



**KULTUURIPOLIITILISTEL TEEMADEL:**

IVAR PÕLLU, AIVAR MÄE, TÕNIS KAHU,  
MERLE KARUSOO, JAANUS ROHUMAA,  
TIIT OJASOO, ERKKI LUUK, LAURI SOMMER,  
JAAK LÕHMUS, MARTIN AADAMSOO,  
MEELIS MUHU, PEETER BRAMBAT

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

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

Teater Madis Kolk

Muusika Tiina Õun  
tiina@perioodika.ee  
Anneli Remme  
anneli@perioodika.ee  
tel 6 83 31 35

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

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

Keeletoimetaja Kulla Sisask  
tel 6 83 31 37

Tekstitöötlus Pille-Triin Kareda  
tel 6 83 31 30

Fotokorrespondent Harri Rospu  
tel 52 06 312

Toimetus 10146 Tallinn,  
Voorimehe 9  
tmk@perioodika.ee  
faks 6 83 31 31

Väljaandja Kirjastus „Perioodika“  
10146 Tallinn,  
Voorimehe 9

Trükk „Printall“  
Tallinn, Peterburi tee 64a

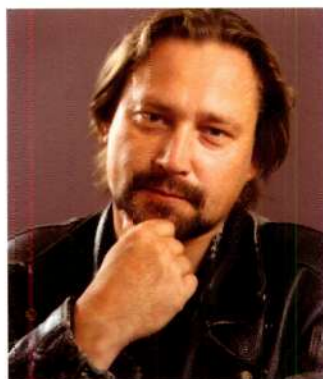
Praaeksemplari vahetamine trükikoja müügiosa-  
konnas, tel 6 69 84 63

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

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

Kodulehekülj www.temuki.ee

Tellimine www.tellimine.ee 6 66 25 35  
Nüüd on võimalik tellida kõiki „Perioodika“ välja-  
andeid otsekorralduslepinguga.



Esikaanel:  
Rakvere Teatri  
näitleja ja  
peanäitejuht  
Üllar Saaremäe.  
Vt lk 24.

Harri Rospu foto



Pained ja  
pagemised  
Jaanus Rohumaa  
lavastustes.  
Vt lk 45 ja 52.

Priit Greni foto



François Sarhani  
ooper  
„Kyrielle du  
Sentiment des  
Choses“  
(„Lugulaul asjad  
olemusest“).  
Vt lk 103.



Einar Laigna  
Rein Raamatu  
portreefilmis  
„Kutse igavesse  
linna“.  
Vt lk 132.

<b>Ivar Põllu</b>	<b>Avaveerg</b> Mahetootmise poole		3
	<b>Vastab Aivar Mäe</b>		4
<b>teater</b>			
<b>Pille-Riin Purje</b>	Teedeehitaja südamesügavik <i>Heiastusi näitleja Üllar Saaremäe rollidest</i>		24
<b>Martin Kruus</b>	Inimese poeg inimene <i>Ingomar Vihmari „Tavalised inimesed kaks ehk Inimene Meier“ Rakvere Teatris</i>		37
<b>Jelena Skulskaja</b>	Kas Jeesus Kristus pidanuks olema ilus? <i>Kaarin Raidi „Vend Aljoša“ „Ugalas“ ja Nikolai Krutikovi „Ivanov“ Vene Draamateatris</i>		40
<b>Leena Kurvet-Käosaar</b>	Roussilloni pikk vari Becketti „Godot“ kohal <i>Jaanus Rohumaa „Oodates Godot’ d“ Tallinna Linnateatris</i>		45
<b>Ivika Sillar</b>	Kas põgeneda on parem? <i>Jaanus Rohumaa „Boob teab“ Tallinna Linnateatris</i>		52
	Teater, ühiskond ja identiteet <i>Vestlusringis lavastajad Merle Karusoo, Jaanus Rohumaa ja Tiit Ojasoo</i>		60
<b>muusika</b>			
<b>Tõnis Kahu</b>	Pop – mõned kultuuripoliitilised võimalused		75
<b>Erkki Luuk</b>	Leiba ja Jeesust		80
<b>Liina Vainikka-Fjuk</b>	Muusika hämarduvatest hetkedest <i>Helena Tulve kammerooperist „It Is Getting So Dark“</i>		86
<b>Lauri Sommer</b>	Yksi lauldes yle aja		88
<b>Anneli Ivaste</b>	Kaks aastat enne 100. sünnipäeva <i>Rahvousooper „Estonia“ kahest viimasest hooajast</i>		93
<b>Andrus Kallastu</b>	Ühe ooperi lugu „Kyrielle du Sentiment des Choses“ <i>(Jacques Roubaud’ poemile loodud François Sarhani ooperist)</i>		103

kino

<b>Umberto Eco</b>	Mõned tõestused: kino ja nüüdisaegne maalikunst I	13
<b>Kärt Hellerma</b>	Fuugad tühjale tusale <i>Stephen Daldry mängufilm „Tunnid“ Virginia Woolfist</i>	119
<b>Katrin Kivimaa</b>	Ons surm väljatõugatute paradiis? <i>Patty Jenkinsi mängufilm „Koletis“ Aileen Wuornosest</i>	127
<b>Olev Remsu</b>	Einar Laigna: Häda rahvale, kes oma juhti ära ei tunne! <i>Rein Raamatu portreefilm „Kutse igavesse linna“</i>	132
<b>Jürgen Rooste</b>	Õunapuu mängib peitust <i>Ervin Õunapuu dokumentaalfilm „Lihtsad küsimused“</i>	135
<b>Sigrid Viir</b>	Welcome to Estonia <i>Andres Maimiku dokumentaalfilm „Welcome to Estonia“</i>	140
<b>Tõnu Viik</b>	Kuri naer filmis „Vali kord“ <i>Andres Maimiku dokumentaalfilm „Vali kord“</i>	143
	Kino ja tänapäev <i>Küsitlusele vastavad Jaak Lõhmus, Martin Adamsoo, Meelis Muhu ja Peeter Brambat</i>	146
<b>Olev Remsu</b>	Filmidraamatehnika III	153
	Persona grata Kristiina Davidjants	156



# MAHETOOTMISE POOLE

Näitleja on ajastu lühikroonika ning teater on tema tehas. Nad ehk ei taha „kommert-siga“ tegelda, aga nad teavad, et peab. Esiteks tuleb väljaspool teatrit teha vedelamat tööd, et elada vähegi nii hästi, kui tahaks; teatris tuleb seda niikuinii teha, sest nii teenitud raha saab firma paigutada millegi „tõelise“ tootmisse. Ja kui teha järjest õigeid otsuseid, akumuleerides ressursse, siis saab võtta riski ja teha midagi „tõsiselt head“. Mis taandub lõpuks sellele, et teenitakse raha, sest kaugemale ei jõua kaua vaadata ning „hea“ on niikuinii suhteline. Oma kunstilised ambitsioonid lükatakse edasi või delegeeritakse „neile, kes on selle välja teeninud“. Firma on üks organism, üks teeb raha, teine kasutab, kuulsus ja raha jäävad perekonda. Viimaks, kui on võimalus teha midagi „tõeliselt head“, maetakse selle tuum müügistrateegiate alla, „hea“ jääb lisaväärtustena juurde toodud „huvitavate“ varju, lollid kriitikud kirjutavad valedest asjadest ning aastatepikkused pingutused jooksevad tühja – medal jääb tulemata, lavastus ei pääse teatriajalukku.

Teiseks tuleb just teha „kommertsi“ – sellepärast, et publik tahab lõõgastust, unustust, pehmet väljakukkumist oma murede rutiinist; riigitöölisest näitleja peab seda pakkuma, sest riik ostab teatrit teenust. Senikaua, kui riiklikku teatripoliitikat pole ning igapäev võib riigiteatrit „kottida“, annab see rahateenimine ja meelelahutamine pidet. Nii tundub, et selle suure raha eest maksumaksja tõepoolest saab midagi. „Olen professionaal ning teen kõike hästi, mis see ka pole; tean, et teen õigesti, sest rahvale meeldib“. See poos kaitseb teatritöölist, tema sisemist kunstnikku. Niikaua, kui teine samasugune, pidetu, tegelikult täiesti maa ja taeva vahel rippuv mõttetu inimene – ehk siis inimene publiku seast – teatris meelt lahutada saab, on OK, vähemalt on siis teatrit kellelegi vaja, see täht pole süüdatud ilmaasjata (ja see raha pole jäetud vedelema).

Iseenesest peaks riigi doteeritud teater olema midagi muud kui segu kokkuhoidlikust meelelahutusest ja riskivabadest, kindlatel kaubamärkidel rajanevatest eliitprojektidest. Niikaua, kui tehased tegelevad ressursside akumuleerimisega, mitte tootmisega (kui kasutata viimase viieteist aastaga teatrimaailmas nii armsaks saanud majandustermineid), riigiettevõtetest tervet teatrivaimu oodata pole. Või ütlen lihtsalt välja? Ennem lähevad keldrisse kogutud kartulid käest ära, kui otsast sööma võib hakata. Nõudlikumad usaldavad juba niikuinii vaid mahetootjaid.

IVAR PÖLLU

Aivar Mäe augustis 2004.

Harri Rospu foto



# VASTAB AIVAR MÄE

**Kuidas on psühholoogiliselt ja füüsiliselt võimalik lisaks „Eesti Kontserdile“ veel ka „Vanemuise“ teatri juhtimisega hakkama saada?**

Kui „Vanemuise“ pakkumine tehti, anti mulle üks tund aega otsustamiseks. Tegelikult ma ei mõelnudki selle tunni jooksul midagi, otsus oli kohe selge – igal juhul pakkumine vastu võtta. Ma ei ole enam poisike, võin oma intuitsiooni usaldada. See oli väljakutse, ikkagi teine ala, mida ei saa võrrelda „Eesti Kontserdi“ tööga. Ja palju teistsugust publikut. Aga et kuidas hakkama saada? Pead oskama oma aega jaotada, pead usaldama inimesi, mitte kõiki ülesandeid endale krahmama, ja panema paika, kes mille eest vastutab. Kui vaja, siis käratada, kui vaja, siis kiita. Vits ja präänik käsikäes.

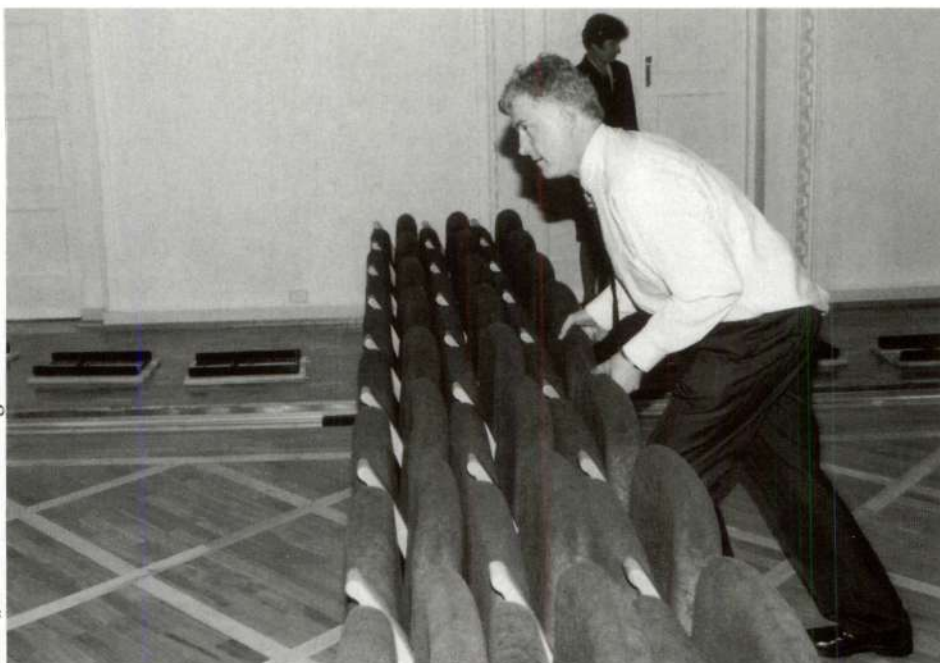
**Selline on sinu juhtimisstiil?**

Eks ta ole autoritaarne. Algul tuleb paljud otsused langetada ise. Tartu elustiil on ju pisut aeglasem kui Tallinnas ja „Vanemuises“ töötamise algusaegadel, kui teater oli pankrotis, ei olnud alati aega meeskonnaga arutada, mida me nüüd ette võtame. Iga minuti tagant tuli teha mingi otsus ja ma ei küsinud kellegi käest, mis sina sellest arvad. Pole aega midagi arvata, kui ollakse mudas, siis tuleb sellest lihtsalt välja tõusta. Praegu on juba aega ka demokraatiaks. Kuigi, mis seal salata, eks ma langetan otsused ikka ise. Aga idee on selles, et sõnum tuleks meeskonnalt endalt ja mina saaksin selle ainult heaks kiita. Õelda, et see on hea mõte.

**Mis on sinu missioon või konkreetsed eesmärgid „Eesti Kontserdis“?**

Mina tulin siia tööle 1993. aastal, väga kurval päeval, kui suri Peeter Lilje. Tookord oli esimene eesmärk muuta olukorda, et „Eesti Kontsert“ on Tallinnakeskne. Mujal riigis ei teinud ta peaaegu üldse kontserte. Praegu toimub seitskümmend protsenti „Eesti Kontserdi“ esinemistest väljaspool Tallinna, mis on väga hea.

Iga asutus, olgu see kultuuriasutus või kasumit taotlev ettevõtte, püstitab ju firmasiseselt oma eesmärgid. Eks nende elluviimiseks me kogu meeskonnaga töötamegi. „Eesti Kontserdis“ on tehtud arengukava aastani 2012, aga ma arvan, et me saame oma eesmärgid varem täidetud, sest kultuurihuvi on suurem ja majandusolukord märksa parem, kui me aastal 1996 prognoosisime. Kui lähme tagasi aastatesse 1989–1991 või krooni algusaega 1992, oli põhimure see, et saalides haigutas tühjus, inimestel polnud raha kontserdile minna. Tookord oli nii-öelda vana publik seoses rahareformiga kadunud ja uut publikut veel ei olnud. Kultuuri nautimisega on juba kord nii, et see ei ole esmatarbekaup, vaid inimese vaba tahe ja valik. Elektriarvet peab maksma, aga kontserdil käima ei pea. Sellepärast oligi vaja midagi välja mõelda, et klassikaline muusika ei läheks surma teed. Meil lasti tol ajal vabalt toimetada ja lastakse siiani. Kas valitud tee on õige või vale, seda otsustab publik ja näitab aeg. Eks iga asutus ole oma juhi nägu. Aga oleme ju näinud, kuidas paljud kultuurikantsid vajuvad põrmu. Mingi majanduslik alus peab asjal olema, kapitalismi ajastul pilvedesse minna on mõttetu. Tuleb kunstilisi plaane teha, aga ka mõelda, kuidas neid rahastada. Tagasilööke on ikka, aga me oleme



Aivar Mäe näitamas, kuidas „Estonia“ kontserdisaali saab kiiresti ja kergesti kohandada ükskõik millise muu ürituse toimumispaigaks.

õnnelikud, et „Eesti Kontsert“ on praegu kõige rohkem külastatav kultuuriasutus Eestis. Ligikaudu 240 000 kuulajat aastas.

Aastal 1996 tuli idee, et kuna transport on kallid ja selleks, et õppida paremini turgu tundma, vajaksime baasettevõtteid kohapeal. Igal pool on inimesed erinevad ja nõudmised teised. Tuli mõte panna jalg kindlalt maha erinevates regioonides – nii põhjas, lõunas, idas kui ka läänes. Kolmveerand sellest projektist on praegu valmis ja avastamata on veel ainult Ida-Virumaa, mis on keeruline turg. Olen seal külastanud väga palju kontserte, et aru saada, mida seal tahetakse, milline on kontserdikultuur. Seal kandis on täiesti normaalne, et nelikümmend inimest räägib kontserdi ajal kõval häälel telefoniga ja käiakse uksest sisse-välja. Tuleb kontserdikultuuri õpetada, ja tahtmine on meil selleks olemas. Rahastamise osa on praegu märksa keerulisemaks muutunud. Mis seal salata, kasutasime Tartu ja Pärnu kontserdimaja ülesehitamisel ka seaduse auke, aga need on nüüdseks kinni pandud. Jõhvi kontserdimaja projektiga oleme nii kaugel, et juriidilised küljed on läbitud ja investor leitud.

Tartus oli kontserditraditsioon ja -kultuur olemas, aga maja oli väsinud, külm, ja orel kukkus seinast. Tartu projekt oli selle poolest raske, et kui me 1997. aastal alustasime, oli Eesti majandus kõrgseisus, aga aasta hiljem tuli täielik krahh. Kontserdimaja oli kiles, katusega, vihma sadas ja raha ei olnud... See oli tõesti selline aeg, kus mõtlesin, et peaks aknast alla hüppama, et muud varianti enam ei ole. Parastajaid on ka alati palju. Aga ka siis leidis väljapääs. Tookord leidsin raha Saksamaalt. Schleswig-Holstein Landesbank vahendas raha Eesti Ühis pangale, kes omakorda ehitust finantseeris.

Pärnus oli jälle sellepärast risk märksa suurem kui Tartus, et seal pole kunagi





Harri Rospu, foto

Hea on istuda ühes „oma saalidest”, teades, et sinu juhitud organisatsioon on kõige külastatavam kultuuriasutus Eestis. „Estonia” kontserdisaalis augustis 2004.

kontserdimaja olnudki. Täiesti uus ja tundmatu olukord, aga on ju teatud piir, millest alates on üldse mõtet kontserdisaali ehitama hakata. Kui sa prognoosid, et su saali üle kaheksa inimese ei tule, pole mõtet ehitust alustadagi.

Aga mõelda tuleb ka kontsertide kvaliteedile ja muusika paljususele. „Eesti Kontsert” ei saa rõhuda väga palju näiteks uuele muusikale ega toota palju niiskontserte. Peame kõigile mõtlema, aga kindlasti ei saa me Valduri ja Maiega ühte heita. Balanseerime noatera peal, et me ei väljuks oma põhikirjalisest tegevusest, aga samal ajal ei oleks üldsusele liiga elitaarne.

### **Mis on „Vanemuises” praegu kõige tähtsam?**

„Vanemuine” oli tõesti väljakutse, millesarnaseid iga päev ei esitata. Ja meesugu on kord selline, et kui sulle antakse kõige aktiivsemal eluperioodil võimalus organisatsioon nullist üles ehitada, tundub see nii ahvatlev. Tegime teatri meeskonnaga plaanid kolmeks aastaks ja kui küsida, kas täna läheb hästi, siis vastan – täiesti normaalselt. Aga teha on veel palju ja on ka palju vaenlasi.

Mina olen ikkagi teatri külastaja, draama alal vähik, kes ei tunne kõõgipoolt. Mõned minu mõtted tunduvad sellepärast teatri meeskonnale võib-olla vastuolulised, aga miks mitte proovida. Murda harjumust – „Vanemuises” algab 134. hooaeg – on ikka väga raske. Mõeldakse, et siin on kogu aeg nii olnud, miks nüüd peaks tegema teisiti. Aga teater on tõusuteel ja meie latt ei ole sugugi kõrgel – tahaksime saada Eestis teatriks number üks...

### **Oled hariduselt dirigent, ka ERSO ees seisnud.**

Asutasin aastal 1990 „Arsise”. See oli tol ajal esimene koor, mis oli aktsiaselts.



Konservatooriumi lõpetamisel aastal 1985 sai Aivar Mäe täieliku kurioosumina töölesuunamise lauljaks rockansambliisse „Vitamiin”. Paremal süntesaatori taga Peeter Vähi, kes tookord Aivari ansambli kutsus. Nende koostöö on hiljem jätkunud kolleegidena „Eesti Kontserdis”.

Kuna ma olin koorifänn – olen ka Tõnu Kaljuste kooris laulnud –, oli soov laulda läbi kogu koorimuusika kullafond. Taidluskoori kohta esitasime väga keerulisi teoseid. Reisisime palju, tõime konkurssidelt *grand prix*’sid, aga ei afišeerinud seda eriti, sest see polnud meie jaoks oluline. ERSOt olen mitu korda juhatanud plaadistustel seoses oma koori ja „Arsise” kellade ansambliga. Salvestasime näiteks Peeter Vähi „Kellade sümfoonia”. Aga kui sa praegu küsiksid, kas ma läheksin veel ERSO ette – mitte iialgi.

**Enamik muusikuid oskab küll lugeda oma raha, aga seda mõne endast väljaspool asuva asja nimel liikuma panna ja mingi organisatsiooni majanduslikku tegevust planeerida mitte eriti. Millistel asjaoludel sina, hariduselt muusik, endas majandusinimese võimed avastasid?**

Esimene rahaline vastutus oli Tabasalu bigbändide festival. Teine oli „Arsise” koor. Kunsti toitmiseks oli vaja korraldada lisamajandustegevust, et hankida noote, ringi sõita. Meil oli oma buss, mis teenis koorile kontsertide korraldamise raha. Ega „Arsis” riiklikul tasandil toetust saanud pole. Kui olen põhimõtte pärast raha küsinud, et vaadata, kas antakse, siis on öeldud, et Mäe saab ju ise hakkama.

Ma olen muidugi ka varakult kodust lahkunud. Olen pärnakas ja tuln aastal 1976, 16-aastasena Tallinna Muusikakeskkooli. Maapoiss üksi Tallinna linna peal... Tuli mõelda, kuidas ära elada. Restoranis mängida ja nii edasi. Juba 1976. aastal eksisteeris Eestis kapitalism täie hooga. Muusikute jaoks vähemalt.

**Palju sa praegu jõuad praktikuna muusikaga tegelda?**

Väga vähe. Aga mulle piisab sellest, kui saan natukesekski administratiivtööst välja. Olen küll kellade ansambli kunstiline juht, aga selles mõttes orkestrant, et mängin ise pilli. Hea on olla lihtsalt mängija, tagaplaanil. Tunnen ennast laval hästi. Ma olen seda ju riikliku filharmoonia päevil pikalt teinud. Mulle meeldib kuulda, kuidas publik plaksutab.

### **Kuidas sa „Vitamiini“ sattusid ja mida selles ansamblis laulmine andis?**

Lõpetasin konservatooriumi 1985. aastal ja olin vist esimene konsi lõpetaja, kes suunati ametlikult tööle rockansamblesse. Venno Laul, kes oli sel ajal rektor, oli absoluutselt asja vastu. Aga tänu Sapožninile ja kultuuriministrile — see oli vist Lott tol ajal? — asi kuidagi ära korraldati. Muidu oleksin pidanud minema tööle kuhugi maakooli. Peeter Vähi tegi ettepaneku „Vitamiini“ tulla.

Mida see andis? Kui pakutakse võimalust rännata läbi terve Venemaa ja maks- takse selle eest veel peale, siis kes ei oleks nõus? Ja kui saalid on puupüsti täis... Eks see oli muidugi orjatöö. Oli päevi, kui toimus viis kontserti järjest, teed nagu kinoseansse. Olen esinenud Tšernobõlis ja hullemateski kohtades.

Tšernobõli minek oli käsk Moskvast. Seal oli tookord vaja kogu maapind poole meetri sügavuselt üles kaevata, aga sealsel rahval oli komme peita puskaripudelid maa sisse, et need oleksid jahedas. Leiti sadu liitreid puskarit. Vene ohvitserid löid need puruks, siis haarati juba püssid ja oleks võinud minna kohalikuks sõjaks. Selle ärahoidmiseks oli vaja rahustavat operatsiooni. Ja selleks on alati muusika.

### **Ansambel „Vitamiin“ pidi tegema muusikateraapiat Tšernobõlis?**

Kirjas oli, et Kiievi oblastis, aga oli ju selge, kuhu minek. Tulime just Kamtšatkalt — 60 päeva, üle 90 kontserdi. Moskva lennujaamas saime telefonogrammi, milles öeldi, et puhkusele veel ei saa, vaja kiiresti kuus kontserti anda. Tallinna lennuväljal läksin üle aedade, aga mind saadi ikka kätte, maamajast püüti kinni. „Volga“ tuli järele ja olingi Tšernobõlis. Valik oli lihtne: kas kuus kuud labidaga või kuus päeva lauldes. Oli sõjaolukord, ametlikult. Ilma hoiatamata võidi maha lasta. Aga seegi oli omamoodi kogemus. Kogu ansambli aparatuuri pidime sinna jätma, sest seda ei tohtinud enam välja viia. Oma kiiritusdoosi olen vist ka kätte saanud, aga ma parem ei mõtle sellele. Mõelgem hoopis nendele, kes olid seal kuus kuud, mis mi- na siin räägin oma kuuest päevast. Seal oli ka kohalik ansambel, „Respirator“. Need mehed on kõik surnud.

**Sinu isik ja tegevus on äärmiselt nähtaval ja nii komplimentide kui ka kurja kriitika objekt. Kuidas sa kriitikale reageerid? Kas tegutsed põhimõttel „las koerad hauguvad, karavan läheb edasi“, teed nii-öelda konstruktiivsest kriitika- kast järeldused, irisemist ignoreerid?**

Kõik variandid, mis sa välja pakkusid, on kasutatavad. Kõik sõltub sellest, kas kriitika on personaalne, organisatsiooni- või kunstikeskne. Vastavalt sellele ka reageerin. „Eesti Kontserdi“ seisukoht ajakirjanduse suhtes on hoida põhimõtte- liselt madalat profiili. Me ei märatse kellegi vastu meedias. Oleme viie aasta jooksul vist ainult üks kord vastuartikli teinud.

Eks nende kahe pääsukese, nii Tartu kui ka Pärnu kontserdimaja aadressil kuulis kriitikat juba enne nende valmimist. Milleks, kas üldse on vaja. Aga mul on suhteliselt selekteeriv mälu. Saasta ma meelde ei jäta. Kritiseerivad artiklid loen enamasti läbi. Kui tegemist on tõelise saastaga, lasen seda kellelgi endale tsi- teerida, ei taha sellega oma närve rikkuda.

Häid hetki on ka palju. Minu jaoks on kõige positiivsem see, kui hinnangut ei anna kriitik ajalehes, vaid oma meeskond. Mul oli „Vanemuises“ algul lühiajaline leping, pidin lõpetama 2003. aasta teatris nii, et see ei kukuks auku. Selle ülesande ma 31. detsembriks täitsin ja minu aeg oli sellega justkui otsas. Aga siis toimus kollektiivi kohtumine kultuuriministriga ja esitati memorandum, et Mäe peab



„Arsise” kellade ansambel on praegu Mäele üks vähesedi võimalusi end administratiivtöö kõrval ka „praktiseeriva muusikuna” tunda.

jätkama. Ega häid juhte pole olemas. Nad kõik on omamoodi kaabakad ja orjapidajad. Aga kui organisatsioon sind toetab, on kindlam elada ja nooltest, mis ajakirjandusest tulevad, saadakse koos üle.

Üldiselt võttes – pead olema enese vastu aus, oma inimeste vastu aus, publiku vastu aus. Ja ka majanduslikus mõttes aus. Sellest hetkest, kui hakkad töötama endale ja oma taskule, võid ära minna.

### Mida sa „Eesti Kontserdi” juhi positsioonilt ajakirjandusele veel ette heidad?

Kui me võtame mõne üleriigilise tähtsusega lehe, siis artikkel, milles hakatakse tegema vormianalüüsi, räägitakse *piano*’st ja *forte*’st ja sonaat-allegro vormist, ei anna publikule midagi ja on hoopis peletav. Eesti on väike ja selliste artiklite mõju on märgatav. Me võitleme sellega, aga ei saa ära keelata. Meil on ju vaba ajakirjandus. Mõttetuid artikleid ilmub suhteliselt palju. Ei saa ühele kriitikule ühepalju meeldida nii nüüdismuusika kui ka vanamuusika, tal on kujunenud oma iidolid, keda ta jumaldab, sõltumata sellest, kuidas iidol esineb. Ja on teised muusikud, keda ta pidevalt maha teeb. Me arutleme „Eesti Kontserdi” kunstinõukogus ilmunud artiklite üle. Kontsertide külastamine on meile kohustuslik, eks me teame ise ka, mis läks hästi, mis halvasti. Issanda loomaaed kunstinõukogus on ju ka päris erinevate vaadete ja harjumustega. Aga teatrikriitika on minu arvates paremini paigas – nii kritiseerivad kui ka positiivsed artiklid on inimesele lähedasemad, lugeja saab neist aru.

**Mõni aasta tagasi kostis palju nurinat eesti interpretidelt, et „Eesti Kontsert” peaks neid rohkem toetama.**

Kohtun nendega. Muusikaakadeemia toodab ju palju, aga ma arvan, et sellist kommunismi, kus kõigepealt koolitab riik muusikud ja seejärel tagab riigiasutus

„Eesti Kontsert“ neile pensionini töö, ei taha tegelikult keegi. Loomulikult, selleks et üldse tuleksid tipud, on vaja neile esinemisvõimalusi anda. Muusikuid tuleb järjest peale, aga tipud võime ühe käe näppudel üles lugeda. Meil siin on oma nägemus, kellest võiks asja saada. Samuti on vanad kogenud tegijad, kellele peaks auväärseuse pärast tööd pakkuma. Aga Eesti turg on väike. Me teeme praegu 900 kontserti aastas, mis isegi Soome või Rootsi võrreldes on väga suur arv.

Eesti interpreetide puhul on sageli probleem, et puudub kontserdi idee. Tuleb pakkumine, et esitan järgmisel hooajal selle ja selle Beethoveni sonaadi, aga kandvat ideed, mis publikule peale läheks, ei ole. Paraku tuleb mõelda sellele, et kodused kuulamisvõimalused on meeletud ja interpretatsiooni kvaliteet, mida plaaditööstus pakub, väga kõrge. Milleks inimesele siis see kontserdisaal, kus lavale tuleb eesti interpreet, kes võib-olla kõigele täpselt pihtagi ei saa. Samas tegime eelmisel aastal „Reval Ensemble’iga“ neljast kontserdist koosneva tsükli, mis oli suhteliselt kulukas ettevõtmine ja millele majanduslikust seisukohast oleks pidanud kohe kriipsu peale tõmbama, aga sarja idee kandis.

### **Oled kindlasti hästi kursis, kuidas töötavad „Eesti Kontserdiga“ analoogilised asutused teistes riikides. Kas „Eesti Kontserdi“ tegevuses on meie oludest tingitud omapärasid?**

Tegelikult „Eesti Kontserdil“ maailmas analooge ei olegi. Me otsisime neid, aga panime siis ideed sellisesse kesta, mis oleks meie turu seisukohalt normaalne. Kõigepealt oli vaja – nagu „Arsises“ – leida lisamajandusharu selleks puhuks, kui tulevad tagasilöögid. Et me suudaksime uuesti tõusta, kui ostame sisse hea orkestri, aga külastatavus on kaks inimest. Selleks oli vaja luua mingi baas. „Eesti Kontserdi“ eelis on see, et ta on ise mitme saali omanik. Me opereerime nende saalidega, me saame kujundada inimese maitset mitte ainult oma kontsertidega, vaid ka sellega, mis nendes saalides veel toimub. Toome erinevate üritustega saali inimese, kes pole seal varem kunagi käinud. Maja meeldib talle, õhkkond meeldib, ja ta tuleb hiljem samasse saali ka kontserdile. Analüüs näitab, et see idee töötab väga hästi.

Euroopast käiakse palju meilt šnitti võtmas – Norrast, Saksamaalt, Hollandist. Vaadatakse, kuidas meil organisatsioon töötab. Kui teiste, meiega sarnaste asutuste eelarves on piletitulu olulisis enamasti kaheksakümmend protsenti, siis meil on see ainult kaksikümmend viis protsenti. See tähendab, et tagasilööki piletimüügis ei tekita „Eesti Kontserdis“ veel kaost. See oli meie eesmärk ja selle oleme saavutanud. Saladusi meil ei ole, me oleme ju riigiasutus, mitte erafirma. Aga jah, prioriteedid on eelarves paika pandud ja ma võin öelda, et riik toetab meid väga hästi. Tavaliselt öeldakse, et meil on kultuur alafinantseeritud, aga kui vaatame teiste riikide eelarveid ja seda, kuidas seal kultuuri rahastatakse, siis me oleme Euroopas esirinnas. Muidugi, väikese riigi kohta valitseb meil selline kultuuride paljus, et see on midagi enneolematut. Tegijaid on palju, žanreid ja nišše tohutult palju. Ja ka külastatavus on ju meeletu. Võtame kas või suvekuud – sajad tuhanded inimesed käivad kontserdil, sadagu vihma või paistku päike.

### **Kui palju kajastub sinu isiklik muusikamaitse „Eesti Kontserdi“ kavades?**

Kuigi ma olen ise konsi lõpetanud, ei pea ma ennast nii kompetentseks, et kõik võiks toimuda minu maitse järgi. Panin selle pädevuse käskkirjaga ametlikult kunstinõukogule, mille liige ma ka ise olen. Nõukogus on kaheksa inimest. Kui

sa küsid, kas mul on vetoõigus – jah. Aga vetoõigust kasutan ma ainult siis, kui rahanumbrid hakkavad päratult suureks minema. Siiski, on teatud suurprojektid, millel on ajalooline väärtus. Väga hea näide on eelmise aasta „NYJD“-festival. Sellist suurtegitajate kaskaadi pole meie festivalidel tükk aega olnud. See oli meile majanduslikult raske ja tõtt-õelda lakume siiaaamani haavu, aga me tegime ajalugu. Moraalne kasu on meeletu. Hoian kunstinõukogus tagaplaanile, mõtlen publikule, aga ka väitlen ja kaklen produtsentidega. Kui vaja, siis ka käratan. Kunagi oli „Eesti Kontserdi“ eesotsas direktor, kes juhtis majandustegevust, ja oli kunstiline juht. Praegu „Eesti Kontserdile“ kunstilist juhti leida on praktiliselt võimatu. Nii või naa on tema arvamused subjektiivne, ükskõik kelle ma sellele tööle kutsuksin. Kui võtaksin pianisti, toimuksid eelkõige klaverikontserdid, kui võtan tšellisti, siis tšellokontserdid.

### **Kui palju tegeleb „Eesti Kontsert“ sinu arvates projektidega, mida võiks nimetada kommertsiks?**

Kommerts selles mõttes, nagu sina praegu küsid, ei ole sama kommerts, millest mina kunstinõukogus räägin. Kommerts tähendab meie mõistes seda, et me teeme projekti, mis toodab kasumit. See võib olla ka sümfooniakontsert. Tavaliselt üritame teha kolmes kontserdimajas ühe sellise projekti kuus, mis tooks kohale, ütleme, tuhat inimest, ehk siis täismaja. Aga see on ühtlasi kõrgkultuur.

