõpradega olles, kooli kohustuslik osa oli minu jaoks siiski igav. Ma ei ole kunagi olnud karjaloom. Oma klassist suhtlesin vaid mõne lähema sõbraga, mul oli millegipärast parem klapp vanemate klasside õpilastega. Näiteks alles 12. klassis sain teada oma kõigi klassikaaslaste nimed. See

ajajärk kujuneski selliseks, et kohe koju jõudnud, ei teinudki ma eriti midagi muud kui arvutiga muusikat.

Tol ajal meeldis mulle keeruline muusika ja suhteliselt küünilised bändid. Selles muusikas oli huumorit ja ironilist tõe. See läks väga hästi ka mu enda maailmanägemisega kokku. Tunnen hea muusika enne ära, kui mass selle headusest aru saab. Selle poolest olen proto-hipster. Tol ajal olid minu jaoks olulised tegijad näiteks Aphex Twin, Boards of Canada, Velvet Underground ja Sonic Youth. Sõber Priidik oli see, kes mulle keskkooli ja põhikooli ajal uut muusikat tutvustas ja kellega me tegime koos meie esimest bändi, mis kandis nime Hirm. Priidik oli ka bändis „Laulan sinule, tantsija“. See on kummaline, et nüüd on meil Jaan Tätte jr-iga bänd, mis kannab nime Armastus. Aga võibolla ei olekski ilma Hirmuta praegust Armastust ja ka vastupidi.

Millal hakkasid ise muusikat komponeerima?

Ma olin umbes viisteist, kui hakkasin muusikat tegema. Esialgu oli see eksperimenteerimine. Salvestasin näiteks kõikvõimalikke helisid, mida tekitasin pintsettide, nõelte, joonlaudade, plekkpottide või mis iganes asjadega, mis heli tegid. Sel ajal süntesaatorit ei olnud ja pidin ise kõige lihtsamate vahenditega heli genereerima. Nendest panin siis loo kokku. Algul mõjutas mind tugevalt eksperimentaalne muusika. Muusika pidi olema originaalne. Kui ma praegu loon muusikat, mõtlen iga nüansi või detaili peale, mis on kusagil peidus. Või kui olen ise mingis loos laulnud, olen pidanud vahel tege-ma seda tuhat korda järjest, et õiget heli kätte saada.

Su elu kõige pöördelisemaid sündmusi?

Mu elu kõige pöörasem ja ühtlasi pöördelisem sündmus toimus Vilsandil, kui olin õppinud ujuma. Hindasin siis oma võimeid üle ja ujusin natuke liiga kaugele ning vajusin ühel hetkel põhja. See oli aastal 2004. Õnneks toodi mind siiski välja. Umbes üheksakümne viiel protsendil inimestest, kes on midagi sellesarnast kogenud, ei ole elu pärast seda enam sama, mis enne. Mina sain pärast seda sündmust teadlikuks sellest, et kõik elusorganismid siin maailmas on võrdsed. Hakkasin tunnetama seda, et maailm, milles me elame, on suuremal määral vaid illusioon. See oli väga radikaalne muutus. Kui ma enne seda olin põhimõttekindel lihasööja ning mul olid üsna kindlad vaated elule, siis praegu on need muutunud. Võiksin oma vaateid nimetada pigem küüniliseks elufilosoofiaks. Pärast seda maailmavaatelised muutused süvenesid veelgi enam ja ma tegin siis albumi „Diktüoneemakilt“. See kogemus mõjutas tugevalt ka mu loomingut. Varem olin teinud sellist ennastotsivat, pisut veiderdavat muusikat, pärast seda sündmust muutus aga kõik väga kontseptuaalseks. Muusika ise sai minu jaoks rohkem vahendiks, mille puhul ma juba teadsin, mis funktsioon tal peab olema.

Sinu muusika on kuulaja suhtes päris nõudlik. Missugune on hea muusika kriteerium?

Selliseid asju nagu „hea“ ja „halb“ ot-seselt ei ole. Kui inimesel on mingi sõltuvus, olgu selleks siis hea muusika või midagi muud, tuleneb see sellest, et kui ta seda tarbib, keskendub kogu ta aju sellele nii tugevalt, et ta ei märka enam oma ümbrust. Kui helid mõjuvad nii,



Taavi Tulev augustis 2014.
Harri Rospu fotod

et selle tõttu ununevad ebaolulised detailid igapäevasest olmest, ongi see hea muusika. Ma ei tea, kui palju on Eestis muusikuid, kes teeksid sellist süvaelektronilist muusikat. Ikka väga palju ollakse kinni mingis stiilis. Ma arvan, et minu muusika tuleb rohkem kutsumusest. Minu eesmärk on teha sellist muusikat, et seda kuulates saaks muu maailm helidesse sulada. Nii et inimene saaks unustada aja ja ruumi, milles ta on. Samas oleks see nii loomulik olemise viis, et kuulates muusikat, unustaksid täiesti, et sa kuulad seda. Minu arusaamise järgi ongi hea muusika just selline.

