

teatermuusikakino 6-7 2014



Aarne Meelis
Soro Rämmeld

**VÕIGEMAST JA EPLIK NO99 LAVAL
WILLIAM SHAKESPEARE 450**

**EESTI HELILOOMING ESIIETTEKANDEL
JAZZKAAR 2014**

**VASTAB TÕNU TRUBETSKY
RENÉ VILBRE MÄNGUFILM „VÄIKELINNA DETEKTIIVID“**

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



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.

Kodulehekülj www.temuki.ee

Tellimine www.tellimine.ee 6 17 77 17



Madis Kolk	Avaveerg Saateks suvenumbrile	3
	Vastab Tõnu Trubetsky	4
	Persona grata Liisa Hirsch	156

teater

Margus Mikomägi	Muuseas, ma armastan sind <i>Priit Võigemasti ja Vaiko Epliku lavastus Teatris NO99</i>	15
Pille-Riin Purje	Peeglimeistrid ja töömesilased <i>Ugala näitlejad Meelis Rämmeld ja Aarne Soro</i>	21
Liina Jääs	Kuidas teenida kaht isandat <i>Carlo Goldoni „Kahe isanda teener“ Ugalas ja Milano Piccolo Teatros</i>	31
	Tee kõik teistele võimalikuks <i>Intervjuu Jan Ritsemaga</i>	37
Jaak Rähesoo	Geeniuseks saamine: Shakespeare'i mainelugu <i>William Shakespeare 450</i>	47
Eike Värk	Näitleja muutuvus aegruumis <i>Salme Reegi loometeest (Algus TMKs 2014, nr 2)</i>	58

tants

Heili Einasto	Olla elus – siin on õudset riski; verd ja higi, puid ja lilli ka <i>Mai Murdmaa „Petruška“ ja Gianluca Schiavoni „Medea“ Rahvousooperis Estonia ning Jaan Ulsti „Sisemises ruumis“ TLÜ teatris Stella ja „Kreutzwald meets dance“ Vanemuise Sadamateatris</i>	64
----------------------	--	----

muusika

Ivo Heinloo	25. „Jazzkaar“ <i>Impressioone</i>	72
Marju Riisikamp	Kontsentrilised ringid ajas <i>IX Tallinna rahvusvaheline klavessiinifestival</i>	79
	Olen kunstnikutüüp... <i>Riina Gerretzi päevaraamatust</i>	87
Saale Kareda	Kõlakangad ja keerised <i>Eesti uue muusika kevadine küllusesarv I</i>	94
Kerri Kotta	Kaks igavikus lõppevat narratiivi <i>Erki-Sven Tüüri „Peregrinus extaticus“ ja „De profundis“</i>	101
Heino Pedusaar	Otto Roots 100 Tehnikateadlasest värsisepp <i>Ehk mis on tensomeetria</i>	104

kino

Rait Avestik	Legendi loomine tervele perele <i>René Vilbre koguperefilm „Väikelinna detektiivid ja Valge Daami saladus“</i>	110
Teet Teinemaa	Kaos on korra ema: pilguheit mitme peategelasega filmivormile	117
Kalle Mälberg	Filmikujundid ei põle, aga kõnetavad üdini <i>Filmidest „Suur-Sõjamäe“, „Kullaketrajad“, „Elavad pildid“</i>	126
Tõnu Virve	Riigitelevisiooni puudutav sõnum Eesti ühiskonnale	130
Helmut Jänes	Elu just nagu Ameerika mägedel <i>9. Haapsalu õudus- ja fantaasiafilmide festivali elutöö auhinna laureaadi Tobe Hooperi loomingust</i>	135
Ralf Sauter	Erksavärviline õudusfilmide meister Dario Argento	143
Peeter Sauter	Mantlipärija <i>Loodusfilmitegija Joosep Matjuse autorifilmid „Vanamees ja põder“ ning „Kajaka teoreem“</i>	149

SAATEKS SUVENUMBRILE

Käesolev ajakirja Teater. Muusika. Kino number on tavapärasest mahukam, nii nagu meie suvised numbrid ikka, sest järgmisel korral kohtume lugejatega alles septembri algul, taas paksema ajakirjaga. On olnud meeldiv tõdeda, et ka oma puhkuse ajal eestlane tavaliselt kultuurist ei puhka. Olgugi suvekultuurile külge kleepunud teatav kommertsiaalsuse kuvand, on see tihtipeale vaid turundusest dikteeritud tõlgendusstamp, mida ei kinnita ei loojate looming, vastuvõtjate taju ega ka sellealane võrdlus sügistalvise kultuuriga. Aidaku siis lugejal seda teadmist meenutada ja praktiseerida ka puhkusele kaasavõetud TMK juuni-juuli topeltnumber.

Palju on arutletud selle üle, kas kultuuritegelased ja kultuuriajakirjandus peaksid ühiskonna asjades häälekamalt kaasa rääkima või pigem „oma liistude“ juures püsima. Mure on ju iseenesest arusaadav, kuid vastandus sisutühi ja trafaretne, nii nagu terviku osadeks lõhkumisega ikka kipub kaasnema. Mitte ainult kultuuritegelane, vaid iga inimene peaks ühiskonda panustama enama kui maksumaksjana. Loomulikult on oma erialase tegevusega end tõestanud ja rahva armastuse pälvinud looja hääle kuuldamam, kuid ärgu seegi tõsiasia omandagu kultuuriusku eestlase jaoks mingit äraspidist turundusefekti. Nii nagu iga ühiskonnaliige, sõltumata oma erialast, peaks soovima ja suutma ühiskonda iga päevaga pisut paremaks muuta, nii ei ole ka ükski arvamusliider vaba võimalusest aegajalt libastuda ja totrusi rääkida.

See, et inimesed iga päev erinevates meediumides midagi „arvavad“, on loomulikult hea ja ainumõeldav, oleks kohutav, kui see võimalus puuduks. Kuid ärgu tekitagu see antropotsentristlikku eufooriat, nagu selguks üksnes sel moel „tõde“. Kasvõi hiljutiste kooseluseaduse arutelude juures kohtab palju retoorikat à la „mina arvan, et see on patt“ – „mina arvan, et see ei ole patt“ jne. Küsimus pole selles, et kõik inimesed peaksid olema kas usklikud, ateistid või ühiselt jagama mingit kolmandat-neljandat erinevusi välistavat ideoloogiat, pigem selles, et sõltumata minu isiklikust „arvamusest“ (muide, sõna „arvamusliider“ ise kõlab juba kuidagi selle soovitud tähendust õõnestavalt), mille olemasolu on ju elementaarne, on paljudes mõistesüsteemides orienteerumiseks vajalik ka teistsugune eelhäälestus, tajuvõime, et suhestume millegi endast suuremaga, mis eeldab respekti ja rohkem oskusi kui pelgalt suu avamine.

Neist asjust saamegi tihtipeale paremini aimu siis, kui suhtleme kultuuriga otse, loojate loominguga kaudu. Kartus niimoodi „liistudesse“ kinni jääda on põhjendamatu, lihtsalt oskus avada end looja erialasele andele ning tema sõnadele stereofooniliselt, mitte üht automaatselt teiseks pidades, kuid mitte neid ka teineteisest eraldades, annab mõlemale tasandile lisamõõtme ja muudab ka ühiskonda paremaks.

Nõnda on ka Kerri Kotta, Liisa Hirschi, Saale Kareda jt seekordsed muusikalised arutlused sügavalt ühiskondlikud, nii nagu ka Jan Ritsema, Margus Mikomäe või Tõnu Trubetsky südamevalu ühiskonna pärast sügavalt kunstiellu puutuv.

Loogem siis selle teadmise abil endale ilusam kultuurisüvi ja parem ühiskond!

MADIS KOLK

Tõnu Trubetsky mais 2014.
Harri Rospu foto



VASTAB TÕNU TRUBETSKY

Muusik ja kirjanik, kunagine punkar ning anarhist **Tõnu Trubetsky** (sünd. 24. aprillil 1963 Tallinnas) moodustas oma tuntuima ansambli **Vennaskond** täpselt kolmkümmend aastat tagasi – 1984. Kaheksakümnendate keskel esineb Trubetsky ka bändiga **Vürst Trubetsky & J. M. K. E.** Aastal 1989 käivad Tõnu Trubetsky ja Vennaskond esimest korda turneel Soomes, samal aastal ilmub ka Trubetsky esimene luulekogu „**Pogo**”. Kuigi 1991. aasta veebruaris-märtsis emigreerub Vennaskond Soome, ilmub Eestis nende esimene kassett „**Ltn. Schmidt** pojad”. 1991 laseb Vennaskond välja ka vinüülsingli „**Girl in Black / Riiga My Love**” ja 1992 näeb trükivalgust **Trubetsky & Pathique**’i seiklusjutustus „**Inglid ja kangelased**”. Aastal 1993 algab Vennaskonna kõrgaeg – ilmub album „**Usk. Lootus. Armastus**” ja esmakordselt saab kuulda hitti „**Insener Garini hüperboloid**”. 1994 näevad trükivalgust Tõnu Trubetsky ja Anti Pathique’i seiklusjutt „**Daam sinises**” ning Tõnu Trubetsky luulekogu „**Anarhia**”. Aastal 1996 laseb Vennaskond välja plaadi „**Mina ja George**” ja 1997 albumi „**Reis Kuule**”, Vennaskond esineb samal aastal Soomes „**Ruisrocki**” festivalil ühena peaesinejatest kõrvuti **David Bowie** ja **Nick Cave**’iga.

1998 ilmub bändil videokassett „**Millennium**”, 1999 toimub Vennaskonna suur turnee New Yorgis. Samal aastal jõuab plaadipoodi ka kogumik „**Priima**”. Aastal 2000 trükitakse Tõnu Trubetsky luule ja pildiraamat „**Trubetsky**”. Produktiivne on Vennaskonnale aasta 2001 – ilmuvad albumid „**Ma armastan Ameerikat**” ja „**News from Nowhere**”, samuti videokassett „**Ma armastan Ameerikat**”. Aastal 2004 näeb trükivalgust Tõnu Trubetsky raamat „**Anarhistid**”, mille toimetajaks on **Mart Laar**. 2009. aastal avaldab Trubetsky (koostöös **Cat Bloomfieldiga**) oma Eesti punge ajaloo raamatuna „**Eesti punk 1976–1990. Anarhia ENSV-s**”, 2012 sama temaatikaga uue raamatu (koostöös **Kalev Lehola**) „**Haaknöela külm helk**”. Aastal 2013 ilmub Tõnu Trubetsky järg **vendade Strugatskite** romaanile „**Hukkunud Alpinisti hotell**” ja 2014 Vennaskonna hetkel viimane album „**Linn süütab tuled**”.

Alustuseks sinu päritolust ja sugupuust. Kuidas sa oled seotud Trubetskoide vürstisuguvõsaga?

Ma olen Trubetskoide suguvõsaga seotud isa, vana- ja vaarisa liini pidi. Keskajal oli meil, st Trubetskoidel, oma iseseisev Trubetski vürstiriik (1164–1634). Praegu on selles paigas väike linnake Trubtševsk; see asub selles kolmnurgas, kus Venemaa, Ukraina ja Valgevenemaa piirid kokku puutuvad. Keskaja lõpul (1654) läks see piirkond Moskoovia alla, tollal olid seal kandis segased ajad, nagu Potop (Rootsi sissetung), Hmelnitski mäss ja muu säärane, ning see vürstiriik niimoodi kaduski.

Oled muusik, kirjanik, punkar ja anarhist. Kuidas sa ennast ise määratled, on see määratlus sulle üldse oluline?

Viimasel ajal pole ma pidanud ennast määratlema, kuna keegi pole seda küsimust enam püstitanud. Kui ma noorem olin, siis rõhutasin rohkem anarhistiks olemist. Aga praegusel ajal ei tegele ma enam aktiivselt ei anarhismi ega poliitikaga, see on jäänud justkui tagaplaanile.

Ent sina kui muusik ja kirjanik – kuidas need kaalukausid tasakaalus on? Või ei olegi?

Nad on tõepoolest isegi tasakaalus. Näiteks kui ma nüüd viimati kirjutasin järke „Hukkunud Alpinisti hotellile“, siis ma tundsin end küll kirjanikuna. Siis ma kirjutasin aasta otsa iga päev ja väga tihedalt. Ent selle aasta algusest alates pole ma enam midagi kirjutanud, selle asemel tegelesin muusika ja bändi kontsertide organiseerimisega, samuti Vennaskonna plaadimajandusega. Meil tuli nüüd (20. mail) LPna (vinüülplaadina) välja 1992. aastal kassetil ilmunud „Rockpiraadid“. Sellega oleks pidanud juba ammu tegelema, aga uued plaadid ja projektid tulid kogu aeg peale, nii et vahepeal polnud selleks aega. Aga nüüd on „Rockpiraadid“ vähemalt vinüülplaadil siiski olemas.

Vennaskond tähistab tänavu oma 30. sünnipäeva, ansamblit on nimetatud ka poetide bändiks. Kuidas iseloomustaksid Vennaskonna esimest, nõukaegset perioodi, mida märgib ka koostöö algus Anti Pathique'i (bassimees ja kirjanduslik mõttekaaslane) ning kitarrist Allan Vainolaga?

See esimene periood oli küllaltki kaootiline, Vennaskonnaga oli meil esimene kontsert 1984. aastal. Enne seda olime sõber Teet Tibariga teinud kodustes tingimustes lugusid küll juba varem – mõjutajateks olid sellised 1970. aastate *glam rock*'i bändid nagu Sweet, Slade ja Smokie, mingil määral isegi Queen. Aga Vennaskonna esimese kontserdi ajaks olime juba punge peale üle läinud, siis enam *glam rock*'i stiilis lugusid meil kavas polnud. Samas, mingid *glam rock*'i peamiselt välised mõjud on meid jäänud saatma isegi tänini. Tookord vahetusid Vennaskonnas liikmed tihti olude sunnil, kuna nii mõnelgi meie muusikul polnud isegi kindlat elukohta, rääkimata telefoninumbrist. Nii et kui ühte bändi liiget polnud enne kontserti võimalik kätte saada, tuli ta asendada mõne teisega, kes oli parasjagu saadaval.

Ent Vennaskonna läbisaamine nõukogudeaegsete kultuuriametnikega? Siis olid ju olemas kurikuulsad vokaal-instrumentaalansamblite tarifitseerimised. Kuidas te nendest läbi saite?

Me käisime küll nendel kohustuslikel tarifitseerimistel, kuid esinemisluba ei saanud me kordagi. Sellele vaatamata esinesime kogu aeg, näiteks maarajoonide kultuurimajades oli meil kontserte päris tihedalt. Aga neid ei tohtinud eriti välja reklaamida – postide peal olid lihtsalt väiksed kuulutused. Aastal 1985 korraldas disko- ja pungitaat Riho Baumann bändidele üle-eestilise turnee „Rütmiral-li“. Alguses esinesid bändid, sealhulgas ka meie, ja pärast seda oli Baumanni disko. Nii et disko ja punk käisid tollal käsikäes!



Vennaskond: Tõnu Trubetsky, Andrus Lomp, Kalle Kão ja Tips (Teet Tibar).
Keilas jaanuaris 1985.
Valdur Lillemetsa foto

Mida sina kui Vennaskonna liider sel ajal kõige olulisemaks pidasid, nii muusikas kui sõnas?

Me olime tollal bändis anarhistlike vaadetega (ja oleme ka praegu), mis väljendus ka meie laulusõnades. Ja seda sõnumit pidasime me väga tähtsaks. Muusikaliselt olid need lood küll punk, kuigi võibolla tollal mitte väga originaalne, kuna küllap oli ka teisi bände, kelle helipilt oli meie omaga üsna sarnane. Kasvõi Generaator M, kes alustas tegutsemist meist varem.

Vennaskonna kõrgeag algas aastal 1993 kahe plaadiga („Usk. Lootus. Armastus” ja „Vaenlane ei maga”) ning tänini kuulsa hitiga „Insener Garini hüperboloid”. Mida niisugune populaarsus sulle kaasa tõi, milliste uute muusikaliste väljakutsetega sa silmitsi seisid?

Siis me saime Eestis järsku väga kuulsaks. Me olime tegutsenud enne seda küll paar aastat Soomes, kus me lindistasime uusi lugusid. Kui me Eestisse tagasi tulime, siis ilmus kohe see kassetalbum „Rockpiraadid”, millest enne juttu oli. Need olid Soomes Lepakkos ja Taanis Sweet Silence Studios salvestatud lood, me liikusime üldse Skandinaavias palju ringi, eriti 1991. aastal.

Ja see oligi siis esimene kokkupuude välismaise publikuga?

Päris esimene kokkupuude välismaise publikuga oli meil tegelikult juba aastal 1989, mil toimus Vennaskonna esimene Soome turnee. Kontserdid olid kõigis Soome suuremates linnades. Siis tundus kõik nii uudne ja huvitav olevat.

Ent kui sa võrdled Vennaskonna tolle aja kodu- ja välismaist publikut, oli seal siis mingi vahe ja kui, siis milles?

Soome turnee toimus koos sealsete punkaritega, kusjuures kohalikud punkbändid, nagu näiteks Pyhäkoulu, S. A. Int. Kadotetut jt, mängisid meile soojenduseks ning Vennaskond ja Jim Arrow & The Anachrones Eestist olid põhibändideks. Soome punkaritel oli kõrvaltvaatajatena Nõukogude Liidust muidugi oma ettekujutus, mis meie kui seesolijate arvamusest mõnevõrra erines. Aga hea oli mõtteid vahetada ja neile selgitada, kuidas Nõukogude Liidus asjad tegelikult on. Meile jälle tundus kapitalism hästi tore ja ahvatlev, kuid Soome punkarid rääkisid meile, mis selle süsteemi juures neile ebameeldiv on. Aga kõik need toonased sidemed on tänaseni säilinud, kaasa arvatud Soome anarhistidega, kelle vaated olid mõneti teistsugused kui Eesti pungiaegsetel anarhistidel, ehkki mitte peamistes seisukohtades.

Aastal 1999 toimus Vennaskonna siiani suurim turnee New Yorgis, muu hulgas ka esinemine kuulsas rockiklubis CBGB (Ramonesi n-ö koduklubis). Kuidas teil ennast sellises „rocki-Paabelis“ nagu New York kehtestada ja positsioneerida õnnestus?

See Vennaskonna turnee oli tõesti väga äge, esinesime peaaegu kõigis New Yorgi kuulsamates rockiklubides, samas tihti koos kohalike bändidega, nagu The Derogatories. Meie helipilt oli tolleks ajaks üsna originaalne, kus rock oli ühendatud selliste pillidega nagu viiul ja ka ukulele, mida mängis Kaspar Jancis. Kohalikud bändid tegid hiphoppi, punki, *indie*'t jne – need tüübid olid väga ehedad, nad olidki nemad ise. Mitte nagu mõni tollane Eesti bänd, kus rokkari nahktagi oli pigem esinemiskostüüm. Nende puhul pole tegemist „kostüümidraamaga“, nad ongi päriselt sellised. Aga Vennaskonda võeti vastu väga hästi, kuigi need klubid on üsna väikesed – ega nendesse palju publikut ei mahugi. Aga CBGB oli meie esinemise ajaks küll puupüsti täis.

Vennaskond täna ja uus plaat „Linn süütab tuled“ – mis on kolmekümne aastaga muutunud ja mis on samaks jäänud?

Igasugused oskused on ajapikku muidugi paremaks läinud; nüüd oskame lugusid palju paremini kokku miksida, rohkem on ideid ja lood on ka nüüd keerulisemad. Peab ütlema, et see Vennaskonna uus plaat „Linn süütab tuled“ on mõneti meie varasemate plaatide nägu, aga palju uut on ka. Samaks on jäänud põhiliselt instrumentarium, kuidas me viiulit ja akordioni kitarridega kokku miksime. Uut on tegelikult veidi raske sõnadesse panna, see on rohkem uute aranjeeringute ja ka uuenenud *sound*'i küsimus.

Vahepeal tekkis sul uus, ingliskeelse nime ja ingliskeelsete laulutekstidega bänd The Flowers of Romance. Ilmunud on ka kaks CD-plaati ja kolm DV-Dd. Mida see Flowers endast kujutab?

Seda bändi olen ma teinud alates 1999. aastast ja see on *glam rock*'i bänd. Sellepärast on ka The Flowers of Romance'i tekstid inglise keeles, kuna see sobib *glam rock*'iga paremini kui eesti keel. Kui teha *glam rock*'i eesti keeles, siis see kõlab na-



Vennaskond:
Mait Re, Tony
Blackplait, Anti
Pathique ja Sursu
(Jaak-Eik Tulve).
Tartus Raekoja
kõrval suvel
1987.

Urmas Lange foto

gu sült. Teine põhjus on aga see, et oleme tahtnud The Flowers of Romance'iga maailmas palju ringi reisida. Oleme Flowersiga esinenud näiteks Pariisis, Berliinis, Helsingis, New Yorgis, Stockholmis, Brüsselis, Tallinnas, Raisios, Turus, Antwerpenis, Lille'is, Geelis ja teistes suuremates Euroopa linnades. Regulaarselt käime mängimas aga Riias, samuti Varssavis. Muuseas, aastal 2008 olime The Flowers of Romance'iga peaesinejad Indias Dharamsalas Tiibeti olümpiamängudel, mis olid alternatiivsed olümpiamängud Pekingi olümpiale.

Flowersiga oli meil viimane kontsert eelmisel aastal ja nüüd on see kooslus pisut soiku jäänud, kuna töö käib praegu Vennaskonnaga. Eks ma edaspidi jätkan kindlasti ka The Flowers of Romance'iga, aga mitte meil Eestis. Vennaskonna kõrvale pole siin mõtet mingit teist bändi kultiveerida.

Sinuga seostub kaks märksõna: „punk“ ja „anarhia“. Mõlemal teemal oled ka raamatuid kirjutanud (isegi luulekogu – „Anarhia“, 1994). Paned sa nende vahele võrdusmärgi ning miks punk ja anarhia on sulle nii olulised?

Nii punk kui ka anarhia jäävad minu jaoks praegu pigem minevikku – Vennaskond pole tänapäeval enam üksnes punkbänd. Punk pole minu jaoks enam nii oluline. Anarhismiga on aga nii, et tänapäeva Eestis pole see üldsegi aktuaalne; mitte keegi ei taha sellest midagi kuulda (*naerab*). Vastupidiselt üheksaküm-

nendatele, mil mitte ainult punkarid, vaid ka mõned vanemad, soliidses eas inimesed arvasid, et Eesti võiks täiesti vabalt anarhiale üle minna. Et poleks vaja seadusi, politseid ega midagi; et kõik toimib niikuinii iseenesest.

Tänapäeva avalik arvamus aga vastandub anarhismile. Viimasel ajal on noorte seas siiski tekkinud mingi anarhistlik liikumine, kuid mina pole sellega otsestelt seotud. Arvan, et ma ei saa anarhia eest võidelda möödaminnes, ühe käega. Sel juhul peaksin sellele täielikult pühendumas. Minu poliitilised vaated on tegelikult samasugused nagu siis, kui ma veel noor olin. Aga praegu ma ei tegele enam aktiivselt poliitikaga, pean seda üsna lootusetuks ettevõtmiseks.

Kas pungis ja anarhias oli sinu jaoks omal ajal ka mingi vabaduse mõõde?

Kindlasti, nõukaajal uskusin mina ja uskusid ka minu lähemad sõbrad anarhiasse ja anarhismi. Arvasime, et kõik inimesed saavad varsti ise aru, et anarhia on ainuõige riigikord (*naerab*). Et asi liigub meil anarhia poole evolutsioonilisel teel. Üheksakümnendatel aastatel oli avalik arvamus Eestis võrdlemisi anarhismisõbralik, seda ei vastandatud Eesti vabariigi ideele. Võrreldes möödunud nõukogude ajaga tundus eluolu taasiseseisvunud Eestis, kus kõik oli justkui lubatud, peaaegu anarhilisena. Paljud hindasid siis suurt vabadust ja seda, et nagu midagi pole enam keelatud.

Aga selle sajandi esimesel kümnendil muutus avalik arvamus Eestis päris tugevalt – meil oli vahepeal ju Pronksiöö ja muidki suuri skandaale ning nüüd ihalevad vist paljud hoopis kõva kätt, mis lööks korra majja. Ja saadaks mitte-kodanikud Eestist välja. Vahepeal oli olukord rahvuslike pingete näol ikka üsna tige, praegu vaadatakse tulevikku nähtavasti veidi helgemalt, vaatamata isegi Ukraina kriisile.

Oled avaldanud poeesia- ja proosaraamatuid. Mis on poeesias sinu meelest kõige olulisem?

Ka poeesia on jäänud minu jaoks tegelikult minevikku, praegu ma küll ikkagi kirjutan laulutekste, kuid need on siiski pigem laulusõnad, mitte luuletused. 1980. ja 1990. aastatel olin ma poeet, ka enda arvates, ja kuigi kasutasin oma luuletusi samuti laulutekstidena, oli tegemist siiski poeesiaga. Tähtis on see, et luuletustes oli minu jaoks oluline vorm – ma lihvisin oma luuletuste väliskuju ikka üksjagu, et neid korrektseks saada. Tihtipeale oli minu poeesia küllalt keerulise ülesehitusega, kordused, silbid ja rütm olid kõik paigas. Aga sisu ja teemade poolest võisid need olla väga erinevad.

Mis puutub teiste poeesiasse, siis seda juhtub väga harva, et ma leian mõne poeedi, kes mulle tõeliselt meeldib. Eestis võin neid autoreid üles lugeda ühe käe sõrmedel. Mulle on meeldinud näiteks Priidu Beier, Indrek Ryytle, Arvi Siig ja veel mõned. Olen viisistanud vähemalt ühe Doris Kareva teksti ja kui ma olin väga noor, siis lugesin kõiki tollaseid Hando Runneli luuleraamatuid. Juhan Viidingut tundsin ma isiklikult ja Jüri Üdi luulekogud lugesin kõik läbi. Andres Ehinit tundsin samuti isiklikult, kusjuures ta õpetas mind, kuidas luuletusi tuleb kirjutada. Ehin rääkiski mulle luuletuste vormist ja sellestki, et iga luuletus peab olema sündmus omaette. Tema õpetussõnad on mind aidanud päris palju.



Vennaskond. Tallinnas Balti jaamas septembris 1993.

Millega on seklusjutud sind ära võlunud, et sa neid oled kirjutanud?

Alguses kirjutasime neid sõber Anti Pathique'iga enda lõbuks, hiljem hakkasime neid jutte ka avaldama.

Oli see puhtalt lõbuasi või oli seal ka mõni muu tagamõte, näiteks finantsiline või tähelepanu äratamise soov?

Finantsilist tagamõtet küll ei olnud, ega me nende juttudega midagi teenida lootnudki. Aga kui mõni väike romaan hakkas kirjutamise käigus juba ilmet võtma, siis tekkis tahtmine ka seda avaldada.

Proosakirjanduses on su kaasautoriks olnud Anti Pathique. Kuidas te neid raamatuid kahasse kirjutasite, kas nii nagu vennad Strugatskid või kumb oli Ilf ja kumb Petrov?

Tegelikult ma ei teagi täpselt, kuidas Strugatskid või Ilf ja Petrov kirjutasid. Meie kirjutasime niimoodi, et alguses ei leppinudki kokku, millest raamat tuleb. Kirjutasime lihtsalt kordamööda lauseid, üks kirjutas ühe lause ja teine jätkas. Alguses toimus see küll vaheldumisi lausete kaupa, aga hiljem juba pikemate lõikudena, kuni lehekülgedeni välja. Nii et kui ühel mõtted otsa said, siis teine kirjutas edasi.

Kas pudruks ja kapsaks ei läinud lugu niiviisi?

Ei läinud, kuna me leppisime eelnevalt kokku, et teise mõttekäiku peab jälgima, et mingeid eriti absurdseid pöördeid tegevustikku ei tekiks. Kui vaja, viskasime välja nii mõttetud situatsioonid kui ka mõttetud tegelased. Mitmes meie jutustuses on ühed ja samad tegelased, nii et tekkisid omamoodi järjejutud.

Kirjutasin ka järje Strugatskite „Hukkunud Alpinisti hotellile“, kuna mul tekkisid ideed, kuidas see lugu oleks võinud edasi areneda sealt, kus ta pooleli jäi. Mulle meeldis ka „Hukkunud Alpinisti hotelli“ film, mida ma käisin nõukaajal kinos mitu korda vaatamas.

Milline on sinu suhe filmikunstiga, nii tegijana kui vaatajana?

Tegelikult oleksin ma juba ammu tahtnud teha üht mängufilmi. Töötasin mingi aeg Faama Filmis, mis oli Tallinnfilmi, kus ma samuti töötasin, n-ö mantlipärija. Faama Filmis oli meil plaan hakata tegema mängufilmi minu raamatu „Inglid ja kangelased“ järgi. Isegi lepingud olid juba alla kirjutatud, aga rahasid me sinna taha ei saanud ja see idee jäigi seisma. Aga ma olen ise teinud muusikafilme *rockumentary*-žanris – pooldokumentaalseid, lauludega pikitud filme Vennaskonnast, umbes nagu biitlite „Hard Day’s Night“ omal ajal. Selliseid *rockumentary*-stiilis bändifilme olen ma teinud kuus tükki, need on ilmunud DVD-dena.

Räägime poliitikast. Aastal 2007 liitusid Eestimaa Rohelistega, 2010 astusid Keskerakonda ja väga kiiresti sealt ka välja. Kuidas kommenteerid oma poliitilisi vaateid?

Minu poliitilised vaated on ajapikku jäänud enam-vähem samaks. Nagu varemgi, on need ka praegu anarhistlikud. Nagu enne ütlesin, pole ma seda viimasel ajal enam aktiivselt rõhutanud ja sellest juttu teinud. Aga Rohelistega liitusin ma seepärast, et nad on mulle alati meeldinud, kui see roheliste liikumine Läänes tuli, siis tundus see kohe algusest peale mulle sümpaatsena. Kui tekkis Erakond Eestimaa Rohelised – sinna astusid ju Villu Tamme ja Tõnis Mägi –, siis ma ei mõelnudki pikalt. Astusin samuti. Mul oli parasjagu igav ka, hea on ju istuda igavuse pärast mõnel partei koosolekul ning seal asju arutada ja sõna võtta (*naerab*). Ega ma Rohelistega ei liitunudki missioonitunde pärast. Aga kui ma olin seal tükk aega veeteerinud, koosolekutel käinud ja lõputult valimisreklaame arutanud – poliitilised koosolekud on ju nii tüütud, nagu me võime näha seriaalis „Riigimehed“ (*naerab*) –, siis ma tüdinesin ja astusin Roheliste parteist välja.

Keskerakonda astumine toimus aga hoopis teistel kaalutlustel. See oli too periood, kus härra Savisaart tümitati kogu aeg kõige valimatumate vahenditega. Kui kriitika oli mingis osas kindlasti õigustatud, siis 90 protsenti sellest oli laim ja möla, teravmeelitsemine ja nilbitsemine. See tundus nii vastik, et ma mõtlesin, et pean ise Keskerakonda astuma. Kuidagi nagu näitama, et ma olen nende poolt. Mulle polnud üllatuseks, et kohe järgnesid ajakirjanduses minuvastased rünnakud. Pidin lugema laest võetud, täielikke väljamõeldisi enda kohta.

Samas kui ma astusin Keskerakonda, siis pakkusin neile välja idee, et ma tekitan sellise asja nagu Keskerakonna kultuurikogu. Me tegimegi igal teispäe-



The Flowers of Romance. Vantaas 10. veebruaril 2006.

Taneli Mielikäineni foto

val Keskerakonna kultuuritegelastega kultuurikogu koosolekuid, kus arutasime kultuuripoliitilist hetkeolukorda. Ent minuvastane kampaania ajakirjanduses jätkus – mõned teised erakonnakaaslasel ütlesid juba, et inimene astubki Keskerakonda selleks, et kannatada (*naerab*). Olla poriloopimise objekt, ega mingit muud mõtet ei olegi! Et Keskerakonnas olemine on puhtakujuline masohhism. Mingil hetkel siis mõtlesin, et pole kuigi tark jäädagi selle porisaju alla, pean vist kõrvale astuma. Ja ühel päeval, kui mul eriti kõrini oli, siis saatsingi pressiteate laiali, et ma astun Keskerakonnast välja. Aga mitte poliitiliste vaadete pärast. Mõned võtsid seda kui allaandmist, ent minu poolt oli see lihtsalt pragmaatiline samm. Samuti oli eesmärk juba saavutatud. See oli minu tolerantsuse revolutsioon. Eesti poliitika on palju sallivam kui enne minu Keskerakonda astumist.

Midagi täiesti isiklikku ka: milliseid pereväärtusi sa oluliseks pead? Ja missuguseid eluväärtusi?

Tänapäeval on perekond mulle küll väga tähtis, mulle meeldib lastega tegeleda ja pereelu elada. Mul on kokku viis last, kolm neist on juba täiskasvanud ja kaks on väiksemad. Ma pooldan tavalist perekonda, kus on isa-ema ja lapsed. Aga noorena oli minu pereelu väga kaootiline, see oli pigem selline *rock'n'roll*-eluviiis, kus võis olla mitu tüdruksõpra ühel ajal.

Mis puutub eluväärtustesse ja elukvaliteeti, siis minul pole õnnestunud paraku rikkaks saada. Muidugi, kui on palju raha, siis on ka palju võimalusi. Siis saaks kindlasti paremini oma ideid teostada ja rohkem reisida. Mulle meeldivad näiteks stiilsed autod, aga momendil mul pole üldse autot. Ent kui mul juhtub

auto parasjagu olema, siis ma sõidan päris palju. Stiilse vanaaegse auto juurde võiks kuuluda ka stiilne basseiniga maja, või miks mitte ka loss mere ääres (*naerab*). Kuid ma ei kurvasta eriti, et mul seda kõike pole – ega ma ei igavle, mul on palju tegemist ja palju kontserte. Aga basseiniga maja võiks ikka olla, allveelaev võiks samuti olla, võibolla isegi kollane (*naerab*) – kuid saab ka ilma läbi!

On sul ka mingeid kummalisi hobsid?

Üheks hobiks on mul külma sõja aegse Ida-Euroopa ja Vene seriaalide ja filmide vaatamine, ma vaatan neid kodus pea iga päev. Vene seriaale saab osta näiteks Säästumarketist kolm eurot tükk. Ma vaatan peamiselt neid, mis räägivad Teise maailmasõja aegsest perioodist. Samas pole see seotud mingi poliitika ega poliitiliste vaadetega, vaatan eelistatavalt ka Poola seriaale, olen ostnud Varsavist Poola sõjafilme, aga neid on mul vähem kui näiteks Vene omi. Eestist neid kätte ei saa. Peale Ida-Euroopa sõjafilmid meeldivad mulle ka Vene Sherlock Holmesi filmid, Ida- ja Lääne-Saksamaa indiaanifilmid, 1970. aastate Lääne seriaalid, Ameerika ulmeseriaalid, nagu näiteks „Dark Skies” jne. Läheks muidugi pikale loetleda kõiki filme ja seriaale, mis mulle meeldivad. Sporti teen veidi samuti, käin nimelt kord nädalas *aikido*-trennis. Peaks võibolla rohkem käima, kuid praegu pole aega.

Vestelnud IGOR GARŠNEK

The Flowers of Romance. Brüsselis 31. märtsil 2011.
Fotod Tõnu Trubetsky kogust



MUUSEAS, MA ARMASTAN SIND

MARGUS MIKOMÄGI

„Muuseas: ma armastan sind“ esietendus 6. märtsil 2014 Teatris NO99. Rapla linna naaberküladest pärit Priit Võigemast ja Vaiko Eplik mängisid oma loo. Muu hulgas oli tegu kummaridusega luuletaja Andres Ehinile ja ta loomingule. Lavastust mängiti kümme korda. Etendused olid ilma suure reklaamita välja müüdnud. Ametliku statistika järgi oli vaatajaid 2020. Lavastuse juures olid abiks dramaturgid-lavastajad Ene-Liis Semper ja Lauri Lagle.

Ajuripatsi tilin

Läinud aasta lõpul nägin Permis festivalil „Režiiruum“ Hamburgi Thalia-teatri etendust „Kirsiaed“. Luk Perceval lavastas selle 2012. aastal. Lavastuses ootab kogu suguvõsa mõisaproua Ranevskaja surma, et müüa suvilakruntideks maha maad ja majad ja kirsiaed. Saadud raha eest aga sõita tagasi Pariisi, kus näib käivat tõeline elu. Ka Ranevskaja tahab surra, aga enne on tal vaja tantsida viimane tants. Tantsida kõigiga, kes tema surma ootavad.

Lavastuses teebki Ranevskaja seda – tantsib oma tantse, öeldes kõigile, kes tema surma ja sellest saadavat kasu ootavad: „Muuseas, ma armastan teid.“ Ja nii see on. Selle lavastuse Ranevskaja armastab kõiki oma veidraid sugulasi. Lavastuse lõppedes tantsib ta oma viimase tantsu – surmatantsu.

15. aprillil 2011, pärast Katariina Undi Kalahari bušmaninaise Nisa loo esietendust Tallinnas juhtusime koos Ehinitega koju Raplasse minema. Lä-

bi linna, üle Toompea ja edasi rongiga. Siis Andres Ehin rääkis teatrist. Imetles Katariinat ja tema mängu intensiivsust. Rääkisime sellest, kuidas süda selliste tunnetega vastu peab, näitlejatel ja inimestel argieluski. Või kuidas ei pea.

Üks selle jutuajamise mõtteseoseid tuleb vahel küsimusena ikka meelde: Andres Ehin nimetas oma suuremateks teatrielamusteks Jaan Toominga ja Evald Hermaküla kuuekümnendate lõpul – seitsmekümnendate algul tehtud, Andrese tolsamal ajal nähtud lavastusi. Mitte see ei üllatanud mind, vaid ta tõdemus: „Eks ma olin siis ka kõige paremas, vastuvõtlikumas eas.“

Vaiko Eplikul on plaat (2012) ja lugu nimega „Varielu“. Loo sõnad on Andres Ehinilt. Muusik räägib, et Ehin kirjutas luuletuse, kui oli 16-aastane, kuid temal 30-aastasena läks selle luuletuse viisistamisega kolm aastat, enne kui ta sellega natukenegi rahule jäi.

„Varielu“ plaadil loeb luuletaja Andres Ehin ise Vaiko muusikasse selle oma luuletuse, mis on lavastajatest noorpõlvõprade laval jutustatud lugude juhtmotiiv:

*muuseas: ma armastan sind
mu akna all laiub künklik maastik
maakera suurima männimetsaga
tilhti nähakse seal sind paljasjalgsena
läbi lume tuiskamas
sume naeratus näol põsed õhetamas
ja siis veel see kirju sitskleit mis laseb
aimata su kauneid rindu
muuseas: ma armastan sind
kui sa saja kilomeetri kaugusel
hullupööra jooksed lumisest künkast alla*

*paljaste päkkade patsudes
kui sa nõnda jooksed minu poole
kuulen ma juba saja kilomeetri takka
su ajuripatsi tilisemist
ning tohutu täiskuu kallab sellele
tilinale
oma jääkülma intrigeerivat hõbedat
aga võib-olla armastan hoopis kedagi
teist
üle kõige armastan siiski su jälgi sadu
ja sadu kilomeetreid
nuusutades iga su varbaauku lumes
söömata, joomata
suusatades ja nuusutades
kuni polaarpäev saab otsa
sina aga istud kogu selle aja
mu tühja toa põrandal ja
nuuksud kui haige mäger*

Ajuripatsi tilin on kuuldav saja kilomeetri takka...

Enne ja nüüd

1998. aasta jaanuaris võidavad 16-aastane Vaiko Eplik ja 17-aastane Priit Võigemast duetti lauldes Eesti noorte vokaalsolistide konkursil Saaremaal esikoha. Rapla maakonnalehe tollaegne lisa Nädal X pühendas neile poistele kaks lehekülge. Ajakirjanik, tollane Nädalise tegevtoimetaja Viio Aitsam paneb loole pealkirjaks „Duett“. Peale poiste endi saavad seal sõna nende emad ja õpetaja Thea Paluoja. Viio küsib Thealt, kes võiksid poisid olla viieteist aasta pärast.

„Ma ei julge fantaseerida...“ arutleb õpetaja Thea, „kui nad tööd teevad... Vaikot ootab ees raudselt lauljakarjäär. Võib-olla veel mõne hea hääleseadjaga läbi rääkida jne ja kõik on võimalik. Priidu tasand maailmaga suhtlemisel on nii lai, et ma ei oska öelda, kas laulja või pillimehe karjäär ongi see, mida ta tahab. Ta võiks olla

väga hea poliitik, väga hea näitleja, loomulikult ka väga hea muusik. Või veel keegi muu.“

Kuusteist aastat tagasi on Vaiko ja Priit vastanud ka küsimusele: „Mis raamatuid te loete, kas ka luuletusi?“ Priit: „Vaiko soovitas mulle paar aastat tagasi Oskar Wilde'i „Dorian Gray portreed“. See sai kohe lemmikraamatuks. Peale selle veel (ma olen Vaiko suurte mõjutuste all) lugesin Andres Ehini tõlgitud „Hiina armu- ja hirmujutte“ – väga hea!“

Nüüd, 33-aastaselt loeb Priit Võigemast NO-teatri tühjal valgel laval Andres Ehini luuletust „Muuseas...“ ja nutab suuri pisaraid. See on mõjuv. Veidi enne luuletuse sellist ettekandmist on ta öelnud, et ei suuda tehniliselt ei nutta ega naerda. Ta ei kirjelda, miks, aga näitab, kuidas lavakoolis harjutatakse. Diafragma! Priit poetab, et tal peab olema naermiseks-nutmiseks impulss. Ja jälle jätab ta publikule mõistatada, kas see on nii laval või ka elus.

Ja siis (see kõik juhtub ikka enne seda nutmist, kus ajuripats tiliseb) annab Priit näppu vibutades teada, et pole võimalik ka laval sittuda, kusta, oksendada, sünnitada... Seepeale teeb seda, mida ei tohiks impulsita teha – hakkab luksuma – ja sealt arenevad etüüdid, ülifüüsilised ja füsioloogilised oksendamine, püksi roojamine, sünnitamine...

Kui seda lavastuse tipptasemel tehtud etüüdide ja häälte rida ühel hommikul oma kodus DVD-plaadilt üle vaatan ja kuulan, juhtub asi, mida kuusteist aastat juhtunud ei ole. Ma ilmselt kuulan kortermajas mõnd asja kõvemini, kui tavaks, ja nüüdki keeran heli valjuks... Ja siis, kui Priit „sünnitab“ mu arvutis ja mina parasjagu kirjutan midagi kaustikusse, vist just selle

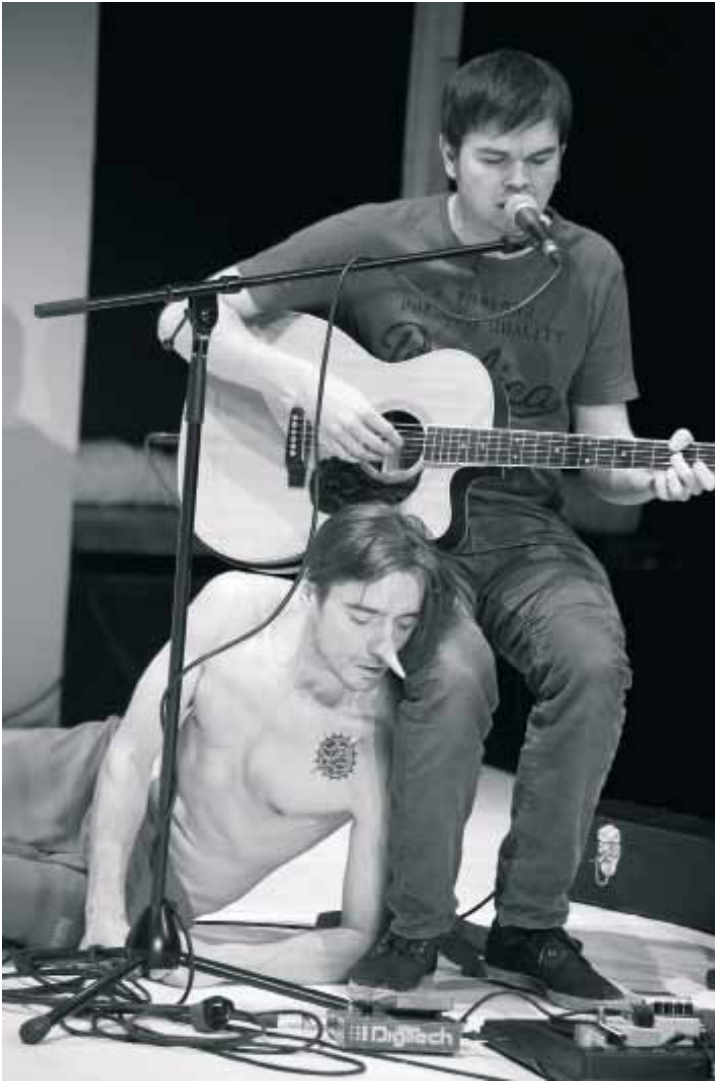
hetke kohta, mil Priit saalist kõhimist kuuldes selle fikseerib ja seda niimoodi imiteerib, et kogu publik kaasa elab ja reageerib, seisab mu toauksel äkki kollases hommikumantlis naabrinaine, kes ei ütle mitte midagi, vaid ainult vaatab, ülietteheitvalt ja nagu kurjategijat. Kui ma siis lõpuks märkan hääle maha keerata, pöörab minus ilmselgelt lõplikult pettunud naabrinna selja ja lahkub sõnagi lausumata. Ma tõesti ei

tea, kui kaua ta mind ja mu arvutipilti oli vaadanud ja kas ta üldse aru sai, mis toimub, aga igatahes ei kannatanud ta kuulamist ka seina taga välja. Braavo, näitleja Priit Võigemast!

1998. aastal on Vaiko ajalehele öelnud: „Priit on suur sürrealist, meil on ka omal luuletusi. Kohapeal kirjutatud. Ma loen ühe Priidu väga hea luuletuse. (Esitab aeglaselt): *Kaks, kolm varaküps, neli, viis hilis...*”



Üpris uus asi, nähtus me lavadel on luuni tungiva valu, just isikliku valu publiku ette toomine. Pildil: Priit Võigemast.



Priit Võigemast ja
Vaiko Eplik.

Kuhu panna valu

Iga vähegi täiskasvanud inimene tahaks vist vahel aju välja ja südame sisse lülitada. Selle mõtte edasiarendus on seotud loominguuliste kriisidega inimeste elus. Kõige suurem üleilmne loominguuline kriis algas siis, kui pärast 1960.–1970. aastate uut lainet teatris, kirjanduses, muusikas ja maalikunstis ratsionalistid, ärimehed said aru, kui-

das hipivabaduse saaks rahaks teha. Kõik hakkas üha kiiremini müügiks minema.

Tõeliselt andekate loojate üheks iseloomujooneks on kahtlemine. Mida aeg edasi, seda vähem laseb loomemajanduse oravaratas end koguda ja kahelda. Raha, mille eest saab hüvesid ja asju, on vabaduse olla ja oodata orjastanud.

Kuna kõik peab tulema siin ja praegu, on mu meelest ka loomingulised kriisid nüüd hoopis nooremate kallal. Veel paar-kolmkümmend aastat tagasi hakati sellises olekus jooma. Oli ka teisi võimalusi. Mõni pääses, mõni käis alla ja ei tõusnudki enam.

Tõnis Mäel on laul „Romanss“, mille ta esitas ja kirjutas Mikk Mikiveri „Kolme õe“ lavastuse tarvis: „Saatus laob sulle pasjanssi, kuid kui sa ta kaar-

ti ei näe, siis vala valu romanssi ning ootama jää.“ Seegi on retsept elus ette-tulevast kurbusest üle saada. Aga kui tundub, et pole enam aega oodata? Romanss on valmis, kuid ongi su viimane? Kas suudad lihtsalt oodata?

Julgen arvata, et üpris uus asi, nähtus me lavadel on luuni tungiva valu, just isikliku valu publiku ette toomine. Vaiko ja Priidu „Muuseas: ma armastan sind“ pihtimuslikule loole eelnes



Priit Võigemast
ja Vaiko Eplik.
*Ene-Liis Semperi
fotod*

näiteks Jarek Kasari „Lindmees“, samuti avalik pihtimine, lootusega andeks saada ja et nii hakkab parem. Sama suundumust on me teatris praegu veel, ka üksikutes osatäitmistes võib seda märgata.

On suur julgus olla laval publiku ees vaimselt alasti. Olla ise, olla maskideta ning oma näo, nime, hinge ja keha. Eriliseks teeb sellise „valu romanssi valamise“ see, kui isiklik mängitakse kunstiks. See äkki ei puhasta ainult pihtijat, vaid ka neid, kellele räägitakse, näidatakse, lauldakse, maalitakse? Nii „Lindmehe“ kui ka „Muuseas...“ lavastuses ja loos on autorid ja esitajad osanud olla piiripealselt eneseiroonilised. Just nii napilt, et see paneb uskuma: haavad paranevad ja puhas külm vesi jookseb allikasse varem või hiljem taas.

Buratino Bachi toas

Pool elu tagasi tegid kaks Rapla poissi Joygunsi, mängisid oma lugusid ja unistasid läbilöögist Ameerikas. Mulle tundub, et kui nad selle maakonnalehele välja ütlesid, oli selles pisikest eneseirooniat. Ent nüüd NO saalis nende tolleaegse bändi kaht lugu elavas esituses kuuldes kippus vägisi pähe mõte, et kui nad seda läbilööki prooviksid sama muusikaga, kuid tänaste teadmistega, oleks see võimalik. Kui on õnne.

Kirjutasin, et Priit räägib üsna eten-duse alguses sellest, et nutmiseks ja naermiseks on vaja impulssi. Elamise impulss, lugude jutustamise impulss, mängimise impulss.

Selle loo impulsid tulevad kuidagi näppu vibutamata neil teineteiselt.

Priit mängib, olles juba etenduse alguses endale Buratino nina ette kleepinud, väga täpselt lavaaega tunneta-

des, intensiivselt ja samas tähelepanu viimse piirini kruttides, maha Pinocchio loo. Karmi loo puunukust, kellele isa oma viimase pintsaku eest aabitsa ostab ja ta kooli saadab. Kooli asemel satub puust peaga nukk teatrisse vendade sekka. Selles loos on nukk alasti, külmetab, rõõmustab, kannatab, petab, anub, pettub, usub, et parandab ennast, aga... see Pinocchio sureb, kuld-mündid suus.

Vaiko on enne Priidu mängitud puunukulugu rääkinud oma lugude sünnist Bachi katedraalis. Sellest, kuidas ta viskab sinna oma halud ja teeb lõkke. Hirmuga, et lõke võib vinduma jääda, et halud on märjad ja ei anna lõkkele impulsse... Mis siis saab? Ja Vaiko näitab – enne seda on ta sukk-püksid jalga vedanud ja punased kõrge kontsaga naistekingad jalga pannud –, kuidas ta siis, kui uut enam ei tule, käib lotosaadetes esitamas oma vanu lugusid, millega tal endal enam ammu mingit sidet pole. See on kurbnaljakas.

Kass ja rebane on Pinocchio ok-sa tõmmanud. Vaiko võtab kitarrri ja hakkab mängima imeilusat Bachi lugu „Air on G String“. Priit ärkab ellu. Võtab laval oleva tooli. Sellesama tooli, millega ta etenduse algul tantsib, kui tunneb, et tema kõige tähtsam tants on juba tantsitud selle ilusa tüdrukuga, kellel jalg kipsis. Ja siis nad keerutavad – tool ja Priit punktvalguses, tahtes lendu tõusta.

Vaiko läheb Johann Sebastian Bachi geniaalset lugu esitades segi ja see jääb pooleli. Öhk võbeleb. Aplaus!

Et sellised teatriimed saavad sündida NO-teatris, teevad teatri suureks.

PEEGLIMEISTRID JA TÖÖMESILASED

Ugala teatri näitlejad Meelis Rämmeld ja Aarne Soro

PILLE-RIIN PURJE

„Mina olen viimane mohikaanlane, eluaegne klaasitöölaine.“

Mats Traat, „Läbi klaasi“

Ugalasse tulid Meelis Rämmeld ja Aarne Soro Viljandi Kultuurikolledži teatrikateedri I lennust (1993–1997). Ugala meesnäitlejate tuumik ongi oma linna teatrikoolist – ka Tarvo Vridolin, Tanel Ingi, Janek Vadi.

Meelis Rämmeld ja Aarne Soro on kordumatud, isikupärased näitlejad. Komödiandid – Kurva Kuju Rüütliid. Tundliku huumorimeele, terava absurditajuga. Mänginud antvärke ja tööriigajaid, ingleid ja mõrtsukaid, jõnglasi ja vanamutte. Selle aasta teatripäeval olid mõlemad meeskõrvalosa auhinna nominendid. Laureaat Rämmeld, rakkas ka pidupäeval, sööstis Linnateatrisse auhinda saama Polygon Teatri etenduse „Näha roosat elevanti“ vaheajal.

Meelis Rämmeld on ainulaadne näitleja, edevusest vaba, kehtestab end isetuse kaudu. Sügava hoolimisega kujutab tragikoomilisi üksiklasi. „Huvitavalt pahelised mehed“ pole tema liin. Taktitundeliselt paotab ta madala valulävega inimeste suletud sisemaailma, igas pärisrollis läbipaistvuse viiv. Rämmeldi tegelased on justkui sugulased, keda harva kohates piinlik ja hell tunne.

Esimesena jäi südamesse ta Vargamäe Juss („Tõde ja õigus I“) oma vaik-

se valusa armastusega. Elavalt mäletan Joed („See pärnapuulehtla“), häbelikult sissepoole naeratavat noorukit. Varjundirikkalt kujutab Rämmeld alkohoolikuid. Ühes äärmuses vagusa äraeksinu pilguga pastelne intelligent Nikolai Ogarjov („Utopia rannik III“), teises ulja pintsli tõmbega vurle Heinrich („Neetud talu“) – kõhetu mehike tuigerdamas põõsastes, kukkumas vedeljalgselt, kargamas vilkalt püsti; seda kõike tummfilmi ilmekusega. Oli publiku lemmik; mäletan maameest, kes üha kordas: „Küll, kurat, mängib hästi! Nagu polekski konte-luid! Sellele peaks autasu andma!“ Kui Heinrich lontsis loojangu poole, suur viinapudel kilgendamas päiksekiirtes, hakkas kurb.

Nii Rämmeld kui ka Soro on mänginud Jorh Aadniel Kiirt. Rämmeldi särav Kiir „Suves“ oli kergats ja intrigant, samas lapsikult kergeusklik, hädine, armunud. Rämmeldi oluline väljendusvahend on hää: kume, madal, sisendusjõuline kui kirikukantslis, ent valmis murduma, kähisema, kiunuma...

Ka ootuspäraselt rollis käänab Rämmeld stambid oma teemaks. Üks nagu talle loodud osa on Jaan-Olev („Maakad“), keskealine poissmees, elab emaga koos, on terve teadliku elu lootusetu lootusrikkusega armunud Karinasse (Carita Vaikjärv), kes naerab „ilma ambitsioonideta naabrikuti“ üle. Kidur,



„Stockmannid”. Dr Tomas Stockmann – Aarne Soro ja Peter Stockmann – Arvi Mägi.

pead ligi silutud juustega Jaan-Olev ajabki muigama, ta varjab oma haavatavust, kuni vaikselt mainitud „ehkki mul on ka mõningaid muid külgi” läheb hinge.

Mitu täpset rolli visandas Rämmeld panoraamnäidendis „Läbi klaasi”. Meelehaige Carl Philipp Amelung, eksalteeritud, murduvate žestidega, oleks kui Juhan Liivi sugulashing. Klassitoa pildis torkab silma Rämmeldi koolijüts: istub vinklis, jalad sõlmes, väänab näole grimasse, õppetükke vastab kuulekalt, siis vajub lõdvalt lääbakile; kui saab sakutada, undab kohusetundlikult ja monotoonselt. Põhirolliks on aga Gunnar oma kahe lembestseeniga. 1933. aastal tuleb mees Anitale (Kadri Lepp) punase roosikimbuga kosja. Pole just prints: rüht jäik, käed

rippu, pruun pintsak lotakil, rinnatasukus kamm, silub hõredaid juukseid. Kui lausub miskit kohatut, pöörab naisele selja, lööb endale noomimisi vastu laupa. Saab korvi, lahutab nõutult käsi. Paarkümmend aastat hiljem, kui Anital Siberis käidud, on peig taas platsis, valge alpikanni potiga: „Palun veel kord su kätt.” Tõiku vahepealsest elust raporteerib napilt: Ukrainas olid naine ja poeg, aga poeg... uppus ära, nendib imestunult. Nüüd saab Gunnar jaa-sõna, ei muutu tundeliseks, laksab käega naise tagumikule. Rämmeld tõrjub sentimentaalsust huumoriga nii, et siirad tunded allhoovusena alles.