Meie publik on nii manipuleeritav. Üks „vale“ artikkel lehes võib tähendada katastroofi kontserdi korraldajale. Inimene kardab sõna „kõrgkultuur“ ja tegelikult kardab ka „Estonia“ kontserdisaali. Ja Pärnu ja Tartu oma. Ja väga raske on selgitada, et see on osa teie elust. Täna õhtul lähete, kuulate, naudite. Mis tähendab „aru saamine“? Ei peagi „aru saama“. Lase muusika endast lihtsalt läbi, see on osa sinu elust. Nagu muud hääled, mida me enda ümber kuuleme.

### **Kust sa ammutad energiat, et endale võetud kohustustega haigeks jäämata hakkama saada?**

Ma arvan, et ma olen vampiir. Paljud muusikud tahavad olla üksi kusagil metsas. Mind tüütab see ära ja siis ma olen veel kaks korda rohkem väsinud. Ma arvan, et ma saan oma energia inimestelt, kuigi ma ei ole näinud, et keegi pärast minuga suhtlemist ukse taga kotina maha kukuks. Töötan ka „Arsise“ kellade koolis lastega ja see on koht, kust ma saan tohutult energiat.

*Küsinud ANNELI REMME*

*AIVAR MÄE on sündinud 12. mail 1960. Ta on lõpetanud 1979 Tallinna Muusikakeskkooli klarneti erialal ja 1985 Tallinna Riikliku Konservatooriumi muusikapedagoogika erialal. 1991 täiendanud end Portland State University's määndžmendi alal. Töötanud muusikuna ENSV Riiklikus Filharmoonias, levimuusika sektori juhatajana ENSV Rahvaloomingu ja Kultuuritöö Teaduslikus Metoodikakeskuses, muusikaosakonna juhatajana Rahvakultuuri Arenduskeskuses, kooriosakonna juhatajana Eesti Muusikaühingus. Alates 1993. aastast oli Mäe Riigietendusametuse „Eesti Kontsert“ asedirektor, aastast 1999 direktori kohusetäitja ja 2000-ndast on ta „Eesti Kontserdi“ direktor. Aastast 2003 töötas ta teatri „Vanemuine“ direktori kohusetäitjana ning alates 2004-ndast on Mäe ka „Vanemuise“ direktor.*

# MÕNED TÕESTUSED: KINO JA NÜÜDISAEGNE MAALIKUNST I

UMBERTO ECO



Umberto Eco 1995. aastal.

**Umberto Eco** (sünd. 1932) üle 400-leheküljeline teos „**Puuduv struktuur**“ (La struttura assente) ilmus täies mahus esmakordselt 1968. aastal. Raamatu esialgne ja lühem versioon oli mõeldud üliõpilastele ning sisaldas 1967. aastal Firenze ülikooli arhitektuuriosakonnas peetud loengute konspekte. Loengumaterjalidest moodustus raamatu hilisema täisversiooni kolm esimest peatükki: kommunikatsiooni toimumise mehhanisme vaatlev „**Signaal ja tähendus**“ (Il segnale e il senso); visuaalseid koodu uuriv „**Diskreetne pilk**“ (Lo sguardo discreto) ning arhitektuuri semiootilisust käsitlev „**Funktsioon ja märk**“ (La funzione e il segno). Juurde tuli raamatu pealkirja kandev ning korduvalt uuendatud peatükk „**Puuduv struktuur**“ (La struttura assente), mis sisaldab filosoofilisi arutlusi strukturalismi üle, ning märgiuurimise võimalusi kajastav „**Semiooloogiline piir**“ (La frontiera semiologica).

Eco teose läbivaks teemaks on kood ning selle struktuur. Kuidas kommunikeeruvad erinevad koodid, võttes aluseks, et igas kultuurifenomenis toimub kommunikatsioon? Kas semiootiline analüüs on üldsegi põhjendatud? Sellistele küsimustele püüab Eco leida vastuseid, lahates visuaalset koodi, millele suur osa raamatust pühendubki, – peatükid „**Diskreetne pilk**“, „**Funktsioon ja märk**“ – meremärgid ja film, maal, arhitektuur ja disain jne. Tegemine ainesega, mis võimaldab katsetada semiootilist analüüsi pealtnäha loomulike ja spontaansete koodide juures, nagu lihtne joonistus hobusest või ükskõik milline kuulus maaliteos, ning tuvastada nende „kommunikatsioonivõime“.

Peatükis „**Diskreetne pilk**“, millest on pärit ka käesolev tõlge, keskendub Eco visuaalse koodi lahtiharutamisele. Seejuures olgu mainitud, et sõna „diskreetne“ ei viita antud kontekstis mitte teatud iseloomuomadusele, vaid mittepidevale, eraldatule, seega erinevate üksuste „nägemisele“ koodis. Seoses sellega seab Eco kahtluse alla müüdi, mille kohaselt on igal keelel sarnaselt verbaalkeelele kahekordne artikuleeritus, mille põhjal on süntaksis võimalik eristada foneemi – väiksemaid tähenduseta üksusi, ning moneemi – minimaalseid tähendusega üksusi. Eco asub tõestama, et eksisteerib kood, millel on kas suurem või väiksem artikuleeritus, tehes ettepaneku nimetada keeleks vankumatu kahekordse liigendusega verbaalkeele koodi ning koodiks teisi märgisüsteeme.

Üks visuaalne kood kuulub seega mitmeartikuleeritusega koodide hulka. Selle liigenduslikud üksused, millega Eco opereerib ka kinematograafilise koodi juures on seem kui lausetarind, mis kuulub mingi äratuntava

kujutise või pildi (hobune) juurde. Seemi võib nimetada ka ikooniliseks märgiks või ikooniliseks seemiks, sest igasugune kujutis kannab endaga kaasas süntagmat („see siin on üks hobune“), luues pildile sel moel konteksti. Seemist väiksem tähendust omav üksus on märk, mida ei tohi eelmisega segi ajada. Märk võtab osa seemi moodustamisest ning saab tähenduse alles paigutatuna seemi. Selleks võib olla kellegi sõrm või silmad. Märk moodustub omakorda figuuridest, seemi ehk ikoonilise märgi väiksematest diferentsiaalosakestest, millel puudub tähendus. Selleks võib olla näiteks mingi suvaline joon kujutisest. Vastavalt nende elementide esinemisele võib rääkida ühe, kahe, kolme artikulatsiooniga või siis üldse ilma artikulatsioonita koodist nagu valget värvi kepp, mida pimedad kasutavad. Viimane on ise ikooniline märk ehk seem, mis lausub „olen pime“ ning millel puuduvad väikseimad liigendused.

Nagu näha võib kood kommunikeeruda ka ainult seemi tasandil, jaotamata seda märkideks ja figuurideks. Seem toimib sel juhul püsiomadusena, mille põhjal võib koodi ära tunda. Samamoodi võib kood kasutada ka ainult figure, näiteks laevalippude süsteem, mis kasutab tähenduse loomiseks lippude erinevaid asendeid, kuid tulemuseks on seem „vajame arstiabi“. Aga ikooniline seem toimib

ikkagi ainult idiolektina, sest sellest arusaamiseks kasutame Eco järgi ka „Kinematograafilises koodis“ viidatud analüütilisemaid koode, mis põhinevad tihti tajul ning tänu millele toimubki märgi lugemine. Selline on näiteks äratundmiskood, mis, nagu nimetuski ütleb, võimaldab meil objekte ära tunda ja neid mäletada (helikopteri tiivikuid ei aja me ilmselt kunagi mõne muu asjaga segamini), või tajukood, mis tekitab meie peas tajumudeli mingist objektist. Ikonilisel

märgil on ühiseid omadusi just objekti tajumudeli-ga, mitte objekti endaga.

P e a t ü k k  
„Diskreetne pilk“, millest on võetud „Kinematograafilise koodi ja nüüdisaegse maalikunsti“ alapeatükk, tekitab omal ajal palju diskussioone, eriti filmitheoreetikute hulgas. Moodustades küll väikese osa sellest paksust ja targast raamatust, on samas just filmi puudutav kirjutus maailmas kõige enam tõlgitud. Siin analüüsib Eco eelnevalt vaadeldud nähtusi koodide maailmas

juba konkreetses kontekstis, filmimaailmas.

KÜLLI MARISTE





## I. Kinematograafiline kood

I. 1. Filmikommunikatsioon on just see, mis võimaldab meil mõningate eelmises peatükis tehtud oletuste tõesust tõhusamalt kontrollida. Iseäranis tuleb arvesse võtta järgmisi punkte:

1) keeleväline kommunikatsiooni kood ei pea tingimata põhinema keelelisel mudelil (siinkohal kukuvad läbi paljud kinokeele kontseptsioonid);

2) kood moodustub kommunikatsiooni konventsioonide teatud makro- või mikrotasandil valitud püsiomaduste süstematiseeringust. Püsiomaduste kõige analüütilisemad momendid, peenliigendused, ei kuulu tingimata selle koodi juurde, vaid neid võib seletada mingi allkoodi abil.

I. 2. Filmikood ei ole sama, mis kinematograafiline kood. Viimane kodifitseerib kinoaparatuuri vahendusel taastoodetavat reaalsust, samal ajal kui esimene kodifitseerib kommunikatsiooni teatud jutustamisreeglite tasandil. Kahtlemata toetub esimene teisele, nii nagu retoorilis-stilistiline kood keelekoodile. Eristada aga tuleks kahte momenti – kinematograafilist osundust filmilisest konnotatsioonist. Kinematograafiline osundus on peale kino omane ka televisioonile ning Pasolini on soovitanud nimetada kõik sellelaolised kommunikatsioonivormid pigem „audiovisuaalseteks” kui kinematograafilisteks vormideks. Selline kommentaar oleks aktsepteeritav juhul, kui meil ei oleks tegu keeruka kommunikatsiooninähtusega, mis hõlmab nii verbaalset, helilist kui ka ikoonilist teadet. Isegi kui sõnalised ja helilised teated määravad teineteisega täielikult ühinedes ikooniliste faktide osundava ning konnotatiivse väärtuse (olles ise neist ühtaegu mõjutatud), toetuvad need teated siiski endale omastele ja sõltumatutele koodidele, mida võib määratleda muudel juhtudel (lihtsamalt

õeldes, kui filmis tegelane kõneleb inglise keeles, siis see, mida ta ütleb, on vähemalt osunduslikult reguleeritud inglise keele koodiga). Seevastu ikooniline teade, mis esineb *ajas esitatud ikoonile* (või siis liikuvale ikoonile) iseloomulikus vormis, omandab erilised tunnused, mida tuleb juba eraldi käsitleda.

Lisaks filmi stiili, retoorika ning suure süntagma koodilisuse uurimisele tuleb piirduda siiski mõningate märkustega kinematograafilise koodi võimalike liigenduste kohta. Teiste sõnadega, oletatava kinematograafilise „keele” analüüsimiseks pakutakse järgnevalt välja vaid mõned vahendid, *justkui oleks kinematograafia andnud meile tänaseni vaid L'arrivé du train à la gare'i ja L'arroseur arrosé* [või nagu piisaks keelesüsteemi formuleerimise võimaluste esialgseks uurimiseks kõigest Capua kaardist (la Carta Capuana, 960. aastast pärinev esimene piiritülisid käsitlev ametlik dokument vulgaaritaalia keeles – *Tlk*)].

Edasiste vaatluste juures on kasulik lähtuda kahest panusest kinosemiootikasse, mille autorid on Christian Metz ning P. P. Pasolini.<sup>1</sup>

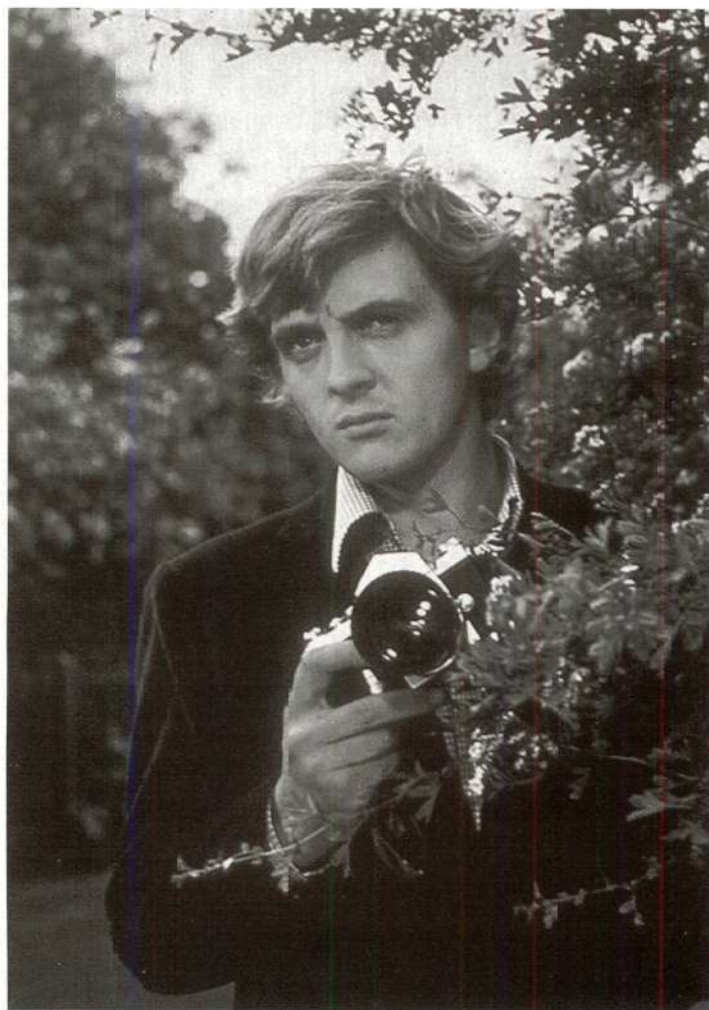
I. 3. Analüüsidest filmi semiootilise uurimise võimalusi, toob Metz välja *primum*'i olemasolu, mida ei ole võimalik analüüsida ega taandada diskreetseteks osadeks, mis selle oma artikuleerituses moodustaksid. See „primum” on *kuju*, reaalsuse teatud *analoo*, mida ei saa taandada „keele” konventsioonidele. Viimane on põhjus, miks peaks kinosemiootika olema kõne semiootika, mis ei kannu õlul „keele” raskust, ning teatud *tüüpi kõnede* semiootika, seega suurte süntagmaatiliste üksuste semiootika, mille kombinatsioon loobki filmidiskursuse. Pasolini arvab aga seevastu, et kinokeele loomine on võimalik, ning kin nitab sellest johtuvalt, et omamaks keelelist täisväärtuslikkust ei ole kinokeele puhul vajalik kahekordne liigendus, mi-

da keeleteadlased inimkeelele omistavad. Ent otsides kinokeele liigenduslike üksusi, peatub Pasolini „reaalsuse“ vaieldava mõiste juures, mille järgi oleksid kinematograafilise diskursuse (audiovisuaalse keele) esmased elemendid esemed, mida filmikaamera nende täies ulatuses justkui kommunikatsioonide-eelse reaalsuse meieni toob. Õigemini räägib Pasolini võimalikust „reaalsuse semiootikast“ ja kinost kui *inimtegevusele omase keele* peegeldavast produktsioonist.

I. 4. Mis aga puutub kujutise mõistesse kui reaalsuse *análogon*'isse, siis on käes-

oleva peatüki esimeses osas esitatud käsitlus seda arusaama juba muutnud. Arusaam ise on metodoloogiliselt kasulik juhul, kui suurte süntagmaatiliste seoste uurimisel tahetakse lähtuda kujutise analüüsimate plokist (nagu teeb seda Metz). Ent selline arusaam võib kujuneda ohtlikuks siis, kui otsides kujutise konventsionaalsuse juuri, hoitakse ära tagasipöördumine. Kõik, mis on öeldud ikooniliste märkide ning seemide kohta, peaks kehtima ka kinematograafilise kujutise puhul.

Metz<sup>2</sup> ise on pakkunud välja kahe võimaluse integratsiooni: eksisteerivad koodid, mida me kutsume *antropoloogi-*



„Blowup“, 1966.  
Režissöör  
Michelangelo  
Antonioni.  
David Hemmings  
(Thomas).

lis-kultuurilisteks koodideks, mis omandatakse alates sünnihetkest edasiste teadmiste-oskustega. Selline on näiteks tajukood, äratundmiskood ning ikoonilised koodid koos vastavate kogemuse graafilise transkriptsiooni reeglitega. Eksisteerivad ka koodid, mis on tehniliselt keerulisemad ja spetsialiseeritumad, nagu need, mis juhvivad kujutiste kombinatsioone (ikonograafilised koodid, kadreerimise grammatikad, monteerimise reeglid, narratiivsete funktsioonide koodid) ning mis omandatakse ainult teatud juhtudel. Viimastega tegeleb filmidiskursuse semiootika (mis on vastand ning täiendus võimalikule kinematograafilise „keele“ semiootikale).

Selline jaotus võib olla produktiivne. Kuid oluline oleks jälgida, kui tihti kaks koodiplokki teineteist mõjutavad ja tingivad sel moel, et ühe uurimine ei oleks lahutatud teise uurimisest.

Näiteks Antonioni filmis *Blow Up* märkab fotograaf, kes on teinud pargis hulganisti ülesvõtteid ning pöördunud tagasi stuudiosse, järjestikustel suurendustel puu taga selili lamavat inimfiguuri – tegu on surnud mehega, kelle tapnud revolvriga relvastatud käsi paisatab teise suurenduse peal heki lehestiku vahelt.

Ent selline narratiivi element (mis filmis ning selle kohta käivas kriitikas omandab tähtsuse seoses viitega reaalsusele ja fotoobjektiivi halastamatule kõikenägemisele) toimib ainult siis, kui ikooniline kood mõjub interaktsioonis narratiivi funktsioonide koodiga. Tõepoolest, kui fotosuurendust näidatakse kellelegi, kes ei ole filmi näinud ega tea selle sisu, oleksid need spetsiifilised denotatsioonid nagu ebamäärased laigud, mis viitavad lamavale mehele ja revolverit hoidvale käele, raskesti äratuntavad. Tähistatavad „laip“ ja „revolvriga relvastatud käsi“ omistuvad tähistaja vormile ainult, osaledes narratiivi arengus, mis teadmatuse suurenedes paneb vaa-

taja (ja ka filmi peategelase) *nägema neid asju*. Kontekst toimib idiolektina, mis annab teatud koodiväärtused märkidele, mis vastasel juhul võiksid avalduda lihtsalt mürana.

I. 5. Senised tähelepanekud peaksid ühtlasi likvideerima ka Pasolini arusaama kinost kui reaalsuse semiootikast ning veendumuse, et kinematograafilise keele esmased märgid on ekraanil kujutatud reaalsed esemed (nüüd me juba teame, et tegu on lihtsameelse veendumusega, mis satub vastuollu semiootika põhiootstarbega, milleks on loodusliku reaalsuse taandamine kultuurinähtusteks, mitte kultuurinähtuste taandamine loodusnähtusteks). Kuid Pasolini jutus on ka mõningaid arutelu väärivaid mõtteid, kuna nende kriitikast võivad välja kasvada kasulikud tähelepanekud.

Väide, et tegevus on keel, on semiootilisest aspektist huvitav, kuid Pasolini kasutab terminit „tegevus“ kahes eri tähenduses. Kui ta ütleb, et eelajaloolise inimese kommunikatsioonijäänused on reaalsuse mugandumised, mis on lades-tunud sooritatud tegevuste kaudu, peab ta silmas tegevust kui füüsilist *protsessi*, mis on pannud aluse märk-esemetele, mida me just sellistena tunnemegi, aga mitte selle tõttu, et tegu on tegevustega (isegi, kui neis võib ära tunda tegevuse jälgi nagu igas kommunikatsiooniaktis). Need on samad märgid, millest räägib Lévi-Strauss, kui tõlgendab ühe ühiskonna tööriistu kommunikatsioonisüsteemi elementidena, mis üldkokkuvõttes ongi kultuur. Sellisel kommunikatsioonitüübil ei ole aga mingit pistmist *tegevuse kui tähendusliku žestiga*, mis aga Pasolinit kinokeele juures just huvitab. Jõudes nüüd tegevuse teise tähenduse juurde – ma liigutan silmi, tõstan käe, hoian oma keha, naeran, tantsin, kaklen –, näeme, et kõik need žestid on ühtmoodi kommunikatsiooniaktid, mille

kaudu ma ütlen midagi teistele või mille kaudu saavad teised minust midagi teada.

Kuid selline žestikuleerimine ei ole „loodus“ (niisiis ka mitte „reaalsus“, looduse, irratsionaalsuse ja eel-kultuuri mõistes) – see on hoopiski konventsioon ja kultuur. Kuid on tõsi, et tegevuse keele jaoks on oma semiootika juba olemas, *kineesika*<sup>3</sup>. Kuigi tegu on loomisel oleva distsipliiniga, mille pidepunktid ulatuvad tagasi *proseemikasse* (teadus, mis uurib rääkijatevahelise kauguse tähendust), püüab kineesika kodifitseerida inimžeste kui süsteemis korrastatavaid tähenduslikke üksusi. Pittengeri ja Lee Smithi järgi „ei ole keha žestid ja liigutused instinktiivsed, vaid omandatava käitumismalli süsteemid, mis erinevad kultuuride kaupa märkimisväärselt“ (väide, mida peaksid hästi tundma need, kes on lugenud Maussi suurepärasest kirjutist kehatehnikatest). Juba Ray Bird-

whistell töötas välja žestikulaarse liikumise konventsionaalse notatsiooni süsteemi, eristades koodid vastavalt läbi viidud uurimusele ning määrates kindlaks isegi mõiste *kine* kui liikumise kõige väiksema diferentsiaalosalokese. Samas määras Birdwhistell konmutatsiooni katsete kaudu kindlaks ka suuremate semantiliste üksuste olemasolu, milles kahe või enama *kine* kombinatsioon annab ühe tähistatava, *kiuemorfi*. Lihtsamalt öeldes on *kine* figuur, samal ajal kui kinemorf võib olla *märk* või *seem*.

Siit paistab selgesti välja võimalik täpsem *kineesika süntaks*, mis paljastab suured kodifitseeritavad süntagmaatilised üksused. Ent siinkohal pakub meile huvi ainult üks: ka seal, kus me arvasime olevat spontaansuse, eksisteerib kultuur, konventsioon, süsteem, kood ja seega ideoloogia. Ka siin võidutseb semiootika endale omasel moel, tõlkides looduse ühiskonna ning kultuuri keel-

„Blowup“. David Hemmings (Thomas), taamal Vanessa Redgrave (Jane).



de. Ja kui proseemika on võimeline uurima konventsionaalseid ja tähenduslikke suhteid, mis reguleerivad kahe vestleja omavahelist kaugust, suudluse mehaanika iseärasust või kauguse määra, mis teeb tervitusest pigem jumalaga jätu kui jälleägemisesoovi, siis on kogu tegevuse maailm, mida kinokunst ümber kujundab, *juba märkide maailm*.

Kinosemiootika ei saa olla ainult loomuliku spontaansuse transkriptsiooni teooria. Kinosemiootika toetub kineesikale, uurib selle ikoonilise transkriptsiooni võimalusi ning teeb kindlaks, mil määral kinole omane stiliseeritud žestikulaarsus olemasolevaid kineesika koodide muutes algkoodid ikkagi muutmata jätab. Tummfilmil oli ilmselgesti vaja rõhutada normaalseid kinemorfe, Antonioni filmid seevastu tunduvad nende intensiivsust vähendavat. Mõlemal juhul mõjutab kunstlik kineesika tänu stiililistele nõuetele kinematograafilise teate saava grupi harjumusi, muutes grupi kineesikakoodide. See on kinosemiootika huvipakkuvamaid teemasid, samavõrd huvitav nagu kinemorfide transformatsiooni ja kommutatsiooni uurimine. Igal juhul asume me juba koodide sfääril ning film ei tundu meile enam reaalsuse imelise reproduktsioonina, vaid keele-na, mis räägib üht teist olemasolevat keelt, mis mõlemad seejuures mõjutavad teineteist oma konventsioonide süsteemidega.

Seega on nüüdseks selge, et semiootilise uurimuse võimalus on tugevalt seotud žestikulaarsete üksustega, mis näisid esialgu olevat kinematograafilise kommunikatsiooni mitteanalüüsivad elemendid.

**I. 6.** Pasolini kinnitab, et kinokeelel on olemas oma kahekordne liigendus, seda ka juhul, kui liigendus ei vasta keele omale, ning pakub selles osas välja mõned mõisted:

a) kinematograafilise keele väikseimad

üksused on mitmesugused reaalsed objektid, mis moodustavad ühe kaadri;

b) neid väikseimaid üksusi, reaalsuse vorme, kutsutakse analoogselt *foneemidega kineemideks*;

c) kineemid moodustavad suurema üksuse, kaadri, mis vastab verbaalkeele *moneemile*.

Neid väiteid tuleks pisut korrigeerida, seega:

a1) mitmesugused reaalsed objektid, mis moodustavad kaadri, on need, mida me juba eespool nimetasime ikoonilisteks seemideks. Me nägime, et tegu ei ole reaalsete asjadega, millel on tähendus kohe olemas, vaid konventsionaliseerumise tulemustega. Kui me tunne me ära mingi eseme, anname sellele tähistajale, toetudes ikoonilistele koodidele, tähistatava. Andes oletatavale reaalsele esemele tähistaja rolli, ei tee Pasolini selget vahet märgi, tähistaja, tähistatava ning referendi vahel, ja kui on miski, mida semiootika ei aktsepteeri, siis on see juhtum, kui referent asendatakse tähistatavaga;

b2) siiski ei saa neid väikseimaid üksusi võrrelda foneemidega. Foneemid *ei moodusta lahtivõetud tähistatava hulka*. Seevastu Pasolini kineemid (mitmesuguste äratuntavate esemete kujutised) on liiksaks veel tähistatava osad;

c3) kaader kui kõige suurem üksus ei vasta moneemile, vaid pigem tekstitarindile ning on seega *seem*.

Olles selgitanud eelnevaid punkte, võiks illusioon kinematograafilisest kujutisest kui reaalsust peegeldavast reproduktsioonist näida hävinud, kui sellega ei kaasneks praktikas suurt ebakindlust ning kui süvendatud semiootiline uurimus ei seletaks meile lahti selle sügavamaid kommunikatiivseid põhjusi – kino evib *kolme liigendusega koodi*.

**I. 7.** Kas on võimalik, et eksisteerib rohkem kui kahe liigendusega kood? Vaatame, milline on ökonoomsusprintsip,



„Blowup“.  
Vanessa  
Redgrave  
(Jane).

mis juhib ühe keele kahe liigenduse kasutamist? Selleks on võime omada väga suurt hulka omavahel kombineeritavaid *märke*, mille moodustamiseks kasutatakse vähest ühikute, *figuuride* hulka, mis kombineeruvad erinevateks tähistatavateks üksusteks. Figuurid ei kannu eraldi seisvatena mingisugust tähendust ning neil on ainult diferentsiaalne väärtus.

Mis mõtet oleks siis otsida kolmandat liigendust? See oleks kasulik juhul, kui märkide kombinatsioonist oleks võimalik tuletada teatud *hüpertähistatavat* (analoogne termin hüperuumiga tähistamiseks miskit, mida ei saa kirjeldada Eukleidese geomeetria terminitega), mida ei saada kombineerides märki märgiga. Tegu on tähistatavaga, kus selle moodustavad märgid ei ilmu tähistatava osakestena, vaid omavad selle suhtes samasugust funktsiooni nagu figuurid märkide suhtes. Niisiis sisaldab kolme liigendusega kood järgmisi elemente: *figuurid*, mis moodustavad *märke*, kuid ei ole osa nende tähendusest; *märgid*,

mis moodustavad võimalikke *süntagmasid*; „X“ elemendid, mis sünnivad märkide kombinatsioonist, olemata osa nende tähendusest. Üksikult ei osunda keelemärgi „koer“ figuur ühele osale koerast. Nõnda eraldi võetuna ei tohiks märk, mis võtab osa hüpertähistaja „X“ moodustamisest, osundada ühele osale sellest, millele osundab „X“.

Nüüd siis tundub kinematograafiline kood olevat *ainus*, milles esineb kolmas liigendus.

Mõtleme kaadrile, millele viitas Pansolini ühes oma näidetest, kus näidatakse õpetajat, kes peab auditooriumis õpilastele loengut. Käsitleme seda kaadrit fotogrammi tasandil, eraldatuna sünkroonselt liikuvate kujutiste diakroonilisest voolust. Tulemuseks saame tarindi, milles me eristame järgmisi koostisosi:

a) *seemid*, mis kombineeruvad üksteisega sünkroonselt. Näiteks seem nagu „pikk, blond mees on riietunud heledasse“ jne. Selliseid *seeme* saab analüüsida väiksemates ikoonilistes *märkides* nagu

„inimese nina“, „silm“, „nelinurkne pind“ jne. Viimaseid võib ära tunda seemi kui konteksti põhjal, mis annab ikoonilistele märkidele kontekstuaalse tähenduse, varustades neid nii denotatsioonide kui konnotatsioonidega. Neid *märke* võiks tajukoodi põhjal analüüsida visuaalsete *figuuridena*: „nurgad“, „heleduse – tumeduse suhted“, „kumerused“, „tausta – figuuri suhted“.

Meenutagem, et fotogrammi ei pea tingimata samasugusel moel analüüsima ega seda ära tunda kui rohkemal või vähemal määral konventsionaliseeritud seemi (mõningate omaduste põhjal võin ära tunda ikonograafilise seemi „õpetaja koos õpilastega“ ning eristada võimalikust seemist nagu „isa koos poegadega“). Kuid nagu öeldud, ei välista see, et tegemist oleks rohkem või vähem analüüsitava, rohkem või vähem digitaalseeritava liigendusega.

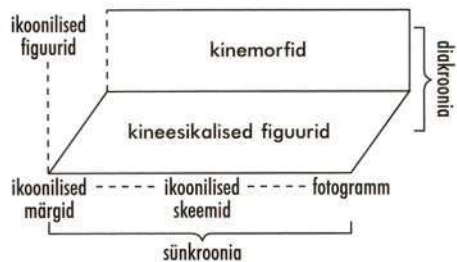
Kui me peaksime reprodutseerima sellesarnase kahekordse liigenduse käibel olevate keeleliste konventsioonide alustel, võiksime seda teha, rakendades paradigmaatilist ning süntagmaatilist telge: eeldatavad *ikoonilised figuurid* (tuletatud tajukoodidest) moodustavad paradigma, millest selekteeruvad välja üksused moodustamaks *ikoonilisi märke*,



mis kombineeruvad ikoonilisteks *seemideks*, mis omakorda kombineeruvad *fotogrammideks*.

Liikudes aga fotogrammi juurest kaadri juurde, sooritavad tegelased žeste – *ikoonid* loovad diakroonilise liikumise kaudu *kinemorfe*. Ainult et kinos toimub midagi enam. Tegelikult on kineesika tõstatanud probleemi, kas *kinemorfe*, tähistatavaid žestikulaarseid üksusi (kui soovite, võib neid võrrelda mooneemidega, kuid defineerima peab siiski *kineesika märkidena*), võib jaotada *kineesika figuurideks*, seega *kinedeks*, kinemorfide diskreetseteks osisteks, mis ei

ole kinemorfide tähistatava väikseimad osad (st mitmed väikesed liigutuse üksused, millel ei ole tähendust, võivad moodustada erinevaid tähendusega žeste). Kuid üksnes kineesika abil on raske ära tunda žestikontiinumis erinevaid väiksemaid osiseid, *filmikaamera seevastu mitte*. Filmikaamera *jaotab kinemorfid mitmeks väiksemaks osaks, mis eraldi võetuna ei oma veel mitte mingisugust tähendust* ja millel on teiste diskreetsete osakestega võrreldes eristav väärtus. Kui ma jaotan kaks peale omast liigutust, jaotuse ja eituse, mitmeks fotogrammiks, täheldan ma mitmeid positsioone, mida ei saa identifitseerida kui kinemorfide „jah“ ja „ei“ positsioone.



Tegelikult võib positsioon „paremale kallutatud pea“ olla nii *märgi „jah“ figuur*, kombineeritud *märgiga „viitamine paremal olevale kõrvalseisjale“* (antud juhul kehtiks järgnev süntagma: „ütlen „jah“ paremal asuval inimesele“) kui ka *märgi „ei“ kujutis* kombineerituna *märgiga „langetatud pea“* (millel võib olla erinevaid konnotatsioone ning mis sisaldub süntagmas „eitus langetatud peaga“).

Niisiis annab filmikaamera mulle tähenduseta kineesika figuure, mida võib isoleerida fotogrammi sünkroonilises keskkonnas ning mis võivad kombineeruda kineesika märkideks, luues omakorda palju suuremaid süntagmasid *ad infinitum*.

Kui aga nüüd tekiks soov kirjeldada sellist situatsiooni diagrammi abil, ei saa me aluseks võtta kahedimensioonilisi

telgi, vaid peaksime joonise esitama kolmedimensiooniliselt. Tegelikult tekitavad ikoonilised märgid samal ajal, kombineerudes seemideks ja moodustades fotogramme (lineaarses sünkroonilises kontiinumis), teatud diakroonilise tihedusega sügavuse tasandi, mis seisneb kaadrisises liikumise hulgas. Need on liikumised, mis oma diakroonilises kombinatsioonilisuses loovad uue, nendega perpendikulaarse tasandi, milles moodustub tähendusliku žesti ühtsus.

### I. 8. Mis mõtet on anda kinole kolmekordne liigendus?

Liigendused tuuakse koodi selleks, et oleks võimalik anda edasi maksimaalselt võimalikke sündmusi väikseima kombineeritavate elementide hulga. Seda nimetatakse ökonoomsusprintsiibiks. Hetkel, mil kombineeritavad elemendid kindlaks kujunevad, muutub kood võrreldes reaalsusega, millele ta kuju annab, kahtlemata vaesemaks. Hetkel, mil kujunevad välja kombinatsioonilised võimalused, saadakse tagasi *natukenegi* sellest sündmuste rikkusest, mida tuleb edastada (keeltest kõige paindlikum on alati kõige vaesem selles kajastatavate asjade hulga poolest, mida keel edastada tahab, vastasel juhul ei oleks polüsemia juhtumeid). Sellest tuleneb, et niipea kui me nimetame reaalsust kas verbaalkeele või siis ka lihtsa, ilma artikulatsioonideta pimedaga valge kepi koodi kaudu, muudame oma kogemuse vaesemaks. Kuid see on hind, mis tuleb maksta reaalsuse edastamise eest.

Poeetiline keel, mis muudab märgid ähmaseks, püüabki kohustada teate saajat taastama kaotsi läinud rikkust, tuues vägisi sisse rohkem tähendusi, kui on kontekstis olemas.