Sinu muusika on tehniliselt väga keerukas. Kuidas sa selles kõiges orien-

teerud? Kas tehnika ei hakka vallutama ühel hetkel helisid su sees?

Tehnika on siiski ainult vahend. Süntesaatoriga on nii, et iga kord nappu keerates on see nagu uus pill. Tooni genereerimisel on erinevad parameetrid, mis siis mängima hakkavad. Kui ma nende efektide rägastikus midagi väga keerulist genereerin, siis enamasti alguses ei tea, mis sealt täpselt tulema hakkab. Vahel tekib mul visioon sekundi murdosa jooksul ja mõni heli on eriti keeruline, tehniline ja spetsiifiline ning selles on tohutult palju nüansse. Selline keerulise *sound'*iga süntesaatorimuusika on kõrvale nauding. Ma mõtlen rohkem muusikat tehes selle *sound'*i peale. Kuid mulle meeldivad ka keerulised programmid ja süsteemid

— kogu see loogika, mis selles on. Vahel inspireerib see, kui mingisuguste algoritmide arvutatud helil mingil hetkel samad sagedused vajuvad või kaovad üksteise sisse ära ja seal tekivad mingisugused tehnoloogilised probleemid, mis tulenevad heli summeerimisest. See on päris huvitav. Ma ei tea, millest see on tingitud, võibolla sellest, et kell nende taga tiksub samamoodi. See on samasugune efekt, nagu tekib paljusid inimesi korruga rääkimas kuulates. Mingil hetkel ei suuda siis enam hästi eristada, kes täpselt räägib. Süntesaatorite maailmas on seda kõike tugevamalt tunda. Ma tean, et mul on oma stuudios väga hea tehnika, aga nendes pillides on mul kõigis taotluslikult väike viga sees. Nad on sel moel palju elavamad, mitte nii steriilsed.

Kunstis kasutatakse väga palju „vea esteetikat“, kas sina mängid muusikas sama esteetikaga?

Arvan, et mu muusika ise on siiski täiuslik. Aga need aparaadid, mida ma kasutan, elavad oma elu. See, et nad sahisavad või kohisevad, ei ole viga, sellest mürast tulebki ju heli ilu välja. Kui me ringi vaatame, siis näeme ka, et meid ümbritsevad varjud ja detailid, mis on kusagil peidus ning mida kohe ei hooma. Ometi on nad olemas.

Muusikaga paralleelselt teen ma ka fotosid, mida muidugi hiljem töötlen. Näiteks üks algne äikesetormi kujutav foto koosneb mul 33 erinevast pildist, mis ma olen kokku sulatanud. Ma arvan, et pildistamine ja helide salvestamine on ühe ja sama asja kaks poolt. Kõik visuaalne ja heliline informatsioon on kogu aeg meie ümber olemas, seda tuleb lihtsalt vaadata või kuulata nii, et see muutuks esteetiliseks. Nii näeb väga erilisi hetki, näiteks päikse-

tõusust punaseid pilvi... Või ühel viimatisel salvestuskäigul Ruitjas vehklesid taevalaotuses virmalised.

Oled viimasel ajal palju salvestanud loodusheliseid. See erineb kardinaalselt elektroonilisest muusikast. Kui palju sa miksidad neid loodusheliseid oma muusikasse?

Üldjoontes ma neid kokku ei sega. Mulle meeldib esteetiliselt just puhas loodusheli. Ma ei taha seda kuidagi rikkuda ja ma ei arva ka, et see alati muusikale midagi juurde annaks. Maailm, milles me elame, on juba ise nii täiuslik, et me ei pea sinna midagi juurde panema ega seda kuidagi muutama. Salvestamine on muidugi märksa keerulisem kui pildistamine. See vajab palju tehnikat ja vaikust ning ka keskendumist. Ma näen nende salvestustega tehniliselt päris palju vaeva. Samal ajal on see mulle ka palju andnud.

Kõige paremad kellaajad on selleks siis, kui inimesed magavad — päiksetõusu ajal, kui elu vaikselt ärkab. Muidugi sõltub kõik ka ilmast. Et seda kõike kuulda ja märgata, tuleb ka palju ringi käia ja nautida, värsket õhku hingata ja puude all istuda ning pilvi ja merepeegeldust vaadata.