Stiilne on härra Tuvi „Sajandis”, koolmeister, maa sool, korrektse eesti keele hoidja. Liigutav Siberist naasnud Jaan Önnesaare (Martin Mill) ja Tuvi



„Amadeus”. Mozart – Martin Mill, Von Strack – Margus Vaher ja Joseph II – Aarne Soro.

kohtumine aastal 1956: kahe „tsaristliku igandi” jutuajamine seiskab aja. Tõdevad mõrkjalt, et enam ei tohi öelda härra, aga hüvastijätuks kätlevad ikka härradena, väarikalt. Kui härra Tuvi lõpuks kassi kutsub – „meie, kaks vanapoissi – kuu kolmas!” –, kõlab vana mehe hääles jonnakas elujaatus, üksilduse kiuste.

Aarne Soro jäi meelde „Saabastega kassi” nimiosas, teatrisse kiindunud kiisuna. Nägu kattis kassimask, ometi arvan mäletavat näitleja kavalaid silmi, küllap tänu ta peiarihäälele.

Soro ampluaatus jahmatab. Ta võib olla groteskne, mustast huumorist laetud, nagu hellitatud despoot Camille („Thérèse Raquin”) või psühhopaat Wayne Hudson („Popcorn”). Ta rollides välgab eneseiroonilist glamuuri,

neid on kerge kujutleda punasele vaibale kenitlema. Räämelti puhul tuleb selliseks kujutluspildiks pingutada, ehkki miks mitte, olemuslik üksildus võimenduks veelgi. Ka Soro lavaeludes võbeleb, žanrist sõltumata, hirm, et keegi tõmbab vaiba jalge alt ära, mängigu ta rohutirtsuna džässirütmis kepslevat Atašeed („Härra Punttila ja tema sulane Matti”) või otsekui mõradega klaaspalees graatsilisi paraadpoose võtvat keiser Joseph II („Amadeus”).

Soro Kiir „Kevades” polnud kui-givõrd pugeja, pigem uudishimulik poiss, kes tahab, et teda mängu võetaks. Kui Toots (Tanel Ingi) jagas oma asju, haaras Kiir punase maakera ega raatsinud seda loovutada. „Suves” sai Sorost vana vunts Lible; meenub vah-



„Ukuaru”. Minna – Carita Vaikjärv ja Aksel – Meelis Rämmeld.
Jaanus Laagriküllil fotod

va viiv, kuis Lible neiu Ärnjale tuld pakkudes suitsu kahmas ja oma huulte vahel süütas. Soro vibalikus välimuses on terake kehkadiveid, temalt ei eeldaks lopsakaid rahvalikke karaktereid, ometi on neid õige mitu. Näiteks linnavolinik Jüri Kõll („Linnapea”), suulist rahvamees, kes vintispäi volikogus laamendab. Või teist masti irvhammas Raninen („Ladu”) – aus töömees, aga ropu suuga ja käib ülemustele pinda. Kui ülekohtuselt vallandatakse, nutab nagu laps, võtab vihuti kaasa rulli liivapaberit, et kui juba vargaks tembeldati...

Kobeda kolleegiumi saaks Soro mängitud arstidest. Keskmes doktor Stockmann („Stockmannid”), naiivne ullike, kes muutub täiskasvanuks, kui näeb läbi ühiskonna künismi, ome-

ti ta hing ei kalestu. Tohtrite-velskrite pundist irdub Moskva arst („Vend Aljoša”), eluvõõras humanist, kes soovib vaesel perel turgutada tervist välismaal – tšehhovliku tundetooniga episoodroll. Milleski sarnane metsahärra Tammeriigiga („Ukuaru”), kelle looduspõhine mõtisklus toob meelde „Onu Vanja” doktor Astrovi.

Soro on loonud ajaüleseid kommentaator-tegelasi, hea näide on Klaasimeister („Läbi klaasi”). Tema keskenudunud klaasipuhumine on ehe, samas tinglik rituaal: looja hingeõhk materialiseerub – klaasilõikamise kröksatus – habras vaas meistri käes. Nagu näitleja loomeprotsess.

Õhulisest absurdist kantud uudne komöödiaroll on teatrijuht Vello-Viljar („Tuvi”): pidetu sahmija, proovib olla



„Utopia rannik. III osa. Kaldale heidetud”. Nikolai Ogarjov – Meelis Rämmeld ja Mary Sytherland – Triinu Meriste.

Janika Leiuri foto

osavõtlik, ei suuda keskenduda. Haarav partnerlus tekib Liina Olmaruga. Vello-Viljari ja näitlejanna Rita-Reeda paralleelmonoloogides sulanduvad elu- ja teatriüksindus veidraks uneks: järsku ripub naine mehel kaelas, mees aga keerleb oma pöördlavakaoses ja hõikab kärsitult: „Rita-Reet, kus sa oled?”

Soro ja Olmaru on varemgi stiilselt koos mänginud. Meenuvad härra ja proua Cholley („Graffiti”), õelalt karkeeritud edukad, solaariumijume ja valgendatud hammastega, etendamas harmoonilist paari, kuni poos mõraneb ja jääb kaks katkist hüsteerikut.

„Tuvi” etendustel üllatavad Soro improvisatsioonid. Tema repliik „eile astusin vabamüürlaseks ka” on siinses kontekstis eriti naljakas, aga kord ütles

ta seda meeletu ebakindlusega, silmad veekalkvel, nii et naer hangus. Teinekord, kui kõneks jõululavastus, pahvatas Vello-Viljar eufooriliselt: „Mängin ise karjust! Mängin kõik surnuks!” ning visandas etüüdi tulistavast ja sigarit pahvivast gangsterist – midagi jõuluvõõramat välja ei mõtle.

Meelis Rämmeld ja Aarne Soro pole olnud publiku teadvuses kui tandem. Lavastuses „Rosencrantz ja Guildenstern on surnud” hullavad nad koos intellektuaalses absurdis – Soro Guildenstern, Rämmeld Rosencrantz, vabalt võiks ka vastupidi. Guil sardoonilisem ja teatraalsem; Ros pikaldasem ja maisem, aga kui haarab initsiatiivi, räägib Guili surnuks. Nende rituaalmängudes ja targutustes veikleb kohatuse taju. Ollakse ju võõrasse tragöödiasse

sattunud kõrvaltegelased, kes ei tun-
neta konteksti. Nad kiigutavad end
troonidel nagu lapsed, tiirlevad surma-
hirmu kuradirattal, ehitavad sõnadest
„inimlikke püramiide“, vältides küsi-
must „olla või mitte olla?“. Surm, see
on narri pealuu, mille Hamlet (Tanel
Ingi) poetab ülbelt Rosi sülle, kes heitu-
des sokutab kolba Guili rüppe. Laeval,
kui kirjast loetud Hamleti hukkami-
se käsk, katsuvad nad uinuda ja Guil
soovib: „Puhka rahu!“ Sekund hiljem
mõlemad võpatavad, siis mühatavad

kohmetult naerda, nii muretult, kui
suudavad. Ros ja Guil tahaksid läbida
elu nagu turvalise teatritüki, kus klaa-
rid reeglid. Finaalis viivleb kumbki
oma rambivalguse sõõris. Ros palub, ei
tea kellelt: „Kas me ei võiks nii jääda?“
Vastuseks tema valgus kustub. Varsti
hiilivad nad ühisesse valgusringi, jälle
kulli ja kirja viskama. „Meie igapäevast
ringkäiku anna meile ka tänapäev.“

Kord pahvatas Rämmeldi Ros
„Gonzago mõrva“ ajal spontaanselt:
„Lõpetage ära! Pane kinni!“, justkui vaa-



„Ment“. Hans-
Kristjan Siig —
Meelis Rämmeld.
Kaader serialist



„Tuvi”. Vello-
Viljar – Aarne
Soro ja Rita-Reet
– Liina Olmaru.
Harri Rospu foto

taks telekat. Rollid teleseriaalides reedavad mõndagi näitleja valmisolekust.

Meelis Rämmeldi omateema kvintessents, tragikoomilise absurdi tipp on Hans-Kristjan Siig seriaalis „Ment” (stsenarist Martin Algas, režissöör Ergo Kuld). Surmtõsine, kodutu krantsi kurva pilguga, kuhu harva eksib naeratus vari. Kidakeelne vennike, kel raskusi lihtlausetegagi, sõnad pudenevad seosetuiks. Politseitöö on Hans-

Kristjani kirg, ka eraelus kasutab kurriteo uurimise termineid. Otsib ellu armastust, satub internetikelmi küüsi, aga andestab naisele kõik – temas on midagi vürst Mõškinist. Valusalt puudutab Hans-Kristjani vallandamise stseen; nolgist ülemus mõnitab teda, segaduses alluv ei protesteer, poeatab koguni: „Aitäh.” Koomiline kulminatsioon on Siia päev ülemuse kohusetäitjana, vastutus ajab ta pöörasesse paa-



„Rosencrantz ja Guildenstern on surnud”. Guildenstern – Aarne Soro ja Rosencrantz – Meelis Rämmeld.
Ragnar Soa foto

nikasse. Mida jaburam tekst, seda orgaanilisemaks läheb Rämmeld! Järsku laob Hans-Kristjan lagedale hüpoteesi: „Äkki ikka maailm lõppes ära ja praegu on see, mis tuleb pärast? Nihestatud dimensioon. Kõik on kõverpeeglis.”

Rämmeldi rollide vaatlus ongi rännak kõverpeeglisaalis: tuleb süüvida, peegliga tõtt vaadata, kuni selgineb inimlik ilme, nukrad silmad naeratavad, vaevu märgatavalt.

Seriaalis „Kartulid ja apelsinid” (stsenarist Eleonora Berg, režissöör Indrek Simm) mängib Aarne Soro Viviani abikaasat Marki, ebatõelist klantsmeest. Valvsaks teevad ta suured sumedad seebiooperi-silmad,

pseudoosavõtlikud, raue küünilise helgiga. Põnevalt eksponeeriti Marki hooaja viimases osas, mil ta kohtumine Vivianiga ei olnudki tõeline, vaid naise kujutus. Soro maneerlikkus rebestab seriaali turvalist kudet, lisab absurdi nihke, mängleva distantsi, mis „naisteka” süsteemi ei kuulu.

Ugala mängukavas on Mark Ravenhilli „Bassein (vett ei ole)” ja Ott Aardami „Mee hind”; neid järjest vaadates teeb rõõmu väikelinna repertuaariteatri näitlejate paindlikkus, avatus. „Basseini” mängustiili viljeleb vilunult Von Krahli Teater, ent Ugala truppi ei kammitse üheski laadis valmishoiakud, nii tekib eluterve kõrvalpilk, ahta arro-

gantsuseta. Kunstnike rühmitust mängib viis näitlejat, sõna „kunst“ saadab sünkroonne žest, nagu heidetaks üle öla salli või prügi – Rämmeld üksi vasaku käega, eristumine sobib talle. Soro on kvintetis dekoratiivseim, eksponeerib keha ja hinge teatraalselt, Rämmeld ökonoomseim, tema võõritus on mikrokoopiline. Kõrva torkavad Rämmeldi intonatsioonid: kuidas ta osatab äralõrtsitud parasiitsõna „tegelikult“.

„Ma olen nii õnnelik, et kunst on kõrvale tõmbunud ja nüüd me saame inimesed olla. [- -] Ja tegelikult – ah, „tegelikult“ – rääkis ta tõtt.“ (Mark Ravenhill, „Bassein“).

Ott Aardami autorilavastus „Mee hind“ on hoidmist väärt: kerge kriipiva huumoriga elupildid üksildastest meestest. Kui nägin „Mee hinda“ päev pärast „Rosencrantzi ja Guildensterni“, leidsin Soro ja Rämmeldi ühisteema: väikesed inimesed piiratus kõiksuses. „Mee hinna“ stseenis „Mõttetalgud“ otsitakse *slogan*’it Eesti paigale nimega Kärü. Kui pakuti „Puhka Kärus“, jõudsid nemad kaks fraasini „Puhka rahu“ ja olid korraks, nõtkes eneseirooniaga, Ros ja Guil.

„Mee hinnas“ näeb Rämmeldi ja Soro meistriklassi, minimalismi, keeruliste lihtsate inimeste osavõtlikku portreeterimist. Nagu Rämmeld monoloogis „Pesumasin“, arutlemas öise elektrisäästu üle. Tsentrifugimist vaigistades ronib mees pesumasina otsa, võdiseb seal, püüab taltsutada närvilist elu. Muuseas poetab paar sõnakest naisest ja tütrest, kahedal häälel; saame aru, kui võõraks on pere üksteisele jäänud. Järsku kääneb Rämmeld nukruse komöödiaks: tukslev muie suunurgas, tõmbab selga pesuniiske särgi ja jalga püksid, ise röögatab kirglikult, ebamugavus on otse füüsiliselt tuntav, aga

hirmus koomiline. Stseenis „Remont“ loob Rämmeld proosalis-lüüriilise töömehe, kes igatseb armastust ja arutleb kibedalt, et elus ei ole üldse nii nagu filmis „Armastus, karmid mehed ja Mexico City“. Rämmeldi tegelaste endassesuletus näib vahel lohutu, ent pessimism ei tühistata elujulgust, trotslik lootus ei kao. Stseenis „Naabrid“ tuleb Rämmeldi tegelane külla uuele naabrimehel (Martin Mill) ja pihub närvlikult oma unenägu, kuis helistatakse ja lastakse töölt lahti. Kui mobiil taskus helisebki, ta võpatab-võbeleb, katkestab oma ema kõne solvunud süüdistusega. Taas mängitakse emakeelega. Võõrustaja küsib: „Tahad midagi snäkkimist?“ Kärmelt korratakse totakata „snäkkimist“ viis korda – täitsa Pinteri dialoog! Või uue naabri unelm: „Kui me naisega laieneksime põõningule.“ Rämmeld sõrendab iga sõna, kuni kõik muutub absurdseks.

„Mee hind“ algab loenguga „Korpustaru“. Aarne Soro ilmub kohmetu kõnemehehena, räägib publikule nappide lausetega mee hinnast, teeb väikse kohatu nalja. Saaliga suheldes, kaht erinevat mett proovida pakkudes või pärides, ega keegi Kohila poole ei sõida, on ta murelik, ei mingit rollivälist flirti. Soro ja Rämmeld valdavad tõsiselt nalja, on pärisinimesed, mitte „näitlejad – inimeste vastandid“, kummatigi püsib õhkõrn distants, nagu mõra peeglis.

Teistmoodi eluhuumoriga siseneb Soro stseeni „Kartul“: kõhn maamees korjab traatkorvi kartuleid, maitseb neid pimesi, arvab ära sorte. Hammustab nii himukalt, et tahaks ka, tunnen toore kartuli maiku, küll see oli ammu... Kartulimees piidleb saali, silmis nakatav naeratus. Räägib, kui vajalik on kohatu huumor, kuidas see üksi-

kus kohas just naisi lohutab. Viimaks hakkab ise ootamatult, vargsi nutma (ilus remark: vesi tuleb silma), tõdedes: „Kartulimardikat meil pole kunagi olnud.” Väikesed hetked uhuvad ära huumori kaitsekihi.

„Mee hind” lõpeb valusvaimuka dialoogiga „Kodumesilane”. Kaks suurt kollasetriibulist mesimummu: Tanel Ingi entusiastlik ja õhinapõhine, Soro stressis mesilind, kes pirtsutab ja õiendab märterlikult, et millelgi pole mõtet. Näägutab õite kallal, aga kui mainib pärna, näen vaimusilmas suvist pärnapuud, õisi ja suminat täis. Oma elu ja töö mõtletuks mõtlemine tuleb kurvalt tuttav ette. „Mee hind” meenutab lihtsat tõde: elu on loomulikum ja ilusam, kui seda ei raiska tühja virisedes.

Meelis Rämmeld ja Aarne Soro loovad huvitavaid rolle ka väljaspool koduteatrit. Ometi on tähtis nende truudus Ugalale, mängurõõmu hoidmine, kui ka „ajad on, nagu nad on”. Iga teater vajab pühendunud peeglimeistreid ja andekaid töomesilasi, sest nende kohalolek kinnitab: näitleja elukutse on kutsumus.

„Tahaks... tahaks mingisugusesse sellisesse kohta – kus üldse elektrit ei ole, et ei peaks enam kunagi kokku hoidma – aga samas kogu aeg hoiaks.” (Ott Aardam, „Mee hind”).

Artiklis nimetatud lavastused (kõik Ugala lavastused, välja arvatud „Tuvi”):

Kalju Komissarov, „Saabastega kass”. Kalju Komissarov, 1997.

A. H. Tammsaare / Margus Kasterpalu, „Tõde ja õigus I”. Andres Noormets, Vargamäel 1997.

Ljudmila Razumovskaja, „Thérèse Raquin”. Kaarin Raid, 1997.

Conor McPherson, „See pärnapuulehtla”. Andres Noormets, 1999.

Oskar Luts / Toomas Lõhmuste, „Kevade”. Toomas Lõhmuste, 2002.

Ben Elton, „Popcorn”. Ilmar Raag, 2002.

August Kitzberg, „Neetud talu”. Katri Kaasik-Aaslav (Tepandi), Karksis 2003.

Viktor Rozov, „Vend Aljoša”. Kaarin Raid, 2004.

Oskar Luts / Peeter Tammearu, „Suvi”. Peeter Tammearu, 2005.

Toomas Suuman, „Linnapea”. Andres Lepik, 2008.

Gerald Siblerays, „Graffiti”. Taago Tubin, 2008.

Bertolt Brecht / Hella Wuolijoki, „Härä Punttila ja tema sulane Matti”. Kalju Komissarov, 2009.

Henrik Ibsen / Andres Noormets, „Stockmannid”. Andres Noormets, 2010.

Maria Blom, „Maakad”. Taago Tubin, 2010.

Ott Aardam, „Mee hind”. Ott Aardam, 2011.

Mats Traat, „Läbi klaasi”. Priit Pedajas, Meleskis 2011.

Peter Shaffer, „Amadeus”. Andres Lepik, 2011.

Veera Saar / Triin Sinissaar, „Ukuaru”. Madis Kalmet, 2012.

Arto Salminen, „Ladu”. Taago Tubin, 2012.

Tõnu Õnnepalu, „Sajand”. Margus Kasterpalu, 2013.

Mark Ravenhill, „Bassein (vett ei ole)”. Sander Pukk, 2013.

Tom Stoppard, „Utopia rannik III. Kaldale heidetud”. Heiti Pakk, 2013.

Andri Luup, „Tuvi”. Maria Peterson, MTÜ Arhipelaag, 2013.

Tom Stoppard, „Rosencrantz ja Guildenstern on surnud”. Üllar Saaremäe, 2014.

KUIDAS TEENIDA KAHT ISANDAT

LIINA JÄÄTS

Carlo Goldoni, „*Kahe isanda teener*“. Lavastaja: **Vallo Kirs**. Lava- ja kostüümikunstnik: **Jaanus Laagriküll**. Lavastusdramaturg ja laulusõnade autor: **Liis Aedmaa**. Muusikaline kujundaja: **Peeter Konnovalov**. Liikumisjuht: **Oleg Titov**. Osades: **Uku Uusberg, Martin Mill, Adeele Sepp, Rait Öunapuu, Klaudia Tiitsmaa, Marika Palm, Kristian Põldma ja Vallo Kirs**. Esietendus 25. I 2014 Ugala suures saalis.

Itaalia teatrivorm *commedia dell'arte* arenes välja XVI sajandil ja on tuntud mitme nime all: maskikomöödia, rahvakomöödia, teenrite komöödia. Algselt oli tegemist improvisatsioonilise komöödiaga, mille põhitunnuseks on kindlad tegelastüübid ehk maskid – etendades kantigi poolmaske. Kirjutatud näidenditekt puudus, aluseks olid stsenaariumid, mille põhjal improvi-seeriti, ja konkreetseid tegelastüübid, kellel oli kindel nimi, välimus, karakter, dialekt, kostüüm, kehahoiak ja liikumisviis ning kes seiklesid paljudes erinevates stsenaariumides, sattusid sekeldustesse ja tulid neist välja vastavalt oma karakteri põhiolemusele. Tuntumad Põhja-Itaalia *commedia dell'arte* maskid on ihne ja himur Veneetsia kaupmees Pantalone (kelle paralleeliks looma-/linnumaailmas on kalkun – loom või lind on aluseks tegelase liikumisele, kehahoiakule, võibolla kõneviisile), tema sõber või rivaal, kerekas ja rahulolev Doktor, kes esineb pikkade arulagedate tiraadidega (siga), petisest ja vargast riukukk Brighella (it *briga*

– tüli, *brigare* – püüdma), kes sageli on intriigi põhivedur (rott või kass) ja võib olla nii üks teenritest kui ka näiteks võõrastemaja peremees vms; vap-rusega kiitlev argpüks Kapten (kelle päritolu ulatub tagasi vanarooma autori Plautuse hoopleva sõdurini); teener Arlekiin (kass või ahv), kes on võluv segu juhmusest ja nutikusest ja võib esineda erinevate pärisnimede all, nagu näiteks Truffaldino (it *truffare* – tüssama) jne. Näitlejad spetsialiseerusid ühele tüübile ja nii võis meesnäitleja juba väga noorelt hakata mängima vanamees Pantalonet ja mängida teda terve elu. Nahast poolmask varjas nii noore kui ka vana näo ja plussiks oli see, et näitleja tundis oma tegelaskuju vähemalt sama hästi kui mitte paremini kui iseennast ja oli valmis tegelase-na reageerima kõikides mõeldavates ja mõeldamatutes olukordades.

Hiljem, XVIII sajandil asendusid stsenaariumid valmiskirjutatud näidenditega ja improvisatsiooni osatähtsus langes miinimumini, põhitegelased jäid aga ikkagi samaks. Tuntumad valmisnäidendite autorid on Carlo Goldoni ja tema bravuurikas kaasaegne ning rivaal Carlo Gozzi. Paljude eestlaste seni efektsim kohtumine *commedia dell'artega* ongi Gozzi näidendil põhinev „Armastus kolme apelsini vastu“ (lavastaja Elmo Nüganen, Ugala, 1991) ja ma ei vihja siin ainuüksi alalõuale. Goldoni üks tuntumaid ja armastatumaid näidendeid „Kahe isanda teener“ on Eestis olnud näiteks Rakvere Teatri mängukavas (lavastaja Toomas Suu-



Milano Piccolo Teatro „Kahe isanda teener”. Arlecchino — Feruccio Soleri ja Brighella — Stefano Guizzi.

man, 1996). Õnnestumiseks võib pida lihtsat ja mängulist *commedia dell'arte* stsenaariumil põhinevat lavastust „Kiiavad armastajad” (lavastaja Kristjan Üksküla, 2009).

Commedia dell'arte lood, olgu stsenaariumid või hiljem näidendid, on lihtsad. Tavaliselt on loo keskmes armastajad, kes soovivad abielluda, aga satuvad takistustele ning õnnelik lõpp saabub pärast arvukaid keerdkäike, takistusi ja seiklusi. Türklastest mere-röövliid viivad inimesi kaasa, tegelased varjavad oma seisust ja sugu, loevad võõraid kirju, pääsevad merehädast, leitakse kadunud ja surnuks peetud õdesid ja vendi, veetakse üksteist ninapidi. Esineb hullumeelsust (nii teeseldud kui ehtsat), varjusurma, reetmist, abielurikkumist, väljapressimist.

Need on lihtsad lood tulvil elurõõmu ja püüdlemist lihtsa inimliku õnne ja meeleliste naudingute poole. Erinev ei ole ka Carlo Goldoni 1743. aastal kirjutatud „Kahe isanda teener”, kus peategelaseks on Truffaldino-nimeline arlekiin, teener, kes tühja kõhu sunnil satub teenima kaht isandat korraga. Mõistagi nõuab see kiirust, osavust, kavalust ja leidlikkust. Põhimaskid selles näidendis on Pantalone ja tema paralleeltegelane, teine koomiline vanamees Doktor, võõrastemajapidaja Brighella, teener Truffaldino ja Pantalone tütre teenijanna Smeraldina. Nende tegelaste kanda on näidendi koomiline pool, sest traditsiooniliselt on kõige koomilisemad just teenrid. Armastajad, kes maske ei kanna ja kelle peamiseks ülesandeks *commedia dell'arte's* on



Dottore — Tommaso Minniti ja Pantalone — Giorgio Bongivanni.
Masiar Pasquali fotod

ilus olla, teineteist armastada ja luuleliselt kõnelda, on Pantalone tütar Clarice ja Doktori poeg Silvio, kes soovivad abielluda. Takistuseks on Clarice varasema peigmehe Federigo Rasponi surnust ülestõusmine, koos oma teenri Truffaldinoga Pantalone majja ilmumine ja pruudi enesele nõudmine.

Üks Euroopa teatrite pikemaajalise lavastusi on kahtlemata Milano Piccolo Teatro „Kahe isanda teener“, mille 1947. aastal lavastas Giorgio Strehler ja mis mõningate muutustega püsib Piccolo Teatro mängukavas tänaseni. Arlekiin Truffaldino ehk kahe isanda teenri osa mängis algselt Marcello Moretti (1910–1961), alates 1960. aastast hakkas Morettiga paralleelselt mängima legendaarne itaalia näitleja Ferruccio Soleri, kes on praegu 84-aastane

ning keda õnnestus endalgi möödunud detsembris laval näha. Sellises eas laval tembutades ja publikut naerutades jätkab Soleri algaegade *dell'arte* näitlejate traditsiooni püsida supervormis ka kõrges eas. Näiteks XVII sajandil hullutas peamiselt Pariisis publikut ülipopulaarne Tiberio Fiorilli, kelle mask oli kelmikas Scaramouche (it *scaramuccia* – kähmlus, segu teenri ja Kapteni maskist). Fiorilli säilitas oma väleduse ka eakana ja olevat 80-aastaselt olnud piisavalt nõtke puutumaks oma jalaga kaasnäitleja põske. Ta elas 86-aastaseks ja töötas kuni surmani.

Feruccio Soleri kannab Arlekiinina muidugi maski ja liigub vilkalt, mängib väga kehaliselt, nii et tema lavalise oleku põhjal tema vanust ära arvata oleks vaevalt võimalik. Siiski õnnestus



Ugala „Kahe isanda teener”. Brighella — Vallo Kirs, Pantalone — Martin Mill ja Truffaldino — Uku Uusberg.

näha ka teist etendust „noore”, 58-aastase Enrico Bonaveraga, kes oli energilisem, äkilisem, naljasem nii toidu kui Smeraldina armastuse järele. Kui Arlekiini mängib Soleri, kehastab Bonavera Brighellat. Pantalonet mängib Giorgio Bongiovanni, kes alustas vanamehe mängimist 24-aastaselt ja on veerandsaja aasta jooksul andnud üle tuhande etenduse (Soleri on Arlekiinina laval käinud üle 2000 korra).

Piccolo Teatro lavastus on lihtne ja klassikaline. Lavakujundus on tagasihoidlik, tegevuskoha muutusest antakse teada lava tagaseinal oleva kardina vahetusega, lava eesserva valgustavad küünlad. Lavastuse raamiks on *commedia dell'arte* trupp, kes „Kahe isanda teenrit” mängib, nende omavahelised suhted lava kõrval. See on omamoodi

kummardus *commedia dell'arte* traditsiooni aastasadu elus hoidnud ja levitanud rändnäitlejatele. Samuti tuletab see raam pidevalt meelde, et tegemist on teatriga, mänguga. Me näeme näitlejaid, kes lava kõrval oma asju ajavad ja kadunud rekvisiiti otsivad (selle otsimist etendavad) ning siis lavale lähevad ja üksteist rõõmsalt klohmima hakkavad. Samas on publikule nähtav lavakõrvane tegevus, loo raam, väga delikaatne. Lava eesservas istub vana ja hall etteitleja, keda võib pidada Carlo Goldoniks. Piccolo Teatro lavastuste puhul ei ole tegemist muuseumteatriga, vaid väga elava teatriga. Lavastus on terviklik, omamoodi täiuslik, sest erinevate tegelaste, rütmide ja meeolude vahel valitseb tasakaal. Suur osatähtsus on küll koomikal, kuid seda ta-



Truffaldino — Uku Uusberg.
 Jaanus Laagrikuulli foto

sakaalustavad lüürilised ja kohati nukrameelsedki toonid, mida osaliselt antakse edasi muusika kaudu. Samuti on kõik koomilised tegelased, Pantalone, Dottore, Brighella ja Arlekiin, edasi antud mõnusa muhedusega ja elegantselt ning kõigil on olemas ka selliseid jooni, mis teevad nad inimlikult mõisteta- vaks ja sümpaatseks. Lavaline õhustik on hele ja soe ning publik naerab pigem koos tegelastega, mitte nende üle. Lihtsa loo lisakihid tekivad Pantalone noorusmälestustest või Smeraldina tähelepanekutest meeste ja naiste erineva kohtlemise asjus.

Alates jaanuarist on „Kahe isanda teener“ Vallo Kirsi lavastuses ka Ugala mängukavas, nägin 18. veebruari etendust Salme Kultuurikeskuses Tallinnas. Lavastuse põhirõhk on koomi-

kal ja kogu lugu kantakse ette jantlikus võtmes. *Commedia dell'arte* traditsioonist on kinni peetud osaliselt, karakteriloome aluseks ei tundunud see olevat. Poolmaske ei kasutata. Doktori kuju on näitlejate nappuse tõttu välja kärbitud, millest on siiski kahju, kuna Pantalone sõbra, seltsimehe ja rivaalina on Doktor talle oluliseks tasakaalukeeleks. Armastajatest, Claricest (Adeele Sepp) ja Silviost (Rait Õunapuu), olid saanud karikatuurid ning Smeraldina, Clarice toatüdruk (Klaudia Tiitsmaa), kes *dell' arte* maskina on teravmeelne ja terane, sageli kõige tervemõistuslikum karakter (kelle derivaadiks on näiteks Molière'i ninatark Dorine „Tartuffe'is“), mõjus kohtlase ja kohmakana.

Teatrit võib teha igat moodi, selles

pole vähimatki kahtlust. Traditsiooni järgimine traditsiooni pärast ei pruugi olla kõige parem mõte. Kuid traditsioonidel on sageli ikkagi mõte ja põhjus ning kuna see teatrivorm on elus püsinud alates XVI sajandist, siis miks mitte süüvida selle pikaajalisuse, univeraalsuse põhjustesse? Ehk ei tarvitseks traditsiooni näha mitte takistusena, vaid võimaliku toena. Ometi jääb lavastus nii sisuliselt kui vormiliselt poolele teele, sest traditsiooni lõpuni ei järgita, kuid ei looda ka uut vormi (väga hea näide uuest vormist on 2011. aastal Londoni National Theatres esietendunud Richard Beani töötlus „Kahe isanda teenrist“ „One Man, Two Guvnors“, mille tegevus toimub 1960-ndate Inglismaal). Kui jätta kõrvale tegelaste inimlikud jooned ja keskenduda ainult grotesksetele, teha armastajatest naljanumbrid ja sellega ignoreerida loos peituvat poeetilist, lüürilist, soojust, siis saab sellest täiesti tubli, ehkki mõneti veniva ja üksluisu naljatüki, naerda sain seal minagi. Kuid kas pole niisugune lähene mine lavastusterviku seisukohalt siiski vaesestav? Pinge ja põnevus tekivad ju ikka vastandpoolustest ja nende vahel balansseerimisest.

Pantalone (Martin Mill), Brighella (Vallo Kirs) ja Truffaldino (Uku Uusberg) kannavad *commedia dell'arte* kostüüme. Armastajad, kes traditsiooniliselt kannavad ilusaid ja võimalikult moodsaid rõivaid, on selles lavastuses kahjuks naeruväärsed nii käitumiselt kui ka välimuselt. Rõõmu teevad Martin Milli osatäitmine Pantalonenä ning Kristian Põldma Florindo Aretusina, kes on tõsiselt võetav uljas ja karismaatiline armastaja. Uku Uusbergi Truffaldino on võluv segu juhmusest ja kavalusest – nii nagu see tegelane traditsiooniliselt ongi, samuti on ta

ainus tegelane, kellel kohati esineb lüürilisemaid toone ning inimlikke jooni, mis ei ole võimendatud groteskini. Veel ilusam oleks olnud siis, kui Truffaldino oleks loost läbi lielnud kergemalt, vähimagi pingutuseta, olles ka ise hämmeldunud, et tal õnnestub kõikidest nendest sekeldustest läbi libiseda. Meeldis lihtne ja funktsionaalne lavakujundus, samuti on lavastuses mitmeid meeldejäädavaid mänguvõtteid. Kokkuvõte: nalja sai, aga rohkem tasakaalu ja elegantsi, härrased!

Niisiis olen viimase mõne kuu jooksul näinud kaht väga erinevat „Kahe isanda teenrit“. Üht traditsioonilist, vana, aga mitte väsinut, ilusat, poeetilist, tasakaalustatud, kus mängivad näitlejad, kellest mitmed on kui mitte oma näitlejate lõpusirgel, siis keskpäias, olles lavastuses kaasa teinud näiteks kakskümmend viis aastat, ja teist, uut ja tasakaalutut, aga samuti tulvil energiat, mida tulvas näitlejatest, kellest enamik on oma näitlejate alguses ja mõned vaid sammukese kaugemal. Loomulikult on need lavastused erinevad, peavadki olema. Mõlema lavastuse üle on hea meel, kuigi erinevatel põhjustel. Piccolo Teatro etendus andis võimaluse imetleda traditsiooni elujõudu ja lasta end lummata meistritel. Ugala etendus andis võimaluse nautida noorte näitlejate energiat ja rõõmustada, et „Kahe isanda teener“ on jälle eestikeelses mängukavas. Kui entusiastliku noore truppi huvi *commedia dell'arte* vastu püsiks ja süveneks, siis võiks klassikat tsiteerides loota, et see on ilusa sõpruse algus.

TEE KÕIK TEISTELE VÕIMALIKUKS

Intervjuu Jan Ritsemaga

Tean, et teile ei meeldi väga oma minevikust rääkida...

Miks peaks?

Jah, te mainisite ühe meie vestluse ajal, et see pole tähtis. Ometi soovivad lugejad pisut teie tausta kohta teada.

Teil on ju olemas minu pikem CV.

Aga te võiksite sellest siiski rääkida oma sõnadega. Kus te sündisite?

Ma olen hollandlane. Sündisin Groeningenis 1945. aastal. Ma olen kuuekümmne kaheksa aastane, heteroseksuaal. (*Naer.*)

Ühe „notafe“ festivali ajal toimunud vestluses mainisite tööka, mis võib teie mineviku mõistmise juures tähenduslikuks osutada... See oli seoses teie haridusteega. Teie isa olevat kasutanud teie lapsepõlves lauset: „Ritsemad nii ei tee.“

See oli rohkemal või vähemal määral sellele ajale iseloomulik. Ma sündisin sõja viimastel kuudel. See on täiesti teistsugune aeg. Ma tõin selle lause välja selleks, et näidata, kui tähtis oli tol ajal perekond. Perekond oli tol ajal veelgi suletum ühendus kui praegu. Ta on ka praegu perses konstruktsioon, aga tol ajal oli ta päris kindlasti perses. Kui sa ütled oma lastele: „Ritsemad nii ei tee“, siis sa soovid vormida teatud tüüpi lapsi. Uhkus oli tähtis. Asju pidi hästi tegema. Tuli olla parim. Mind on kasvatatud olema parim.

Kas kõik teie lapsepõlves kasvatasid teid selliseks?

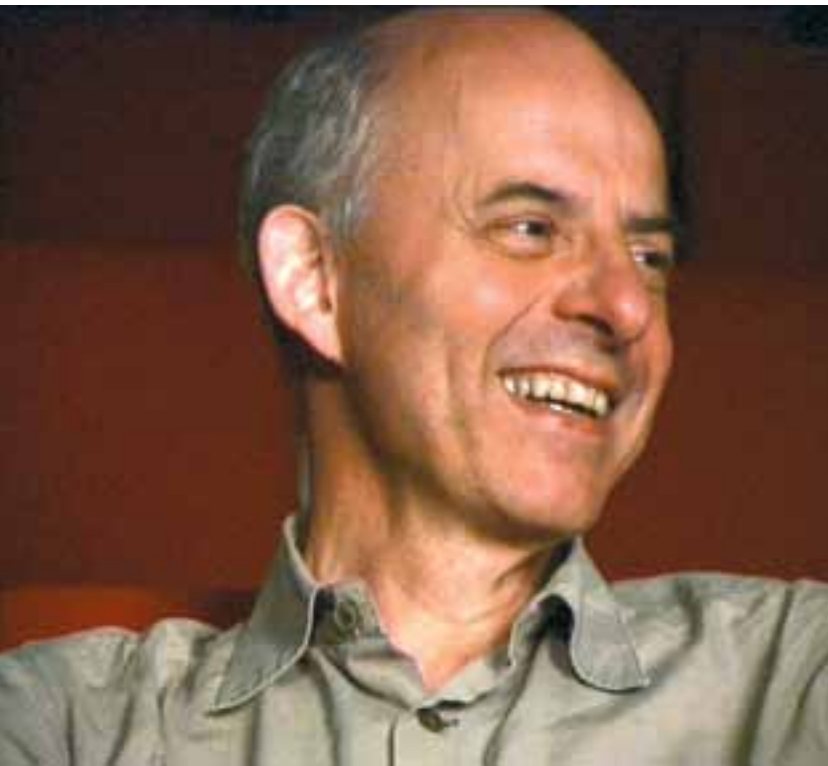
See on natuke keerulisem küsimus. Mu ema suri, kui olin neljane. Mu isal oli kaks vabrikut, mingi aja veetis ta ka vanglas. Teda ei olnud kohal. Meid haris üks daam väljastpoolt perekonda. Ja muidugi harisin ennast rohkem või vähem ka ise. Minu isa „tunnid“ toimusid rohkem pühapäeviti.

Kui tal aega oli?

Jah, siis me vestlesime. Siis isa rääkis oma lastega. Ta oli hea vestleja. Talle meeldis see. Mu isa oli parempoolne, meie lapsed olime vasakpoolsed. Kuuendast kümnenda eluaastani olid meil toredad vestlused sellest, kuidas asjad peavad või ei pea olema. Meie meelest ja tema meelest.

Aga kuidas on teie lapsepõlv mõjutanud teie edasist elu?

Lapsepõlv, sotsiaalne miljö, kust sa pärined, asjaolud – kõik mõjutab. Kui sul on mõni sugulane, kes sooritab enesetapu või on puudega – kõik loeb. Minu lapsepõlv ja niimoodi saadud haridus on mind loomulikult mõjutanud. Lapsevanemad tahavad, et nende lapsed lahendaksid ära probleemid, millega nemad hakkama ei saanud. Ja see ei ole kena. Niisiis, neid ei huvita mitte laste tulevik, vaid see, et lapsed tegeleksid sellega, millega nemad tegelda ei saanud. Kui nemad ei saanud koolis käia, peavad lapsed kooli minema. Nad panustavad sellesse ja sina lap-



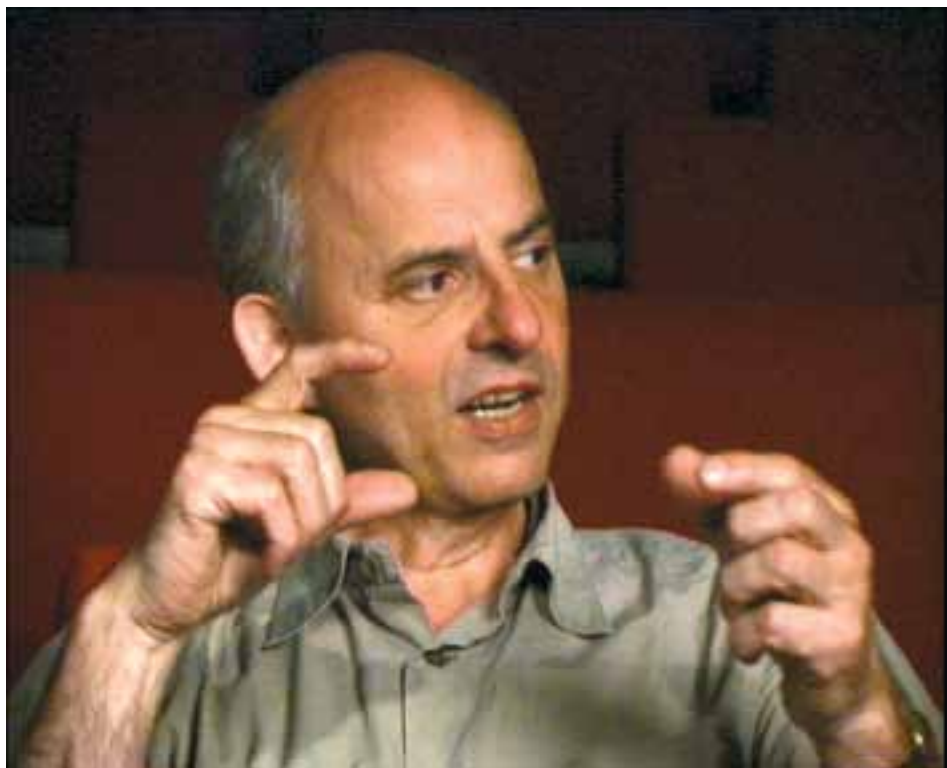
Jan Ritsema.

sena pead olema hea laps, sest nemad on panustanud. See võib olla pisut skeemaatiline mudel, aga enam-vähem nii see toimib. See tähendab, et kui oled oma hariduse kätte saanud, siis pead hakkama nende probleeme lahendama, püüdlema nende kättesaamatute ihade poole. Lapsed peavad oma arengus palju tagasi võtma. Nad teevad rohkemal või vähemal määral seda, mida nende vanemad tahavad, et nad teeksid. Nad küll püüavad oma vanematele vastu astuda, aga see on keeruline protsess. Samas kui püütakse ennast lahti haakida nendest põhimõtetest ja harjumustest, mille keskel üles kasvati, selle käigus ka õpitakse palju.

Ja asi pole ainult perekonnas. Ma ei sündinud mitte Hollandi pealinnas, vaid Põhja-Hollandi pealinnas. Kui oled sündinud külas, siis see on ka

erinev kogemus. Sinu ümber on teine keskkond ja võimalused. Võib ka öelda, et suuremas linnas kasvades on vähem võimalusi. Kõik vormib sind. Ka see.

Ma olen sõja lõpu produkt. Ma olen palju tegelnud teraapiaga, sest elus on nii mõndagi ette tulnud ja ma tahtsin ühtlasi ka elu kohta rohkem teada saada. Üks hüpnoteraapeut ütles mulle, et mul on hirmusõltuvus. Mulle meeldib tekitada hirmuäratavaid olukordi. Nagu näiteks see vastandumine publikuga mu etenduses [„**The Conversation**”] – ma olen selle jaoks loodud. Ma saan ükskõik millise olukorraga hakkama, ma ei karda. Aga see kõik on toimunud tänu kohutavale hirmule. Hirmusõltuvus on rohkem või vähem adrenaliinisõltuvus. Mu sünnihetk jäi sõja viimastesse kuudesse. Tõeline võitlus sõjas toimub ainult kas sõja



Jan Ritsema.

Nick Wrighti & Talal Al-Muhanna fotod

esimestel või viimastel kuudel. Sõditakse ennast sõtta sisse ja siis välja... Konkreetset juhul olid siis sõdijateks meie „sõbrad“ sakslased. Meie elasime ühe pargi vastas. Pargis olid sakslased ja meie majas britid. Niisiis, meie majas käis pidev tulistamine. Meie olime keldris ja kui mina viibisin ema kõhus, siis juba seal valitses pingeline olukord. Ma sündisin selles keldris, metall oli akende ees. Mu ema imetas mind ja seal oli palju adrenaliini.

Adrenaliin oli õhus?

Tegemist oli hirmurohke, hirmuäratava olukorraga. Ma sündisin stressi sees. Stress toodab adrenaliini. Mul tekkis adrenaliini sõltuvus. Nii see teapeut väitis.

Ja kas te usute seda?

Jaa, ma arvan, et selles on omajagu tõtt. Kui ma jälgin oma käitumist, siis võin kindlalt öelda, et ma otsin elu juures selle illegaalseid, lubamatuid tahke. Ma ei lähe normaalset teed pidi, ma otsin stressi.

Oleme seda teemat juba õrnalt puudutanud, aga millised on teie vaated traditsioonilisele haridussüsteemile, mis meil siin läänemaailmas valitseb?

See on perses. Samas on muidugi kogu süsteem üles ehitatud tootmisele. Kapitalism vajab asju, ja palju. Tal on vaja defitsiiti, tal on vaja ainulaadsust, tal on vaja erinevusi, kindlasti peavad eksisteerima vaene ja rikas,

sest inimestel peab olema soov vaesusest välja saada ja neis peab olema soov hoida ennast vaesusest eemal. Inimestel peab olema soov saada palju jõukamaks. Ja loomulikult on vaja selliseid tuumseid ühendusi nagu perekonnad, mis moodustuvad ja mida on võimalik siis tühjaks imeda. Perekonnal on vaja asju. Varalises mõttes on perekonnale palju lihtsam asju adresseerida. Neil on vaja pesumasinaid, neil on vaja autosid, raadioid ja nii edasi. Ja lisaks veel palju muud. Samuti on perekond repressiivne ühendus. Vanemad repressioneerivad lapsi.

Nad ütlevad, mida lapsed võivad teha ja mida mitte. Kõik on sinu enda huvides, ütlevad nad. Ja nad käsivad oma lastel ennast armastada, hoolimata sellest, et nad on laste repressioneerijad. Seda nimetabki Michel Foucault „fašismi peamiseks seemneks”. Armastada seda, kes sind alla surub. See on natuke Stockholmi sündroomi moodi. Pantvangid armuvad oma vangistajatesse. See on ellujäämise asi. Aga tulemuseks on inimeste täielik sõltuvus. Samal ajal meeldib inimestele olla nii represseeritud kui ka ise represseerija. Ja seda ongi kapitalismi tootlikul süsteemil vaja.

Neoliberalism näeb sellest lahtisamisega kurja vaeva. Sest inimesed hakkasid sellesse uskuma, oma „vanglat” armastama. Armastama seda perekonda, millesse nad kuuluvad. Neid oma enda peegeldusi, millesse nad nii tugevalt uskusid. Neoliberalismil on väga raske neid sellest välja saada. Me oleme kasvanud korra tingimustes. Me õpime kuulama. Niimoodi töötab ka koolisüsteem. Klassikaline koolisüsteem on loodud selleks, et ta väljastaks inimesi, kes saaksid hõivet tööstuses. Nii saab nende taskutest kasumit välja imeda.

Ja need inimesed peavad kuulama. Sellel teemal võiks pikalt rääkida... Kogu süsteem on täielikult perses.

Sellele vaatamata...

See pisendab meid inimestena. See pisendab meid individuaalselt, pärsib meid ka perekonna liikmetena, samas kui meil on tegelikult palju rohkem võimekust. See võimekus on ära lõigatud, välistatud. Seda tehakse, luues meile süsteemi, kus *homo homini lupus est*. Üks inimene on teisele hunt. Me arvame kogu aeg, et teised soovivad meile nuga selga lüüa. Me peame olema üksteisega võitluses. Seda kapitalism meilt soovibki. Aga kapitalism ei ole tegelikult kapitalism, vaid lihtsalt üks selline süsteem. Nagu ka neoliberalism on süsteem. Me oleme kõik selle osad, me loome seda koos. Peab olema väga tark, et nendest meie loodud süsteemidest välja saada. Me peame olema erakordselt targad.

Sellest kõigest aru saamine võttis teil ilmselt natuke aega. Enne seda pidite ju ise siiski käima mõnes koolis ja kõrgkoolis...?

Ei.

Te ei käinud?

Ma käisin mõningates koolides, aga alati juhtus nii, et ma viskasin õppejõud seal välja.

Teie viskasite õppejõud välja ja mitte vastupidi?

Jah, ma olen selle poolest tuntud. Loomulikult püüdsid ka nemad mind välja visata.

Niisiis, te pole lõpetanud ühtegi kooli ega kõrgkooli?

Olen küll, kunstikooli. Ma olin seal

parim. Mul olid kõikides ainetes kõige kõrgemad tulemused. Nad ei saanud seda eitada. See oli 1960-ndatel. Me läksime koolist ära ja nõudsim, et rektor astuks tagasi; ja me tahtsim, et mõned õppejõud lahkuksid; ja me soovisim, et kogu asi oleks demokraatlikum. Me tahtsim ennast defineerida. Oluline oli õppimine, mitte lollid õppejõud, kes tahtsid meile õpetada ajaloolisi tantse, samas kui tuleviku mõistes, mida enda ees nägime, oli see lollus. Me teadsim, et asjad on juba teistmoodi. Niisiis, see vastuvaidlemine ja õiguste eest seismine...

...on osa teist?

Jah, see on osa minust.

Mis on „Radical School Change” [„Radikaalne Kooli Muutmine”]?

See on internetileht, mida ma pean selleks, et edendada radikaalseid muutusi koolis. Millal miski radikaalselt muutub? Siis, kui ta muutub millekski muuks. Niisiis, tegemist ei ole „natukene” muutumisega. See ongi koolide põhiline probleem. Kõik koolid ja õpetajad ja koolisüsteemid Euroopas on 1960-ndatest alates pidevas reorganiseerimises. Kõik toimetavad reorganiseerimise kallal, mis ei toimi, vaid hoiab neid eemal fundamentaalsetest vaidlustest.

Me „muutume”, aga tegelikult ei muutu...?

Jah. See on kõigest fassaad. See ei ole fundamentaalne muutumine. Meil tuleb haridus uuesti mõtestada.

Ja „Radical School Change” tegelebki nende protsesside ja ideedega?

Jah. Ma kogun videoid ja ettekandeid ja näiteid alternatiivsetest kooli-

süsteemidest, mis ma interneti avarustest leian.

Meie lugejad saavad nende ideedega tutvuda, kui nad lähevad leheküljele www.radicalschoolchange.eu.

Aga vaatamata kõigile neile tunnetele, mis teid õpetamisega seoses valdavad, olete te ka ise õpetaja. Näiteks õpetate P.A.R.T.Sis. Kuidas see konteksti mahutub?

Ma olen „mitteõpetaja”. Minuga võib teatud teemadel vestelda. Ma suudan toimida ainult mikrosituatsioonides. Ja kindlasti pole ma keegi selline, kes teab. Siinkohal peame ilmselt rääkima PAFist. PAF on haridusmudel, millel pole õpetajaid. Mitte keegi ei võta seda kui haridusmudelit. Aga seda ta on ja ta liigub selles suunas, milline üks kool, kui te tahate seda kooliks nimetada, olema peaks. Minu seisukoht on, et me ei peaks enam kuulama õpetajat, kes räägib sellest, mida ta minevikus õppis, ja kes teab, mis sulle hea on. Ja kui sa oled ühe probleemi ära lahendanud, söötab ta sulle kogu aeg järgmisi probleeme ette. Kui meil on geograafias Venemaa läbi võetud, siis läheme me edasi Afganistani juurde ja nii edasi.

Selline süsteem ei lõpe mitte kunagi. Niisiis pannakse sind koolis pidevalt nõrka positsiooni, et sa ei tea mitte midagi. Sama teevad sinuga ka su vanemad. „Ma ei suuda”-positsioon „ma suudan”-positsiooni asemel. Ja sellel on enesevaatlusele, enesetajumisele tohutu mõju. Aga enese tajumine on intelligentsuse aluspõhi. Sinu intelligents töötab nii, et sa uurid asju ja siis uurid midagi muud... Sa uurid näiteks kahvlit ja siis uurid nuga. Sa ei tea, mis asjad need on. Nad on asetatud taldriku kõrvale, kus on toit. Siis sa proovid

kahvliga teha asju, mida tehakse noaga, ja proovid noaga teha asju, mida muidu tehakse kahvliga. See ei tööta. Kumbki toimib paremini erineva toiduainega, mis su taldrikul on. Mõlemad esemed on metallist, mõlemad on piklikud ja tundub, et neid kasutatakse samas olukorras. Sa uurid neid ja võrdled. Ja pärast võrdlust kontrollid oma tulemused üle. See kõik on seotud vaatlemisega. Su vaatlemisvõime on ähmastunud, sest sa järgid ainult seda, mida su õpetaja heaks või halvaks peab. Mitte seda, mida sa ise arvad, tunned, näed või heaks või halvaks pead. Kui su vaatlemisvõime on ähmastunud, siis sa ründad negatiivselt oma intelligentsust. Jacques Rancière ütleb selle kohta: sind „lollistatakse”. Tegemist ei ole korrektse inglise keelega, see on neologism, aga...

...väga tabavalt öeldud.

Jah. Sa ei muutu intelligentsemaks, sa muutud vähem intelligentseks. Ja seda kapitalism, need inimesed, kes soovivad raha sinu taskust välja tõmmata, taotlevadki. Nad tahavad, et sa oleksid loll. Nad ei taha individualiste, revolutsionääre, kahtluse alla seadjaid nagu mina, sest siis on neil keerulisem oma eesmärged saavutada. Minu koolisüsteem on vastupidine. Haridus algab sinust endast, sellest, mida sina ise tahad õppida. Ja sa võid öelda, ma tahan õppida matemaatikat, ja küsida, kust ma peaksin alustama. Selleks lähed sa „kooli”, teadmiste majja, kus on olemas teadmised ja kogemus, seal on õpetajad, instrumendid, laboratoorium; seal on teatri prožektorid, raamatukogud, raamatud, arvutid ja nii edasi, ja seal võid sa siis õppima hakata. Ja sa võid küsida. Sa ei pea tegema seda, mis su õpetaja käsib. Sa võid

minna õpetaja juurde ja öelda, ma lahendasin selle matemaatilise probleemi, aga selles kohas jään ma jänni. Mida ma valesti teen?

Niisiis, põhimõtteliselt võiksid õpilased P.A.R.T.Sis minna ka Jan Ritsema juurde ja öelda näiteks, et ma tahaksin rohkem teada matemaatika kohta...?

Ei, ei, ei, ei. Sest Jan Ritsema ei oska matemaatikast rääkida. Ehkki Rancière räägib ka n-ö rumalast õpetajast, mitte oma ala professionaalist... Kingsepp võib öelda päris häid märkusi trupi kohta, kellega sa oma järgmist lavastust ette valmistad, hoolimata sellest, et tal puuduvad teadmised teatrist. Aga P.A.R.T.S. on loodud selleks, et teha nüüdistsustu. Minul on teatri taust. Ja kui te tahate minu käest teada mõningaid asju, mida ma elu kohta oskan öelda, siis võite soovi korral need küsimused suunata mulle.

Kuidas te üldse kunsti juurde jõudsite?

Ma pärinen perekonnast, kellel polnud kunstiga mingit kokkupuudet. Mul on alati olnud probleem enda kunstnikuks nimetamisega. Nüüd on „kunstnik” muutunud nii tavaliseks sõnaks, kõik on kunstnikud. Aga enam see mind ka ei vaeva... Ent kuidas ikka kunstnikuks saadakse – mind lihtsalt tõmbas selle poole. Ma ujusin selles suunas ja ühtlasi see ka tõmbas mind enda poole. Ma oleksin võinud ka ärisse minna või diplomaatiasse, sest ka need olid keskkooli ajal minu valikud.

Aga milliseid konkreetseid samme te ette võtsite, kui te seda tõmmet tundsite?

Ma lihtsalt hakkasin kunstiga te

gelema. Mäletan, et keskkooli ajal, kui olin kuusteist või seitseteist, käisin ma üliõpilasteatris. See oli eksperimenditaalne teater, kus tehti Beckettit, Pinterit, Albee't, keda suurtel lavadel veel ei mängitud. Need näidendid olid just 1950-ndatel kirjutatud ja mulle need meeldisid. Niimoodi sa ennast leiadki. Igaüks saab välja selgitada, kus tema kirg peitub. Kas soovitakse olla pagar või lihunik. Pagar ei taha, et tema käed lihaga kokku puutuksid. Lihunik jälle ei soovi oma käsi taignaga kokku teha. Puusepa ja kiviraiduriga on sama asi. Sellepärast ei saanud minust ka kujutatavat kunstnikku. Inimlik osa ja grupi osalus on see, mida mina vajan, sest täiesti üksinda ma hakka ei saa. Nagu saab näiteks kujutatav kunstnik või kirjanik. Ja nii jõuamegi vaidluse juurde. Taas vaidlus. Vastu vaidlemine. Proovilepanek. Kui ma lavastasin, oli mul kombeks öelda, et ma olen abielus iga näitlejaga ja meie abielu on pidevalt tormilises faasis. Mulle see tegelikult ei meeldinud, nii et praegu on päris hea meel, et sain selle kontseptsiooni jätta. Aga niimoodi see oli.