Olles harjunud koodidega, milles ei esine liigendust või milles on kõige rohkem kaks liigendust, tekitab ootamatu kolmanda liigenduse kogemus (mis lubab meil haarata hulga rohkem kogemu-

si, kui seda võimaldavad teised koodid) meis sama kummalise tunde nagu Flatlandia kahedimensioonilise tegelase kogemus kolmanda dimensiooni ilmnedes...

Samasugune tunne tekiks juba siis, kui ühe kaadri piires realiseeruks ainult üks kineesika märk. Tegelikult moodustub fotogrammide diakroonilises voolus, ühe fotogrammi piires, rohkem kineesika figure, ning ühe kaadri jooksul moodustub süntagmaades rohkem kombineeritud märke ja seda kõike kontekstuaalses külluses, mis teeb kinematograafiast kahtlemata palju rikkama kommunikatsioonitüübi, kui on verbaalne keel. Sest kinematograafias, nagu ka ikoonilises seemis, ei järgne eri tähistatavad üksteisele piki süntagmaatilist telge, vaid ilmuvad samaaegselt, reageerivad üksteisele, põhjustades erinevaid konnotatsioone.

Peale selle tuleb arvestada ka asjaoluga, et kolmekordse visuaalse liigenduse tingitud mulje reaalsusest komplitseerub seda saatvate täiendavate helide ning kõne liigendustega (need märkused ei kehti enam *kinematograafilise koodi*, vaid *filmi teate* semiootika kohta).

Piisab siiski sellest, kui me piirdume kolmekordse liigenduse tuvastamisega ning šokk on sedavõrd tugev, et seisest hulga mitmeülbalisema konventsionaalsuse ees, mis on teistest palju nõtkema reaalsuse formalisatsiooniga, hakkame arvama, et meil on olemas keel, mis tagastab meile reaalsuse. Ja nii sünnibki kino metafüüsika.

I. 9. Teisest küljest nõuab meilt ausus, et küsiksime endilt, kas idee kolmekordsest liigendusest ei ole samuti mitte osa semiootilisest kinometafüüsikast. Kui kino vaadeldaks eraldi seisva nähtusena, mis ei teki ega arene mitte ühegi eelneva kommunikatsioonisüsteemi arvelt, omaks ta kahtlemata neid kolme liigendust. Ent globaalse semiootilise visiooni raames peame meenutama



B. 3. II-s öeldut, et tekivad koodide hierarhiad, millest iga kood analüüsib endast sünteetilisema koodi süntagmaatilisi üksusi ning tunneb samal ajal analüütilisema koodi süntagmades ära enda püsiomadused. Selles mõttes korrastab kino diakrooniline liikumine eelneva, *fotograafilise koodi*, mis omakorda toetub tajukoodi süntagmaatilisele üksusele... Sel juhul tuleb fotogrammi vaadelda kui fotograafilist süntagmat, mis kinematograafia diakroonilise liigenduse tõttu (mis kombineerib omavahel kineesika figuure ja märke) võrdub teise liigenduse elemendiga, millel puudub kineesikaline tähendus. See aga sunnib kinokäsitlusest välja jätma kõik ikoonilised, ikonoloogilised, stilistilised hinnangud, ühesõnaga kõik käsitused kinost kui „kujutatavast kunstist“. Teisest küljest oleks see kõigest operatiivsete arusaamade kehtestamine — kahtlemata võib kinematograafilist *keelt* hinnata, lähtudes mitteanalüüsitavatest osadest ehk siis fotogrammidest juhul, kui lepatakse kokku selles, et „film“ kui *jutustus* on kinost hoopis keerulisem, mis ei too mängu mitte ainult verbaalseid koode ja helikoode, vaid *rakendab töösse* ka ikoonilised, ikonograafilised, tajukoodid, tonaalsed ning ülekande koodid (kõik lõigus B. 3. III. 5. vaadeldud koodid).

Ja mitte ainult neid, sest film kui diskursus rakendab ka mitmesuguseid narratiivi koode, nn montaažireegleid ning kogu retoorilist mehhanismi, mida tänapäeval uurivad filmisemiootika mitmed harud.

Eelneva kokkuvõtteks võib öelda, et kolmanda liigenduse hüpoteesiga võib seletada kinematograafilise kommunikatsiooni erilist *reaalsuse efekti*.

*Umberto Eco* raamatust „*Puuduv struktuur. Semiootiline uurimus ja strukturealne meetod*“ (La struttura assente. La ricerca

semiotica e il metodo strutturale; „*Bompiani*“, Milano, 1994)

tõlkinud KÜLLI MARISTE

(Järgneb)

KÜLLI MARISTE (sünd. 4. veebruaril 1977 Tallinnas) on lõpetanud 2003. aastal Eesti Humanitaarinstituudi romanistikas õppetooli. Praegu õpib ta Eesti Kunstiakadeemia interaktiivse multimeedia magistrantuuris.

#### Kommentaariid:

<sup>1</sup> Jutt käib kahest kirjutisest (Christian Metz, *Le cinéma: langue ou langage?* ja P. P. Pasolini, *La lingua scritta dell'azione*), mida on eelnevalt juba tsiteeritud. Vaadeldavaid seisukohti, eriti neid, mis puudutavad Pasolinit, on tsiteeritud juba paljudes teistes kirjutistes.

<sup>2</sup> See puudutab selles peatükis käsitletud argumentidel põhinenud ettekandes tehtud oletusi, esitatud ümarlauas (juuni 1967, Pesaro) teemal „Keel ja ideoloogia filmis“. Arutelu käigus selgus, et Metz on valmis analüüsima kinematograafilist kujutist põhjalikumalt, kui võis eeldada „Kommunikatsioonide“ nr 4 artikli põhjal.

<sup>3</sup> Peale Marcel Maussi kirjutise *Le tecniche del corpo* raamatust *Teoria generale della magia*, Torino, Einaudi, 1965 tsiteerime kineesika kohta järgmisi autoreid: Ray L. Birdwhistell, *Cinesica e comunicazione*, raamatust *Comunicazioni di massa*, Firenze, La Nuova Italia, 1966; kogu A. G. Smithi 5. peatükk, *Communication and culture*, N. Y., Holt, Rinehart ja Winston, 1966 (koos R. E. Pittengeri ja H. L. Smith Jr, Birdwhistelli ning teiste kirjutistega) ning AAVV, *Approaches to Semiotics*, The Hague, Mouton, 1964. Proseemika ning sellega seonduvate uurimuste kohta vt Lawrence K. Frank, *Comunicazione tattile*, raamatust *Comunicazioni di massa*; Edward T. Hall, *The Silent Language*, N. Y., Doubleday, 1958 (10. peatükk: „Space Speaks“).

# TEEDEEHITAJA SÜDAMESÜGAVIK

## Heiastusi näitleja ÜLLAR SAAREMÄE rollidest

PILLE-RIIN PURJE

„Milline õnn on teedehitaja olla!” hüüatas armunud insener Borgheim.

Henrik Ibseni „**Väike Eyolf**”: lavakunstikateedri XV lennu (1988–1992) tundlik diplomilavastus, Katri Kaasik-Aaslavi paljutootav debüüt (1990). **Borgheimi** rollist algas sisuline kohtumine näitleja Üllar Saaremäega, ehkki „Keiser Nero eraelu” temaga nimiosas nägin viiosteist päevakest varem.

Uljas ja uje, nurgelise kutsikasarmiga Borgheim ilmub näitelavale: veidi kühmus hoiakuga, kaabut sõrmede vahel keerutades, rõõmsa bravuuriga sõnu laiali lennutades, ent oma südamedaami Asta (Tiina Mälberg) läheduses vaiksem, kohmetunud, samas enese üle sümpaatselt muigav. Preili Asta tõrjub insenerihärra lähenemiskatseid, kuni viimaks kutsub ise Borgheimi eluteele kaasa. Paraku ei tee Asta seda südame sunnil, vaid oma päristundmuste eest põgenedes. Borgheim lontsibki Asta kannul minema, nõutu ja hämmingus, tajudes, et miski on valesti... Napp nukrusenoot Saaremäe mängus annab aimu: teedehitaja elurõõm võib sellest viivust murenema hakata, vaimustuv loomus umbusklikumaks muutuda. Täiskasvanuks saamise algus?

Möödub kuraditosin aastat ja üheksa kuud, saabub suvi 2004. Rakvere Teater mängib Karepal Richard Sagritsa talumuseumi õuel Vaino Vahingu „**Suvekooli**” Mati Undi lavastuses. Üllar Saaremäe osaks **Poeg**, kes unistab teedehitusest juba hoopis teistes registrites. „Suvekooli” hasartses elu-kaalul-mängus võimutseb intensiivne ironia, pöö-

rane pilge, jultunud (enese)paroodia. Ehkki, mine tea: Poja unistusmonoloogis „Kui mind pandaks siia kolhoosi esimeheks!”, mida etendades ronib ta redelit mööda kõrgele katuseharjale, võib aduda noorusliku idealismituhina erk-sat järelkaja. Viibe katusele noorele Borgheimile?

Mati Unt ei tüdi lavastamast Hamleti tragöödiat, erinevate pealkirjade all. „Suvekooli” Poja rollist saab Üllar Saaremäe Hamlet, senise näitlejaloomingu uhke ja osatav kvintessents. Undi lavastus pakub demonstratiivseid „Hamleti” tsitaate. Poeg jalutab jõekaldal, paks must (piibli)raamat käes, aga kaante vahel ei ole tema jaoks „Sõnu, sõnu, sõnu”, üksnes valgete lehtede tühjus. Igavikulise vastuse puudumine? Lootusetus, kriis, inspiratsiooni hukk? Taevast kallab vihma, Poeg paneb avatud raamatu endale kolmnurksena pähe, lastes vihmapiisarail mustadele kaantele langeda. Veider trotslik žest, rollikohane: kaitsen end jumalasõna(tuse)ga taevataadi antud ilma vastu, vohh! Vihm suvel 2004 on Pojale / Üllar Saaremäele üks võimsamaid ja tujukamaid mängupartnereid, keda ta ihkab allutada, olgu viha või vaimustusega, taeva poole ristatud kätes palve ja ähvardus segiläbi. Aga Vanaisa seal ülal korraldab „õppusi”, mille taustal Poja mäss armetu.

Hetkiti sõandab näitleja ilmutada Poja kaitsetust, heitlikku tühjusetaju, traagilist tõelusehelki. Hamleti monoloogis Vahingu näidendi lakooniline tekst ei sisalda, aga Undi ulakas režii kääneb argised laused „üllaks”. „Kas



Rakvere Teatri foto

Mati Undi „Suvekool“ (V. Vahing). Poeg – Üllar Saaremäe.

Esietendus 12. VI 2004 Rakvere Teatris, Richard Sagritsa talumuuseumi õuel.

osta uus lamp või mitte?” – see on Poja hamletlik küsimus! „Suvekooli“ vabaõhulavastuses esitab Üllar Saaremäe koos punkbändiga „Streptococcus Pyogenes“ („Lihaseõjapakter“) „Sex Pistolsi“ raevukaid laule kui kirglikke (sise)monoloogide. Laulude põhipaatoseks pole „Olla või mitte olla“, pigem „Kogu maailm on vangla“ ning „Mul pole mingit tulevikku“. Tuleviku puudumist kuulutab Poeg ka publikule, ekspressiivse needusena. Talumaja ukseavas lauldes imiteerib Poeg lunastajapoosi, viskleb kujuteldaval ristil andunud sisseelamisega, (masohhistliku?) naudinguga. Saatusese alistumist väljendav finaallaul muusikalist „Jesus Christ Superstar“, mis Poja püssiga metsa viib, ei ole tema enda orgaaniline hingekarje. Jeesuse laul „Then I was inspired / Now I’m sad and tired...“ kõlab alguses lindilt, Poeg võtab selle matkides, kuulekalt üle. Nägin erinevaid „Suvekooli“ etendusi: ühel korral laulis Saaremäe valulisemalt, pihtides, siis ta nagu polekski kandnud tumedate päikseprillide

maski. Eelviimasel etendusel mõjus Poja viimne laul epateeriva erootilise etütüdinaga, Superstaari edvistamisena – otseku kardaks näitleja oma rolli lõppmänguga lõpuni kaasa minna. Ei tihka väita, et üks lahendus on „õigem“ kui teine, aga viiv siiruse traagikat loob eelnenud totaalpilaga võimsama kontrasti. Üldjuhul on Undi lavastustes peategelase surm puudutav sündmus. Surm purustab mängu kaitsekihi nagu „vesi märklaua paberi“ – tuletõrjeõppustel, millest Poeg nii innukalt ja nii viljatult on unistanud.

Vahingu poolt „Suvekooli“ peategelasele antud vanus, 33 + 1, on suvel 2004 ka Üllar Saaremäe eluiga. Seni läbitud näitlejateele Borgheimist Pojani mahub rolle rohkem kui eluaastaid, väärisrolle kümmekond. Näitlejana on Saaremäe kirglik, artistlik. Kalkuleeriv tehniline mängumaneer, jahe distantseerumine, leigel tühikäigul tuksumine on ta lavatatuurile vastunäidustatud; äärmuslikud, kuumaverelised, pöörased tegelaskujud ta pärisosa, nende kui tahes sünk-



Mati Undi „Majahoidja (H. Pinter). Aston – Üllar Saaremäe, Davies – Toomas Suuman. Esietendus 8. VI 2001 Rakvere Teatris.

jaisse südamestügavikesse viskub näitleja ülepeakaela, üle kallaste tulvava mängurõõmuga. „Suvekooli” Poeg kuulutab: „Mina lähen iga mänguga sügavalt kaasa, annan ennast lõpuni, unustan enda!” Olgu muu tekst lausutud kui tahes naeruvääristava suhtumisega, mõnituseeni välja, — mänguga lõpuni kaasaminek kõlab Poja elukreedona.

Spontaansus, emotsionaalsus, tulinhingeline hoolimine oma tegelaskujudest, improvisatsioonihasart on Üllar Saaremäele loomumane. Eelkõige on ta sündinud teatrinäitleja. Kinokaamera ei ole seni suutnud täisväärtuses jäädvustada ta impulsiivset lavasarmi. Ju pole see õige ekraaniroll veel saabunud? Põneva isiksuse Aleksander Kesküla osa teravmeelses mängufilmis „Minu Leninid” (režissöör Hardi Volmer, 1997) peaks igati haakuma Saaremäe romantikukuvandiga — ambitsioonikas unistaja, lootusetu idealist. Kesküla välisjoonises aimub Hollywoodi kangelase imiteerimist, malbe pilkega pooleks: magusa võitu kaunistamees, pehme trots mängle-

mas veel poisiohtu huultel, kurblik iroonia looritatud pilgus... Nüüd filmi taas vaadates tundub Saaremäe ekraanielu liiga kammitsetud, püüdlik (mis võib lähtuda võõrkeeltes mängimisest, lõvi-osa energiast kulub saksakeelse teksti artikuleerimisele), marionetlik. Kas marionetti juhivad Ajalooline Paratamatus või kõigest režissöör? Kesküla rollis puudub (ilmselt juba ülesandena?) draamaatilise kõrgepinge, valmisolek mänguga-mässuga lõpuni minna. Kuigi Üllar Saaremäe smugeldas filmi finaali tsiitaadi „Carmenist”, saatuselause *Mañana será otro día* („Homme on jälle päev”), jääb viibe don Joséle kunstlikuks. Praeguselt distantsilt mõjub filmiroll ühe ajahetke seiskamisena, mis aitab aru saada, kui jõuliselt on Saaremäe vahepealse seitseaastakuga mehistunud, meisterlikkusest rääkimata.

Lavastajana on Üllar Saaremäe eneseotsingud tundunud mulle rabedamad, kohmakamad kui näitlejana, ehkki oma lavastajateema jälitamine on algu-  
sest peale jälgitav. Uudsed ja üllatavad,

veenvalt arengulised lavastajatööd on Rünno Saaremäe näidend „**Jaanituli**” (2001) ja Roland Topori „**Talv laua all**” (2004): mõlemad ereda vormiga, ent ka sisu tasandil vahedamad, elutargemad, kirkamate kontrastidega kui varasemad, muinasjutuhoovusega romantilis-teatraalsed lavalood.

Esimene oli aga luulelavastus „**Armastus ja surm**” kursusevend Jaanus Rohumaaga kahasse (1992), Doris Kareva/Juhan Viidingu/Kuningas Saalomoniloomingust. Koos tegid ja esitasid Rohumaa – Saaremäe ka „**Eluküsimuse**” (1998) Juhan Viidingu luulest; hiljem osales Saaremäe näitlejana Rohumaa lavastuses „**Mandragora**” Doris Kareva luulest (Linnateater, 2003, mängupaik Hobuveski). Luuleilm, selle tunnetamine ja vahendamine, on Üllar Saaremäe olemuses oluline, ta (näitleja)-tundlikkuse süvatasand. Ent luulelavastustest osasaamist ei mõista ma hästi sõnastada, see kipub olema isiklik, raskesti fikseeritav kogemus. Minule oli mõjusam puhas ja minimalistlik „**Eluküsimus**”, Jaanus Rohumaa – Üllar Saaremäe isikupärane tandem (tahaks neid kaht näha partneritena draamarollides). „**Mandragora**” puhul kõitis lavastuslik vorm, nakatas näitlejate neliku (ka Liina Olmaru ja Indrek Sammul) koosolemise rõõm, aga päriskontakti Doris Kareva luule sisemusega ma saalis vist ei saavutanudki.

Küll aga tahan siin talletada ühe puudutava kohtumise Saaremäe, luule ja teatriinimestest publiku vahel. See leidis aset Draamateatri suurel laval teatripäeval, 2000. aasta 27. märtsil, mil Üllar Saaremäe sai Ants Lauteri nimelise noore näitleja preemia. Rakvere Teatri tervitusena esitas tema, teatrijuhust näitleja, mõned Juhan Viidingu luuletused: täpse, valusa kontekstijuga, viidates just nimelt Draamateatri lähiminevikule/olevikule/tulevikule, aga ka teatrikunsti kaduvusele ja inimlikule ühtehoidmi-

sele avaramas mõttes. Üks tõsisemaid ja kohasemaid etteasteid, mida teatripäevapidude enamasti *show*-maigulistest eeskavadest mäletan. Harva saab näitleja olla laval nii usaldav, rolli kaitsekihita.

*keegi lendab ja ma vaatan  
ja ma vaatan et ma vaatan  
ja ma naeran et ma nutan  
kõik tähed üleval nii  
nagu vanasti  
taevas,  
mis meil küll on!*

(Juhan Viiding, „*Isegi läbi...*”)

Kas pole kaitsekihi loovutamine tunnuslik ka Üllar Saaremäe lavarollides? Näiteks esmapilgul trafaretne kõrvalosa, toapoiss **Jaša** Anton Tšehhovi, „**Kirsiaias**” („*Ugala*”, 1993). Kaarin Raidi lavastus kingib tolele pealtnäha ülbitsevadele tüübile, kehksatsile, keigarilokk laval, ootamatu üürike tunde hetke. Jašaga hüvasti jättes ulatab toatüdruk Dunjaša (Vilma Luik või Kaili Närep) noormehele paberi, pliatsi, ümbriku ja palub: „Kirjutage mulle Pariisist. Ma ju armastasin teid, ma olen õrn olevus...” Jaša on tundeavaldusest puudutatud, vaatab Dunjašat teistmoodi, tõsise pilguga, ta väljatimmitud dändipoos haju. Peagi viilib toapoiss taas üleolevalt haigutades kütüsi, aga siiruseviiv jääb kriipima.

Samasugune moment mahub Saaremäe mängu Toomas Kalli komöödias „**Päikesekontsert**” (lavastaja Roman Baskin, „*Vanalinnastuudio*” suvelavastus Kolga mõisas, 2002). Rahmeldav orgunnivend **Hülger** – õigupoolest tänamatu osa, mis vajas vaid külalisnäitleja pinnalisemat imagot, ehkki Üllar Saaremäe vitaalne energia hoidis vabaõhuetendust koos. Keset eestlaste suure tänukontserdi jaburat „orgunnikaost” põleb kogemata ära Pokude koor. Siiski



Jaanus Rohumaa  
„Connemara.  
Üksildane Lääs“  
(M. McDonagh).  
Isa Welsh –  
Üllar Saaremäe,  
Mary –  
Maria Taimre.  
Esietendus  
1. X 1999  
Rakvere Teatris.

tuuakse metsast kohale üksik Poku (tegelane Edgar Valteri loodud Pokumaa-ilmast, „Päikesekontserdis“ vaimukas Eesti sümbol) – pisike rohuuust spordikotis, kes vaikselt lapsehäälega räägib ja laulab. Pokuga tasakesi salajuttu ajades muutub muidu „lõpp-asjalik“ Hülger korraks armsalt lapsemeelseks, muinasjuttude uskujaks (Kalli tekstist seda välja ei loeks). Kahekõne lapsega iseenda sees kestab põgusa hetke, ent annab rollile lisamõõtmek, mida olematuks ei muuda.

(Puht)südamliku, hooliva huumoriga vahendatud lapselikkus vilksatab Saaremäe rollides tihtilugu. Ilmekas näide on Ingomar Vihmari mõnus lavastus „Hei, Luciani!“ – assotsiatiivne kujutlusmäng Friedebert Tuglase novellide ja miniatuuride põhjal („Ugala“, 1996). Üllar Saaremäe **Ka Mees**, üks ta nauditavamaid koomilisi rolle, on kentšakas juba välisilmelt: boheemlaslik sell lotakil pintsakuga, käe otsas lõmmis nurgaga diplomaadikohver, mille ta pesukaussi ligunema viskab... Ise silkab

ohjeldamatu lustiga ringiratast, komistab, kukub... Naljakas ümaranäoline mehike, silmad mahekavalad ja natuke kurvad, juuksepahmak täitsa sassis. Kui Ka Mees üritab oma sasipead kammida, pudenevad niigi katkisest roosast plastmasskammist viimased piid, rahulolevalt silub ta pead piivaba kammiga. Kulminatsiooniks saab Mehe (Gert Raudsep) pajatus merereisist, mida Ka Mees võrratu väljendusrikka ohmukesenäoga kuulatab. Raudsepa Mees kandub kujutluspiltidesse vabana, meri lainetab ta vaimusilmas — Saaremäe Ka Mees ei näe mitte mõhkugi, kuigi üritab kogu hingest. Vahib otsivalt ringi, kissitab küsivalt silmi: kus see meri ometi on! Katsub võõraste kujutluspilti siseneda, lahke abitu naeratusega mängus osaleda... No mitte ei pääse pildi sisse, ei näegi merd! Aga kui Mees hakkab jutu sees nagu muuseas üle tooli ronima, kisub Ka Mees ta tagasi, nagu astukski teine üle parda vette. Igaks juhuks tassib Ka Mees tooli hoopis teise kohta.

Lapsik, sõgenaljakas meeltesegadus, suutmatus ja siiski kirglik kihk teiste kujutlusemänge läbi näha — viimati katsetas Saaremäe seda piiriseisundit ühes „Suvekooli“ etenduses. Stseenis, kus kaksikosa mängiv Tõnu Tepandi on Äi ja Isa ühekorraga ja peab iseendaga dialoogi. Poeg jöllitab Äia „kahestumist“ jahmunud vaimustusega, taipamatud naerusilmad pärani, vahib küsivalt pead väanütades ringi, rabeleb kui kärsitu pullvasikas nähtamatu lõa otsas: „Ma ei saanud üldse aru — kus sa käisid?!“

„Hei, Luciani!“ lõpusõnu lausudes pilgutab Saaremäe saalile vaevumärgatavalt silma, andes mõista, et kõik nähtu võis olla vaid kujutus. Üksainus silmapilk lahutab tegelikkust kujutlustest.

„See on ainult mäng! Te võtate enast liiga traagiliselt!“ Need Brechti vaimus võõritislaused kujunesid Üllar Saaremäe rolli refrääniks XV lennu la-

vastuses „**Roma B. hiilgus ja viletsus**“ — **Pierro, rikas, seotud organiseeritud kuritegevusega** (R. W. Fassbinderi näidendi „Linn, rämps ja surm“ ainetel, lavastaja Jaanus Rohumaa, *Wunderground truppe*, 1993). Stiilne roll too pahelis-romantiline Pierro: mitte enam noor, mõjukas prominent, kes elu tühisuse läbi näeb, aga oma isikliku külma klaasseina tagant teiste sekka ei pääse. Tema ei koge elu vahetuid naudinguid, ei saa vigase jalaga tangotki tantsida, seirab läbitungimatul pilgul teiste lõbu... Pierro laseb tappa prostituut Roma B. (Piret Kalda), kellega viivuks adus inimlikumat lähedust. Rolli põhitoon polnud sünge, Saaremäe mängis nõtkelt, improvisatsiooniküllaselt. Etendusel Tartus „Püssirohukeldris“ (13. V 1994) helises taamal lauatelefon (veel polnud mobiilide ajastu), mispeale Pierro ägestus: „Võtke telefon! Miks ta heliseb, kui mina räägin!“ Otsekohe reageeris Pierro ihukaitsja Väike Prints (Andres Raag) ja sammus, relv laskevalmis, telefoni suunas, kuni boss peatas ta armuliku naeratusega: „Ei, Väike Prints, see on liiast... Nad on head inimesed!“

Ootamatuid situatsioone, lavalisi viperusi, oskab Üllar Saaremäe näitlejana nautida ja põhjalikult lahti mängida. Ka on ta näitelaval üks ülemeelikumaid ja vahvamaid kummardajaid, keda tean. Kummardamisrituaalist võib saada lisaetüüd, hüüumärk ta rollile, enamasti küll siis, kui mängukaalul on olnud vähem kui elu... Väike markantne näide: John Steinbecki „**Hiiirtest ja inimestest**“, „Ugala“ külalisetendus Draamateatris (15. XI 1993). Lavastaja Vjatšeslav Gvozdkov tuleb kummardama ja teeb seda temale omase kõrglennuga — õnnistab iga näitlejat tänusuudlusega, lükkab kõiki ükshaaval pidulikult ettepoole. Eesti näitleja on pateetika suhtes kaitseasendis, ebamugavustunne kandub saaligi. Ainult Saaremäe pü-



Urmas Lennuki  
„Iguaani õõ“  
(T. Williams).  
Shannon –  
Üllar Saaremäe.  
Esietendus  
8. IX 2000  
Rakvere Teatris.

sib kompleksivabas jänkirollis (**Slim**), tema patsutab Gvozdokovile omakorda mängleva üleolekuga õlale, et ole ise kah terve! – ja (võlts)paatos lahtub. Või „Mandragora“ kevade alguse etendus Linnateatris 20. märtsil 2004. Näitlejad löövad Hobuveski ukseid valla ja astuvad õue, hetk hiljem sisenevad taas, kummardavad publikule. Üksnes punastes pükstes Saaremäe (elementide nelikus Maa – Vesi – Õhk – Tuli on tema loomulikult Tuli!) leegib õues veel paar korda edasi-tagasi, tulipäisel tuhi-

nal, mängulustlik säde silmanurgas...

Ühe Saaremäe rolli puhul on kummardamissoolo mulle suisa närvidele käinud, nimelt Rakvere Teatri kassatükis, F. Ehrenbuschi „**Täismängus**“ (lavastaja Ingomar Vihmar, 2003). Kogu lavastuse jooksul püsib ta **töötutehase** rollis samal niivool kui kogu meestegelaste ansambel: tuisenev tossike, luituv luuser nagu teisedki töötud mehed proosalises elukomöödias. Lõpu-*show*'s sooritavad teised striptiisitantsu asjalikult, Saaremäe aga



teeb mängus äkilise täispöörde, asub etendama supermeest, „vinget kutti“, otsekui oleks ta enne lõppu ühest „filmist“ teise üle jooksnud. Võimalik, et just sel kombel lööbki lõkkele mehe vahepeal vindunud eneseusaldus. Bravuurne žest saalile: Jess, ära tegime! Äkki on see hoopistükki Rakvere Teatri peanäitejuhi Üllar Saaremäe võidurõõm, et leidlikult valitud ning inimlikult teraapiline menutükk publiku peal hiilgavalt toimib?

\*\*\*

Imeliku siseveendumusega, mis „normaalsele“ inimesele kättesaamatu, tunnetab kujutelma ja tõeluse piiri Üllar Saaremäe **Aston** (Harold Pinteri „**Majahoidja**“, lavastaja Mati Unt, Rakvere Teater, 2001), sooja empaatiaga loodud roll. Argiümbrusele arusaamatu vaimuseotsing, abstraktsem maailmatunnetus on olnud Astonile tähtis, vähemasti enne, kui ta psühholoogi vaimuhaiglas halvati. „Ma ei saanud enam kirjutada...“ toonitab Aston pihtimusmonoloogis. Enam ta kirjutada ei ürita (tühjad valged lehed elupäevikus nagu Poja piiblis), vaid proovib kätega tööd teha. Astonis on alles lapselik, terviklik usaldus silmale nähtamatu vastu. Aston teab, et tema Buddha (kitsilik värviline Buddha-kuju) on elus. Küllap on „päris“ ka väike mängukaru, kelle Aston uinudes kaissu võtab. Hulkur Davies (Toomas Suuman) tunneb Buddha ees vaistlikku hirmu, peidab kuju silma alt ära, kord lükkab voodi alla, kord torkab praeahju. Selle eest peab muidu nii leebe Aston Daviesele kohe päris pahase epistli – hääletult, üksnes huuli liigutades, iga sõna tungivalt rõhutades: „Ära kunagi pane Buddha voodi alla, Buddha pahandab!“ Kaitsetu, näiliselt haprake oma lapsemeelsuses, võib Aston sisimas olla jonnakas ja kõigutamatu, ta oskab oma väikest privaatset maailma hoida. „Majahoidja“ külalisetendusel Lin-

nateatri väikeses saalis (24. IX 2001) tekkis uusi ruumikohandumisi, mida Saaremäe nutikalt ära kasutas. All lavaseinas väike aknaava, millest inimene läbi mahub: Aston ronib aknast välja „vaatama, mis ilm on“, jääb sinnapoole hägust klaasi n-ö vangi, koputab. Davies ehmutab kloppimise peale, ei ava. Peagi poeb Aston ise tuppa tagasi, täiesti häirimatult. Kui Aston pajatab oma plaanidest, et kavatseb ehitada liikuva vaheseina, kehastub ta ise seinaks(!): tammub kentsakalt küljetsi edasi-tagasi nagu sein, mis käib kokku ja lahti.

Praegu kirjutades sugenes ulakas uitmõte. Kahjuks ei meenu absoluutselt, mis laadi väljendusvahenditega kehastas üliõpilane Üllar Saaremäe oma esimeses lavarollis armunuid lahutavat **Müüri – katelsepp Tom Snouti** käsitööliste näitetrupi **Shakespeare'i „Suveöö unenäos“** (lavastaja Kalju Komissarov, 1990). Intervjuudes on Saaremäe talle omase muheda huumoriga maininud, kui hullusti ta põdes, et sai kõigest müüri rolli... Nüüd võiks Astoni asjalikku seinatüüdi tõlgendada kui näitleja nostalgilist naeratust algaja Müüri suunas!

Aston jääb korraks targutama, et teeks päris vaheseina – ei, parem ikka liikuva. Sama liikuv kui vahesein või omatahtsi avanev-sulguv kitsuke aknaavaus on Astoni suhe kujutelmade maailmaga.

Sügavikuteadlikkus ja -kartus, võimetus ja igatsus kujutlustega lõpuni kaasa kanduda on Üllar Saaremäe mängus vilksatanud traagilises värvigammas. Just sellele on rajatud üks tema suggestiivsemaid rolle, kauase mänguaja vältel mõjusa arengukaare läbinud **don José** vabalavastuses „**Carmen**“. (Tekst ja idee: Margus Kasterpalu, Prosper Mérimée põhjal. Esietendus Tartus teatريفestivalil „Dionysia 1993“, Andres Lepiku projekt. Taas mängiti „Carmenit“ suvel 2001 ja 2003 Saueaugu Teatritalus.)



Ain Prosa  
 „Don Juan ehk  
 Armastus  
 geomeetria vastu“  
 (M. Frisch).  
 Don Juan –  
 Üllar Saaremäe,  
 Donna Anna –  
 Ülle Lichtfeldt.  
 Esietendus  
 2. V 1997  
 Rakvere Teatris.

Don José jääb mällu uhke loomuga mehe-  
 hena, kes kistud saatuse voogudesse,  
 viskunud kiremõrva keerisesse. Surma-  
 mõistetud ja tema viimane öö vangikongis  
 enne tapalavale astumist – sünge piiri-  
 situatsioon, milles äärmuslik üksildus,  
 sisim pihtimisvajadus. Don José laseb  
 end jäädvustada Kunstnikul (Jüri Mar-  
 ran). Etenduse käigus sündiv portree-  
 maal laseb aimata Carmenit tapnud me-  
 he hinge turnedat poolust, tema süütegu  
 romantiseerimata. Lavastus vallandab  
 kujutlusmängu, kui kongi siseneb vii-

rastuslik Härra (Rain Simmul), kes don  
 José loo ära kuulab. Härra võib olla van-  
 gi hallutsinatsioon, aga koos mängitakse  
 saatusetragöödia veel kord läbi. On  
 hetki, mil don José mängu ja tõeluse pii-  
 ril pea kaotab, satub segadusse, lausa  
 paanikasse, püüab mälestuste kaost oh-  
 jeldada ega tule sellega toime. Ja on het-  
 ki, mil don José läbielatust veel viimset  
 korda joobub, homse kiuste, unustuse-  
 ni, ekstaasini... Üürikeseks viivuks.  
 „Homme on jälle päev“ (*Mañana será  
 otro día!*), ütles Carmen ja kordab Härra

– aga don José teab, et tema jaoks „homme” enam ei saabu. Tema osaks on veel jäänud läbielatud süü, süüme piina ja saatusega lõpparve teha. Kuratliku kujutlusena vaba Härra lahkub homsesse. Don José jälgib ta minekut surelikusilmade valusa vaatega, et homse lävel mehise otsusekindlusega tapalavale astuda.

Kord „Suvekooli” etendusel tegi Saaremäe Poja rollis Tõnu Tepandi / Äia laulu saatel taamal paar vaistlikku flamenkosammu. Aga don José nõrke, pingestatud, surmapõlglik tants pole Poja stiimia. Paremini passib Pojale lapsik lennumasinamäng, õuemurul ümber oma telje tiirutamine, laiali käed tiivikuna keerlemas... „Suvekooli” rolli liikumisjoonis on atraktiivne ja vaimukas: Poja ümar-hõljuv plastika, „kosmonautlev” kaaluta olek, puhevil edvistamine, vetruv flirt – nii pentsiku ja paroodilise peibutusmängu, nii „dekoratiivse” koreograafia kõrval muunduvad kõikvõimalikud „Täismängud” tühi-kepslemiseks!