Enamasti ongi nii, et välja minnes tundub, et selles ei ole midagi erilist, alles hiljem üle kuulates saab selle väärtusest aru. Kui muusika ja meloodiline looming on nii ettearvatav, siis sellised salvestused on täiuslikud ning ettearvamatud. Selles on kõik sagedused olemas ja see matab endasse kõik muud helid ning me ei märka enam segavat müra.

Mis plaanid on sul tekkinud seoses looduses salvestatud helidega?

Praegu elan linnas ja see on suhteliselt

tüütu. Tahaksin elada maal ja olla rohkem loodusega koos. Tahaksin tuua neid loodussalvestusi kunagi rohkem avalikku ruumi. See on aeglaselt kasvav plaan. Tahan tuua neid helisid linnakeskkonda. Kui me läheme mistahes ruumi mingis keskkonnas, siis oleme kogu aeg müraga ümbritsetud, see tekib paratamatult mingitest olmelihelidest. Näiteks, kui tööst väsinud inimene paneb tavaliselt koju tulles teleka mängima, on ta kogu aeg samasuguse stressiallika keskel, mis sunnib teda pidevalt tarbima. Inimesed ei mõtle selle heli peale, kuid see koormab aju ja keha. Näiteks ka halva akustikaga ruumis võib inimese mälu ja keskendumisvõime olla kuni kaheksakümmend protsenti halvem. Ei saagi loota, et kõiki neid olmelihelisid on võimalik täielikult vältida, kuid ma väga tahaksin kaasa aidata sellele, et me elaksime parema heli esteetikaga keskkonnas. Näiteks on tehtud teste, kus naturaalselt linnulaulu ning loodussalvestusi on mängitud haiglas. Need patsiendid, kes on nende helide keskel olnud, on paranenud palju kiiremini, sest neil on vähem stressi.

Mida tähendab sulle helidisain?

Heli abil on võimalik anda ruumile mingi funktsioon. Kui näiteks sooviksite kitsa koridori puhul, et inimesed sealt kiiresti ära läheksid, peaksime seal kasutama heli, mis mõjuks vastavalt inimese alateadvusele. Või näiteks, kui suures galeriis näitust vaadates tajub inimene kogu seda ruumi tervikuna. See võib vahel olla ka segav faktor, kuigi me seda otseselt ei märka. Sellise ruumi puhul peab mõistus alateadlikult palju vaeva nägema, et seda heli lahti seletada, see aga on ajule koormav. Kui näiteks teha ruumi helifoon, mis on ühtlane, siis on võimalik ära

unustada selle ruumi mõju, ja nii saab muuta selles olulisi rõhuasetusi.

Möödunud suvel oli mul linnaruumis päris huvitav projekt installatsiooniga „Laud“. See asus endisel EKA hoone platsil. Panin sinna fooniks heli, kus linnulaul ja metsahelid olid viiekordselt aeglustatud. See mõjus selles linnaruumis väga kummaliselt, tekitades seal täiesti teistsuguse kosmose. Inimesed istusid ja ootasid bussi ja see helifoon toimis päris hästi.

Oled sa teinud midagi ka teaduse ja muusika sümbioosis?

Teadus on minu jaoks inspireeriv, ma vahel esinengi teadlase kitliga. Üks kõige huvitavamaid esinemisi oli meil Taavi Laatsitiga Ajaloomuuseumis. See oli helifüüsika loengkontsert-*workshop*, mis kandis nime „Topelt Taavi“. Publik oli uudishimulik ning ei jäänud distantseerituks nagu tavaliselt elektroonilise muusika puhul. Tutvustasime siis elektroonilisi muusikainstrumente ja meil olid seal kohal ka kõige vanem elektrooniline instrument ehk teremini ja ka kõige uuem ehk iPad. Me ehitasime üles süsteemi, kuidas laserid peegeldasid kõlaritelt valgust tagasi, ja tegime nii-öelda optilis-mehaanilise ostilloskoobisarnase seadme. See oli endale ka päris huvitav.

Räägi pisut ka oma uuematest albumitest, olen kuulnud, et sinult on oodata ka uuemat muusikat.