Kes on teie mõjutajad kunstis?

(Pikk paus.)

See on üks lõpmatu nimekiri... Kui ma noor olin... Ma käisin kinos vaatamas kõiki neid Antonionisid ja Fellinisid ja Godard'e, mida näidati öökinos, sest nende filmidel polnud piisavalt publikut. Mulle meeldib väga Godard, sest pean teda kohutavalt targaks mõtlejaks.

Kuidas te ise ennast hetkel kunstis defineerite? Te peate ennast ju kuidagi positsioneerima.

Ma olen teatrilavastaja, ma tantsin

ja mängin, nüüd teen ka muusikat, imelisi kontserte klaveril. Ma arvan, et mind peetakse ka mõtlejaks. Ma kirjutan artikleid. Aga ma teen ka palju muud. Ajan äri, tegelen kunstnike lepingutega. Ma olen väga hea läbirääkija. Mulle ei valmista raskusi rahaga tegelemine...

Mis oli või on International Theatre Bookshop?

See toimib siiani. Ma alustasin sellega 1978. aastal.

Kui guugeldada Jan Ritsemat, siis internetist sellist seost ei leia.

Ei, kuna see kõik oli internetieelisel ajastul. Ma müüsin kompanii sellele töötajatele 1993. aastal, see oli peaaegu internetieelne aeg. Kuigi, minu ettevõtte oli esimene arvutiseeritud raamatupood Euroopas. Ma töötasin selle tarvis välja esimese omataolise programmi ja see programm müüdi edasi...

Ja kompanii toimib tänaseni?

Jah.

Kas see ettevõtmine sai alguse armastusest kirjanduse vastu?

Nüüd läheb natuke enesekordamiseks... Ma olen mitu korda öelnud, et olen vaidlustaja, võitleja. See tähendab ka seda, et ma olen ellujääja. Tol ajal õpetasin paljudes teatrikoolides üle Hollandi. Kui ma olin kolmkümmend kaks, avastati mul vähk. Siis mõtlesin, et nad võivad mu pensionifondist ilma jätta, et nad ei taha mind enam haigena ja ma pean hakkama tegelema millegi muuga. Nii paningi aluse raamatupoele ja hakkasin kirjastama. Ma kirjastasin umbes 400 raamatut. Nii nagu kõige muuga, mis ma teen, tahtsin, et ka see oleks parim. Nii olid kõik raamatud

saadaval vähemalt kolmes keeles. Lisaks hollandi keelele olid saadaval ka saksa-, prantsus- ja ingliskeelsed versioonid. Inimesed tulid neil aegadel näiteks USAst ja ostsid oma poodide tarvis 4000 euro väärtuses raamatuid.

Sama asi on ka tantsuga. Miks ma viiekümnendates eluaastates nüüdis-tantsuga tegelema hakkasin? Ma hakkasin sellepärast, et vähi ja kiiritamise tõttu oli mu südame olukord päris tõsine. Nii ma mõtlesingi, et kui olukord on niisugune, tahan ma tantsima hakata... (*Naer.*)

Natuke trenni teha?

Ma küsisin kardioloogi käest, kas ma võin tantsida. Tema ütles: „Mina näiteks teen karated. See on ka teatavat sorti tants.“ Ja mulle tundus selline suhtumine väga tore. Ma olen see, kes ma ütlen, et ma olen. Ma ei lase ennast takistustel lõksu meelitada. Kui ette tuleb takistus, peab sellest üle saama. Sa lähed sellest mööda või teed midagi muud.

Kuidas teie tervis praegu on? Mitu aastakümnet on möödunud.

Vaadake, ma olen praegu kuuskümmend kaheksa ja näen välja nagu väga terve mees. Aga see on ainult pealispind, seestpoolt olen ma vare. Ma pärinen perekonnast, kus kõik on surnud kolmekümne ja neljakümne eluaasta vahel.

Sellest aspektist olete siis ju kangelane.

Mu ema suri, kui ma olin neli, isa suri, kui olin kaksikümme üks, vana- vanemaid mul pole. DNA pole teatud mõttes tugevamate killast. Aga ma olen praeguseks juba 68. eluaastani välja venitanud...

Puudutasime seda teemat juba korra. Milline on PAFi lugu? Nii mõnedki meie lugejad on sellega tutvavad, enamik ilmselt mitte.

See lugu on pikk. Põhimõtteliselt on PAFi näol tegemist kunstnike residentuuriga. Ma ostsin endale maja, 6500-ruutmeetrisel konvendihoonel. Aga ma annan seda maja ka teistele kasutada. Nad maksavad selle eest praegu 15 eurot öö, et kasutada selle prooviruume nii palju, kui meil neid on.

Miks te seda maja neile pakute?

Põhjusi on palju. Mul ei olnud seda plaanis. Ma pole sellisteks asjadeks loodud. Ma ei ole loodud inimesi teenindama. Kuigi ma ka näiteks kirjas-tan, mis on omamoodi teenindamine, aga ma saan iseendaga paremini hakkama kui teiste inimestega.

Olles seal ise viibinud, võin öelda, et kuidagi on teil õnnestunud muuta PAF iseorganiseeruvaks.

See ongi selle tulemus, et mulle ei meeldi inimesi teenindada. Teil on õigus, see on isetoimiv alternatiivne loomemaja. See mõte tekkis osaliselt seetõttu, et olen 1960-ndate inimene. Ma olen endiselt vasakpoolne, isegi natuke liiga äärmuslikult vasakpoolne. Ma olen täielikult anarhist. Ma tahtsin midagi luua. Veel ühe ideoloogia juurdeloomine poleks töötanud, seetõttu otsustasin välja pakkuda ühe näite sellest, et inimestel on koos kergem elada. Et nad saavad jagada nii, et nad peaaegu ei märkagi seda. Ma olen tegev tänapäevases kontseptuaalses tantsus, me kohtume üksteisega festivalidel üle maailma; me õpetasime koolides nagu näiteks P.A.R.T.S. Niisiis kasvas peale palju tantsijaid, kes tantsisid tei-

siti. Tekkis pinge. Nii me jõudsimegi järeldusele: meil peaks olema platvorm, hoone, kus üksteisele kogemusi ja teadmisi jagada.

Kes ned „meie“ on?

Inimesed, kellega ma läbi käin. Martin Spanberg, Jérôme Bel, Xavier Le Roy... Inimesed, kes tol ajal nüüdistantsu festivalidega tegelesid. Ja siis ma leidsin täiesti juhuslikult selle maja. Ma otsisin maja endale, aga mitte konvendihoonet, et millegi selletaolisega tegelema hakata. Peale selle on mul oma kana kitkuda hariduse kui sellisega, mulle ei meeldi koolides olla. Mul on alati kõikides õppeasutustes olnud probleeme teiste õppejõududega, sest ma tahan neid välja visata või neile vastanduda. Ma olen väga hea tasemega, aga väga halb kollegiaalsetes küsimustes. Osaliselt soovisin ma ka luua teistsugust olukorda. Ma õpetan ja olen siin saadaval tasuta.

Täpselt nii, nagu ma enne ühte kooli kirjeldasin: inimesed võivad minu käest küsida, mind kasutada, ja nad saavad endale kogu paketi. Nad võivad küsida oma töö kohta. Täiesti tasuta, see on paketi sees. Mulle tundub see väarikam variant. Nemad ja mina. Ma ei pea neile jagama mingeid asju ainuüksi sellepärast, et mulle on makstud, ja nad ei pea mind kuulama sellepärast, et nad on parasjagu koolis ja minul on võim neile halbu või häid hindeid panna. Tegemist on palju väarikama olukorraga. Ja PAFis on käinud kaheksa- või üheksasada inimest. Meil on kolm reeglit: „ära jäta mingeid jälgi“, „tee kõik teistele võimalikuks“ ja „see, kes teeb, see otsustab“. Mingit demokraatiat meil selles mõttes pole, et midagi koos otsustaks. Ja „tee kõik teistele võimalikuks“ – see on neist

kolmest kõige olulisem reegel. Siin ei ole seda, et „ah, ma tõmban tagasi, ma ei ole sotsiaalne, ma saan teiste vajadustest aru“. Ei, kui sa teed asju teistele võimalikuks, siis sa teed ruumi avatuks. Sa näitad filmi või näitad oma proovi või arendad mingit teemat või lihtsalt koristad koridori ära... Kui sa jätad oma jäljed maha, siis sa välistad olukordi ja võimalusi. Näiteks kui jätad pesemata nõud lauale...

Keegi teine peab sinu eest koristama.

...siis ei saa seda ruumi enam kasutada. Vaadata asjale nii, on minu meelest väga lahe: tehes ruumi avatuks, lahti, pakud sa võimalusi teistele. Avamine on alati tegu, see on alati sinu enda investeering.

Kas see toimib?

Jaa.

Nii et olete tulemusega üpris rahul?

Inimesed kutsuvad PAFi paradiksiks ja on hämmelduses. Esiteks, et selline asi üldse eksisteerib. Selline suur hoone – mitte mingit moodi institutionaliseeritud. Seda ei subsideerita, mis võiks kaasa tuua mitmesuguseid tagajärgi. Ja samas on see institutsioon, kus on võimalik vabalt opereerida ja teadmisi-kogemusi vahetada... Inimesed tahavad seda üleval pidada, sest see on justkui põgenikelaager. Isegi kui sa sinna ei tule, siis juba selle olemasolu teeb oma töö ära. Et sa tead, et võid seda igal juhul külastada, et see pole eriti kallis, ja nii edasi. PAF ei ole üksnes kunstnike jaoks. Seal käivad ka teadlased ja meediaaktivistid. Praegu töötab seal näiteks terve rida häkke-reid.

Kas te arvate, et tegemist on selles mõttes omanäolise fenomeniga?

Kui ma sellega algustegin, siis tahtsin luua kunstnikele residentuurimaja, mis oleks teistsugune. Et see erinevus teistest nii suur tuli, seda ma ette ei kujutanud. Ma hakkasin alles nüüd mõistma asja kontseptsiooni, et millega on tegemist. See on nagu mägironijate onn mägedes.

Nagu baaslaager.

Kui ronid Himaalaja kõrgustikul, siis on iga kilomeetri peal onn, ja kui leiad onni ja avastad, et seal sees on veel inimesi, siis tervitad neid, teadvustad endale nende kohalolu, sa ei ole vait ja ei väldi neid. Sa jääd onni puhtaks, sest tead, et see aitab sind, see võib su päästa. Samamoodi toimib see ka PAFis.

Väga ilus võrdlus. Aitäh! Palun.

Küsinud ERNI KASK
„notafe“, Viljandi, juuli 2013.

JAN RITSEMA on sündinud 1945. aastal Põhja-Hollandis Groeningenis. Pärast Hogeschool voor de Kunsteni lõpetamist Utrechtis lavastas ta paljude Hollandi ja Belgia teatrites (Toneelgroep Amsterdam, Het Werkteater, Het Nationale Toneel, Mug met de gouden Tand, t'Barre Land, Maatschappij Discordia, Het Kaaitheater jne) ja tõi lavale selliseid autoreid nagu Christopher Marlowe, Yukio Mishima, Bernard-Marie Koltès, William Shakespeare, Heiner Müller, James Joyce, Virginia Woolf, Henry James, Rainer Maria Rilke. Ritsema teatrit iseloomustab huvi nende kummastavate hetkede vastu, kus inimeste ees kohtuvad mõtlemine ja mäng.

1978. aastal asutas ta Amsterdamis kirjastuse International Theatre Bookshop ja avaldas üle neljasaja raamatu teatri-, tantsu- ja filmialast kirjandust. Ta on õpetanud teatrikoolides Hollandis, Belgias ja suveülikoolides üle Euroopa, sh Viljandis „notafel“ 2013. 1990 – 1995. aastani oli ta professor Amsterdami Rijksacademies. Ta on olnud õppejõud Brüsseli nüüdistantsukoolis P.A.R.T.S. selle asutamisest peale. 1995. aastast hakkas ta tegelema tantsuga ja on tantsijana kaasa teinud Jonathan Burrowsi, Boris Charmatzi, Meg Stuarti jt lavastustes. Sajandivahetusel tegid Euroopa lavadel ilma tema koostöölavastused „Weak Dance Strong Questions“, „TodayUlysses“ ja „Pipelines“ (külastas „Baltoscandalit“ 2004). Ritsema asutas 2006. aastal Reimsi lähistel alternatiivse kunstnike residentuuri PerformingArts-Forum (PAF), mida külastab igal aastal umbes seitsesada kunstnikku üle maailma. Ta on aktiivne mõtleja ja reformaator, haridusalase saidi radicalschoolchange.com asutaja ning juhib Soomes paiknevat investeerimisfirmat Robin Hood Minor Asset Management (robinhoodcoop.org), mis tegeleb börsitulude suunamisega loominguulistesse projektidesse.

Vt lisaks:

www.perfmts.net
www.radicalscoolchange.org
www.makeitpossible.eu/objectswithout-property
www.makeitpossible.eu/jansecret
<http://blog.paf-radio.net/>

GEENIUSEKS SAAMINE: SHAKESPEARE'I MAINELUGU¹

JAAK RÄHESOO

Kevadel 1916, kui varsti juba kaks aastat kestnud ilmasõja algusšokk oli moondunud painavaks rutiiniks ja rindeteadete vahele otsiti kosutavamalt lugemist, avaldas ikka veel paguluses viibiv noor Friedebert Tuglas Tallinna Päevalehes pikema essee „William Shakespeare”. Väliseks ajendiks oli klassiku 300. surma-aastapäev; mõnd aega hiljem (1920) ilmus kirjutis ka omaette vihuna. Möödamannes ütleb ta seal: „Georg Brandes asetab oma kerge käega kirjutatud raamatus, kõneldes Shakespeare'i mõjust, „soome sugu rahvad” kohe germaanlaste järele. See on meelitatav, sest nagu iga suur kirjanduslik nähtus, nii kõlbab ka Shakespeare'i omamine teatud määral rahva kultuuritaseme mõõdupuuks. See oleks meelitatav – kui see poleks enesepetlik.” Põhjendus: sellal kui soome keeles leidis tõesti juba enamik Shakespeare'i teoseid ja ka lõunanaabrid lätlased (kes polnud küll „soome sugu”) võisid välja panna kümme-konnanäidendi tõlked, oli eesti keeles toorkord kättesaadav üksnes A. F. Tombach-Kaljuvalla „Hamleti”-vahendus.

Sealtpeale hakkas olukord ju tasapisi muutuma. Kahe suure sõja vahel kandis stratfordlase tutvustamist tollane silmapaistvaim luuletõlkija Ants Oras. Seejärel, pärast mõningat pausi, ilmutati aastatel 1959–1975 Shakespeare'i „Kogutud teosed” seitsmes köites, põhitõlkijaks Georg Meri, tugeva kaaspanusega toimetajaks

Harald Rajamets. (Nii et nagu sakslased nimetavad oma kuulsaimat Shakespeare'i-vahendust peategijate järgi Schlegel-Tiecki väljaandeks, nii võib Eestis rääkida Mere-Rajametsa Shakespeare'ist.) Sellist koguväljaannet pole meil siia maani ühestki teisest teosterohkemast vanast värssklassikust, ja küllap on tavalugeja silmis Shakespeare nende ka väliselt nägusate köidetega „paika pandud”. Kirjanduslikult haritum lugeja teab küll teoreetiliselt, et ühegi väärt autori übertõlkimine ei lõpe iial. Ja kuna tegu on draamaautoriga, teavad teatriinimesed lõpmatute kohendamiste kaudu seda ka praktiliselt. Aga mingi soliidne alus oleks nagu juba olemas.

Umbes samal ajal, kui ilmus Tuglase essee, toimus nihe ka eesti laval. Püüdis varaseid algelisi Shakespeare'i-esitusi arvestamata võib etapiliseks pidada Estonia uue hoone avamist „Hamletiga” augustis 1913. Theodor Altermani nimiosaline, Erna Villmeri Ophelia, Paul Pinna kuningas Claudius, Roman Nymani juugendlik kujundus – kõik nad kirjutasid end eesti teatrilukku. Maailmasõdade vahel tuli lavastusi juba robindal, nagu seda hästi dokumenteerib ajakirja Teater Shakespeare'ile pühendatud erinumber (4, 1939). Aastaks 1964, kui tähistati suure dramaatürgi 400. sünniaastapäeva, oli materjali kogunenud nõnda palju, et Karin Kask sai avaldada paarisajaleheküljelse raamatu „Shakespeare eesti teat-



William
Shakespeare
(1564–1616).

ris". Kirjutajale peale sunnitud esituskeem, nagu tähistanuks nõukogude võim selleski vallas hüppelist edu, ei vastanud ju kaugeltki tõsiasjadele. Aga kuigi Shakespeare koges eesti laval nii tõuse kui mõõnu, ei kadunud ta päriselt enam kunagi. Mis veel olulisem, ikka on reatõlgenduste hulgast esile kerkinud selliseid kehastusi, mida on kõhklematult peetud teatrisündmusteks. Nagu mujalgi maailmas on Shakespeare tihti osutunud uusimate lavasuundumuste katsepõlluks.

Kõige mahajäänum väli tundub praegu hoopis abiliteratuur. Eesti keeles on küll ilmunud mõned suhteliselt

eriteemalisedki raamatud, nagu Aleksandr Lipkovi „Shakespeare kinolinal“ (tõlgitud 1979) või Dennis Kennedy „Shakespeare ja stsenograafia“ (tõlg. 2004), kuid mahukama üldkäsiteluna on kaua seisnud üksinda Aleksandr Aniksti „Shakespeare“ (tõlg. 1972). See pole üldse nii halb raamat, nagu nõukogude autorite puhul eelhoiakuliselt arvatakse, aga kindlasti pole see piisav. Kui kokku korjata kõik Georg Mere ees- ja järelsõnad Shakespeare'i suurväljaandele, saaks neistki omaette mahuka köite. Ja teistsuguse, tunduvalt õhema, aga tihedama, saaks veel Ants Orase kirjutistest ja saatesõnadest, mis



Gloobuse teater.
Wenceslaus Hollari visand

praegu on hõlpsaimini leitavad „Eesti mõtteloo” sarja Orase köitest „Luulekool II” (2004). Ent ka nende täiendustega oleks pilt ikka hõre. Siinkohal liisandugu sellesse klassiku juubeli puhusel ainult artikli mahus mainelugu.

Üldiseimalt võib Shakespeare’ist vestvad raamatumäed jagada kaheks massiiviks. Kõige rohkem on temast mõistagi kirjutatud tema enda keeles; see oleks siis üks ja vähemalt keeleliselt ühtlasem ahelik. Teise, kirjuma ja käänulisema, moodustaks muudes keeltes kirjutatu. Oma keelelise eelise ja eneseküllase rohkuse tõttu on **inglisekeelne shakespeare’iaana** teisi pikka aega ignoreerinud. Mõned Goethe ja August Wilhelm Schlegeli tähelepanekud olid peaaegu kõik, mida temas laiemalt käibivatena tunnistati. Alles viimasel poolsajandil on seis hakanud

muutuma, seda rohkem teatriinimeste kui uurijate algatusel.

Inglisekeelset shakespeare’iaanat kandsid kaua luuletajad. Sellest tulenes, et hinnangud Shakespeare’ile sõltusid tugevasti hetkelistest kirjanduslikest suundumustest, mida nad ise esindasid. Algas see nimede rodu juba pühendusest, mille Shakespeare’i noorem näitekirjanikust kolleeg Ben Jonson lisas tema esimesele teoste kogule (1623). See kaheksakümne paarisriimilise reaga ülistus on saanud üheks tsiteerituimaks ingliskeelseks luuletuseks. Mis tähendab, et kõrvuti trafaretse kiiduga õnnestus Jonsonil vormida mõnigi ütlemine, mis on alati köitnud järgnevaid põlvkondi. Olulisim oli üldhinnang: et tragöödias seisab Shakespeare suurte antiikautorite kõrval võrdsena, komöödias on aga lausa võrratu. (Shakespeare’i komöödiade eelislamine tragöödiatele kestis veel üle

sajandi.) Ja nõnda kuulutas mees, keda tunti antiigi sõnaka austajana! Juba Jonsonil kõlab ka siiani kestev motiiv, et Shakespeare oli eeskätt suur looduslik anne, kes laskis end juhtida vaistust (nagu nüüd ütleksime). Tõsi, Jonson rõhutab samas Shakespeare'i teadlikku kunsti, õpivõimet. Väljaspool toda luuletust on ta aga pahandanud mõne austaja vaimustuse üle, et Shakespeare ei kustutanuvat kirjutatust ridagi: pidanuks kustutama tuhat, sähvas Jonson vastu. Need kriitilisemad märkused on muide ajendanud mõnd uurijat küsimisa, kui tõsiselt tema kiiduluuletust üldse võtta. Kuid Jonsoni järskuse ja otsekoheuse maine paistab välistavat võimaluse, et ta oleks langenud lausa ebasiirusse. Igatahes ütles juba tema Shakespeare'ist: *He was not of an age, but for all time!* („Ta ei kuulunud ühele ajastule, vaid kõigile aegadele!”)

On andmeid, et kuigi inglise renessansiteatri lõppjärgus kandus paljude eelistus Shakespeare'ist noorematele autoritele (juba vihjati koguni tema keele vananemisele!), hindasid õukondlikud maitsemäärajad teda endiselt teistest kõrgemaks. Seejärel, pärast puritaanide ligi kahekümneaastast teatrikeeldu, kujunes Stuartite restauratsiooni ajal (1660) uus publik. Too armastas renessansi pärandist eelkõige tandemi Francis Beaumont ja John Fletcher tragikomöödiaid. Kriitikud aga kiitsid peaaesjalikult Ben Jonsoni näidendite paremat vastavust klassitsistlikele reeglitele. Need kolm nime esinevad Shakespeare'i kõrval ka ajastu mõjukaima kirjandusliku autoriteedi, luuletaja ja arvustaja John Drydeni „Essees draamapoeesiast” (1668), mida vahel on nimetatud inglise kriitika esimeseks oluliseks teoseks. Suurema osa sellest pikast dialoogi vormis arut-

lusest võtab enda alla ühelt poolt tollal aktuaalne vanade või uute (st antiiksete või uusaegsete) poetide ülimuse küsimus, teiselt poolt inglise ja prantsuse draama omavaheline võrdlus. Viimases on põhiprobleemiks, kui täpselt ikka peab klassitsismi kolme ühtsuse reegleid järgima. Drydeni põhinäide kodumaiste autorite rohkema vabaduse kaitsel on Ben Jonsoni komöödia „Epicoene ehk Vaikne naine”, mida ta vaatlleb üksikasjalikult. Shakespeare'ist leidub essees vaevalt lehekülj. Nii piirdub Dryden üldiste lausungitega: „Ta oli mees, kellel kõigist uusaegsetest ja ehk ka antiiksetest luuletajatest oli kõige avaram ja hõlmavam hing” (ilmselt mõtleb Dryden võimet sisse elada erinevatesse inimestesse ja kirgedesse); ja „ta oli alati suur, kui talle avanes mõni suur võimalus; keegi ei saa öelda, et ta poleks tõusnud teistest poetidest kõrgemale, kui ta leidis oma vaimule väärilise aine”.

Luuletajast kriitiku traditsiooni jätkasid järgmiste põlvkondade juhtkujud Alexander Pope ja Samuel Johnson oma kommenteeritud Shakespeare'i väljaannetega (vastavalt 1725 ja 1765). Pope oli esimesi, kes teadvustas tekstoloogiliste paranduste vajadust, ehkki tema enda parandused olid sageli suvalised. Eesti haritlastele vist peaaegu tundmatu Johnson on inglaste jaoks väga kõva nimi; mõned peavad teda tänapäevalgi suurimaks ingliskeelseks kriitikuks. Teoreetiliselt oli kogu seni nimetatud autoriteetide rida (Jonsonist Johnsonini, võime vaimutseda) esindanud klassitsistlikke hoiakuid, mida nad praktilistes hinnangutes siiski märgatavalt pehmendasid. Samuel Johnsonis on pinna all juba teistsuguse suhtumise aimust; aegade maitsemuutusi tõdedes toob ta kuuldavale vahel

üsna relativistlikke ohkeid. Ometi ei loobu temagi kujutlusest, et autorite puuduste ja vooruste hoolikal kokkuarvutamisel on võimalik jõuda lõplike väärtusmõõtuden. Nii moodustab tema Shakespeare'i-kommentaarium hulgalistest üksikhinnangutest koosneva kogumi, mis ilmutab nii hindaja asjalikku arukust kui ka ajamaitselisi piiranguid. Traagilise ja koomilise segu tunnistamine oli võibolla olulisim üldjoon, mida ta edendas. Ja tema väljaande eessõna oli kogu senise Shakespeare'i käsitletu läbikaalutuim kokkuvõte. Ühtlasi oli Shakespeare XVIII sajandil tõusnud juba rahvusluuletajaks, kelle üleolekut teistest inglise autoritest eriti ei vaidlustatud.

Umbes Johnsoni väljaande ilmumise ajal hakkasid laiemad teoreetilised hoiakudki muutuma. Klassitsistliku maitse asemele astus samm-sammult romantism. Romantikutele oli Shakespeare igasugustest reeglitest kõrgemal seisev geenius; algas kultuseaeg, mil harva sõandati suurvaimu kohta midagi kriitilist piiksatada. Kui mingid lõigud Shakespeare'is tundusid ülepaitsutatud või segased, siis eeldati, et viga on peamiselt lugeja vaimses – kui just ei pandud süüd teistelt autoritelt pärinevatele kiiludele. Shakespeare esindas romantikutele nii olulist „organilist vormi“, iga aine püüet ainukordse sisukohase kehastuse järele, mis eiras etteantud väliseid reegleid. Peavahendiks sellise vormi loomisel oli rutiini alatasa hülgav ning tundmatusse sööstev kujutlusvõime. Ja vahetumaks kehastuseks, mille Shakespeare'i kujutlusvõime võttis, olid tema näidenditegelased, kelle psühholoogilisele ja karakteroloogilisele seletamisele kulus terve XIX sajand. Selline vaatenurga muutumine lükkas kõrvale mõ-

negi varasema etteheite. Näiteks oli kristlikku moralisti Samuel Johnsonit häirinud episood, kus Hamlet loobub palvetava Claudiuse tapmisest, sest nõnda läheks kuninga hing taevasse. Samavõrra kristliku hoiakuga Samuel Taylor Coleridge'i arvates oli Hamleti sellepühune põhjendus aga pelk ettekääne, sest niikuinii hoidunuks printsi reflekteeriv loomus otsestest tegudest. Eeskätt Shakespeare'i, aga ka kogu inglise renessansidraama toimel ja eepilises luules eriti Miltoni mõjul polnud klassitsism Briti saartel kunagi saavutanud täielikku ülevõimu. Seepärast ei tulnud XIX sajandi algul Shakespeare'i siin kasutada nii otsese võitlusvahendina nagu mõnel teisel maal. Aga teatava vastukaaluna oli tema näitekirjanduslik eeskujud just ingliskeelsetel maadel kõige halvavam. Kui mujal lähtus sellest mitmeid viljastavaid impulsse, siis ingliskeelsed dramatikud vajutas Shakespeare'i jälgendamine kohe lame-dasse epigoonlusse ja romantismiaeg ei andnud tolles vallas suurt midagi.

Olgu luules või proosas, kõik inglise kõrgromantikud on Shakespeare'ist üht-teist lausunud. Paljugi öeldust on siiski juhuslikud tähelepanekud või siis liiga üldsõnaline kiitmine. Liitati jõudsid mitmed asjad trükki suure hilenemisega, mistõttu meie praegune kriitikapilt tollest perioodist erineb märgatavalt pildist, mis romantismi kõrgaja, XIX sajandi alguskolmandiku kirjanduspublikul endal oli. Näiteks inglise romantismi kõige teoreetilisema vaimu, äsja mainitud Coleridge'i olulisimast panusest, 1811–1813 peetud loengusarjadest Shakespeare'i kohta, säilisid autorlikult üksnes mõningad märkmed. 1856 ilmunud suurem trükiväljaanne põhines ühe kuulaja kiirkirjalistel ülestähendustel, mida hil-

jem on täiendatud muudest allikatest. Coleridge oli muide ka mees, kes tollasel Inglismaal kõige paremini tundis parajasti pulbitsevat saksa filosoofilist ja kirjanduslikku mõtet. Kokkulangemiste puhul jääb siis sageli lahtiseks, kas tegu oli laenude või paralleelsete ideearendustega. Ent ilmselt imbus välismõjusid inglise kriitikasse juba toorkord märksa rohkem, kui osati või tahti tunnistada.

Teine hilise trükkijõudmisega kogum on vara surnud John Keatsi kirjadesse poetatud või loetud raamatute äärtele kritseldatud märkused, millest järeldõlved on leidnud innustavaid mõttevälgatusi. Tema kirjadest pärineb näiteks laiemalt käibele läinud väljend „negatiivne suutlikkus“ (*negative capability*). Keats mõtles sellega shakespeare'ilikku võimet elada pidevalt kõhkluste, mõistatuste, kahtlustega, püüdmata neid kohe taandada mingile teooriale, seletusele, dogmale (viimast tegi tema meelest ka Coleridge).

Kriitilistest töödest, mis õigeaegsemalt lugejani jõudsid, oli ehk mõjukaim esileküündiva esseisti William Hazlitti raamat „Shakespeare'i näidendite tegelased“ (1817), kus ajastule tüüpilist huvisuundumust osutas juba pealkiri. Shakespeare'i tragöödiatest kirjutas teine tuntud esseist Charles Lamb, kes koos õde Maryga koostas ka ülimalt populaarseks saanud ümberjutustused lastele „Lugusid Shakespeare'ilt“ (1807). Särava essee traagilist sündmuskäiku katkestavast argikoomilisest väravavahistseenist „Macbethis“ üllitas (1823) Thomas De Quincey. Nõnda kogunes paras hulk mitmesuguseid arvamused. Huvi keskmes seisis nüüd juba kindlalt tragöödiad.

Sajandi teine pool ei olnud loov-

kirjanike kommentaaride poolest sama rikkalik. Tollast silmapaistvaimat luuletajat-kriitikut Matthew Arnoldit takistas aukartus Shakespeare'ist üldse suuremat kirjutamast. Tema aukartust väljendasid palju tsiteeritud värsid (sonett „Shakespeare“): *Others abide our question. Thou art free./ We ask and ask: Thou smilest and art still./ Out-topping knowledge.* („Teised kuuletuvad meie pärimistele. Sina oled vaba. / Me küsime ja küsime: Sina naeratad ja vaikid,/ teadmist ületipustav.“) Hoogsaid kommentaare puistas küll Algernon Charles Swinburne, kelle ditürambilised tundevalangud läksid aga peagi moest. Ja XX sajand lükkis sellesse ritta suurema figuurina ainult T. S. Elioti, kes alustas romantikute lemmikut „Hamletit“ põrmustava lühiesseega (1919) ja eelistas kaua kirjutada pigem inglise renessansidraama väiksematest autoritest – mis oli tõepoolest suhteliselt söötis väli. Hiljem tunnistas ta ise oma minevikuhinnangute tihedat seost modernismi tollase enesekehtestamisega ning lisas Shakespeare'i kohta mõnegi põneva vaatluse. Elioti kriitika on ka ainus, mida eesti lugeja siiani loetletud nimede hulgast veidigi esindaval määral tunneb. Ants Orase refereeringud ilmusid juba Elioti tegevuse kõrgajal, 1930. aastatel; hiljem järgnesid Loomingu Raamatukogu väike vihik „Valik esseid“ (1973) ja „Avatud eesti raamatu“ sarja mahukam köide „Valitud esseesid“ (1997).

Kõrvuti suunda andvate loovkirjanikega oli kogu aeg töötanud kommentaatorite, erudiitide, muinsushuviliste arvukas vägi, kandes kokku üksikfakte Shakespeare'ist ja tema ajastust. Kuigi palju eriküsimusi on tänaseni lahendamata, olid inglise renessansiteatri põhilised tingimused ja tavad uurijai-

le küllalt selged juba XIX sajandi algul. Sajandi keskpaigaks suutis hoolikas stiil kriitiline analüüs (koos kõiksuguste kõrvalandmetega) paika panna Shakespeare'i näidendite umbkaudse kronoloogia. Teiste ajalooliste teaduste tormilise arengu taustal oli kirjandusuurimine selle aja peale jõudnud teatava süsteemsuseni, mis lubas tal endki nimetada teaduseks. Kõik tõukas selle poole, et hakati avaldama kokkuvõtlike akadeemilisi ülevaateid.

Mõned polnud andmetühikutega siiski üldse rahul. Nii kippus sajandi keskel sigima teooriaid, et puuduliku haridusega ja tagasihoidliku provintsipäritoluga näitleja Shakespeare oli ainult variisik ning tegelikult pärinesid tema nime all ilmunud teosed hoopis väärkamast sulest. Populaarseim oli esialgu hüpotees, mis omistas need näidendid filosoofide ja riigimehele Francis Baconile. Seesuguse võimaluse on autoriteetsemad Shakespeare'i-uurijad küll ammu kummutanud, kuid aeg-ajalt pakutakse ikka uusi kandidaate. Mis puutub selliste katsete taga peituvasse sotsiaalsesse umbusku „andeka tõusiku“ vastu, siis seda püüdis viktoriaanlikul ajastul mahendada Shakespeare'i nn *gentrification* ehk härrasmehestamine, mis rõhutas ühelt poolt tema elukäigu majanduslikku edukust, vaadete küljelt aga konservatiivselt tõlgendatavaid tekstikohti.

Kuid eriti viimases vallas jäi ikka häirivaid kahtlusi: Shakespeare'i palju ülistatud sisseelamine oma tegelestesse muutis küsitavaks, millal ta üldse enda nimel kõneleb. Läbitungimatu „naeratamine ja vaikimine“, millest rääkis Matthew Arnoldi luuletus, naaseb silmatorkavalt veel näiteks T. S. Elioti essee „Shakespeare ja Seneca stoitsism“ (1927) alguses, kus nendi-

takse resigneerunult: „Võibolla ei jõua me selliste suuruste puhul nagu Shakespeare kunagi tõeni; ja sel juhul on parem, kui me oma eksiarvamusi aeg-ajalt vahetame.“

Teisalt oli niisugune salapära muidugi lisaahvatluseks puurivatele vaimudele, kes püüdsid „Shakespeare'i mõistatust“ nii või teisiti lahendada. Seda laadi üldistavaid uurimusi ilmus juba XIX sajandil terve rodu. Üks mõjukamaid „psühhobiograafilisi“ käsitlusi oli kindlasti Edward Dowdeni „Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art“ (1875). Teine omamoodi monumendiks jäänud raamat oli A. C. Bradley „Shakespearean Tragedy“ (1904), mis keskendus dramaturgi neljale kuulsaimale tragöödiale („Hamlet“, „Othello“, „Kuningas Lear“, „Macbeth“), ent püüdis ühtlasi hõlmata kogu tema tumemeelsemat poolt, mis haarab ka Inglismaa ajaloo ainelisi nn kroonikanäidendeid. XIX sajandi kombel vaatles Bradley näidenditegelasi veel suuresti nagu elavaid inimesi, ehkki pööras juba märgatavat tähelepanu ka puhtdramaatilistest funktsioonidest tulenevatele joontele. Tema esitusviisis oli läbimõeldust, täpsust ja vaoshoitust, mis tükati vastandus romantikute tundepuhangutele. Aga üldiselt olid just Dowden ja Bradley need, kellest lähtumise ja lahknemisega XX sajandi ingliskeelne shakespeare'iaana end varasemast eristas.

* * *

Mõnedel andmetel võisid rahanäljas välismaale suundunud Inglise näitetrupid mängida Shakespeare'i Mandri-Euroopas juba tema eluajal. Aga kuna dramaturgi koduteater Gloobus hoidis tema tekste kiivalt oma valduses, pidid need tõenäoliselt olema üsna

vabad mugandused, ja esialgu polnud neil erilist resonantsi. Shakespeare'i tõsisem avastamine muudel keelealadel tuli alles XVIII sajandi teisel veerandil. Vahel on järgnevat protsessi kirjeldatud lohmaka skeemiga, kus vastamisi seisavad germaanlaste (eelkõige sakslaste) vaimustus ja ladinlaste (eelkõige prantslaste) tõrge. Õigem on selle vastanduse esimene pool.

Saksamaa muutus tõesti Shakespeare'i „teiseks kodumaaks”. Siin tekkinud kultust soosisid nii kultuurilised kui poliitilised tegurid. Kui saksa vaimuelu pärast Kolmekümneaastase sõja järgset pikka pausi XVIII sajandi keskel taas elavnes, hakati otsima värskendavaid eeskujusid. Näitekirjanduses olid seni valitsenud prantsuse paarisriimilist aleksandriini jäljendavas kohmakas värsis tekstid, mis kramplikult järgisid klassitsistlikke ühtsusreegleid. Nüüd kutsus uue ärkamise esimesi suurnimesid Gotthold Ephraim Lessing kasutama Shakespeare'i vabamat lähenemist ja kodumaist ajalooainest. Nõnda köitsid noort põlvkonda Shakespeare'is tookord eriti kroonikanäidendid. Juba 1760. aastatel said Christoph Martin Wielandi proosatõlkes kättesaadavaks kakskümmend kaks Shakespeare'i draamat. 1770. aastate vararomantilise „tormi ja tungi” tulipeadele oli see joobnustav lektüür. Liikumise üks ideoloog Johann Gottfried Herder ülistas Shakespeare'i kui põhjamaist ja uusaegset geeniust, kes pidi olema sakslastele muistsetest kreeklastest paratamatult lähem. Stratfordlase otsest mõju on nähtud eriti noore Goethe draamas „Götz von Berlichingen” (1773), veidi hilisematest teostest ka Schilleri Wallensteini-triloogias (1798–1799). Kumbki klassik pöördus Shakespeare'i

poole korduvalt ja mitme vaatenurga alt. Eriti Goethe pikas karjääris on see kõitev liin — kuidas juba eluajal geeniuseks tunnistatud mees naasis ikka ja jälle varasema geeniuse juurde, alati midagi uut ammutades. Olgu siin nimetatud üksnes romaanis „Wilhelm Meisteri õpiaastad” (1796) leiduvat Hamleti tõlgendust (juhtkujund: Hamlet kui õrn lillevaas, mille sinna istutatud neimakohustuse tamm oma juurtega mörastab) või hiliskirjutist „Shakespeare und kein Ende” (1815), mille järgi Shakespeare'il õnnestunud ühendada oma inimesepildis antiikset paratamatust (*Sollen*) ja uusaegset vaba tahet (*Wollen*).

Saksa romantika võis ehitada sellele alusele edasi. Parajastised Napoleoni sõjad lisasid Shakespeare'i kultusele prantslastevastast teravust ja revolutsioonis pettumise kibedust, kuid peamiseks jäi endiselt Shakespeare'is leiduvast elu- ja fantaasiaküllusest toituv kunstivaimustus. Romantikute põhipanuseks sai August Wilhelm Schlegeli ja Ludwig Tiecki eestvõttel ilmunud koondtõlge (1797–1810), mille kohta on öeldud, et sellega tehti Shakespeare'ist saksa romantismi suurim luuletaja. Teine käibiv ütlemine asetab ta Goethe ja Schilleri kõrvale saksa parnassi kolmandaks tippkujuks. Mõnevõrra kohendatud versioonides kasutavad sakslased Schlegeli-Tiecki tõlkeid osalt veel tänapäevalgi. Eeskätt nende toimetel tõusis shakespeare'ilik blankvärss Saksas ja selle mõju alustes maades XIX sajandil värssdraama „normaalmeetrumiks”, eriti kui tegemist oli ajalooliste näidenditega, mis laenasid Shakespeare'ilt ka karakterikujunduslikke ja ülesehituslikke elemente. Kogu see mall levis Euroopa ida-aladeni välja, näiteks vene kirjan-

dusse, kus seda esindasid markantselt Puškini „Boriss Godunov“ (1830) ja Aleksei Konstantinovišt Tolstoi 1860. aastatel valminud ning kuni nõukogude ajani populaarseina püsinud draamad. Pedaagügiselt selles seoses nimetama ka Eestit, aga vähegi arvestatavaid eesti värssnäidendeid on liiga napilt, et võimaldada erilisi üldistusi.

August Wilhelm Schlegel polnud oluline üksnes tõlkijana, vaid ka tõlgendajana. Tema „Loenguid dramaatilisest kunstist ja kirjandusest“ (trükitud 1809–1811) vahendati mitmel maal, sealhulgas juba 1815 ka inglise keelde, nii et see kujunes Shakespeare'i hindamisel üheks mõjukaimaks tekstikogumiks. Põhihoiakuid „orgaanilise terviku“ ja muu kohta nimetasin juba seoses inglise romantikutega, ehkki mitmel puhul kuulub esmaütleja au just Schlegelile.

Saksa XIX sajandi shakespeare'iaanas kehtestus Stratfordi bardi vastu veel jäagitud hardus kui Inglismaal. Varasemate romantikute kristlik konservatism võis Viini kongressi järgse surve all ägavas haritlaskonnas asenduda liberaalsemate vaadetega, mida illustreerivad näiteks Heinrich Heine visandlik-muljeliste kirjutiste seeria „Shakespeare'i tütarlapsed ja naised“ (1838) või Georg Gottfried Gervinuse omal ajal laialt loetud mahukas käsitelu „Shakespeare“ (1849–1850), kuhu poetusid juba 1848. aasta märtsirevolutsiooniga hoogu saanud radikaalsed rahvuslikud meeleolud. Ja Bismarcki ajal võis viimaseid taas välja vahetada imperialistlik-konservatiivne rahvuslus. Aga Shakespeare'i kultus püsis endises jõus. Seda ei kõigutanud järgnevalt XX sajandi maailmasõjadki, kus sakslased seisid ingllastega vastakuti. Koguni Hitleri totalitaarne võim, mis

vaenuriikide autorid lavalt pagendas, tegi Shakespeare'ile (ja veel mõnele klassikule) erandi. Pigem hakkas toda kultust lõpuks õnestama kirjanduses/teatris endas aegamööda ladestunud tüdimus ja trots, nagu väljendub näiteks mõnes Brechti Shakespeare'i-töötluses.

* * *

Prantsusmaal seisavad Shakespeare'iga tutvumise hakatuses Voltaire'i kontroversiaalsed hoiakud. Oma terava keele pärast kodumaal pahandustesse sattunud, veetis ta aastad 1726–1729 Inglismaal ning juhtus seal nägema ka Shakespeare'i näidendite lavastusi. „Filosoofilistes kirjades“ (1733), mis panid aluse tema üleeuroopalisele kuulsusele, vaatles ta Inglise elu eri tahke, leides esmajoones poliitika, ususallivuse, filosoofia ja teaduse valdas palju kiiduväärset. Ent kunstides pidas ta inglaste maitset üldiselt aegunuks ja barbaarseks. Shakespeare'ist rääkis ta peamiselt 18. kirjas, mis edaspidi jäi terveks sajandiks klassitsismi kitsuse näägutajate hambusse. Ühelt poolt tunnistas Voltaire Shakespeare'i küll geeniuuseks ja tõlkis temalt mõned näited, sealhulgas Hamleti tuntuima monoloogi. Teisalt kasutas ta selliseid väljendeid nagu „purjus metslane“, mida talle hiljem naljalt ei andestatud. Üldiselt esineb Voltaire'i etteheidetes kogu klassitsismi tuttav arsenal: ikka need kolm ühtsust, traagika ja koomika range lahutamine, lihvitud keele nõue, lavalistest veretöödest hoidumine jne. Valgustusaeg lisis rõhutatult veel mõttelise selguse nõude. „Filosoofiliste kirjade“ perioodil pidas Voltaire oma positsiooni ilmselt kõikumatuks ning oli nõus dramaatilise elavuse huvides Shakespeare'ilt lae-

nama rohkemat tegevust, eksootikat, värvikust, koguni vaimu ja muid üleloomulikke nähtusi. Kui aga sajandi teise poole maitsemuutustes hakkasid juba kõlama hääled, et Shakespeare on ka Corneille'ist ja Racine'ist ülem, siis jäigastusid Voltaire'i vaated üha rangemaks. Sellest annavad tunnistust nii pamflett „Inglise teatrist“ (1761) kui ka üsna tema elu lõppu jäänud „Kiri akadeemiale“ (1776). Nüüd võtnuks ta meelsasti tagasi omaendagi tragöödiatesse lubatud väikesed vabadused.

Shakespeare'i ja prantsuse traagikute võrdlemisel kasutas Voltaire algul lihtsat „enamisarvamuse“ argumenti: et prantsuse autoreid tuntakse kõikjal Euroopas, stratfordlast aga üksnes tema kodumaal. Järgnevate muutuste puhul võttis ta vastupidise hoiaku: et nüüd olevat tegu pööbelliku maitse pealetungiga. Prantsuse teatris väljendus too muutus eeskätt nn pisaratekomöödias ehk kodanlikus draamas, mis trügis end tragöödia ja komöödia vahele. Sellal kui nooremad valgustajad (eriti Diderot) vastset liiki innukalt toetasid, nõudis voltaire'ilik klassitsism seniste žanripiiride austamist. Tragöödia ise näiski jäävat klassitsistide kantsiks.

Omal moel andsid sellest tunnistust ka prantslaste esimesed ulatuslikumad Shakespeare'i tutvustused, näiteks Pierre-Antoine de La Place'i väljaanne 1740. aastatest, kus ülevamad kohad olid tõlgitud alessandriinidesse, muu aga proosasse ning kõrvalisemad liinid ja koomilised lõigud olid kas lihtsalt välja jäetud või hädapärastel resümee-ritud. Märksa täpsemad olid Pierre Le Tourneuri tõlked (1776–1782), mis käibisid ligi pool sajandit, aga üksnes lugemistekstidena, lavale jõudmata. Teatrites hakkas võimutsema hoopis Jean-François Ducis, kes inglise keelt üldse ei

vallanud, vaid lõi oma alessandriinides versioonid La Place'i ja Le Tourneuri tõlgete alusel. Tema kärpis kõrvalliine veel otsustavamalt, koondades tähelepanu peategelas(t)e siseheitlustele, nagu oli tavaks prantsuse tragöödiates. Esialgu puudus vastavatel trükistel ja teatrikuulutustel Shakespeare'i nimigi, mida asendas mugandaja oma. (Iseendast olid sellised asendamised tavalised ning püsisid veel terve sajandi, nagu teame ka eesti teatri algusajast – Koidula ja Kreutzwaldi tehtud saksa näidendite mugandustest.) Just Ducis' versioonides hiilgas XVIII sajandi lõpul ja XIX sajandi algusveerandil prantsuse hilisklassitsismi suurnäitleja François-Joseph Talma. Samuti mugandati neid mugandusi edasi teistes romaani keeltes ja ka siin-seal Ida-Euroopas (näiteks Poolas) – asjaolu, mida teatmeteosed Shakespeare'i levikust rääkides alati ei kajasta, sest nüüdseks on Ducis üsna unustatud.

Revolutsioon ja Napoleoni aeg ei kõigutanud tragöödia kaanoneid, vaid mõneti said nad tollasest lakkamatust antiigile viitamisest jõudu juurde. Oli see ju ka periood, mida visuaalkunsti-des tunnemeegi puhtaima klassitsistliku ajastuna: nii võisid romantism ja klassitsism elada ühtede ja samade inimeste maitsetes kõrvuti. Olukord muutus alles Bourbonide restauratsiooni (1815) järel, kui poliitiline ahistatus suunas kired kultuuriväljale ning algas nende voolude ägedaim lahing. Selleks ajaks oli romantism mitmel muul maal juba ammu juurdunud ja prantsuse romantikud said kasutada seal välja töötatud väitevara, omalt poolt palju lisamata.

Shakespeare'i nimi kõlas neis heitlustes ühtepuhku. Esialgu töötas tema vastu küll Inglismaaga aastakümneid peetud sõdadest ladestunud vaen,

mis nurjas näiteks ühe esmajärgulistest näitlejatest koosneva Inglise trupi külaskäigu Pariisi 1822. aastal. Kuid juba järgmine gastroll 1827 kujunes triumfaalseks. Ja kasutuks ei jäänud ka too esimene nurjang, sest ajendas Stendhali avaldama kirjatöö „Racine ja Shakespeare” (1823–1825). Praegu seostame Stendhali realistliku romaani väljaarendamisega, ent tookord arvas ta end romantikute leeri. Igatahes ei uskunud ta klassitsistlike kaanonite igikestvust, vaid kuulutas maitse ajaloolist muutuvust. (Siit ka teda vaevanud „protomodernne” mure, kas tema enda teosed ikka vastavad kaasaja ja tuleviku vaimuhoiakutele.) Just kaasaegse kunsti tarvidustest lähtudes pidas Stendhal Shakespeare’i vormivabadust ja -paindlikkust prantsuse lavale hädavaljalikuks.

Kunstide ajaloolised etapid oma igakordsete eripäraste ülesannetega olid ka prantsuse romantismi tuntuima manifesti, noore Victor Hugo draamat „Cromwell” (1827) saatva pika eessõna aineks. Siin opereeriti massiivsete lõikudega – algajastu, antiigi ja Hugo arvates juba keskajast kehtestunud kaasajaga, millele luuleliste põhivormidena vastasid ood, eepos ja draama, esindavimate näidetena aga vana testament, Homeros ja Shakespeare. Aastakümneid hiljem (1864) kirjutas Hugo veel ulatusliku kaassõna oma poja François-Victor Hugo Shakespeare’i tõlgetele. Tuttavatele tundepaisutustele vaatamata leidis ta ikka ja jälle üllatavaid mõtteseoseid. Otseselt tajutav oli Shakespeare’i mõju tema ja teiste romantikute – Alfred de Vigny, Alfred de Musset’, Alexandre Dumas-isa – lavateostes, tegelastüübistiku ja episoodide esituslaadi poolest ka romaanides.

Samuti tungis shakespeare’ilik aines muudesse kunstidesse, sobivateks näideteks Hector Berliози orkestriteos „Romeo ja Julia” (1839) ning ooper „Beatrice ja Benedict” (1862), Charles Gounod’ ooper „Romeo ja Julia” (1867), mitmed Eugène Delacroix’ maalid ja joonistused. Nagu mujalgi Euroopas jäi romantikute eriliseks lemmikuks Hamlet. Too „hamletism” kestis sajandi lõpuni: sellest kirjutas sümbolistide esiteoreetik Stéphane Mallarmé, seda kehastasid laval tollane suurtraagik Jean Mounet-Sully (mängis Hamletit üle 200 korra) ja soolisi rollipiire trotsiv rahvusvaheline diiva Sarah Bernhardt (Hamletina 1899; esines meeldejäävalt ka leedi Macbethi ja Kleopatrana). Niisamuti jõudis Shakespeare tolle sajandi vältel koduneda teistes romaani kultuurides. Piisab, kui meenutada Giuseppe Verdi ooperiloomingut, mille hiliskroonideks said „Othello” (1887) ja „Falstaff” (1892), ning mitmeid itaalia lavakuulsusi, nagu Tommaso Salvini. Nii puudutab jutt ladinlaste Shakespeare’i-tõrkest eelkõige XVIII sajandit. Prantsusmaal ei suutnud Shakespeare’i väärata isegi äge germaanlusevastasus, mis toitus 1871. aastal sakslastele kaotatud sõja kibedusest.

(Järgneb)

Kommentaar:

¹ Käesoleva kirjutise aluseks on kaassõna Georg Brandese monograafia „William Shakespeare” tõlkele, mille ilmumine on aga viibinud. Välja on jäänud eeskätt Brandese ja tema uurimusega otseselt seotud lõigud. – J. R.

NÄITLEJA MUUTUVAS AEGRUUMIS¹

EIKE VÄRK

(*Algus TMKs 2014, nr 2.*)

Salme Reegi koolipõlv langes aega, mil eesti rahvas võitles iseseisvuse eest ja rajas oma riigi. Omariikluse eest võitlemise ja rahvusliku eneseteadvuse tõusu aeg kujundas vastuvõtlikus teismeeas tüdruku eluvaadet ja väärtushinnanguid. Esimesed teatrrollid mängis Salme Reek Pärnus koolilaval. Tema huvi tantsu ja liikumise vastu sai ilmselt alguse 13-aastase koolitüdurukuna Pärnus nähtud eesti päritolu tantsijanna Sent M'Ahesa värvikast esinemisest tule ja mõõkadega ning Ella Ilbaku plastilisest tantsust. Võimalus näidelda avanes tütarlapsele ka kultuurilembese õhustikuga Tallinna 2. tütarlastegümnaasiumis, kus ta aastatel 1923–1927 õppis. Koolitüdurukut paelus teatrielu, kuigi ise ta siis veel teatritööst ei unistanud. Gümnaasiumiaastate meelisharrastuseks kujunes Salme Reegile aga võimlemine, mis tõi noorele sportlasele mitmeid auhindu. Lõpuklassi õpilasena oli tal võimalus osaleda koolis korraldatud Gerd Negro kehatehnika tundides. Nii sai juba kooli ajal alguse vaimu ja keha järjekindel treening, mis saatis teda elu lõpuni.

Salme Reegi näitlejaks kujunemine algas õpingutega Eesti esimese regulaarse õppetsükliga teatrikooli, Draamastuudio teatrikooli IV lennus aastail 1927–1930. Koolis õpetati lavapraktikat, kõnetehnikat, kehatehnikat, võimlemist, hääleseadet, vehklemist, muusikat, kirjandusajalugu, kostüümide ja kommete ajalugu, psühholoogiat,

joonistamist, jumestust, esteetikat, tantsukunsti ajalugu. Draamastuudio teatrikool oma värvikate pedagoogiisiksustega andis tulevastele näitlejatele lisaks lavapraktilisele koolitusele ka üldised humanitaarsed teadmised, analüüsivõime ja oskuse loovust rakendada.

Salme Reegi olulisemaks mõjutajaks näitlejaks kujunemisel oli lavapraktika õppejõud Hilda Gleser (1893–1932). Kui näitlejana ja lavastajana oli Gleser tuntud teatrieksperimentaatorina, kellele oli omane ekspressionistlik väljenduslaad, siis näitlejakoolituse aluseks pidas ta, sarnaselt Stanislavskiga, psühholoogilisrealistlikku näitlemislaadi. Gleserilt sai Reek teatriteele kaasa veendumuse, et näitleja ei tohi ära öelda ühestki osast ning mõelda, „ma ei saa”. Esialgu kõige vastumeelsemastki rollist tuleb leida midagi huvitavat. Mitte ühegi tegelaskuju loomisse ei tohi suhtuda pealiskaudselt, tema olemusse süvenemata. Reek oli arvamusel, et kui näitleja seda ei suuda, siis uusi võimalusi teater talle võibolla enam ei annagi.

Teatrikoolist sai Salme Reek põhiliselt realistliku, läbielamiskunstil põhineva näitlejatehnika koolituse, millele toetudes oli võimalik luua rolle erinevates näitlemislaadides. Eugenio Barba peab näitlejale oluliseks füüsilise kohaloleku nähtavaks tegemist ja selle transformeerimist lavaliseks kohalolekuks, ekspressiooniks (väljenduseks),



Salme Reek 1992.
aastal.

Harri Rospu foto

ning edasi nähtamatu mõtte rütmi nähtavaks tegemist (Barba 1999: 131). Mõtlemine laval peab toimuma kogu kehaga. Niisugune kogu kehaga mõtlemine oli iseloomulik ka Salme Reegile. Võime valitseda oma keha oli Reegi kui näitleja üks tugevamaid külgi. Igapäevane süsteemipärane kehaline treening, millest näitlejanna ei loobunud ka kõrges eas, sai alguse paralleelselt Draamastudio teatrikooliga kulge-

nud õpingutest Gerd Negro tantsustuudios (1924–1940 Tallinnas tegutsenud erakool). Kehatehnika meisterlik valdamine oli üheks oluliseks eelduseks, mis andis Reegile võimaluse mängida (poiss)lapse teatrilaval ka üle keskea näitlejana. Oskar Lutsu ja Ben Drui „Nukitsamehe” nimitegelaseks tuli ta publiku ette 52-aastaselt (1959, lavastaja Ben Drui). Juba kuuekümnendates eluaastates näitlejana kehastas ta

näiteks robotpoiss Ropsi Boris Kaburi lavalugudes ja koolipoiss Jüri Dagmar Normeti lastenäidendis „1×1=4” (1967, lavastaja Gunnar Kilgas).