„Carmeniga” samaväärset saatusemängu – mängusaatust, elu ja surma peale, pole lihtne kogeda laval ega saalis. Kindlasti ei kujunenud kergemaks Üllar Saaremäe **Isa Welshi** eluvalik (Martin McDonagh’ „**Connemara. Üksildane Lääs**”, lavastaja Jaanus Rohumaa, Rakvere Teater, 1999). Vastupidi, kui impulsiivne don José triivib saatuse vooluga kaasa, siis kirikuõpetaja teadlik enesetapp eeldab rängemaid hingeheitlusi ja keerulisi sisekõnusi. Ehkki püüab ka võimetus, et Welsh lihtsalt väsib ja loobub. Preester Welsh, hea inimese auraga loodud roll, mõjub tavalooikaga mõõtes paratamatult idealiseerituna. Teda andnuks mängida hädisemalt või halastamatumalt, koomilisemalt või kütünilisemalt, aga siis poleks see enam Rohumaa õilislavastus ega Saaremäe luulelise allhoovusega osalahendus. [Saaremäe mängitud isekam eksvai-

mulik, oma hingekriisiga üksjagu poosetav **Shannon** Tennessee Williamsi „**Iguaani öös**” (lavastaja Urmas Lennuk, Rakvere Teater, 2000) on mälus tunduvalt lahjem. Siirus väärtustab mälestusi.] Pehmendavat huumorit mahub Welshi rolli ka, aga määravaks saab üksiklase sisim tõsidus, hingekarjaseks kutsutu sügav kriis laokil hingedega koguduses Iirimaa. Isa Welshi tõsiselt võetavat lunastajarolli – vendade lepitava eneseohverduse hinnaga, headuse hää (lootusetu või siiski selginenud hää?) argikurjuse kõrbes – on nii näitlejal kui ka vaatajal raske lõpuni, samastumiseni veenvaks kujutleda. Tunduvalt raskem kui „Suvekooli” Pojal oma demonstratiivseid lunastajamänge etendades publikut lopsakate artistlike vahenditega allutada. Arusaadavam oli Welshi suhtlemine temasse armunud Maryga (Maria Taimre): just tüdruku kõikelubavast suudlusest saab viimane piisk Welshi jõuetu meeleehte karikasse, vahetult enne, kui preester end järve uputab.

„Connemara” finaalis näeme isa Welshi sealpoolsuses, vahe-eesriide taga, pühakukujude keskel. Esmamuljena tundus see lavastaja või saatuse (kumma?) poolt rollile loovutatud igavikuveksel kui ilus(tav) lohutus, hiljem aga mõistetav ja õiglane: isa Welsh on ka sealpoolsuses üksinda, alles teel, trepil, ootuses. Igavikuigatsus meiegi jaoks alati siinsamas, käeulatuses. Meie maistel tegudel on suurem tähendus ja tagajärg, kui maldame tühistesse pisiasjusse takerduvas eluproosas taibata. „Connemara” lavastusse sisestati puhastav võimetus mõtestada peamist, küsida põhikõnusi.

Loo kirjutamise hetkel, juulis 2004, toovad kõik mälorajad Üllar Saaremäe varasemate rollide juurest „Suvekooli” Poja manu. Seda laadi sügaviku kohal pendeldav võllahuumor jääks don Joséle või Isa Welshile kättesaamatuks.



„Suvekool“. Poeg – Üllar Saaremäe ja Elviira – Kais Adlas.

Üldse on Vahingu/Undi „Suvekooli“ Poeg näitleja varasemate rollide taustal erandlik: näiliselt taas üks impulsiivset mängusügavikku sööstev tüüp, tegelikult aga põneva mõrased distantsikirmega kaetud absurdiinimese osa. Pealtnäha elujõuline mees laseb aimata mängu vältel hinge pingeseisundit, kus siiruse – teesklaste vaekaussidel saatust määrab-väärab gramm. Poja rollis käitub Saaremäe nagu „kuutõbine kosmonaut“, egotsentriline ekvilibrist! Balansseerib kaaluta olekus katuseharjal ja korstna otsas ja kõrgemal veel, kompab triviaalsuse ja pühaduse piire, kaotab tasakaalu ja ise irvitab, solvub, koketeerib oma heitlike tujudega... Seda kõike läbisegi, varieerides, improviseerides. Näitleja naudib pillava intensiivsusega rollielu nii et vähe pole. Mati Undi lavastuses on teravalt välja valgustatud Üllar Saaremäe paradokslev näitlejafaktuur, toimivad vastandpoolused jõuline – pehme, äkiline – lüürliline, koomik – traagik. Saaremäe suhtumises Po-

ja rolli liituvad orgaaniliselt tema lavastajaloomus ehk mängukaose korrastaja ning artistlik näitlejaveri ehk sellesama kaose külvaja.

Pojal on kaose taltsutamiseks abivahendeid. Näiteks vile, mida ta ei kannaks kaelas, vaid randme küljes nagu jalgpallikohtunik. Aga „normaalse“ ümbruse vaatepunktist puuduvad Pojal volitused kohtuniku rolliks, mänguväljaku piirid kujutleb ta endale ise, need tõmbuvad tema ümber järjekindlalt koomale. Kui Poeg lepib sellega, et Isa-Ema ta aita kinni panevad, kui ta ise järsul pilketoonil nõuab, et pandagu mind „aita kinni, mis muud!“, sisaldub ses kibe äratundmine: põrgulik hullumaja pole mitte isakodu aidas, kust punast valgust ja suitsu immitseb, ei, pärispõrgu asub „normaalsete“ ligimeste, vintskete lapsevanemate maailmas, kus mängu usaldavad „hullud“ vigaseks kolgitakse, kes füüsiliselt, kes moraalselt sandistatakse. Poeg ise ei ole vägivaldne, pigem pelglik, tema materdab kaikaga televiisorit,

aga see on tantsisklev rituaal... Korraks rüselevad Isa ja Poeg paroodilises duellis, relvadeks hõbehallid toolid, hasartse vihavimmaga, las toolipõhjad lennata! Vahingu tekstis on viiteid, et Poeg kirjutab — autori *alter ego* nagunii. Ju on temagi minetanud võime kirjutada (nagu Aston) ja üritab iseenda taasleidmiseks, inspiratsiooni ammutamiseks sekkuda „ehedasse ellu“, pigem küll seda mõnitades. Aga elu vastu ei saa. (Ons juhuslik või teadlik tsitaat, et Poeg Naise kannul armuõhe lenneldes kargab üle tooli seljatõe — nagu Marko Matvere Bazarov „Isade ja poegade“ surmatantsus?) Ühel hetkel räägib Poeg „Vanaisast“, üles laotusesse vaadates, järgmisel viiul lausub oma „iidoliteks“ naabripoiss Osvaldi ja tädipoeg Jaanuse, ise vahib vilavate pelgurisilmadega publikusse, nagu passiksid „iidolid“ siinsamas, alandaksid teda üha edasi... Prohveti luul ja alaväärsuskompleksi all kannatamine on üks ja sama, paneb Äi Pojale kuratlikult tabava diagnoosi. Samas ei anna Undi lavastus kellelegi õigust ligimesele haiguslugu fabritseerida, see jääb kõrgemate või hoopis maa-aluste jõudude hooleks.

Tähtis ja puudutav on Undi „Suvekoolis“ kahe tegelase hingeside: Poja ja tädi Elviira partnerlus. Kais Adlas mängib Elviira rolli Üllar Saaremäega lähedases võtmes, Pojaga kaasa kajades, spontaanselt ja täpselt, tragikoomiliselt ja metsiku olemisrõõmuga. Südamlik muutus Poja hääles, silmavaates, naeratuses, kui ta Elviiraga suhtleb, kaitsekihita õrnus eatuks plikatirtsuks jäänud tädi kallistades — see lisab Saaremäe osatäitmisele mõõtme, mida ei oska „Suvekooli“ mängukeerises — Poja vinged laulud kaasa arvatud — üldse oodata. Lisab lapsepõlve mängukaasluse mõõtme: silme ette kerkib kujutluspilte, kuidas Poja õde-venda surid, tema jäi ainukeseks lapseks, keda isa ja ema süveneva võõrastusega „kasvatasid“, aga

tõsine hingeseos tekkis Pojal külaullikeks kuulutatud tädiga. Elviirat Poeg ei pelga ega halvusta, hoopis hoiab ja kaitseb — hellusega, nagu oleks Elviira ta vanaema või väike tütar. Poeg ei vilista Elviirale nagu kohtunik, vaid tasase kuriseva kurguhäälega, huuli prunditades, mängult-päriselt.

Teistmoodi *Spiel*-partner on Poeg oma naisega suheldes: ründav ja provotseeriv, kapriisne ja hellitusi manguv laps-isane. Naine (Piret Rauk) on maine olend, kord meeleline, kord intellektuaalne, mehe ihu- ning vaimuihade vilunud ja üksjagu tülpinud rahuldaja, kes oskab liigagi hästi ja ettearvatavalt oma kaasat kohelda. Naine valdab mängureegleid tühimusega pooleks, Elviira mängib täie andumusega, elu eest.

Elviira ja Poja elude ning surmade seos on Undi lavastuses müstifitseeritud. Elviirale löödud peahaav, ta soniv haigus, kisubki Poja püssiga metsa, võtab viimased inspiratsiooniriismed, elutahtegi. Tervenened(?) ja hullusest väljunud Elviirast saab „Suvekooli“ finaalis Poja labidapärija ehk mässu jätkaja, süü ja teesklyne lahtikaevaja. Samas tekib ängisegune aimus, et Poeg ja Elviira saavad ja jäävad kahekesi kokku hoopis surmas, mis on ainumõeldav teesklyseta olek, vabanemine.

Poja ja Elviira erandlik hingepartnerlus paneb mõtlema Üllar Saaremäe pärisrollide olemuslikule üksildusele. Igaühe päralt on ta oma ohtlik ja kurviline tee sügavikku, süda meeletult vasardamas, verehääll kõrvus kohisemas. Don José, Macbeth, Pierro... Shannon, don Juan... Isa Welsh. Aston. Saab neil üldse olla hingeliitlasi, mõttekaaslasi, elumänguga lõpuni kaasaminejaid — väljaspool igatsuste kujutlusruumi? Või naist, keda ei peaks tapma, kelle juurest ei tahaks põgeneda? Stabiilne ja leige, turgutust ja lohutust pakkuv, tasahaaval argiseks manduv „armastus“ ei kuulu nende meeste maailma. Ikka sek-



„Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu“. Don Juan – Üllar Saaremäe.

kub Saatus. Just nagu kunagises šlaagris „Meeletu rüütel“: „Solveigi laul kuulmata jäigi mul...“ Kas õndsalt nõdra-meelne Elviira ongi ainuke Solveig?

Turvaline väikekoodanlik igapäeva-elu ei ole keevaverelise äärmustemehe osa. Tema elurolliks jääb argipäeva raamid lõhkuda, plehku panna, iseennast tagaetatavaks lindpriiks kuulutada... Max Frischi komöödias „**Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu**“ (lavastaja Ain Prosa, Rakvere Teater, 1997) mängis Saaremäe lõppvaatuses valges ülikonnas vananevat **don Juan**i, kes kannab mõõga asemel keppi; kes veel üksnes kujutleb mõne maneerliku, pilkliku käeliigutuse saatel, kuis jalutuskepp on mängult ründevalmis mõök või piljardikii. Vana don Juan tajub oma olukorra naeruväärsust, üritab compromissiga leppida ega page, vähemasti mitte publiku nähes. Komöödia võit, taltumise ja kohanemise naljakashale triumf. „Mind

peeti meeletuks rüütliks, kes rahu ei hinnanud kolde ees...“ ja need teised sõnad.

Huvitav, kuhu on ikkagi jõudnud teedeehitaja Borgheim oma illusioonide kütkes? Vabalt võib juhtuda, et see õnnelik-õnnetu noor hing, keda kütkestavad naiivsed, alati nii lootusrikkad eluvaled, ei saagi täiskasvanuks. „Suve-kooli“ Poeg ei saa täiskasvanuks risti vastupidises mõttes: tema jaoks muutub eluvalede süsteem tülgestavaks – aga rajada tee, mis viiks elusana välja teesk-luse mülkast, selleks pole antud hinge-list rammu.

P. S. Kumardamisrituaal. Teatripublik plaksutab innukalt. Unustatud on mõranev Müür, mis lahutab ja ühendab Kujutelma ja Realsust. Lavale sammub Näitleja. Soliidne, vaoshoitud. Jõuab nähtamatu Müürini. Manab näole kuraasika grimassi. Ületab Müüri kentsaka lendhüppega, viskab kõrgel õhus aegluubis salto. Surmasõlme demonstratsioon kukkus välja efektne! Edevaks loodud Näitleja kahmab endale lahmake aega, kümbleb ovatsioonide hoovihmas. Viimaks vaigistab ta massi vilunud rahvajuhi armuliku žestiga. Publik ei taltu kohe, mispeale Näitleja kannab ette räme-mõnitava laulusoolo, nii et teatriseinad vappuvad. Seejärel, toibumispausi jätmata, loeb ühe lühikese, traagilise luuletuse. Vaatab saali hirmheledaks tõmbunud silmade avala pilguga. Sobrab paanilis-teatraalselt musta nahktagi taskutes, kuni leiab läbipaistmatud maskprillid. Katub nendega alasti silmad. Muigab iseteadvalt, viipab asjalikult, siirdub tegusal sammul uude teatrisügisesse. Poolel teel lava taha pöörab veel korraks tagasi. Tuleb, teeb Müürile hella pai.

*Mañana será otro día!*

# INIMESE POEG INIMENE

MARTIN KRUUS

*Franz Xaver Kroetz, „Tavalised inimesed kaks ehk Inimene Meier“. Lavastaja Ingo-Mar Vihmar. Kunstnik Maret Kukkur. Tõkija Martin Algus. Osades: Marika Vaarik, Erik Ruus ja Hannes Prikk. Esietendus 19. III 2004 Rakvere Teatri väikeses saalis.*

Hea lugeja! Võib-olla oled sa keskmise või kõrgema sissetulekuga linliku eluviisiga 1–2 lapsega keskealine naine ning just sina sooritad oma pere igapäevaostud. Kui jah, siis oled sa magusast sihtrühmast. Sind jahivad poed, poodide ketid, viineritootjad, šampoonitootjad, ketšupitootjad, sisustusajakirjade väljaandjad, muusikaliproduktendid, kardinasalongid nimega „...paradiis“ ja „...maailm“. Sinu arvamust, hoiakuid ja eelistusi tahavad teada „Emor“ ja Tu-

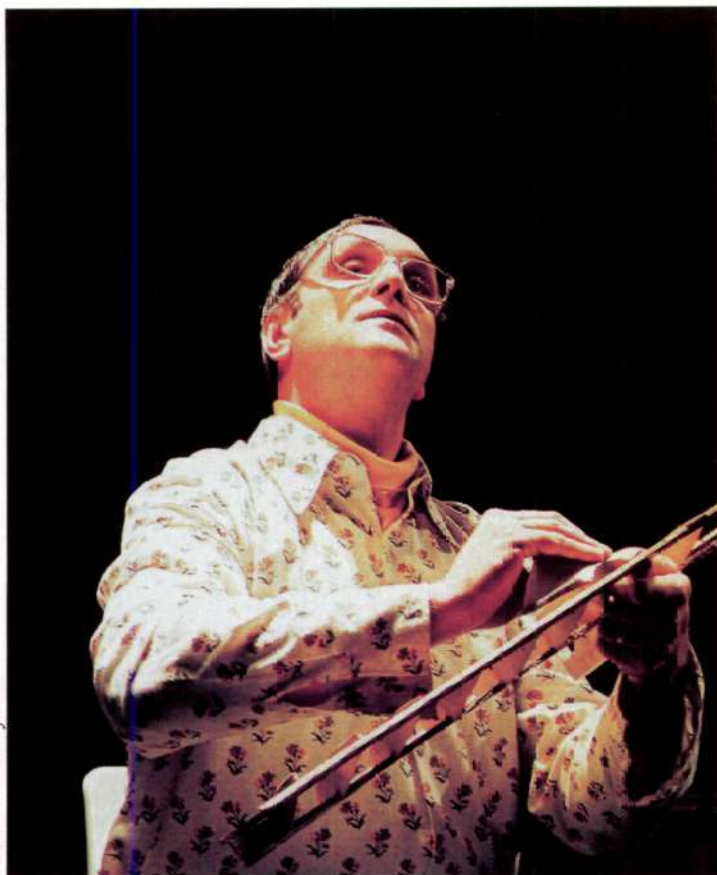
ru-uuringute AS. Rohkem kui pool reklaamidest telesaate või filmi sees on suunatud sulle. Lehes püütakse sind pastelsete värvitoonide, beebipiltide ja lihaseliste, päevitunud, usaldust sisendavate mehekäsivartega... Sa oled üle keskmise tarbimispotentsiaaliga keskmine Eesti naine. Tarbimisühiskonna hästi-hoolitsetud jalgpallimuru.

Agas võib-olla oled sa hoopis keskmine Eesti mees? Keskmine teatrikülalane? Keskmine „Teater. Muusika. Kino“ lugeja või autor?

Inimene Meier on keskmine inimene. Või öieti – keskmisest natuke väiksem inimene, nagu ütleb Inimene Meieri poeg. Keskmine on hea territoorium: turvaliselt massiline ning sellesama massi poolt ka äärmuste eest mugavalt ringkaitstud. Inimene Meier arvab ka

Martha Meier – Marika Vaarik ja Otto Meier – Erik Ruus.





Otto Meier –  
Erik Ruus.

nii. Ta maksab naisele majapidamiseks korraliku keskmise, 850 marka kuus. Summa, mida ei pea häbenema. Ta saab lubada endale ja perele kas või igal pühapäeval nädalalõpuõhtu õllerestoranis, mis läheb maksma 66.20, koos joot-rahaga isegi 67.00. Aga kui „Pelikan Mercatori” 28.70 maksnud erimudel jääb puhtast ülemuse hooletusest anonüümsele lauanurgale jäetuna kadunuks, kui esitatud ja tasutud arve vahel on korraga vastikud 10-margased käärid, siis tekib *interruptus*. Sest Inimene Meier on determineeritud läbi korra. Kord perekonnanimega „rutiin” määrab ära seikluse suuruse. Tuleb hoida peavoolu keskele ja lasta end edasi kanda kõigiga võrdses tempos. Sest muidu võib just sinu pärast tekkida korratud korrapäras, seisev triip veele. Ja siis

paistad sa välja, oled korraga eriline. Teadagi mis mõttes.

Inimene Meier soostub sellega, et ta on keskmine või siis natukene väiksem kui keskmine inimene. Aga ta pole tavaline inimene. Sest iseenda jaoks ei saagi ükski inimene tavaline olla. Nii nagu pole olemas seda müütilist tavalist pesupulbrit, millega kõiki uusi, täiustatud, veel parema koostise ja veelgi paremate pesuomadustega pulbreid võrreldakse. Sest siis peaks kas või ühe pesupulbri avalikult deklareerima selle enese kohaselt tavaliseks. Me kõik sisaldame siniseid terakesi. Iseasi, kui palju teised inimesed neid märgata ning hinnata tahavad, jõuavad ja oskavad. Tähtis on ju ise vahutada.

Inimene Meier tahtis lennata. Virtuositlikult valitseda väikest nõtket mu-



dellennukit ning sooritada koos temaga surmasõlmi. Suur Lennutaja, Maaailma-meister, oli *alter ego*, mida ta helesinise unistusena peas kandis ja põgenemisesarnastel üksiolemise hetkedel tänuliku tarbijana läbi elas.

Tänapäevane tarbimiskultuur saabus enam-vähem samal ajal modernismiga. Mis siis juhtus? Lagunesid traditsioonilised perekondlikud, rahvuspõhised ja kogukondlikud sidemed, asemele tuli linnastumine ja anonüümsus. Varasemad kultuurilised teeviidad ja märgid, mis pakkusid vastuseid sellistele identiteedi põhiküsimustele nagu, kes ma olen, kuhu ma kuulun, mis minust saab, — need võttis üle turg sõnumitega asjade ja nähtuste ning nende võimalike tähenduste kohta. Inimene sai uue, individuaalsusele ehitatud sotsiaalse mina, kõige olulisemaks mõõteks tõusis labiiline ja eetikavõõras sissetuleku kriteerium. Ja põhiliseks on see jäänud tänini. Mida täielikumalt välja arenenud tarbimisühiskond, seda määravamaks inimese paikapanemise aluseks on palk. See uus sotsiaalne mina asetas inimese n-õ õhutihja ruumi, sest kogu varem isiksust kujundav ja toetav struktuur lakkas olemast. Mitte usk, mitte hõimlaste tõekspidamised ega kogukonna mälu, vaid turg hakkas määrama enesedastuse põhilisi aluseid. Ja turg pakub veel rohkem, kui nõuab.

Inimene Meieri keskmine elustandard oli hoolega ehitatud, hoitud ja valvatud selleks, et olla õnnelik keskmine pere, tema sissetulekust jätkus tagamaks kõigile kolmele keskmiselt jõukas ja heaoluline elu. Aga turg ei lepi nii vähesega. Ja inimene enam ka mitte. Turg pakub lõpmatus valikus identiteete, mida uusi tooteid tarbides üles ehitada ning tekkivas kujuteldavas heaolus ja tinglikus rahulolotundes mõnuleda. Eneseidentieet ongi järelkogukondliku ühiskonna psühhosotsiaalsete arutelude põhiteemasid. Kas modernse aja saa-

bumisega on indiviidi enesetunnetus degradeerunud või vastupidi, saavutanud ennenägematu iseseisvuse? Kas Inimene Meier, kes autotehase kruvikeeraja ameti selja taha ja Maaailma Parima Lendaja unistuse asemele ning kõrvale saab valida kümneid teisi identiteete, on vaba mõttes ja vaimus lendama või vabatahtlikult sunnitud suurt tühja ruumi eneses vaimudega täitma?

Ingomar Vihmar ei tegele „tavaliste“ inimestega nii järjekindlalt mitte haletsusest. Või iseäranis teravast ühiskonnatundlikust loojahuvist. Väikesi inimesi on lihtsam sotsiaalsetest sibulakoortest paljaks koorida. Jamast ja sitast välja puhastada. Lihtsa kordumatu imena näha ja näidata. Ta ei usu, et tavalisi inimesi tegelikult olemas on. Või siis ebatavalisi. On inimesed, kes elavad, toimetavad, tunnevad ja tunnetavad jõudumööda. Ja kui neid sellisena vaadata, saab kunstilise elamuse, valusa või naljaka õppetunni, ehmitava kõrvalpilgu enesele. Või kuidas iganes te seda nimetada soovite.

Veel mõni aasta tagasi teenisid Eesti reklaamimaailmas *copywriter*'ite ehk ideekirjutajatena teatrilalga kõrvale raha mitmed ja mitmed näitlejad ning lavastajad. Ehk siis need, kes juba ametioskuste poolest oskavad erinevaise sotsiaalsetesse gruppidesse kuuluvate inimeste nahka pugeda, nende ootusi, hirme ja vajadusi mõista. Oskasid nad seetõttu ka usalduslikumat ja vettpidavat silda minu või mõne Inimene Meierini ehitada? Kes teab. Ingomar tunneb Inimene Meierit päris hästi. Ta mõistab tema inimloomuomast skisofreeniat: vaigistamatut iha vabaks iseendaks saada ning kabuhirmu üksi jääda. Ta mõistab ka seda, mida tähendab vastutus-tundetut ning ebaaus manipuleerimine inimesega. Minu arust on Ingomar endiselt päris hea *copy*.

# KAS JEESUS KRISTUS PIDANUKS OLEMA ILUS?

JELENA SKULSKAJA

**Viktor Rozov**, „Vend Aljoša”. Lavastaja ja tõlkija **Kaarin Raid**. Kunstnik **Mihkel Ehala**. Muusikaline kujundaja **Peeter Konovalov**. Lavaline võitlus: **Indrek Sammul**. Osades: **Ott Aardam**, **Leila Säälük**, **Kadri Lepp**, **Kalju Orro** (külalisena Tallinna Linnateatrist), **Erni Kask**, **Tanel Ingi**, **Kata-Riina Luide**, **Anne Valge**, **Karol Kuntsel**, **Meelis Rämmeld**, **Tarvo Vridolin**, **Aarne Soro** ja **Egle Sild**. Esietendus 10. IV 2004 „Ugalas”.

**Anton Tšehhov**, „Ivanov”. Lavastaja **Nikolai Krutikov** (Moskva). Kunstnik **Jevgeni Nikonorov** (Moskva). Muusikaline kujundaja **Filipp Tšernov** (Moskva). Koreograaf **Elita Erkina**. Osades: **Eduard Toman**, **Larissa Savankova**, **Herardo Kontreras**, **Sergei Tšerkassov**, **Jekaterina Jegorova**, **Natalja Murina**, **Artjom Nasõbulin**, **Jelena Tarassenko**, **Juri Žilin**, **Oleg Štšigorets**, **Jelena Jakovleva**, **Aleksandr Okunev**, **Vadim Malõškin**, **Jevgeni Vlassov**, **Svetlana Dorošenko** ja **Vene Draamateatri näitestuudio õpilased**. Esietendus 12. III 2004 Vene Draamateatris.

Inimkonnale on meelepärased teravad, mustvalged graafilised vastandused: õel kurjus, õilis headus. See folkloorne tunnetus, mis taandub nendesse aegadesse, kui metafoorid olid alles reaalsus, viib mõttele, et kõik halb peabki olema äbarik, küüarakas või väntjalgne – külal selleks, et me veelgi soosivamalt astuksime sihvaka, punapõskse ja selgesilmse Hea pooldajate rivisse. Ometi ei saa tsiviliseeritud mõttemaailm sellise lootusetu lihtsameelsusega soostuda, ta

ihaldab pigem niisugust komplitseeritust, mis oleks temale sootuks... mõistetavam.

Ent kas kõik, mida ahistab kurjus, osutub just seepärast heaks ja helgeks? Kas lõhkirebitud ohver osutub ikkagi armsakeseks ja veetlevaks? Aga kui ei – kas leebume siis oma suhtumises kurjusesse?

Dostojevski tahtis „Kuritöös ja karistuses” näidata eelkõige, kuidas Raskolnikov tapab vastiku liiakasuvõtjast vanamoori. Too indiviid sarnaneb täiga – pisike, jäik, hiirepatsiga ja selline vastik, kelle peakski üksnes kirvega maha koksama. Siiski ei otsustanud ta nii, vaid lihas vanamoorile veel ta raskejalgse õe Lizaveta – halekaeblikult lapsenäolise ja hea. Eks sedapidi muutuski Raskolnikovi kuritöö jõledaks. Franz Kafka sõandas „Protsessis” kirja panna, et K. kärvab lihuniku noa all, lisades omalt poolt: „otsekui koer”. Ometi ei saanud Kafkast rahvakirjanikku, nagu ka mitte Nabokovist, kelle kohutav ja komöödialik timukas („Kutse hukkamisele”) heidab ise pakule ja näitab hukkamõistetule, kuidas tuleks sellel lebada ja kuidas lihaseid lõdvestada.

Ühes oma varasemas romaanis, „Monumendis”, põrgatab Enn Vetemaa kahe kunstiniimese kehastatavat head ja kurja, sõandades mõlemale külge pookida vastikuid jooni. Karjeristist demagoog Sven Voore omastab talendika ja isikupärase skulptori Ain Saarma ideed, kuid see aina lakub, kisendab halletusväärseid sõnu ja korraldab naisele skandaale. Romaan avaldati toona lausa ime läbi, lavastati Moskva teatris „Sov-



„Ugala“ teatri foto

Viktor Rozov. „Vend Aljoša“.

Aljoša Karamazov – Ott Aardam ja Liza Hohlakova – Kadri Lepp .

remennik” ja tõi autorile tohutu menu. Ometi tundub mulle praegu, et nendel aegadel sellega seostunud tsensuurikeerukused olid hoopis avaramad nõukogude võimu ees püstuvatest probleemidest; Enn Vetemaa taotles aromaatsset ja igas mõttes mõnusat religioosset tõe.

(Lisaksin sulgudes, et Boschil on pilt, millel Jeesus Kristus ja Pontius Pilatus on otsekui kaksikud... kuid Boschi kogemus ei sobiks kunstnikele.)

Süžeesid, nagu kinnitab Jorge Luis Borges, leidub siinilmas kõigest neli. Järelikult hakkab mõni nendest aeg-ajalt pulseerima energilisemalt, tõmmates enesele tähelepanu tervel maamunal. Mulle tundub, et tänasel päeval oleks säherdune teema hoopis mõne teise jaoks. Marginaali, autsaideri – niisiis meist erineva jaoks. Ent kuidas peaksime sellesse ikkagi suhtuma just meie?

Noor Lõuna-Korea režissöör Lee Chang-dong lõi paari aasta eest linatõe „Oaas”, mis sai Veneetsia filmibien-

naalil suureks avastuseks ja paelus tähelepanu filmifoorumitel Torontos, Vancouveris, Londonis ja Lausanne’is. Selles kujutatakse kahe autsaideri armulugu, nendeks on halvatud tütarlaps ja vaimuvaegusega nooruk. Ühelt poolt on see film väga julge, kuna režissöör ei peljanud näidata headust, hellust, sallivust ja armastust vördja vastu: tüdruk nägu on moonutatud, silmad kõõritavad ja pilklevad, pea väriseb, käed on kõverdunud, kõne otsekui kogelev ammumine (kuigi Lee Chang-dong, nagu ka Dostojevski oma vördjast vanamoori-liiakasuvõtja puhul, hakkab aeg-ajalt pelgama, pakkudes meile hoopis helgematoonilisi vahekaadreid, kus haiget tüdrukut näidatakse terve ja kaunina – see aga leiab aset pelgalt kangelase kujutelmis, samas kui publik peab soostuma tema tegeliku välimusega). Teiselt poolt kulgeb Lõuna-Korea filmilooja söakus ainult mööda välist joonist: moraalses kontekstis kutsuvad tema kan-

gelased meis esile kõigutamatu sümpaatia ning need, kes hävitavad seda armastust, kes toimetavad noormehe treltide taha ja tõukavad tütarlapse üksildusse, ärgitavad meis viha. Tajume seda kui ilmset kurjust, mis lõppude lõpuks jääb vastanduma headusele.

Just seda teemat käsitleb keerukamalt „Ugala“ teatris Kaarin Raid, nimelt Viktor Rozovi näidendis „Vend Aljoša“ (see on Dostojevski romaani „Vennad Karamazovid“ ühe tegevusliini instseeneering). Aljoša Karamazovit (Ott Aardam) näidatakse traditsiooniliselt laitmatuna, hea ja õilsana, samas kui tema armastatut Liza Hohlakovat (Kadri Lepp) on eksponeeritud sootuks ootamatus võtmes. Meenutaksin, et Liza kuulub nende Dostojevski armastatud tegelaskujude hulka, kelle jaoks on elu suisa ülekohus – ta on vigane ja saab liikuda ainult ratastoolis.

Möödunud sajandi seitsmekümnendatel aastatel lavastas selle näidendi legendaarne Anatoli Efros. Tema pakutud Liza oli veetlev, mänglev ja armas ning neiusse mitte armuda oli võimatu. Aga Kaarin Raidil ja Kadri Lepal muutus Liza hoopistükki talumatuks, isekaks ja vimmaseks; kõik peavad temaga jändama üksnes seepärast, et tegemist on füüsiliselt väetiga. Kui keegi on vilets, siis on talle ju kõik lubatud! Liza mõnitab nii Aljoša headust kui ka ema tundeid ja ei austa samas iseennast üldse...

Ühtaegu saab väga oluliseks seik, et Aljoša ei armastagi Lizat kuigivõrd, pigem võiks seda tunnet pidada talumiseks ja alistumiseks. Just talumise ja alistumise tasandilt suhtub ta ka kogu ümbritsevasse – teda salvanud poisikesse Iljušasse (Tanel Ingi), ta isasse, õnnetustest kurnatud staabikapten Snegirjovi (Kalju Orro). Aljošat piidlevad poisikesed Iljuša Snegirjov, Kolja Krassotkin (Erni Kask), Smurov (Karol Kuntsel), Kartašov (Meelis Rämmeld). Nad võivad olla julmad ja kurjad, võivad toppi-

da nööpnõela leivapalukesse, et heita see siis näljase koera ette; võivad ennast alandada isa solvaja palge ees ja paluda temalt andestust; võivad kõigi sõpradega kakelda ja kättemaksuks haavata mitte milleski süüdi olevat inimest; võivad eksida, innustuda või siis ise osutada ohvriteks, peaaegu et pühakuteks; võivad surra kahetsuse ja piinade kätte.

Kaarin Raid tegi kaasaja väga keerukatest probleemidest üpris lihtsa lavastuse, võttes suuna alaealise poisikesse mässumeelsusele – too on oma maksimalismis üsnagi valmis astuma mis tahes lipu alla ainult põhjusel, et see lehvib tuules k a u n i l t.

Teadupärast väldib teater suhtlemist alaealistega. On lastelavastused, muinasjutulavastused, nukulavastused ja kohe nende jadas tulevad lavastused täiskasvanutele.

Tõenäoliselt saab seegi, et nii lapsepõlves kui ka täiseas kohatakse pürgimust paljumõotmelisuse, keerukuse ja salapärasuse suunas. Ainult et alaealine otsib sellest keerukusest lihtsust, selgust ja lahendusi saladustele. Ent kas see on üldse hea? Või koguni õige?

Aga Aljoša Karamazov vastab: „Mu armsad, kallid poisid. [- -] Teadke siis, et ei ole midagi ülevamat, kindlamat, tugevamat ja kasulikumat edaspidise elu jaoks kui mõni hea mälestus, ja iseäranis veel mälestus lapsepõlvest, vanematekodust. Teile räägitakse palju teie kasvatamisest, aga mõni selline ilus, püha mälestus, mis on säilinud lapsepõlvest, ongi võib-olla kõige parem kasvatus. Kui võtta endaga ellu kaasa palju niisuguseid mälestusi, siis on inimene terveks eluks päästetud. [- -] Olgem esiteks ja kõigepealt head, siis ausad, ja siis – ärgem unustagem iial üksteist!“<sup>1</sup>

Võimalik, et siin pole üldse tegemist Aljoša enese sõnadega (kes küll ei adresseerinud neid lastele?!), pigem sellega, et ka Aljoša elab täpipealt samuti, nagu õpetab elama teisi. Kuid just see puhta-

Anton Tšehhov.  
 „Ivanov“.  
 Sarra –  
 Larissa  
 Savankova ja  
 Ivanov –  
 Eduard Toman.