Järgmist albumit on mul plaanis välja anda plakati kujul. Sellel on kujutatud fraktalid, mille üks sõber tegi spetsiaalselt selle muusika jaoks. Pilt ise koosneb matemaatilisest valemist, selles on sadu miljoneid piksleid ja seda pilti renderdas ülivõimas kuueteistprotsessorine arvuti, arvutades seda pilti

välja peaaegu kaks päeva. Seda võib vaatama jäädagi. Iga kujund on sellel erinev ja samal ajal seesama. Ükskõik millist kohta vaadata, ikka leiab siit midagi uut, see on nagu lõpmatus. Peatselt ilmub ka Pastaca remiks, mis tuleb vinüülil, sellel kogumikul, mille annab välja Õunaviks. Ning lähemal ajal peaks välja tulema ka üks loodusplaat. Kõigis oma albumites olen ma ise väga tugevalt sees, ei ütleks, et olen mõnes parem inimene kui teises.

Sul on olnud väga palju projekte. Milline neist on sinu enda jaoks kõige erilisem?

Andsin möödunud suvel välja albumi, mille plaadid on kõik käsitsi tehtud ja neid ongi võimalik avada ainult üks kord – ainult siis, kui nende ümbris purustada. Tahtsin, et see oleks võimalikult vähese kujundusega plaat. See plaat on samal ajal ka objekt, mille võib panna seinale või riiulile ilma seda kunagi avamata. Plaadiga saab kaasa koodi, mille abil muusikat alla laadida. Selle nimi on „Wochtzchée T 400“, selles on neli lugu. See on suhteliselt intensiivne muusika. Mulle tundub, et lugusid ei peagi plaadil olema liiga palju, pole mõtet luua kvantiteeti. Need neli lugu on väga tugev tervik ja ma tundsin, et neid ei olegi rohkem juurde vaja. Need lood on üksteisega tugevalt põimunud, sest nad on loodud samas meeelseisundis. See oli selline talveune seisund – külm, pime talv, karge lumi ja tähed taevas.

Meenub veel üks sinu anonüümne projekt, mis osutus üsnagi populaarseks...

Tavaliselt tegin elektroonilist muusikat ja ma ei laulnud. Siis mõtlesin, et üllatan oma toonast pruuti, kes on

mu praegune abikaasa, mõne väikse veidrusega. Ta elas siis Tartus. Ja loole nime panemine oli ka ülimalt lihtne, see oli „Laulan sinule“. Üks ajendeid oli ka EMTAs õppimisest. Seal oli vaenulik suhtumine kõigesse, mis oli „mainstream’i maale“ suunatud. „Laulan sinule“ ei olnud kindlasti mõeldud *mainstream’ina*, kuigi see kujunes nii välja ja on hetkel ainus projekt, mille lugu on kunagi olnud Raadio 2-s nädala demo. Selle projekti puhul oligi kõige raskem just sõnade kirjutamine. Sest olulised ei ole sõnad, vaid mõte selle taga – „Televiioon, sealt asju näeme, kuid näen, et kaob mu nägemisvõime. Poest tean ma alati, mida osta, isegi siis, kui ma ei mõtle.“ Televiiooniga seoses tekkis mul veel üks selline lõbus lugu, et ETV „Eesti Top 7“ polnud nõus mu lugu „Vilsandi“ eestrisse laskma – liigse alastuse tõttu. Mina aga näen seda nii, et see on meedia hullumeelsus hoida inimesed elunormaalsustest eemal. Inimesi õpetatakse ennast häbenema ja samal ajal näidatakse sõda ja vägivalda. Nimetatud video puhul oli lõbus see, et laadisin loo üles ja siis läksin sõbraga Kukekesse sööma. Möödus umbes viisteist-kakskümmend minutit üleslaadimise lõppemisest ja selle Facebookis jagamisest. Tänaval laua taga istudes ja sööki oodates aga juba kuulsime seda lugu kusagil kõlamas. Sotsiaalmeedia kaudu levib info kiiresti.

Küsitlenud HILLE KARM



„Looduslaps“, 2013. Režissöör Anu Aun.

„Minut ja lammas“, 2013. Režissöör Mirjam Matiisen.

Vt lk 104.





Lisaks paberkandjale saab ajakirja **Teater. Muusika. Kino** nüüdsest lugeda ka tahvelarvutis.
 Vt ajakirja e-versiooni kohta lähemalt: www.temuki.ee



Esimene videovõte Sonyga 1976. aasta kevadel. Vasakult: Taivo Linna, Yrjö Sepp, Tiiu Simm, Kaisa Kikerpuu (Saarlo), Peedu Ojamaa, Toivo Juhkum ja Ülle Ulla.



Mälumängu „Kes keda?“ neljas saade aastavahetusel 1982/83.
 Paremalt: kohtunikud Ivo Grossberg, Hardi tiidus, Toomas Uba, Õie Heinmaa ja Maie Egipt.
 Vt lk 137.

ISSN-0207-653



9 770207 653026 08

Hind 2.85 eurot