Näitleja saatuses ja arengus on eriti olulised tema esimesed tööaastad. Pärast teatrikooli lõpetamist 1930. aastal sai tollal 23-aastane Salme Reek näitlejana tööd Draamastuudio Teatris (a-st 1937 Eesti Draamateater), kuhu jäi oma elu lõpuni, s.o kuuekümmne kuueks aastaks, mängides üksikuid osi ka teistes teatrites. 1930. aastate alguseks oli eestlaste maailmanägemine avardunud, üha enam hakati end tundma osalisena üleeuroopalistes protsessides. Euroopa teatris 1920. aastate teisel poolel ja 1930. aastate algul levinud uusrealism mõjutas ka eesti näitekunsti. Välismõjud jõudsid meie teatrisse eelkõige külalisetenduste ja välisreiside kaudu. Eesti publikul oli võimalik osa saada mitmete välisteatrite erinevaid mängulaade järgivaist lavastustest. Näiteks alates 1925/26. aasta hooajast andis igal aastal Eestis etendusi Riia vene teater. Tallinna ja Tartu teatripublikul oli Riia vene teatri 1932. aasta külalisetendustel võimalus näitlemas näha ka Mihhail Tšehhovit, kes samast aastast mängis ja lavastas Lätis. Hooajal 1929/30 külastas Tallinna Rootsi Intiimteater, mängides August Strindbergi „Surmatantsu” ja „Preili Julie’d”. Hooajal 1930/31 nägi Eesti teatripublik Jaapani klassikalise teatri truppi. Tihedamad loomingulised sidemed kujunesid eestlastel soomlaste ja lätlastega. Näiteks käis Draamastuudio Teater hooajal 1930/31 Hugo Raudsepa näidendiga „Mikumärdi” ja hooajal 1935/36 Anton Hansen Tammsaare ja Andres Särevi lavastusega „Härra Mauruse I järgu koolis” Riias, hooajal 1934/35 „Mikumärdi” ja

Aleksis Kivi „Seitsme venna” (Hemmo Kallio dramatiseering Friedebert Tuglase töötluses) lavastustega Helsingis. Salme Reek mängis nimetatud külalisetendustel vana popsi-Eltsu „Mikumärdis” ja üht oma lemmikosa, väikest jalutut Tiinat „Härra Mauruse I järgu koolis” (1935, lavastaja Andres Särev). Meie teatriinimestel oli õppida ka siinsetelt saksa ja vene truppidelt, kes aeg-ajalt kutsusid külalistena oma lavastustesse mängima rahvusvaheliselt tuntud näitlejaid. Kuni natside võimuletulekuni 1933. aastal jätkusid eesti teatriinimeste sagedased õppereisid Saksamaale, kus oli võimalik näha näiteks Erwin Piscatori, Max Reinhardti ja Bertolt Brechti lavastusi. Eesti teatriinimeste reisid toimusid ka Prantsusmaale, Inglismaale, Tšehhoslovakkiasse, Poolasse, Austriasse, Skandinaavia maadesse, Nõukogude Liitu jne.

Salme Reegi näitlejatee algus langes keerulisse majanduskriisi aega. Selle üheks väljenduseks teatrielus sai publikukriis. Teater pidi kohandama oma repertuaari publiku enamiku maitsele. Eksperimentaalne modernistlik teater taandus ja esiplaanile tõusis realistlik, elulähedane lavastiil. Domineerivaks said olmekeskonda koomilises võtmes kujutavad lihtsakoelised lavastused, valdavalt algupärandid, kus vaataja kaasaegsed inimesed ja olukorrad äratundmisrõõmu esile kutsusid. Vaataja ootustest lähtudes etendati eeskätt argikogemusele vastavat päevakajalist omamaist dramaturgiat (enamasti olustikukomöödiat), mis oli näitlejatele värvikate rahvuslike karakterite loomise kooliks. Draamastuudio Teatri prioriteet oli endale publiku kasvatamine lastelavastuste kaudu. Salme Reek sattus sellesse teatrisse ajal, mil vajati näitlejaid lastetükkidesse. Reegi

teatrisse tööle võtmisel arvestatigi tema sobivust lasterollidesse.

Salme Reegi loomingus domineerivad väikesed poisid ja vanad naised. Kuid tal on olnud võimalus mängida ka väikesi tüdrukuid, noori neide, nukktegelasi marionetteatris, fantaasiaolendeid, loomtegelasi jt. Noor näitleja pälvis kriitikute tähelepanu 1929. aastal, kui ta 22-aastase teatrikooli õpilasena Draamastuudio Teatri laval oma esimesed rollid mängis. Need olid kuueaastane poiss Ubbe saksa autori Otto Ernsti näidendi „Ortrun ja Ilsebill“ lavastuses (lavastaja Leo Kalmet) ja groteskne vanaeit popsi-Elts Hugo Raudsepa „Mikumärdi“ ülimenukas lavastuses (lavastaja Ruut Tarmo). Väikesest Ubbest alguse saanud arvukatest poiste rollidest kujunes Salme Reegi kui näitleja fenomen.

Näitlejatee algusaastatel mängis Reek näiteks härjapõlvlaste kuningat Max Mölleri „Päikesesilmas“ (1930, lavastaja Paul Sepp), kojajuveliiri Gustav Raederi muinasjutus „Aladini ime-lamp“ (1930), aasta hiljem nimiosa Anna Brigadere „Pöialpoisis“, rikast tütarlast Gretet Vicki Baumi „Hüpinkukkude meistris“ (viimased kolm lavastas Leo Kalmet) ja Eha Noorkikast Hugo Raudsepa „Põrunud aru õnnistuses“ (lavastaja Paul Sepp) jne. Sage li tuli näitlejal mängida osi, kus rõhk oli lavalisel liikumisel – pantomiimil, tantsul jne. Arvustustest võib järeldada, et Salme Reek püüdis oma esimestes osades tegelast karikeerida, teatavaid iseloomuomadusi teravdada. Nii sugune teatraalsusesse kalduv näitlemislaad eksisteeris tollases eesti teatris kõrvuti loomulikuma „elulähedase“ esitusega. Vaatamata sellele, et kriitikas oli mõningaid negatiivseid vastukajaid noore Salme Reegi 1930. aasta-

te alguse osatäitmistele, imetleti näitlejanna võimet sisse elada laste maailma. 1932. aastal kutsuti ta külalisena Estoniasse mängima väikest tüdrukut Li-Miat Artur Adsoni anekdootlikke elujuhtumeid kujutavas olmekomöödias „Iluduskuninganna“ (lavastaja Hanno Kompus) ja gümnaasiumiõpilast Valdit Hugo Raudsepa nn väikese inimese veidruse ja perekondlikke probleeme puudutavas ajakriitilises komöödias „Demobiliseeritud perekonnaisa“ (lavastaja Priit Põldroos). Noorel näitlejal oli huvitav ja hariv mängida koos Estonia tähtnäitlejatega. „Iluduskuningannas“ olid Reegi mängupartneriteks juba tollal legendaarsed Paul Pinna ja Betty Kuuskemaa. Lea Tormise sõnut-si kaldus Estonia näitlejate mängulaad 1930. aastatel sageli kammerlikkuse poole. Selle teatri suurimaks rikkuseks olid eredad ja plastilised inimkarakterid. (Tormis 1978: 368–369.)

Nõudlikumat kirjanduslikku alusmaterjali otsides hakati üha sagedamini dramatiseerima algupärast proosat. 1930. aastate teatripildis said oluliseks A. H. Tammsaare eetilisi ja eksistent-siaalseid probleeme süvitsi uurivatel proosateostel põhinevad lavastused. Tammsaare teoste puhul köitis teatritegijaid tema karakterite elulähedus ja jõulisus. Aluse Tammsaare suurromaanini „Tõde ja õigus“ lavaelule pani Andres Särev oma dramatiseeringuga „Vargamäe“ (teose I osa põhjal), mis esietendus Kaarli Aluoja lavastuses Draamastuudio Teatris 1932. aastal. „Vargamäe“ lavastuses sündis Salme Reegi varase loomeperioodi üks olulisemaid vanainimeserolle, eluehtne ja sügavalt eestlaslik saunanaine. Sisenise eklektilise, „kord pseudopaatosliku, kord naturalistlikult ühekülgse, ülepa-kutud mängustiili juurest, mida Draa-

mastuudio ebaühtlasele koosseisule tihtipeale süüks oli pandud", jõuti selle lavastusega Lea Tormise hinnangul „täisverelisse realismi" (Tormis 1978: 285).

1934. aasta riigipöördega alanud „vaikiv ajastu" mõjutas oluliselt ka kultuurielu, sealhulgas teatrikunsti arengut. Teatris nähti pedagoogilist asutust, millel oleks rahvast ideoloogiliselt suunav ja hariv ning endale (lastelavastuste kaudu) tulevast publikut kasvatav funktsioon. Päevakorrale tõusnud omakultuuri loosung tähtsustas rahvusliku eripära ja juurte otsimist ning tugevdas veelgi algupärase näitemängude positsiooni teatrite repertuaaris. Maailmaklassikat lavastati Draamateatris harva. Reegil oli võimalus 1930. aastate teisel poolel kehastada vaid Argani väikest tütart Luisoni Molière'i „Ebahaiges" (1936), mille lavastas Paul Sepp maskiteatri võtteid kasutades, ja Nichette'i Alexandre Dumas' „Daamis kameeliatega" (1937, lavastaja August Sunne). Siiski pakkusid esimese iseseisvusaja viimased aastad Reegile huvitavat ja vaheldusrikast tööd. Värvikad ja mitmekülgset mängu võimaldavad rollid olid 1938. aastal koostöös lavastaja Leo Kalmetiga valminud Karjapoiss ja Tõmmuneid Johannes Linnankoski ja Heikki Välisalmi lavatükis „Laul tulipunasest lillest" ning väike lord Cedrik klassikalises lasteloos „Väike lord Fauntleroy" (Andres Särevi dramatisering Frances Burnetti jutustuse põhjal). 1930. aastate teine pool oli Salme Reegi näitlejatele üks õnnelikumaid ja töömahukamaid perioode, mil näitlejanna rollid pälvisid enamasti kriitikute kiitust ja publiku imetlust. Noorel näitlejal oli võimalus mängida vanu naisi (näiteks tädi Madli Tamm-

saare ja Särevi „Kõrboja peremehes", 1937, lavastaja Andres Särev), eriilmelisi rolle Voldemar Alevi nukulavastustes (Jass, II tool ja Veekarahvin Vasili Avenariuse ja Albert Kivika lava loos „Reis ümber toa", 1937 ning Miki-Hiir Gert Helbemäe nukunäidendites „Mänguasjade mäss", 1937 ja „Miki-Hiir Eestis", 1939 jne), väikesi poisse ja tüdrukuid (näiteks esimest pioneeri eesti teatri laval, väikest Galjat Mark Trigeri näidendis „Õnnelik abielu" Eduard Türgi 1936. aasta lavastuses, mängupartneriteks Liina Reiman ja Arno Suurorg). Reegil õnnestus 1939. aastal mängida vastandlikke, erinevasse keskkonda kuuluvaid noori neide: kodanlikust perekonnast pärit lõbujanulist Pernette'i August Sunne lavastatud Claude-André Puget' komöödias „Õnnelikud päevad" ja traagilise elusaatusega, tõrjutute maailma kuuluvat Ellie-May Lesterit ühiskonnakriitilises „Tubaka tees" (Jack Kirklandi dramatisering Erskine Caldwelli novellist, lavastaja Leo Kalmet), mõlemad väga olulised ja õnnestunud osad näitleja loomingus.

17. juunil 1940 alanud Nõukogude Liidu okupatsioon tõi kaasa olulised muutused Eesti teatrite töö korralduses ja repertuaaripoliitikas. Draamateater ei kiirustanud Nõukogude okupatsiooni algusaastal uuele võimule meelepärase kaasaegse repertuaari lavaletoomisega. Võrreldes Tallinna Töölisteatrit ja Estoniaga olid muutused Leo Kalmeti juhitud Draamateatri repertuaaripildis vähem märgatavad. Uus võim nõudis kaasaegsete vene näidendite repertuaari võtmist, Draamateater eelistas aga klassikat. Repertuaari valiti eesti teatris varem mitmel korral lavastatud Maksim Gorki „Põhjas" (esietendus jaanuaris 1941).

Salme Reegil oli selles täita Anna traagiline roll. Gorki näidendi lootusetuse õhustik assotsieerus okupatsiooniga kaasnevate meeleoludega ühiskonnas. Eesti klassikast lavale jõudnud August Kitzbergi „Libahundis“ (1941) tõi lavastaja Leo Kalmet aja nõuetele vastavalt rõhutatult välja lihtrahva ja mõisa vastuolu. Legendina on sellest lavastusest eesti teatrilukku jäänud Salme Reegi räbalates ja hirmunud väike Tiina, kuigi tema tekst piirdus üheainsa mõõtmatu valu ja meeleheidet väljendava sõnaga: „Ema!“ Meenutagem selle hüüatuse taga ka näitleja okupatsiooniga kaasnenud isikliku elu traagikat, Reegi õe ja õemehe Siberisse küüditamist ning vanemate ja venna surma. Väikese Tiina kuju kaudu näitas Salme Reek ilmekalt, et näitleja võimuses on mängida roll suureks ka siis, kui tal on võimalus laval lausuda vaid üks sõna.

Saksa okupatsiooni aastatel ei olnud teatris märkimisväärseid loominguulisi saavutusi. Oluliselt vähenes uute näidendite hulk, selle asemel taaslavastati sageli iseseisvusaja lõpul mängukavas olnud näidendeid. Teatrite loovkoosseisud olid vähenenud. Paljud näitlejad ja lavastajad olid mobiliseeritud Nõukogude või Saksa sõjaväkke või siirdunud sõja jalust Nõukogude Liidu tagalasse. Teatritööle jäänud näitlejate töökoormus oli suur. Etendusi oli vaja anda nii saksa kui eesti keeles. Prooviperioodid olid lühikesed, töötada tuli intensiivselt. Oluline osa repertuaaris oli kergekaalulistel teatritükkidel, mis ei pakkunud tegijaile loominguulist rahuldust. Salme Reegil oli Saksa ajal siiski võimalus mängida mitmesuguseid tegelasi, lisaks jantlike lavalugude naiivsetele tütarlastele ka klassika- ja mui-

nasjutulavastuste tegelasi. Sõjaajal mängis Reek Helenet Tammsaare ja Särevi „Vargamäe vanades ja noortes“ (1942, lavastaja Kaarli Aluoja), Anna-Lisat Selma Lagerlöfi romaani põhjal loodud Leo Kalmeti suurlavastuses „Gösta Berling“ (1942), telegraafineiuat Manjat Hugo Raudsepa Vabadussõja-ainelises draamas „Lipud tormis“ (1942, lavastaja Alfred Mering), Adelinet Gerhart Hauptmanni satiirilises komöödias „Kopranahkne kasukas“ (1942, lavastaja Alfred Mering) jne. Reegil tuli osaleda ka saksakeelsetes lavastustes. Näiteks mängis ta Inget saksa autori Felix Lützkendorfi lavaloos „Armastuskirjad“ (1942, lavastaja Arnold Suurorg), mida etendati nii eesti kui saksa keeles.

(Järgneb)

Kasutatud kirjandus:

Eugenio Barba, 1999. Paberlaevuke. (Tõlge, eessõna ja kommentaarid Mati Unt.) Tallinn: Eesti Teatriliiit, EMA Kõrgem Lavakunstkool.

Lea Tormis, 1978. Eesti teater 1920–1940. Sõnalavastus. Tallinn: Eesti Raamat.

Kommentaar:

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

OLLA ELUS – SIIN ON ÕUDSET RISKI; VERD JA HIGI, PUID JA LILLI KA¹

HEILI EINASTO

Mai Murdmaa ballett „**Petruška**”. Muusika: **Igor Stravinski**. Koreograaf-lavastaja: **Mai Murdmaa**. Dekoratsioonija kostüümikunstnikud: **Kaspar Jancis** ja **Mai Murdmaa**. Valguskunstnik: **Anton Kulagin**. Osades: **Petruška – Sergei Upkin**, **Priimabaleriin – Luana Georg** või **Nanae Maruyama**; **Esitantsija – Gabriel Davidsson** või **Jonathan Hanks**. Esietendus Rahvusooperis Estonia 15. XI 2013.

Gianluca Schiavoni ballett „**Medea**” („**Medeia**”).² Koreograaf-lavastaja: **Gianluca Schiavoni**. Muusika: **Igor Stravinski**, **Alfred Schnittke** ja **Dead Can Dance**. Dekoratsioonikunstnikud: **Maria Rossi Franchi** ja **Andrea Tocchio**. Kostüümikunstnik: **Simona Morresi**. Valguskunstnik: **Rasmus Rembel**. Osades: **Medeia – Alena Škatula** või **Luana Georg**, **Iason – Jonathan Hanks** või **Sergei Upkin**, **Kreon – Andres Laur** või **Aleksandr Prigorovski**, **Glauke – Eve Andre-Tuga** või **Abigail Sheppard**, **Medeia tütar – Uljana Žuravljova** või **Chriss-Ly Peedu**. Esietendus Rahvusooperis Estonia 13. III 2014.

Jaan Ulsti tantsulavastus „**Sisemises ruumis**”. Muusika: **Antonio Vivaldi**. Esitajad: **Magdalena Donerstak**, **Armand Fazullin**, **Indrek Hirsnik**, **Helle Laanes**, **Kairi Reinvee**, **Annette Rungi**, **Kirti Tambre**. Esietendus TLÜ teatris Stella 6. V 2014.

Jaan Ulsti tantsulavastus „**Kreutzwald meets dance**”. Lavastaja ja koreograaf: **Jaan Ulst**. Assistent ja dramaturg: **Liina Olmaru**. Muusikaline kujundus: **Jaan Ulst** ja **Ardo Ran Varres**. Kunstnik: **Maarja Meeru**. Valguskujundus: **Siim Allas**. Muusikud: **Toivo Sõmer** ja **Ardo Ran Varres**. Osades: **Rita Dolgihh**, **Maarja Mitt**, **Milena Tuominen**, **Laura Quin**, **Kristina Markevičiutė** ja **Tatevik Mkrtoumian**. Esietendus Vanemuise Sadamateatris 9. V 2012.

I

Õõliblikas, su tung on imeline.
Sealt (siit) pole tagasiteed.
Õõliblikas, su tund on imeline.
Siit (sealt) pole tagasiteed –
teispoolused mõlemad need.³

Mai Murdmaa „**Petruška**” jätkab talle lähedast teemat isiksuse saatusesest, isiksuse vastuoludest massi ja võimuga. Murdmaa ise on maininud: „**Petruška** (...) on koondkuju väikesest inimesest, kes talub alandust, üksindust ja mittemõistmist. [- - -] Mina asetan **Petruška** tantsuteatrisse. Pidevaks naerualuseks olemine ja sund alluda võimule, antud juhul ballettmeistrile, teeb **Petruška** õnnetuks. [- - -] Lugu **Petruškast** kannab endas allegoorilist allteksti, mis käsitleb ümbritsevaid inimesi ja võimu üldiselt.”⁴ Murdmaa on balleti algversiooni veidi muutnud. Nii

on linnaplatsi ja lihavõttelaada asemel balletiteater, marionettnukkude asemel tantsijad ning nukuteatri omaniku asemel suuresti varjatud vägi, mis saab nähtavaks vaid teatud olukordades. Seda foucault'likku võimu tähistavad lava kohal hõljuvad erineva suurusega silmad⁵, mis aeg-ajalt helendavad ja seostuvad George Orwelli Suure Vennaga või mõnede kohalike valimisplakatitega. Teine võimu kohalolu rõhutatav ruumiline tahk on proovisaal, mille ukSED tekitavad avanedes laia peegelpinna ja tõmbavad sulgudes Petruška endasse – meenub taas Foucault' panoptikoni metafoor.⁶ Peeglid näitavad Petruškale ka tema unelmaid, ihasid (Priimabaleriini) ja hirme (tema üle irvitav trupp) ning takistusi unistuste täitumise teel (Esitantsija).

Murdmaa on säilitanud balleti esmaversiooni peamise konflikti, armastuskolmnurga Petruška – Baleriin – Maur, ainult et Mauri asemel on Esitantsija ning emotsioonide ebakõlasid võimendab karjäärikonflikt. Petruška on kehastunud siirus, ausus ja vahenditus; tema hingesugulane on vene muinasjuttude Ivan-ullike.⁷ Seda lihtsat olekut rõhutab hele, veidi lohakas, haiglarõivaid meenutav särki ja pükste kombinatsioon ja tantsija soengusse sättimata, vabalt langevad juuksed, vastandudes nii täiesti muule balletitrupile. Trupp on rõivastatud pastelloosadesse ja -sinistesse tennisekostüümidesse ning nende nägusid ehib maskina mõjuv balletinaeratus. Veelgi suurema kontrasti Petruška lihtsusele loovad rõngasseelikuga Prii-

Mai Murdmaa „Petruška” jätkab teemat isiksuse saatusest, isiksuse vastuoludest massi ja võimuga. Nimiosas Sergei Upkin. Rahvusoper Estonia, 2013.



mabaleriin, kelle valge trikoo rinnaesisel on kujutatud rindu rõhutavat stiliseeritud poolikut südamemotiivi, ja balletiprintsilikus lühikeses liubavas tuunikas ning „sukkpükstega“ Esitantsija. Vastandlik on ka tegelaste liikumine; Petruška liikumises on nii lüürilist voolavust kui ka närvilist rabadust, viimane avaldub eriti suhtlemisel Priimabaleriini ja trupiga. „Petruška energias on närviline protest. Tahan teda näidata inimlikust vaatepunktist. Ta teeb palju asju, sest on selleks sunnitud, sellepärast on ta liigutused ebaloomulikud,“ ütleb Uppkin.⁸ Tema vastandiks on Esitantsija, kelle sirge kehahoid ja väljapeetult suursugune liikumine demonstreerib ilmekalt tantsija õukondlikku loomust (on ju ballett kui žanr välja kasvanud kuninglikust õukonna ballist), mis alati reastab end võimu soovidele vastavaks. Ka Priimabaleriin on oma liikumises väljapeetud, tema jalasirutused on varbaotsani täiuslikult viimistletud – koos Esitantsijaga esindavad nad foucault'likku võimule allutatud ja kuulekat, distsiplineeritud keha.

Ometi ei tundu balletitrupp pahahtlik, pigem on nende tantsulises iseloomustuses muusikalile omast hoogsat ja heatujulist pealiskaudsust. Tantsijad tunnevad end Murdmaa tantsukeeles vabalt, kuid jäävad teema sisulisel avamisel pisut ühekülgseks – on ju nemadki Petruškat hävitava võimu instrumendid, kuid see heatujuline, kaasinimeste hingepiinu eirav ja tallav tühisuse laad avaneb vaid visandlikult ja jääb välja mängimata.

Peale *videns omnia* silmade ja peegelite esindab Võimu reaalsel kujul üks pikk tegelane, kelle loovad kaks teineteise kukil istuvat, pika sinelitaolise mantli alla peidetud tantsijat. Nii

on kehalise vormi saanud vanasõnad „hirmul on suured silmad“ ja „uinuv mõistus sünnitab hiiglaslikke koletisi“.

Lavastuse lõpuminutitel ilmub taevast *deus ex machina*'na suur saabas, mis Petruška laiaks litsub – selge, kuid pisut plakatlik näide sellest, kuidas Võim tülikaid isikuid maha surub ja hävitab. Ometi ei suuda Võim kunagi iseseisvat mõtlemist, praegusel juhul Petruškat täielikult hävitada. See võib tappa konkreetse inimese, kuid vaba vaimu täielikult mitte kunagi.

*Nende klaaside taga on tuli,
on valguse algus ja lõpp.
Mina näen seda ammu juba,
mina tean, see on Surma tuba,
oo, ma tean, see on elutuba.
Sinna tuppa! Ma pean, ma pean!*⁹

II

Võimust, konkreetsemalt meeste võimust naiste ja nende elusaatuse üle räägib ka itaalia keskmise põlve koreograafi Gianluca Schiavoni ballett „**Medea**“, kus Medeiat käsitletakse kui meeste lubaduste ohvrit, alandatud ja hüljatud naist; siit ka balleti alapealkiri „Meeleheitel naise kättemaks“. Kuigi iseenesest sümpaatne lähenemine, röövib see Medeialt müüdi kangelanna agentsuse ja subjektsuse.¹⁰ Samuti jääb nõrgaks tegelaste psühholoogiline avamine tantsukeele abil. Tegelased, sh ka Medeia, jäävad skemaatiliseks, neil puudub isikupärane tantsuline väljendus. Ka verine lõpplaendus – lapsed surnult voodil lamamas ja naine mehe otsaette veremarki joonistamas – mõjub pigem melodramaatiliselt kui traagiliselt.

Schiavoni „Medeas“ on kaks erinevat võimuallikat, mida koreograaf püüab teineteisele vastandada. Esime-



Võimust, konkreetselt meeste võimust naiste ja nende elusaatuse üle räägib ka Gianluca Schiavoni „Medea”. Glauke – Eve Andre-Tuga, Medeia tütar – Uljana Žuravljova ja Iason – Jonathan Hanks. Rahvusooper Estonia, 2013.

Harri Rospu fotod

ne vaatus on naiseliku jõu päralt, selle värvivalik on erootiliselt ja soojalt hõõgav, naised moodustavad solidaarse ja ühtse terviku, individuaalset eripära rõhutamata. Vaatamata sellele, et koreograaf püüab rõhutada naiste maailma sensuaalsust *catwalk*'i seksikusele pretendeerivate sammude, madudena sõlmuvate käte ja varieteesõudest pärit puusanõksude abil, jätab see ometi pisut külma ja steriilse mulje. See võib tuleneda kehakeelest, milles on George Balanchine'ile ja noorele William Forsythe'ile omaseid liikumisjadasid ning esitusviisi ebaisikulisust, millele lisavad karmust küünarnukist murtud käed ning kõverdatud põlvede nurge-

lisus. Kuigi Medeia poosides on püüdu võimukusele, mõjub see õõnsana ja jõuetuna; need on samasugune mask nagu maaling tema näol. Iasoni ette ei astu ta sõltumatu ja uhke naisena mitte ise, vaid teda lohistatakse mehe ette nagu sõjasaaki. „Mehed ja Iason on sõdalased ning harjunud võtma, kuid Medeia kisub ta [Iasoni] enda psühholoogilisse mängu, selle mõjul muutuvad Iasoni liigutused vähem pealetükkivaks, ometi on ta oma jõulisusega Medeiale ahvatlev. Mõlemad nautivad seda mängu,“ vahendab Upkin koreograafi mõtet.¹¹ Ja ikkagi olid Medeia ja Iasoni duetid jahedad ning liiga otseütlevad.

*Me elu on me elu ainus mõte.
See pulss, mis verd me vaikimisse taob.
Üks armastus. Üks päev, üks öö, üks lõke.
Hirm hetke ees, mis puruneb ja kaob.¹²*

Teise vaatuse võimumängud on meeste pärusmaa. Kujunduses on rõhutatud külmi toone ja geomeetrilist rangust, kuningas Kreoni liigutused on kandilised ja järsud. Selles mehelikus maailmas mõjub väga hapra ja õrnana printsess Glauke. Eve Andre-Tuga esituses on ta järjekordne meeste mängude ohver, kelle isa Iasonile ette söötab, et vahetuskaubaks saada ihaldatud kuldvillakut. Iason hirmutab Andre Glauket, täpselt nii ootamatult peletav on ka Medeia tütre (Uljana Žuravljova) jõuline protest tehingu vastu, kus emaks tuleb nimetada kedagi võõrast. Abigail Sheppardi Glauke on sensuaalne, temas tärkab kirk Iasoni vastu ning nende lembestseeni tunnistava Medeia soov Glauke surmata on mõistetavam kui Medeia kättemaks Andre Glauke kaudu. Sheppardi Glauket näib Iason tõesti sütitavat – ja vastupidi, nii et tema tapmine võib tõesti mehe millestki ilma jätta.

Ja siis tärkab järgmine kättemaksuplaan. Lava tõmbub tumedaks, laest ripuvad alla punased lõngad nagu voolavad verenired ning nokka või katku maski kandvad erinnused sõuavad üle Styxi jõe, et sosistada Medeiale teda maad ligi pressivaid nõuandeid. Erinnused on painajalikud, nende „lökkavad“, „rebivad“, „muljuvad“ sosinad tõukavad Medeia kättemaksu tapatööle.

*Tuleb ette vaevalisi tunde,
mil on kõik. Ja lauluridagi.
Tuleb ette taevalisi tunde,
mil ei ole mitte midagi.*

*Enda teha kõik. Ja mitte miski.
Maailm mängib keelte pilliga.
Olla elus --- siin on õudset riski;
verd ja higi, puid ja lilli ka.¹³*

Pea tunnistama, et kuuldes Medeia-teemalise balleti kavvavõtmisest, olin pisut üllatunud, sest minu meelest ei ole praeguses rahvusballetis sellele tegelasele vastavat osatäitjat. Alena Škatulal on selle esitamiseks küll kaunis ja plastiline füüsis, kuid Medeia jaoks on seda vähe. Luana Georgil on särav näitlejaanne ning kõnekas keha, kuid ka sellest ei piisa, kuigi tema auks peab ütleva, et ta suutis muuta melodraama tragöödiaks. Medeia on kirglik naine, kes ei anna alla ja võitleb kõigi vahenditega lõpuni – sellist kangelannat me selles balletis ei näe. Kummalisel kombel kujuneb lavastuse kõige kirglikumaks ja jõulisemaks tegelaseks hoopis Uljana Žuravljova kehastatud Medeia tütar, kelle lühikeses soolos on lapseohtu neiu meeletekarjet ja vastuhakku, mis söötab erakordse jõuga üle rambi.

Vaatamata sellele, et rahvusballetis on andekaid meestantsijaid, jääb „Medeas“ puudu ka Iason. Ilmselt johtub see asjaolust, et koreograaf ei ole Iasonit kui isiksust tantsukeeles avanud, vaid loonud pigem tüüpportree: esimeses vaatuses võimu ja vara ihaldav seiklev sõdalane; teises vaatuses põlastusväärne poliitik. Kuigi ma väga austan Sergei Upkinit, arvan, et ta Iasoni roll ebaõnnestus, seda ka füüsiliselt. Schiavoni kehakeel võis talle ju tuttav olla¹⁴, kuid ilma eripärase leksikata on raske üht rolli luua: kui *psyche* on loomata, on ka *physist* vastavasse vormi võimatu valada. Veelgi enam kummitab see probleem Jonathan Hanksi, kes Estonias pole keerulisi karaktereid

varem tantsinud, kahjuks taandus see roll formaalseks veatuks soorituseks.

*Oma suuri must-valgeid tiibu
kannan läbi aastate öö.
Vastu akent, õnnetu, liibu!
Sinna tahta – su elutöö.
Olen raske ja libisen alla.
Jälle ründan ja vapustan.
Selja taga on pimedad ajad.
Surma valgus on see, mida vajad.*¹⁵

III

Tantsija oskuste rakendamine ja nõrkuste varjamine muutusid teemaks mai algul TLÜ koreograafiaosakonna üliõpilaste kevadisi etendusi vaada-

tes, mis kanti ette festivalil „KorFest“ ülikooli *black box*'iks kohandatud saalis. Ülikooli vilistlane ja praegune magistrant Jaan Ulst oli loonud II kursuse tudengitele lavastuse „**Sisemises ruumis**“, kus ta demonstreeris iga esineja tugevusi ja varjutas nõrkusi sedavõrd, et tudengite teatav kohmakus ja tantsutehnilised vajakajäämised tundusid pigem väärtustena. Noorte isikupära ja erineva tantsulise tausta (kellel kõhu-, kellel rahva-, kellel võistlustants või hoopis võimlemine) oli koreograaf põiminud pidevalt voogavaks ja liikuvaks tervikuks, mis kõlas tundlikult kokku Antonio Vivaldi muusikaga. Just need viimased omadused,

Jaan Ulst põimis lavastuses „Sisemises ruumis“ noorte isikupära ja erineva tantsulise tausta oskuslikult pidevalt voogavaks, liikuvaks tervikuks, mis kõlas tundlikult kokku Vivaldi muusikaga. Vasakult: Kirti Tambre ja Magdalena Donerstak. TLÜ teater Stella, 2014.

Jaan Ulsti foto



muusikaline tundlikkus, atmosfääri loomine erinevate kunstiliste vahenditega, liikumiskeele voolavus ja isemoodi haprus, on meelde jäänud ka Ulsti Sadamateatris loodud etendusel „Kreutzwald meets dance“, millega käesoleva artikli otsad kokku tõmban.

*Ja sünnitakse, kuigi tuleb surra,
ja armutakse, pettumuste trotsiks.
Mõnd ilu, hämmastavalt peent ja kurba
hing leiab ilma, et ta üldse otsiks.¹⁶*

„Kreutzwald meets dance“ on üks neid tantsuetendusi, mis on jäänud kummitama ning meenub erinevatel, iseäranis maikuistel hetkedel. Saadud muljes on samasugust värskust nagu noortes kaselehtedes täis samasugust kevadist puhkemislootust nagu kohe-kohe öitsema hakkavates puudes-põõsastes ja lilledes. Ning selle juurde kuulub ka seletamatu nukrus talve mineku üle, kurvastus kuivanud puulehtede pärast, mis tärkava rohu varjus möödunud meenutavad. Lavastuses „Kreutzwald meets dance“ oli aasta-aegade vaheldumise rütmi, igatsust saabuva aastaaja järele ja rõõmu selle tulekul, kõige lühema suveöö pidulikkust ning üha pimenevatest öödest tekkiv nostalgia möödani järele.

Kõik need impressioonid ei ole üksnes kujutlusvõime vili, vaid neil on ka konkreetne tugipunkt lavastuses: Sadamateatri saalis voolas ehtne oja ja publik pidi oma kohtadele minema veest väljaulatuvatele kividele astudes. Läbipaistvad tumedad tüllkardinad muutusid pilvedeks, tihedaks lumesajuseinaks, ilmasambaks või udulooriks – vastavalt loodavale meeoleule ja hingeseisundile.

Seda lavastust kandis naiste lüüriline vägi (mehed musitseerisid näh-

tamatuna lava kõrval), milles oli rohkem jõudu kui „Medea“ matriarhaalises maailmas ja rohkem kõnekust kui Medeia maskiks maalitud näos. Need liuglevad, tippivad, hõljuvad, tammuvad naised kehastasid väga erinevaid naiselikkusi, haprast tütarlapselikkusest sisemiselt tugeva ja väärrika muru-eideni. Siiski – tapakirg ja kättemaksuhimu olid mehelike atribuutidena kõrvale heidetud; isegi kui naised, nagu vesigi, võivad olla purustava jõuga.

Ulst ei esita lineaarset jutustust, vaid pakub vaatajale oma Kreutzwaldi-lugude muljeid, kuigi hea tahtmise korral saab neistki oma vestelõnga kokku kerida. Ta loob hapra tantsukanga, kasutades liikumismaterjali lähtekohana Humphrey–Limóni treeningusüsteemi katkematu ja pideva liikumise põhimõtet; sama kasutas ta tudengite lavastuse loomisel. Tema suhe laval elavas, Ardo Ran Varrese ja Toivo Sõmera esituses kõlava muusikaga on tundlik ja mänguline, just nagu see vulisev oja laval. „Petruška-de“ ja „Medeade“ maailma ängidele ja tungidele paneb Ulst vastu elurõõmu, julguse olla elus ja tunda rõõmu lihtsatest asjadest: värskest õhust, veest, puudest-põõsastest, lilledest.

*Jäab mõne hetke mõistatuslik ilu
me hinge kumendama ka veel siis,
kui kõik on kadund. Meeleheite ringid
järk-järgult kaovad tumenevas vees.¹⁷*

Viited ja kommentaarid:

¹ Tsit.: Juhan Viiding. Tuleb ette.

² Kuigi kavaleht on balleti pealkirjastanud itaaliapäraselt „Medeaks“, nimetan tegelast Medeiaks, sest eesti keeles on tavaks kasutada nime kreekapäraselt originaalkuju.

³ Juhan Viiding. Ööliblikas, su tung on imeiline.



Jaan Ulsti „Kreuzwald meets dance“. Vasakult: Milena Tuominen, Laura Quin, Tatevik Mrktuomian ja Kristina Markevičiutė. Sadamateater, 2012.
Ranno Rätsepa foto

⁴ Mai Murdmaa. Tsit.: <http://www.etnoweb.ee/event/2c0lg> (10. V 2014).

⁵ „Petruška“ algversioonis oli võimukas nukuteatri juht samuti Petruška kambris, ainult et seinal portreepildina.

⁶ Vt Michel Foucault. *Surveiller et punir: Naissance de la Prison*. Pariis: Gallimard, 1975.

⁷ Sageli tõlgitud kui Tobuke-Ivan, kuid „tobuke“ on halvustava alatooniga, muinasjuttude Ivanuška on ullike, temas on püha lihtsameelsust, milles puudub kavalus ja pahatahtlikkus.

⁸ Sergei Upkin. Tsit.: Andres Laasik. Sergei Upkin tantsib välja Petruška trotsi. – Eesti Päevaleht 12. IX 2013.

⁹ Juhan Viiding. Ööliblikas, su tung on imeiline.

¹⁰ Müüdis pole Medeia sugugi üksnes oh-

ver, vaid naine, kes armastuse nimel reedab oma vanemad ja kodumaa ning tapab ka oma venna. Tema jõulisus ja võimukus on mõningate allikate järgi ka omadused, mis Iasoni temast lõpuks eemale peletavad.

¹¹ Sergei Upkin. Tsit.: Liina Viru. Tal oli kõik olemas, kuid ta tahtis enamat ja kaotas kõik... – TMK 2014, nr 4.

¹² Doris Kareva. Me elu on me ainus mõte.

¹³ Juhan Viiding. Tuleb ette.

¹⁴ Sealsamas.

¹⁵ Juhan Viiding. Ööliblikas, su tung on imeiline.

¹⁶ Artur Alliksaar. Neli etüüdi. Ja sünnitakse, kuigi tuleb surra.

¹⁷ Doris Kareva. Jääb mõne hetke mõistatuslik ilu.

25. „JAZZKAAR“

Impressioone

IVO HEINLOO

„Jazzkaar“ on veerandsajandi jooksul näinud erinevaid aegu, nii riigikordade vahetumist kui ka majanduskriise; pakkunud ootamatuid kohtumisi ja kordumatuid muusikalisi elamusi. Uskumatutes tingimustes alguse saanud festival on oma püsijäämises ja edasikestmises eestlasliku jonnakuse musternäide ning lisaks paljude maailma tippude tutvustamisele Eesti publikule on see väga konkreetset aidanud kaasa ka Eesti džässielu arenemisele. Mis toimus siis 25. festivalil? Mis on see, mida jääme meenutama tulevikus 2014. aasta „kaarest“?

Ülevaate kirjutamine „Jazzkaarest“ on alati keeruline, sest mõtteid ja emotsioone koguneb tavaliselt sedavõrd palju, et kõiki neid sujuvaks tervikuks siduda tundub võimatu. Kui siiski püüda raamatupidajalikul kombel taas aktivat ja passivat kokku lüüa, alustaksin hoopis millestki, mis festivali ametliku programmi justkui ei kuulunudki. Ja seetõttu pean alustama lõpust, mitte algusest. Nimelt festivali lõpu-*jam'*il inimestest tulvil kitsukeses klubis Philly Joe's kogesin mingit sellist seletamatut energiat, mida päriselt ei saavuta ühelgi rahvarikkal kontserdil. Meie noored muusikud mängisid standardeid tõelise sädemega ja selleks oli neil ka üks arvestatav motiveeriv lisategur – klubis viibisid samal õhtul Pat Metheny Unity Groupi koosseisus Nokia kontserdisaalis esinenud **Chris Potter** ja **Ben Williams** ning ei piirdunud mit-

te üksnes muusika nautimise ja noorte muusikutega vestlemisega, vaid läksid ka ise lavale. Potteril polnud saksofoni kaasas, sestap istus ta klaveri taha. Nii juhtuski, et ühel hetkel esitas **Kadri Voorand** „Body and Souli“, lavapartneriteks Potter, Williams, **Siim Aimla** ja Soome džässielu olulisemaid figuure **Jukki Uotila**, ning järgmisena sattus lavale koos džässimaailma tippudega musitseerima nooruke trummar **Enn Veikesaar**. Pole kahtlust, et see *jam'*iöö oli paljudele meie noortele muusikutele tõeliselt inspireeriv ja unustamatu mitmes mõttes, nii neile, kes ise *jam'*il esinesid, kui ka neile, kes pealtkuulaja rolliga piirdusid.

Aga tagasi kontserdisaali. Eestisse aastakümneid oodatud **Pat Metheny** esines küll festivali viimasel päeval, kuid juba siis, kui tema saabumine teatavaks tehti ja paljud isegi väikese uskumatusetundega õhkasid: „Lõpuks ometi!“, oli selge, et sellest kujuneb hetk, mille kõrval kõik teised kontserdid kahvatuvad, kuigi ei pruugi üldsegi millegi poolest nõrgemad olla.

Veel enne, kui muusikud prožektorite valgusse astusid, oli Nokia kontserdisaali lava juba tihedalt täitunud instrumentide, efektiplokkide ja muu elektroonikaga. Isemängiva Orchestrioni keerulist aparatuuri, mida Metheny tutvustas maailmale 2010. aastal ja mis pole siiani kaotanud uudsuse võlu, veab ta nüüd sellel Unity Groupi pikemal tuuril kaasa riigist riiki. Vilku-

vad tuled ning taustaks aeg-ajalt kuvatud pildid oleksid ehk isegi tähelepanu muusikalt kõrvale tõmmanud, kui laval poleks olnud Metheny.

Pat Metheny on üks väheseid figuure džässis kui nišimuusikas, kes on oma žanri piiridest välja tungides saavutanud superstaari staatuse. Võib olla kindel, et kõik ta kontserdid müüakse välja, kus iganes need ka ei toimuks, isegi sellisel maratontuuril nagu nüüd Unity Groupiga. Unity Group on õigupoolest Unity Band ühe väikese lisandusega multiinstrumentalist **Giulio Carmassi** näol. Metheny kauaaegse „tarbijana“ valetaksin, kui ütleksin, et uus album „Kin“ on tema karjääri tipphetk, pigem

on kõik need ideed ja kogu see esteetika, mis tema muusikas seni on olnud esiplaanil, pakitud mingisse kaasaegsesse vormi, justkui sobitumaks meie tehnikast sõltuvuses maailmaga.

Kontsert oli jaotatud mitmesse ossa, kõigepealt väike sissejuhatus akustilise kitarriga ja 42-keelise nn Picasso kitarriga (Picasso seetõttu, et kitarr meenutab oma pentsikult välimuselt tõepoolest mõnd kubistlikku maali), seejärel juba uue plaadi materjal, mida Baltimaade publik kuulis eurooplastest *live*-esituses esmakordselt, ning siis „vana hea Metheny“ lood, mille pärast paljud – mis seal salata, ka mina! – olidki ilmselt kontserdile tulnud.

Pat Metheny Unity Group.
Rainer Ojaste foto



Sestap meeldis mulle ka akustiline osa kontserdist palju enam. Metheny mängis ükshaaval duetti kõikide ansambli liikmetega. „All the Things You Are” **Chris Potteriga** kujunes džässistandardi käsitlemise oskuse meistriklassiks. Metheny on **Antonio Sanchezega** juba pikemat aega valinud esitamiseks kiiretempolise, pisut Ornette Colemani meenutava „Go get it”, mis võimaldas näidata oma oskusi parimast küljest just mehhiklasest trummaril, kelle kohta on öeldud, et kui silmad kinni panna ja ainult kuulata, võib jääda mulje, et trummide taga mängib kümme inimest ühe asemel. Just säärane on Sancheze energia. Giulio Carmassi näitas end huvitava ja Metheny esteetilisse maailmapilti ilmselgelt nagu valatult sobiva vokalistina, kuid jäi siiski ilmselt alla Pat Metheny Groupi hiilgeaegadel seda maguskurblikku ballaadi esitanud Pedro Aznarile.

Nostalgiline *flashback* kaheksakümnendatesse oli „Have you heard”, mis kanti ette justkui ühe hingetõmbega, võimsa emotsionaalse puhanguna. Ja „Bright Size Life”, mis nüüdseks saavutanud juba uue aja džässistandardi staatuse, oli üks neist paladest, mida ka saalist tervitati kuuldava eufooriaga. Kogu õhtu krooniks lõpuks väike akustiline popurrii erinevate aegade hittidest, kust ei puudunud ka näiteks „This Is Not America”, ainus „poplugu”, mille Metheny on enda sõnutsi kirjutanud. „Are You Going with Me?” kitarrisoolo, mis on Metheny puhul kujunenud üheks firmamärgiks, suubus sinna, kuhu see on ilmselt juba sadu kordi varem suubunud, aga oli sellest hoolimata nauditav nagu mõni hea vana film, mida ikka uuesti ja uuesti vaadata tahetakse. Eks vahel tule ilmselt ka improvisatsioonile kui džässmuusi-

ka alustalale lõivu maksta, et publiku ootusi täita. Ja ootused Metheny suhtes on muidugi alati tohutud...

Pat Metheny ansambel töötab nagu hästi õlitatud masinavärk, luues laval muusikat, mis kõlab kontsertidel sama perfektselt nagu albumitel. Kas see kontsert erines millegi poolest eelmisel õhtul Lätis või järgmisel Soomes toimunud, on raske öelda, sest tõeliselt unikaalset „siin ja praegu” kohalolemise tunnet ei tekkinud, kuid loomulikult pani „Jazzkaare” peasineja vaimustusest rõkkama nii andunud fännid kui ka kontserdile väiksemate eelteadmistega tulnud kuulajad. Ja tõepoolest võis kontserdi lõppedes küsida: mis saab nüüd edasi? Kuhu on veel minna Methenyl, kes pole iial loorberitele kauaks puhkama jäänud ja on alati kustutamatu avastamisjanuga horisondi poole edasi lennelnud? Groupi kontsert oli ülesehituselt justkui panoraamne ülevaade Metheny senisest karjäärast, hea võimalus end sisu kokkuvõttega kurssi viia ka neil, kes pole raamatut ennast kaanest kaaneni läbi lugenud. Ja tulevikku ennustada ei oska võibolla veel ka Metheny ise.

Juubelifestivalile kohaselt oli kavas küllaltki suurejooneline kodumaine galakontsert „**Noor Eesti jazz**”, mis tutvustas publikule kõiki seni noore džässitalendi auhinna võitnud muusikuid, kellele anti vabalt valida, millise koosseisuga nad „Jazzkaarel” üles astuda soovivad. *Showcase*’i stiilis kontserte on meil viimasel ajal päris mitu olnud, nii Eesti džässil galal kui „Tallinn Music Weekil”. Ühelt poolt võimaldab selline formaat tabada mitut kärbest ühe hoobiga, teisalt jääb ühest kuni kahest loost ilmselgelt väheks, et kujundada nende inimeste muljet, kes džässiga või siis just Eesti džässiga kokku puutunud



Kadri Voorand.

vaid episoodiliselt. Loomulikult tunti just selle kontserdi puhul suurt huvi välispressi arvamuste vastu ja tundus, et kõige enam kõnetasid piiri tagant uudistama tulnud ajakirjanikke **Pee-du Kassi trio Andre Maakeri ja Ahto Abneriga ning Kadri Voorand**. Samuti esines kontserdil võrdlemisi uus ansambel **Carrot Lights**, mille eestvedaja **Laura Rummeli** puhul ei väsi ma esile tõstmast küllaltki harva nähtavat omadust tunda end samavõrra koduselt nii vabaimprovisatsioonis kui ka popmuusikas. Nii Rummel kui Voorand kasutasid oma muusikaliste roogade

serveerimisel elektroonilisi maitsetugevdajaid ja pisut üllatavalt tegid seda ka päris sarnaselt. Mõnevõrra üllatav oli ka **Holger Marjamaa** mõte esitada kontserdil mitte omaloomingut, vaid hoopis standardeid.

Juba aastaid on „Jazzkaarel“ olnud kombeks, et muusika viiakse ka kontserdisaalist välja linnarahvale uudistada. Sellist „kastist-väljas“-mõtlemist on ka Merepaviljon rajatisena toetanud, asudes kohas, kus kontserdipaigast välja astudes tervitab festivalikülalastajat hoopis teistsugune õhkkond – soomekeelsed šlaagrid, möödavuhisevad



Andre Maaker.
Marko Kivimäe fotod

sõidukid, kajakad... Siiski peab ütleva, et Merepaviljoni akustika kallal on tööd tehtud ja erinevalt esimestest Merepaviljoni aastatest lärmakas-dionüüsiline sadamaelu enam kauni kunstiga tegelejaid hõlpsalt tülitama ei pääse.

Linnaruumis toimus ka tänava mitmeid uudseid aktsioone, nii näiteks musitseeriti tipptundide ajal suuremates liiklussõlmedes Viru ringil, Russalka juures jne. Jätkus hotelliaknal pillimängimise traditsioon – tänava oli esimeseks selle eksperimendi järeleproovijaks **Maria Faust**, kes sai enda sõnul ümbritsevast saginast tuntutavat inspiratsiooni – ja inimesed tõepoolest peatusid ning jäid kuulutama.

Põhiesinemine Maria Fausti jaoks oli siiski suurel reedel NO99 džässiklubis värske kavaga „Sacrum facere”. Kuna see kontsert langes ajaliselts festivali avatseremooniaga Lennusadamal, siis oli publikut ehk mõnevõrra

oodatust vähem. Fausti uue samanimelise plaadi esitluskontsert oli minu jaoks kindlasti selle festivali üks meelde jäävamaid. On ammu teada, et Faust armastab kirjutada puhkpillidele, kuid seekord ühendas ta torud prepareeritud klaveri ja vähemalt sama prepareeritud kandlega, kusjuures koosseisust puudusid igasugused rütmiinstrumendid. Alusmaterjaliks mingil määral eesti rahvalaulude meloodiad, teemaatilisel inspireeritud mõtisklustest naiste ja meeste rollide üle minevikus ja tänapäeval.

Nagu korralik raamatupidaja kunagi, meenutasin enne üldistuste tegemist ka möödunud aastate aruandeid. Päril selliseid elamusi puhtast virtuoossusest, nagu pakkus mullu Hiromi, sel festivalil ei olnud. Vähe oli ka Eesti ja välismausikute koostööprojekte, mille poolest mõni aasta on olnud eriti viljakas. Tulevikku silmas pidades

võiks mõelda ka, et ehk tasub kunagi tagasi pöörduda formaadi juurde, kus Eesti ja välismuusikud oleksid järjeste-kuste kontsertidega kõrvutatud – see võiks sünnitada uusi huvitavaid mõt-temänge-vastandusi-paralleele.

Umbes sellisel viisil nagu 2012. aastal, kui mõelda korraks tagasi näiteks Joel Rummeli ja Rudresh Mahanthappa või Oleg Pissarenko ja Austria bändi The Flow peale, mis võimaldas meie džässmuusikat panna kaalukaasile USA ja Euroopa nüüdisdžässiga, tõi küll, nagu siit-sealt kuulda, oli viimasel juhul kaalukaas tugevalt meie kasuks kaldu.

Peale eespool nimetatute jäävad ilmselt veel kaks hetke mulle seda fes-

tivali meenutama, ka siis, kui muusika enam mälus ei kumise. Muusikute seas pälvis suurt tähelepanu ja kiidusõnu noorukese norra saksofonisti **Marius Neseti ansambli** kontsert, mille polnud küll mingit pistmist ECMiliku Norra džässiga, millega oleme harjunud, ning mis pigem oli kosmopoliitne, igasuguse rahvusliku nüansita nüüdisdžäss, mille iseloomustamiseks kuulsin rohkem kui üht inimest tarvitavat epiteeti „nurgeline”. Ning teisena – tõeline maiuspala oli **Tõnu Naissoo trio** kontsert, kus maestro esitas koos noorte soome muusikutega lugusid oma 1967. aasta Tallinna džässifestivali järel välja antud debüütalbumilt.

„Jazzkaare” juubelifestivalile oli

Holger Marjamaa.





Tõnu Naissoo.
Siiri Padari fotod

tulnud mitmeid mõjukaid inimesi ajakirjandusmaailmast. Erikülalisenä viibis festivalil USA džässiajaloolane, ajakirjanik ja raadiohääli **Larry Appelbaum**, kes käis loenguid-seminare pidamas Tallinna kõrval ka Tartus, Narvas ja Pärnus. Teemadeks džässi tervislik seisund aastal 2014 ja džässmuusikut ees ootavad väljakutsed muusikaäris. Ajakirjanikuna kajastas festivali **AllAboutJazz** veebiajakirja pikka aega toimetanud **John Kelman**, kes on tuntud oma erilise Norra džässi lembuse poolest, kuid on öelnud korduvalt häid sõnu ka Eesti džässmuusikute kohta. Esindatud oli ka üks USA kahest suurimast paberväljaandest, nimelt **JazzTimes**, kust kirjutajana tuli festivalile **Tom Conrad**.

Kõikjale festivalil ei olnud kuidagi võimalik jõuda, kuid üks õige festivalitunne tekkis sellegipoolest ka tänavu, nii on „Jazzkaarel“ alati olnud. Jääb mulje, et kogu muu muusikaelu kaheks nädalaks justkui seiskub ning džässipublik hakkab elama hoopis mingis teises režiimis. Millest on päris raske jälle välja tulla, umbes sama raske, nagu vahel pärast eriti lõbusat nädalavahetust esmaspäeva hommikul taas tööradade reaalsusse naastes.

KONTSENTRILISED RINGID AJAS

IX Tallinna rahvusvaheline klavessiinifestival

MARJU RIISIKAMP

Klavessiinifestivalil on traditsiooniliselt üles astunud kõrgprofessionaalsed esinejad. See on sündmus, kus puudub risk kuulda halvamaigulisi esitusi; kus on kooskõlla viidud saalide akustiline eripära ja eri tüüpi klahvpillide kõlajõud; kus elitaarne muusika leiab oma kuulajaskonna...

Möödas on aeg, mil eesti klavessinistid avastasid renessansi ja baroki interpretatsiooni põhitõdesid. Nüüdsiks ollakse end täiendanud nii Eestis kui ka väljaspool Eestit, mindud sisulise tööga edasi ja asunud õpetama noori muusikuid. Aja jooksul on süvenenud protsess pöörduda nüüdismuusika poole. Ka tänavusel festivalil kõlas eesti autori uudisteos, mis loodud spetsiaalselt festivalile, – Imbi Tarumile pühendatud Rein Rannapi „left in the sand“ kahele klavessiinile. Festivali kunstiline horisont on pidevalt avardunud, tekkinud on ühtne loominguiline voog, *flow*, tahe ja huvi astuda erinevate ajastutega ühte sammu, seejuures erinevate filosoofiliste vooludega konfronteerudes. Muusikalistel teemade sirutumine läbi aegade ja ajastute on omaette artefakt.

Mõni sõna saalidest. Mustpeade maja kahes luksuslikus saalis toimus kolm kontserti, Eesti Ajaloomuuseumi Suurgildi hoone saalis kaks, Tallinna raekojas üks. Viimases peab kahjuks alati arvestama väljast kostva lärmi

olemasolu, ent seekord ei suutnud ka see tuhmistada kontserdist jäänud kirgast elamust. Tallinna esinemispaikadena lisandusid veel Kloostri Ait oma kordumatu, kunagiste kohvimajade (*Kaffehaus*) miljööd taasloova ruumiga ning Eesti Lastekirjanduse Keskuse saal. Festivali avakontsert toimus Kõlt-su mõisas Keila vallas, kuhu siinkirjutajal ei õnnestunud minna.

Tänavu võis festivalil kuulda mitut duot. 12. aprillil esines Eesti Ajaloomuuseumi Suurgildi hoone saalis duo **Ovocutters** Austriast, koosseisus **Sonja Leopold** (klavessiin) ja **Christoph Hofer** (akordion). Läksin kontserdile pisut „väsinud“ ootusega (elamuslike ootusi õieti polnudki), sest eelnevale kogemusele vastavalt pole ma olnud sellise helikoosluse entusiast. Ometi pidin meeldiva üllatusega tõde ma – siinses saalis segunesid kahe esteetiliselt üsna kauge pilli tämbrid vägagi põnevalt, läbides nagu mitmeid ajadimensioone, ajuti lausa kosmilist lisaväärtust andes. Avalugu, Taivani sündinud helilooja Hope Lee 1989. aastal kirjutatud „In the beginning was the end“, haaras kuulajaid kohe jäägitult. Narratiivi olulisuses kogu tänapäeva kunstis olin veendunud juba möödunud aastal Veneetsia biennaali külastades, see kehtis ka kõnesoleval kontserdil. Siinkohal toon ära instrumentaalteosele lisatud teksti:

*In the beginning was the end
 And God saw the beginning and end with
 pleasure
 And he commanded the beginning and the
 end to separate
 And they said No
 This displeased the Lord, and he became
 very angry
 And said Why not?
 And the beginning and the end said we
 cannot
 And God said What then will you do?
 Beginning and end answered Look down
 on us.
 (Gwendolyn MacEwens, „Genesis 2”)¹*

Helilooja juhtlõngaks selle teose loomisel on olnud Hiina suurel *shen* ja tšitter *chi'in*, mis on meeliskujundid ka Hiina siidimaalis. Siin vastandab ta klavessiini lautoregistris näpitud helid ja akordioni kõlapaisutustega pikad heliniidid, mis algavad justkui eikusa-gilt ja tihenevad otsekui laserkiireks. Teose ülesehitust võiks nimetada dra-maatiliseks: kõigepealt kahe antago-nistliku alge vastandus, siis märkama-tu ühtesulamine, seejärel teravad klast-rid ja harmooniline lõpplahendus. Siin olid üheks taandatud kahe pilli heli süttimine ja kustumine, jooned ja lao-tused, lähedane ja kauge, sünd ja surm, algus ja lõpp.