Tatjana Melniku foto

kujulise jutluse installatsioon kunstipärasesse kanvaasse, see kiriku ja teatrilaava, patuse ja püha ühend loob vaatesaalis erakordselt võimsa mulje, sellise, mis suudab vähemalt etenduse vältel vastu seista, ütleme, sellisele tele- ja kinopressingule, mis peab silmas üksnes päästikule vajutavat nimetissõrme...

Ja veel üks tolle lavastusega kaasnev õppetund: ei punapõkselt pakatav tervis ega kahvatu santlikkus anna inimesele õigust muutuda tähelepanu ja sõbralikkuse objektiks. Ratastool võib osutada türanni trooniks, kõrgi inimese elevandiluutorniks, võib saada vaevade allikaks, kuid samas ka enesetunnetust, tarkust, mehisust ja täisväärtuslikku eksistentsti toetavaks stiimuliks.

Didaktilisus ei jää Kaarin Raidi puhul üldse varju. Etendus kulgeb aegamööda ja staatiliselt, koosnedes peasjalikult küsimustest ja vastustest. Aga kõik, nii lavastuses osalejad kui publik, istuvad üheskoos ja kuulatlevad.

– „Karamazov! Kas religioon sõnab tõesti ja tõeselt, et me kõik tõuseme surnust taas ellu, näeme peatselt teineteist ja veel kõiki, koguni Iljušakest?“

– „Pole kahtlust, et tõuseme üles, näeme ilmtingimata kõike ja jutustame rõõmsalt teistelegi, mis oli kunagi olnud...“

– „Oi, kui tore see oleks!“

– „Noh, aga nüüd lõpetagem lora ja mingem tema peiele. Ärge laske end

segada, et me seal pliine sööme. See on muistne, igavene komme ja see on kindlasti hea...”

— „Hurraa Karamazovile!”

Lavastuse finaalis näib Karamazov õpetajana, pastorina, ja ta lapsinimestest kuulajad apostlitena. Tõele au andes oleksin oodanud pigem ilmalikumata lahendust — et Aljoša sõnad ei kõlaks pelgaga kristlasliku ideaalina, vaid et nende kõrvale võiks mahtuda ka elupraktika. Vastupidisel juhul pöörduksime ikkagi tagasi Headuse lumivalgete rõivaste juurde, mis ei suuda maailma kõntsale kuigi kestvalt vastu seista...

Igatahes on täiesti tõenäoline, et headuse ja armastuse jutlustamine ei saa pakkuda mingit elutõde. Kui inimene, nagu Ivanov Tšehhovil, koosneb armastusest, mõtetest, õiglustajust, valust ja talendist, siis osutub ta veelgi suuremaks marginaaliks kui ratastooli aheldatud halvatu ja pime. Kui aga tsiviliseeritud enamik üritab vältida vigase solvamist, siis tormab vabale, säravale, ebatavalisele inimesele kallale terve maailm, et teda ahistada, põrmu tallata ja ümbruse hallusega võrdsustada.

Vene teatris lavastas „Ivanovi” noor Moskva režissöör Nikolai Krutikov, kujundas aga noor Moskva kunstnik Jevgeni Nikonorov. Lavastusse kätketud metafoorid on ülimalt lihtsad: kõrbeliivast tuleb isegi vihma, koguni niiskus on kuiv ja krudiseb lootusetult, keerutavast liivatuisust pole pääsu; liivakellad on puruks pekstud ja aja kulg hajunud; elu pudeneb sõrmede vahelt otsekui peotäis liiva ja tulebki jääda ootama ... surma. Lava täidab liiv, taevast pudeneb liiva, pilgukeskmeks on vana võimas puu, aga finaalis rebitakse see liivast ja siis on näha, et juured on täiesti kuivanud.

Juba lavastuse hakul on Eduard Tomani kehastatud Ivanov rusutud, vaevatud, murelik. Me läheme ta agoonia-

ga kaasa; kui finaalis kõlab lask, siis tabab see ainult keha, sest h i n g e jalge alla tallamisega tegeldi hoopis varem. Pealegi väga kaua ja surma trotsides. Ivanov üritab mõista kõike; ta vaatab heldimusega Sašat (Natalja Murina), kes meenutab, kuidas ta temasse armus; aga sellisel pilgul jälgitakse vanuigi näiteks last, kes ei adu veel tema ees seisvaid elukatsumusi. Ta pörkub vaguralt doktoriga (Artjom Nasõbulin), kes lubab tuhat korda päevas kõnelda millestki olulisest ja väärtuslikust, kuid vajub liiva üldisel pinnal; aga just sellise sallivusega suhtutakse ka väetitesse. Ta ei ärritu onu kapriisidest. Ta rebib enesest Sarra (Larissa Savankova), nagu rebib valla terve elu, mis ei suuda talle pakkuda midagi peale omaenese agoonia; ta kallab rameduse kaudu välja kogu oma kire... Aga tiisikusse hääbuv Sarra tundub samas hoopis vitaalsem ja õnnelikum kui Ivanov. Ta lihtsalt kannab oma risti ja kannab seda, kuni suudab — takerdudes liiva; kannab seda, kuni suudab — kuni veel suudab kannatada. Ja mida enam ta kannatab, seda rohkem ta vaevleb, seda ägedamaks lähevad ka kuulujutud ja laim ja needused.

Eduard Tomani loodud kangelane ei saa oma tegudes pretendeerida pühadusele. Aga ikkagi otsib maailm võimlust avardada headuse mõistet ja kurjuse mõistet, loobuda ortodokssusest asendamaks mustvalget graafikat maalidega...

*Vene keelest tõlkinud*  
HEINO PEDUSAAR

<sup>1</sup>Fjodor Dostojevski. Vennad Karamazovid. Tõlkija Aita Kurfeldt. „Kupar”, 2001.

# ROUSSILLONI PIKK VARI BECKETTI „GODOT“ KOHAL

LEENA KURVET-KÄOSAAR

*Samuel Beckett, „Oodates Godot'd“.*  
Lavastaja **Jaanus Rohumaa**. Kunstnik  
**Aime Unt**. Tõlkija **Aino Pärsimägi**.  
Osades: **Anu Lamp**, **Külli Teetamm**, **Ain  
Lutsepp** (külalisena Eesti Draamateatrist)  
ja **Andres Raag**.  
Esietendus 25. X 2003 Tallinna Linnateatri  
Taevalaval.

*Absurditunne ei sünni lihtsalt mingi  
fakti või mulje uurimisest, vaid sähvatab esi-  
le mingi situatsiooni ja mingi kindla reali-  
teedi võrdlemisest, mingi teo ja maailma  
võrdlemisest, mis sellele teole ei vasta. Ab-  
surd on oma olemuselt lõhe. Ta ei ole ühes  
ega teises võrreldavas elemendis. Ta sünnib  
nende vastandusest.*

Albert Camus<sup>1</sup>

Tegelikult ei seostata absurdi mõiste  
ühte põhimääratlejat Camus'd ega ab-  
surdidraamat tavaliselt konkreetsete  
realiteetidega. Pigem vastupidi: tradit-  
siooniliselt vaadeldakse absurdi kui ini-  
mese seisundi igavikulise olemise ängi  
kaardistamist, kui inimese igikestvat  
ajatut huvi oma koha vastu universu-  
mis.<sup>2</sup> Ka absurdidraama suurmeistriks  
peetud Samuel Beckettit on vaadeldud  
rohkem kirjanikuna, kelle looming ei  
puutu konkreetsetesse ajaloosündmus-  
tesse, ning ka kirjanik ise on oma vara-  
semates sõnavõttudes sellist lähenemis-  
nurka toetanud, rõhutades kunstniku  
radikaalset iseseisvust ja näidates üles  
põlglikku ükskõiksust selliste kohaliku  
tähtsusega provintslike teemade vastu  
nagu poliitika või ajalugu. Hilisemad



Vladimir –  
Ain Lutsepp ja  
Estragon –  
Anu Lamp.



Pozzo –  
Külli Teetamm ja  
Lucky –  
Andres Raag.

biograafiad aga näitavad Beckettit tunduvalt enam kirjanikuna, keda Teine maailmasõda ja selle järelmõjud valusalt puudutavad, leides kajastust tema loomingus, sealhulgas ka tema tuntumas näidendis „Godot’ d oodates”.<sup>3</sup>

Absurdidraama esilekerkimine kuulub kahtlemata XX sajandi kesksete teatrisündmuste hulka. Ka uue aastatuhande edenedes on huvi absurdi vastu püsima jäänud, absurдитеatri näidendeid lavastatakse ning tõlgendatakse üha uuesti. Tiit Kändler leiab, et Eesti teatri-

lavadel võib „Godot’ d” pidada lausa „valvetükiks” „ses mõttes, et katsuda, kuhu ühiskond on selle ajaga liikunud”.<sup>4</sup> Kändleri arutelu ei keskendu huvitaval kombel niivõrd sellele, mil määral on eesti teatripublik erinevate aegade jooksul võimeline „Godot’ d” ajatut ja üldinimliku olemise ängi intellektuaalselt hindama, kuivõrd sellele, kuidas on erinevad lavastused oma ajastu konkreetses kontekstis kõnelnud. Jaanus Rohumaa lavastus on ehk päevakajalisem ja kohati lausa ühemõtteliselt konteks-



tuaalsem (eriti Lucky ja Pozzo tegelaskujud) kui eelnevad „Godot“ lavastused, millest siinkirjutaja on näinud vaid omamoodi kultusliku staatusega Juhan Viidingu lavastust 1986. aastal.

Kuigi Rohumaa lavastuse päevakaljalise külje põhjalikum vaatlus oleks äärmiselt huvitav, tahaksin keskenduda „Godot“ autobiograafilisele poolele, mis mulle avanes just Rohumaa lavastuse kaudu. „Sirbile“ antud intervjuus räägib Rohumaa, kuidas ta nägi „korraga seda lugu mehe-naise paarisuhte valguses. Küsimused koosolemise mõttekusest, lahkuminemisest, tagasitulemisest ja sellest saladusest, mis kaht inimolendit seob. Beckett elulooga tutvudes sain oma veendumusele kinnitust. Estragon ja Vladimir on Beckett ja tema naine. Seda paari mängivad Ain Lutsepp ja Anu Lamp.“<sup>5</sup>

Samuel Beckett oli tuntud oma kirgliku privaatsusevajaduse poolest.<sup>6</sup> Nii on tema elu üksikasjad kirjandusloolaste ja ajakirjanike eest siiani osaliselt varju jäänud, täielikku selgust ei ole isegi Beckett täpse sünnikuupäeva kohta. Beckett kolm peamist biograafi, Deirdre Bair („Samuel Beckett“, 1978), James Knowlson („Damned to Fame. Samuel Beckett“, 1996) ja Anthony Cronin („Samuel Beckett: The Last Modernist“, 1997) loovad Beckett elust ja loomingu ning nendevahelistest seostest igaüks loo, mis teistest kohati küllalt suurel määral erineb.

Nii Knowlsoni kui ka Cronini biograafia käsitleb Beckett seotust Prantsuse vastupanuliikumisega, millega kirjanik liitus 1941. aasta septembrikuus koos Suzanne Deschevaux-Dumesnil'ga, kellega oli kohtunud 1938. aastal. Beckett elas koos prantslannast pianistiga kogu oma ülejäänud elu, abielludes temaga aga alles 1961. aastal, kui oli üle kuuekümneme aasta vana ja Suzanne ligikaudu viiekümne. Abiellumise taga võis tol hetkel olla suuresti Beckett kir-

jandusliku pärandi küsimus Iiri seaduste kontekstis.<sup>7</sup> Suzanne'i ja Beckett suhte olemuse asjus on Beckett biograafid üsna napolisõnalised. Ühel meele ollakse selles, et Suzanne oli Beckett eluaegne ustav, kuid välismaailmale peaaegu nähtamatu kaaslane. On ka teada, et Beckett oli elu jooksul pikemaid armulugusid mitmete naistega, nagu näiteks kuulus ameerika pärijanna Peggy Guggenheim, 1950-ndatel kriitik ja tõlkija Pamela Mitchell ja elu lõpukümnendil ameeriklanna Barbara Bray.<sup>8</sup>

Beckett ja Suzanne'i tegevus vastupanuliikumises lõppes, kui Gestapo nende rakukese peakorterile jälile sai ja Beckett ja Suzanne'il õnnestus põgeneda vaid mõni tund enne Gestapo saabumist. Järgnesid kurnavad jooksusoleku nädalad, mil Beckett ja Suzanne iga hetk arreteerimist oodates vastupanuliikumise toetajate juures peavarju leidsid, tihti ka kätünides ja lageda taeva all öid mööda saates. Aastatel 1942–1944 varjusid nad Vacluse'i maakonnas Roussilloni külas, kus Beckett põllutöölisena toidu eest tööd tegi. Sõja lõpul naasis ta Pariisi, rännates läbi sõjast laastatud Prantsusmaa.<sup>9</sup> „Godot“ prantsuskeelne versioon seob näidendi toimumiskohta kaudselt nende paikadega (Vacluse, Roussillon)<sup>10</sup>, kus Beckett ja Suzanne maapaos viibisid, mainides nii mehe nime (Bonnely), kelle juures Beckett ajutiselt töötas, kui ka sealsele maanurgale iseloomulikku mulla punakat tooni.<sup>11</sup>

James Knowlson on teistest biograafidest enam rõhutanud sõja ja eksiili kogemuse mõju Beckett loomingule. Mees, kelle Beckett ise oma „ametlikuks biograafiks“ valis ja kel oli juurdepääs Beckett päevikutele, kirjadele ja teistele isiklikku laadi dokumentidele, on veenvalt ümber lükanud teise maineka biograafi Deirdre Bairi väite, nagu poleks fašistlik režiiim Beckettit eriti puudutanud. Knowlsoni sõnul on Beckett sõjajärgses kaoses loodud lühijuttude, näi-



Estragon -  
Anu Lamp ja  
Vladimir -  
Ain Lutsepp

dendite ja romaanide taga kindlasti ta isiklik paguluse kogemus. „Üks asi on,” väidab Knowlson, „hirmu, ohtu ja kaotusi intellektuaalselt väärtustada, teine asi aga neid ise kogeda.”<sup>12</sup> „Sunday Timesile” kirjutatud artiklis vaatlleb Knowlson Roussillonis veedetud aega kui võtit Beckett'i loomingu juurde: „Roussillon oli Beckett'i jaoks nii õnnistus kui inspiratsioon.”<sup>13</sup> Mitmed teisedki kriitikud on „Godot's” näinud Beckett'i isikliku sõjakogemuse jälgi, mis hõlmasid näiteks „salajase informatsiooni va-

hendamist, kontaktide ootamist ohtlikes situatsioonides, tunnistajaks olemist sõprade reetmisele ja kuuldusi nende piinamisest ja surmast, põldudel ja kraavides varjumist ja pidevat näljatunnet.”<sup>14</sup>

Rohumaa lavastuses avanes „Godot” atmosfäär Ain Lutsepa ja Anu Lambi mängu kaudu esialgu absurdi-teatri tuttavlikke piirjooni pidi, ilmselt seda enam, et Lutsepp mängis ka Viidingu lavastuses, Pozzo rolli. Olemata eelnevalt teadlik Beckett'i loomingu

vaatlemise võimalikkusest konkreetsete ajaloosündmuste kontekstis, hakkasid saalis istudes veidi kummastaval kombel tekkima vaevu aimatavad paralleelid selliste tekstidega nagu Kurt Vonneguti „Tapamaja korpus viis“, „Anne Franki päevik“ ning isegi Paul Celani „Surmafuuga“. Piiratud ja ahistav, kuid samas justkui piiritu (lava)ruum, elu muutumine ahtaks ringjaks tammumiseks ning sõnade tühjenemine tähendusest adekvaatse viitesüsteemi kadumise tõttu ei tähistanud enam niivõrd inimese universaalset ja möödapääsmatut olemise ummikteed, kui just situatsiooni, mille on põhjustanud inimsuse mõistega mitte haakuvad ning inimkogemuse poolt eelnevalt haaramata olukorrad, mis tulenevad reaalselt aset leidnud konkreetsetest sündmustest, nagu oli Teine maailmasõda tervikuna.

Gogo ja Didi on kaks nälgast kodutut hulkurit (nende sõnade ja käitumise taga on selgelt aimatav erinev minevik), kes toimivad inimliku vastupanuvõime piiril nii vaimses kui füüsilises mõttes, veetes oma aega nimetus ebamäärases paigas, oodates ebamäärastel põhjustel ebamäärast tegelast. Hulkuritena pole nad kuigi vilunud, pigem võrdlemisi abitud ning nende seisukord näib valmistavat neile jätkuvalt hämmeldust. Kuigi nende põhitegevus on kolmanda tegelase ootamine, on nad silmanähtavalt umbusklikud ja kartlikud iga inimkontakti suhtes. Näidendi teise vaatuse episoodis, kus Estragon lausub: „Läksin servani. Sealt tullakse“<sup>15</sup>, mängivad Gogo ja Didi rabeledalt, kuid sellegipoolest võrdlemisi hästi kaalutletult läbi erinevad strateegiad, kuidas antud olukorras käituda, vaagides võimalust kuristikku hüpata või puu taha varjuda, asudes lõpuks selg selja vastu toetudes oma positsioone kindlustama.<sup>16</sup>

Kui mõelda, milline võiks olla näidendi reaaleluline kontekst ja missuguses situatsioonis võiksid olla inimesed,

kes sellisel viisil käituvad, sobib see olukord hästi iseloomustama sõjapögenikke, valitseva (vägivaldse) režiimi eest jooksus olevaid inimesi, ning klapib ka Beckett'i enda meenutustega sõjaajast. Klassikalise absurdistliku tõlgenduse kohaselt peaks Didi ja Gogo vaatajat puudutama vaid sedavõrd, kuivõrd nad tähistavad inimkonna olemust kaasaegses maailmas üldse. Asjadel ja nähtustel puudub tähendus ja nii ei tohiks ka hirm, nälga ja valu tähtsust omada. Ootamisel pole eesmärki, see on vaid aja täitmise ja surnukslöömise viis. Samas on raske jääda üksikõikseks Gogo väsinud meeletehete vastu, kui ta ikka ja jälle läbipekstuna Didi juurde naaseb, ainsaks lohutuseks läbipaistev võltsoptimism ja rituaalne kaelustus. Ja lihtne, kuid üliväärtuslik asjaolu, et ta on endiselt olemas.

Konkreetsema ajaloolise kontekstiga on võimalik sobitada ka müstilise Godot' isikut, keda on näidendi erinevais käsitlustes püütud vaadelda kõikvõimalikes võtmetes, alates ülimalast tähendusest (jumalast) kuni nulltasandi tähenduseni (igasuguse tähenduse puudumiseni). Kuigi umbmäärane, ei ole informatsioon, mida näidendis Godot' kohta antakse, tegelikult sugugi täiesti kontekstivaba. On ilmne, et Godot' ga on enam kursis Didi, kes stseenis, kus Gogo ja Didi arutlevad selle üle, kuidas Godot neile kasulik võiks olla<sup>17</sup>, osa informatsiooni vaid enda teada näib jätvat. Kuigi Gogo ja Didi dialoog järgib siin üldiselt näidendile omast nn sõnade veeretamise taktikat, kus ühel fraasil näib olevat vaid niipalju tähendust, et sellest saaks tuletada teise, saab vestlusest Godot' kohta omajagu teada. On võimalik, et Godot' võimuses on Gogod ja Didid kuidagi aidata, samas näib, et nad pole julgenud temalt päris otsesõnu midagi paluda. Samuti ei ole selge, kas Godot langetab Gogo ja Didi kohta otsuse isesisvalt või on tema omakorda sõltuv

teistest inimestest, ja juhul, kui ta on sõltuv, pole selge, millist laadi seostega on tegemist. Mis puutub Gogo ja Didi palvesse, siis jääb selgusetuks, kas selle ebamäärasus tuleneb soovist oma tege-likku olukorda varjata või on küsimus hoopis Godot' oletatavas kõrges positsioonis. Kuigi Godot' tulek ja võimalik abi, mis tema isiku kaudu võiks saabu- da, näib ennekõike korda minevat Didi- le, on ka tema oma lootustes ebakindel, mis näib viitavat sellele, et tal pole täit selgust selles, mida Godot endast õieti kujutab ja millisel määral võib teda usaldada.

Siinkohal on oluline meenutada, et *Gestapo* sai vastupanuliikumise rakuke- sele „Gloria SMH“, kuhu kuulusid Bec- kett ja Suzanne, jälile katoliku preestri reetmise tõttu<sup>18</sup>, samuti reedeti paljud Beckett'i sõbrad ja kaasvõitlejad. *Gestapo* eest põgenedes olid Beckett ja Suzanne sunnitud toetuma nii organisatsioonile, mille mõrasid nad omal nahal valusalt tunda olid saanud, kui ka kohalikele ini- mestele, kelle poliitilise meeletatuse kohta puudus neil informatsioon. Põ- randaaluse organisatsioonina oli vastu- panuliikumisele omane ka see, et kon- taktide vahendamisel säilitati võimali- kult suur anonüümsus kaitsmaks nii or- ganisatsiooni tervikuna kui ka selle in- dividuaalseid liikmeid.

Sellisest perspektiivist vaadatuna kujutab Godot (tegelaskuju) endast kee- rulist probleemipundart, mille lahenda- miseks Gogol ja Didil vahendid puudu- vad. Godot võib olla ühtviisi nii pääse- mine kui ka lõks ja sel juhul tuleks ühe tegevusplaanina tõsiselt arvesse ka näi- teks kuristikku hüppamine (või enese ülespoomine), mis päästaks Gogo ja Di- di võimalikust arreteerimisest ja piina- vatest ülekuulamistest. Godot kui või- malik päästja võib tõepoolest olla vaid Didi väljamõeldis, kes niiviisi katsub alal hoida lootust nende olukorra või- malikule paranemisele, enamgi veel aga

mingitki usku inimesesse üldse.<sup>19</sup>

„Godot“ tõlgendus kahe *Gestapo* eest põgeneva inimese situatsiooni kaardistamisena ei eelda ilmtingimata mehe-naise paarisuhte sissetoomist. Sa- mas lisab selline vaatepunkt näidendile lisadimensioone, tehes nähtavaks Gogo ja Didi suhte järkjärgulise tühjenemise kõikidest soolistest aspektidest. Mehe ja naise, Beckett'i ja Suzanne'i suhte kes- kes, nii nagu see Rohumaa lavastuses ilmneb, ei tule ilmtingimata esmasena nähtavale just maapaos olemise koge- mus, pigem püütakse paarisuhte küsi- musi käsitleda üldisemalt. Samas võib sellist inimsuhete erosiooniprotsessi vaadelda ka mitte üksnes aja mõju para- tamatu tulemusena, vaid palju olulise- malt konkreetsete ajaloosündmuste ta- gajärjena, mis on Gogo ja Didi (nagu tol- lal ka Beckett'i ja Suzanne'i) ilma jätnud kõikidest põhilistest inimlikest vajadus- test, nagu füüsiline heaolu, turvatunne, elu mingisugunegi materiaalne ja ole- muslik alus. Näidendi toimumishetkeks on Gogo ja Didi muutunud suuremal või vähemal määral aoseksuaalseteks olenditeks, kes ei ole võimelised pea- aegu midagi ihaldama ning kellele on omane vaid äärmiselt piiratud hulk emotsioone. Igasugune füüsiline kon- takt nende vahel piirdub rituaalse kal- listusega ning seda saatva sõbraliku õla- lepatsutusega, verbaalne kontakt aga põhineb eelkõige keeldumisel osale- mast teineteise väljapakutud tegevus- tes, nagu küsimustele vastamine või loo kuulamine. Samas toimib selline suht- lusmuster hapra võrgustikuna, mis har- jumuse jõuga paari koos hoiab ja mis saab näidendi tegelasi kõige tugevamalt motiveerivaks (ka elushoidvaks) jõuks. Gogo ja Didi suhet sobivad hästi iseloo- mustama Beckett'i sõnad 1983. aastal kirjutatud teosest „Worstward Ho“: „Kord proovitud. Kord nurja läind. Vahet pole. Proovi uuesti. Nurju uuesti. Nurju paremini.“<sup>20</sup>

## Viited:

- <sup>1</sup> Camus, Albert 1989. *Sisyphose müüt*. Tallinn, „Eesti Raamat“, lk 23.
- <sup>2</sup> Kuigi on tösi, et Martin Esslin, kes toob oma 1961. aastal ilmunud teosega *The Theatre of the Absurd* (New York, Anchor Books, 1961) absurdidraama mõiste kirjandus- ja draama- maastikule ning seob absurdi ja absurdi- draama küllalt selgelt Teise maailmasõja järgse ühiskondlik-intellektuaalse ja ajaloo- lise kontekstiga, ei ole sellele aspektile hilise- mates absurdikäsitlustes eriti suurt rõhku pandud.
- <sup>3</sup> McDonald, Ronan 1998. *Damned to Fame/ Samuel Beckett/Beckett*. *Irish Studies Review*, Vol. 6, Issue 1, lk 88.
- <sup>4</sup> Kändler, Tiit 2004. Becketti *Godot* testib ühiskonda. „Postimees“ 19. III, lk 15.
- <sup>5</sup> <http://www.sirp.ee/2003/24.10.03/Teater/teater1-2.html>. Tegelikult mängib Estragoni/Suzanne'i Anu Lamp ja Vladimir/Beckettit Ain Lutsepp.
- <sup>6</sup> Vt näiteks Knowlson, James 2003, *A Portrait of Beckett*, teoses Knowlson, J. ja Hayes, J., *Images of Samuel Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, lk 1–8.
- <sup>7</sup> Hutchings, William 1989. James Knowlson. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. *World Literature Today*, Summer 1997, Vol. 71, Issue 3, lk 598.
- <sup>8</sup> Samas.
- <sup>9</sup> Knowlson, James 2003. *A Portrait of Beckett*. Teoses Knowlson, J. ja Hayes, J., *Images of Samuel Beckett*. Cambridge, Cambridge University Press, lk 26–27.
- <sup>10</sup> Vt Beckett, Samuel, *Godot'd oodates. Lõpp- mäng*, Tallinn, „Eesti Raamat“, 1973, lk 64.
- <sup>11</sup> Näidendi ingliskeelne variant keskendub konkreetse kohanime asemel sõnamängule, Vaucluse'i asemel kasutatakse nime Cackon, mis on tuletatud vanaprantsuse *pais de co- caigne*'ist (eestikeelses tõlkes „kookide maa“), väljamõeldud külluse ja jõudeoleku maast.
- <sup>12</sup> Tsiteeritud teoses Bradby, David 2001, *Beckett. Waiting for Godot*, Cambridge, Cambridge University Press, lk 8.
- <sup>13</sup> <http://www.luberon-news.com/samuel-beckett/index2.htm>
- <sup>14</sup> Bradby, David 2001. *Beckett. Waiting for Godot*. Cambridge, Cambridge University Press, lk 8.
- <sup>15</sup> Beckett, Samuel. *Godot'd oodates. Lõppmäng*. Tallinn, „Eesti Raamat“, 1973, lk 77.

<sup>16</sup> Samas, lk 78.

<sup>17</sup> Samas, lk 19–20.

<sup>18</sup> Knowlson, James 2003. *A Portrait of Beckett*. Teoses Knowlson, J. ja Hayes, J., *Images of Samuel Beckett*. Cambridge, Cambridge University Press, lk 26–27.

<sup>19</sup> Näiteks küditamise ja Läände põgene- mise lugudes võib sageli kohata ootamatu päästja ja pääsemise motiivi, kusjuures vahel edastatakse selliseid episoode ka justkui kõr- valtvaataja pilguga, seades kahtluse all selli- se pääsemise tõepärasuse.

<sup>20</sup> Inglise keeles: „Ever tried. Ever failed. No matter. Try Again. Fail again. Fail better.“ (Samuel Beckett, *Worstward Ho*. London, John Calder, 1983, lk 7.)

LEENA KURVET-KÄOSAAR (22. XI 1969) on lõpetanud 1993 Tartu Ülikooli inglise filoloogina ja kaitsnud 1997 Indiana ülikoolis magistrikraadi võrdlevas kirjan- dusteaduses. Töötab alates 1996. aastast TÜs maailmakirjanduse õppetooli lektorina ning on maailmakirjanduse doktorant, tee- maks XX sajandi naisautobiograafia ja femi- nistlik teooria. Peale selle tegelnud metafik- siooni ja küberkirjanduse problemaatikaga, Teise maailmasõja mõjudega autobiograafi- listes tekstides ja elulugudes ning keha ja kehalisuse representatsiooniga kirjanduses. TMKs varem avaldatud „Nime võimust: naine või artišokk“ (2003/5).

# KAS PÖGENEDA ON PAREM?

IVIKA SILLAR

*Urmas Lennuk, „Boob teab“. Lavastaja Jaanus Rohumaa. Kunstnik Mae Kivilo. Muusikaline kujundaja Riina Roose. Osades: Argo Aadli, Evelin Pang, Marko Matvere, Jaan Tätte või Rain Simmul, Liina Olmaru või Külli Teetamm. Esietendus 28. II 2004 Tallinna Linna-teatris.*

Evelin Pang astus lavakunstikooli uksest sisse ja ütles: „Tere! Mina olen sündinud näitlejaks,“ ning ulatas sisseastumisavalduse. See hüüatus ei kõlanud nahaalselt, vastupidi, oli kuidagi iseenesestmõistetav ja loomulik. Kui hakkasime täpsustama tema nime, teatas ta rõõmsalt: „Pang nagu ämber.“ Siis naersime mõlemad.

Kui ma Argo Aadli käest sama protseduuri juures küsisin, millistel päevadel ta saab eksamile tulla, vastas ta: „Ma saan tulla igal ajal.“ Miks see meelde on jäänud? Nii vastavad ju kõik. Aga vastuse kiirus, n-ö topeltreageering ja selgelt loetav (mitte pealetükkiv) alltekst: „Ma võin tulla päeva ajal, ma võin tulla öösel, ma võin tulla roomates, ma võin tulla rongiga või jala, ainult laske mul tulla.“

Üks osa vastuvõtukatsetest toimus suurel laval. Kehva nägemise tõttu pidin istuma ettepoole, otse sisseastujate massi keskele. Argo Aadli sattus minu kõrval olevale toolile. Istus, käed ristis (psühholoogid ütlevad – kaitseseisund), vahtis põrandale. Nohises. Siis tuli tema kord.

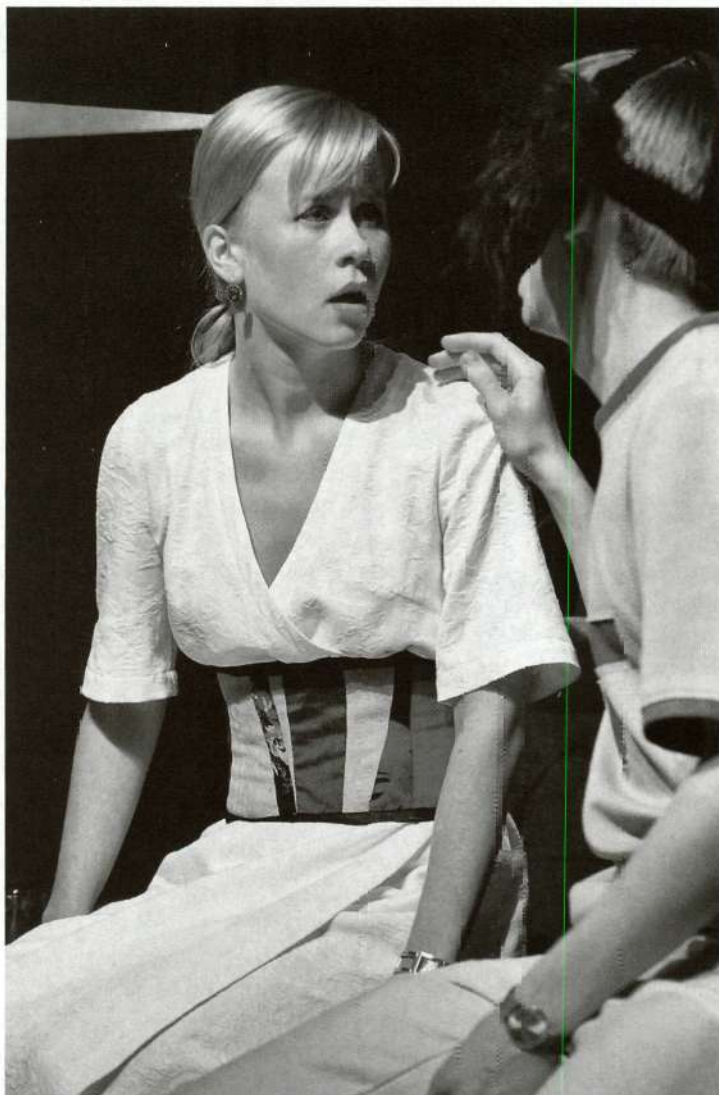
Kui ta oli oma ülesande sooritanud ja minu kõrvale tagasi tuli, siis ta enam ei hinganud. Ta korises. See oli jube. Õhk tuli kopsudest välja mingi ragina ja vilinaga, ta vahtis juhmi pilguga enda

ette, ma arvan, et ta ei kuulnud midagi, ei näinud midagi, ainult püüdis olemas olla. Mingilgi moel õhku sisse ja välja pumbata. See oli räigelt raske füsioloogiline protsess. Üle jõu. Üle vaimu. Kõik, mis tal anda oli, oli ta lavale ära andnud. Mul oli temast siiralt kahju. Miks peab inimene nii kannatama? Mille pärast? Hecuba pärast.

Sellest on möödunud kuus aastat. Oma teatrikarjääri teise hooaja lõpul mängivad näitleja Evelin Pang koos näitleja Argo Aadliga Urmas Lennuki näidendis „Boob teab“. Selle tükiga avati või, teisiti öeldes, pühitseti sisse Linnateatri uus imetilluke ajutine saal. Lavakunstikooli lõpetajatest on Urmas Lennuk juba teine, kes hakkas näidendeid kirjutama. Esimene oli Jaan Tätte. Teatrikooli diplom ei ole näidendi kirjutamiseks kvaliteedi garantii, aga eelis on ta kindlasti. Inimene tunnetab lava teisiti. Tema võimalusi, karisid, kapriise. Jaan Tätte on öelnud: „Kui tahan publikuni jõuda, pean ma näitlejat paitama.“

Urmas Lennuki näidend on etüüdlilik. Temas on mingi õhuline lõpetamatus. Tõlgendusvõimaluste paljusus. Näidend on pehme, avatud, ebakategooriline. Selle lõpetamatuse sees tegutsesid intriigialtid karakterid, situatsioon ja selle kulg on ootamatu, absurdne.