Kui enamasti oleme harjunud, et interpreedid võtavad valdavalt ba-rokkmuusikale keskendunud kavva n-ö rosinaks paar nüüdishelindit, siis sel kontserdil juhtus midagi hoopis ta-vatut. Orientaalsete helimaastike seas sai kontserdi lõpu eel kuulda XVIII sajandi hispaania kõrgbaroki heliloo-ja Antonio Soleri Kontserti nr 6 kahe-le klahvpillile, seatud klavessiinile ja akordionile. Kontrast eelnevaga oli to-taalne – kolmkõlade kaskaadid, tra-

ditsioonilised kadentsid ja barokilikud viisikäänakud helisesid ühtäkki just-kui teiselt planeedilt... Imestasin, kui karakterseks võib kujuneda kontserdi kõlaline identiteet, *Gestalt*, identsust ta-gav tüvikuvand. Austerlased valdasid materjali täiuslikult: *zen'*ilikult täpsed aktsendid, ärkvelolek, tähenduslikkus. Kuulajale avanes sugestiivse heli maa-gia.

Eespool nimetatud teos polnud ainus eksootiline „suveniir”, õhtu joo-kul lisandus veel mitmeid tänapäeva teoseid Viini heliloojate kogukonnalt. Loetellu lisanduvad mehhiklane **Jaime Wolfson Reyes**, kes on viimased viis-teist aastat elanud Austrias, ja Viinis elav venelanna **Julia Purgina**, kes on pühendanud oma aleatoorilise teose „Lunarium” Sonja Leipoldile.

Kui seni mainitud teoste tekstid olid pigem kaemuslikud, kulgedes n-ö allhoovusena instrumentaali kõrval, siis **Elisabeth Harnik** võttis oma 2011. aastal loodud teoses „Tender Buttons” akordionile mängu ajal sõnu vormides kokku õhtut läbiva sõnumi: „All is all together...”

Vähem introvertse ja ootuspärase-ma kavaga esines Eesti tunnustatud klavessinist **Julia Ageyeva Hess**, kes viimastel aastatel on toonud Eestise auhinnalisi kohti rahvusvahelistelt konkurssidelt, nimetagem II preemiat konkursil Washingtonis (2012) ja II preemiat Bolognas (2013). Klavessinisti kontsert 11. aprillil Suurgildi saalis kandis pealkirja „Kujud ja kujundid”, rõhuasetusega visuaalsusel ja teatraalsusel. Visuaalne külg kujunes muuseumi stende ja aknaid „illustreeriva” pul-seeriva neonvalguse tõttu ehk liigagi kirevaks. Kontserdi pealkirjas figuree-rivad „kujud” olid värvikad persoo-nid, õigemini personifitseeritud inim-

tunded ja voorused François Couperini süüdist nr 13 „Les folies françaises”, seinale projitseeritud pildid andsid õhtule teatraalsust juurde. Lisaks sellele pani klavessinist enne nimetatud tsükli esitamist näo ette ka sarmika karnevalimaski. Kujusid-persoone tuli aga kava edenedes veelgi juurde – kanadest-kägudest kükloopide ja sküütideni, autoriteks prantslased Rameau, Royer jt. Klavessinisti impulsiivne esinemisstiil oli väga köitev. Kõige sellega kaasnes interpreedi hea teose struktuuriosade liigendamise ja sujuvalt kulgevate seoste loomise oskus.

Johann Kuhnau piiblisonaat nr 1 „Taaveti ja Koljati võitlus” Ageyeva Hessi esituses tõi kavva markantseid hetki. Koraaliviisil põhinev osa „Israelliitide hirm ja palve” kõlas seekord uudses tõlgenduses – palveseisundi matkimise asemel oli rõhutatud hirmu afekti.

XVIII sajandi lõpul tegutsenud helilooja Johann Gottfried Pratschi efektne „Fanango” (alles mõne aasta eest Moskvast leitud teos) kaunistas kontserti oma temperamentse hooga.

Mahuka kontserdi avalugu, Sweelincki renessansilik lauluvariatsioonide tsükkel „Onder een linde groen” kõlas igati võrratult, kuid see muusika oli ajastu sisult liiga erinevas võtmes ning ei haakunud järgnevaga.

Hoopis hapramad helindid kõlasid 13. aprillil Suurgildi saalis soomlase **Anna Maria McElwaini** sõrmede all. Üle maailma kuulus pianist, muusikateoreetik ja klavikordimängija McElwain on õppinud New Yorgi ülikoolis Buffalos. Seekord helises siinses akustikas temale kuuluv rootsi ehitusmeistri klavikord. Selle vaikse kõlaga, kuid sugestiivse pilli kasutamisel tekkivat introvertset õhustikku soodustab

juba fakt, et teatavasti musitseerib klavikordimängija seljaga publiku poole. Kava oli ebaharilik – Johann Joseph Fux, Ludwig van Beethoven, Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach ja Leonardo Coral. Coral on 1962. aastal sündinud helilooja, kes on pühendanud oma tsükli „Aforismos” McElwainile. Kauneid metafoore tekitas osa „Kujundid jäätunud järvel”. Beethoveni Sonaat *c*-moll *op.* 10 nr 1 kõlas lummavalt, samas Bachi kuulus „Kromaatiline fantaasia ja fuuga” *d*-moll (BWV 903) tundus tõlgenduselt mõneti tavapärane, ehkki fuuga oli detailselt lihvitud ja turvaliselt tasakaalus. Huvitav on tõik, et Anna Maria McElwaini meelisteemaks on Chopini teoste esitamine klavikordil. Nimelt tema uurimus „Chopini prelüüdid klavikordimängija pilguga” pakub kindlasti palju avastuslikku. Siin võrreldakse ka rootsi ja saksa klavikordide helilisi võimalusi.

Festivaliõhtute programmide kireva kaleidoskoopilisuse mõju all meenub mulle vahetult klavessiinifestivalile eelnenud reis Rootsi, kus käisin Stockholmi Kulturhusetis näitusel pealkirjaga „Barockt” (see on muide avatud 19. oktoobri 2014). Väljapanek koosnes vanade meistrite, nagu näiteks Rubens, Rembrandt, El Greco, Murillo, Hals jt, töödest pluss nüüdis-kunstnike samas võtmes taiesed (Gerrit Dou, David Klöcker Ehrenstraht, Jan Davidsz de Heem jt). Mis võtmes? Maalikunstis valitses kontrastne valgus-vari, dünaamika, liikuvad vormid, säravad värvid, erinevate materjalide vastandamine. Paljud tänapäeva kunstnikud on tagasi pöördunud baroki juurde, kasutatakse samasuguseid teemasid, kompositsiooni, pildikeelt. Barokstiili on püütud defineerida kui

midagi absurdset, kummalist, ängistavat, liialdatut, kunstlikku, grandiooset. Siin pingestab eksistentsi hierarhiilistest võimustruktuuridest sünnitatud rahutus, tasakaalupunkti otsing, kaugete kultuuride mõju. Näituse kuratori sõnul on sel ajastul tänapäevaga palju kokkupuutepunkte: identiteedi ja religiooni kriis, üleilmastumine, eba-

kindlus tuleviku ees, teisalt – *haute couture*...

Baroki metafooriks on teater – maailm kui lava, elu kui mäng. Teatri metafoor sirutub õigupoolest kahte suunda: kui maailm on vaid teater ja illusion, siis on ju teater ja kunst niisama reaalne ja tõene kui mistahes elus toimuv. Piir kunsti ja reaalse maailma



Marieke Spaans ja Anton Steck.

vahel on ähmastunud, destabiliseerunud.

Kontsert pealkirjaga „Bachid – isa ja poeg“ toimus Tallinna raekojas 12. aprillil. Õhtu sisustasid **Anton Steck** (barokkviul) ja **Marieke Spaans** (klavessiin) Saksamaalt. Kontserdi eel tundus, et publikule jääb saal väikseks, kuid lõpuks õnnestus kõigil soovijail suurepäraselt duot kuulata. Interpreetid jagasid kontserdil lahkelt seletusi oma suurest teadmiste pagasist, osutades olulistele üksikseikadele, et anda kuulajatele võimalust muusikat hoopis uudses valguses nautida. Tõsiasi, et Johann Sebastian oli suurepärase viuldaja, on jäänud tema kui suure klahvpillikunstniku kuulsuse varju. Kaks meistri sonaati, *E-duur* (BWV 1016) ja *c-moll* (BWV 1017) kõlasid tuliselt, ülima vabaduse ja üleolekuga. Kiiretes osades sai kuulda lausa sädemeid pilduvat tõlgendust, ent selline piiri peal olek on ju iseenesest väga barokilik lähenemine. Carl Philipp Emanuel Bach'i „Fantaasia *fis-moll*“ (Wq 67, kogumikust „C. Ph. E. Bachs Empfindungen“) muusikasse valatud tunded ja muljed rõõmustasid kuulajaid. Eelnenud kuulamiskogemusele toetudes võiksin väita, et umbkaudu XVIII sajandi teisel poolel alguse saanud galantne stiil võib kergesti imalaks muutuda, kui esitada seda pealiskaudselt, sentimentide toetudes, sest sentimentaalsus manipuleerib kuulajaga, tõeline tunne ja läbielamine seevastu mitte. Interpreetid pakkusidki kuulata õnneks viimast. Spaansi pillitunnetus on nii ehe, et Bach'i poja helindites oleks mängija sõrmede all olnud justkui hoopis teist tüüpi klavessiin. Kõlataotluse esteetika oli siin niivõrd erinev, hoopis muus kooriütses kontekstis.

Sel kontserdil ehk jätsidki eeskätt

Bach'i poja helindid mulle loomulikumalt mulje: järsud meeleolumuutused ja rahutu tekstuur sobisid duole hästi, ja olgu mainitud, et selles stiilis mõjuvalt mängida pole kerge, siin on vaja suurt valvsust iga detaili suhtes, samuti nõtkust ja vitaalsust. Stecki näoilme klavessiini soolokäikude ajal oli tundlik ja empaatiline, tal ei jäänud ükski „sõna“ tähelepanuta. Viuldaja nimetas Philipp Emanuel Bach'i tema puhangulise helikeele poolest suisa esimeseks romantikuks.

10. aprillil musitseeris Mustpeade maja valges saalis ameeriklane **Kenneth Weiss** inglise virginalistide kavaga „*Taevas ja maa*“. Tegemist on helinditega, mida iga klavessinist ihkab mängida, sest kuuluvad ju need renessanssi miniatuurid ülielitaarse muusika hulka. Samas teame, et inglise renessanssmuusika kahjuks massiliselt publikut kohale ei meelita. Nii oli see ka sel õhtul. Kui avaldasime kontserdi järel esinejale siirast kahetsust, et rahvast oli vähe, siis kostis Weiss iseenesestmõistetavalt, et virginalistide kava arvestades oli inimesi piisavalt.

Aga esitus oli kuldaväärt. Esialgne võõristus, kas ikka pill suudab kõlaga täita nii suure ruumi, kadus pärast esimest lugu, Francis Tregiani „*Heaven and Earth*“. Siin oli toredasti vastandatud pilli ülemist ja alumist registrit, nii nagu pealkiri dikteerib. Kavast ei leidnud tavapäraselt tähistust, mis viitab lugude pärinemisele kogumikust „*Fitzwilliam Virginal Book*“, kuna Weissi arvates on eksitav seda kogu nõnda nimetada, viitab ju see sajandeid hiljem elanud mehele, kellenimelises raamatukogus Cambridge'is see praegu asub. Hoopis XVI sajandil sündinud Francis Tregiani olevat olnud see



Kenneth Weiss.

isik, kes vangis istudes oma muusikute sõprusringi lood kirja pani. Hämmastav, et kogu see virginalistide kuld-aeg kestis vaid kuuskümmend aastat.

John Bulli „In nomine“ ja teised sel õhtul kuuldud samanimelised heлиндid on ülikeeruka kontrapunkti-ga, põnevatest figuratsioonidest tulvil koraaliviisi töötlused. Need nõuavad mängijalt ülimat keskendatust. Võlus

Weissi hämmastavalt meisterlik tempode valdamine nii tantsudes kui lauluvariatsioonides. Kavas vaheldusid karakterpalad, nagu „Daphne“, „Walsingham“, „A Toyé“, ning tantsud: „Alman“, „Pavana“, „Gigge“, „Corratto“.

Ameerikas sündinud ja Hollandis koolituse saanud klavessinist paelus kuulajaid tõlgendusega, mis oli ilus-

tusteta ja askeetlik, samas suure seesmise jõuga. Pariisis on ta olnud kuulsas William Christie assistent ansambelis Les Arts Florissant, praegu õpetab Pariisi konservatooriumis ja Juillardi muusikakoolis.

Tõdesin, et Weiss oskas avada iga helilooja isikupärase helikeele. Tema Farnaby oli lapsemeelne ja armsalt tasakaalus, tema John Bull värvikas ja ekstsentriline. Kontserdi lõpuks kõlas Thomas Tallise „Felix Namque“, pühendatud neitsi Maarjale. Siin kõlas kogu palett renessanssfiguraatioone, mis tekitasid ilutulestikuna küllusliku kõlalise kvintessentsi.

Festivali viimasel kontserdil 20. ap-

rillil, nädalase vahega pärast eelneuid, esinesid Mustpeade maja Olavi saalis itaallased **Fernando de Luca** (klavessiin), **Romeo Ciuffa** (plokklööd) ja **Imbi Tarum**. Festivali peakorraldaja liitus itaallastega esitamaks Georg Philipp Telemanni kammerkontserte, demonstreerides head stiilitunnet ja suurt mängumeisterlikkust. Ciuffa valdab peale flöödi veel tuubat, flüügelhorni ja trombooni. Ta on mitmete ansambelite kokkukutsuja – üks neist on näiteks Ensemble Arcangelo Corelli. Ansambliilugude vahetalaks kõlas klavessinist de Luca teos „La rivolta di Masaniello“, sisuliselt *batalla* ehk võitlussteeni muusika. See lapsemeelse loomis-

Fernando de Luca, Imbi Tarum ja Romeo Ciuffa.
Harri Rospu fotod



tiga mängitud lugu avas mulle itaalia rahvuse karakteri põhisisu. Arvan, et põhjamaiselt alalhoidlik temperament saavutab harva seda rõõmsameelset naiivsevõitu seisundit, mis peitub sõnas *vivace* – sisemine energia ja rõõm, jäägitu loomislust, mis on vaba kartusest mõjuda naeruväärseks...

Jäeb veel üle käsitleda laste kontserte. Neid oli koguni kaks. 12. aprillil esinesid Kloostri Aidas ansamblid ja 13. aprillil Eesti Lastekirjanduse Keskkuse solistid – noored klavessinistid. Esindatud olid VHK muusikakool, Viljandi muusikakool, Rakvere Kauri kool, Tallinna muusikakeskkool, juhendajaks Heili Kirsimägi, Piret Villem, Kristiina Are, Ene Nael jpt. Uskumatult rõõmustava elamuse pakkus Kloostri Aida päevane kontsert, kus **Tallinna muusikakeskkooli orkester** esitas prantsuse barokkmuusikat, kolm markantset osa Lully lavateosest „Kodanlasest aadlimees“, Lully osas (st orkestri ees takti löömas) **Kristiina Are**. Veel jäi eredalt meelde Telemanni Kvartett *d*-moll kolmele flöödile ja *basso continuo*’le vanemate õpilaste esituses. Kuid edukaid ja meelde jäävaid esinejaid oli neil kontsertidel hulga. Ikka ja jälle viis see lastekontsert mu mõtled viisteist aastat tagasi alanud suviste klavessiinilaagritele.

Festival oli tõeliselt vaheldusrikas. Nüüdismuusika „rääkis kaasa“ paljudel kontsertidel, tulemuseks efektsed ajarännakud, rännud ida-lääne vahel. Igal indiviidil, nii mängijal kui kuulajal, tekitasid need kindlasti kordumatu allusioone. Algas ja lõpp, kujud ja kujundid, taevast ja maa, ilmalik ja vaimulik, palvesõnad ja tantsuhoog – kõik eri ajastu olnud põimus ja moodustas kokku oleviku. Reaalsus Eesti

kultuurielus on aga kahtlemata kaheaastase intervalliga toimuv klavessiinifestival. Esteetika, eetika, ilu harrastus, vaikne detailidesse süvenemine... Praeguseks võib kindlalt väita, et need omadused pole ka noorte muusikute seas oma aktuaalsust kaotanud.

Kommentaar:

¹ *Alguses oli lõpp / Ja Jumal nägi, et see hea oli / Ja ta käskis algusel ja lõpul teineteisest lahku minna / Ja nad ütlesid Ei / Mis polnud Issanda meele järele, ja ta sattus raevu / Pärides Miks ei? / Ja algus ja lõpp sõnasid Me ei saa / Ja Jumal küsis Mis te siis teete? / Algas ja lõpp vastasid Heida oma pilk meie peale.*

(Eesti keelde tõlkinud Saale Fischer)

OLEN KUNSTNIKUTÜÜP...

Riina Gerretzi päevaraamatust

Minust endast

Olen kunstnikutüüp, rahutu, püsima-
tu, väsin tavalistest suhetest, hingeline
natuur. Tahan vaikust ja rahu enda üm-
ber, see tähendab olla üks. Mul on aga üks
truu sõber, kes iial ei väsi olemast mu kõr-
val.

Olen pidanud end jagama muusika ja
perekonna vahel. Küllalt halastamatu see
kunstniku-muusiku elu, eriti kannatas va-
nem poeg Pekka, tihe kontserdielu, harju-
tamised käisid lapse arvelt.

Olen saanud oma silmaringi laiendada
õppereisidel Austrias Viinis ja Salzburgis,
Rootsis Stockholmis ja Göteborgis. Käisin
kuulamas Neeme Järvi orkestriproove ja
kontserte. Muusika on minu elus asenda-
matu. Minu ja muusika vahel on nii tugev
side, et sinna vahele ei pääse keegi. Ta aitab
elada, annab jõudu rasketel hetkedel, rikas-
tab elu.

Olen kohutavalt tänulik oma vanava-
nematele, tädi Ingele¹ ja onu Einole², kes
mind kasvasid ja panid raudse järje-

Neeme Järvi ja Riina Gerretz Richard Straussi „Burliski” ettekande puhul 1973. aastal.
Foto ETMMi kogust



kindlusega klaverit harjutama. Ma ei oleks muidu kunagi nii kaugele jõudnud. Tänan oma õpetajaid Leelo Kõlarit, Helju Agurit, Erna Saart ja Bruno Lukki, oma kauaaegset partnerit ja abikaasat Jüri Gerretzit.

Margarita³ ja muusika

Mäletan, et proovid toimusid tihti tema juures kodus. Ta elas siis Meriväljal. Rita laulis poole häälega, see ei olnud diiva kapriis, vaid mõistlik tegu. Laulja peab oma häält igal juhul säästma ja kui see on veel selline muinasjutuline hää! nagu Margarital... Säästmine aga tähendab pianistile topeltkoormust, ta peab nagu metsa nägema puude tagant. Kõlab proosaliselt, aga töötegemine ongi proosaline! Pea peab selge olema, aga kui lavale minna, peavad tiivad küljes olema, kõik maine peab ununema. Loodus on lahkelt jaganud Margaritale – tema ebamaiselt kaunis ja võluv hää! tema erakordne musikaalsus, professionaalsus ja näitlejameisterlikkus.

Mäletan üht pidulikku Tartu Vane muise hooaja avakontserti. Hakkasime Tallinnast sõitma Ministrite Nõukogu väikesel autoga. Margarital oli palju-palju noote süles, hakkas neid lappama, pidime õhtuks programmi valmis mõtlema. Siis ta ulatas mulle noodid. Kas need lähevad kõik õhtul käiku?! Oli alles kõhe tunne! Proovist ei võinud juttugi olla, sest aeg oli kontserdiga alustada. Jäi üle loota ainult looja peale. Ta võttis meid kuulda, aitäh! Üks minu lemmikteoseid, mida Margarita laulis, oli Theo Mackebeni „Warum“. See oli südantlõhestavalt kaunis, üle kõige. Selles tuli esile Margarita hääle hingestatus, erakordne musikaalsus – milliseid tämbreid oli ta võimeline looma! Ta laulis alati kristalselt puhtalt, teda ei saanud ühegi lauljaga võrrelda, ta oli klass omaette! See oli paar aastat tagasi, kui sain teada, et Margarita laulab Jaani kirikus. Kaksikümmend aastat oli sellest, mil teda viimati kuulsin.

Laulis ikka nagu linnukene oksa peal, tema hää! on ajatu. Läksin teda tänama, kallistasime...

Mikust⁴

Oli aasta 1958. Astusin tolelaegsesse Tallinna Riiklikku Konservatooriumi, esimesele kursusele. Lavakad olid jõudnud kolmandale kursusele, nende vastuvõtt toimus üle kahe aasta. Olin üheksateistkümnendaastane, Mikk oli kaks aastat minust vanem. Ta äratas kohe tähelepanu oma laserpilguga, oma põhjatu kareda-sametise häälega. See hää! võttis mul südame alt külmaks, see oli nii omapärane. Hiljem, meie kooselu ajal julgesin talle öelda, et ärgu seda hää! kunstlikult madalamaks tehku, see on kohe kuulda, kui hakkad loodusandi kangutama. Arvan, et kohtusingi kõigepealt tema häälega. Läksin seda hää! otsima majast, kus me õppisime. Ja siis juba nägin meest ennast, läbitungiva pilguga. Välimust oli talle heldelt antud. Konservatooriumi esimesel korrusel oli puhkenurk, kuhu kõik tudengid kogunesid. Vaheajal tuli lavakate jõuk neljandalt korruselt esimesele, ikka viis astet korraga ja hästi kõva häälega. Anti märku, et meie tuleme. Puhkenurgas oli tiibklaver. Oli kujunenud traditsioon, et mina seal musitseerisin. Lavakad olid täielikult hõivanud tiibklaveri, istuti klaveri all, klaveri tiival, toolidel. Telliti lugusid. Ühe täitsin eriti meelsasti, see oli Miku soov. Ta palus, et mängiksin Glenn Milleri „Moonlight Serenade’i“. Kui mängid inimesele, kellele tahad mängida, siis hakkab muusika kõlama nii loomulikult.

Tagasivaade

1990. aastal oli mul Turu konservatooriumis üks andekas õpilane. Pärast kevadisi eksameid läks ta Stockholmi erakooli sisseastumiseksamitele. See õnnestus tal hästi. Soovisime head suvepuhkust. Paari

päeva pärast helistas ta uuesti. Ütles, et Kuninglikus Ooperis pakutakse pianisti kohta. Ütlesin, et ei jaksa nii suurele elumuutusele mõelda. Ta soovitas ankeedi ära täita: „Õpetaja, see ei kohusta teid ju millekski!“ Täitsin ankeedi, saatsin ära. Ise kohale ei läinud, olin eksamitega käed üle mänginud. Lugesin selle asja enda jaoks lõpetatuks. Paari nädala pärast tuli uus kiri, 12 soovijat oli ära kuulatud, kõik said eitava vastuse. Mul paluti mängima tulla. Otsustasin sõita, kuigi käed olid endiselt üleväsinud. Üks Londoni dirigent katsetas minu valmidust uut teost „otse“ tema juhutamisel mängida. Mulle sattus üks raskemaid teoseid ansambli mõttes, kus luges iga sentimeeter ja iga gramm. See oli Adagio Tšaikovski balletist „Lui-kede järv“, ääretult ilus muusika, aga raske pähhel. Pärast mängimist saadeti mind ukse taha saatust ootama. Siis uks avanen ja läksin otsust kuulama. Mind õnnitleti. Kui Stockholmi tänavale jõudsin, nägin, kui ilus linn see oli. Sain aru, millega olin hakkama saanud. Oh seda õnne siis!

Surmateade Mikult. Arvasin, et ei ole võimeline ei tööks ega üldse millekski... Kujunes siiski nii, et töö oli ainus, milleks ma võimeline olin. Pekka oli alles kahekümne nelja aastane... Tundsin, et elu oli julm minu vastu.

Pekkake. Mul ei olnud sinu jaoks aega, kui olid väikene, vajasid ju mind kõige rohkem! Taevast, sa seisid tundide kaupa Lau-lupeo tänaval maja ees, kui mina harjutasin klaverit. Sa olid nii kannatlik väljas... Ma ei lugenud sulle piisavalt muinasjutte, ei mänginud sinuga küllaldaselt. Öhtuti olid nii tihti üksinda kodus. Pidasin oma töid ja tegemisi tähtsamaks. Kuidas ma võisin?! [- -] Kui tugev oli isa ja poja liit.

Kuidas nad teineteist aitasid selles hirmsas haiguses. Ja nüüd puhkavad nad teineteise kõrval... [- -]

Lisaks poja kaotusele oli mu mänguuskus hakanud kolleegi segama. Temal oli ke-sine tehnika ja üldse oli ta üks tuim tükk. Raskemateks proovideks võttis ta haiguslehe. Kõige rohkem vihastas teda see, et Prokofjevi balleti „Romeo ja Julia“ mõõkade stseen oli minul liiga kiiresti mängitud. Dirigent oli selle tempoga nõus, mängis ka ise samas tempos. Oli must valgel selge, kes saab selle tööga hakkama, kes mitte.

Rootsi ooperiteater oli uus kogemus – valmis kunstnikega oli huvitavam tööd teha kui keskmise või alla keskmise andega õpilastega. Sain ise valida tempod, kujundada oma maitse järgi fraasi, üldse muusitseerimist. Kuigi tegin tööd korralikult, ei pidanud närvide vastu. Läksin sealt Soome, rahulikku linna – Porvoosse, sain seal tööd kontsertmeistrina ja klaveriõpetajana.

Uus aasta 1999, kassi-jänese aasta. Minu aasta. Olen ju kass, kes kõndis oma-pead! Oleks see nii, et julgeks oma mõtteid lõpuni mõelda ja mõtteid tegudeni viia... Jõuda endas selgusele, mida elult tahad.

Kuidas alustada päeva – täna jumalat iga algava päeva eest. Öhtul võta kokku oma päev. Kas sul on endaga tegelemiseks – lugemiseks-mõtlemiseks – piisavalt aega olnud, looduses olles, mere ääres jalutades... Või oled tühja-tühjaga tegelenud?! Minu päev on jaotatud kuueks osaks, sinna peavad mahtuma lapsed, raamatud, ristsõnad, klaver, televiisor, inglise keel. Armas jumal! Anna mulle jõudu muusikas olla, seda kuulata, arranžeerida, mängida! Ära võõrdu klaverist, ta on alati su sõber olnud, ta aitab sind emotsioone välja elada.

* * *

Missugune õnn! Gert oma perekon-
naga kolis minu lähedale, saan nüüd neid
alati aidata! Võsu pesa tahan valmis teha.
Seal akumuleerun – võrratu meri, män-
nimets, päikeseloojang! Lülitan siis end
positiivsele lainele ja mõtted saavad õige
suuna. Muusika ja loodus, sõbrad - raa-
matud, kas sellest ei piisa, et elu väärtusta-
da?!

[- - -]

* * *

Jumal on minule kinkinud Kevini, et
saaksin oma ränki eksimusi parandada.
Jaksaks ma ometigi! Närvid on nii haiged,
väsin kiiresti. Jumal anna mulle jõudu sel-
le väikese päikesepoisi jaoks.

Tagasihüpe

Jooksin kokku ühes trepikojas Mikk
Mikiveriga ja see sai mulle saatuslikuks.
Mõne nädala pärast läksin ühe hea tutta-
vaga Moskva kohvikusse. Enamus konsi-
kaid käis seal kohvitamas. See hea tuttav
tahtis jagada minuga oma saladust – talle
meeldib hirmsasti Mikk Mikiver. Noogu-
tasin kaasa, et on jah huvitava välimuse-
ga meesterahvas. Kogu lavakunstikateeder
istus oma õppejõu Voldemar Pansoga si-
nises saalis. Ei läinud viit minutitki minu
tuttava pihtimusest, kui näitlejate lauast
tõusis Mikk Mikiver, näitas minu peale ja
kuulutas oma meeldiva sametise häälega,
et see naine meeldib talle. Ma pidin läbi
põranda vajuma, nii piinlik oli tuttava ees,
kes oli mulle just Mikust pihtinud. Ja siis
läks nagu iseenesest kõik paika. Septembris
jalutasime läbi Snelli pargi kaunist sügist
nautides Balti jaama, kus ta mind rongi
peale pani ja nii igal õhtul. Oli 1958. aasta.
See muutus aga väsitavaks, sest hommikul
pidime jälle koolis olema. Otsustasime, et
Mikk tuleb minu lapsepõlve majja, armas-
tus oli see, mis kõik paika pani. Ega meil ei

antud seal rahus elada. Maja oli neliküm-
mend kolm aastat vana, katus sadas läbi.
Meie korter oli väga õnnetus olukorras.
Mu onu ütles, et üür, mida saan, peab mi-
nema remondiks ja üldse, tulevikus läheb
üür muude kulude katteks. Saime nagu
külma dušši krae vahele. [- - -]

Hakkasime Mikuga tasapisi majaosa
müügi võimalusi otsima. 1965. aastal olid
Jüri Järveti tuttavad sellest huvitatud,
pakkusid ühetoalise korteri vastu, see oli
Laari tänaval. Korter meeldis meile, oli
kesklinnale lähedal, ei olnud aja raiskamist
rongisõidule. Mikk töötas siis Draamateat-
ris. Garderoobikaaslased olid eakad kuul-
sad näitlejad, kel oli kombeks „lõdvestuda“
peale etendust. Mikku kutsuti ka kui noort
näitlejat. Ta luges seda suureks auks. Kõik
on õige, aga miks selle ühiseks nimetajaks
pidi olema alkohol?! Ühel ööl jäi ta koju tu-
lemata, järgmisel korral oli juba kaks-kolm
ööd ära... Minu uhkus ei lubanud teda ta-
ga otsida. Ta ei helistanud ka kunagi. Istu-
sin öösiti akna all. Kevadel jäin last oota-
ma.

1966. aasta jaanuarikuu oli väga külm,
temperatuur oli miinus 30 kraadi. Meil
oli soojamüüriga pliit, oli tegemist, et toas
normaalset temperatuuri hoida. Mikk oli
teatriga ringreisil ja pliidipuud olid jäänud
tegemata. Laari tänaval oli üks kauplus,
mille tagaukse juures olid puukastid, mil-
les toodi kaupa. Ootasin, kuni läks häma-
ramaks. Olin nagu elevand, kakskümmend
kolm kilo raskem oma tavakaalust, sünni-
tusen oli jäänud kaks nädalat. Käisin kolm
korda kaste toomas, tõin ühekaupa, sest see
võttis hingeldama. Elasime teisel korrusel,
sinna viis püstine „taevatrepp“. Tagantjä-
rele tundub uskumatu, et need kastid tre-
pist üles vinnasin. Tänav oli libe, kartsin
kukkuda. Uus mure – kuidas seda suurt
kasti pliidi alla saada? Pidin naelad kasti-
dest välja saama. Tangid mul olid, aga jõu-
du ei jätkunud, olin juba kolm tundi mäs-

sanud. Aeg oli hiline, kedagi naabritest ei tundnud, kes oleks appi tulnud. Helistasin sõbrannale, palusin, et ta mees tuleks appi, tulid mõlemad. Tuli saadi pliidi alla, aga olin päris viletsas seisus, nad ei julgenud mind üksi jätta. Sõbranna jäi minu juurde. Toas läks soojemaks. Jõime teed ja ei mäleta, kuidas magama jäin. Kell viis hommikul ajas häda mind üles. Taevake, panin tule põlema, kuidagi märg tunne oli, ei saanud millestki aru! Ei julgenud sõbrannat äratada. Tundsin koputust kõhus. Jumaluke, see oli ju lapsuke! Mul polnud telefoni, et kiirabi kutsuda, äratasin sõbranna, teadsin, et naabermajas, õuel, oli alumise korruse elanikul telefon. Sõbranna jooksis välja, välisuks oli neil lukus. Tegi lumepalli ja jättis käenaha uksele külge – külm metall ja märg käsi möllasid omavahel. Kiirabi tuli varsti. Panin riidesse, olin varsti haiglas. Pojake nägi ilmavalgust kell kaheksa. No oli tal alles kiire selle tulekuga! Olin talle liiga teinud kastide tassimisega. Kõik lähedased käisid mind õnnitlemas. Oli aeg koju minna pojakesega. Miku õde saatis teate, et Mikk on radiomajas proovil, ei saa mulle järele tulla. Mu jumal, kas saab enam raskemat hetke olla elus!

Miku matustest. Kust võtsin selle jõu, et talle mängida?! Helistasin Carmenile⁵ õhtul ja ütlesin, et sooviksin Mikule lahkuamiseks mängida Bachi imekaunist C-duurprelüüdi. Ta oli sellega nõus. [- -]

Olin ikka naiivne küll, kui arvasin, et pääsen niisama lihtsalt klaveri juurde. Kuna matused olid riiklikud, oli ajakaeva minuti täpsusega paika pandud. [- -] Püüdsin lavale pääseda. Leidsin kompetentse inimese, kes vastutas laval toimuva eest. Ütlesin talle oma soovi, aga ei maininud oma nime. Tõeliselt „maakas“, ei oska elementaarseid viisakusreegleid! Ta

vaatas mind umbusaldusega, ütles, et temal on paber, kus on kõik osavõtjad kirjas. Olin nõutu. Äkki ilmus tema kõrvale Heikki Mätlik, kes oli kõikide osavõtjate ühendavaks lüliks, mängis vahele kitarripalu. Rääkis talle oma murest. Ta ütles: „Milles küsimus!“ Läks korraldaja juurde ja ütles talle, et mina olen Miku esimene naine ja mängin esimesena, kuna see pala on alustuseks sobiv. Hetkeline vaikus, võisin alustada. Panin Miku rinnale roosi ja Bach jättis Mikuga jumalaga...

Riigieksam

1963. aasta kevadel valmistusin hingediselt otsustavaks sammuks – lõpuksamiks. Pidin alustama Bachist. Kuulsin kiireid samme, komisjoni sekretär teatas mulle, et minu eksam liukub tunni võrra edasi. Paha lugu, lootsin juba vaevast lahiti saada... Minu professor tuli mu juurde ja tegi ettepaneku minna välja jalutama. Olin üllatunud, et ta loobus minu pärast lõunasöögist. Läksime konservatooriumi sisehoovi, ta sai suurepäraselt aru minu kehvast enesetundest, ja üllatus-üllatus, võttis taskust šokolaaditahvi, tegi pooleks ja pakkus mulle. Kõik see viis aastat, mis ma tema juures õppisin, tundsin isalikku hoolt. Olin ju kasvanud ilma isata. Nutt oli kurgus... Õige varsti läksime majja tagasi, muutusin rahutuks, tahtsin klaveri juurde. Ja oligi aeg alustada eksamiga. Mõtlesin väikese paanikaga, et kuidas küll saaksin eksimatult ja muusikas olles tunnipikkuse kava ära mängida. Kõige rohkem kartsin fuugat, mis oligi päris alguses. Kui kõik oli möödas, oli imeline tunne. Olin selle tunni kuskil kaugel-kaugel ja endalegi üllatuseks muusika voolas ja aeg jäi seisma. Saalis oli haudvaikus. [- -]

Minu lemmikheliloojad on Johann Sebastian Bach, Franz Schubert, Johannes

Brahms, Maurice Ravel, Sergei Rahmani-
nov ja Sergei Prokofjev. Prokofjevi män-
gimine on mulle suur nauding, tal on nii
erksad, sugestiivsed rütmid ja mahlased ja
ootamatud harmooniad, tema looming on
väga kirglik. Schumanni on pianistil väga
raske mängida, sest meloodia on tihedalt
läbi põimunud. Richard Strauss on väga
efektne oma loomingus, tal on metsik fan-
taasia, kasutab väga huvitavaid harmoo-
niaid, nõuab interpreedilt kõrget tehnilist
taset, ja millised orkestrivõrvad! Mina olin
„Burleskiga“ hädas. Seal olid peadpöör-
itavad käigud. Mul on väga väikesed käed,
nendega kõrgemat pilotaaži naljalt ei tee.
Aga siis tuli appi minu jonnide jonn ja ma
mängisin mängleva kergusega seda sõge-
dat heliloojat-heliloomingut. Minu profes-
sor püüdis mulle leida sobivat sõrestikku
nende trikkide mängimiseks, aga vandus
alla. Pidin oma jõududega hakkama saama,
olin kogu oma pianistikarjääri ajal surm-
raskeid hüppeid ja akorde pidanud män-
gima. Eks ma olin hädadega leidlik, tegin
lihtsalt palad enda kätele sobivaks. Õnneks
olid mängitavad heliloojad eelmise sajandi
mehed, muidu oleks paksu pahandust ol-
nud. Seda tujukat „Burleski“ olen kahel
korral mänginud Kiievi dirigendi Ilja Ost-
rovski (1963) ja Neeme Järvi (1973) juha-
tusel, saatjaks ERSO.

Professor Bruno Lukist

Talle oli iseloomulik ausus, selle sõna
üldises tähenduses ja muusikas, suhtumi-
ses autori teksti. Ta ei omavolitsenud teks-
tiga ega lubanud seda teha ka oma õpilastel.
Tema mäng oli väga sügav, puudus väline
sära, kõlakultuur oli viidud täiuseni ja pe-
daali käsitlemine oli erakordselt nüansiri-
kas ja peen. Ta oli nende omaduste poolest
rahvusvaheliselt tuntud. Alati tutvustas
ta õpilastele uut teost, olles ise väga heas
vormis nii tehniliselt kui ka muusika tõl-
gitsemisel. Mulle meenub üks hulljulge

samm, mille võtsin ette konservatooriumi
esimesel kursusel. Jõudsin olla professori
õpilane kaks nädalat, kui sõitsin ansambel
„Lainega“ Gennadi Podelski asemel (tal oli
üks helilooming poolleli, oli ajanappuses)
Lõuna-Eestisse kontserdireisile, teatama-
ta sellest oma õpetajale. Lihtsalt ei julge-
nud talle öelda, et lähen, ta poleks niikuinii
mind lubanud. Selline kergemeelsus kohe
uue kooli alguses! Kui tagasi tulin ja täiesti
ettevalmistamatult tundi ilmusin – reisil
puudus aeg ja koht harjutamiseks –, oli ta
sõnatu minu häbematusel pärast. Kuidas
võisin küll nii kergemeelne olla?! Hiljem,
kui sain aru, millise kullahinnaga on kas-
või üks professori tund, oli häbi küll! Siis
aga hakkasin väga tõsiselt tööle ja meist
said väga head sõbrad, julgen nii öelda.
Käisime väikese pianistide ringiga regu-
laarselt tema juures plaate kuulamas. Iga
kord, lisaks nii huvitavale elamusele, näitas
ta ka oma kokakunsti oskusi. Ta võttis üld-
se kõike elus väga tõsiselt. [- -]

Meistrikursustest

See kursuste jutt võib tavalugejale vei-
di hirmutav olla, aga te ju tahate teada, kui
raske elukutse on valinud endale muusik,
niisiis selle peatüki kallale, julgelt. Arbo
Valdma meistrikursus 1995. aasta sügisel.
Õpetama hakatakse Bachi „Itaalia kontser-
ti“. Arbo nõuab õpilaselt krapsakaid sõrmi,
ei saa lohiseda muusikas, käia mööda mu-
da. Kõla peab olema edasitruügiv. Ära män-
gi kätega klaverit, tuleb surnud kõla, pea ja
kõrvad tööle, pinguta ajusid, mitte fütüüst!
Iseenesest ei tule midagi. Minimaalsed lii-
gutused. Suur jõu kulu ja suured liigutu-
sed võtavad meele kinni. Schumanni Kla-
verikontsert. Paremal käel on raske ülesan-
ne, nii soolo- kui saatefunktsioon. Fraasis
pinge ja õgvendus vaheldumisi, väikseid
fraase palju, peab oskama neid kokku liita,
mitte lõdvaks lasta. Suure liini saamiseks
fraasi lõpu värvo ja uue algus liimida sama

nüansiga. Arvo Pärt „Aliinale” – peab olema seesmine rahu, kuulata ennast, oma sisemist häält. Algab kahe tooniga, jõuab seitsmeni, sealt jälle tagasi kahele. Paljasjalgne muusika, äärmine lihtsus ja sügavus. Pärt tunneb hästi klaveri võimalusi. Peab algama ilma tõuketa, et kõlaks 12 takti, pedaal enne peale. Intervallis teine toon on sõltuv esimesest, tema kõla intensiivsusest. Selle reguleerijaks kõrv. Kui me ei anna kõlale pingutatud psüühikat, on mõtetu mäng. Pianistid peavad sama täiuslikult mõtlema kui keelpilli- ja puhkpillimängijad – rütmi proportsioone, noodi täpseid pikkusi, mitte et pedaal peale ja kõlab kaua tahes. Ideaalne kõlapind ei ole kunagi igapäevase kõlaga ja kui selleni ei jõua, hakkab kõlama üldiselt. Halb harjumus kasutada kogu aeg vasakut pedaali, nii-öelda „nohune mäng”. Ja üldse võtta pedaali võimalikult vähe, see aga nõuab intensiivset, läbipaistvat kõla, iga noot on väärtuslik.

Kunagi ammu, ei mäleta täpset aega, käis Tallinnas kontserti andmas kuulus bariton Hermann Prey. Tema kontsertmeister oli Leonard Hokanson. [- -] Olin nii võlutud sellest pianistist, tema ansambli tunnetus oli midagi erakordset. Tal olid hiigla pikad sõrmed, ämblikule omase elastsuse ja paindlikkusega võlus ta helisid. Tema piano skaala ulatus kuni pppp-ni. Saal oli hiirvaikne ja kuidas need pikad sirged sõrmed vaevalt puudutasid klahve. Milline ebamaine, hingemattev kõla see oli. Seda oli võimalik saavutada väga-väga tundliku kõrvaga ja muidugi äärmiselt kõrge tehnilise taseme ja sisulise külje ideaalsel kokkulangemisel. Tema pianism jäigi mind kummitama. Selgitasin välja võimaluse, kas ja kus ta õpetab ansamblikunsti. See õnnestus 1988. aastal Viinis. Püüan edasi anda tema tarku juhtnööre, kuigi sõnadega on väga raske seda teha. Ta õpetas enamjaolt Schuberti kammermuu-

sikat. Kõigepealt ütles ta, et tuleb unustada, et klaver on löökpill. Löök tuleb alati õlast, siis on löögil põhi. Muusika räägib strihhide kaudu. Legato peab olema nagu poognatõmme.

Muusiku elu

Ta on andekas, toob inimestele rõõmu, igaiüks armastab teda. On ka olemas pahu-pool – üksindus, läbipõlemine, alkohol... Muusiku elukutse on üks stressirohkemaid maailmas, see nõuab pidevat lavalolekut või võitlust lavale pääsemise nimel. Vaid lennukijuhid ja kiirabiarstid, neil on veelgi raskem elu.

Kommentaariid:

¹ Inge Pöder – baleriin, varieteetantsija ja ballettmeister, laulja ja näitleja, Riina Gerretzi (sünd. Pöder) tädi.

² Eino Laks – Inge Põdra abikaasa, teatritegelane, omaaegne Noorsooteatri direktor.

³ Margarita Voites – ooperisolist, koloraatuursopran.

⁴ Mikk Mikiver – näitleja ja lavastaja, Riina Gerretzi esimene abikaasa.

⁵ Carmen Mikiver – näitleja, Mikk Mikiveri viimane abikaasa.

Täna Riina Gerretzi poega Gerti nende päevikumärkmete eest.
Toimetaja

KÕLAKANGAD JA KEERISED

Eesti uue muusika kevadine küllusesarv I

SAALE KAREDA

Kõike hingestav puhas teadvus, valgusinformatsioon, millest teatud võnkeprotsesside kaudu on tekkinud kõik inimesele nähtav – see kõike hingestav valgusteadvus on varjul igas väikseimas aineosakeses ning ootab, et inimene ärkaks selle tajumisele ja tunnetamisele. Me oleme inimkonnana läinud üle igasuguste piiride, laastates, välja kurnates ja hävitades loodust ja lasknud muuta inimese majanduskasvu barbaarse ideoloogia instrumendiks. Ent niikaua kui elame ja hingame, oleme me ühenduses kõike loodut hingestava teadvusega ning lootus, et inimteadvus ärkab kollektiivselt sellises ulatuses, et valida intelligentsem, Elu austav rada, jääb. Iga inimese teadvusel on suur reaalsust tervendav ja uuendav vägi, kui inimene ainult oskaks end selle väe lainele häälestada. Üks intensiivsemaid teadvuse häälestamise võimalusi on muusika. Ja uut muusikat kuuldavasse maailma sündida aitavail heliloojail on selles mõttes kanda eriline roll, võimalus liikuda peenhäälestuse korral eksistentsi süvatasandele ja ammutada sealt informatsiooni, mille järel šamaanid on rännanud läbi aegade.

Pidetus ja üha suuremat moraalsust kaost genereerivas ühiskonnas on loominguga tegelemine üks neist valdkondadest, mis igal juhul korrastab vaimseid energiasid – nii loominguga

tegeleja kui ka õnnestumise korral selle vastuvõtja jaoks. Uue muusika loomine on kui liikumine läbi mitmedimensioonilise labürindi ning iga teos on mingi vaimse-energeetilise kihi jäädvustus, mis on seotud otseselt nii helilooja maailma- ja muusikataju kui ka eksistentsi nende nähtamatute tasanditega, mille kohta ainult muusika suudab oma eriliste väljendusvahendite abil informatsiooni edastada.

Kui heliloojal on ligipääs eluandvale ja kõike hingestavale teadvusele, siis saab uuest muusikast võimas meedium, mis helilainete ja energeetiliste väljade kaudu transformeerib ja tervendab – nii kuulajaid, seda konkreetset ruumi, milles muusikat ette kantakse, kui ka ühisteadvust laiemalt, sest helilainete ja energeetiliste väljade mõju kandub kollektiivsesse teadvusse ja toimib seal edasi.

Selleaastased **Eesti muusika päevad** ning sellega piirnev aeg, alates märtsi lõpul kõlanud Erkki-Sven Tüüri „Ekstaatilise palveränduri“ Eesti esiettekandest kuni EMPlE vahetult järgnenud Galina Grigorjeva autorikontserdi ja „Jazzkaare“ avakontserdil kõlanud Ülo Kriguli huvitava eksperimentaalprojektini „Lend JK025“ Lennusadammas, pakkusid tugevaid ja eriilmelisi muusikaalamusi. Palju head ja väga head muusikat nii tihedas kontsent-



Hetk pidulikult tseremoonialt raekojas. Ülo Krigul annab EMP kunstilise juhi ameti üle Helena Tulvele.

Peeter Langovitsi foto

ratsioonis, mis pani soovima natuke rohkem õhku ja väljahingamise aega sedavõrd intensiivsete kuulamiskogemuste vahele.

Üks teema, mis end mitmel korral ja sõltumatult erinevate heliloojate muusikas ilmutas, oli keerise, pöörise, vorteksi fenomen, mis on iseenesest üks saladuslikumaid nähtusi nii eeterfüüsikas (materiasosakeste tekkimine kõrgkoherentsetest eetripööristest) kui ka uue integraal-holistliku paradigma kõrgtehnoloogiates (prienergia), olles samas muidugi looduslike tavanähtustena (veekeerised, keeristormid jne) ka meie igapäevaelu osa. Metafoorselt

võib kõike elavat võrrelda keerise fenomeniga, mis põhineb teatud kindlal tasakaalul aineosakeste pideva muutumise (veekeerises vee pidev läbivool) ja üldstruktuuri (keerise „vorm“) vahel.

„Eesti muusika päevad 2014“ olid pühendatud suurvormi žanrile ja kujundatud ka festivalitervikuna oma-moodi seitsmeosaliseks suurvormiks, mille keskeljele asetus Tatjana Kozlova ja Tarvo Hanno Varrese intermediaalne elektroakustiline suurvorm „Betweenland“, teise poolde jäid kolm sümfooniakontserti meie kolme süm-

fooniaorkestriga (Rahvuskooper Estonia, Vanemuise ja ERSO) ja festivali tellitud suurvormide esiettekannetega. Igale sümfooniakontserdile eelnes väike kammerkontsert, kus toodi esiettekandele lühemaid teoseid nooremalt generatsioonilt: Páll Ragnar Pálssoni „Udupasunad päevavalges“, Maria Kõrvitsa „...lainetab taevas“, Pärt Uusbergi „Miniatuurid“ ja Mirjam Tally „Vortex“. Festivali avas kõige ulatuslikum esiettekandele tulnud suurvorm EMPI 2014, Toivo Tulevi üliintensiivse vaimse pingelaenguga „Lamentatsioonid“ (EFK ja TKO). Järgmise projektina teostus ekstreemse akustikaga Lennusadamas Küberstuudio ja Pärnu Linnaorkestri värvikas „Cyber-MOzART“, millel kõlas esiettekandele Monika Mattieseni ürgjõude taltsutatav „meng-leng-geleng“ Marius Petersoni võimsal improvisatoorsel soleerimisel; festivali kolmas päev oli pühendatud kompositsiooniõpilaste ja -tudengite loomingule.

EMP väikese meeskonnaga loodud muljetavaldava tiheduse ja kompaktsusega, erinevaid kontserdipaiku hõlmav eesti muusikat dünaamiliselt esitlev nädal lõi assotsiatsiooni värviküllase vikerkaarega. Kui millegi kallal norida, siis oli selleks ehk Estonia teatri sümfooniaorkestri kava rosoljeliik ülesehitus, mis tekitas kummastavaid hetki. Samas pärineb sellelt kontserdilt Raimo Kangro „Arcuse“ (1998) väga reljeefne ettekanne ning Tõnis Kaumanni montypythonliku „Three Tails“ / „Kolme saba“ esimese osa värvikas esiettekanne Mihhail Gertsi dirigeerimisel. Sel kontserdil tuli esiettekandele Margo Kõlari vokaalsümfooniiline suurvorm „Läbi varjude oru“, mille kontseptsiooni lahtimõtes-

tamine autori poolt Klassikaraadios oli paeluvam kui ettekandel realiseerunud teos. Nii Vanemuise sümfooniaorkestri kui ka ERSO kontserdid olid ülesehituselt nauditavad tervikud. Vanemuise SO kontserdil, mida juhatas Paul Mägi, tulid esiettekandele Märta Matis Lille „Põhjanea la paine“ – erilise atmosfääri ja struktuuriga, ürgse elutunnetuse juurteni tungiv suurteos koostöös saami joiguja Wimmega – ning Liis Viira heliluuletus „Tähevaikus“, mille struktuurist püüdsin kinni analoogi Johannes Kepleri platoonilise universumimudeliga. Olari Elts kujundas festivali lõppkontserdist omamoodi erakordselt mõjuva sonaat-sümfooniilise tsükli, paigutades Tõnis Kaumanni kolmanda saba (ehk III osa teosest „Kolm saba“) kontserdi teise poole algusse. Sellega vormus kontserdist „Hea eesti asi“ suurejooneline tervik Erkki-Sven Tüüri (Eesti esiettekandele jõudnud) „De profundis“ kui sonaat-sümfooniilise tsükli esimese osa, Helena Tulve „Südamaa“ kui meditatiivse II osa, Kaumanni kolmanda saba kui skertso ning Heino Elleri pikalt uusetekannet oodanud võimsa „Sümfooniilise legendiga“ (1923/1938) kui tsükli finaalosaga, mis pani ühtlasi väärrika punkti festivalile „Eesti muusika päevad 2014“. Ülo Krigulile oli see festival kunstilise juhina viimane, uueks kunstiliseks juhiks saab Helena Tulve, teise kunstilise juhina jätkab Timo Steiner.

Südamaa

Muusika üks põnevamaid valdkondi on tekkivad energeetilised väljad, mis mõjutavad inimest ilmselt kõige tugevamalt, ent mille kohta me teaduslikust aspektist eriti midagi öelda ei suuda. Ehkki uue füüsika üks pioneere Nassim Haramein on öelnud:

„Kõik spirituaalne, metafüüsiline või paranormaalne on põhimõtteliselt lihtsalt seda sorti füüsika, millest me pole veel aru saanud,“ läheb meil sellest arusaamisele jõudmiseni ilmselt veel üksjagu aega. Nendel energiaväljadel on kahtlemata otseseos helilooja kasutatava kompositsioonitehnikaga, mida on teatud astmeni võimalik ka analüüsida, ent tehnika iseenesest ei taga veel muusika mõjujõudu. Helilooja peenenergeetiline ja ka metafüüsiline tundlikkus on see, mis hingestab kompositsioonitehnikat ning võimaldab kuulajale pääsu helilooja esile manatud muusikamaailma.

EMPI kuulnud esiettekannete hulgas oli seekord palju inspireerivaid teoseid (neist lähemalt järgmises artikli osas). Täiesti unikaalne oli **Helena Tulve „Südamaa“** klaverile ja orkestrile (2012/2014), mille töid EMP lõppkontserdil nõelterav-tundlikus tõlgenduses esiettekandele Mihkel Poll ja ERSO Olari Eltsi juhatusel, orkestri kontsertmeister oli Harry Traksmann. „Südamaa“ muusika kontakteerus nii minu vaimu, hinge kui ka kehaga sedavõrd kõikehõlmavalt, et mõjus ilmutuslikult. See puudutas oma mitmekihilisuse ja multiruumilisusega kõige sügavamaid olemuslikke kihte. Tulve võime ühendada struktuuralt mõtlemist voolavuse ja transformeerumisega on „Südamaas“ loonud müstiliselt rikkaliku organismi, mis ühendab endas meisterlikult pideva muutumise ja selle muutumise vältel teatud struktuuralt tasakaalupunktide säilimise (mis on võrreldav keerise fenomeniga).

Siinkohal meenutan, et inimese keha võib vaadelda kui erinevatest võngetest (alates südamelöökidest ja kraniosakraalsetest rütmidest kuni raku

tasandil toimivate võnkeprotsessideni) koosnevat kompleksset süsteemi, mis on iga inimese puhul individuaalne. Ka kvantfüüsika järgi on inimene kompleksne erinevate energiaväljade süsteem, füüsilise tasandi võngetele lisanduvad peenenergeetilised tasandid ning ka mõtte- ja tundeimpulsid. Erinevate võnketasandite harmoonia (või disharmoonia) loob iga inimese kordumatu energiasüsteemi, mis väljendub nii inimese füüsilises kui ka energeetilises olemuses. Ning me kõik oleme lisaks pidevas muutumises. Kõlav muusika on energiatega kompleks, mis suudab tungida ka rakutasandile ja mõjutada isegi molekule, ta võib molekule ümber struktureerida ja luua uusi korrastatusi. Kõik oleneb muidugi sellest, kui vastuvõtlik on kuulaja, kuivõrd tema võnkesüsteemid resoneerivad kõlava muusikaga ning millises ulatuses ta lubab helidel oma energiasüsteemi siseneda. Helena Tulve „Südamaa“ kuulamise ajal tajusin hämmastavat dialoogi „Südamaa“ muusika ja oma keha vahel. See muusika palus võtta mu kehal pehmeid ja voolavamaid vorme, et saaksin sulanduda selle energiaväljadesse ja pääseksin ligi informatsioonile, mida ilmutab teose kõlamaailm. Ning too informatsioon oli hämmastav ja erakordne, jäädes suurelt osalt sõnasamatatu metafüüsika valda.

Mäletan mingis mõttes võrreldavat kogemust Helena Tulve „Sula“ esmakordse kuulamise ajast. Tajusin, et läbi Tulve „Sula“ ilmutab end ühtaegu pehmel ja jõuliselt sügav ürgse naiseliku alge aspekt, mis on olnud pikka aega inimühiskonnast pagendatud. Vaimu eraldamine materiasest ja materia hingetuks muutmine on seotud sügavama kontakti kaotamise-

ga omaenda kehaga. Inimkonna kollektiivsesse teadvusse üha selgemalt tagasipöörduv taju vaimu ja mateeria ühtsusest – ning kõige elava ühtsusest – on saanud sündida läbi selle ürgnaiselikkuse aspekti taasaktiveerumise, mis kogeb keha ning kõike materiaalselt kui vaimu väljendust.

Tänases endiselt peamiselt mõistuskultuslikus maailmas hinnatakse eelkõige mehelikku ratsionaalsust ja struktuuraset selgust. Kindlasti on struktuuraine selgus kategooriana väga oluline ja ka reduktsionistlikust teadusparadigmast on kaasa võtta väga palju head. Kuid alles mateeria mõtestamine omnipresentse teadvuse perspektiivist ning keha kogemine vaimu ja hinge väljendusvormina saavad luua vajaliku teadvustaseme – leidmaks väljapääsu globaalsest ökooloogilisest, sotsiaalsest ja eetilise kriisist. Holistilis-integraalsele paradigmat on oma loominguga teed rajanud paljud heliloojad, ent Helena Tulve muusikas sisalduv informatsioon on sedavõrd subtiilne ja mingis mõttes ka uudne, nii et selle kirjeldamiseks on olemasolevad sõnad ja mõisted liiga jämedakoelised. Seega jääb enamik infot väljapoole siin kasutatavaid sõnu ja mõttestendusi.

Helena Tulve rääkis oma uut teost sisse juhatahes, et teda on kõige enam hämmastanud elu ime. „Südamaa“ algab öhkõrnal väreleval harfi, keelpillide ja gongide foonil ülihabraste üksikute klaverihelidega, mis justkui kastetilkadena kõlades tekitatakse vaheldumisi klaveri üksikuid keeli ja klahve puudutades. Muusika on esimesest hetkest peale nagu ülitundlik elusolend, mis siia ilma sündides on kõigepealt kaitsetu oma alastuses, verisulis ja haavatav, samas võib tajuda

mingit tugevat armastavat hoitust selle ümber. Selline ülim tundlikkus ja haavatav-olla-julgemisest tulenev sisemine tugevus iseloomustab seda elusorganismina tajutavat muusikat kogu teose ulatuses, isegi võimaste dünaamiliste keeriste kestel. Haavatavus ja ülim tundlikkus, mis kaasneb sügava armastamise võimega, on see osa ürgnaiselikkusest, mis on olnud patriarhaalses maailmas ebakohane, peljatud, põlatud ja ka alandatud. Tundlik ja armastav hing ei suuda piisavalt „edukalt“ sõnida ega tappa, nii otseses kui ülekantud tähenduses. Jumalastki on saanud üksnes meessooline olemus, ehkki ürgsed loomislood kõnelevad rohkem Jumalannast. Meie oma mõtletajatest on Jumalanna teemat põhjalikult käsitletud Hasso Krull.¹

Örnhabrastest algushelidest kasvab „Südamaas“ välja pehme voogamine, millesse ilmub väiksemaid ja suuremaid pöörise taolisi liikumisi, meenutades kohati jõge oma voolu- ja neelukohtadega, mis sisaldab ka samaaegselt eri suundades kulgevaid pööriseid, kuni jõuliste ja suure sisemise pingestatusega keeristeni välja. See kihiti, pehmelt ja tundlikult sügavuti minemise võime, sealhulgas ka nagu mingitesse plasmakihtidesse, mis on samuti selle reaalsuse osa (ja võibolla koguni üks olulisimaid alustasandeid üldse), aga mida füüsilise silmaga pole võimalik eristada, on midagi täiesti hämmastavat. See on mingi teist laadi kõige olemasoleva tunnetus muusikas – kirkastunud kehalise eksistentsi tunnetus, vaimu poolt läbivalgustatud ja ülendatud mateeria tunnetus. See on see Südamaa meis, armastuse tajumine igas materialiseerunud aineosakeses.

Helena Tulve „Südamaa“ on rikas teos väga paljudest aspektidest vaada-



Helena Tulve.

Tarvo Hanno Varrese foto

tuna. Kuna Tulve kõlakäsitluse isikupärast on üksjagu kirjutatud, siis laiendan siinkohal üht teist, eespool mainitud struktuuraalse tasandi aspekti, mis aga üldse saab sedavõrd unikaalselt avalduda tänu niivõrd rikkalikule kõlavärvi tajule, erilise tunnetuspeenusega intonatsiooninäansside esiletoomisele, mis läbi kompleksne orkestraalne kangas rullub lahti hämmastavalt orgaaniliselt.

„Südamaas“ on Tulve muusikas uurinud sama, mida füüsik, keemik ja Nobeli preemia laureaat Ilya Prigogine oma dissipatiivsetes struktuurides – termodünaamilisest tasakaalust kaugel asuvate mittelineaarsete süsteemide iseorganiseerumisvõimet. Dissipatiivseid ehk hajastruktuure on taas hea selgitada elusorganismide näitel. Elavat organismi iseloomustab pidev voolamine ja muutumine, ainevahetuses toimuvad pidevalt tuhanded keemilised reaktsioonid. See tähendab, et organism on pidevas ebastabiilses olekus, sest keemilise ja termilise tasakaa-

lu puhul on protsessid lakanud – nn tasakaalus organism on surnud organism. Elusorganismid on pidevas tasakaalutus olekus, see on elu olemus. Ehkki ühest küljest on elusorganism niisiis pidevas tasakaalutuses, saab teda suuremas plaanis samal ajal hinnata stabiilsena. Siia sobib taas võrdlus veekeerisest, kus üks ja sama struktuur säilib, ent samas voolab sellest pidevalt läbi „uus“ vesi. Dissipatiivsed struktuurid tekivad üksnes avatud tasakaalututes süsteemides, mis vahetavad ümbritsevaga energiat, materiat või mõlemat. Need on kompleksed süsteemid, mis toimivad tihti kaose ja korra piirimail, nad võivad iseorganiseeruda uuteks struktuurideks uute omadustega, mis pole otseselt tuletatavad komponentide omadustest. Mida lähemal on struktuur tasakaalule, seda enam leiame universaalseid seaduspärasusi. Mida enam on dissipatiivne struktuur kaugenenud tasakaalust, seda vähem järgib ta mingit universaalset seadust, luues unikaalseid uusi,

ainuüksi sellele organismile omaseid struktuure. Ja just see on „Südamaa“ puhul vapustav, kuidas Tulve on tasakaalu tasakaalutuses ja tasakaalutust tasakaalus uurides liikunud seni kaardistamata aladele ja jõudnud väga eriliste kõlaliste väljendusvormideni. See, et Tulve loomedünaamika ei ole sobinud tavamõistes klaverikontserdi žanrisse, pole mitte puudus, vaid voorus. „Südamaas“ lahtirulluva orkestraalse helikanga ja seal sisalduvate keeriste orgaanilisus ja koherentsus on sama hämmastav kui elu ise.

Teatud kriitilistes punktides – äärmuslikult ebastabiilsetes olukordades, kus leiavad aset dramaatilised ja ettearvamatud sündmused, – võib dissipatiivne struktuur nii hävida kui ka teha läbimurde, luues uue(d) kompleksse(d) struktuuri(d). Just sel hetkel võib transformatsiooniprotsessi saatuse otsustada nähtamatute jõuvahekordade muutus, mis tuleneb mingist tugevast impulsist. Klaveri kui juhtliini sulandumine tervikusse „Südamaas“ ja samas tema terviku mõjutamise võime toob silme ette vaimse otsija, kes oma maise rännaku jooksul kingib julgustavaid ja valgustavaid impulsse kollektiivsele teadvusele. Samaväärse vaimse kiirgusjõuga, ehkki hoopis teises kõlalis-dünaamilises kontekstis ja muusikalises universumis annab ümbritsevale impulsse sooloklarnet Tüüri „Ekstaatilisest palveränduris“.

Need ebastabiilsuse punktid, nimetatud ka harunemispunktideks (bifurkatsioonipunktid), on dissipatiivsete struktuuride teooria kõige põnevam ala. Ning meeldib see meile või mitte, ka meie asume praegu inimkonnana ühes sellises dissipatiivsete struktuuride harunemispunktis, kus on võima-

lik nii häving kui ka läbimurre uuele tasandile. Kui pidada silmas muusikaliste energiaväljade intensiivset mõju kollektiivsele teadvusele, siis sillutab Helena Tulve „Südamaa“ energeetiline maatriks teed läbimurdele.

(Järgneb)

Viide:

¹ Vt Krulli mütöpoetilist esseed „Jumalanna pesa“, näiteks: „...huvitav on aga loomisvea põhjendamine mees- ja naispoole tasakaalu rikkumisega. Hiljem rikub Iisraeli jumal omakorda sedasama tasakaalu, (...). Nii saab patriarhaalse religiooni teke müütilise seletuse: meessoost looja on ise loomisvea tulemus, oma isekuses hulluks läinud teise astme jumalus, kes hakkas enast „ainujumalaks“ pidama.“ Kogumik „Pesamuna. Tekstid 2000–2012“, I köide „Pesa“, Tallinn, 2014 lk 366.

KAKS IGAVIKUS LÕPPEVAT NARRATIIVI

Tüüri teoste „Peregrinus extaticus” ja „De profundis” esiettekanne puhul

KERRI KOTTA

Kuigi muusika suudab vajadusel üsna edukalt illustreerida ka konkreetseid olukordi, peitub tema peamine väljenduslik jõud siiski teatavat laadi üldistusvõimes. See tuleneb aga suuresti muusikalise kujundi palju diskuteeritud, kuid ikka mõneti müstilisest omadusest olla tajutava objektina üheaegselt konkreetne ja ka tähenduse mõttes lõpuni defineerimatu. Teisisõnu, kujundil on kindel muusikaline identiteet, mis võimaldab teda erinevates kontekstides eksimatult ära tunda, kuid seda võimaldava identiteedi väljendamine tavakeeles osutub isegi ebatäpselt väljendudes üsna raskeks.

Kuigi võimetust omada sõnastatavat sisu on ajalooliselt käsitletud ka muusika kui kunstivormi ebatäiuslikkuse ilminguna, võib selles samavõrd näha ka muusika tugevust. Eelkõige võimaldab selline omadus vaadelda muusikalist keelt sügavalt filosoofilisena. Filosoofia hakkab sageli vastu loomuliku keele kalduvusele luua liiga ruttu piiritletud tähendusi ning opereerib esmapilgul justkui tühjade mõistetega – mis aga teatavat laadi „mahutitena” on sellegipoolest konkreetsed – ning mida just nende tähendust välitava omaduse tõttu on võimalik täita mistahes sisuga nii, et vastavad mõisted pole lihtsalt neile omistatava sisu

üldistus, vaid sellega ka mingis mõttes igal hetkel identsed.

Aga kui filosoofia peab kasutatavate mõistete „mahutatavuse” suurendamiseks pidama loomuliku keelega rasket võitlust, siis muusika on sellest painest suuresti vaba, seda just eespool mainitud üheselt sõnastatava sisu puudumise tõttu. Muusika annab olemistajule selle pidevust lõhkumata konkreetse vormi, üritamatagi fikseerida selle sisu. Viimane on muusikas pigem kogemuslik ning sõnastatav omalaadse äratundmise või tähendusrikkuse tundena, mis tekib igal ajahetkel kameeleonlikult muutuva, kuid iseendaga identseks jääva muusikalise kujundi sisemisest dünaamikast.

Kuigi võime öelda asju välja filosoofilisel viisil on rohkem või vähem omane helikunstile üldisemalt, mängib Erkki-Sven Tüür oma teostes muusika mainitud omadusega üsna teadlikult. Mõneti kontseptuaalselt avaldub see juba helilooja kasutatavas vektoriaalses tehnikas, kus teose konstruktivistlik idee antakse esmalt lühikese koodi ehk numbrijadana, mis edasises kompositsiooniprotsessis tõlgitakse muusikalise struktuuri erinevateks aspektideks. Kuulajale osutub aga koodist üldjuhul olulisemaks selle realiseerumine elementaartasandil, teose edasise



Muusikalise materjali võime mahutada palju erinevaid vastandlikke tähendusi näib olevat Tüüril vahend, millega seotakse muusikaline narratiiv igavikuliste ideedega...
Foto: PM/Scanpix Baltics

arengu aluseks oleva põhikujundi või -motiivina, mis väljendub sageli paari-kolme atomaarse muusikalise sündmuse iseloomuliku ühendusena.

Embrüonaalsena võtab mainitud põhikujund Tüüri muusikas sageli kokku kogu teose muusikalise arengu, peegeldades seda nii dramaturgiliselt kui ka vormiliselt. Kuid selleks, et põhikujund ei jääks pelgalt ideeliseks abstraktsiooniks, peab see end reaalses muusikas läbi elama, tähendusrikkaks saama. Seda, kuidas see Tüüri muusikas juhtub, saab kirjeldada helilooja kahe hiljuti Eestis esimest korda ette kantud teose, klarnetikontserdi „Peregrinus extaticus” ja orkestriteose „De profundis” põhjal.

Esmapilgul tunduvad kaks nimetatud teost võrdlemisi erinevad, kuid

lähemal vaatlusel võib näha, et erinevus avaldub eelkõige dramaturgilises ja vormilises küljes. Neid ühendab aga helilooja teostele omane monism, mis on ilmselt ka üks põhjus, miks Tüüri ja Pärdi muusikas on erinevast välisilmest hoolimata leitud teatavat sugu-lust. Erinevalt Tüürist avaldub Pärdi monism vahetult, pideva ja kõike läbistava reaalsusena. Tüüri muusika n-ö mitteduaalset tuuma vahendab aga vastanditel põhinev ning seetõttu muusika monistliku sisuga esmapilgul vastuolus olev narratiiv.

Klarnetikontserdi „Peregrinus extaticus” muusikaline areng on üles ehitatud pidevalt suurenevate kontsentriste ringidena. Iga „ring” moodustub muusikaliselt kahest kontrastsest „teest”; aktiivsele, rahutule ja tunglevale

materjalile vastandatakse retoorilise kiiluna staatiline materjal, mis avaldub, olenevalt kontekstist, kas sooloklarneti pika *glissando*-repliigi või orkestri omapärase „värvilise“ akordina ning mis teisendatakse seejärel omakorda taas aktiivseks ja rahutuks liikumiseks. On iseloomulik, et teose algfaasis, väiksemate kontsentriliste „ringide“ puhul, millest kõige esimeseks võib soovi korral pidada juba teose põhikujundit, väljendub staatilise materjali tulek („antitees“) omaladse teosest „väljumisena“, selle arengu katkestusena. Teose arenedes niisugune sündmuste tähendus aga teiseleb ning see, mida alguses võis käsitleda muusikalise arengu seisukohalt kõrvalisena, osutub kõige laiemas „ringis“ hoopis kogu teose arengu tegelikuks eesmärgiks, selle „valgustunneliks“, milles vastandid näivad kokku sulavat.

Erinevalt klarnetikontserdist on „**De profundise**“ areng alguses rõhutatult lineaarne ja suuremaid kontraste vältiv. Kui helilooja oleks piirdunud vaid teose esimese, aeglase poolega (mis olnuks ka täiesti võimalik, sest selle lõpp artikuleeriti väga selgelt), võinuks seda käsitleda küll kõikehõlmava melanhoolia ja resignatsiooni väljendusena, kuid selles etapis moodustunud muusikalise terviku seostamine teose mitteduaalset tuuma avava dialektilise narratiiviga olnuks problemaatiline. Kuid sellele järgnes kiirel liikumisel põhinev episood, mis tundus teose temaatikat arvestades peaaegu kohatu. Iseloomulikult Tüürile selgus mõnevõrra ootamatu episoodi sügavam tähendus alles siis, kui seda katkestas alguses kõlanud materjali tagasitulek. Erinevalt teose algusest oli aga kiire episood teisendanud selle semantilist sisu oluliselt, mistõttu

tu tagasipöörduv materjal mõjus teose sisulise lahendusena. Teisisõnu, see millest lähtuti ja mis näis olevat leina ja traagika allikas, kuid ühtlasi ka teose liikumapanev jõud, osutus viimastes taktides ühtlasi teose *telos'*eks, selle positiivseks või vähemalt lepitavaks lõpplahenduseks. Seetõttu võib „De profundist“ käsitleda avaramas tähenduses ka religioosse teosena.

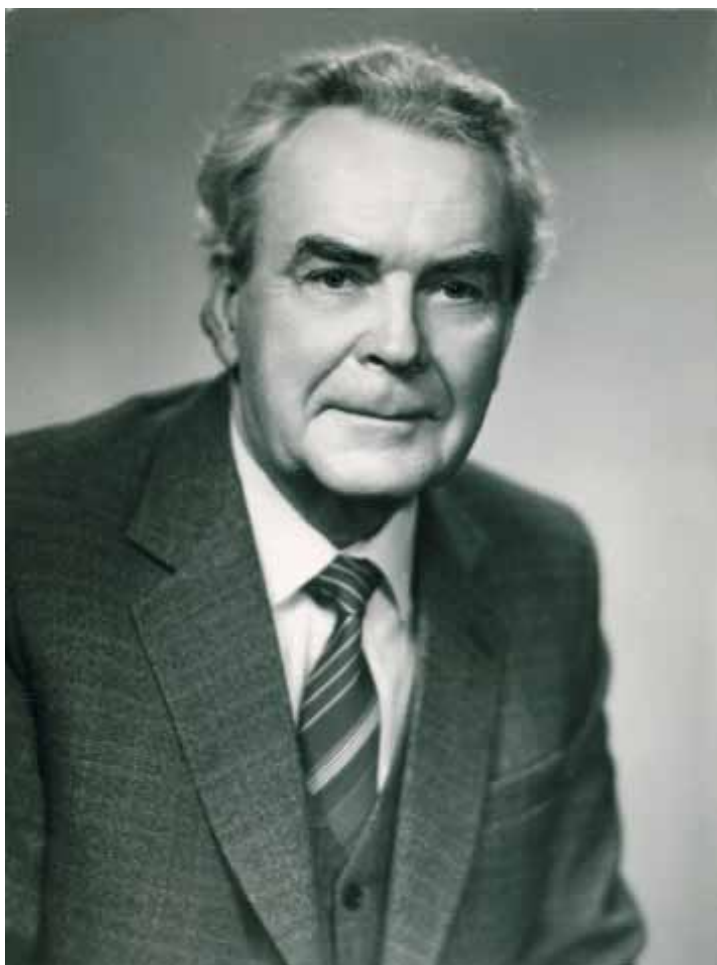
Nagu eelnev põgus kirjeldus näitas, saab Tüüri muusika üldistusvõime põhjusena näha muusikalise materjali suutlikkust mahutada palju erinevaid ja vastandlikke tähendusi. See näib olevat Tüüri muusikas ka vahend, mille abil seotakse muusikaline narratiiv igavikuliste ideedega. Sellisena, väiteid ja vastuväiteid esitavana, võib Tüüri teoste muusikalist arengut seostada kujundlikult omaladse filosoofilise dispuudiga, milles teose „tõde“ järkjärgult üles ehitatakse.

OTTO ROOTS 100

TEHNIKATEADLASEST VÄRSISEPP

ehk mis on tensomeetria

HEINO PEDUSAAR



*Foto ETMMi
kogust*

Otto Roots (29. VI 1914 – 12. I 1994) esitles ennast läbi aegade õigupoolest kahel täiesti lahkneval alal, ehitusteadlasena ja elupõlise õppejõuna ning usina poeedina, kelle sulest on sündinud

paljude menulaulude, mitme opereti ja suurvormis muusikateose tekstid. Külalaps on kõik Tallinna Polütehnilise Instituudi omaaegsed tudengid tema kui pedagoogi käe alt läbi käinud, sest eks

iga insenerierialaga käi kaasas materjalide tugevusõpetus.

Noppeid kunagisest mikrofonivestlusest:

O. R.: *Millalgi ammu küsisin eksamil oma toonaselt tudengipoisilt: „Mis on tensomeetria?” Nüüd, palju aastaid hiljem, tahaksin sama küsimust korrata juba tema kui muusikaajakirjaniku mikrofone ees.*

Õigupoolest soovisin kohtuda oma kunagise õpetajaga mitte selleks, et vestelda tugevusõpetusest, vaid tema loodud menukatest laulutekstidest. Samas aga ootas mind ees midagi korduseksami taolist, kui ta vestlust alustades kelmikalt päris: „Kas mäletad veel, mis on tensomeetria?”

Mõelgem, sellest ajast, kui ma Tallinna Polütehnilise Instituudi ehitusmehaanika laboris Otto Rootsi uurimistöodes tema käealusena jõudumööda osalesin, on möödunud aastakümneid. Aga siiski: „Kas kunagist õpetajat rahuldab üldsõnaline vastus: tensomeetria on konstruktsioonelementide deformatsiooni jaotumise uurimise ja mõõtmise üks meetod.”

Jah, see definitsioon klappib ja annan sulle selle eest kindla „viie”. Tore, et mu kunagisel õpilasel on veel kõik nii hästi meeles, kuigi elu on teda kandnud inseneriteadustest eemale. Näe, istumegi siin nüüd koos ja teeme hoopis raadio jaoks „Muusikalist tundi”...

Kui üldse alustada juttu, siis peab tunnistama, et minu tudengitee venis väga pikaks. Sõda katkestas 1936. aastal alustatud inseneriõpingud ja diplomi sain alles kümme aastat hiljem.

Järgmised verstepostid Otto Rootsi eluteel: kõigepealt laborant, assistent, edasi vanemõpetaja ja siis dotsent TPIs. Samas teati-tunti Otto Rootsi ka ajalehes Tallinna Polütehnik ilmunud luu-

letustest ja vemmälvärssidest. Need kandsid pseudonüümi „Rootor”, aga egas sellest Rootsini jõudmiseks kellegi kuigi palju mõttepinget vaja läinud...

Meie ees lebab hulk sõjaeelseid viisikettaid ja mahukas heliplaadikataloog. Seda varamut sirvides kogeme, et Otto Rootsi esimesed laulutekstid leidsid tee grammofoni- ja raadiokoolajani juba siis, kui *poeta in spe* oli alles keskkooliõpilane. Toonase menulaulja Ants Eskola ettekandes on põlistatud näiteks Priit Veebeli laulud „Päikeselised päevad”, „Atsi kosjad”, „Polka” ja „Ma und nägin”.

Kõik sel ajal tehtu mahtus muidugi toonase tarbe- või, nagu nüüd öeldakse, meenumuusika piiridesse. Ma ei taotlenudki nende tekstidega mingeid kunstikõrgusi vallutama hakata. Olid koolipoisi jaoks pigem nagu taskuraha teenimiseks.

Varemgi oli Otto Roots paberile jätanud niisuguseid puhtrahvalikke lembelugusid nagu „Ööl leian unelmaid”, „Kui sinult küsisin”, „Oma neiut oodates”, „Oled minu kuldne päike”, „Kui nutab viiul”.

Kuidas sattusite laulusõnu sepitsema? Teadupärast leidis sõjaeelses Tallinnas vähemalt pool tosinat luuletajat, kes varustasid heliloojaid ja tantsuorkestreid uudislaulude tekstidega, originaalidega või tõlgete-mugandustega. Kas polnud märgata mingit ringkaitset, kui nooruke-algaja värsisepp nende ühisest pirukast jupikest ka enesele haarama tõttas? Ja kuidas too üldse selle piruka ligi pääses?

See on ka omaette huvitav lugu ja üht-aegu kaudselt seotud nüüdse Tallinna Polütehnilise Instituudiga. Tollal lõpetas Tallinna Tehnikainstituudis (või kandis see siis alles nime Tallinna Tehnikum?) kee-

miateaduskonna ja jäi sinna õppejõuks Boris Torpan, kellest pärastpoole sai dotsent. Üliõpilasena teenis ta enesele taskuraha klaverimänguga tantsuorkestrites Kuldne Seitse ja teisteski.

Nendel aegadel kasutati palju välismaist muusikat. Uudispalu kuulati agaralt raadiost ja kui miski meeldis, kirjutati kohe nootidesse. Aga tõlkeid oli nendele vaja ja ma siis tegin Boris Torpani vahendusel Kurt Strobeli orkestrile paar proovitööd. Ilmselt need sobisid. Sealtsiis see asi hakkaski arenema. Varsti teati, et täitsin tellimusi õigeaegselt, olin usaldusväärne autor ka „kiirtellimuste“ jaoks. Nii saingi jupike-se tollest pirukast ka enesele.

Asjalood arenesid niiviisi, et ainuüksi His Master's Voice'i, tähendab, nendel aegadel meie kandis tegusaima Inglise grammofonikompanii 1936. aastast pärit plaadikataloogis esineb Artur Rinne lauldud üheteistkümnest loost tervelt üheksa puhul sõnade autorina Otto Roots.

Tundub, et teil õnnestus samale joonele jääda edaspidigi, sest ka teistele rahvatoonis paladele, mille muusika on Priit Veebelilt, olete tekstid teinud.

Jaa, aga põhiline, võibolla just peamine, oli siiski laulutekstide tõlkimine. See kujunes mul tollal välja peaaesjalikult Kurt Strobeli orkestri The Murphy Band jaoks. Meenub praegugi, kuidas siis veel kesk-kooliõpilase põlves sai neid tekste kiiruga tehtud. Hommikul toodi mulle alles eelmisel õhtul mõnest välismaisest raadiosaatest värskest maha kirjutatud laulu noodid, aga juba samal õhtul pidin valmis teksti viima Vabaduse platsile, kus esinduskino Gloria Palace keldris töötas väga noobel restoran. Tantsuks mängis seal just Kurt Strobeli orkester. Tallinna tantsuansamblike hulgas võis see tähtsuset ja kvaliteedilt olla esimene või kuulus vähemalt paari tiplikku hulka.

Sõda viis teid kodust eemale, kuid jättis huviala alles. Usun, et nendel aegadel oli päris argine, kui visandasite üha uusi ja uusi värse, et neid sõjaväeposti kolmnurkkirjadena ühele või teisele heliloojale läkitada. Tulemuseks said mitmed laulud, mida hakati esitama eeskätt Riiklike Kunstiansamblite kontsertidel.

Mu elus oli üks huvitav periood, nimelt mobiliseerituna tööpataljonis teenimine kodust kaugel Kaama jõe kaldal Kambarkas.

See oli koht, kus samasse pataljoni sattunud Gustav Ernesaks pani kokku oma Kaama kraavihallide...

...meeskoori. Jaa, seal siis laulsin koguni kvartetis koos Boris Kõrveri ja Rait Ivaloga. Samuti oli seal puhkusehetkedel palju ühist toimetamist just Kõrveriga, kelle nii mõnigi minu sõnadel loodud laul pärineb sellest perioodist.

Tean, et teie koostööst Boris Kõrveriga, ometi teatava iseloomuliku hälbe saatel, sündis igihaljas laul „Kodulinn Tallinn“. Teie ju pakkusite seda teksti viisistamiseks kõigepealt Boris Kõrverile?

Jaa, ent ta oli siis juba Jaroslavlis [Eesti NSV Riiklikes Kunstiansamblites] ja mingi suurema tööga hõivatud. Nii ta andis mu teksti Edgar Arrole, kes selle ka viisistas. Nähtavasti päris õnnestunult, sest see pala sai üsna kiitva hinnangu otsekohe. Alguses oli see mõeldud niinimetatud refräänilauluna, sõnadega „Mulle meenub mu kodulinn Tallinn...“, kuid siis soovis Arro, et teeksin ka salmidele sõnad. Nii sündiski see meloodiaküllane koduigatsuslaul.

Edgar Arro ja Otto Rootsi palaga, mida nendel aegadel ning ka hiljem esitasid põhiliselt Viktor Gurjev ja Georg Ots, on seotud veel üks huvitav seik. Aastaid tagasi õnnestus mul leida unikaalne heliplaat, õigupoolest niini-

metatud ühekordne salvestis, niisugune, mida siis kasutati ringhäälingusaadetes. Sellele oli põlistatud laul „Kodulinna Tallinn“ Georg Otsa ettekandes. Mitte veel sellise kunstimeistrina, nagu teda hilisemast tundsime-teadsime, vaid lausa algajana, kes tegi laulusolistina alles esimesi katseid.

Peatselt pärast plaadi leidmist õnnestus dateerida salvestise sünniaeg 1943. aastaga, sest tegemist oli teksti algversiooniga, mida juba aasta hiljem tuli ajakohasemaks muuta.

Pidasin sõja ajal päevikut. Muidugi oli see keelatud tegevus, mis võinuks kaliks maksma minna – kui keegi oleks seda näinud. Sinna ma siis reastasin kogu selle pika ja kauge reisi muljeid. Selles olid ka minu koduigatsuse mõtted ja muidugi ka laulu „Kodulinna Tallinn“ sünnilugu, see, millest juba rääkisime.

Nüüd ehk põikaksime pisut teisale. Näiteks Raimond Valgrega ei olnud mul nendel aegadel kohtumisi, aga tema elu kujunes ju väga lühikeseks – pärastpoole jagus meil koostööd ainult mõneks aastaks. Tegin talle mõningad tekstid. Nende hulgas on ka igihaljaks jäänud „Talve rõõmud“, „Kevad südames“ ja „Õige valik“.

Süüa sobiks küsimus: kuidas ikkagi sünnib üks kasutuskõlblik tekst? Kõlblik selles mõttes, et oleks hästi lauldav ja saaks samas rahvale – koos sellest inspireeritud meloodiaga – otsekohe omaseks? Ja veel: kas tavaliselt pakub helilooja poeedile valmiskirjutatud muusikat või ta ootab siiski suisa „puhast“ teksti, millele alles hakkab muusikat ladestama?

Laulu süünd võib olla väga erinev ja see protsess sõltub heliloojast. Näiteks Viktor Ignatjev pakub mulle enamjaolt juba valmiskomponeeritud muusikat ja siis tuleb appi võtta kõik oma paljude aastate kogemused. Selline ülesanne on hoopis hullem kui

kõige keerukamate ristsõnade lahendamine. Kõik silbid ja noodivältnused ja üldisem rütmika on ju meloodias ette antud ja lõplikult paigas. Kõrgete nootide puhul pead tingimata vaatama, et sinna mitte mingisugune „i“ või muu laulmiseks ebamugav häälik ei satuks ja et pausidki jääksid loogiliselt õigele kohale. Muidugi tuleb teksti ka välteliselt ja mõtterõhkude järgi väga ohjata ning mõnigi kord muusika autorile mitmeid erinevaid versioone pakkuda.

Minevikku meenutades peab ütleva, et kunagi koolipoisi aegadel oli ristsõnade lahendamine minu jaoks väga paeluv tegevus. Valmiskirjutatud muusika varustamine tekstiga on aga võrreldav just ristsõnade lahendamisega. Paelusid ka noodiväljaanded, need hilisemate „Laulge kaasa“ taoliste eelsed, mida sõnaseade nippide ja ka puudujääkide osas hoolikalt uurisin...

Minu mälu järgi kandsid need õhukesed vihikud pealkirja „Lööklaule“?

Jah, just sellise pealkirja all nad tollal ilmusid. Ja olid mu jaoks väga õpetlikud. Nendel aegadel ja mõnevõrra hiljemgi kasutati laulutekstide loomisel sellist primitiivset moodust: rehkendati kokku, et sellele või teisele reale on vaja nii palju silpe. Ja kirjutatigi siis vajalik arv silpe ritta, et vastav lauluvõis mahuks sellesse, või ka teistpidi, tekst mahuks meloodia alla. Ei hoolitud suuremat, kui sõnarõhud läksid meloodia ja rütmiga pahuksisse, välted olid valed ja nii edasi. Teinekord pidid esinejad ise neid üle õla kokku kirjutatud tekste lauldavamaks ümber tegema...

Ma siis püüdsin neid asju veidi osavamalt ohjata ja kas see natuke ka õnnestus, seda oskavad öelda muusika autorid, eks ka tolleaegsed ja praegusedki esitajad ning kuulajad. Olen pidanud kasutama kõiki võimalikke variante – tähendab, teksti loomist olemasolevale muusikale (mis on tõlke puhul vältimatu) või siis „ettepakkumist“, teades samas, missugune rütmipilt sobib

ühele või teisele heliloojale paremini. Näiteks Boris Kõrverile pakun ühte, Lembit Verlinile hoopis teist laadi tekstikanvaad.

Igale heliloojale ainuomase rütmipildi tabamiseks peab ju eelnevalt üsna põhjalikult tutvuma konkreetse autori teistegi teostega. Võtame kasvõi inimese iseloomu... kõike peab arvestama, sest kui mulle seni täiesti tundmatu noorem helilooja soovib mõnda teksti saada, püstub küllaltki raske ülesanne. Püüad esmases jutuajamises nagu selgust saada... Isiklik kontakt helilooja ja värsisepa vahel on ikkagi väga oluline ja üks ka tema seniste teoste põhjalik tundmine pole paha. Ei ole mingit ratsionaalset mõtet, kui toppida tekst valmis kirjutatud muusika alla kergekäeliselt ja kuidagiviisi. Vaene laulja, kuidas siis tema peab selle ära laulma!

Kas olete mingit täpsemat arvet pidanud, kui palju teie tekste on üldse viisistatud?

Otseselt käibel olnud tekstid peavad nüüd olema registreeritud autorikaitstes. Täpsemat nimekirja olen hakanud pidama alles sõjajärgsel ajal. Sellest peale on neid praeguseks kogunenud oma tuhat ja viis sada.

Kui pöörata pilk tõlgetele, siis nende osakaal selle poolteise tuhande hulgas on umbes kolmesaja ümber. Aga siia lisandub hulgi selliseid töid, mida tegin koolipoisi põlves – nagu nimetasin, Kurt Strobeli orkestrile –, tõlkides inglise ja saksa keelest. Peab ütleva, et Tallinna reaalkool andis küllaltki häid teadmisi, mis aitasid nendest keeltest üle olla.

Noo, kui laulutekstidest rääkida, siis hea tahtmise juures võib tõlkida koguni täiesti võõrast keelest, muidugi mitte sõnasõnalise täppistõlkena. Esmalt tuleb selgusele saada laulu sisus, ise teha või kelleltki hankida reaalne tutvumistõlge. Nii olen näiteks tõlkinud koguni tšehhi keelest, pianist Elsa Avessoni abi kasutades.

Niisuguseid üleannetusi tuli teha korraldvalt. Sest parem on ikkagi mitte välja nuputada lausa uut teksti ja esile tuua originaalikaugteid mõtteid, vaid ikkagi täpselt teada, millest laul kõneleb. Ja siis kombineerida eestikeelne mugandatud tekst sellele vastavaks, jättes samas temaatika alles. Sel puhul olen alati rõhutanud, et tegemist pole mitte päris tõlkega, vaid eestikeelse tekstiga.

Muidugi ei saa sel puhul olla tegemist täpse luuletõlkega. Arusaadavalt läbib algne mõte ka eestikeelset teksti ja muidugi oleks hea, kui suudad leida täpselt sellise rea, mis oleks originaaliga sõna-sõnalt adekvaatne. Aga ikkagi, jah, need on nagu kaks eri tüüpi ülesannet: üks on luule tõlkimine ja teine on originaalsete laulutekstide kokkuseadmine.

Värsimeisterdajana olete läbi aegade pakkunud üht-teist põnevat. Kõik algas, nagu juba teame, heliplaatidele laulnud Artur Rinne ja Ants Eskola repertuaariga 1930. aastate teisel poolel ning jätkus sootuks hiljem koguni oratooriumitekstide loomisega. Nii sai ka Mati Kuulbergi suurteos „Elu nimel“ teksti tehnikakandidaadilt ja tehnikakõrgkooli dotsendilt Otto Rootsilt.

Sellest arenes väga meeldiv, kuigi keerukas töö, sest Mati Kuulbergi 2001. aastal esmaettekantud oratoorium põhineb väga inimlikel motiividel. Selle muusikas heliseb maailmarahu teema – niisiis ka meie noorte ja nende tuleviku teema. Need on ometi väga inimlikud mõtted!

Üks tahk teie kui luuletaja tegevuses puudutab vahetult ka eesti muusikateatrit. Boris Kõrveri kaks menukamat operetti „Laanelill“ (1959) ja „Teie soov, palun!“ (1962) on saanud laulutekstid teilt.

Teatrilugude puhul võiks märkida, et siin on mul eelkõige tegemist olnud nimeetatud kahe operetiga. Täpsustaksin küll, et

mitte libretoaga, vaid ikkagi laulutekstidega. Aga nende teoste sünnilugu ulatub hoopis kaugemale, kui arvata võiks. Mõtlesime ja unistasime nendest juba Kaama jõe kaldal, kui tööväsinud tööpataljonlaste ette sattus nappe puhkehetki.

1974. aastal ilmus viisiraamat pealkirjaga „Laule Otto Rootsi tekstidel“. Sellesse on koondatud nelikümmend laulu küllap teie senise loomingu paremikust. Esindatud on meie laulumeistrite kõrgešelon nendest ja varasematestki aegadest: Edgar Arro, Boris Kõrver, Jaan Koha, Viktor Ignatjev, Tiiu Targama, Raimond Valgre, Vello Lipand, Hans Hindpere, Gennadi Podelski, Raimond Lätte, Arved Haug...

Kunagi ma vaatasin, kokku tuleb kuus- või seitsekümmend muusikaautorit, kellega olen ajapikku koostööd teinud. Nüüd aga mõtlen: huvitav, et igaiüks nendest on ju olnud erinev isiksus ja lähenemisnurkade otsimine, nagu juba ütlesin, osutus alati küllalt põnevaks.

Kas säherdune ümberlülitumine ühe heliloojast autori stiililt ja meeleolult, isegi olemuselt (viimane oleks vist kõige paslikum sõna?) teise manu oli tülikas?

Küllap näitas aeg, et kui mu iseloom kellegagi klapi, on ka koostöö ilmselt tulemuslikum.

Jäänud on veel päris viimane küsimus. Kas teil, dotsent Otto Roots, on praegu käsil või ootab ees mingi suurem töö? Ma ei mõtle teie päriseriala – inseneriteadusi –, vaid just laulutekstide meisterdamist.

Võiksin esile tõsta viimaseid huvitavaid töid. Tegime Lembit Verliniga Hallelu kirikule taassünnilaulu, mille saatsime siis selle pühakoja juhile Kalev Raavele. Oleme kätte saanud ka tema tänusõnad. Selle teose pealkiri on „Varemetest tõusnud“ ja teksti algus on selline:

*Koorem kurjust ajal kurjal
veeres üle Maarjamaa.
Tuuletorm ja marud murdjad
võtsid, mida võtta saab.*

*Ei nad aru andnud puile,
salud suitsus halasid.
Julumureina kirikuile
surmahoopes jagasid.*

Laul lõpeb nii:

*Hardas palves kummardame
helde Looja palge ees.
Too Sa õnne meie maale,
hoia rahvast õigel teel.*

Kõike seda, üsnagi märgatavat osa meie vokaalse heliloomingu tekstitamist on läbi poolsajandi vaieldamatu edu saatel teinud tugevusõpetuse alal tensomeetriaie pühendunud ehitusteadlane...

Jah, aga meid saadavad argised-päevased tööd ning nende kõrvalt ei puudu ka õhtused mõtlemishetked. Ja just sellest [tulenevalt], et need jäävad väga erinevaks, võivad nad siiski teineteist täiendada: tehnika luulet ja luule omakorda tehnikat.

Vt ka: Heino Pedusaar. Ühe heliplaadi lugu. – Teater. Muusika. Kino 2011, nr 5.

LEGENDI LOOMINE TERVELE PERELE

RAIT AVESTIK

„VÄIKELINNA DETEKTIIVID JA VALGE DAAMI SALADUS“. Režissöör: **René Vilbre.** Stsenarist: **Mihkel Ulman.** Produutsent: **Raivo Suviste.** Operaatorlavastaja: **Kristjan-Jaak Nuudi.** Montaažirežissöör: **Margo Siimon.** Helilooja: **Arian Levin.** Kunstnik: **Eva-Maria Gramakovski.** Kostüümikunstnik: **Anu Lensment.** Grimmikunstnik: **Maarja Järvoosoo.** Valgusmeister: **Venno Kornak.** Tegevproduutsendid: **Mirle Veisner ja Jüri Jaanus.** Helirežissöörid: **Arian Levin ja Horret Kuus.** Režissööri assistent: **Helen Valkna.** Operaatori assistent: **Rein Pruul.** Kostümeerija: **Ave Kuik.** Helioperaatorid: **Indrek Ulst ja Arian Levin.** Monteerija: **Helis Hirve.** Värvimäärarjad: **Aleks Tenusaar ja Kristjan-Jaak Nuudi.** Eriefektide meistrid: **Andres Kluge, Lauri Laasik ja Birgit Demidova.** Tantsuseadja: **Helve Kruusement.** Kaskadöör: **Oskar Poola.** Osades: **Liisa Koppel** (Emilia Piir), **Mariann Vilbre** (Rosanna Maidla), **Miikael Ainla** (Markus Piir), **Mikk Kaasik** (Karl Maidla), **Tambet Tuisk** (Tõnis Piir), **Hilja Murel** (Berit Piir), **Priit Võigemast** (Stig Velson), **Lembit Ulfsak** (Herman Krookus), **Ülle Kaljuste** (Margit Truu), **Indrek Taalmaa** (Aivar Lohu), **Tarvo Sõmer** (Robert Üürrike), **Maie Matvei** (muuseumi direktor), **Leino Rei** (Mait Maidla), **Maarja Jakobson** (Loviis Maidla), **Merle Palmiste** (Karin Viisla), **Kärt Tammjärvo** (Johanna), **Märt Pius** (Jacob), **Jaan Rekkor** (Bonifacius), **Rednar Annus** (Henricus), **Pääru Oja** (Evaristus), **Väino Laes** (piiskop), **Oskar Poola** (Franciscus) jt. 83 min, värviline. © ETV2/BEC, 2013.

Ühest küljest võiks ju igasugune kõrgel tasemel tehtud kunst olla n-ö koguperekunst. Ilmselt ei tehtud kuskil maailmas algklassidega ühiskülastusi **Lars von Trieri „Antikristuse“** seanssidele, küll aga pole, vähemalt teoreetiliselt, võimatu, et kunsti- ja kasvatusteaduses pädevad ema ja/või isa suudaksid pärast teoreetilist eeltööd või mängulist sissejuhatust vaadata seda filmi koos oma lastega hubases elutoas. Kuigi see film pole, jah, võibolla kõige parem või tervem näide ühest koguperefilmist, saame siiski mõlgutada – kuna see film on ilmselgelt tehtud lapsevanemale, siis mis ikkagi võiks selles filmis olla see, mis paeluks last (loomulikult pärast ema ja isa sissejuhatavaid loenguid)? Kui see küsimus ümber pöörata ja esitada seda n-ö päris, laiatarbe- ja normaalsete koguperefilmide kontekstis, siis mis nendes filmides peaks olema, et need paeluksid, kohe tõsiselt, ka lapsevanemaid? Sest kuigi väljend „koguperefilm“ lubab turvalist kunstiteost nii kogemusteta kui kogemustega vaatajale, on need ju ikkagi valdavalt tehtud vähese elu- ja kunsti kogemusega vaatajaid silmas pidades.

Ühest küljest on see iseenesestmõistetav, kuid kui eesmärgiks võetakse millegi tegemine „lastele arusaadavas keeles“, siis kipub tihtipeale juhtuma (näiteks meie kogupereateris), et tulemuseks on üsnagi infantiilne toode. Kas hea koguperefilm peaks vastama oma sisulise ja vormilise mitmemõttelisusega näiteks avalikult ja ilmekalt esitatud banaani koorimisele – lapsel

liigub mõte ühes suunas, emal teises, isal salaja kolmandas, meesnaisel ei tea mitmes suunas, ahvil kindlas suunas jne. Ilmselgelt pole see primaarne ning kogu küsimus seisneb pigem selles, kas ja kuidas suudab tegija „läbi lapse silmade“-tasandil hoiduda täiskasvanute enda sõnastatud „lapselikkusest“, säilitada eksistentsiaalset tõsidust ning julgeda olla lihtne (mitte lihtsameelne).

On arusaadav, et spetsiaalselt nooremale vaatajale mõeldud lavastuste ja filmide reklaamis seisab sellesisuiline märge. Turunduslikust aspektist vaadates on arusaadav ka see, kui juuba sellele eraldatud sihtrühmale suunatud kunstiteosed liigitatakse veel vanuselisel. Sisuliselt on see aga nae-

ruväärne; näiteks kõnealune värske koguperefilm „**Väikelinna detektiivid ja Valge Daami saladus**“ sai Itaalias rahvusvahelisel Vittorio Veneto laste- ja noortefilmide festivalil esikoha kuuni 11-aastastele mõeldud lastefilmide hulgas. Kas näiteks 12–15-aastastele mõeldud filmide rühmas oleks seda filmi saatnud häving? Ja kuidas oleks läinud koguperefilmide kategoorias... Tahan öelda, et tervele perele head filmi teha peaks olema äärmiselt raske. Ja ka seda, et hea kunstiteos on hea igas vanuses inimesele.

Ette rutates ja mööndustega võib öelda, et režissöör **René Vilbre** ning stsenaarist **Mihkel Ulman** on oma alla 6-aastastele mittesoovitavas seiklusli-

„Väikelinna detektiivid ja Valge Daami saladus“, 2013. Režissöör René Vilbre.
Rosanna Maidla – Mariann Vilbre, Markus Piir – Miikael Ainla, Emilia Piir – Liisa Koppel ja Karl Maidla – Mikk Kaasik.





„Väikelinna detektiivid ja Valge Daami saladus”. Emilia Piir – Liisa Koppel ja Karl Maidla – Mikk Kaasik.

kus eespool mainitud koguperefilmis suutnud selliseid filme kummitavad kitsaskohad hoida üsna talutavana. Ühtlasi saab meie koguperefilmide kontekstis selle filmiga avardada koguperefilmi mõistet. Ühest küljest võiksime asendada nimetatud liigituse sõnadega „terve pere film” ja tähendus ei muutu. Teisalt tajume „terve pere” all nii kompleksuselt kui ka vaimselt, füüsiliselt ja sotsiaalselt tervet peret. Tähelepanuväärne on veel see, et kui taasiseseisvunud Eesti koguperefilmides (näiteks „**Lammas all paremas nurgas**”, 1992; „**Kallis härra Q**”, 1998; „**Röövlirahnu Martin**”, 2005; „**Ruudi**”, 2006) antakse sellistele filmidele nii hädavajalik reaalsuse aste edasi lõhkiste perede või ühe vanemaga kasvava lapse kaudu, siis „Väikelinna detektiivides” on alaealised peategelased terve-dest peredest. Ja sel põhjusel pole selles filmis esikohal sotsiaalne äng, naer läbi pisarate, vaid mõnevõrra ebatüüpiline suvine seiklus, mille valguses kor- ratakse üle mõned inimeseks olemise

alused. Siiski hoiab režissöör Vilbre kätt elu pulsil ning vanemate argipäeva rutiini ei tapa mitte üksnes hulljulged ja seiklushimulised lapsed, vaid ka saatuse saadetud inimesed, kelle taustal oma toimiv suhe kaine pilguga üle vaadata.

Tapmised ja röövimised ning nende ümber hõljuv ohtlikkus on ammu iseenesestmõistetavused põnevuse tekitamiseks ka noorele vaatajale ja lugejale suunatud teostes. Nii käivitavad ka „Väikelinna detektiivide” loo kurtegeliku maailma domineerimiskatsed, kuid selle filmi puhul on need asjad mõnevõrra keerulisemad, mis on ka positiivne. Filmi üks tugevus on tänase Haapsalu ja sealse linnuses umbes viissada aastat tagasi juhtunu segamine. Peale selle, et niisugune võte on filmi muutnud nii sisult kui vormilt mitmekülgsemaks ja seega huvitavamaks, on see andnud ka võimaluse filmis esinevat vägivaldsust (millega siin tegelikult probleeme pole) pehmendada – mõravad ning noore neiu kinnimüüri-

„Väikelinna detektiivid ja Valge Daami saladus“.
Johanna – Kärt
Tammjärv.



mine on jäänud sinna aega, tänapäeval lihtsalt röövatakse. Võibolla jälle pisut vägivaldne või kunstlik edasiarendus, aga kui tulistamise käigus oleks hukkunud näiteks üks väike detektiiv, kas siis oleks veel tegemist koguperefilmiga?

Nende väikeste detektiivide ehk nelja lapse (**Mikk Kaasik**, **Miikael Ainla**, **Liisa Koppel** ja **Mariann Vilbre**) suvist seiklust Haapsalus võib kõrvutada **Astrid Lindgreni** Kalle Blomkvisti lugudega. Antiigiärist kellade röövi iseseisva uurimisega algab elu nagu filmis. Paralleelselt toimuvate sündmuste kaudu nii tänases kui viiesaja aasta taguses Haapsalus saab selgeks inimloomuse aegumatu sarnasus – nii, nagu siis, tahetakse ka nüüd kergelt, teiste kulul ja vahendeid

valimata oma rahalist ja sellega ühiskondlikku(?) mõjukust parandada või tekitada. See, et just ajanäitaja sisse on peidetud väärtuslik info, mis juhatab viissada aastat tagasi linnusesse peidetud veel väärtuslikuma infoni ehk kulla valmistamise ja imerohu õpetusteni, on kujundilt kõnekas. Filmis näemegi, kuidas libekeelne libafotograafist pätt Stig Velson (**Priit Võigemast**) ajab taga nimetatud kella ning samamoodi jahivad varandust, küll siis üllastel eesmärkidel, neli last koos antiigiäri omaniku härra Krookusega (**Lembit Ulf-sak**).

„Väikelinna detektiive“ võib nimetada ka „kaks ühes“ filmiks ehk siis nii tänapäevane kui ka ajalooline liin on raskusteta iseseisvalt vaadatavad. Linnuse liinis näidatakse Valge Daami le-



„Väikelinna detektiivid ja Valge Daami saladus”.
Stig Velson – Priit Võigemast.

gendi teket: mungad-alkeemikud peavad piiskopi (**Väino Laes**) käsul leidma mooduse, kuidas rauast kulda teha. Lahendusele lähedal olevad mungad aga tapetakse saladuslikult. Poisiks maskeerunud Johanna (**Kärt Tammjärv**) liitub munkadega ja avastab muu hulgas imerohu, mis peaks ravima katku. Nagu noore naisega ikka juhtub, saab ta ühelt mungalt lapse. Munk Bonifacius (**Jaan Rekkor**) päästab verejanulise ja „sügavalt” uskliku piiskopi käest lapse, kuid vanemad hukatakse; Johanna müüritakse ristimiskabelisse ja viissada aastat hiljem näitab ta lastele ja härra Krookusele selle koha, kuhu siis Bonifacius tema avastatud retseptid peitis.

Olen üsna kindel, et algkooliealiste detektiividega sama vanad vaatajad hindavad filmi pigem kõrgelt. Kui

selline vaatajaskond võib hinnata filmi tempokust, küllastunud värve (just tänapäeva loos), keskaegset müstikat, põnevat süžeed, endavanuste seiklemist ja ohtude trotsimist ning võibolla ka metatasandil endavanuseid filminäitlejaid, siis millised märksõnad kerkivad filmist esile vanematele? Esiteks kindlasti see, et film on jõuliselt asukohatruu ehk siis toekas Haapsalu ja linnuse populariseerija. Samas ka mitte nii toekas, et oleks mõjunud reklaamfilmina.

Iseenesestki mõista tegeleb film humanistlike väärtuste sisendamise. Ja seda universaalsemalt, õigemini ajatult need mõjuvad, et kurjus ja headus on sarnased ja üheselt mõistetavad nii tänapäeval kui ka minevikus. Aegade segamine filmis näitab kõnekalt, et asjadel ja olukordadel on seosed, et aja-

arvamine ei alga minust, et inimene on suurelik, kuid tihtipeale mitte tema teod. Kui koguperefilm peaks pärast selle vaatamist käivitama tervet pere kaasava arutelu, siis „Väikelinna detektiivides“ on see eksistentsialistlik mõõde sees küll, mille üle siis mõtlikumaid dialooge arendada. Kui neid teemasid filmist aga välja ei viitsi sõeluda, siis saab muhelda koguperefilmi kohustuslike nüansside ehk täiskasvanute maailma suhetedraama ja muu olustikulise üle. „Fotograaf“ Stig lööb õrnalt võbelema peategelaste ema Berit Piiri (**Hilje Murel**) ja politseinikust isa Tõnis Piiri (**Tambet Tuisk**) turvalise, kuid pisut sumbunud kooselu. Peale selle, et politseinik Piir filmi lõpus tulevahetuse järel Stigi vahistab, astub väikelinna korraldajate samme ka perele värskendamiseks ning tänu tant-

sutundidele linnas stuudio avanud pilke püüdva Karin Viisla (**Merle Palmiste**) juures on Tõnis veel rohkem mees. Nii möödaminnes teatab kella sisse peidetud aardekaardi ja Valge Daami n-ö tegeliku loo välja uurinud arheoloogi tütar Margit Truu (**Ülle Kaljuste**), et läks mõned aastad tagasi mehest lahku, ning see teade toob filmi hooga sisse igapäevareaalsuse, mida hiljuti eelkõige kollane meedia veel mõnuga eksploateeris.

Selliseid n-ö äratundmist võimaldavaid viiteid ja dialoogijuppe on filmis palju ehk siis on tunda tahet pakkuda igähele midagi. Kui arvestada ka filmi tempokust ning vilgutamist ajastutega, siis võib film tõesti tunduda pisut hüplev ehk – infot palju, aega vähe. Mõne ebaolulisema „seikluse“ ärajätmine, et selle arvelt kauem mõnes tei-

„Väikelinna detektiivid ja Valge Daami saladus“.
Herman Krookus – Lembit Ulfsak detektiivide keskel.



ses „seikluses“ püsida, poleks ilmselt paha teinud. Samas ei saa ka öelda, et mõningane tormamine kuidagi filmi vastuvõttu oleks pärssinud, tempokus lõi filmile hoopis mingi näilise kerguse. Koguperefilmid on teatavasti ka viljakad pinnased klišeede arengule. Kui ühest küljest võiks viidata ka selles filmis esinenud mitmete levinud kordustele, siis teisest, filmi peamise auditoriumi vaatevinklist, probleeme ei ole. Võibolla on see lihtsalt mulje, aga mulle on tundunud, et sellistes filmides mängivad näitlejad võtavad justkui automaatselt mingi noorele vaatajale mängimise hoiaku. Kuigi „Väikelinna detektiivides“ pole näitlejatöödele midagi ette heita, olid näiteks Tambet Tuisu, Priit Võigemasti ja mitme teise osatäitmised kõige silma-

torkavamalt vabad mainitud hoiakust ning sel põhjusel ka esiletõstmist väärt. Lapsnäitlejad väärivad alati kiitust ja nii olgu üldjoontes ka selle filmi puhul. Siiski tekitab küsimusi nendega tegelenud näitejuhi või režissööri töö. Kui pressiteadetes hõisati, et neli last valiti välja peaaegu kuuesaja lapse hulgast, siis on raske uskuda, et nende seast ei leitud loomulikuma dialoogi andmise võimega noori näitlejaid. Ei saa öelda, et noorte näitlejate puisus mõnevõrra häirivana ei mõjunud, kuid ei saa ka öelda, et see oleks oluliselt terviku tugevust õhnestanud. Seda enam, et noorte näitlejatega samaealise vaatajaga tehtud katsed andsid tunnistust igati õnnestunud filmist.

„Väikelinna detektiivid ja Valge Daami saladus“.

Herman Krookus – Lembit Ulfsak koos detektiividega oma antiigiäri ees.



KAOS ON KORRA EMA: PILGUHEIT MITME PEATEGELASEGA FILMIVORMILE

TEET TEINEMAA

Ma püüan näidata, kui mitmekülgne on elu. Selles peitub inimeksistentsi tõeline draama.

Michael Haneke oma filmist „Kood teadmata” (2005, lk 105).

Harjumuspärased õhtused uudised sõjakonfliktidest. **Zviad Gamsahurdia** väed tulistavad säravaid kuule õhe. Rohkem kui 100 000 inimest jäta-
vad oma kodu. Somaalia rahukõnelused jooksevad liiva. Ameeriklased hoi-
duvad edasisest sekkumisest. ÜRO on hädas demokraatia tagamisega Haitil. Kohalik elanikkond on võõrvägede abi suhtes erimeelel. Reporteril lause katkestab must ekraan. Vaikus. Seejärel näeme noort rumeenia põgeniku-
poissi sumpamas põlvini külmas vees. **Michael Haneke** film „71 fragmenti ühe juhuse kronoloogias” (1994) on liikunud makrotasandilt mikrotasandile. Film rõhutab, et üksikisikul puudub terviklik ettekujutus reaalsusest, mida õhtused uudised tõsistest teemadest abstraherivad. Kõik on antud fragmentidena. Kusagil varastab keegi noormees sõjaväeosast relvi, teisel takistab pidevalt nuttev laps normaalset pereelu, siin püüab üksik vanamees lähedastega kontakti luua, seal tulistab meelesegaduses noormees pangas juhuslikke inimesi ning tapab seejärel enese. Elus ei valitse korda ega seaduspära. Kausaalsusahelat erinevate sünd-

muste vahele on võimalik luua ainult vaatajapositsioonilt, perspektiivilt, mis meil fiktsioonivälises kontekstis puudub. Kuigi „71 fragmenti” kuulub eksperimentaalsemate mitme peategelasega filmide hulka, leidub sellesarnast katkendlikkust peaaegu kõigis selle filmivormi esindajates. Järgnevalt käsitlen lühidalt mitme peategelasega filmi puudutavat arutelu, vormi peamisi omadusi ja illustreerin selle võimaliku teoreetilist potentsiaali.