Absurdile vaatamata või just selle pärast on loo sõnum kahe jalaga tänases päevas kinni ning autoripoolne nukker mõtlikkus tajutav. Dialoogis esineb sagedasi kordusi. Neis kordustes on oomoodi ilu. Nad on midagi näägutamise, osatamise ja poolehoiduavalduse vahepealset. Just nagu juhmid, aga need kordused loovad atmosfääri ja on väljakutseseks näitlejale. Ole lahke ja korruta ühte



Rita –  
Evelin Pang ja  
Boob –  
Argo Aadli.

ja sedasama ja ära ole sealjuures ühene. Ole mitmene. Laused on lühikesed ja kui tundubki, et nad nagu ei põimu ega haaku, siis mingi seespoolne suund ja siht on olemas, mis tegevust edasi viib. Oli kuulda, et proovide käigus lavastaja Jaanus Rohumaa ja näitlejad pidevalt vaagisid, kes keda selles näidendis armastab ja kui palju. Mina ei tihka sõna „armastus“ üldse kasutada. Kui elu on praegu üks suur ratsionaalne rehkendamine ja projekt. Hiljuti kuulsin, et on olemas kevadeprojekt, ja kui tõesti isegi

kevad ei jõua kohale ilma projektita, mis siin üldse tundeist või tundlikkusest rääkida. Nood pole momendil soosinus. Ma kasutaksin sõna „hoollimine“. Kes kellest hoolib ja kui palju. See on küsimus.

Näidendi järgi tundus, et mitmed tegelased on purunemiseelsed, katkised, kui ma neid hiljem laval näitlejate esituses nägin. Lavastuses päris katki ei ole keegi. Mõnel pole mõragi. See pole etteheide. See näidend ei suru end peale, on vabalt lahti ka järgmiste tõlgen-

duste jaoks. Teatritükk jääb elama just tänu pidevale muutumisele. Nii on öelnud Tankred Dorst.

See on meeste näidend. Rita isa rolli, kuigi seda on ainult üks episood, pean ma võtmerolliks. Rita enda tekst on mahukas, aga ta on siiski teisejärguline. Nagu lakmuspaber kõigi ülejäänute jaoks. Tema pealt tunned ära, kes on kes. Rita rolli dominandiks on enesekeskne iseenast toitev automaatne viha oma isa vastu. Võimalik, et järjekindlalt ema kultiveeritud. Evelin Pangist on vaatomata karjääri lühidusele välja kujunemas või kujunenud kindel tüpaaž. Väliselt räme ja üheplaaniline, seesmiselt muserdatud, üdini õnnetu noor naisolevus, kes järelejätmata püüab endale tagedaid maske ette tõmmata, et oleks võimalik nende taha varjuda. Esietendusel oli osalahendus veidi üle pakutud, varjundi- ja detailivaene. Rita siseilmast me suurt teada ei saanudki. Väheks jäi seda Ritat, kes tänavalt koera üles korjas. Teistkordsel vaatamisel oli roll laagerdunud, oli ka pehmemaid noote. Igal juhul on Evelin Pang oma lühikesel teatrielul vältel saavutanud palju, temast on saanud pop-plika 2004. Tüüp. Märk. On seda palju või vähe? Kas seda peab kartma? Kõigepealt – selleni jõuavad vähesed. Ja karta pole midagi, sest kes mäletavad tema endast lugupidavat konnapprouat „Burattinost“ või energia-pommi Tina Turnerit, teavad, millisteks moondumisteks on ta võimeline.

Liina Olmaru rollilahendus oli minu jaoks ootamatu. Ta on lihtsalt taevast maha astunud ingel. Kui lööd teda paremale põsele, siis keerab ta vabatahtlikult vasaku ette. Enesestmõistetavalt, kannatamiseta. Selline on tema elamise kreedo. Temas pole kibestumise kübetki, ei etteheiteid, ei elamise piina. On üksainus lõpmatu mõistmine ja kaastunne. Ja Olmaru oli stabiilne oma rollitõlgenduses. Teisel etendusel ei muutunud ükski noot, ta ei andnud karva-

võrdki järele. Mulle tundub, et ainult Olmaru võib seda rolli nii mängida. Väiksemgi liialdus või vääratust võiks tekitada võltsnoote.

Olmaru rollilahendus seletab meile mingil moel ka Boobi, annab aimu tegelaste eelnevast elust. Et mis siis ikkagi juhtus. Enne, kui näidend algab.

Lugedes tundus Rita peigmees Henri noor ja häbelik ning stseen Boobiga selline, kus kaks häbelikku kokku saavad, kusjuures üks neist hakkab ootamatult hammustama. Laval on kõik teisiti. Marko Matvere Henri on täielik Boss või ütleme, et üsna külma kõhuga tegelinski. Kui tal veel ei ole elektriküttega basseini, siis saab ta selle lähitulevikus. Selline ei laseks endale iialgi peale astuda. Vastuseks Boobi klähvimisele ootad, et ta ütleks: „Kõtt!“ või „Kao ära!“ ning see oleks öeldud nii, et Boob roniks oma koti peale, peidaks koonu käppade vahele ning teeskleks, et teda ei ole olemas. Aga sellist teksti ei ole, autor pole neid sõnu kirjutanud. See Henri ei kärata ega imesta millegi üle ainult seepärast, et ta lihtsalt ei viitsi. Hoiab oma psüühikat tähtsamate asjade jaoks. Kes hakkab seda rolli mängima, kui Matvere lahkub teatrist? Ei tea. Kas siis rollide süsteemis midagi muutub? Ei tea.

Boobi, kes kõike peaks teadma, mängib Argo Aadli. Ta on koer. Ja on ka inimene. Kuidas on see võimalik? On küll. Kui ikka väga tahad koer olla, siis ühel päeval oledki koer. Kogu probleem on selles, kas tahad veel kunagi inimeseks tagasi saada või mitte. Rita korjas Boobi tänavalt üles. Aga seda oleks võinud teha ka keegi Marta või Kati või Silvi. Aga kuna see oli just Rita, siis nüüd on ta truu Ritale. See on truudus, kus ei targutata, ei argumenteerita, ei tõestata midagi. See on koeratruudus. Armukadedus kuulub siia juurde. Ärritus peapõhjus on ikkagi see, et peigmees Henri ei ole küllalt hea Rita jaoks. Ja Boobil on sula õigus. Mind huvitas väga, kas Boob lä-





Henri – Marko Matvere ja Rita – Evelin Pang.

heb väga häbematuks ja tooreks oma psühhoterrori stseenides Henriga või säilitab sarmi. Vastus on – näitleja säilitab sarmi. Ega seda taskusse panna vist saa. Veel kartsin, et äkki lavastaja on pisut puudutanud moodsat soovahetamise teemat, et Boob on valitsemishimuline matroon ja Rita pükskostüümis mehelik hüsteerik. Mitte sinnapoolegi. Rita on naiselik ja Boob mehelik, just nii palju, kui tema koeraloomus seda lubab. Väga hea leid on Boobi suured lontis kõrvad ja pisike kodune koeramatt nurgas. See kõik on just nii, nagu peab olema. Argo Aadli ees seisis kindlasti dilemma, mitu protsenti olla koer ja mitu protsenti Nelle mees ja kahe lapse isa. Aadli on koer. Ta sebib ringi kui taks, silmad on kui foksterjeril ja haugub kui saksa lambakoer. Argo Aadli isikupärane voolav plastika tuleb selle rolli juures ainult kasuks. Jääb mulje, et tema luudkondid on imeliselt pehmed, lausa vetruvad, kord on ta tikksirge kui pliiats, siis lehvitab end lahti kui liigendnuga, kord muutub lausa vedelaks olluseks,

aga vajadusel korjab end tahkeks tagasi.

Boob on peaosa. Võtmeroll on isal. Kas isa on keskmine tõbras, suur tõbras või lihtsalt nõrk ja hale inimene? Lavastus andis imelise vastuse – ei see ega teine ega kolmas. Mind väga huvitas küsimus, kas Boob ikka ainult Rita pärast kutsub isa külla või mõtleb ta sealjuures ka enda peale? Ta mõtleb ka enda peale. Ta tahab näha oma saatusekaaslast, ta tahab midagi teada saada. Kui Rita, kurguni täis oma vihast jonnit, ära jookseb, ei ela Boob-Aadli seda kuigivõrd üle. Ta istub kohe isa kõrvale, heites talle väga tähendusrikka pilgu.

Selles on suur ootus. Ta on seda kohutumist nii väga tahtnud. Keda ta enda ees näeb? Näitlejat ja dramaturgi Jaan Tättet, kes mängib isa.

Ja milline on see isa? Tättet mängib keda? Tekst on kõhata rabe ja nimme tobe. Võiks mängida lihtsameelset ullikest. Ma ei tea, kas see oleks huvitav. Lavastaja ja näitleja seda teed läinud ei ole. Jaan Tättet ei mängi halba isa. Ta mängib Suurt Üksiklast. Ta ei stüdisti

oma tegelast. Ta mängib inimest, kes on vaba oma otsustes. On olemas inimesi, kes on üksikuks loodud. Ta peab olema üksi ja ainult üksi on tal hea. Põgenenud on ta ainult üks kord. Rohkem ta seda ei tee. Ta on terviklik, väljakujunenud inimene, selginenud ja väljakannatatud põhimõtetega. Elab enda kehtestatud reeglite järgi. Kogu tema hajevil oleku ja imelikkuse taga on inimene, kes on oma mina leidnud ja ei kahtle enam. Kindlalt kahe jalaga maa peal. Temale perekond ei sobi ja tema ei sobi perekonnale. Ta on rändaja. Ühe koha peal nagu eriti ei püsi. Linnas ei ole hea. Rohkem looduse inimene. Kas õppinud või õppimata geograaf või geoloog. Muinasjutuvestja. Loodusteadlane. Metsamees. Maamõõtja. Suvilate ehitaja. No mis iganes. Just nagu pehmeke ja naeruväärne, aga tegelikult vääramatu. Tütre tõi teadlikult ohvriks, sest teisiti ta ei saanud. Ei kahetse. Sest muidu oleks veel hullem. Ta pole mingi hädapätkas. Omamoodi huumoriga, harmooniline inimene. Mõõdamattes pillab tõeteri. Ta võiks oma isikuga noori õpetada, aga ta ise ei tea seda ja ei nõustuks ka kunagi. Ma julgen väita, et just selline isa rolli käsitus on põhjus, miks Argo Aadli mängitud kurbade silmadega koer otsustab oma perekonna juurde tagasi minna. Pärast isaga kohtumist on Boob Rita suhtes kriitilisem. Küllap ta tundub Boobile kalestunuma ja külme inimesena kui enne. Ritast on saanud talle eelharjutus oma perekonna juurde naasmiseks. Mulle tundub, et Boob teeb veel ühe põgenemiskatse. Proovib jääda Rita juurde, et mitte koju minna. Ja ei suuda. Ta on lõppude lõpuks mõistnud, et Rita isa tee pole tema tee. Saab aru, et on nõrgem, temas pole sellise kvaliteediga vaimset iseseisvust, põgenemine on tema jaoks häving, aga mitte vabadus. Argo Aadli Boob mehistub silmanähtavalt.

Ja kui ilmub Nelle, tema enda kutsu-

tuna, on Boob juba keegi teine – hääl on muutunud, rüht on muutunud. Visкас koerakõrvadega mütsi peast ja muutus. Mitte üleliia palju, aga tähelepandavalt. Nellega tekib neil momentaanselt kontakt. Nad on olnud paar, neil on ühine minevik. Mis siis tookord ikkagi juhtus? Aga mitte midagi erilist ei juhtunudki. Kordan, Liina Olmaru mäng annab sellest aimu. On olemas mõiste lapsajakirjanik. Boob oli nähtavasti lapsabikaasa. Pärast teise lapse sündi lihtsalt kolmas laps. Ei joo, ei suitseta. Ärkab hommikul ja vaatab terve päeva aknast välja. Raha perele ei too. Sest tal ei ole raha. Tal ei ole mitte midagi ja iseenda meelest on ta mitte keegi. Tühi koht tiibadega naise kõrval. Ja ega asi ei ole ainult rahas. Elu muutub enesestütisustuste vaikselt põrguks ja ühel päeval tuleb ära minna.

Lavastuse lõpu poole ütleb Boob lause: „Ma lähen tööle.“ Näidendis teatab ta seda Ritale. Isegi veidi ebamääraselt, juhuslikult. Lavastuses on sellel lausel lavastajapoolne ainuvõimalik ja ühetähenduslik aktsent. „Ma lähen tööle,“ ütleb ta oma naisele Nellele. See on öeldud usutavalt, kindlameelselt silmast silma vaadates. Ja kaks noort inimest lipsavad koos eesriide taha. Kas mitte teineteisel käest kinni hoides? See lõpplahendus on positiivse märgiga.

Kui ma oma teisel teatriskäigul ootasin uksekardinate vahelt ilmuvat Jaan Tättet, siis ilmus sealt hoopiski teine osatäitja – Rain Simmul. Pean kahjuks nentima, et Simmuli ilusas pikas rollide reas (tuletame meelde kas või lõppenud hooaja Mariat ja Adami Mart Kolditsa ja Eva Klemetsi lavastustest) ei saa seda osatäitmist õnnestunuks pidada. On ta siin olnud püstolnäitleja rollis või lihtsalt sai vähe prooviaega, sest vaevalt ta nüüd ise otsustas, et see mäng ei vääri küünlaid. Isa osatähtsus isikuna on antud juhul oluliselt vähenenud. Või ütleme, et seda polegi. Ei saa aru, kes ta on.



Boob – Argo Aadli ja Rita isa – Jaan Tätt.

Puudub igasugune sotsiaalne ja isikuline määratlus. Lame, hajevil, hajameelne inimene. Mängitud niivõrd ebamääraselt ja ebakonkreetset, et rolli kohta on raske midagi öelda. On ju täiesti võimalik, et tegu on absoluutselt tühise ja pealiskaudse inimesega. Aga mängida seda pealiskaudselt ei saa. Selles kohtumises stseenis ei toimu midagi. Tekst jookseb tühikäigul. Partnerluskontakti näitlejate vahel ei teki ja Boobil pole mitte millestki oma järeldusi teha.

Omamoodi üllatav on see, et lavastuses on ära jäetud näidendi lõpp. Selleks on kindlasti oma põhjus olemas. Milline? Näidendis helistab Rita pärast unenägu isale ja tahab temaga kokku saada. *Happy end.* Andeksand. Lavastuses seda telefonikõnet ei ole, kõik lõpeb unenäoga. Esietendusel oli lõpp rabeledavõitu, tempo-rütmid lagunesid. Rita ja Boob jäid piltpostkaardilikus misanstseneis posti najale nõjatuma, Boob alandlikult ja hoolitsevalt Rita unenägu valvamas. Unenägu tundus olevat nen-

de mõlema unenägu. Koos nähtud, koos läbi elatud. Teisel etendusel oli kogu lõpustseen mängitud teravamalt, valulisemalt ja Boob ei sättinud end kangestunud lõpupoosi, vaid haihtus hiljukesi eesriide vahele ära. Rita jäi üksi oma unenägu vaatama. Eks see ongi ju tema unenägu. Teine variant oli igal juhul parem.

Kas kostüümide üle võib viriseda? Seda valdkonda mitte eriti jagades on seda kergem pretensioone esitada. Boob oma põlle, uhke kõrviku ja koduse magamistatiga on igati kombes. Aga Rita? Isa? Ka Henri? Kui ma veel kuidagi võiksin leppida Henri restoraniülikonnaga, mis on lihtsalt kunstilisuse etalon, siis Rita kleidid on noore tüdrukuga jaoks igatahes liiga kaunid. Kas ta töötab erafirma erasekretärina? Siis jah. Aga meie statistiline noor tütarlaps ostab aasta jooksul keskeltläbi ühed pikad püksid ja paar toppi. (Kaubamaja uuring.) Rita oma punavalge volangilise õhtukleidiga võiks vabalt presidendi vastuvõtule



Boob – Argo Aadli.

minna ja ärataks seal tähelepanu. Kunstnik tahab luua ilu. Ma saan aru, aga... Ja isa? Tättelle oleks sobinud turult ostetud vana jopp ja mingi iidne seljakott. Tema selliseid viimse peal triigitud kauneid riidehilpe ei vaja. Me pole oma arengus veel nii kaugele jõudnud, et riietus ei oleks sotsiaalse staatuse märk. Meil ta siiski on. Ja kostüümide kaudu tõsteti mõnigi tegelane ühiskondlikus hierarhias mitmed astmed kõrgemale, kui nad näidendis kirjapandutena tundusid. Aga – ilu maksab ka midagi.

Vahel mõtlen, et ei tea just millal, aga üks draamafestival võiks olla pühendatud eesti näidendile. Et kõik teatrid oleksid sellest ettevõtmisest varakult teadlikud, kõigil oleks aega ette valmistada. Võiks olla mitu Rehepappi, mitu Boobi, mitu Kivastikku, rääkimata Jaan Tätttest või Madis Kõivust. Kindlasti midagi eesti klassikast. See võiks ju olla päris tore või kuidas? Hooaja tipud muidugi

ka, aga kes ütleb, et eesti näidendi või instseneeringu põhjal ei võiks sündida see ihaletud tipplavastus?

Sellega võikski lõpetada, aga midagi jäi hinge peale kripeldama. Ma tahaksin toonitada, et vaatamata väikevormile, vaatamata etütüdlikkusele, on näidend „Boob teab“ ohu märk. Mitte niisama, aga tõelise, käega katsutava ohu märk. Leebelt, ilma hüsteeriata on autor puudutanud hirmutavalt olulist teemat – eluvõimetust. Väga noore inimese eluvõimetust. Lihtsameelset allaandmist. Elujõu aeglast hääbumist. Hea küll, meie läheme Euroopasse surema, aga keegi võiks ju siia planeedile ka alles jääda. Ootamatu seos tekkis ühe Jaapani dokfilmiga. Mida ma tean Jaapanist? Mitte midagi. Meelde on jäänud, et nende kõrgkoolis visatakse iga semestri lõpul pingereast kaks viimast välja. Selline karm tava. Kas see on nii ka praegu, ei tea. Ükskõik kuhu sa Euroopas ka ei läheks, alati on jaapanlased seal juba ees. Neid on palju, nad liiguvad trobikonniiti, riietatud enam-vähem tumedasse. Nad on uudishimulikud, ettevõtlikud, meeldivalt muretud, viisakad. Ilma fotoaparaadita jaapanlast ma üldse ette ei kujuta, nende rühmi saadab järelejätmatu kõrgtehnoloogilisel tasemel plöksumine ja sähvimine. Mulle on alati jäänud mulje, et kui üks rahvus iseendaga hästi hakkama saab, siis on need jaapanlased. Aga too film andis aimu millestki hoopis vastupidisest. Tootnud on selle BBC. Vaikse olemisega keskealine inglise reporter uurib, püüab mõtestada nähtust, mille nimetuseks on *hikikomori*. Mis see on? Ühel heal päeval läheb 13–20-aastane noor jaapani teismeline oma tuppa, suleb ukse ja enam sellest toast ei välju. Mõõduvad nädalad. Kuud. Aastad. Keegi on selliselt elanud juba kaheksa aastat. Praktiliselt on see lahku mine ühiskonnast. Elavalt maetud vaba tahtlik vang. Vanemad oma last ei näe. Söök pannakse ukse taha. Ainus, mida

see noor inimene näeb, on neli seina. Üks neist eraldus niimoodi kööki. Perekonnal tuli ehitada uus köök. Enamasti olevat need noored lõputute eeslinnade mitte eriti rikestest peredest. Perekond peab sellist teguviisi häbiväärseks, aga nad on võimetud midagi muutama. Naabrite eest püütakse seda olukorda kõigi vahenditega varjata. Reporter pidi oma auto parkima alati mitu kvartalit objektist eemale, et mitte naabrite tähelepanu äratada. Kaamera tuli peita. Lubati filmida ainult siis, kui filmi Jaapanis ei demonstreerita. Enamasti rääkisid filmis murtud õnnetus emad. Ühe lapse üle irvitasid klassikaaslased, teine visati kõrgkoolist välja jne. Keegi neist ei olnud haige, kõik olid noored, terved inimesed. Mida ta teeb seal oma toas 24 tundi? Vaatab televiisorit, mängib TV-mänge. Vanemad peavad talle neid ostma. Reporterit paluti käia kikkivarvul ja sokkides, et poeg ei saaks aimu filmimeeste kohalolekust.

See kõik tundub ebatõenäoline, pea-aegu koomiline. Milleks lüüa lärmi mingi teismelise eraklike veidruse puhul? Loo sõnum on see, et sellest nähtusest on saanud rahvuslik katastroof. Vähe-malt mina nimetaksin seda nii. Neid enese järel ukse kinnitõmbajaid on üks miljon. Üks asjatundja arvas, et selle aja peale miljon kakssada tuhat. Film on valminud aastal 2000. Oma toa ukse avas reporterile neist õnnetusetest ainult üks. Kui reporter küsis kena näoga noorukilt, kas ta kavatses kunagi oma toast väljuda, vastas too: „Ma ei tea.“ Kui reporter jumalaga jättis ja ettevaatlikult noormehe kätt surus, ütles too: „Thank you.“ Ja nuuskatas. Õige vaikselt. Üks sulgus.

Ma püüdsin uurida, palju neid jaapanlasi siis öieti on. Sada kakskümmend, võib-olla 130 miljonit. Üks miljon kakssada tuhat on terve põlvkond. Ma tahaksin täna, praegu teada saada, kas see protsess on peatatud. Filmist võis



Tallinna Linnateatri/Priit Grepi fotod

Nelle – Liina Olmaru.

aru saada, et on püütud leida abinõusid. On tekkinud mingid nõustajad, pansionaadid, eraarstid. Kas see kõik on liiga hilja? Üks ameeriklane oli saabunud Tokiosse sel teemal oma doktoritööd kirjutama. See härra teatas, et kui tema oma 14-aastane poeg oleks teispoole ust ja tal puuduks võimalus oma poega näha, siis ... ta lööks ukse maha. Ameerika radiikaalsus.

Massiline põgenemine. Noor inimene valib hädaohutult mugava virtuaalse maailma. Valib elava surma. Ma mõtlen õudusega, on see meist veel väga kaugel? On see nakkav? On see mure ainult jaapani mure?

Ühel õhtul tulin hilja koju. Vabaduse väljakul lamas maas tüdruk. Noor. Umbes 20. Jõuline joove. Kaks poissi püüdsid teda üles tõsta. Ta ei tahtnud. Ta ütles ühele poistest väga vaikselt: „Palun, ära sunni mind kõndima.“

# TEATER, ÜHISKOND JA IDENTITEET

*Sellest, millised on teatri jooksvad põhiprobleemid tänases Eestis ja milline võiks olla teatri kui kunstiliigi laiem missioon ja sõnum praeguses ühiskonnas teatripraktiku pilgu läbi, kõnelevad vabakutseline lavastaja Merle Karusoo (M. K.), Tallinna Linna-teatri lavastaja Jaanus Rohumaa (J. R.) ning „Vanalinnastuudio“ direktor ja lavastaja Tiit Ojasoo (T. O.).*

**Meedias on võimendunud paatos, et teatrilavastuste edu tagab lähtumine mingist häguselt määratletud massipubliku maitsest, mis omakorda takistavat kunstiväärtuslikuma või „elitaarsema“ loomingu viljelemist. On siiski küllalt teatrisündmusi, mis justkui kummutaksid selle eelduse, kas või tänavust suveteatri repertuaari vaadates? Millised on suurimad teatritegemise takistused lavastaja vaatepunktist?**

**T. O.:** Nn elitaarteater ennast üldjuhul muidugi rahaliselt tagasi ei too ja kui tahta jääda vähemalt nulli, siis on sellistest kriteeriumidest lähtumine tundunud osalt paratamatu. Ometi on erandeid ja näib, et otsene raha ja kunsti vastuolu hakkab kaduma. Elitaarteatri ja massiteatri vastandus on muidugi äärmiselt vaieldav. On piisavalt aspekte, mis tõstavad mõne kunstiliselt nõudliku lavastuse hallist teatrimassist välja, nii et publik leiab oma tee sinna. Suveteatrist rääkides olid need aspektid vaieldamatult olemas nii „Pidusöögi“ kui ka Viinistu projekti puhul, samuti tormati vaatama Tõnu Kaljuste teatrilavastust. Need on vaid mõned näited.

Seda „miskit“ on võimalik välja mõelda kunstlikult, kuid mõnes materjalis on see sees loomupäraselt. Oma

tööst rääkides oli näiteks „Asjade seis“ ilmselgelt vaid järjekordne lüli lõputus diplomilavastuste reas, aga selleks, et seda keegi ka vaatama tuleks, tõstisime näidendi alapealkirja „publiku solvamine“ reklaami-slogan'iks. Millegipärast võtsid paljud teatrist kirjutajad seda liiga tõsiselt.

**J. R.:** See on rohkem teatridirektorite ja majandusinimeste mure. Lavastaja esmamure on hoida püsti enda huvi teatri vastu, ja märk sellest, et see huvi on teravikuna langenud, on see, et saalid on tühjad. Massiteater ja elitaarteater on Eesti-suuruses riigis muidugi jõhker vastandus. Kõik sõltub ikkagi neist konkreetsetest indiviididest, kes tõstavad oma tegevusega pjedestaalile mingi mõtteviisi või hoiaku. Õnneks on teater viima-

Merle Karusoo.



se 10–12 aastaga siiski nii palju muutunud, et intellektuaalselt nõudlikumad lavastused on üldjuhul kolinud väiksematesse ruumidesse, enam ei hõõritata väga palju viie-kuuesajaste saalidega.

**T. O.:** Samas ei too sajakohaline saal ialgi isegi mitte näitlejatasusid tagasi.

**M. K.:** Liiga lihtne on teatrit jagada elitaarseks ja massiteatriks. Pigem on see ikkagi hea ja halb teatri küsimus ja halb võib müia sama hästi kui hea. Sellest oleks pidanud rääkima umbes viisteist aastat tagasi, siis algas see jutt, et tuleb teha lavastusi, mis raha sisse tooksid. Siis oleks tulnud midagi selgeks rääkida. Tiit, sa peaksid õnnelik olema, et saad tühjalt kohalt alustada, sest kuidas sa muidu üldse alustada saaksid?

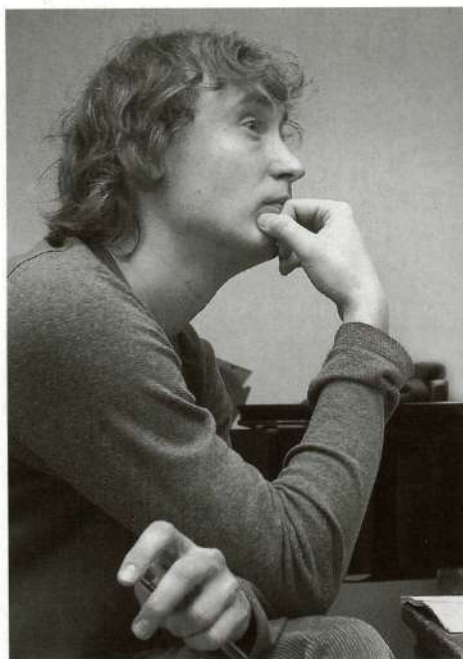
Aga selleks, et sinnani jõuda, oli asjade selgeks rääkimise asemel poolenisti kunstlikult vaja ikka kriise ja kollisioone tekitada ning neid siis veel võimendada. Probleem on süsteemis, mitte isikutes, aga seda ei käsitle keegi. Sama pealis-

kaudsus on juttudes elitaarsest ja mitte-elitaarsest teatrist. Küllap võib nimetada ikka väga palju lavastusi nii suurtes kui väikestes saalides, mida kunstilises mõttes peaks liigitama elitaarsesse teatrisse, aga millele on väga pikad publikujärjekorrad.

**J. R.:** Kuid millest koosneb institutsioon ja süsteem? Kui probleem on süsteemis, siis süsteemi moodustavad ju inimesed.

Mingil hetkel tundus, et ühiskond on nagu improvisatsiooniline jazz, kõik mängivad ja vaatavad, mis teised teevad. Siis avastas keegi, et kasutada võib elektriinstrumente. Kõik küll mängivad, aga teiste peeneid soolosisid, arpedžosisid ja iiri flööti me lihtsalt ei kuule, sest üks mees on ostnud endale elektrikitarr. Siis ostavad kõik elektripilli, lärm on metsik, ja nüüd on küsimus, kes seda mängu juhib? Juhib see, kes saab juhtme seinast välja tõmmata. Süsteem toitub millestki, on see siis raha või elekter. Kui teater seab end ise väga jõhkralt raha lõa otsa, siis ongi ta juba ette kadunud.

Jaanus Rohumaa.



Tiit Ojasoo.



Harri Rospu fotod

See teatrimasin, mis on valmis tehtud, on meie kõigi endi looming ja kui nüüd keegi arwab, et see on väga tugevalt raha lõa otsas ja ahistab, siis lõigaku see juhe katki. Praegu on millegipärast kõigil tunne, et see vool tuleb ühest august.

Kui pidada vabadust kõige olulisemaks, siis vabad on need, kes on teinud materiaalselt mitteahastavaid üritusi, nagu seesama Viinistu projekt, rääkimata Merlest, kes on teinud kakskümmend aastat selliseid tükke, et üks tool on laval ja inimene teeb teatrit.

**Tiit, oled öelnud, et pead „Vanalin-nastuudios“ mõned aastad projektipõhist süsteemi rakendama, et seejärel taas repertuaariteatri juurde jõuda. Seegi vastandus on eesti teatri puhul olnud üks pidev jututeema, millele n-ö õiget vastust pole kuulnud?**

**T. O.:** See vaidlus on rohkem kriitikute vaidlus, sest mõne projekti jaoks on parem kutsuda inimesed kokku ja mõnikord on parem töötada püsitrupiga. Hetkel ma usun sellesse, et inimestel, kes on teinud koos ühe lavastuse, jääb midagi pooleli ja nad jätkavad järgmise lavastusega seda tööd. Aeg on näidanud, et selline koostöö võiks kesta umbes viis aastat ja siis peaksid inimesed kohta vahetama. Aga institutsiooni seisukohalt ei ole mitte mingit vahet. Eestis on mitu suurt repertuaariteatrit, kus tegelikult repertuaariteatri kõige suuremat plussi, seda, et seal on üks konkreetne koostööd tegev trupp, tegelikult ei eksisteeri. Heal juhul on neid paar-kolm, halvemal juhul vaid hulk inimesi ja ei ühtki truppi.

**J. R.:** Need, kes kõnelevad repertuaariteatri poolt, mõtlevad selle all ilmselt erinevaid asju, sest sellist nähtust asjana iseeneses ei eksisteeri. Mis see siis kokku võttes tähendab? Kas teatrit, mis annab igal õhtul etendusi ja hoiab enda mängukavas rohkem lavastusi kui, ütle-

me, kolm? Kust see piir jookseb? Siis on ka Von Krahli Teater repertuaariteater, olgugi et ta mängib tsüklite kaupa.

Minu meelest on palju olulisem hoopis sõnum ehk see, millest teater räägib, mis lugusid ta jutustab, kuidas teatriinimesed ennast ise neid lugusid jutustades tunnevad ja kas sellel on ka mingi resultaat tuleviku seisukohalt. Aasta tagasi õnnestus meil istuda Lõuna-Eestis ja kuulata mitu päeva Anatoli Vassiljevit, kelle põhiline sõnum oli see, et teatritegijad ei tohiks unustada, et teater on kunst, sest kui nemad loobuvad sellesse uskumast, siis ei tee seda enam ka publik.

Minu jaoks on teater asi, mis kuulub elu põhivajaduste hulka, see on lugude jutustamise ja kuulamise koht. Väga paljud inimesed külastavad supermarkeeteid, nad veedavad seal palju aega, söövad sealsamas jne. Samuti on inimesi, kes eelistavad tellida endale väikese eksklusiivse ökokohvri või süüa pisut peenemas restoranis, ühiskond on igal juhul segmenteerunud, võimalused on nüüd nii ühel kui ka teisel. Küsimus on selles, et kas siis praegu on puudu mingisugusest teatrisegmendist või kas kuskil on rahulolematud inimeste hordid. Nagu Bütsantsis, kus keisrid kukkusid sellepärast, et enam ei korraldatud hipodroomivõistlusi. Ja nad olid sunnitud need tagasi tooma.

Eelootusi ei saa formuleerida isegi mitte restoranikultuuris. Koht avatakse ja siis vaadatakse, kas rahvas käib või ei käi, seal on oma risk ja omad arvutused, aga see, kas tehtav teater pakub huvi või mitte, sõltub ikkagi konkreetsetest persoonidest.

**M. K.:** Repertuaariteatri üks tõke on minu jaoks olnud see, et kindla püsitrupi tõttu muutub teatri juhtkonna põhi-eesmärgiks näitlejatele töö andmine. Seal ei mõõdetata teatrit lavastuste, vaid millegi muu järgi. Ka teatri sees ei saa nii väga vabalt valida, kui paralleella-



vastused kõrval jooksevad. Samas on näitlejad praegu palju vabamad ja otsivad palju aktiivsemalt nii arengu- kui ka teenimisvõimalusi. Järelikult on nad hõivatud ka mujal kui koduteatris. Peaks ju olema nii, et kui koduteater on repertuaariteater, siis selle patrioot sa oled. Repertuaariteater on ähmaseks muutunud. Selles mõttes on projektiteater värskendav ja ammu vajalik, sest seal saab lavastaja valida vabad näitlejad ja luua endale ise koosluse.

**J. R.:** On erinevad ordud. On need, kes saavad oma vaimse kogemuse kloostri müüride vahel, ja on need, kes käivad, kott seljas, mööda maailma ja kuulutavad enda sõnumit.

Meil on pigem see, et ei ole sõnumit. Tekib küsimus, et millest on siis see näitlejate hoiak tingitud. Näitlejate liidus on üle neljasaja inimese, miks nad kõik nagu üks mees ei ütle, et oleme vabakutselised ja ootame kõigile tuultele avali erinevaid väljakutseid. Milles siis asi on?

**M. K.:** Eluhirm ja ametiühing ehk teatri-liit.

**J. R.:** Eelkõige hirm, sest oleks see teatri-palk siis midagi nimetamisväärset, aga ta hoiab siiski hinge sees. Kui isegi seda piskut ei saa, võivad lapsed jääda kasvatamata. Ma arvan, et see ongi väga praktiline põhjus, mis seal muust loomingust rääkida.

**T. O.:** Põhimõtteliselt peaks siis teatrit tegev inimene otsustama, kas ta teeb teatrit ja ainult teatrit, tal ei ole peret ja lapsi, ta elab teatri keldris ja kui ta ongi vanaemalt suvekodu pärinud, siis remontinud ei ole ta seda aastakümneid. Iseenesest võiks see ju väga ilus olla, aga kui ta üritab keskmise eestlase kombel rõõmsat tarbija elada...