Maria del Mar Azcona määratleb mitme peategelasega filmi kui paljude narratiivi tasandil võrdsete tegelaste-
ga filmivormi (The Multi-Protagonist Film, lk 2). Selline avar definitsioon annab üldjuhul piisavalt hästi edasi vormi keskset eripära. Vaataja ei jälgi selle filmitüübi puhul ühe peategelase toimetamisi, tema võitlust vaenlasega ja jõudmist kallimani, vaid film haarab korruga mitut tegelast, keda tihti kujutatakse lihtsalt oma igapäevaelu elamas ning kes mõnikord omavahel juhuslikult kohtuvad. Detailsemaks minnes võib küll küsida, kui palju mõningad sõltumatu ja autorifilmi näited enam üldse narratiiviloolikale alluvad, kuid see sõltub suuresti sellest, kuidas defineerida narratiivi. Näiteks „**Looder**” (**Richard Linklater**, 1991) kujutab tegelaste müriaadi, kus kaamera saadab iga tegelast vaid seni, kuni ta järgmise tegelasega kokku puutub



„Kood teadmata”, Prantsusmaa – Saksamaa – Rumeenia, 2000. Režissöör Michael Haneke. Vana araablane – Maurice Bénichou ja Anne Laurent – Juliette Binoche. Haneke loomingus üks keskne teema on igapäevane julmus.

või temast juhuslikult möödub, mistõttu ei saa filmi puhul rääkida narratiivist kui millestki kausaalsest. Samuti on võimatu filmis eristada peategelasi kõrvaltegelastest, sest kui kõik tegelased on peategelased, siis ei ole seda keegi. Valdavalt on pea- ja kõrvaltegelased siiski kergemini eristatavad. Paljude tegelaste samaväärne kujutamine, kus nii head kui halvad karakterid saavad võrdselt filmiaega, on aga omane nii peavoolu kui alternatiivkino mitme peategelasega filmidele.

Kuigi mitme peategelasega filmivormi varajaseks näiteks võib pidada eri aegadel ebaõiglust kujutavat „Salimatust” (D. W. Griffith, 1916) ja kindlasti on seda MGMi staariparaad „Grand Hôtel” (Edmund Goulding, 1932), on filmiloolased üksmeelele, et vormiküpsuse on mitme peategelasega film saavutanud just viimasel kahel-kolmel kümnendil (Bordwell, Poe-

tics, 197–198; Azcona, 9 ja 19; Tröhler, 463–465). Seega, vaatamata asjaolule, et kui otsida selle filmivormi puhul mõjutusi klassikalistest romaanidest (nt Lev Tolstoi „Sõda ja rahu”), laieneks ajaline perspektiiv veelgi (vt ka Bordwell, The Way, 100), keskendutakse vormi käsitlemisel peamiselt selle praegusaegsele kujule. Põhjusi, miks 1980-ndatel selgemalt eristunud ja 1990-ndatel olulisuse saavutanud mitme peategelasega filmist on saanud üks peamisi alternatiive ühe-kahe peategelasega narratiivivormile, on leitud mitmeid. Olgu järgnevalt nimetatud neist mõned olulisemad.

David Bordwell toob võimalike teguritega välja egalitaarteooriate mõju suurenemise, sõltumatu kino võidukäigu ja inimeste loomuliku kalduvuse teiste ellu piiluda (Poetics, 196–198). Nagu mainitud, kujutab mitme peategelasega film samaväärselt paljusid ja

seega justkui kutsub end mõtestama teooriate abil, mis rõhutavad inimese võrdsust. Uue perspektiivi vormile pakub kindlasti ka radikaalse egalitarismi olulisusele keskenduv **Jacques Rancière**'i filosoofia, mille kohaselt ei ole inimestevaheline võrdsus demokraatliku protsessi eesmärk, vaid igaühe ausa poliitilise mõtte elementaarne eeldus (vt Dis-agreement: Politics and Philosophy).¹ Selleleemaline põhjalikum arutelu peab aga jääma mõne tulevase artikli tarbeks. Bordwelli järgi oli 1980. – 1990-ndate Ameerika sõltumatu kino peavoolu omast varmam katsetama uusi väljendusvorme, mistõttu arendati edasi ka mitmest protagonistist lähtuvat narratiivi [nt „**Õige asja eest**“, **Spike Lee**, 1989; „**Looder**“; „**Pulp Fiction**“, **Quentin Tarantino**, 1994 (Poetics, 197)]. Peab lisama, et see filmivorm püüab eelkõige juhuslike tegelaste kohtumise või mittekohtumise kaudu pakkuda ühiskonnast tervikli-

kumat pilti, mistõttu ei peeta enamasti vormi kesksedeks näideteks kogu filmiajaloo vältel ohtralt esindatud pere- (nt „**Hannah ja tema õed**“, **Woody Allen**, 1986) ja kambafilme (nt „**Metsik jõuk**“, **Sam Peckinpah**, 1969). Bordwell peab mitme peategelasega filmi puhul oluliseks vaataja huvi paljude tegelaste eraelu vastu ja rõhutab vaataja aktiivsust, kes peab tihti sidemeid erinevate tegelaste vahel ise looma (Poetics, 196). Facebooki, Instagrami ja Twitteri ajastul saab Bordwelli väide inimese loomulikust vajadusest sotsiaalseid suhteid mõista kindlasti teatud määral lisakinnitust.

Valdavalt seostatakse mitme peategelasega filmivormi praegusaegset olulisust selle võimega pakkuda realistlikku pilti üha enam sotsiaalselt, majanduslikult ja kultuuriliselt läbi põimunud maailmast. Nagu märgib **Samuel Ben Israel**, tuleb „reaalsust“ antud kontekstis käsitleda kui ideo-

„**Looder**“, USA, 1991. Režissöör Richard Linklater. Scott Marcus ja Teresa Taylor. Film trotsib traditsioonilise narratiivi reegleid.





„Grand Hôtel”,
USA, 1932. Re-
žissöör Edmund
Goulding. Filmi
reklaamplakat.
Linateose staari-
de paraad ja loo
keskne motiiv
pöörduks sümbo-
liseerivad juhus-
likkust.

loogilist kategooriat, mis tähendab, et filmi näiliselt suurem ligilähedus filmivälisega on loodud sisuliste ja vormiliste vahenditega, mis on ennekõike vastavuses mingi aja ettekujutusega tegelikkusest (Israel, 129). Praegusaegse mitme peategelasega filmi puhul seisneb see võimaluses heita justkui vahendajata kõikehaarav pilk erinevate sotsiaalsete gruppide ja rahvusesindajate eraellu. **Margrit Tröhler** nimetab

sellist tehnikat „etnograafiliseks realismiks” ja leiab, et see on saavutatud ennekõike detsentraliseeritud ja nõrga kausaalsusega narratiivi abil, mis pakub korraga mitut vaatepunkti (Tröhler, 464). Eelnev on teostatud mitmesuguste tehniliste võtete abil, millest olulisim on kindlasti rööpmontaazi läbiv kasutamine. Selle abil luuakse ettekujutus ühisest jagatud ruumist, milleks on üldjuhul linn või linnaosa (nt

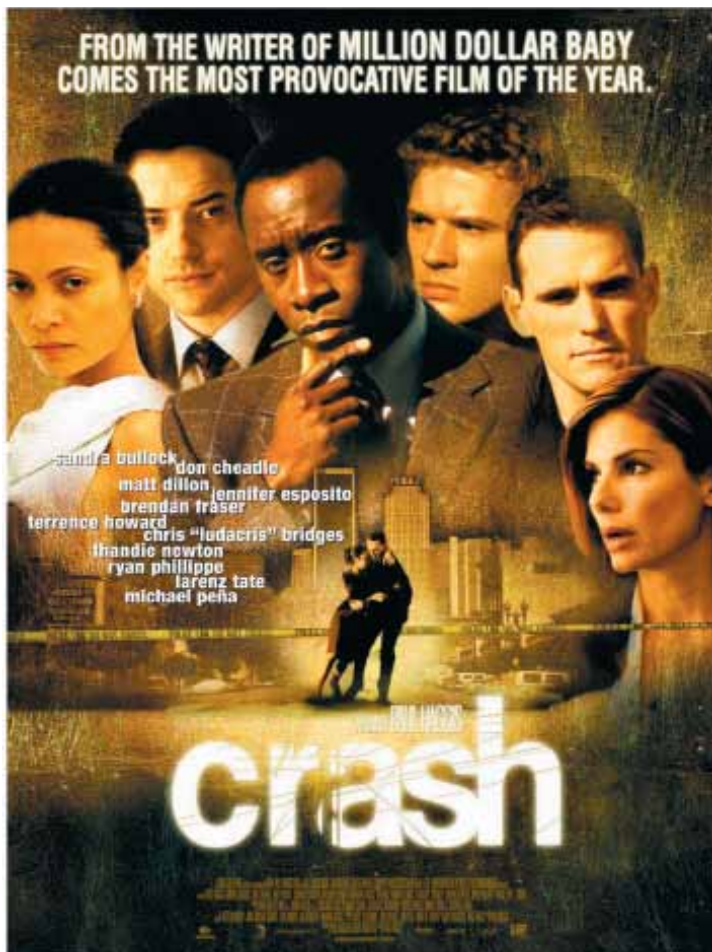


Mitme peategelasega filmi meister Robert Altman selle filmiüli keskse teose „Killud“ (USA, 1993) võtetel koos näitleja Anne Archeriga (Claire Kane).

Los Angeles filmis „Killud“, Robert Altman, 1993), kuid äärmuslikumal juhul ka mitmed kontinendid (nt Põhja-Ameerika, Aafrika ja Aasia „Paabelis“, Alejandro Gonzáles Inárritu, 2006). Samuti ühendatakse erinevaid tegelasi tihti õnnetusjuhtude abil, tüüpiliselt autoõnnetuse kaudu (nt „Amores perros“, Inárritu, 2000) või selle abil, et tegelased vaatavad sama telekanalit, laulavad ühel ajal sama laulu (nt „Magnoolia“, Paul Thomas Anderson, 1999) jms. Kuigi mitmed sellised vahendid oma vähese tõenäosusega pigem vähendavad vormi realismitaotlusi, tasakaalustab seda puuduv keskne kangelane ja valdavalt ühtsest ideelisest rõhuasetusest loobumine.

Azcona näeb samuti vormi võlu peituvat peamiselt erasfääri ja laiema ühiskondliku pildi ühendamises, mis muudab mitme peategelasega filmi eriti sobivaks globalismi, diasporaa

ja migratsiooni ning mitmesuguste rahvusülestest küsimustest käsitlemisel (Azcona, 6–7). Nii võibki kahetuhandete Ameerika kinos märgata ridamisi näiteid, kus selle vormi kaudu keskendutakse erinevatele sotsiaalsetele ja globaalsetele probleemidele. Näiteks narkomaania „Narkoäris“ (Steven Soderbergh, 2000), rassism „Kokkupõrkes“ (Paul Haggis, 2004), rahvusvahelise äri pahupool „Süriaanas“ (Stephen Gaghan, 2005) ja üleilmse sotsiaalse ebavõrdsuse kujutamine „Paabelis“. Muidugi ei ole see vorm kunagi piirdunud ainult Ameerika filmiga, samasuguseid sotsiaalseid konflikte kujutatakse näiteks sama kümnenendi Soome mängufilmis „Paha maa“ (Aku Louhimies, 2005) ja kodumaises „Sügisballis“ (Veiko Õunpuu, 2007). Samuti on mitme peategelasega film siiani rahvusvaheliselt aktuaalne vormikeel ja nii jäid viimaselt PÖFFilt sel-



„Kokkupõrge”,
USA – Saksamaa,
2004. Režissöör
Paul Haggis.
Seitsekümmend
aastat, mis
lahutab
„Kokkupõrget”
„Grand Hôtelist”,
ei ole eriti
muutnud mitme
protagonistiga
filmide plakateid.

le tüüpiliste esindajatena silma USA – Rootsi „Sinilind” (Lance Edmands, 2013),² Saksa noortefilm „Finsterworld – sürr maailm” (Franke Finsterwalder, 2013) ning Malaisia ja Taiwani autorifilmi esindaja Ming-liang Tsai väidetav luigelaul „Kodutud koerad” (2013).³ Kuna mitme peategelasega film loob üldjuhul pilti üha rohkem sotsiaalselt seotud maailmast, kus iga tegu võib otseselt mõjutada paljude teiste inimeste elu, siis oma eetilise potentsiaali ja ajakohasuse tõttu ei ole selle vormi ammendumine tõenäoliselt lähiajal veel silmapiiril.

Kuigi kõnesoleva vormi põhiomadusteks võib pidada demokraatlikku printsiipi anda paljudele tegelastele võrdselt sõnaõigust ja mitme peategelase kaudu laiema sotsiaalse terviku kujutamist, on kriitika rõhutanud ka selle filmivormi suuremat huvi sattumuslikkuse vastu. Teisisõnu seostab mitme peategelasega film eelnevalt käsitletud realismi tihti juhuslikkuse kujutamise-ga. Mitme teise autori kõrval leiavad nii Evan Smith (lk 89) kui Sandy Carmago (lk 17), et klassikaline (Ameerika) narratiivfilm ei ole suutnud sattumuslikkuse tähtsust elus piisavalt täpselt



„Paabel”, Prantsusmaa – USA – Mehhiko, 2006. Režissöör Alejandro Gonzáles Inárritu. Susan Jones – Cate Blanchett ja Richard Jones – Brad Pitt. Filmis põhjustab juhuslik kuul rahvusvahelise meediaskandaali.

kujutada, mistõttu on esile kerkinud selleks sobivam filmivorm. Paljud mitme peategelasega filmid illustreerivad, kuidas ettearvamatud olukorrad mängivad olulist osa tegelaste igapäevaelus ja seda tihti nende eneste teadmata.

Juhuslikkus selles filmivormis erineb üldjuhul selgelt selle klassikalisest kirjanduslikust kujust, kus peategelane sageli ebausutava tõenäosusega kohtub või taaskohtub kadunud sugulaste või kallimaga (nt **Charlotte Brontë „Jane Eyre”**).⁴ Sattumuslikkust kujutatakse mitme peategelasega filmis tihti paljude tegelaste juhusliku kohtumise või mittekohtumise kaudu, mistõttu ei ole juhuslikkuse näol tegu üht-kaht inimest puudutava õnneliku või õnnetu seigaga, vaid äärmuslikumal juhul illustreeritakse niiviisi sattumuslikkust kui reaalsuse peamist alusprint-

siipi. Sellise kujutluse tegelikkusest kui sügavamal tasandil koordineerimata voolust loovad eelnevalt mainitud „71 fragmenti” ja „Looder”, kuid ka **„Kood teadmata”** (Haneke, 2000), **„Leitsakupäevad”** (Ulrich Seidl, 2001), **„Ükskõik, kust tuul puhub”** (Tom Barman, 2003) ja mitmed teised filmid, mis kujutavad paljude inimeste tegemisi, jättes vaataja eest otsustamata, mis on niisuguse igapäevalisuse mõte.

Need ja mitmed teised peamiselt autorifilmi hulka kuuluvad tööd katkestavad kausaalsusahela, kuna varasem sündmus filmis ei ole tingimata järgneva otseseks põhjuseks. Sündmused toimuvad küll autori valitud järjekorras, mistõttu säilib narratoloogias oluline topeltkronoloogia, kus lugu (sündmused ajalises järjekorras) erineb sündmuste esitusest (Väljataga, 685),

kuid sellise esituse abil luuakse mulje intriigi ehk sündmuste mõttelise kor-
 rastatuse puudumisest. Kui tuua tun-
 tud näide narratoloogiast, siis mitme
 peategelasega filmis on sündmusi tihti
 kujutatud põhimõttel „kuningas suri,
 kuninganna suri jne“, mitte „kuningas
 suri, mistõttu kuninganna suri peagi
 kurbusest“. Seega ei mahu need filmid
 kuidagi David Bordwelli, **Janet Staige-
 ri** ja **Kristin Thompsoni** defineeritud
 klassikalise Hollywoodi narratiivfil-
 mi raamesse, mille kõik vahendid on
 põhimõtteliselt suunatud mõistusliku
 kausaalsusahela loomisele (Bordwell jt,
The Classical, 1–84). Peale selle on
 paljude mitme peategelasega filmide
 käsitus sattumuslikkusest kui loodus-
 seaduste tegelikust alusest äärmiselt
 lähedal mõningatele uuematele kon-
 tinentaalfilosoofia seisukohtadele (vt
 Meillassoux). Sellesisuline põhjalikum
 analüüs peab aga samuti jääma mõne
 teise artikli tarbeks.

On vääri luua ettekujutust sattu-
 muslikkusest kui mitme peategela-
 sega filmivormi läbivast joonest, sest
 leidub ohtralt näiteid, kus seda teemat
 peaaegu üldse ei puudutata. Selle vor-
 miga kõige enam seostatud režissööri
 Altmani filmides leidub küll rohkelt
 õnnelikke ja õnnetuid juhtumisi, kuid
 tema loomingus ei ole sattumuslikkusel
 keskset tähtsust. Siiski on filmiuu-
 rijad konsensuslikud selles, et juhus
 mängib mitme peategelasega filmides
 suuremat rolli kui klassikalises narra-
 tiivfilmis. Sellele vaatamata kujutata-
 se sattumuslikkust mitme peategela-
 sega filmides väga erinevalt ja nii saab
 ka Bordwelli väide Hollywoodi kino
 suurest kohanemisvõimest ning väliste
 mõjutajate liitmisest oma keskse stiili-
 ga ajaga ainult kinnitust (vt Bordwell
 jt, *The Classical*, 1–84). Sattumuslik-

kus on Ameerika peavoolukinos tões-
 ti valdavalt kaasatud kausaalsusel põ-
 hineva loo teenistusse. Selle ilmeks
 näiteks on nii Andersoni „Magnoolia“
 kui Haggise „Kokkupõrge“, kus ku-
 jutuspilt juhuslikkusest on saavuta-
 tud suure konstrueerituse abil. Olen
 varem „Kokkupõrke“ näitel analüüsi-
 nud, kuidas selline hollywoodlik sat-
 tumuslikkuse kujutamine võib mõju-
 da palju suurema ettemääratusena kui
 konventsionaalne põhjust-tagajärge
 käsitlev film (Teinemaa, 49–50). Vii-
 mast heidab Altmanile ja Andersonile
 ette ka Haneke, kes leiab, et meister-
 likkusele vaatamata loovad nende re-
 žissööride mitme peategelasega filmid
 tervikliku ettekujutuse reaalsusest, mis
 on tegelikult illusioon (Haneke, 101–
 102). Kuigi puhtal kujul sattumuslik-
 kusele keskenduvad filmid on selles
 vormis kindlas vähemuses ja sellised
 näited pärinevad peamiselt Euroopa
 ja Aasia kinost, ilmestab see teema siis-
 ki vormi radikaalset võimet luua ette-
 kujutus sattumuslikkusest kui kogu
 ühiskonda mõjutavast suurusel või
 kui reaalsuse tegelikust alusest. Mitme
 peategelasega filmivorm on suuteline
 isiklike lugude kaudu looma üldistust,
 mis näitab, et meie stabiilne seadus ja
 kord baseeruvad kaose hoopis isesu-
 gusel seaduspäral, ning et selles suhtes
 maksab endiselt ema sõna.

Viited:

¹ Ülevaate Jacques Rancière'i peamistest
 seisukohtadest annab Maarja Kangro ar-
 tiklis „Jacques Rancière'i poliitiline esteetika“, Vikerkaar 2012, nr 4-5; vt ka Kangro
 „Sõnad, kunst ja poliitika“, Sirp 14. VI 2012
 ja Jacques Rancière. Poliitilise kunsti para-
 doksid. Vikerkaar 2012, nr 4-5.

² Film on selgelt mõjutatud ühest varase-
 mast mitme peategelasega mängufilmist,

nimelt Atom Egoyani „Helgest homsest“ (1997).

³ Tänu sõnad PÖFFi meeskonnale julguse eest selliseid nõudlikke filme ekraanile tuua.

⁴ Arusaadavalt on sattumuslikkust klassikalisesest vormist edasi arendatud ka kirjanduses, ülevaate sellest pakub Hilary P. Dannenberg artiklites „A Poetics of Coincidence in Narrative Fiction“ ja „Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction“. Vt kasutatud kirjandus.

Kasutatud kirjandus:

Maria del Mar Azcona. *The Multi-Protagonist Film*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

David Bordwell. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.

David Bordwell. *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: U of California P, 2006.

David Bordwell, Janet Staiger ja Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985 (2005).

Sandy Carmago. *Mind the Gap: The Multi-Protagonist Film Genre, Soap*. *M/C: A Journal of Media and Culture* 5.5 (2002). 12 May 2014. <http://journal.media-culture.org.au/0210/Carmago.php>

Hilary P. Dannenberg. *A Poetics of Coincidence in Narrative Fiction*. *Poetics Today* 25:3, 2004, lk 399–436. Project Muse. Web. 23 Oct 2013.

Hilary P. Dannenberg. *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln: U of Nebraska P, 2008.

Michael Haneke. *Code Unknown*. *Screenwriters' Masterclass: Screenwriters Talk About Their Greatest Movies*. Toim. Kevin Conroy Scott. London: Faber and Faber, 2005, lk 91–107.

Samuel Ben Israel. *Inter-Action Movies:*

Multi-Protagonist Films and Relationism. Intermediality and Storytelling. Toim. Marina Grishakova ja Marie-Laure Ryan. Berlin: De Gruyter, 2010, lk 122–146.

Maarja Kangro. Jacques Rancière'i poliitilise esteetika. *Vikerkaar* 2012, nr 4-5, lk 128–141.

http://www.vikerkaar.ee/index1.php?page=Arhiiv&a_act=article&a_number=5441

Maarja Kangro intervjuu prantsuse filosoofi Jacques Rancière'iga. *Sõnad, kunst ja poliitika*. *Sirp* 14. VI 2012, lk 4–5. http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=15228:sonad-kunst-ja-poliitika&catid=9:sotsiaalia&Itemid=13&issue=3398

Quentin Meillassoux. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. Tõlk. Ray Brassier. London: Continuum, 2008.

Jacques Rancière. *Dis-agreement: Politics and Philosophy*. Tõlk. Julie Rose. Minneapolis: U of Minnesota, 1999.

Jacques Rancière. *Poliitilise kunsti paradoksid*. Tõlk. Anti Saar. *Vikerkaar* 2012, nr 4-5, lk 99–125.

Evan Smith. *Thread Structure: Rewriting the Hollywood Formula*. *Journal of Film and Video* 51. 3-4, 1999–2000, lk 88–96. JSTOR. Web. 12 May 2014.

Teet Teinemaa. *Colliding with Crash: The Thwarted Fable of Tolerance in Paul Haggis' Crash*. MA Diss. The University of York, York, 2013. <https://tallinn.academia.edu/TeetTeinemaa>

Margrit Tröhler. *Multiple Protagonist Films: A Transcultural Everyday Practice. Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Toim. Jens Elder, Fotis Jannidis ja Ralf Schneider. De Gruyter: Berlin, 2010, lk 459–477.

Märt Väljataga. *Narratiiv. Keel ja Kirjandus* 2008, nr 8-9, lk 684–697. <http://keeljakirjandus.eki.ee/684-697.pdf>

FILMIKUJUNDID EI PÕLE, AGA KÕNETAVAD ÜDINI

Mõeldes filmidele „Suur-Sõjamäe”,
„Kullaketrajad” ja „Elavad pildid”
ning Eesti Vabariigi 96. sünnipäeva
pidustustele Pärnu kontserdimajas

KALLE MÄLBERG

Paraadijärgne tüdimusmäss paadis
nr 96/69
sõltub aastaajast.
Kord oleme lainetel,
kord kummuli vanajõe soodis.
Alati käppadele maanduv irvikkiisu
jätkab malemängu pardiga.
Vuntsiline imeloom
(või on ta lind?)
ajab laual kõik malendid segamini,
pasandab malelaua täis,
lendab tiigiveerele sulgi kohendama.
Mis juhtub tiigiga?
Ei juhtu midagi.
Ainult konn sulpsatas.

Kujund, mis kannab, jääb meelde
paremini kui pikk raamatupidamise
aruanne. Poliitallegooria või luulendus?
Hoopis pildikeelt püüan nähtust
tabada. Pole vahet, kas kujundit esitlevad
head eesti näitlejad, suvalised
köplapiinajad, vene mamslid, tähtsinejad,
elukutselised žüriiliikmed, armastatud
lauljad – ükskõik. Määrab looja
vabadus ja talent. Oluline on meie
meeltesse jääv, kõik muu on tuhk ja
tolm. Meie meeled, nagu dresseeritud
penil, aga pildikasti kujundatud ju.

Mõnel loojal õnnestub kasvatada
end autorifilmi tegijaks. Siis käivitub
looja suveräänsuse, aususe ning julguse
ja loova võimekuse võimalus. Risk
on suur – äkki ei mõisteta minu taotlust.
Kontserdikülastaja krimpsutab
nägu, ei saa aru, et lavastaja püüab
haarata laenuks minu hinge.

Ei tahaks enam näha kunstilaadseid
punnitusi nagu pirnimaitselist vurts-
jooki – kui **Veljo Käsper** kleepis Vap-
ramäel puudele lehti, kusagil kõlkus
pimeduses lamp, vihm nirises aknaraa-
mile, naine jälgis pikalt ja sügavmõtte-
liselt pilvi, mehed ähkisid sisemono-
loogitseda, keegi lohistas lõpnud peni,
õhus laperdas puuleht... ja see soiguv
masenduses hõlmav pimedus üle terve
eestikeelse filmilina. Aitab jamast!

Suurest kultuuriüksiklasest, Eesti
filmist, hakkab tasapisi tulema kand-
vamaid kujundeid kui suvalise päeva-
lehe arvamustoimetusest. Või pooseta-
vat moodsust panevast luuleveerust,
kus iha vallandub trükimustaks vaid
ovulatsioonis ja äng menstruatsioonis.
Noorel **Aljona Suržikoval** oli kujundi-
keelt ja nii palju raha, et maksta foto-
graafidele, kes autasustas Suur-Sõjamäe

pilpaküla kaduviku parimaid. Õnneks pole see film mingi **Stingi** maailmapäästmise uuskolonialism ega **Al Gore'i** kliimaga kauplemise vuffel, rääkimata jääb kultuurantropoloogide ülitarck ja armastusväärne ülbis.

Suurele elule jalgu jäänud, teras-
lindude mürinasse mattunud, hukule määratud Soodevahe reservaadiasukad käitusid filmis elegantselt, igäüks omas võlumahlas. Tüpaazid elulised ja värvikad, saatused traagilised ja kurvad. Humaanne hingesuurus, kus kõik, mis kallis ja lähedane, on hävimas, avab inimestes lahkuse ja hoolivuse anarhiasoone.

Naine pakub õunu kodututele. Mees ja naine kasvatavad lombi veerel parte, hanesid ja kanu. Eurokultuuri pealinna buss jääb porri kinni, ja paras talle. Lennukid tõusevad ja laskuvad – mürin on kõrvulukustav; joonpilvedes koaguleeruv kütusetahm langeb õuntele –, sellega ollakse harjunud. Teisejärgulised mittekodanikud, tarbe-

tud betoonsahtlite asukad, kes aastakümneid üritanud soode vahel rohelist liblet kasvatada – need nõukogude sõjatehaste töölised on üleliigsed progressialtaril. Lõppsõna jääb traktoristile. Film lõpeb buldooseri järgsel maastikul. Pilpaküla isevoolu hooldatud aiad on lamedestunud kõledaks platsiks. Üksik kitsekarjus esineb kujundliku monoloogiga: „Kui me eirame loodust, siis me jääme haigeks; kui läheme aga looduse vastu, siis sureme ja hävime.“ Kits kuulab vaguralt, laseb end lõua alt sügada. Õhku tõusev hiigellind summutab inimhääle...

Mõjuvat kujundikeelt valdab nõiduslikult produktiivne **Hardi Volmer** – kunstnik, filmimees ja legendaarne muusik. Valli baaris näib, et tal puuduvad igasugused eeldused – lauluhäält pole, kinonäitleja välimust mitte. Volmeril aga vupsab ikka ja jälle peidust välja arbumine – liisuviskaja, sõnuja, loitsulugeja, kes saadab halba häda inimestest eemale. Ohvriloomaks saa-

Režissöör Aljona Suržikova filmi „Suur-Sõjamäe“ (2013) võtete ajal.





„Elavad pildid”, 2013. Režissöör Hardi Volmer. Julius – Tõnu Oja – on toonud Helle – Anu Lamp – kõige ihaldatuma kauba, ananassi, aga vastu saab vaid lahustuvat kohvi.

gu „**Tulivesi**”, „**Minu Leninid**” või kassikulda ketrav **Eesti Reklaamfilm**, „**Elavates piltides**” aga kasvab kujundiks üks maja vanalinnas. Fakiir Volmer avab **Peedu Ojamaa** sisemonoloogi kaudu selle mehe geniaalsuselaeka – eimillestki teha mõttetuid imeasju. Toota vaimukaid reklaamfilme olematu turule. Sovetiabsurdi klassik pole miniatuuride meistrina nälga surnud **Daniil Harms**. Nõukogude Liidu „afjooora” suurmeistrid olid **Johannes Hint** ja veelgi osavam ellujääja Peedu Ojamaa. Ainult nii sai ja pidigi asju ajama. Ojamaa majesteetliku üleolekuga igast soveti kivipraost suure papi väljapigistamine oli rikkalik toiduahel ka Hardi Volmerile, **Priit Pärnale**, **Mart Pukile**, **Harry Egiptile** ja **Olav Osolinile** ning paljudele teistele. Kui Raekoja platsi ilukeldris algas õhtune „**Reklaamiklubi**”, võinuks terve linna pimendada, jättes alles vaid sinised ekraanid – energiasääst olnuks võrreldav kunagi Soomest näidatud „**Emmanuelle’iga**”.

Ent „iga pidu saab ükskord otsa,

pillimehel otsa lõpeb ramm”. „Käsitöölised ei põle,” nagu teame ütlevat maag Wolandit „**Meistris ja Margaritas**”. Kinno see ei pruugi kehtida – filmilindid tuhmuvad riulitel küll. Säilinud 2000 Eesti reklaamfilmist on **Kiur Aarma** ja Hardi Volmer teinud ilusa legendi, mis suurem kui elu ise – kahetsust vääriva tegelikkuse üle suudame täna juba naerda ja nalja visata. Tervenemine toimub vaimu läbi.

Veebruarikuisele hukule kihutaval paraadil ohkab piraadilaeva kaptenisillalt erru minev suur Tartu statistik kuulata, kuis president pajatab igavat juttu nutifonide pikast ajaloost. NATO vihmapari jääb paraadile saatuslikult hiljaks. Vene infoportaal Regnum teatab, et Ameerika hävitajad käisid Läänemere kohal Vene luurelennukit jälitamas. Melanhoolse Pärnu kontserdimaja lavale soiuvad märsilohistajad kurba viit, **Urmas Alenderi** – **Hando Runneli** jõuline ruja lahustub ja venib. **Ivar Põllu** lavastajakontseptsioonist saan mõistusega aru, ent konstruktsioon ei visua-

liseeru ning kunstiline ereksioon jääb hämaraks. Tarbetu diip ja lohakas esitus nagu kõigi folkide vana häda.

Õhtulauas, kui sült ja viin juba üles soojenenud, tuleb aga Hardi Volmer jälle pildikastiga elutuppa. „Elavad pildid” elustavad ühe vana maja kaudu mitme põlvkonna kurva saatuse. Suured ja jõhkrad poliitrežiimid ei andnud inimestele mingit võimalust kõrvale jääda. Valesti arvestanud vanunud valitsejate käest porri pillatud Eesti riik haihtub olematusse. Kusagil kaadri taga on hääletult alistunud arad poliitikud nagu viletsad vürtspoodnikud. Operetisubretina Estonias alustanud noore baltisakslanna Wilhelmine von Strandmanni Helmiks kujunemine, tema ootused, lapsesaamine noorpõlve armastuse, *Vaterland*’i läinud Saksa ohvitseriga, kes hukkub venelaste torpeedotabamuse saanud Moero hospitalilaeval. Helmi viiakse rinnalapsega vangilaagrisse, et koju pöördudes leida oma poeg üles kui NKVD ohvitser, kes oma päritolust teada saades lõpetab karjääri hipodroomi hobusemehena, saab Tšernobõlis viga ja läheb Estonia-põhja.

Kõike on natuke liiga palju ühe-

le haprale naisele. Ent pojapoeg tahab maja läänest saabunud libedikele maha müüa. Maja kui kujund läbi inimeste elude koos sisse ja välja trampivate vene jõhkarditega, kes vägistavad ja solvavad. Kinomehaanik Julius ei suuda oma eluaegset armsamat kaitsjata korduvalt ülerulluvate võõrvõimude jõhkruste, reetmiste, vangistuste, vägistamiste ning ahnuse ja kartuste pöördtuultes. Eneseks jäämise hind on ränk, aga kosutav ja julgustav. Kannatused muserdavad ja sandistavad, õilistavad ja lepitavad. Hädad käivad ikka mööda inimesi – isegi kaua pole suur häda meitel käinud. Ära mana ega kiida kurja, kuri kuuleb!

„Elavad pildid” on meie kõigi elusaatus, mida peab meelde tuletama. „Elavate piltide” kujundit, palun, ei tohi kunagi elustada. Filmikujund, sisendav ja mõjuv, pole pelk haridus ajaloo huvilistele – olgu see hoiatus ja õpetus, eriti uskmatuile virtuaalnimestele, neile, kes Pärnu paraadi ajal reporteri küsimusele „Kelle hävitajad meid kaitsevad?” kohmetult vastasid, et küllap ikka Vene omad. Ja Narvas, küsides presidendi nime, teatakse muidugi vaid **Putinit**.

„Kullaketrajad”, 2013. Režissöörid Hardi Volmer ja Kiur Aarma.



RIIGITELEVISIOONI PUUDUTAV SÕNUM EESTI ÜHISKONNALE

Rahvusliku filmikunsti tippteosed vabariigi aastapäeval

TÕNU VIRVE

Audiovisuaalne massimeedia töötab sümbolite abil. Kõik kujundid ei pruugigi alati olla detailselt ja ideoloogiliselt lõpuni läbi mõeldud. Televisioon mõjutab vaatajaid saadete järjestuse ja kogu päevaprogrammi sisu kaudu. Isegi saadetes ja filmides peituvate üksikute võtmekaadrite, võtte-

rakursside ja meeldejäävate kujundite koosluses võib tervikmõju ettearvamatult kujundada, eriti kui tegemist on nii üheselt siduva teemaga nagu Eesti Vabariigi aastapäev. Sellel päeval on riigirahvas end kõige kestvamalt sidunud enamasti Eesti Televisiooni ekrääniga. Aastapäeval riigiteleviisiooni

Režissöör Tõnu Virve, operaator Rasmus Puksmann, poliitik Lagle Parek ja ajaloolane Mare Kask dokumentaalfilmi „Monument“ (2009) võtetel.

Arthur Virve foto



saadete, ülekannete, valitud filmide ja vaheklippide kaudu edastatav sõnum on Eesti ühiskonnale oluline, sest võtab kokku ja ergastab inimmeeli hetkeolukorra tunnetamisel.

Mõjuva ja uudse avangu päeva dramaturgilises ülesehituses tegid uhke karvamütsidega Ühendkuningriigi grenaderide kaardiväerügemendi teise pataljoni Nijmegeni kompanii sõdurid Vabaduse väljakul tseremoniaalse marssimisega. Nad tuletasid meile meelde mälu tähtsust. Traditsioonide säilitamise enesestmõistetavust. Grenaderide kaardiväerügement asutati 1656. aastal. Neid saab näha Buckinghami palee, Windsori lossi ja Londoni Toweri juures, aga ka Tema Majesteedi kuninganna Elizabeth II sünnipäeva tseremoonial. Loodan, et kaardiväerügement turgutas meie noort põlvkonda, kes vaatamängu jälgisid, mõistma meie enda ajaloo väärtustamise olulisust. Unustus võtab meilt juured.

Meie ajaloo kulgemise teema sai sügavama sisulise hoo ETV 2 pärastlõunasel ajal näidatud uurimuslikus kultuuridokumentaalis „**Monument**” esile toodud ajalootaustade valgusel. Film laiendas teadmisi Eesti ühiskonna ajaloost ja toimimismehhanismidest nii eestlaste kui vene kogukonna vahel. Teos arendas eesti- ja venekeelse elanikkonna nägemust ühiskonnast, kus nad elavad, ja oma suhetest selle ühiskonnaga. Iga võim vajab monumente, ent ta tahab, et need oleksid tema nägu. Eestis muutus riigivõim XX sajandil korduvalt. Iga lahkunud võim võttis kaasa ka oma monumendid. Film keskendus kultuurilooliste mälestusmärkide saatusele muutuvajas. Monumendid võivad olla ideoloogia ohvrid. On seda olnud varem ja on ilmselt ka edaspidi. Ekraanile ilmus pronkssõ-

dur ja paljastusid kired rajatava Tšehhi kristallist risti ümber. Kasutatud oli unikaalseid kaadreid, paljusid arhiividokumente avaldati esimest korda. Sõna said eesti kujurid, endised meelsusvängid, ühiskonna- ja kunstiteadlased ning ausammaste autorid.

Sujuvalt jätkas teemat ETV kanalil publitsistlik ja vaimukas autoridokumentaali „**Et meeldiks kõigile**”. Portreefilm jutustas intrigeerivalt Tšehhi kristallist risti autorite lugu, kes olid surutud vaimu ja võimu vahele. Oma visioonist rääkivad noormehed tunnistasid kunstiloomingus küll kaotust, aga said präänikuks võimult ordeni. Filmi olid pikitud tähelepanuväärsed ja läbimõeldud võttenurgad, mis hakkasid alles hiljem peas tähendusrikkalt kummitama. See on tippkunsti tunnusmärk. Võibolla teha tõesti nii, nagu noored dokfilmis soovitasid, et klaasist monstrum lammutada ja selle asemele paigutada lihtne kivi. Ohvrikivi oleks tõesti võimas maamärk meie väga vanale ajaloole ja kultuurile. Pääseks mõjule linnaruumi sobiv ja eesti monumentaalkunstile omane mustast kivist mälestusmüür ning geniaalne Võidu platsi trepistiku lahendus, mis ühildub pühapaiga juurde viivate astmetega. Nii meeldikski ehk kõigile või vähemalt enamikule.

Päeva ideoloogilise sisu kõrghetk oli presidendi kõne. Riigipea tõstis esile kolm kõige tähtsamat teemat, mis on vajalikud Eesti edasiseks arenguks ja kestma jäämiseks: riigi julgeolek, inimeste tervis ja haridus. Haridusfilmide tootmise riigipoolse toetamise algatamine aitaks kaasa rahva silmaringi laienemisele, oma tervise väärtustamisele ja ajaloolise mälu lõimumise levile.

Rahvuslik filmikunst on strateegiline relv. „**Nimed marmortahvliil**” on



„Nimed marmortahvilil”, 2002. Režissöör Elmo Nüganen. Reaalkooli poisid Vabadussõjas.

Märten Krossi foto

seda ajas tõestanud. **Elmo Nüganeni** lavastatud film Vabadussõjast on üks parim rahvuslik suurfilm. Riik peaks rohkem ja eelistatumalt suunama vahendeid rahvuslikku filmi – oma rahva edukuse ja riigi kestma jäämise nimel.

Iseseisvuspäeva kunstilise sisu dramaturgiline ülesehitus kulmineerus panoraamse XX sajandi Eesti ajalugu käsitleva värskes mängufilmi „**Elavad pildid**” esitusega. See on teine parim rahvuslik suurfilm. Ei jää muud üle, kui ainult õhata, et kui palju häid teatrinäitlejaid meil on. Teatrinäitleja kehtestab tahes-tahtmata Eestile, nagu enamikule väikeriikidele, omase filmistiili. See pole üldsegi paha. **Ita Ever** ja **Aarne Üksküla**, sügav kummardus nauditavate tipprollide eest! Möödu-

nud sajandi seitsme riigikorra ajal pidi eestlane kogu aeg maksma, kas oma varanatukese või kehaga. Dramaatilised sündmused möllasid nagu klassikalistes kiredraamades. Kogu filmi looritas kõri pitsitav vaesuse motiiv. See on andeka režissööri autoripositsioon suurte saamahimust. Olen pärit sõjajärgsest isadeta põlvkonnast. Maalapsena mäletan hästi, kuidas eesti naine tööd rügas, kuidas kuuseokstega lehma toideti ja lattide abil laudas püsti hoiti. Eesti eliit oli kas maha löödud või põgenenud Läände.

Riigi sünnipäevakontsert oli nagu jätk mängufilmile. Lavale paigutatud ekraanil näidati autorifilmi kaadrite kaudu oma riigi pidupäeva tähistavat rahvast. Kaadrid ekraanil ühendasid saalis istuvat Eesti riigi eliiti ja Eesti

inimesi. Kolmanda silmana võttis la-
vastusest osa kogu rahvas teleekraa-
nide kaudu. Lihtne, mõjuv ja geniaal-
ne. Naise esitatud kontserdi avamäng
orelil oli hümn eesti naisele. Naised
võtsidki kogu peo juhtimise üle, süm-
boliseerides nii Eesti elu kestvust. Ürg-
sed viisid tähistasid eestlaste vanimat
elupaika Pärnu jõe suudmes. Lausa
elektriline side lahvatas, kui noor poe-
tess hakkas lugema oma luulet. Ühine-
sid dokumentaalis „Monument” **Silvia
Laidla** hingestatult esitatud ja Hirve-
pargis kivvi raiutud **Marie Underi**
luuleread ning võõrvõimu dramaatili-
sed stseenid mängufilmist „Elavad pil-
did”. Mu sünnikohta, koolitee kõrvale,
rajatud „Eesti ema” kuju lisas isikliku
mõõtme. Olulised olid ülekandekaa-
merate valitud võttekohad. Kaadrite
koosluses andsid need alltekstiga ül-
distuse riigi, inimese ja võimu vahe-
korrast Eesti tänases päevas.

Kui eelmise presidendi proua ar-
vas, et kätlemise tseremoonia on ajast

ja arust, siis eesti rahvakunsti parim
asjatundja ilmselt ei mõelnud tõsiasja-
le, et just see osa on kapitalistliku jul-
ma moetööstuse pidupäev, nii nagu
kõik kristlikud pühad on kaupmeeste-
le. Kristlikus kultuuris patukahetsuse
müügi kehtestamine keskajal pani ju
aluse nüüdisaja pangandusele. Mul pi-
di peaaegu pidupardi kont kurku kin-
ni jääma, kui nägin ekraanil presidenti
kätlemas režissööri, kes ei ole siiani tei-
nud veel ühtegi filmi. Telenaieste pikk
usutus režissööriga otse-eetris andis
mõista, et ilmselt on tegemist vahen-
deid jagava kinnise ringi poolt välja
valitud persooniga.

ETVst saadud emotsionaalse ter-
vikmõju tulemusena tekkis kinnistuv
uitmõte, et Pärnus peaks taastama Ees-
ti Vabariigi sajandaks aastapäevaks
ajaloolise Endla teatrimaja, mis oleks
vormilt ausammas riigi kestvusele, si-
sult kajastaks meie mitme tuhande aast-
tast rahva ning saja-aastast riikluse aja-
lugu. On sümbolne, et kõige vanem

„Elavad pildid”, 2013. Režissöör Hardi Volmer. Helmi – Ita Ever ja Julius – Aarne
Üksküla – on üle elanud kõik sajandi tõusud ja mõõnad.





„Jüri Rumm”, 1994. Režissöör Jaan Kolberg. Tulipäine talupoiss Rummu Jüri – Hannes Kaljujärv – ei karda saksa parunit ega Vene tsaari politseid, kõrtsikaklusi ega isanda käsu täitmata jätmist.

Lembit Peegli foto

säilinud arhiivikaader on XX sajandi algul tundmatu operaatori Pärnus filmitud laulupeoliste rongkäik Endla ajaloolise teatrimaja taustal. Sümbolitel on maagiline mõju ja tähendus.

Tänavu möödub kaksikümmend aastat, kui toimus eesti rahvusliku filmi esimene tulemine **Jaan Kolbergi** mängufilmiga „**Jüri Rumm**”. See oli kuns-

tiliselt võimas avang ja mõjus sama jalustrabavalt nagu sügaval Vene ajal **Jaan Toominga** teatrilavastus „**Laseb käele suud anda**”. Mõlemad kultuurisündmused on mind siiani tugevalt mõjutanud. Hiljuti näitas ETV 2 Eesti esimese laine suurfilmi „**Jüri Rumm**” taas. Täpselt sama mõju. Võibolla veel võimsam, kuna praegused tippnäitlejad olid siis kaksikümmend aastat nooremad. **Hannes Kaljujärve** esimene roll. Täpsed tüpaazid. **Ervin Õunapuu** ja **Rein Kotovi** imepärane kooslus. Ei mingit märki nõukogude aja talufilmist. Täpne dialoog. Tihe montaaž. Uhke oli tiitritest lugeda, et filmi rahastamise taga seisid Eesti kapitalil olevad erapangad. Riiklik filmipoliitika survestas samal ajal negatiivselt erastuudioti arengut. Riigi filmiametnikud lootsid taastada tsentraalse juhtimiskeskuse. Mõned pole seda plaani siiani maha matnud. Selle eesmärgi nimel hävitati terve põlvkond professionaalset filmiloojaid. Ükski filmiteadlane pole viimase kahekümne aasta filmi tootmise dramaatilist arengut uurinud.

Hardi Volmeri emotsionaalne, läbitunnetatud ja õpetlik rahvuslik kunstiteos „Elavad pildid” oli ETV keskne sündmus Eesti Vabariigi 96. aastapäeval. Lisaks Jaan Kolbergi „**Jüri Rumm**” ja Elmo Nüganeni „**Nimed marmortahvlil**”, nii on kahekümne aasta jooksul loodud kolm rahvusliku filmikunsti tippteost. Lugupidamine ja edu nende filmide rohkele meeskonnale.

Eesti Televisioon ja eesti rahvuslik filmikunst on tõusnud uuele tasemele. Peab hoolikalt jälgima, et rahvusliku filmikunsti loomist oma rahvale ei hakataks raha teenimise nimel lammutama, nagu on tehtud mitmete oluliste kultuuriobjektidega. Need ohud on olemas.

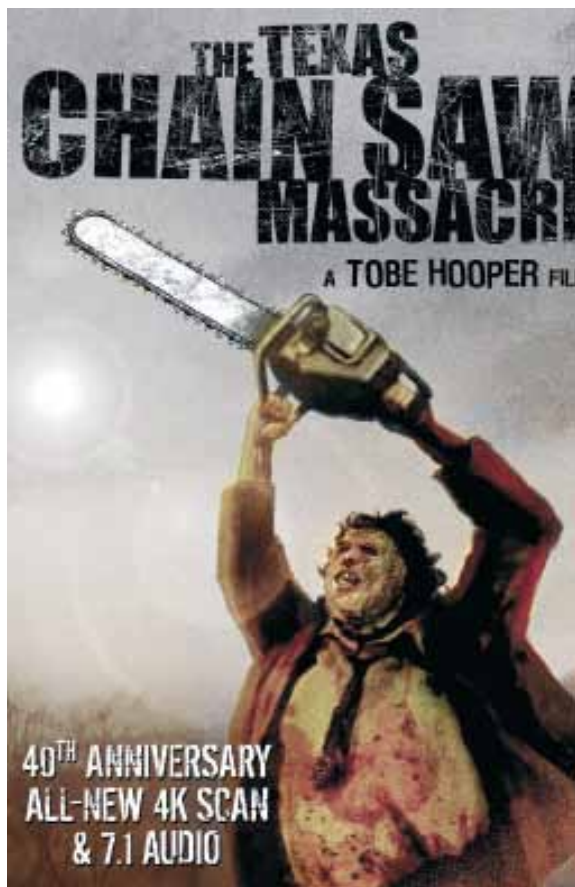
ELU JUST NAGU AMEERIKA MÄGEDEL

9. Haapsalu õudus- ja fantaasiafilmide festivali elutöö auhinna laureaadi Tobe Hooperi loomingust

HELMUT JÄNES

Õudusfilm on ääretult habras žanr. Ühel päeval sa armastad teda, teisel unustad ja kolmandal tambid mutta. Õigesti öeldakse, et kui sa pole proovinud teha ühtegi õõvafilmi, siis pole sa mõnes mõttes veel päris filmitegija. Õudusfilmi tegemine on sarnane börsiturul kauplemisega, kus vaelearestus võib maksma minna kogu maise varanduse, numbreid õigesti kokku liites võib aga teenida oma esimesed miljonid. Ka Austinis Texas 25. jaanuaril 1943 sündinud ja üles kasvanud **Tobe Hooperi** loomingut võib lühidalt kokku võtta eelöelduga. Tänavu 71-aastaseks saanud vanameister on läbi nelja kümnendi kihutanud kui turvavõõta hullumeelne Ameerika mägedel, kellele põhjasolek on sama tuttav seisund kui kuulsuse püünel viibimine. See on ühe filmitegija saatus, tõelise *auteur'*i läbipõlemise kurbmagus traagika.

Koos oma nimekamate põlvkonnakaaslaste **Wes Craveni** ja **John Carpenteriga** on Tobe Hooper kindlasti üks olulisemaid tabude murdjaid õudusfilmi žanris, kes murdis ennast filmi 1970-ndate esimesel poolel. Tema kõige mitmekihilisem taies, nelikümne aastat tagasi valminud „**Texase mootorsaemõrvad**“ küll talle enda-



„Texase mootorsaemõrvad“, 1974.
Reklaamplakat filmi 40. aastapäeva tähistamiseks.



„Elusalt söödud“, 1977.

le ega tema võtetiimile miljoneid ei toonud, kuid filmist ja Hooperist räägitakse taas väga palju just filmikunsti edendamise seisukohalt. Täna on kunagine „lihafilmi kuningas“ küll oma parimate aegade hale vari, kuid endiselt aktiivne. Kutsest külastada üheksandat korda toimuvat Haapsalu õudus- ja fantaasiafilmide festivali ja võtta vastu elutöö auhind vanameister küll viisakalt keeldus, kuid saatis palavad tervitused kirja teel nii HÖFFi korraldusmeeskonnale kui ka publikule. Oma usutluses Eesti Ekspressile ütles Hooper, et on tänulik festivalile elutöö auhinna eest ja loodab, et tema filmid Eesti rahvale meeldivad. HÖFF pühendas Hooperile miniretrospektiivi, millel oli Haapsallu kohale tulnud publikul võimalik näha kahte tema paremikki kuuluvat linatost, „Texase mootorsaemõrvu“ ja „Salemi vampiire“.

Filmist ja kinost sai noore poisi kiring ja kutsumus juba 1950-ndatel, kui Tobe'i nähti isa käest laenatud 8 mm kaameraga tegutsemas. Noore mehe kiring midagi pidevalt filmida muutus palavikuliseks haiguseks 1960-ndatel, kui ta metsikul kiirusel tegi nii lühikui dokumentaalfilme ja pidas Austini kolledžis ka õppejõu ametit. Hooperi „süütuse võtjaks“ võib pidada 1968. aastal tehtud täispikka *cinéma vérité* stiilis dokfilmi folkmuusikat viljelevast triost **Peter, Paul and Mary**, kui bänd andis kontserte Texase ringreisil. Hooperi esimene mängufilm, tänapäeval hipiringkonnas kultusfilmiks saanud „**Munakoored**“ (1969, tuntud ka nimega „**An American Freak Odyssey**“) kinodesse ei jõudnudki, kuid pälvis auhindu mitmel festivalil. Film, milles hipid satuvad silmitsi maaväliste jõududega, andis jõuliselt märku Hooperi tulevasesest käekirjast, mida

iseloomustas pisut nihkes maailmapildi kujutamine.

Õigusega peetakse Hooperi teist täispikka filmi „Texase mootorsaemõrvad” (1974) märgiliseks mitte ainult õudusfilmi žanris, vaid kogu kinokunsti ajaloos. Saanud ainest tõsielulistest sündmustest linnalegendiks kujunenud Wisconsinis lihuniku **Ed Geini** tapatöödest (viimase teod inspireerisid ka „**Pühhot**” ja „**Voonakeste vaiki-**”**mist**”), võeti see üles minimaalse eelarvega, mis erinevate andmete järgi ulatus 60 000 – 200 000 dollarini, aga tõi hiljem kinodes sisse üle 50 miljoni dollari. See on peaaegu läbinisti kolledžifilm, tehtud Hooperi koolikaaslaste osavõtul ilma praktiliselt ühegi professionaalse näitlejata. Tööl puudus igasugune alus saada kassapommiks ja suurte masside hirmutajaks, veel vähem teed rajavaks linatseoseks filmikunsti ajaloos. Kõike seda see aga oli. Intrigeeriva pealkirjaga linatseost võib pidada ka kannibalifilmiks, kuid rohkem on see mõju avaldanud hoopis 1980-ndatel üleekspluateeritud *slasher*’ižanrile (löikumisfilm), sest tõi esimest korda filmi näitlejanna **Marilyn Burnsi** näol n-ö *final-girl*’i (viimane tüdruk) ja *scream queen*’i (karjumise kuninganna) tüüpi mõisted, mis iseloomustasid tavaliselt kurjategija eest pakku pääsenud süütut neitut. Mõni aasta hiljem sai selle tüübi kõige kuulsamaks esindajaks **Jamie Lee Curtis** teostes „**Halloween**” (1978, rež John Carpenter) ja „**Lõpupidu**” (1980, rež **Paul Lynch**). Hooperit võlus saamehe mõrvade loo jutustamise juures võimalus teha film võimalikult nihilistlikult ja naturaalselt, kus vastikute helide ja ebaleva montaaži kaudu poetakse vaatatajale sügavale naha alla. Peab ütleva, et ka nelikümmend aastat hiljem on

filmi põnev vaadata, sest räguste demonstreerimise asemel (filmis esineb vaid üks otseselt verine ja rõlge stseen, kus peategelane Nahknägu saeb endale jala sisse) halvatakse publiku seninägematu pildikeelega. Hooper lootis filmile saada pehmet vanusepiirangu reitingut, aga talle üllatuseks keelati filmi näitamine paljudes riikides, sh Suurbritannias ja Austraalias sootuks. 1975. aastal demonstreeriti teost Cannes’i filmifestivalil ja filmikriitik **Rex Reed** kirjutas ühena esimestest sellele positiivse arvustuse. Järgnev, nagu öeldakse, on ajalugu.

„Salemi vampiirid”, 1979.



Ka oma järgmise filmi „**Elusalt söödud**” (1977) tegemiseks sai Hooper inspiratsiooni Texase folkloori sulandunud tõsielusündmusest, aga sedapuhku kellestki **Joe Ballist**, kes 1930-ndatel söötis oletatavalt oma alligaatorifarmis lemmikloomadele tapetud naiste laipu. Film kukkus läbi ja tulemus pani õlgu kehitama. Hooper on hiljem halvas tootmisprotsessis süüdistanud produtsente, kes ei lasknud tal tegutseda oma nägemuse järgi, mille tõttu ta enne filmi lõpetamist ka projektist loobus. Näitlejana kasutas Hooper peaosas 1950-ndate Hollywoodi staari **Neville Brandi**, kes kehastas neurootilist krokodillifarmi- ja hotellipidajat. Ühe oma esimestest rollidest tegi filmis ka hiljem Freddy Kruegerina kuulsaks saanud **Robert Englund**, keda režissöör kasutas veel mitmes oma hilisemaski filmis.