**M. K.:** ...keskklassi kuuluda...

**T. O.:** ...keskklassi kuuluda, siis ta peabki valima, kas keskklass või ideed, vähemalt päris sageli on selline kurb valik. Aga see on paraku selline takistus, millest mina küll mingit pääseteed ei näe.

**M. K.:** Inimesed, kes on teatrist ära läinud, on väga palju rakendust leidnud, nii et ma ei saa ikkagi aru, miks see süsteem on selline ja miks selle ümber räägitakse koguni eetikast ja millest veel. Probleemi ei ole olemas, see on eluhirm, aga millestki lihtsalt kinni hoidmisega sa ju segad kogu organismi. Näitlejate liikumine peaks olema hoopis vabam, aga kuidas garanteerida see sotsiaalne pool, et näitleja ei peaks elama teatri keldris, sellele oleks pidanud väga ammu mõtlema. Aga keegi ei võta ju ette süsteemi läbimõtlemit.

Meie repertuaariteater on Stanislavski teatri järgi üles seatud ja Stanislavski oli rikas mees. Sealt tuli kogu Venemaa teatrisüsteem ja meil takkajärgi. Keegi ei ole mõelnud, et kui riiklik ja ühiskondlik struktuur muutub, kuidas see siis sobitub. Lihtsalt lastakse niimoodi edasi minna, leitakse üksikud haigus-kolded üles ja nende ümber laskutatakse pikalt ja palju, aga see ei muuda midagi. Selles mõttes on suur õnn, et kuskil on mingi uus algus.

**T. O.:** Aga uue alguse puhul on ju nõnda, et selle Stanislavski kullavabriku asemel on riik, kes peaks teatrit toetama.

**M. K.:** Aga riik ei ole endale seda kohustust võtnud. Stanislavski oli teatrisse armunud, Eesti riik ei ole.

**Kas näitlejate eluhirmu seisukohalt peaks ka teatrikoolituses midagi muutama. Kas mitme kooli olemasolu tekitab näitlejate üleproduktiooni?**

**M. K.:** Senikaua, kui noored saavad koolist kaasa hea hariduse, mõtlemisvõime

ja iseenese juurde jõudmise oskuse, ei pea midagi muutma, sest nendel on pä-rast kooli kõik teed valla.

**J. R.:** On väga tähtis, et ei kaoks ära praktikust kursusejuhendaja süsteem, sest tema isikust sõltub väga palju. Tema on see mentor või teejuht, kes aitab sind läbi koridoride. Ma arvan, et mingist üleproduktioonist siin küll juttu ei ole.

**T. O.:** Minu arust peaks riik õppekoh-tade tellijana siiski vastutama selle eest, et inimesel, kes õpib kokaks, oleks toi-duaineid, millest süta valmistada, ja et inimesel, kes õpib näitlejaks, oleks või-malik mängida. Panso kooli vilistlasena kaitsen ma loomulikult Panso kooli, aga isegi kui jätta see teatrikoolide võrdlus kõrvale, siis esiteks ei ole nii palju näit-lejaid Eestile lihtsalt vaja. Nendest ini-mestest, kes lõpetavad ühe või teise kooli ja ei leia tööd, võiksid saada tublid ja vajalikud inimesed mingil teisel eri-alal. Ja teiseks on mul tunne, et neid, ke-da koolis õpetada, ei ole samuti igal aastal 16 tükki võtta. Miskipärast näen ma neid inimesi, kes on korduvalt ühe kooli sisseastumiseksamitelt kõrvale jäetud, teise kooli vilistlaste ridades. Kas kõik need inimesed on siis saanud näitlejana tööd?

**M. K.:** Kõik ei ole saanud näitlejana tööd, aga pigem oleks vaja seda statisti-ka, et on nad siis ikka õnnetud, sest mi-nule tundub, et paralleelseid elukutseid on väga palju ja teatrikooli lõpetanutena oleme me kõik võimalised üsna mitmeks teiseks erialaks ilma erilise ümberõppe-ta. Tänapäeval vajatakse palju näiteks koolipsühholooge, huvijuhte, suhtle-mistreenereid jne. Kõik need treening-kursused baseeruvad ju sellel, mis on meie kooli ABC. Euroopas ja mujal maa-ilmas hoogustub liikumine *Drama in Education*, mis tähendab seda, et teatri-

õpetus viiakse koolidesse ametlikult sis-se, keegi on aru saanud, et need on sa-mad vahendid, mida peaks laste peal ra-kendama praegu, mitte ootama, et nad täiskasvanutena jõuaksid oma problee-midega suhtlemistreeningutele. Kõik teatrikooli lõpetanud on potentsiaalselt valmis sellist tööd tegema.

**T. O.:** Võib-olla oleks siis kasulikum võtta *Drama in Education* kursus ja näit-lejate kursus?

**M. K.:** Jah, aga meil ei ole see süsteem välja arenenud. Kui praegu teha nii, siis langetatakse nõudmisi ja tudengid ei saaks ennast nii palju laval proovida.

**T. O.:** Ma olen põhimõtteliselt nõus, aga nii teie kui ka minu ajal on teatrikooli kursusejuhendaja ja teised erialaõppe-jõud olnud oma ala vaieldamatud tipud. See traditsioon on kestnud aastaküm-neid. Aga järjest raskem on saada sinna õppejõuks inimest, kes oleks ka arvesta-tav teatripraktik, ja just sellepärast, et tema aega ei suuda keegi kinni maksta. Kursusejuhendaja töökoht on väga pal-ju aega ja keskendumist nõudev ja selle eest makstakse Eestis väga vähe.

**J. R.:** Ühesõnaga, tal peab veel teine töökoht kõrval olema.

**T. O.:** Sellepärast ma mõtlengi, et võib-olla oleks võimalik kuidagi ressursse ümber jagada, mitte koolitada paralleel-setes õppeasutustes erialal, mille järele nii suurt ühiskondlikku nõudmist ei ole. Sellised küsimused ei teki ainult teatri-koolitust vaadates, vaid ka muudes valdkondades. Vaadates kas või neid eelmainitud projekte, näiteks Viinistus, kus tuuakse lavastus välja suhteliselt väikese meeskonnaga, siis annab see muidugi meeletu kokkuhoiu ja on igat-pidi eeskujuks, aga samas seab ka väga suured piirid. Kui aga tahta proovida

See teatrimasin, mis on valmis tehtud, on meie kõigi endi looming ja kui nüüd keegi arvab, et see on väga tugevalt raha lõa otsas ja ahistab, siis lõigaku see juhe katki.

midagi suure lavakujundusega, siis peab see materjal praegusel hetkel olema muusikal, või tuleb tegelda aastaid raha taotlemisega.

**M. K.:** Jah, ja kuidagi ollakse juba harjunud mõttega, et kui midagi tehakse väikesel laval ja vähesele publikule, siis see peab olema ka odavalt tehtud, automaatselt võrreldakse võimaliku sisetulekuga, isegi kui seda otsesõnu ei öelda.

Seegi on süsteem või raam, mida määrab „keegi teine“, kes „teab“, kui palju üks lavastus maksab või aega nõuab. Ühest küljest on raamid head asjad, aga kui need tulevad väljastpoolt ja neid on nii palju, siis kokku võttes on see vaid pidev sundseis.

**T. O.:** Samuti, tundes keset proovipeeroodi, et seda projekti ei ole mõtet edasi vedada, või ka näiteks siis, kui on küll löödud käed, aga vahetult enne selgub, et seda materjali ei saa mingil põhjusel teha, siis sellest loobuda ei ole mingit võimalust. Küllap oleks ka võimalik, aga suures teatrimasinas oleks see häving. Samas nõuda kirjanikult, et kui ta on juba 200 lehekülge kirjutanud, siis andku raamat ka välja, oleks ju jabur. Teatri puhul tundub see paraku normaalne.

**M. K.:** Selle jaburuse avastasin ma juba päris esimeste lavastustega ja nimelt niimoodi, et kui ma leppisin kokku järgmise lavastuse enne käesoleva lavastuse tööprotsessi lõppu, siis taipasin, et ma teen järgmisest lavastusest tahes-tahmata midagi käsilolevasse sisse, ma võtsin ta endale pähe ja tegelikult realiseerisin ära ning mul ei olnud pärast milligagi minna järgmise juurde. Minu arva-

tes on see nii loomulik loominguline protsess ja mina ei mõista, kuidas sellest aru ei saada ja tehakse ikkagi selliseid pikalt ette plaane.

**T. O.:** Rääkimata sellest, et kui sa teed ühte lavastust, siis sa pead oma järgmise lavastuse kujunduse üle andma, mis on täiesti võimatu.

**J. R.:** Samas on levinud käibearusaam, et vaata, kuidas läänes profid töötavad, pool aastat enne kavandid olemas jne.

**M. K.:** See on väga tore käsitööoskus, aga see tähendab seda, et me kujutame oma lavastusbrigaadiga lavastust ette ja asetame näitlejad oma kujutluspildi sisse. Minu arvates peaks lavastus sündima hakkama alles koostööst näitlejatega.

**Üks katse tuua kunsti esmahuvid teatrisse tagasi on uus teatrite rahastamise süsteem. Kas selliste asjadega kaasneb ka sõnum?**

**J. R.:** Lühidalt on selle skandinaavia-saksa koondsüsteemi mõte selles, et taustama hakatakse inimtöötundi. Teatrijuhud esitab ministriumile plaani konkreetsete lavastuste, inimeste arvu ja töö hinna kohta, mis omakorda eeldab just nimelt veelgi pikemat planeerimist. Sellel on omad positiivsed aspektid ja selle peale on kõvasti mõeldud, iseasi, kas see on nüüd vedru, mis eesti teatri praegusest paremasse seisu tõstab.

Me oleme rahastamise mõttes siiski paremas seisus kui enamik meid ümbritsevaid riike. Raha kasutamine ei ole sageli kõige ratsionaalsem, tihtipeale teatris ka laiseldakse, või ei veedeta oma

töötunde seal. Mõne teatri statistikat vaadates mängivad näitlejad statsionaaris keskmiselt 120 etendust ning muudes projektides umbes poole sellest. See on keskendumise küsimus. Samal ajal oli kolm-neli aastat tagasi headel tingimustel saadaval Tartu Teatrilaboratoorium, mida pakuti nii mõnelegi. Miks seda vastu ei võetud? Mina olen teinud nüüdseks kolmkümmend lavastust ja seda on minu aastate kohta ebanormaal-selt palju. Kohtumisel Rootsi kolleegidega selgus, et minu eakaaslased on teinud seal palju vähem.

**Eeskätt just Rootsist siin käinud lavastajad on võrrelnud kahe riigi teatri rahastamist ja pidanud siinset teatri omatulu protsenti ülekohtuselt suureks?**

**J. R.:** Aga Rootsi riik on meiega võrreldes ka muinasjutuliselt rikas, nii et meie võimaluste juures toetatakse meid ikkagi heldelt.

**M. K.:** Aga protsent on protsent.

**J. R.:** Aga omapoolset protsenti tõstes võib riik sundida vajadusi alla tõmbama. Selle Rootsi võrdlusega tahtsingi öelda, et kogu Eesti ühiskond on pidanud toimima nagu konn koorepütis araabia muinasjutus. Meie pütis on lihtsalt koore asemel piim, mis ei lähe võiks. Siin saavad ainult üksteise toetavad ölad aidata.

**M. K.:** Sõnumiga on nii, et selle kuulamiseks peab aega olema. Ei saa ju elada ainult teatris, pidulikult väljendudes peaks elama koos oma rahvaga, aga kus see aeg on? Tegelikult me ju ei tea, mis on tänase inimese probleem, ammuigi seda, mis on tänase noore inimese probleem. Isegi kui arvame teadvat, oleks seda vaja kontrollida. Võrreldes Vene aja-ga elame väga erinevates kontekstides.

Kunagi lugesime ühtesid ja samu raamatuid, kuulasime samu raadiokana-leid, võisime poolelt sõnalt hakata inimesega sama keelt rääkima, aga praegu ei leia võib-olla ühist jututeematki. Kon-teksti omandamine nõuab märgatavalt rohkem aega ja arusaamist, kus on selles kontekstis teised inimesed.

**J. R.:** Sõnumi probleemi paneb enamasti paika mingi „suur laks“. Lugesin hiljuti Hiiumaa inimeste mälestusi, Kõpu lu-gusid. Selgelt on näha, et inimeste tead-vus on struktureeritud läbi sõdade ja suurte vapustuste. Üks rajajoon on pil-dikesed Esimesest maailmasõjast, vahe-peal on Eesti Vabariik kui üks hall ja hä-mar tsoon, siis Teine maailmasõda, kus toimusid klaarid, ühemõttelised ja sur-mamärgiga asjad. Nõukogude periood on meeles naljaka, sooja ja sõbralikuna ning üheksakümnendate algusest valit-seb kõhedus, umbmäärasus ja ettevaat-lik kompamine. Ma arvan, et teater saab ajast ees olla küll, aga mitte nii palju, et võtta prohveti roll ja näidata, kuhu Eesti ühiskond tüürib. Kas teater üldse peaks selle võtma?

**M. K.:** Need asjad, mis sa siin nimetasid, on sündmused. Aega on vaja selleks, et sündmust ära tunda. Ka tänase päeva jaoks on mingi sündmus. Me võime arvata, et see on formatsioonivahetus, aga võib-olla ei ole. Sündmus on see, mis muudab tegevuse käiku. See, mis edasi tuleb, paistab iseenesest ära, kui saad sündmusele pihta. Ma ei arva üld-se seda, et teater peaks hakkama tule-vikku ennustama, aga sündmuse peaks ära tundma ja oskama seda analüüsida.

**T. O.:** Nii et paradoksaalsel kombel võiks resümeerida: kuigi elu läheb jär-jest kiiremaks ja n-ö tele-show'sid tuleb iga päev juurde, peaks teatriprotsess muutuma järjest aeglasemaks, kolme lavastuse asemel üks.

**M. K.:** Igal inimesel on oma rütm ja igaühel peaks olema võimalik seda rütmi hoida. See on erikaalu küsimus. Sellel, mida kiiresti ja järjest produtseeritakse, on teistsugune erikaal. Kui me oleksime veel väiksem ühiskond, võib-olla siis jõuaksime nende rütmidega arvestada, aga tervikuna oleme minu meelest üsna kõiges pealiskaudsed. Üsikindiviididena võib-olla mitte, aga see on nakkav. Kõik odav on nakkav, meie asi ongi vastu pidada. Kui kooli ajal valmistasin ette oma „Makarenko kolooniat“ ja murdsin pead selle süsteemi olemuse ja kraavimineku üle, siis kerkis samuti see lõpliku eesmärgi küsimus ning Lea Tormise vastus oli: „vastu pidada“.

Süvenemisaega ei ole teatrisüsteemis ette nähtud.

**J. R.:** Kurtmine sõnumi puudumise üle on tegelikult eskapism. Ühiskond on liikunud selles suunas, et inimene ja tema panus ühiskonda on rahas mõõdetav, me oleme statistiline ühiskond. Nüüd on küsimus selle tunnistamises või sellest arusaamises. See suur lugu, mis praegu ühiskonnas käib, on „Suur Gatsby“, rikastumise lugu. Tasuta headust varsti enam keegi ei usu, sest selle taga nähakse turunduslikku trikki. Tehes annetust lastekodule, sõidab inimesega kaasa klantsajakiri. Usk sellesse, et inimeseks olemise eesmärk ja lõppjaam on midagi muud kui raha, on üsna väike.

**M. K.:** See kõik on pindmine, süvakihitides on see ikkagi teisti. Raha on probleem seni, kuni teda ei ole, aga ükski probleem ei kao ära, kui raha on ühel päeval piisavalt. Kõik probleemid on kogu Euroopas samasugused, ainult et Euroopa on meil teatavasti silmakirjalik.

Sa ütled, et teatri kohus on rääkida lugusid, ja minu arvates ongi see peamine, et inimesed peavad oma lugusid rääkima ja teiste omi kuulama. Ükskõik kui kõrgele materiaalne heaolu Euroopa lad-

vikus või keskklassis ka ei tõuse, on riigid täis migrante ja pinged suurenevad just sellepärast, et inimesed ei räägi, nad ei oska isegi keelt enam. Need on tohutul suure probleemid, mida on kogu aeg alla surutud sellepärast, et inimesi vajatakse tööjõuna. Globaliseerumine tähendabki seda, et probleemide eest hakitakse põgenema. Neil, kes on oma raha migrantide arvel teeninud, on nüüd juba hirm, nad ei suuda sotsiaalse süsteemi eest enam vastutada, nad viivad tootmise välja, aga migrantid jäävad sisse. Kes hakkab neid probleeme lahendama? Sedavõrd, mida meie praegu näeme, on meil tegelikult kergem, sest me saame põhjustest aru, nemad aga ei oska isegi veel vaadata. Nad näevad ainult üksikuid intsidente. See on viitsütikuga pomm, mis ühel hetkel plahvatab, ja raha ei tähenda sel momendil mitte midagi. Ja üks põhjus, miks pommid hakkavad plahvatama, ongi see, et inimesed ei räägi.

**J. R.:** Nüüd on nii kino, televisioon, raadio, internet kui ka ajakirjandus võtnud selle loo jutustamise funktsiooni üle, see ei ole ainult teatri monopol. Olin 1999. aastal mitu kuud Londonis ja sealse teatri põhisuuna tarbimine käib ikkagi nii, et inimene tuleb teatrisaali ja tahab saada kompaktse ja kiire doosi, 1,5–2 tundi ilma vaheajata, jope süles, ja ta lahkub, olles saanud selle iva enda jaoks sealt kätte. See on üks mõtteviis, kuid see on ka britilik, sealne ühiskond toimib kiiremini ja intensiivsemalt, ta on multikultuurilisem, sööstud ja hüpped on äkilised. Eestlaste puhul tekib mõnu hoopis teises kohas: talutares tehakse tuled surnuks, kõik viskavad heintele selili, aknast kumab vaikselt kuu sisse ja keegi hakkab pajatama, unenäo- või kujutlusmaailm hakkab lahti rulluma. Kõik on tegelikult puruvaesed, aga siis tulevad lood kuningatest, printsessidest ja haljendavatest aasadest. Minu meelest on just see meie kultuuri tuum, na-

gu iirlastelgi, kes on samuti suures vaesuses elanud, kuid nüüd on Euroopas juhtival kohal.

**M. K.:** Ja nende dramaturgia toetub väga tugevalt sellele traditsioonile.

**J. R.:** Aga millegipärast on nii, et tuleb mingi lavastaja välismaalt, teeb suvalise *West-Endi* või *Broadway* muusikali ja 70 tuhat inimest leiavad, et see ongi minu elust, minu lugu.

**T. O.:** Minu meelest nad ei leia, et see on nende lugu. Seal töötab mingi täiesti teine mootor.

Üks väga hämmastav lause, mida ma olen palju publiku hulgast kuulnud, kuid millega ma tegijana ei oska midagi peale hakata, on see, et lugu oli nii „tore“, ei olnud nagu mingit muret ega mingit mõtet; ilmselt on see just seesama fenomen, et nagu lugu kuningatest, mis ei seostu selle teatrikülastajaga mitte kuidagi. Samamoodi nagu talutares heintel lamades, kus sul ei ole kunagi lootust kuningaks saada ja keegi su esivanematest ei ole ka kunagi kuningas olnud. Võib-olla on selle põhjuseks eestlase väidetav kinnisus. Et jumala eest, ärge rääkige mulle minust endast, ma ei taha sellest mitte midagi teada!

**M. K.:** Minu kogemus näitab, et tegelikult tahavad, aga jutt peab olema aus.

**T. O.:** Mis põhjust sina siis sellel näed, et muusikalide ja *well-made-play*'de tulemused on nii populaarsed.

**M. K.:** Aga ma ei näe selles midagi halba, sest mulle endale meeldib ka niisuguseid asju vaadata, kui need on hästi tehtud. See komöödiate ja printside-kuningate eelistamine võib tähendada seda, et praegu on väga raske. Niipea kui hakkab natukene kergem, on inimesed valmis ka probleemidele näkku vaatama.

## On väidetud, et muusikalid rikuvad ära publiku maitse?

**M. K.:** Mina küll sellega nii äkki nõus ei ole.

**J. R.:** Pealegi, nagu ütles üks Barcelona ülikooli professor, ei olnud XX sajandil teatri suurim vaenlane mitte muusikal, vaid jalgpall.

**M. K.:** Aga ka väga hea õpetaja ja konkurent. Mõttele, kui näitlejad mängiksid samasuguse *power*'i ja meeskonnatööga nagu jalgpallurid maailmameistrivõistlustel.

**T. O.:** Loomulikult peaks see n-ö tõsine teater olema sama huvitav ja sama atraktiivne, et pakkuda muusikalile konkurentsi, aga kui 300 kohaga saal võistleb 5000-kohalise saaliga, siis nad võistlevad erinevatel alustel. See on sama, mis võistlus mootorratta ja tõukeratta vahel. Paraku see siiski on niimoodi, et kui inimesed on planeerinud endale ühe teatriskäigu aastas ja sõidavad Linna-halli kohale, sõidaksid nad sama raha eest mõnda draamateatrisse võib-olla kaks korda. Ajakirjanduse ostetavate pindade seisukohast, mis ju inimesele teadvustavad, mida nad vaatama peaksid minema, ei ole nad võrdsed konkurendid.

Ohtlik võib see olla ka siis, kui selle põhjal tehakse analoogilisi võrdlusi, nagu Jüri Mõis mõned aastad tagasi ütles, et Draamateatri kõrval on klubi Hollywood, mis saab kultuuriasutusena enesega hakkama, ja Draamateater ei saa, mõelge endale parem äriplaan välja.

Loomulikult ei tapa muusikal teatrit ära, sest võib tekkida küllastus. On tugevaid inimesi, kes mingil hetkel satuvad seebiooperite lõksu, liikumata aastaid oma tugitoolist, ja siis ühel hetkel mõtleavad, et nüüd aitab, nüüd tahan näha mõnda head filmi, aga neid inimesi,

kes jäävadki sinna tugitooli, on rohkem. Seegi on minu meelest kultuuripoliitika küsimus. Loodetavasti teeb riik nüüd draamalavastuste ja mittekommertsprojektide kaitseks niigi palju, et kommertslavastused ei saa enam viieprotsendise käibemaksuga ühele poole.

Küsimus ongi selles, kuhu piir tõmata. Näiteks kui „Vanemuine“, mis ongi ju muusikateater, seega ka muusikalide tegemiseks ette nähtud, otsustab, et ta ei taha teha mitte 600 inimesele, vaid natuke paremate artistidega ja 2000 vaatajale.

### **Viidatakse ka näitleja kui looja enesetundele ja väarikusele?**

**J. R.:** See on järjekordne kliše. Mina alustasin teatris täpselt siis, kui hakkas pihta reklaamide lugemine, mis oli varem täiesti tundmatu kunst, ja kui kuupalk teatris oli 800 krooni ning reklaami eest said 200; see oli märkimisväärne, meie kursus tegeles sellega väga palju. Kui ma aga tagantjärele vaatan, et kes on sihile jõudnud, siis ikkagi need, kes end tookord vähem killustasid.

**T. O.:** Pigem ongi küsimus killustamises, sest ega muusikalis osalemises ei ole midagi halba. Kui aga näitleja lõpetab oma hooaja ja läheb ühte, teise ja kolmandasse suvetükki, siis ei ole mul temaga sügisel proovides midagi teha, sest ta ei ole puhanud.

**M. K.:** Ja mulle ei sobi see, kui ta paralleelselt minu proovitsükliga tegeleb veel millegagi. See on seesama killustatus. Prooviprotsess on energiakogumine ja see on täiesti reaalne asi, mitte mingi esoteeria, kui aga keegi hakkab seda energiat välja tassima, siis see ei ole ainult tema isiklik probleem. Ometi peetakse seda normaalseks, et ma teen siin-seal ühe väikese sutsu.

Kindlasti ei ole küsimus aga ühes või

teises žanris, niimoodi on isegi rumal mõelda. Pealegi on muusikal selline võimalus, milles paljud näitlejad võivad ennast just nimelt lahti mängida, saades rohkem liikumisülesandeid, rohkem laulmisülesandeid, kui me räägime kvaliteetsest tööst. Haltuura pärast milleski küündimatus kaasa tegemine on niikui nii enese määrimine, millega võetakse iseendalt ära miski, mida raha ei kata.

**J. R.:** Aga milles üldse küsimus on? Praegu tehakse Eestis ju tohutult palju teatrit, tundub, et kõikidele jätkub.

**T. O.:** Kas sa ei lugenud siis kevadisest teatrikriitikute vestlusringist „Sirbis“ või igal aastal TMK teatriankeedist, et „üldiselt on tore, aga midagi nagu ei ole“.

**J. R.:** Kui võtta kõik need eelmise hooaja umbes 120 lavastust ja panna see ressurs kolmekümnesse lavastusse ja katsuma neist kümme lükata veel ka kuhugi välismaale ringi tiirutama, siis oleks see pilt teine, kuid siis oldaks ülekohtused väga suure hulga inimeste vastu. Teatav küllastumustunne või peataolek valitseb kriitikonna seas igal juhul, sest kui me räägime süvenemisvõime puudumisest, siis see ei puuduta ainult teatritegijaid, vaid ka teatrivaatajaid, sealhulgas professionaalseid teatrivaatajaid. See on veider hala, aga mind huvitab ikkagi see, kas keegi pakub siis mingisuguse tegutsemisraja välja. Vingumine ja blokeerimine on eestlastel jube hästi käpas. Kui kellegi peanupp hakkab üle müüri välja paistma, siis lastakse sellel mõnda aega olla, aga kella pealt vaadatakse, et ikka liiga kaua juba on olnud lemmiklaps, paneks nüüd sinna väikese madjaka. Selles mõttes meeldis mulle kunagi Laansalu, kes oli küll pidurdamatu, kuid kes rääkis ka täiesti keskpärastest lavastustest sellist juttu, et ma mõtlesin, pagan, ma pean seda vaatama minema. Ta on suur poeet, visionäär; tegi

ta seda teadlikult või mitte, aga ta innustas enda tegevusega teisi inimesi. Eestis on palju inimesi, kes on võimelised väga hästi teatrist kirjutama, aga nad peavad samamoodi tegelema saja muu asjaga ja seetõttu on nad oma positsioonid vähemalt sama palju käest ära andnud nagu teater isegi. Loomulikult ilmub huvitavaid artikleid, mida loevad näitlejad ja teisedki inimesed, aga küsimus on sellesamas keskendumises.

**T. O.:** Näitleja jaoks on tema peegel lavastaja, ja kui nad teineteist usuvad, siis on hästi, aga lavastaja peegel teatrikriitika näol praktiliselt puudub.

Ma saan aru, et kriitikud ootavad mõnes mõttes mingit ideelist läbimurret, aga neil on alati võimalus see välja pakkuda. Ainsa asjana olen kuulnud kilbile tõstetavat Esto TVd, aga kui rääkida näiteks dokfilmist „Vali kord“, siis filmikriitikud sarjavad selle maapõhja, ütlevad, et see on kehvasti tehtud ja banaalne, kuid teatrikriitikud räägivad sellest nagu mingist imesaavutusest. Isegi kui tõde on seal kuskil vahepeal, võiksid ju kriitikud välja pakkuda teatri „Valju korra“, kui tundub, et see tõesti on puudu.

Kui me eelnevalt lugesime üles tõkkeit, siis muidugi ei ole kriitika seda otsestelt, sest see ei takista kellelgi teatritegemist, alati võib ära unustada, aga minu meelest hakkab kriitika pikapeale takistama lausa institutsionaalselt. Pead ennast ja trupi pidevalt kaitsma ja ise tugev olema. Need mõjud on teisesed, aga nad võiksid just heas mõttes olla esmased, et kui ma saaksin ajalehest või ajakirjast lugeda, et mida ma tegin või kuidas see välja paistis, siis ma saan oma peas kokku viia, et mida ma ise mõtlesin ja mis siis välja tuli, teha sellest oma järeldused. Eriti hea on, kui keegi suudaks veel välja pakkuda, kuhu selle asjaga edasi minna.

**M. K.:** Muidugi on see tõke, sest see tekitab eelarvamusi. Head kriitikud suudavadki edasi minna sealt, kuhu meie oleme jõudnud. Hea kriitika tundemärk on minu jaoks olnud see, kui nad sõnastavad mingi asja samamoodi, nagu meie oleme proovi algaasis ise sõnastanud. Siis on pihtas, siis ma võin teda uskuda. Liigne komplimentaarsus on täpselt sama halb. Ükskõik kas see on kirjutatud laites või kiites, kui ei ole kirjutatud, mis asi see on, mida ta nägi, ei saa ma kindel olla, et ta üldse teatrisaalis istus. Mängus on eelkõige trupi omavahelised suhted, trupi ja lavastaja suhted, näitlejate ja publiku suhe ning lavastaja ja publiku suhe. Kui kriitik nihutab need paigast ära, siis on see takistus. See on ikka määratult vastutusrikkam töö, kui nad endale teadvustavad, arvan ma.

**T. O.:** Ilmselt on ka kriitikutel nõnda, et kui nad ütlevad, et mul on vaja kaks nädalat selleks, et kirjutada ühest lavastusest, siis ütleb toimetuse, et sel juhul on mul siin üks keskkooliõpilane, kes tuleb ja teeb selle ühe õhtuga ära.

Sama lugu ei ole ainult kriitikaga, vaid ka muude artiklitega, mis ilmuvad lavastuste kohta. Kui ravimifirma ostab ära terve lehekülje ja kujundab selle ajaleheartiklina, siis all on ikkagi kiri, et see on kaubanduslik teadaanne, aga teatrit puudutavate artiklite puhul pole mitte kunagi seda all, kuigi väga paljud neist on selgelt kaubanduslikud teadaanded.

**J. R.:** Ütleme siis otse välja, et kriitika otsib kommertssotsiaalsust. Kui ma tulin 1999. aastal Londonist, oli mul kaks kohvritäit selliste autorite näidendeid nagu Sarah Kane, Mark Ravenhill jt. See tundus väga intrigeeriv, kuid kui ma nägin, et see hoovus oli äsja üle Euroopa ära käinud, oli see sel hetkel muutunud juba tõeliseks kommertssotsiaalsuseks. Jõudnud tagasi Tallinna lennujaama, vaatasin seda halli lepavõsa, kus võrdle-



misi nukrameelsed inimesed ringi tutedavad, ja ma ei hakanud neid asju lavastama, sest tundus, et see pole praegu absoluutselt minu asi. Pange tähele, mis hakkab juhtuma pärast Michael Moore'i. Kui praegu on pool Ameerikat ta välja sülitanud, siis teine pool on ennast selle kaudu defineerinud ja nüüd ilmuvad välja produtsendid, kes hakkavad tootma väikesi Michael Moore'i kloone. Aga siin Eestis elades usun ma siiaaani, et lõpuks õnnestub siit see oma rada üles leida, see eriline aspekt, mida just meie saame suurde maailmateatrisse juurde anda, sest erinevalt filmist ja muusikast pole me siiaaani veel mitte mingilgi moel välja murdnud. Muidugi peab see koosnema erinevatest mõjutustest, aga selles, kus see keskpõrand asub, mille ümber kokku saada, võiks meie teatrijuhid, kriitikud ja ideoloogid, nii vähe kui neid on, saata korraks Leetu, et vaadata, mida on teinud leedulased viimase kümne-kaheteistkümne aasta jooksul: igal aastal on keegi Edinburghis või Avignonis, teatakse, et see on oluline, et see tõstab inimeste eneseväärikust.

### **Mida siis peaks õppima? Süsteem kui selline pole ju väga erinev?**

**J. R.:** Leedulaste selja taga on katoliiklus ja Poola, pealegi teevad nad enamikus vene dramaturgiat, sellises postsovetlikus võtmes. Nad nokkisid selle õige momendi, neil oli paar vedurit ees ja nende vanad lavastajad on veel teojõulised ja võimsas vormis.

Tõelise meistri väljaarenemiseks siin Eestis on vaja anda inimesele aega ja ruumi, mitte teda väga ruttu üle parda visata, aga ega seda sallivust või tarkust saa õppida, see tuleb põlvkondade jooksul juurde, ja igal juhul on teater täpselt nii palju väärt, kui on see ühiskond, milles ta elab. Ta ei saa väga teistsugune olla, sest see aines või materjal tuleb ikka siitsamast. Aga mida võib-olla saaks

n-ö suure masina kaudu mõjutada, on ikkagi loovisikute seadus, et inimesed ei peaks tegelema hommikust õhtuni raamatupidamise ja enda hingespüsimise probleemidega. Järsku see midagi aitab, annab aega juurde.

**T. O.:** Kui mina teaksin seda ideaalset lavastust, siis ma oleksin selle ammu ära teinud, aga mis puutub sotsiaalsesse teatrisse, mida on „Vanalinnastudio“ puhul korduvalt välja hõigatud, siis minu jaoks sotsiaalne teater, sotsiaalhoolekanne ja sotsiaalabi ei ole sarnased mõisted. Sotsiaalne teater on inimestevaheline teater, see teater, mis kommu- nikeerub inimestega, ja kui ma olen seda sõna kasutanud, siis mõnikord kindlasti ka populistlikel eesmärkidel.

Kui tuua võrdluseks tänapäeva kunst, siis need tööd, mis väga otseselt kujutavad näiteks põgenike saatust Soomaalias vms, ei ole minu jaoks kuigi võrd kunstitööd, aga sinine lõuend, mille sisse on noaga tõmmatud üks kriips, võib märgatavalt rohkem kirjeldada seda, mis praegu minu ümber on. Just nimelt sellepärast, et teater on kunst.

**M. K.:** Ei ole mõeldav näitemäng, kus ei ole psühholoogiat; ei ole mõeldav näitemäng, kus ei ole sotsiaalsust, kus ei ole võimalik jõuda filosoofilise üldistuseni. Või on see siis halb näitemäng. Proportsioonidest oleneb palju, kuidas keegi näeb. Jaanus ütles, et meil on tegelikult üsna palju nišše, kõik on olemas, mida me vajame. Proportsioonid on praegu sellised, nagu nad on. Nad on sellisteks loksunud, nad loksuvad mingil hetkel tagasi ka.

**J. R.:** Kui mina teen oma lavastusi, siis ma väga sageli käsitlen neid hoopis sellena, et kas me rühmana täiustume mingis suunas, kas me õpime seda tööd tehes uusi asju juurde ja kas me väljume sellest üritusest terviklikumatenas kui

sinna sisenedes. Aga tähendused lülituvad sinna juurde sageli prognoosimatuult. Kui ma tegin „Roccot ja tema vendi“, ei mõelnud ma hetkekski, et see on sotsiaalne, pärast ütles seda kriitika. See, kes kõrvalt vaatab ja kelle pulss ei ole kogu aeg üleval, saab analüüsida ja võib-olla mõnikord ka nõu anda.