Warner Brothersile toodetud John Carpenteri telesarja „**Keegi jälgib mind!**” (1978) produtsent **Richard Kobritz** tegi pärast Hooperi viimase filmi fiaskot mehele ettepaneku ekra-

niseerida värskelt raamatupoe lettidele jõudnud **Stephen Kingi** romaan „**Salem’s Lot**” väikelinna pesitsema asunud vampiiridest. „Salemi vampiirid” (1979) valmiski kolmetunnise telesarjana, mis pälvis kolm Emmy nominatsiooni ja millest hiljem lõigati kokku tunduvalt kahvatum ja tänapäeval raskesti jälgitav kahetunnine versioon Euroopa filmilevi jaoks. Hooper on meenutanud, et see oli tema karjääri kõige vabama lennuga tehtud Hollywoodi film, kus keegi ei keelanud ega käskinud teda. Meenutame, et samal aastal valmis veel kaks olulist vampiirifilmi, **Werner Herzogi** „**Nosferatu**” **Klaus Kinskiga** ja **John Badhami** „**Dracula**” **Frank Langhelliga**. Vampiirid olid kuum teema ja konkurents selles vallas ülisuur. Hooperi teost peetakse neist kolmest siiski parimaks.

1980-ndate algusaastateks oli Hooperist saanud lavastaja, kes ootas Hollywoodilt uusi pakkumisi. Tema järgmise filmiga „**Lõbustustelk**” (1981) kordus kahjuks sama, mis filmiga „Elu-

„Poltergeist”, 1982.





„Elujõud“, 1985.

salt söödud”. Igati kassatulusaks vormistatud lõikumisõudukas neljast noorest, kes satuvad tsirkuses sarimõrtsuka püüsisesse, teenis küll avanädalatel filmi tootmiskulud enam-vähem tasa, kuid unustati seejärel suhteliselt kiiresti. Taas kordusid probleemid produtsentidega ja Hooperile kulus ära abikäsi, mille ulatas talle ei keegi muu kui **Steven Spielberg** isiklikult.

Spielberg, kellest oli saanud mitme eduka filmiga Universal Picturesi kõige tulusam filmilavastaja ja -produtsent, tegi pärast oma ulmefilmi „**Kolmanda astme lähikontakt**” (1977) ettevalmistusi tulnukate rünnakust kõneleva teose „**Õõtaevas**” tegemiseks, kuid kuna vahele tulid 1982. aasta suurima kassamagneti „**E.T. – sõber kaugele**” võtted, tegi Spielberg ettepaneku filmi lavastada Hooperile. Hooper küll keeldus pakutust, kuid sai omakorda võimaluse teha Spielbergi kaaskirjutatud ja -produtseeritud kummitusfilmi „**Poltergeist**” (1982). Efektsest õudusfilmist, mida žanrilt võib pidada ulme-perefilmiks, sai 1982. aasta üks suurimaid kassamagneteid, kuid see

jättis Hooperi edasisele karjäärile mõru järelmaitse. Meest süüdistati järeleandmises Spielbergi kõva käe poliitikal, tänu millele film nii kommertslik ja edukas tuligi. Hooper punnis küll öeldule vastu, kuid kahju oli tehtud. Praegu tuntakse „**Poltergeisti**” just ennekõike Spielbergi filmina, milles Hooperil oli täita vaid teise viiuldaja osa.

Mehe järgmised kolm filmi valmisid stuudios Cannon Films, mis oli edukaks kujunenud tänu meestele suunatud filmisarjadele „**Igatsees tapluse järele**” **Chuck Norris**ega ja „**Rambo**” **Sylvester Stallone**’iga. Kõik kolm üksteise järel valminud linateost kujunesid parajaks hävinguks nii produktsioonifirmale kui ka Hooperile endale, kes ei saanudki enam mõõnast üle. Neist esimene, „**Elujõud**” (1985) taaslustab brittide studio Hammer „**Quatermassi**” stiilis ulmefilmide apokalüptilise atmosfääri, kus inimkonda ähvardavad suvalise inimese kuju võtta suutnud tulnukad. Arusaamatu sümbioos satiirist ja ulmest ei rahuldanud kinopubliku maitset. Naeruväärsest mõjuvate efektide ja nõrga stse-



„Sissetungijad Marsilt“, 1986.

naariumiga ulmemärul läks stuudiole maksma küll 25 miljonit dollarit, kuid tõi tagasi vaid pisku. USAs põrus film täielikult, Euroopas võeti see vastu märksa heatahtlikumalt. Taas pörkus Hooper vastu produtsentide soove, kes tegid **Colin Wilsoni** romaanist „**Kosmosevampiirid**“ pehmemat sorti perefilmi, mille lõpptulemust nägi Hooper ette teisiti. Sama kordus ka 1953. aasta ulmeklassika „**Sissetungijad Marsilt**“ 1986. aasta taasekraniseeringuga, mis tekitas stuudio eelarvesse veelgi suurema puudujäägi kui Hooperi eelmine teos ja oli üks aasta suurimaid läbikukkumisi. Pettumuse valmistas ka samal aastal esilinastunud ja neli miljonit dollarit maksma läinud „Texase mootorsaemõrvade“ jätkulugu, mis originaali tõetruu *horror*’i kõrval mõjub lausa häbiväärselt labase paroodiana iseenda üle. Tänu originaalfilmi toekale fännibaasile päästeti film suurest läbikukkumisest ning see suutis kolmest Cannoni

toodetud filmist ainukesena kulud tassa teha ja hiljem videomüügist ka tulu teenida.

1980-ndate lõpul leidis Hooper endale uue niši televisioonile ja otse videosse tehtud minimaalse eelarvega valminud filmide näol, mis toidab teda seniajani. 1993. aastal väntas ta Robert Englundiga Egiptuses aset leidva tegevusega erootilise õuduka „**Ööjudinad**“, mis kinodes jooksis vaid limiteeritud kujul ja sai märksa suurema populaarsuse videolevis. Ka oma järgmises, jällegi Stephen Kingi romaanil põhinevas filmis „**Lihamasin**“ (1995) kasutas Hooper Englandi hirmutavat karismat, kes kehastas filmis pesumaja bossi, kes on kuradiga lepingu sõlminud. Üha rohkem hakkas Hooper töötama ka televisioonisarjadega, nagu „**Nowhere Man**“ (1995) ja „**Dark Skies**“ (1996), tehes ka üksikuid osi populaarseks kujunenud sarjadele „**Hauatagused lood**“ (1991), „**Freddy luupainaja**“ (1988) jt.

„Lihmasin”,
1995.



„Džinn”, 2013.



Uus sajand tõi Hooperile uusi võimalusi. 2002. aastal tegi ta pilootosa edukale Spielbergi telesarjale „**Röövitud**” ning New Line Cinema kutsus teda tegema uusversiooni „Texase mootorsaemõrvadest”. Keskpärase filmi lavastas küll **Marcus Nispel**, kuid Hooperist sai filmi produtsent ja ta pääses tänu filmi 120-miljonilisele kassatulule pärast kahekümneaastast pausi meedia huviorbiiti. Tänapäevaks on originaalfilmile toetudes tehtud kokku kümme täispikka filmi ja telesarja, viimane neist möödunud aastal ka juba 3D-versioonis.

Hooperi seni viimane film „**Džinn**” (2013) valmis Araabia Ühendemiraatides ja räägib taas loo vaimudest. Näikse, et vanameister ei mõtlegi veel niipea areenilt kaduda ja lubab intervjuudes uute projektide sündi. Jäin korraks mõtlema, et miks ei võiks ta koostööd teha temast neli aastat vanema eesti juurtega ja samuti 1970-ndatel filmiga „**Hiidämblike sissetung**” (1975) pöörast edusõitu teinud **Bill Rebasega**, kellel on samamoodi ette näidata HÖFFi elutöö auhind. Kahe mehe loominguks on sarnast, millest võiks sündida midagi põrutavat. Jääme põnevusega ootama!



Tobe Hooper.

Tobe Hooperi mängufilmid:

„Munakoored“ (*Eggshells*, 1969); „Texase mootorsaemõrvad“ (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974); „Elusalt söödud“ (*Eaten Alive*, 1977); „Salemi vampiirid“ (*Salem’s Lot*, 1979); „Lõbustustelk“ (*The Funhouse*, 1981); „Poltergeist“ (1982); „Elujõud“ (*Lifeforce*, 1985); „Sissetungijad Marsilt“ (*Invasaders from Mars*, 1986); „Texase mootorsaemõrvad 2“ (*The Texas Chainsaw Massacre 2*, 1986); „Loomulik põlemine“ (*Spontaneous Combustion*, 1990); „Täna öösel olen ohtlik“ (*I’m Dangerous Tonight*, 1990); „Tobe Hooperi ööjudinad“ (*Tobe Hooper’s Night Terrors*, 1993);

„Laibakotid“ (*Body Bags*, 1993, kaasrežissöör); „Lihamasin“ (*The Mangler*, 1995); „Korterimaja“ (*The Apartment Complex*, 1999); „Krokodill“ (*Crocodile*, 2000), „Tööriistamõrvad“ (*Toolbox Murders*, 2004); „Surnukamber“ (*Mortuary*, 2005); „Destiny Express Redux“ (2009); „Džinn“ (*Djinn*, 2013).

ERKSAVÄRVILINE ÕUDUSFILMIDE MEISTER DARIO ARGENTO

RALF SAUTER



Dario Argento.

Itaalia **Alfred Hitchcock**iks nimetatud **Dario Argento** (sünd. 7. IX 1940) teatakse peamiselt lugematute õudusfilmide poolest (enamasti *giallo*'d), mida võib kergesti ära tunda isikupärasest pildikeelest ja nõtkest tehnilisest teostusest. Suisa kinnisideeline erksate värvide kasutamine on üks režissööri silmapaistva stiili põhiline tunnus. Seda on Argento kõige intensiivsemalt rakendanud fantaasiarikkamates linateostes, näiteks „**Suspirias**” (1977) ja „**Infernos**” (1980) – (nõia)filmides, millega ta eemaldus ajutiselt särtsakatest sarimõrvaripõnevikest, mis moodustavad suurema osa tema loomingu. Värviküllased on tema linateosed

muidugi alati olnud, temaatikast sõltumata. See ei muuda neid aga eba-meeldivalt elitaarseks, vaid lihtsalt esteetiliseks ja on ühtlasi takistanud neil aeguda; erinevalt enamikust räpastest 70-ndate maniakifilmidest näeb kriminull „**Profondo rosso**” (1975) nii hea välja, et võinuks esmakordselt linastuda tänavu. Muidugi pole kaugeltki kõik stseenid tema filmides kirevad, see muudaks need lihtsalt eemaletõukavaks, aga enamasti on neiski mõni osavalt paigutatud erksamatooniline detail, mis torkab silma ja annab filmile iseenesest argentolikult kaleidoskoopilise hõngu, olgu selleks siis sigaretipakk või käterätikud. Kasvõi paariks



„Kristalltiibadega lind”, 1970.

sekundiks näidatava inimese mütsi või lipsu värvus on väga oluline.

Argentot võib pikemalt järele mõtlemata nimetada *auteur*'iks, sest ta on jäänud kindlaks temale iseloomulikule käekirjale ning kõigile lavastatud filmidele siiani ka ise stsenaariumi kirjutanud. Õudusžanri kohati kitsaste müüride vahel ei tegutse kuigi palju neid, kelle kohta seda lausuda võiks, veel vähem selliseid, kes oleksid järjepidevalt töötanud juba aastakümneid. Paraku ei ole keegi täiuslik, Argento anded režissööri ja ka kunstnikuna avalduvad juba varasemates filmides, ent hästi struktureeritud ja sidusate süžeede loomisel kipub ta peaaegu alati hätta jääma, sest ta on intelligentne tehnilises, mitte loomingulises mõttes. Õnneks on vastupandamatu stiil alati see, mida tema teoste puhul juba aastakümneid enim tähtsustatud, pisut juhuslikud või jäigad süžeekäigud ei tee neid sugugi halvemaks. Vastupidi, paljud väidavad lausa, et see on omamoodi oluline osa tema filmidest ja nende võlust ning kuulub kummalisse valemisse, mille järgi Argento oma filmid valmis teeb.

Vikerkaare seitsmest värvist on Argento kiindunud kõige rohkem punasesse, mistõttu on lausa loogiline, et tema filmides tapetavatest tegelastest purskub sooja verd ojadena, kui mõni teravast teravam objekt nende ihusse tungib. Argentot on süüdistatud misogüünias ja fetišismis, sest tihtilugu on tegelasteks kaitsetud tütarlapsed, keda põhjalikult tutvustama ei vaevuta ja keda lavastaja kohtleb nautlevalt objektidena. Ajalises mõttes moodustavad tseremoniaalsed mõrvastseenid aga minimaalse osa Argento filmidest. Kindlasti ei ole ta kunagi olnud huvitatud ajuvabadest verepulmadest *à la Sam Raimi* või *Peter Jackson*, pigem mõjuvad sellised episoodid pinget maandavate hingetõmbepausidena, sest lugu seiskub hetkeks, et erksaim inimkehas leiduv kehavedelik saaks katta põrandad ja värvida seinad. Kehad on pelgalt katalüsaatorid.

On üllatav, et ehkki Argento pole eales peljanud ennast korrata ning kindlate lahenduste ja ideede juures püsida, ei tundu ükski tema hinnatud film kulunud või mõnd teist imitee-



„Inferno”, 1980.

riv. Tema linasteostes tuleb näiteks pahatihti tegemist nahkkindaid kandva salapärase maniakiga (nagu *giallo*'des kombeks), kelle tegeliku identiteedi paljastamine on tähtis osa filmi kulminatsioonist. Lisagem juurde Argentole omased tehnilised iseärasused (sh eelmaintud värvikompositsioon ja näiteks energiline süntesaatorimusa) ja saamegi kokteili, mida režissöör läbi aastakümnete ikka ja jälle on armas-

tanud serveerida, kuid mille mekk on miskipärast alati erinev. Tema loomingu on ühtlane, aga mitte üksluine.

Argento filmidest põnevaid seoseid otsides avastab muu hulgas, et tal on loomulik huvi kaunite kunstide vastu: „**Tenebres**” (1982) mängib olulist rolli kirjandus, „**Operas**” (1987), nagu pealkirjastki järeldada võib, ooper („**Macbeth**”). Sageli tõstatatakse maalikunsti teema. Ka loomadest ei tule Argento

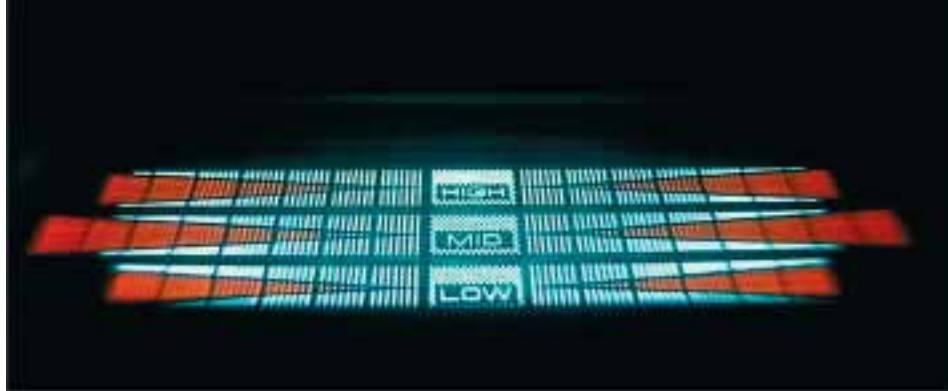


„Hullumeeletu”, 1982.

filmides puudu, kusjuures esimesed kolm filmi, mille pealkirjad sisaldavad kõik loomade nimetusi, kuuluvad ebaametlikku „**Animal Trilogysse**“. Sulelised ja karvased ei ole tema töös lihtsalt elemendid taustal, üleloomuliku sisuga õudukates on nad tapja rolliski („**Inferno**“; „**Phenomena**“, 1985). Eelmainitud „**Opera**“ süžee üheks keskseks komponendiks on näiteks rongad – linnud, kes **Shakespeare'i** „**Macbethis**“ ja üldisemalt sümboliseerivad surma, mida Argento armastab oma filmides rõhutada kolju kujutisega. Mitte kuigi üllatavalt väntas Argento 2012. aastal (väidetavalt kohutava) ekraniseeringu **Bram Stokeri** kuulsaimast romaanist „**Dracula**“, milles kuulub krahv oskas teadupärast erinevate loomade kuju võtta.

Vastupidi laialt levinud arvamusele võib „**Operat**“, milles abitu ooperilaulja põgeneb teda jälitava kurguhääle tapja eest, nimetada üheks Argento tugevaimaks filmiks – mis sest, et tema puhul tüüpilised loogi-

kavead ei puudu ka sellest kassi-hiire mängust täielikult ning jabur, lausa sobimatu lõpp silmi pöörutama paneb. Film on imetabaselt hästi tehtud! Ja millised innovaatilised, vahvad vigurid Argentolt, kes näiteks visualiseerib südametukseid kaamera abil ning näitab teatud sündmusi läbi tegelaste enda silmade. Nägemine ja vaatamine mängib filmis suurt rolli: maniakk ei tapa tüdrukut, vaid mängib temaga psühholoogilist mängu, sidudes teda korduvalt kinni ning sundides jälgima, kuidas ta teistelt elusid võtab. On öeldud, et idee kujunes välja Argento pahameelest inimeste vastu, kellel oli kombeks tema filmide kõige olulisemate mõrvastseenide ajal mujale vaadata. Neis stseenides on alati ka midagi vuajeristlikku ja seega võib väita, et „**Opera**“ puhul kandub see sujuvalt sissusse üle. „**Opera**“ näitab ka, et Argento pole vanamoodsate harjumustega, sest ajaga kaasas käivalt kuulub filmi kõige värvilisemate elementide hulka suur kaheksakümnendate stereokes-



„Opera”, 1987.

kus. Erinevalt paljudest varasematest lavastaja *giallo*'dest on „Opera” pigem paranoiafilm, mida juhib psühholoogiline pingeline.

Filmilavastajana ei pidanud Dario Argento praktilisi kogemusi omandama ega erinevate stiilidega katsetama, et täpsemalt aimu saada, mis talle meelepärane on. Kõik eelnevalt väljatoodu on olnud tema filmidele iseloomulik alates debüütfilmist, mis linastus 1970. aastal ning kannab pealkirja „**L'uccello dalle piume di cristallo**” (*The Bird with the Crystal Plumage*); stabiilne kaamera piilub ja jälgib, mitmed pooleldi paljastatud või kutsuvas asendis noored naised leiavad salapärase tapja käe läbi

oma lõpu ning muud tegelased viibivad ja liiguvad kirjudes ruumides, mida täidavad ilusat värvi dekoratsioonid või tarbeesemed. Film ei ole täiesti prii ka loomadest, nimelt mängib süžees tähtsat osa haruldane linnuliik, millele viitab mõistagi pealkiri. Kuna tegu on *giallo*'ga, ei puudu filmist ohtlik kurjategija. Argento võtab, nagu ikka, südameasjaks kujutada peategelast terroriseerivat sarimõrvarit kui nahka riietuvat hullu, kelle hääl on kähisev ning kes armastab naisi lähemalt vaadelda, enne kui nad märglevalt tapab. „L'uccello...” kõige ikoonilisem mõrvastseen leiab aset filmi alguses, kui sarnaselt „Operas” kiusatava neiu



„Stendhali sündroom“, 1996.

peab valel ajal valesse kohta sattunud peategelane kuritööd pealt vaatama, sest on aheldatud kahe suure klaasukse vahele ega saa seetõttu surmasuus naist päästma tõtata või abi kutsuda. Ei ole sugugi mõtet eeldada, et tema filmide saladuslikud noavibutajad on tingimata külmaverelised maskuliinised mehed. Sageli selgub lõpus tehtud paljastuse käigus, et tapja on hoopis naissoost, hälbeline või väärarenguga inimene. Tapmiseni viinud psühhoosi põhjustajaks võib vabalt olla ka nooruses kogetud trauma.

Alates üheksakümnendate algusest on Argento filmide tase väidetavalt kõvasti langenud. Kui „Trauma“ (1993) ja „La sindrome di Stendhali“ (1996) suhtes on paljud austajad veel poolehoidlikuks ja kaitsvaks jäänud, siis viimase aastakümne jooksul valminud *thriller*’ite kohta on positiivset kosta vähestel. „Stendhali sündroom“ on muuseas esimene Itaalia film, milles on kasutatud arvutiefekte. Argentole kui filmide stiliseerimisest huvituva le ning areneva tehnika ja tehnoloogia ning uute võimaluste suhtes uudishi-

mulikule režissöörile ei saa nende kasutamist ette heita, kuid selliste efektide tarvilikkus on küsitav, eriti mõrvastseenide puhul, mis korraga jätavad odava ja labase mulje. Linatõeses mängib peategelast Annat tema enda tütar **Asia**, kes on üles astunud nii mõneski Argento uuemas filmis – iseäralik, pidades silmas, et Stendhali sündroomi põdev Anna langeb filmi jooksul korduvalt sõgeda vägistaja ohvriks. See-eest võib filmi puhul uuenduslikuks pidada, et vägistaja ei asu tüdrukuga manipuleerima ja teda jälitama, nagu Argento filmist eeldada võiks, vaid tüdruk vajub raskete üleelamiste tõttu ise sügavale hullusesse. Teisisõnu kujutab Argento niisugust traumat, mida on nooruses kogenud tema vanemates ja hinnatumates filmides tegutsevad mõrtsukad. Argento varasemate loomupärasemate teoste kõrval tundub „Stendhali sündroom“ siiski mannetu ja *B-movie*’lik ning kui seda võib – nagu targemad suud teavad rääkida – pidada tema viimaseks arvestatavaks filmiks, siis on küll kahju.

MANTLIPÄRIJA

PEETER SAUTER

„VANAMEES JA PÖDER“. Stsenarist, režissöör ja operaator: **Joosep Matjus**. Produtsent: **Riho Västri**. Helilooja: **Sven Grünberg**. Monteerija ja toimetaja: **Katri Rannastu**. 43 min 14 s, värviline. © Vesilind, 2009.

„KAJAKA TEOREEM“. Režissöör: **Joosep Matjus**. Produtsent: **Eero Talvistu**. Operaatorid: **Joosep Matjus** ja **Atte Hendriksson**. Helilooja: **Ekke**

Västri. Helirežissöör: **Horret Kuus**. Monteerija ja toimetaja: **Katri Rannastu**. Tantsija: **Daniel Kirsipuu**. 37 min 44 s, värviline. © Exitfilm, 2014. Esilinastus 2. mail 2014 kinos Sõprus Tallinnas.

Kes kelle mantlit on pärimas? Eks ikka loodusfilmitegija **Joosep Matjus** ühelt oma õpetajalt **Rein Maranilt** (Matjus sai operaatorina käe valgeks just Marani „Põdrakuningriigi“



Joosep Matjus
Kalifornias 2013.
aastal.
Marina Hendriksoni foto

jaoks põtru filmides ja ilmselt hakkas sealtn hargnema autorifilmi mõte). Ses suunas on vihjeid kõlanud siit ja sealtn, viimati Postimehes **Manfred Vainokivilt**. Ja küllap õigusega. On vähe operaatoreid, kes tundide, päevade, nädalate viisi viitsivad telgis passida ja loomast või linnust head kaadrit oodata.

Tõsi, täna on distantsilt juhivate kaameratega fauna filmimine läinud lihtsamaks kui Rein Marani hiilgeaegadel, mil kobakas kaamera tegi valju häält ja filmikassetti tuli kümne minuti järel vahetada ja filmikulu kippus loodusfilmi puhul limiite ületama. (Mine tea, ehk tehnilised raskused tegid asjast ka suurema väljakutse ja distsiplineerisid.) Aga ei ole praegugi lihtne saada kätte ilmekat suurt plaani kajakast või põdrast või kaadrit loomade paaritumisest. Neid (eelkõige tehnilisi) nõkse ongi Matjus täiendavalt omandamas, filmides sakslase **Oliver Goetzli** ja National Geographicu jaoks USA Yosemite'i rahvuspargis sekvoiasid ja näiteks koske Fire Fall, mille loojuv päike võib punaseks värvida nii, et tundub, nagu langeks mitte vesi, aga sulatuli. Sestap on teatud aasta- ja kellaajal koske pildistamas sadakond fotograafi, aga kord on pilv päikse ees ja kord ei ole koses piisavalt vett. Nii ei tundu loodusfilmi tegemine enam üksildase metsas uitamisena, vaid rohkem spordireporterite moodi staadioni ääres kükitamisena piltnike hordis.

Matjus ütleb, et ei tööta Ameerikas raha pärast, Eestis korraliku ameti peal teeniks paremini, eesmärgiks on ikka end üles töötada. Seal on hea tehnika käes, samas koosneb võttegrupp vaid temast ja soomerootslasest operaator **Jan Henrikssonist**, kellega suheldakse paraku inglise keeles. Kuidas Goetzli eesti operaatori leidis? Nä-

gi festivalil Matjuse filmi „**Vanamees ja põder**” ning sai aru, et seda meest on vaja. Sakslane tegi parajasti filmi Rootsi loodusest ja loomadest, aga ei saanud kuidagi põtru kätte. Nii tellis ta põdraepisoodid Matjuselt, kes võttis need üles Eestis, kus põdrad olid juba tuttavad. Arvatavasti ongi tsiviliseeritud Rootsis põtru raskem leida.

See, et loodusfilm, mis räägib ühest keskkonnast, on paralleelselt üles võetud mitmes eri kohas, on tavaline, teab Matjus. Näiteks filmi „**Wild Russia**” vene karud on tegelikult soomlased. Tavaline on ka episoodide lavastamine. Nii said Matjus-Henriksson näiteks Yosemite'is paar head kaadrit karust, kes leiab jõest forelli ja asub maiustama. Häda oli, et karu kadus poole võtte pealt kalaga ära metsa. Paarist kaadrist jäi episoodi jaoks väheks. Henriksson teadis, mis teha. Poest osteti paar forelli ja visati jõkke ning filmiti üles, et tekitada episoodi algus, kui karu alles saabub. Võeti vee all üles surnud forelli kallal maiustavaid vähilisi ja siis sulistati käega vees – karu tuleb! – ja vähid lasid jalga. Uurin Matjuselt, kui palju tohib loodusdokki lavastada. Matjus viitab autoriteet **Pirjo Honkasalo** seisukohale – dokki tohib lavastada nii palju, kui publik kannatab. Asi ei tohi lihtsalt läbi paista.

Küsin sellepärast, et Matjus on oma kahe filmiga liikunud puhtalt loodusevõttelt läbilavastamise ja oma (metafüüsilise) visiooni ülesehitamise suunas. Ja Matjus tunnustabki, et tahaks rohkem võtet kontrollida, aga see tähendab mängufilmi ja doki sulandamist, nagu tehakse viimasel ajal palju. Oluline tundub olevat siiski vahe, kas „mängukasse” lisatakse ehedaid dokkikaadreid või lavastatakse dokki põnevamaks.



„Vanamees ja põder”, 2009. Režissöör Joosep Matjus. Harri Põldsam ja põdrad.

Kas siis autentse reaalsuse esitamine pole tähtis, Joosep?

„Mingit ühest reaalsust pole olemas. Reaalsus luuakse alati filmimise käigus,” vastab Matjus. „Aga eetiline moment jääb. Sa ei tohi filmi jaoks näiteks loomi tappa või vigastada.”

Ette hüpatas – oma kajakafilms eksponeerib Matjus pikalt kajakapoe-ga, kes on viga saanud ja lohistab tiiba järel. Noor lind keksib ka üle sõidutee ja tuigerdab autode vahel. Nende efektsete kaadritega lõpeb film. Tekitab kaasaalamist? Kahtlemata. Kuidas sa jäta sellelaolise asja üles võtmata ja jooksed hoopis ise autode vahele, et vigane lind sealt välja aidata ja viia näiteks loomakliinikusse. Ja tõenäoliselt ei jää katkise tiivaga kajakas ellu nagunii. Loodusfilmi tegija kõnnib alati piiril.

Ka hauduvate lindude filmimine on ju häirimine jne.

Filmi „Vanamees ja põder” tegi Joosep Matjus viis aastat tagasi oma vanaisa **Harri Põldsami** idee järgi (teda ja põtru filmides) ja pühendas filmi poeg **Põvvatule**. Isiklik ja ehe noot on tajutav kogu filmis. Vanaisa olemises ja mõtetes (mida loeb kaadri taga **Aarne Üksküla**), filmija diskreetsuses.

Pealkiri toob meelde **Ernest Hemingway** jutustuse „**Vanamees ja meri**”, ja õigusega – nii filmis kui jutus on vana mees loodusega kokku sulamas, ennast taandamas ja leidmas sest elu sisu. Kuigi Hemingway pakub võitlust ja Matjus harmooniat. Kohe kargab mälest esile ka **Werner Herzogi** „**Grizzly Man**”, kus **Timothy Treadwell** kolmeteist aasta jooksul Katmai rah-

vuspargis Alaskal karudega lähedaseks püüab saada (ja ise end filmib) ja mille lõpul karu nii Treadwelli kui ta tüdruku **Amie** ära sööb, nii et otsijatele satub pihku karu poolt ära rebitud Treadwelli käsi, millel käekell alles tiksub. Herzogi film on mulle ka Matjuse filmi mõistmise võti. Luul, et loomadega lähedaseks saamine annab kirgastuse, vabastab ja aitab elu mõtestada ja seda teed käiakse kasvõi surma piirini liikudes, pole vaid Harri Põldsamil, see on võimalus kõigile. Kui Põldsam on ehe loodusemees, siis Treadwell oli linnapoiss, kes ei teadnud algul karudest mitte midagi.

Et põtradega kontakti saada, kehas tub Harri Põldsam Matsalu loopealse madalas kevadvees solistades ise põdraks. Ei, mitte väliselt, ta püüab olla põder käitumiselt, mõtlemiselt, elutunnetuselt. Sest ta teab, et põder tunneb selle ära. Nägemine pole põdral nii hea ega ka nii oluline. Piisab, kui harali sõrmedega käed pea kohale sarvedeks tõstavad. Olulisem on liikumise tempo, tähelepanu jaotus, helid. Põldsam teeb läbi plasttoru põdra häält, kõlksutab kokku põdrasarvi nagu sarveproovi tegevad põdrad isegi, rabistab okstes ja solistab veega. Kui valesti käitunud, jookseb põder minema. Kui oled sarnane, võid jõuda puudutamiseni. Põtradele omaks saamine võtab aega, kiirustada siin ei saa.

Tükk aega juurdlesin, miks vana mees ikkagi seda kõike teeb. Aga õnneks on kaadri taga tekst, mille Matjus on kokku pannud ja **Enn Säde** toimetanud. Kaadritagused vana mehe mõtted on poeetilised, aga ehedad ja veenvad: „Tule välja Ükskõrv, tule välja Vana Suur, ootan teid...” kutsub Põldsam mõttes põtru nagu vana indiaanlane, ja teisel viidatakse indiaani-

pärimusele otse – inimene, kes näeb unes tihti põtru, elab pika ja õnneliku elu. Jah, miks mitte, usutav, ju siis tarbetuid paineid ja mõttetuid kirgi liiast ei ole. Põldsam kommenteerib: „Mida hakkaksin peale, kui poleks unenägusid.” Põtrade keskel loopealsel viibida, on nagu elu ja unenägu saaksid üheks.

Mitmed motiivid kattuvad filmiga „**Kajaka teoreem**”, mida võib pidada põdrafilmi mõtteliseks järjeks, aga ka sisuliseks überpööramiseks. Miks, sellest pisut hiljem. Loomavaatleja tajub mõlemas filmis, et on ka ise vaadeldav ja objekt. Ja loom on see, kes teeb otsuse, kas aktsepteerib inimest ja võtab ta omade hulka või ei.

Põdrad tajuvad sedagi, et Põldsam on isaslooma rollis. Emased tunnevad mehe vastu kerget huvi, isased piidlevad kui konkurenti. Kui aga innaeg päriselt kätte jõuab, pole neil mehega enam asja, huvi jätkub vaid üksteise jaoks. Pullide mahasolistatud kiimaloikudes ehk trampades püherdavavad nii lehmad kui pullid ja külgehakkav lehk viib kõiki pöördesse, nii et karv kisub turri ja silmad valguvad verd täis.

Pulmitamise ajal loom ei söö suu-remat ega joo ja traavib päevas maha kümneid kilomeetreid, kaotades nii kolmandiku kehakaalust. (Mis oleks, kui vana mees endale trampast põdrakusega sama pulmalõhna peale paneks? – aga seda ta siiski ei tee, põdrasõbrana hoiab ta soliidset distantsi, ta ei peta põtru ega vaatajat.) Tuleb tunne, et kui seksuaalsus vallandab endorfiinid ja mõistust pimestava energiavoo põtrades, siis võib sest osa saada ka inimene, pulmamängu juures viibimine annab elujõudu, kui sa ise ka peigmees ei ole. Põldsam ütleb: „Pullitegemine hoiab noorena.”



„Kajakate teoreem“, 2014. Režissöör Joosep Matjus.

Finaalis on Matjus teinud vanaisale kingituse: vana mees ja põder sulavad kaadris kokku, unistus täitub. Ja vaadates saame olla õnnelikud koos vana mehega.

Võtame nüüd „Kajakate teoreemi“, mida kolm aastat filmida oli Matjusele raske ja vastumeelt. Sest, kuigi linnast pärit, tahaks ta loodusesse, aga nüüd mõistis end aastateks kõrghoonete katustele kajakate elupaikadesse turnima. Aga Matjus on nõus, et võtted ei peagi olema kerged, materjali vastupanu kannustab režissööri, hambad risti, oma igatsuste filmi kätte saama. Võimalik, et Matjuse vastumeelsus keskkonna suhtes tuleb läbi ka filmist, kus kajakast tehakse antikangelane. Eks linnas enesekindlalt omi asju ajav suur lind tundub juba **Hitchcockist** saati kõhedaks võtva elukana (seal olid küll kajakate kõrval ka varesed ja rongad).

Suur plaan kajakast, kelle silm sarnaneb inimsilmaga, aga ei pilgu, vaid vaatab justkui eikuhugi (pole fookuseeritud ja järgib tähelepanelikult kogu ümbrust), mõjub võõrastavalt ja Matjus näitab seda uuesti ja uuesti.

Ega linnas prügikaste tuuseldavad mereelu maha jätnud kajakad ole meie lemmiklinnud nagunii. Matjus teeb neist oma filmiluulus otsesõnu inimeste hingede napsajad, kes varitsevad ja jälgivad meid kogu aeg. Ja see on väga erinev pödrafilmist, kus loodust imetletakse. Siin on looduse esindaja irratsionaalne inimese hävitaja. Ei saa ma vaadates aru, mis on Matjusel kajakate vastu, miks teeb ta neist destruktiiivse jõu. Ka siin filmis saab anonüümne minajatustaja, kes tunneb, et kajakas teda jälitab ja kisub kadunud inimeste juurde, lõpuks kajakaks või looduse osaks, aga see on mina kadumine ja isiksuse

surm, mitte ülenemine ja loodusesse sulandumine nagu pödrafilmis. Võib ju rääkida linnainimese ja linnalinnu loodusest võõrandumisest, aga filmis see teema pinnale ei jää.

Film on esteetiline. Võtted moodsa te kõrgmajade katustel. Batoon, klaas, taevas ja kajakad. Peaaegu monokroomne sinakashall pilt, vertikaalne maailm. Külma ja julma. Nende raamide sees on ka puudutavaid kaadreid haudumisest, koorumisest, lendama õppimisest, mis siiski erilist empaatiat ei tekita, sest meile on sisse söödetud, et koorunu on kajakaraha poolt õnge võetud linnainimese hing.

Aga mõnegi jaoks hakkab see äraspidiromantika tööle. Nii andis **Tiina Lokk** Postimehes filmile hinde „viis“ (aga **Roman Baskin** „kahe“). Et film võib tunduda nii väga „viis“ kui ka halb, on vist kokku võttes hea märk. Nii juhtub tugevate filmidega, mille isikupärane visioon jääb mõnele, kes kontakti ei saa, lihtsalt hoomamatuks.

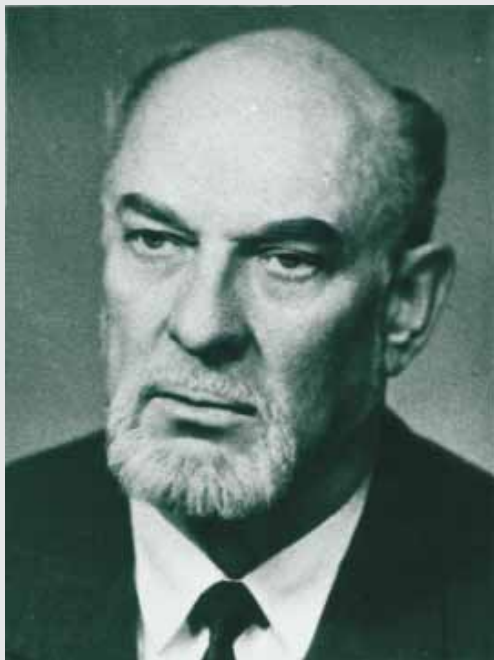
Niisiis, kaks tugevat, aga justkui vastandliku hoiakuga filmi – inimese õndsus põtrade maailmas ja kajakad kui metafüüsilised inimhingekütid. Ja Matjus ise ütleb, et tahaks autoripositsiooni filmis, lavastust, veelgi tugevdada. Mis paneb huviga ootama, kuidas inimene ja loodus suhestuvad Matjuse järgmistes töödes.

Mõne sõna tahaks öelda veel noortest filmiprodutsentidest. Koolitust saavad nad koos loominguliste tegijatega. Aga filmi autoreid me märkame, produtsente mitte eriti. Ja kui režissööride koolitamine kipub vohama ja meil pole neile filmiraha jagada, siis veel rohkem on hädas produtsendid (kellest on pigem põud), kes seda raha peavad aitama tekitada. Kui Matjus saab praegu Ameerikas head järelkooli ope-

raatorina, siis küll oleks hea, kui noori produtsente oleks võimalik samamoodi saata mujale maailma filmitootmise reaalsele tööle. Me kõik igatseme, et Eesti film maailma jõuaks, ja loodame, et selle ime teeb ükskord ära mõni noor režissöör (üks ole tasapisi tehtud ka). Aga ehk on imetegemise juures vajalik ka uue põlvkonna produtsendid, kes tajuksid, kuidas edukaid filme teha. Sest hea idee, skript ja võte on vaid pool muna. Oluline on ka, et see poleks tehtud puuriida taga ja põlve otsas (no geenius teeb muidugi ka nii), vaid et tegutsetaks sarnases võtmes, nagu see kunskopp käib mujal maailmas.

„Kajaka teoreemi“ produtsent on **Eero Talvistu**. Teda ma märkasin, kui **Dirk Hoyer** tegi filmikooli ajal täispika road movie „**Võõras**“ (*Detour*, 2007), mille Talvistu tootis. See pani kulmu kergitama. Ambitsioon tundus olevat suur. Nüüd on väike kõhededus, et samamoodi nagu noored filmitegijad kipuvad filmimasinavärgis peaga vastu seina joostes väsima, võib see veel rohkem kummitada noori produtsente. Aga kui režissööril pole filmiilmast kuhugi minna, siis hea produtsent ostetakse kergesti mujalegi üles. Mida teha, et nad mujale ei läheks?

JOOSEP MATJUS (sünd. 14. juunil 1984 Tallinnas) lõpetas Balti Filmi- ja Meediakooli magistriõppe 2009. aastal. Ta on teinud autorifilmid „**Vanamees ja põder**“ (2009) ning „**Kajaka teoreem**“ (2014) ja olnud mitme tudengifilmi operaator. Teisi filme operaatorina: „**Tsirkusetuur**“ (2010, rež **Jaak Kilmi** ja **Andres Maimik**); „**Suur jõgi, 1: Retk Leena lättele**“ (2010, rež **Vassili Sarana**); „**Järva ja linn**“ (2010, rež **Riho Västriku**); „**Tee-kond Araratile**“ (2011, rež **Riho Västriku**).



FELIX MANDRE

7. V 1928 – 1. VI 2014

See, jah see on hea

See on hea, nii hea!

See, jah see on hea

See on hea, nii hea!

Ei keela maailm mulle päiksekiirt

End aina saatjaks pakub sõbralik pilv

Lind laulusoojust pillab mu jalge ette

Pärja punub pääsusilm...

[- - -]

Kuu küljest murda hõbekillu võin

Täht hõõgub peol, kui välja sirutan käe

Öölt sooja mantli endale laenan selga

Kui su juurde kauaks jään...

[- - -]

See, jah see on hea

See on hea, nii hea!

See, jah see on hea

See on hea, nii hea!

Felix Mandre/Heldur Karmo „See on hea”.

Liisa Hirsch juunis 2014.
Harri Rospu foto



PERSONA GRATA

LIISA HIRSCH

Liisa Hirsch on noor helilooja, kel hoog sees. Ta ei peatu, kui on milleski selgusele jõudnud, vaid otsib, leiutab ja seikleb aina edasi. Tema süvenemisega tehtud töö on pälvinud ka väärilist tunnustust. Maikuus sai Liisa riikliku kultuuristipendiumi õpinguteks Haagi Kuninglikus Konservatooriumis.

Haagi tulla oli õige otsus. Mõnes mõttes ehk tavatu – kõik oli ju olemas: töökoht ja üpriski rahulik elu. Või no mis rahulik – ega teatrielu pole ju ka kuidagi rahulik, aga need olid rohkem mu lähedaste mõtted. Ise tundsin, et vajan suuremat muutust. Üht uut algust. Ja eneselegi ootamatult sattusin väga huvitavate nähtuste keskele. See on väga kirju seltskond, kes siin mõtleb ja loob. Tunnen siinses heliloojate ringis mingit New Yorgi kuuekümnendate hõngu, mitte ajas tagasi minekut, vaid justkui selle meelsuse jätkumist. Kui mõelda vaid, et enne Teist maailmasõda põgenesid paljud Euroopa eliitmuusikuid ja heliloojaid Ameerikasse – Schönberg, Varèse – ja hakkasid seal õpetama. Esimene põlvkond eksperimenteerijaid, Cage, Feldman, Wolff, on nende õpilased või sõbrad! Mõnes mõttes jätkasid nad Euroopa muusika traditsioone. Aga hoopis teisel moel, sest nendel heliloojatel oli mingisugune tohutu vabadus. Neil justkui puudusid juured. Ja tänu sellele märkasid nad ehk küsida peamisi küsimusi ja tulla välja täiesti originaalsete vastustega. Siin on kõik ka justkui kodutud, maailma eri paigust kohale rännanud. Aga sellepärast hoitakse ka rohkem kokku.

Enne Haagi minekut oli Liisa kirjutanud küllaltki palju muusikat teistele meediumidele. Sel olid oma võlud.

Tarbekunst on funktsionaalne ja inimesele oma praktilisusega ehk palju lähemal kui puhas kunst. See annab tunde, et teed midagi otseselt vajalikku. Aga samal ajal näib mulle, et ma siis ei küsi muusikas neid kõige tähtsamaid ja lihtsamaid küsimusi. Lahendan küll samuti probleeme, olen kriitiline, ka teatrimuusikas või filmis, aga see on teistsugune lähenemine ja selle rafineeritus seisneb just selles peenes kokkusulamisemises teise meediumiga. Aga harva juhtub, et sel puhul on võimalik mingit muusikalist nähtust põhjalikult, aega maha võttes, uurida. Haagi tülles tundsin, nagu oleksin jälle puhas leht. Teadsin enam-vähem, millesse usun ja mis on mu kvaliteedikriteeriumid, aga mingis mõttes olin valmis täiesti uut lehekülge pöörama ja vaatama, mis saab. Õnneks sattusid mulle juhendajaks pühendunud ja loominguiliselt võimsalt resoneerivad isiksused, kellel on see võime luua õhustik, kus julged välja käia ka kõige hullumeelsemad ideed.

Ühel suvel Muusikaakadeemia kahe kursuse vahel tekkis Taavi Tulevil ja teistel temasugustel idee korraldada Kesselaiul elektronmuusika öö. Ettevõtmine oli suurejooneline: püsti oli pandud vabaõhulava, toodud kohale generaator ja tehnika, kaldavees hulpis ujuvsaun ja krišnaidid olid kutsutud süüa tegema. Kesselaid oli kui töötatud maa, millest oli palju räägitud. Hääletasime Liisaga sadamani, lasime end kalapaadiga laiule viia ja käisime pimedas paljalt ujumas. Magamiskotid meil olid, aga telki mitte. Magasime ühe kiviaia ääres põllu servas pihlaka all. Hommikul võttis Liisa seljakotist

taskupeegli ja hakkas meiki tegema. Vaatasin teda nagu ilmutist. Liisa kohaneb kõikjal.

Kui sind on kasvatatud tugevas klassikalises traditsioonis – mina näiteks olin enne pianist –, oled olnud kaua väga hea muusika keskel. Sul tekib tugev muusikiline vaist, aga ka kindlad väljakujunenud tõesed, mis peab ühes kompositsioonis olema: kas või see, et lugu peab olema terveik, ta peab töötama... Kui aga hakkad endale nendes asjades küsimusi esitama, ei ole enam üldse enesestmõistetav, miks me muusikas teatud kvaliteete taga ajame või mida näiteks tähendab see, et lugu peab „töötama“. Kujutavas kunstis ongi näiteks maal representatsioon, sa ei vaata protsessi, aga muusikas, mis on ajaline kunst, on areng tegelikult sama oluline kui lõpp-produkt. Mind on hakanud hetkel huvitama just protsess ja selle jälgimine. Tahaksin luua selle ühisruumi, kus midagi võiks tekkida. Justkui potentsiaali väikese taime tähtsuseks. Kas see asi nii-öelda töötab või ei tööta, ei ole mulle nii oluline kui see, et seal on mingisugune vabadus millegi sündimiseks! Ja siis on see lugu end minu arvates õigustanud.

Tänavusel Eesti heliloojate festivalil Tartu Jaani kirikus esitas Figura ansambel Liisa uut lugu „4 Glides for five“. Liisa käis ansambliga Taanis proove tegemas. Nad olid tema loo jaoks varunud kogu päeva.

See oli fantastiline! Leiutasin oma loo jaoks ühe mängutehnika, mida praegusel juhul pean ise mängijale õpetama. Sõitsin siis kohale ja seletasin, kuidas asi käib. Tegime täpsuse saavutamiseks isegi kuulamisharjutusi. Süda värises küll, et kaugelt nad mul minna lubavad, enne kui üks kätte näidatakse. See oli kõike muud kui tavaline prooviperiood. Mind huvitas muusiku intuitsioon – kõik, mis aastate jooksul on hulga repertuaari kaudu alateadvusse set-

tinud ja see, kuidas suhestuda heliga, kui midagi näiliselt väga lihtsat paluda. Ma ei tahtnud, et nad tegeleksid oma peas pauside ja löökide lugemisega. Et nende mõte oleks hõivatud rohkem kuulamisega. Mida tavalisem helikeel, seda selgem peab helilooja oma taotluses olema. Ükski helilooja ei taha ilmselt kirjutada muusikat, millel puudub ligipäätavus. Kui aga esitada küsimusi, mille vastused ei ole ette teada, leida teistsugune kvaliteet, on vaja leida oma muusikud.

Liisa tööd on materjalilt ja väljendusvahenditelt väga mitmekesised. 2012. aasta EMP Tallinn Music Weeki esitluskontserdil oli Liisal kitarristi ja helilooja Ekke Västriku ning kunstnik Mart Vainrega oma plokk, kus ta lähenes muusikale improvisatsioonilisest küljest. Improvisatsiooni õppis Liisa Anto Petti juures ning on seda muusikakeskkoolis ka ise õpetanud. Samal festivalil kandis ansambel Resonabilis ette kolm kirjanduslikule algmaterjalile tuginevat muusikalist jutustust. Liisa kirjutas teose Márqueze novelli „Sinise koera silmad“ põhjal.

Maaailmas on nii palju muusikat, mis on nagu kompvæk: keerad selle hõbepaberi sisse ja ongi hea lugu igas kontekstis kavva võtta. Teed selliseid asju ja saad oma tunnustuse. Ja tegelikult ei uuri... Muusika, arvan, on veel siiski läbikompamata fenomen. Heli kui selline. Kui ma enam ei esita küsimusi ja hakkam tootma valmisprodukte, mis „töötavad“, on muusika surnud. Neid heliloojaid on nii palju, kel on oma bränd. On selle taga mugavus või hirm? Muusikat on võimalik kirjutada nii, et see kõlab antud hetkes, kohalolevana. Selline lähenemine muidugi ei sobi praegu levinud normiga: kaks proovi ja kontsert. On kahju, et heliloojal tuleb juba kirjutamise ajal arvestada sellega, et muusikud peavad saama loo toimima kahe prooviga. Kas interpreedil on võimalik uut helikeelt tabada, kui see ei

ole tuttav ja nõuab talt midagi uut, kas tal tekib üldse ettekujutus muusikast? Muusikud oskavad küll väga veenvalt laval valetada, aga on hirmutatud, kui selline mõtlemine muutub loomulikuks.

Liisa on elus „mitu kuube vahetanud“ ja küllap juhtub seda veel. Kõigepealt vahetas välja pianistikuue – EMTA esimese kursuse Ivori Ilja klaveriklassi tudengist sai Toivo Tulevi kompositsiooniklassi õppur.

Muusikat kirjutada tundus kuidagi kõige puhtam. Isegi teatris – kui sa just ei tee visuaalset, füüsilist teatrit, kujunditega, – oled seotud sõnadega, räägid lugu. Mind põhimõtteliselt ei huvita eriti loo rääkimine, pigem seisundite loomine. Algul ma veel ei teadnud, kuidas on teatris võimalik ka teises keeles rääkida, ja helilooming tundus olevat sellele kõige lähemal.

Enne Rahvusmeeskoori kontserti, kus olid kavas Gesualdo, Liisa Hirschi ja Toivo Tulevi teosed, ütles dirigent Mikk Üleoja intervjuus Sirbile järgmist: „Toon välja Tuleviga väga sarnase joone: Liisa mõtleb samamoodi dramaturgiliselt, dünaamiliselt ja kirjutab pika kulminatsioonikaarega. Peab ütleva, et see on tänapäeva noorte heliloojate juures peaaegu haruldane (valdavalt kirjutatakse seisundimuusikat) ja mind rõõmustab, kui näen dramaturgiliselt toimivat muusikalist lahendust.“

Muusikat luues tekib mitmeid hirme. Mul on alati olnud keeruline palju kirjutada. Pean vähemalt endale põhjendama, miks ma midagi teen. Ma ei taha toota pahna juurde. Aga see võib mõnikord halvata. Kõike ei ole võimalik kohe ette näha. Sul on mingi ähmane ettekujutus, mida tegelikult otsid, samas ei leia veel vahendeid, kuidas selleni pääseda. Ja vahel on ehk hea lihtsalt „käsi lahti kirjutada“. Filmi- ja teatrimuusikat teha tundus palju produktiivsem. Selged raamid on juba ees. Nende sees leiad

õige nõksu, aga see kõik on juba toetatud ja põhjendatud.

2013 sai Liisa Eesti teatri aasta auhinna originaalmuusika ja muusikalise kujunduse eest Draamateatri lavastustele „Islandi kell“, „Kolm öde“, „Uus elektriline tantsusaal“ ja „Nelipühad“ ning 2010. aastal originaalmuusika eest Endla teatri lavastusele „Hingede öö“.

Teatrist huvitusin sellepärast, et mul tekkisid keskkooli ajal tõsimeelse klaveriharjutajana küsimused: kuidas olla ajahetkes laval, kuidas esitada seda uuenäht? Laval tekib ju mustmiljon mõtet, mis segavad. Kuidas parandada keskendumist? Kuidas olla efektiivne harjutamises? Mulle tundus, et äkki leian vastuseid teatririiulist, no ja meie raamatukogus olid seal pisikeses haruldaste nähtuste riiulis Stanislavski, Artaud ja Grotowski. Mind huvitas selle kõige taga midagi veel... Meenub üks varasem episood. Ma ei tea, kuidas vanemad seda lubasid, aga mäletan, et lapsena oli üks periood, kus ma ei käinud koolis ja vaatasin neli-viis filmi päevas. Üritasin filmide kaudu aru saada, miks inimesed käituvad nii, nagu nad käituvad, ja nagu kindlustada tol hetkel ennast üldiselt „elus toimuva vastu“. Muusikakeskkoolis olin mõnes mõttes samuti autsaid, kõrvalseisja. Oli palju aega mõelda. Kõige suuremat elamust ei saa ma etenduses mitte loost endast, vaid sellest, kui näitlejas midagi juhtub. See võib olla muidugi teadlikult ajastatud või siis tõeliselt hea näitleja puhul tema enda isiklik ime. Ehk ongi seda ainult üks hetk terve etenduse jooksul. Ja muusikuga juhtub neid imesid laval samuti.

Indrek Hirve näidendis „Pauluse kiriku kellad“ mängis Liisa Heino Elleri abikaasat Annat. See oli monotükk Rain Simmulile, lavastas Margus Kasterpalu. Liisa istus Tartus Athena kino laval pikas valges kleidis ja mängis klaveril Elleri muusikat, neid lugusid, mi-

da Anna Eller võis helilooja kõrvaltoas mänginud olla. Õhtul enne etendust oli klubis toimunud pidu ja keegi uljas oli oma veiniklaasi klaveri sisse ümber ajanud. Kui Liisa esimeseks looks käed klahvidele pani, oli klaver õhuniiskuse järsust muutusest läinud hullusti häälest ära. Tajusin saalis istudes viimse ihurakuga, kuidas ta laval kangustus, aga ainult üheks hetkeks. Edasi mängis ta, nagu oleks Illegaardi kõrtsi häälestuses klaver näidendis sisse kirjutatud. Liisa kohaneb kõikjal.

Kasterpaluga tehtud lavastustes „Hingede öö” ja „Tuhkatriinumäng” tajusin suurt usaldust, et mõistame seda materjali sarnaselt. Kui ei tea, kui palju lavastaja lubab, ei julge ise kaugele minna. Originaalmuusika kirjutamine ja selle sobitamine võtab palju energiat. „Tuhkatriinumängus” läksin niivõrd peensustesse, et salvestasin absoluutselt kõik imeväiksed kolkasused ja naginad, puhas käsitöö. Mulle meeldis seda teha, kuigi teadsin, et need on asjad, mida lõppkokkuvõttes ainult ise tähele panen. Mõnes mõttes on „Hingede öö” jäänud mulle isegi veel sügavamalt sisse. Kui palju nendest asjadest realiseerus, mis meil algselt plaanis olid... See oli esimene lavastus, millele tegin kuni lõpuni originaalmuusika.

Liisa ei ole end kunagi pidanud otseselt teatriheliloojaks. Aga nii teater kui film vaimustavad teda, ilma et ta mõtleks, milline on tema roll selles. Talle meeldib koostöö. Ta on tutvunud ja töötanud näitlejate, lavastajate ja kunstnikega ning nende suhtumisest õppinud. See kõik ei oleks tema puhul mõeldav teadmisseta, et ühel hetkel teeb ta oma toa korda, istub vaikselt laua taha ja kirjutab – lihtsalt selleks, et asjadest aru saada.

Sellepärast vajasingi Haagi tulekut. Ei ole ka nii, et nüüd tean, mida kirjutatan. Olen

vahepeal palju unustanud. Äkki olen jälle silm silma vastu iseendaga. Ja nüüd ma ju peangi kirjutama! Ja käin nagu kass ümber palava pudru, aga kui korra käpa valgeks saan... Need on ju sellised kogemused, mis käivad kasvamise juurde. Ma ei taha endale endiselt juuri kasvatada. Olen kõigega seotud, kuid ei taha olla millestki sõltuv. See on isiklik asi. Tunnen, et nii saan minna kaugemale, sügavamale iseendas ja olla ehk kasulikum. Olen alati püüdnud oma mängu guruumi avardada, aga mingil hetkel on seda kõike liiga palju, et neid läbielamisi kuidagi kasutada. Esile kerkivad kõiksugused emotsioonid, muljed, peaaegu et unenäoline segadus. Ja nad kaovad kiiresti, nii et ei oska või ei jõua seda kõike sõnadesse panna või neid kuidagi omavahel siduda. Vaatan seda kaleidoskoobimängu kõrvalt ja olen tänulik kõige selle eest. Ja otsin vaikselt edasi seda keelt, mis seoks neid kogemusi teatris ja filmis ja oma rännakutes ja muusikas.

Vestelnud TUI HIRV



Vennaskond: Ivo Schenkenberg noorem, Tõnu Trubetsky, Tom Kinkar ja Jüri Klyszejko.
Tallinnas kevadel 1989.

Vt lk 4.



Lisaks paberkandjale saab ajakirja **Teater. Muusika. Kino** nüüdsest lugeda ka tahvelarvutis.
Vt ajakirja e-versiooni kohta lähemalt: www.temuki.ee



JAZZKAAR 2014: Pat Metheny ja Antonio Sanchez.
Rainer Ojaste foto

Hetk Ülo Kriguli „LEND NR JK025” ettekandelt Lennusadammas.
Heiti Kruusmaa foto

ISSN-0207-653



9 770207 653026 06

Hind 2.85 eurot