Ka dramaturgidele tahaks öelda, et nad võiksid teemade ringi laiendada, mitte mõelda niivõrd selle peale, mida teater suudab, vaid kirjutada selliseid näidendeid, et teater peab ennast ületama, aga seda kõike armastusest teatri vastu, mitte põlgusest, vihast või kättesaamatusest.

**T. O.:** Lugesid Vahingu „Noort Unti“, imponeerib see, kuidas need dramaturgid viibisid justkui pidevas kirjutamis seisundis; tuhandete lehekülgede kaupa kirjutamisprotsessi kajastusi, isegi mitte näidendeid, kuid mille pinnalt sündisid „Testament“, „Suvekool“ jpm.

**J. R.:** Mina võin enda asjade peale tagasi vaadates öelda, et minu materjalivalikut on kuidagi kaudselt mõjutanud Dostojevski „Idioot“, seda skaalat, mis mind enim huvitab. Ega ennast väga palju painutada ka ei saa. Aga seda tuuma või eesti asja otsides näib hõimuliikumine olevat väga suure potentsiaaliga, just inimesed vanuses 18–25. Ma ei pea silmas maausulisi, vaid inimesi, kes väärtustavad Eestis loodud asju, on see siis muusika, kunst või teater, ja teevad seda normaalse definitsiooni kaudu, sest minu põlvkonnas domineeris võitlev eestlaslikkus, milles oli oma teatav põnevusmoment, see, kas miilits ässitab sulle koera kallale. See ei tähenda maausulisust, mulle endale meeldivad pigem liftid, metrood ja hotellid.

**M. K.:** Hõimuliikumine on seotud sellise hea konservatiivsusega, mis väärtustab just eestlane olemist. Nii teatri kui

ilmselt ka kogu muu kunsti missioon on ikkagi kuidagi seotud identiteediga, selle kinnitamisega. Alati kohtab ju sellist põlastavat suhtumist, mis aeg-ajalt võimendub, et kas me sulgume siis reservaati ja hakkame viiskudes tantsima? Kõik, mida me sellise enesehävitamise vastu teeme, on identiteedi kinnitus – juba selle tõttu, et töötame inimrühmas, kus me kõneleme eesti keelt. Samamoodi on ka kirjanduse ja muu kunstiga, aga teatril on just see vägi, et inimesed on koos ja räägivad üksteisega.

**J. R.:** Sageli taban end mõttelt, et Euroopa seisukohast on täiesti ebaoluline, mida me siin teeme, aga universumit silmas pidades on see jälle väga oluline. See on mastaabi küsimus.

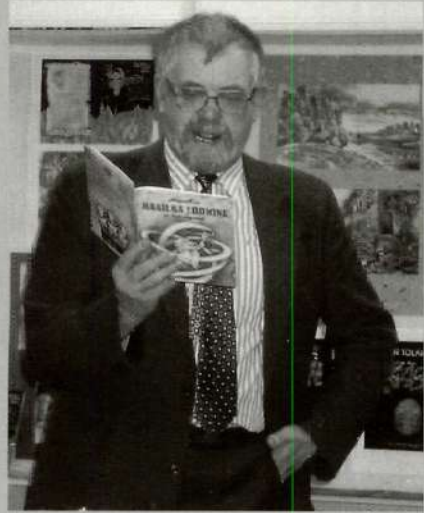
**M. K.:** Ma arvan, et mingitpidi on see ka Euroopa seisukohast oluline, sest kui meil ei õnnestu endaks olemist hoida, siis ei õnnestu varsti veel kellelgi seda hoida ja ma ei usu, et nende tulemuste üle keegi õnnelik oleks. Kui lapsed on enesega hädas, siis selleks, et nad ära ei pööraks, õpetavad psühholoogid ja psühhiaatrid neid endaga ära leppima, enesele andeks andma. See on samasugune identiteedi küsimus. Lepi sellega, mis on, saa aru, mõtesta. Kui sa endale aru annad, mis või kes sa oled, mis sinuga on juhtunud, miks sa selline oled, nagu sa oled, siis sa oled ju endaga tasa-kaalus. Samamoodi oma rahvaga, töökollektiiviga või oma perega. Need on lihtsad asjad, ei ole vaja minna nõustajate juurde, võib rääkida muul viisil. Nii koolis kui ka teatris on kõige olulisem iseendani jõuda.

*Küsinud MADIS KOLK*

## HENNO KÄO

10. I 1942 – 2. VII 2004

*Teinekord istusin veini timmides teise mustamäelase, klaasikunstnik Eino Mäelti pool. Temagi noorust markeeris „Peoleo“. Mäelt andis mulle peotäie laulutekste ja ütles, et Käo on geenius. See väide tuli mulle põhimõttelise üllatusena, mille üle tahtsin rahulikult järele mõtelda. Ma polnud osanud selle peale tulla, et laulutekste ja geniaalsust seostada. Olime siis veel tõesti-tõesti lootusetud provintslased, kes imestasid siiralt, mil moel küll John Lennon inglise luule antoloogiasse võis sattuda.*



Teet Kallas. Päkapikkude pikk sõber ehk miks pole müüte Henno Käost.  
„Hommikuleht“ 21. IV 1994

## MAI MERING

13. VII 1929 – 20. VII 2004

*Anne, eeldused arenemiseks, elu pulsi tunnetamine, üldistusvõime, enesedistsipliin, organiseerimisvõime, töökus. Need omadused käivad koos ande suurusega. [ - - ] Tase sõltubki sellest, palju on annet, mõistust, löögijõudu ja arukust ka õigel ajal areenilt lahkuda.*



Vastab Mai Mering.  
„Teater. Muusika. Kino“ 2004, nr 7

## ARTUR VAHTER

23. II 1913 – 12. VIII 2004

*Elu ei jää seisma.  
Laulupidu ei tohi pidamata jääda.*

Artur Vahter.  
„Karl August Hermannii päevik“



2. august  
TATIANA ELMANOVICH  
*filmiteadlane ja -kriitik – 70*

4. august  
IMBI-MALLE KUUS  
*viiuldaja – 60*

6. august  
TÕNU SAAR  
*näitleja – 60*

7. august  
TIIA PORSS  
*näitleja – 50*

10. august  
OLEV SAU  
*helilooja, koorijuht – 75*

13. august  
TÕNU KILGAS  
*näitleja, operetisolist – 50*

16. august  
TÕNIS KÕRVITS  
*kitarrist, helilooja – 60*

20. august  
REIN KAREMÄE  
*teleajakirjanik ja stsenaarist – 70*

22. august  
NIINA RAADIK  
*rahvatantsujuht – 80*

23. august  
VLADIMIR BEEKMAN  
*kirjanik, tõlkija ja stsenaarist – 75*

24. august  
LEIDA LEVALD  
*näitleja ja telerežissöör – 90*

25. august  
JELENA SOLOVJOVA-VAŽINSKAJA  
*laulja – 70*

4. september  
OLEV AINOMÄE  
*oboemängija – 50*

12. september  
PEETER VOLKONSKI  
*näitleja, lavastaja ja muusik – 50*

13. september  
KRISTJAN SVIRGSDEN  
*dokumentaalfilmide režissöör ja  
operaator – 50*

14. september  
LAURI KÄRK  
*filmiajaloolane ja -kriitik – 50*

19. september  
FAUSTI TURBAN  
*näitleja – 90*

24. september  
FRIEDA BERNŠTEIN  
*pianist – 80*

29. september  
OSKAR KRUUS  
*kirjandusteadlane, kirjanik ja  
teatrikriitik – 75*



# POP — MÕNED KULTUURIPOLIITILISED VÕIMALUSED

TÕNIS KAHU

Küsimused kultuuripoliitikast ei ole mind mingisuguste teoreetiliste mõlgutuste objektina tavaliselt kuigivõrd naktanud. Aga kui samas veidi järele mõelda, siis olen selles poliitikas praktiliselt osalenud küll ning endalegi ootamatult päris tihedalt. Nimelt on viimase paari aasta jooksul mitu korda minu kui muusikakriitiku juurde tulnud üks või teine eesti muusikaaktivist ning küsinud oma alternatiivsete projektide tarvis soovituskirja kultuurkapitalile. Ning ma olen ikka ja heal meelel nõus olnud. Nende initsiatiiv on vajalik, see pole ainult mingi kitsa ringkonna eneseväljenduse küsimus, vaid terve meie ühiskonna võimaluste ja valikute küsimus. Aga sellest pärastpoole.

Kõigepealt otsustasin üle vaadata oma viimase soovituskirja, mis on ehk vaid napilt paar kuud vana. Mida ma seal ikkagi ütlesin? Kuidas ma kujutan ette kultuurkapitalisuguse institutsiooni väärtuseelistusi? Mida ta minu arust ühest soovituskirjast lugeda võiks tahata? Mu argumentid, mille abil midagi lootsin saavutada, olid sellised. Kohe algul ütlesin ma, et „kahtlemata pole tegu äriprojektiga, vaid missioonitundest sündinud katsega tuua avalikkuse ette väga esinduslikus valikus eesti uuemat elektroonilist eksperimentaalset muusikat“. Seejärel andsin mõista, et „eksperimentaalseid katsetusi ähvardab tihti oht, et paljud neist enestele kuigi kergesti väljundit ei leia ja publiku pilgu alla ei satu“, ning selgitasin, et see oht on suur, kuna kõnealuse projekti esteetilisest suundumused asuvad „ametlikult

tunnustatud „tõsise“ ja teisalt populaarse muusika vahelisel raskesti defineeritaval alal“ ning teda on kerge ignoreerida „nii kommertsstruktuuridel kui ka kõrgkultuuri institutsioonidel“. Ja kokku võttes väljendasin veendumust, et see ignorants „oleks viga ja meie noorema muusikakultuuri edendamise seisukohalt kahjulik“.

Teeme vahekokkuvõtte. 1. Tegemist pole muusikaga, mida turg, eriti Eestis, toita suudaks. 2. Tegemist on eksperimentaalse, vahest alles kaugemas tulevikus oma elujõu kõiki aspekte ilmutava muusikaga, mis ei saa endale üksi võtta kõiki tootmisega seotud riske. 3. Tegemist on teatava kultuurihierarhiate vahele jääva sfääriga, mis võib takistada tema jõudmist avalikkuse tähelepanu alla. Oluline on ka see, millest ma oma soovituskirjas ei rääkinud. Ja nimelt ei öelnud ma, mida see konkreetne muusikaprojekt just Eesti seisukohalt tähendab. Aga nüüd vaatame kogu seda teemaatikat lähemalt. Võib öelda nii, et edasine on minu põhjalikum süvenemine omaenese soovituskirja, selle motiividesse ja loogikasse. Miks ma ikkagi kirjutasin nii, nagu ma kirjutasin?

Kultuuripoliitikast rääkides peetakse muidugi silmas erinevaid asju. Näiteks võib selle taandada kultuuri t o ö s t u s e poliitikale ja korraldada asju just sellest lähtuvalt. Lühidalt öeldes on sellisel puhul tegemist omamoodi turukaitse mehhanismiga. Midagi sellist toimib minu teada näiteks Kanadas (samuti Austraalias ja nii mõnelgi pool veel). Kanadale näiteks on probleemiks nende



Jäab kultuurihierarhiate vahele?  
Barbariz, tuntud ka kui Eero Barndök.

võimuka lõunanaabri tohutult teguvõimas kapital ja valmisolek domineerida, mis ähvardab alla neelata kogu kohaliku initsiatiivi. Ja seepärast kontrollitakse seal maal kvootidega näiteks seda, milline muusika raadios kõlab. Küsimus on mahus, mitte mängitava sisus. Tähtis on, et teatud protsent kõlavast muusikast oleks kohalikku päritolu (Ka-

ja selle nõudmised, ning neid nõudmisi ei kavatse keegi poliitiliselt suunata. Eesmärk on ju muu hulgas ka võimaldada kohalikel bändidel konkureerida kas või tollesama naabri võimsal turul. Niisiis aktsepteeritakse riiklikul tasandil globaalse muusikatööstuse reeglipärasid ja seda, et maitsed ületavad kõikjal kergesti ja vastupanuta riigipiire.

Eesti kontekstis saaks selle strateegia kokku võtta tollesse tuttavasse loosungisse „Eelista eestimaist“ ja sellele vastavalt polekski nagu vahet, kas me toetame riiklikult eesti piima-, tekstiili- või muusikatööstust. Loeb vaid, et konkurentsivõime kasvaks. Aga tegelikult on see siiski see suund, milles Eesti kultuuripoliitika minema ei nõustu. Kogu meie enesetunnetuslik retoorika räägib sellest, et me oleme kaitseseisundis ja seda muidugi mitte ainult turuna, vaid ka rahvusena üldisemalt. Me oleme kõrvõimsa globaalse massikultuuri potentsiaalsed ohvrid ja vajame oma identiteedi säilitamiseks midagi enam kui turukaitset. Tolle ähvardava rahvusvahelise ajuloputuse vastu sellest lihtsalt ei

Tihti peale ei käsitle kultuuripoliitika kunagi tekkinud vastanduvaid paare „kõrge“ ja „madal“ ning „rahvuslik“ ja „globaalne“ mitte kui suhtelisi ja muutuvate piiridega suurusi, vaid fikseerib nad ikka vana kultuuri — mittekultuuri konflikti kaudu. Toda „kõrget“ väljendust on sageli mõistetud kui ainsat „päris“ kultuuri ning popkultuur on midagi sellest väljaspoolset ja võõrast.

nadas toodetud, kirjutatud, sisse mängitud jne), kuid mingisuguseid osutusi ekspressiivsetele väärtustele ei tehta. Pole tähtis, kuidas see kohalik muusika kõlab. Pole tähtis, et ta oleks oma esteetiliste valikute poolest ilmtingimata kuidagi kanadapärane, Ameerika kultuurilisest diktaadist sõltumatu. Ainult majanduslik potentsiaal on oluline. Ehk siis teisiti öeldes — selle, mida kohapeal toodetakse, otsustab rahvusvaheline turg

piisa. Niisiis on meie tee määratleda enast pigem kvalitatiivsete kui kvantitatiivsete eristuste kaudu.

Aga et siit edasi minna, tasuks ehk vaadata veelgi kaugemale ja küsida kultuuri mõiste järele üldisemalt — niivõrd, kui võrd see meid praeguses seoses huvitada võiks. Üks määratlus võiks eristada kultuuri tinglikult mitte kultuurist, barbaarsusest, metslusest. Ma usun, et XIX ja XX sajandi vahetuse aegu

oli see suuresti Euroopa modernistide arusaam. Ja muidugi oli selles valguses raske reageerida väga põhjalikele muutustele, mis sellesse ettekujutusse mõrad sisse löid. Näiteks kas või tehnoloogiline murrang – kõik need ühtäkki plahvatuslikult esile kerkinud võimalused muusikat massiliselt toota ja levitada. Ja siis, miks mitte, ka musta kultuuri elementide sisenemine euroopalike kultuuriväärtuste ruumi. Nii üht kui ka teist mõistis tollane intellektuaalne eliit (näiteks Adorno jt) tollesama barbaarsuse revanšikatsena.

Kuid sellesama murrangu tagajärgi on võimalik ka teisiti mõista. Nimelt hakkas kultuuri mõiste nüüd tähistama seda, kuidas üks kultuur suhtus teisesse, hakkas tähistama kultuuride paljusust. Kultuuri definitsioon tähistas nüüd tema erinevust „teisest kultuurist“. Siit siis ka näiteks kõrge ja madala kultuuri eristamine või rahvuslikult-geograafiliselt unikaalse vastasseis universaalse ja globaallega. Huvitav on aga see, et tihtipeale ei käsitle kultuuripoliitika neid vastanduvaid paare kui relatiivseid ja muutuvate piiridega suurusi, vaid fikseerib nad ikka sellesama vana kultuuri – mitte-kultuuri konflikti kaudu. Ja see ongi põhjus, miks iga popkultuuriga tihedalt seotud aktiivsus – olgu muusikute, kriitikute või fännide oma – tunneb end kultuuripoliitiliselt diskrimineerituna. Toda „kõrget“ väljendust on ju tihti mõistetud kui ainsat „päris“ kultuuri ning popkultuur on midagi sellest selgelt väljaspoolset ja võõrast. Näiteks öeldakse, et pop on ainult äri või et ta on moraalselt kahjulik või nivelleerib kõike.

Too „päris“ kultuur ja sellele vastav kultuuripoliitika lähtub oma enesemõistmises tavaliselt kahest põhilisest skeemist. Esiteks küsitakse rahvuslikuse järele – mis on kultuuris „eestilik“ ja kuidas teda hoida? See määratlus võtab aluseks selle, et antud geograafilistes



Esteetilistelt suundumustelt raskesti defineeritav? Galaktlan, kodanikunimega Taavi Laatsit.

piirides eksisteerib selgelt piiritletav kohalik kogukond, kellel on oma keel ja ajalugu ning sellest lähtuvalt ka rahvusele omased „tõelised“ muusikalised väärtused. Tähtis on need väärtused ära tunda ja nende kaudu kultuuri distsiplineerida. (Ka näiteks etteheited, et see või teine bänd ei laula mitte eesti, vaid inglise keeles, on sellise distsipliini üks avaldusi.) Teine ideoloogiline skeem rõhutab kõrgkultuuri poliitilist kaalu. See on idee puhtast kunstist ja ajatutest väärtustest, mis ei sõltu turu survest, moest ega menust. Kuid samas on nii üks kui ka teine kultuuripoliitiline vundament – nii rahvuslik kui ka elitaarne – turuga seotud tihedamalt, kui seda paista lastakse. Rahvuslikkusest on saanud kõikjal maailmas viis turiste ligi meelitada ning eesti klassikalise muusika kultuuripoliitiline väärtustamine sõltub suuresti sellest, mida rahvusvaheline turg selle läbilõigivõime kohta ees on öelnud (näiteks meile jagatud Ameerika muusikabisnise „Grammy“ auhinnad).

Mõlemad mainitud strateegiad on ka popkultuurile andnud võimalusi legaliseeruda. Tegelikult juba 1960. aastatest saadik, seega siis rocki kontrakultuurse tõusu aegadest on otsitud võima-



Liiga eksperimentaalne, et kuhugi lahterdada? Pastacas *alias* Ramo Teder.

lusi selgitada, et popmuusika on midagi enamasti kui lihtsalt massikultuur, ajaviide ja ajuloputus. Esimene idee popmuusikast kui omalaadsest linnafolkloorist tahab meile väita, et pop on teatava kogukonna elulaadi autentne avaldus ning muusikud on sellesama tühtse kogukonna seest välja kasvanud ja neis jätkuvalt juuripidi kinni. Ma saan aru nii, et popkultuuri puudutatav poliitika oleks siis

Olgu kultuuripoliitiline vundament rahvuslik või elitaarne, turuga on mõlemad seotud rohkem, kui seda paista lastakse. Rahvuslikkusest on kõikjal maailmas saanud viis turistide ligi meelitada ning eesti klassikalise muusika kultuuripoliitiline väärtustamine sõltub suuresti sellest, mida rahvusvaheline turg selle läbilöögivõime kohta ees on öelnud.

suuresti sotsiaalpoliitika – me toetaksime noorte eksistentsi, nende elukeskkonda ja looksime neile seal eneseväljendusvõimalusi.

Idee popmuusikast kui kunstist kujutab meile seevastu romantilistes värvides erandlikku loojatüüpi, kes on turusuhetest sõltumatu ja keeldub kompromissidest publikuga. Praktiliselt said sellest ideest alguse katsed näidata popstaaride autoriteeti reaalsest suuremana ning alles punk demüstitseeris selle olukorra ja taastas tasakaalu. Aga idee

ise oli väga levinud just seitsmekümnendatel. Hollandis näiteks kirjutasid rockmuusikud 1975. aastal kultuuriministrile kirja, milles soovisid, et nende loomingut ei mõistetak vördsetel alustel ajaviitekunstiga, vaid nähtaks seda omamoodi „tõsise“ kunsti moderniseeriva edasiarendusena. Ja siin ilmutasid end mitmed esteetilised kummastused. Sest valdavalt oli kunst, mille kaudu popmuusika end elitaarsena määratlema laskis, selgelt kokku pandud klassikalise muusika ideaalidest lähtuvalt. Ja see vastas oma mitterahuldaval moel ära ka küsimused selle kohta, kuidas me popmuusikas tõsisuse ära tunne. Näiteks aitas suurvormide – sümfoonia või ooperite – harrastamine sellele kaasa; samuti rütmiliste, tantsitavate aspektide mahasurumine ajatu „sügavuse“ nimel.

Aga jätame need kaks strateegiat nüüd kõrvale. Nendele ma oma kirjas tegelikult ju ei osutanud ja mitte neis ei peitu lahendus. Popkultuuri tähendus-

likkus ei saa sõltuda sellest, kuivõrd ta püüab olla midagi muud – rahvakultuur või kunst. Igatahes arvan ma, et maailmas toimub praegu midagi hoopis muud ja rääkida tuleks sootuks teistsugusest mõõteskaalast – lokaalsuse – globaalsuse skaalast. Tahan öelda, et see ei ole seesama, millest ma päris alguses juttu tegin. See ei ole see Kanada stiilis turukaitsesemehhanism. Ja just nii, nagu lokaalsus ei ole defineeritav turu kaudu, ei ole ta seda ka rahvuslike piiride kaudu. Lokaalsus on seesuguseid piire üle-



tav ideoloogiline konstruktsioon, mida on erinevate käsitluste raamidest nime-  
tatud küll „sõltumatuks“, küll „alternatiivseks“ kultuuriks või vahest veel mit-  
mel kolmandal-neljandal-viiendalgi  
moel. Ja tema tähendus sõltub sellestki,  
kuidas me tolle lokaalse aktiivsuse kau-  
du mõistame globaalset meinstriimi,  
kuidas me teda tõlgendame ja tema väärtushinnanguid ümber korraldame. Tegemist on strateegilise mudeliga, mis peab turu rolli apriorseks ja ei kavatse kultuuri sellest väljapoole, kõrgemaks seada. Kuid see ei tähenda, et ta laseks turul enesele väärtusi ette kirjutada. Ma toon näiteks selle, kuidas kaheksakümnendate klubikultuur ei sidunud tantsumuusikat mitte pelgalt ajaviitelise mentaliteediga, vaid hoopis avangardsete ambitsioonidega, muutes niimoodi meinstriimi ja alternatiivkultuuri suhteid. Või siis teisalt see, kuidas sãmpelrite kasutamine viis mineviku muusikakatked uude konteksti ja tekitas seega uusi tähendusnihkeid. Ühesõnaga ei tähenda lokaalsus ja globaalsus siin mitte kahte teineteist välistavat struktuuri. Nad hoopis sõltuvad teineteisest ning vallutavad teineteiselt, annavad ära ning vallutavad uuesti tagasi kultuuriruumi.

Kuigi seesugune valik ei saa ju olla lõplik ja ammendav, tahaksin ometi välja tuua kolm punkti, miks see strateegia võiks sobida neile, kes tahavad popkultuuri kaalu ühiskonnas mõõta. 1. Popkultuuri väärtuse küsimus lahendatakse ühe kultuuri enese sees, mitte ei kasutata selleks temast väljaspool paika pandud mõõteskaalasid. Ma muidugi taipan, et see ei tee tema üle otsustamist kergemaks, vaid raskemaks. Kuid vähemalt töötab tulemus olla asjalikum. 2. Kõnealune skeem ei tegele ainult tootmise, vaid ka tarbimise küsimustega, ühise maitse, selle muutumise ja sotsiaalse determineeritusega. Veel kord — see õpetab meid nägema turgu paindlikumana ja mitte lähtuma vanadest standardisee-

rumist ja nivelleerumist jutlustavatest käsitlustest. 3. Sel moel toetaksime kultuuri, mis ei tegutse ette antud turul, vaid riskib avastada ning isegi kokku panna uut turgu. Selle riski jagamine ning toetus aitaks riigil olla tunduvalt otsustusvõimelisem, kui ta seda praegu on. Tema tegevusel oleks tulemusi ja seda me vist ju kõik sooviksime.

Muidugi, toetades seesugust aktiivsust siin Eestis, näiteks alternatiivseid plaadifirmasid või kontserdipaiku, ei toeta me ainult mingit kohalikku omapära. Me anname hoogu lokaalsuse ideele üldse ja see võib olla kultuuripoliitiliselt probleemne, raskesti sündiv otsus. Kuid me ei saa rahvusliku kultuuri ideed toetades ju lihtsalt teeselda, et rahvusvahelist popkultuuri pole täisväärtuslikuna olemas. Seepärast olekski arukas leida üles vahendid selleks, et siit maalt lähtuv eneseväljendus saaks maailmas suhelda võrdsetel alustel, oma identiteedi üle (mis ei pruugi ju ainult rahvuslik olla) avaramas ruumis arutledes ja seda siia tagasi peegeldades.

Ja lõpuks veel üks asi. Kriitikuna ei taha ma sugugi öelda, et lokaalne alternatiivkultuur oleks juba ette väärtuslikum kui too globaalne meinstriim. (Mulle meeldib Michael Jackson — küllap rohkemgi kui see „eesti uus elektrooniline eksperimentaalne muusika“.) Aga ma ei käsitle seda „alternatiivi“ lihtsalt kui teatud normeeritud helide pealetungi. Ma usun, et küsimus on informatsiooni levikus üldse, ja tean, et ainult nii saab erinevaid ideid, ka teoreetilisi, praktikas järele kontrollida. Alternatiivkultuur on küsiv ja nõudlik kultuur. Ja ma tahan, et tema mõju oleks järjest rohkem võimalik.

# LEIBA JA JEESUST

ERKKI LUUK

Taas kord oli Eestimaa suvi tunnista-jaks inimeste irratsionaalsele tungile kindlas aegruumi punktis massiliselt oma „kultuurilist nälga“ rahuldama käia. Vastavalt maitsele, positsioonile ja sissetulekule pakuvad võimalusi selleks nii Maie ja Valduri sarnased tegelased kui ka rockooper „**Jesus Christ Superstar**“. See võrdlus polegi nii kohatu, kui esmapilgul võib-olla näib. Esiteks pole pigem kvaliteetse meelelahutuse kilda kuuluva JCSi näol tegu mingi kõrgkultuuri puuslikuga, teiseks on suvalise päratuuri suvaliselt kokku klopsitud etteaste kultuuriliselt kindlasti palju ootamatum kui üks kindla peale tehtud professionaalne vabaõhu-ooperitööde, mille puhul meil siin Eestis on turunduslikud kaalutlused alati määravamad kui kunstilised. See viimane pole ainult eelarvamus, millega „kibestunud“ kriitik oma igapäevase töö kallale asub, vaid fakt, mis saab tuge nii mõnestki lavastusest paistnud detailist (odavad kostüümid, suvaline lavakujundus jne).

On üks asi, millega iga JCSi lavastus lõeb „kindla peale“ (siit ka see jutt kindla peale minekust), mille eelduseks on siiski alati veel üks õnnestumine. Mõtlen siin osatäitmisi. Need peavad olema lihtsalt piisavalt professionaalsed, et JCSi kohati üpris heade ja tuntud meloodiatega lugusid välja vedada. Selles suhtes oli käesoleva JCSiga küll kõik kõige paremas korras, osatäitmistele polnud midagi ette heita. Nii mõnedki neist (nt oma osatäitmise eest juba rohkesti kiitust pälvinud **Vaiko Eplik** Juudana, ent miks mitte ka **Stephan Hanse**ni Jeesus, **Aivar Tommingas** ja veel nii teisedki) vinnasid oma isikliku sarmi, hääle ja „usutavuse“ toorel jõul lavastu-

se juba järgmisele tasandile, kus see hakkab kiitust pälvima mitte ainult oma igihaljaste meloodiate esituse, vaid ka silmapaistvalt hea osatäitmise eest. Nii siis oli materjali, nii solisti- kui ka laulu- materjali – eelduste ja teostuse koha pealt kõik kõige paremas korras. Ka „Vanemuise“ ooperikoor andis sellesse õnnestumisse oma tubli panuse. Asi, mis mulle tegelikult üldse ei meeldinud, oli lavastus tervikuna, kogu selle asja olemus ja „olemise põhjus“, kui nii võib öelda. See oli minu meelest läbinisti mäda, mis teeb mu positsiooni arvustajana mõneti keeruliseks.

Mida siin siis õigupoolest arvustada? Nagu juba öeldud, oli tegu absoluutselt üllatusvaba „kindla peale minekuga“. Lavastaja **Georg Malvius** polnud teinud õieti midagi, millega poleks võinud toime tulla suvaline inimene tänavalt. Need peaaegu kohustuslikud intertekstuaalsed viited tänapäeva meedia kalibreeritud reaalsusele (terrorism, natsimundrid, automaadid jms) pole oma üliras traditsioonilisuses mainimist väärt. Ütleme nii, et kui lavastaja ei suuda (või ei taha, teeb sama välja) teha ühe seda laadi rahvatüki puhul isegi mõnda üldmõistetavat vihjet n-ö tegelikkusele, pole ta sisuliselt ju üldse mitte midagi teinud ja publikul peaks olema õigus kärarikkalt karjudes oma raha tagasi nõuda. Tegelikult on kurb, et selliste, teatud spetsiifilises mõttes **m i t t e l a v a s t a t a v a t e**, st „isemängivate“ asjade puhul saab lavastaja panust hinnata ainult selle alusel, kuidas ta sinna mingeid nihkeid või vihjeid sisse kodeerib. Muidugi, mõne lavastaja, näiteks Undi puhul on see muutunud juba omaette tasandiks või keeleks, mil-

Andrew Lloyd Webberi „Jesus Christ Superstar”. Läbi tiheda sõela valiti Georg Malviuse ja „Vanemuise” suvelavastuses Jeesus Kristuse ossa Stephan Hansen Norrast.



le pärast selle lavastaja töid üldse vaatama minnaksegi, kuid sel juhul peaks see keel olema lavastuse kui kunstilise teatru vahendusel juba millegi täiesti muu ja uue (uut liiki tähenduse vms) teenistuses, mitte lihtsalt mäng või asi iseeneses, nagu see sageli ju on. Ühesõnaga ei tohiks see olla lihtsalt formalistlik võte stiilis „viskame sinna sisse midagi tänapäevast”, järjekordne publikule hambusse visatud labasus, midagi sellist, mille kallal lamedaimgi vaim saaks oma „reaalsuse” poolt nüristatud tähelepa-

nu- ja äratundmisvõimet teritada. See, olgu tegu siis ühiskondlike valupunktide kriitika, sotsiaalsete olude karikeerimise või mingi sootuks triviaalsega, on minu arvates lubatamatu.

Selgitan veel, mida ma antud juhul selle „isemängiva” all silmas pean. Isegi asja puhtteoreetiliselt analüüsimises peaks igakordse JCSi lavastuse puhul kogu töö ära tegema enam-vähem neli asja: muusika, libreto, solistide individuaalsed oskused ja Jeesuse müüt. Neist neljast peaks kindlasti piisama, et määrata



JCS (vasakult): Liisi Koikson (Maarja Magdaleena), Koit Toome (Siimon), Vaiko Eplik (Juudas) ja Stephan Hansen (Jeesus).

80–90% lavastuse õnnestumisest. Mida võiks sellisel juhul näha spetsiifiliselt lavastaja tööna? Kõigepealt muidugi õigete osatäitjate leidmist. Meenutagem, et valik oligi väga põhjalik, konkursikuu-lutused jõudsid otsapidi meediasse.

JCS on asi, mille puhul pole mõtet jalgratast leiutama hakata; tegu on valmistootelega ka selles mõttes, et libreto võtab lavastajalt suurema võimaluse sündmustikku omalt poolt juhtida, st tema käed seob sündmustiku sidumiseks Jeesuse müüdiga (talle sobival moel) parajal määral juba libreto. Mingi mänguruum ehk on, kuid seda täita saab eelkõige sekundaarset laadi märkidega, milleks on iuba eelmainitud vihjed ava-likult käibivale meediategelikkusele, koreograafia ja kostüüm. Viimased kaks on aga paraku juba koreograafi ja kostüümikunstniku rida, nii et kokku võttes jääbki lavastaja seda laadi asjade puhul paratamatult pigem organisatoorkoordineerija kui looja rolli. Teoreetiliselt võime niisiis endale ette kujutada

sajaprotsendiliselt õnnestunud JCSi lavastust, mis niidab oma rabava koreograafia, hiilgavate osatäitjate ja imetabaste kostüümidega vaataja jalust maha. Käesoleval juhul aga millestki sellisest põhjust kõnelda ei ole. Võimalik, et juba puhtmajanduslikel põhjustel. Kõik ju teavad, et vabaõhuoper, -muusikal jms on lavastuslikult iseenesest küll võrdlemisi kulukas, kuid vähemalt kohalikes oludes on tegemist eelkõige kassatükiga, mis kõik sellele tehtavad kulutused kindlasti tagasi peab teenima. Vastasel juhul on karta suuremat hävingut, nagu näitas meile kõigile hiljuti „Vanalinna-stuudio“ õppetund. Võib-olla peakski iga seda laadi lavastuse (mis on olemus-likult lähedasem „Ämmadele-äiadele“ ja muudele selletaolistele kui mis tahes teatrile selle sõna „kõrgemas“ tähenduses) kunstimeisterlikkust hindama hoopis turunduse mõõdupuuga? Tahaksin astuda veel ühe sammu kaugemale: ehk peakski nende puhul võtma hindamiseks hoopis produtsendikunsti, mis mõju-



Jeesuse stseen Siimoniga. Koit Toome ja Stephan Hansen.

tab müügitulemusi märksa tõhusamalt kui ükskõik milline, juba eos küllaltki kammitsetud kunstiline ponnistus, mida need lavastajale võimaldavad? See oleks ausam – olen veendunud, et hinnata rahvalikku meelelahutust esteetilisest kriteeriumi alusel on mõlema, nii meelelahutuse kui ka eelnimetatud kriteeriumi suhtes sügavalt ebaõiglane. Mõlemal on oma sügav ja ainuline väärtus, mis on paraku sageli ühildamatud. Kõnealuse lavastuse puhul kindlasti. Et teile seda selgitada, võiksite pisut üksikasjalisemalt hinnata, mis eristab seda JCSi „Ämmade-äiade“ laadis meelelahutusest. Erinevusi muidugi on. Nagu juba öeldud, on olulisim neist teatav „kõrgkultuuri“-retoorika kaitsekilp, mis JCSi paraku ümbritseb – ja millele pole vähimatki s i s u l i s t katet. Siiski on sel mõned põhjused, nagu seotus auväärse ja meie kultuuriruumis mingis spetsiifiliselt üldmõistetavas mõttes ka paratamatult s u u r i m a müüdigaining mõned head (me)lood(iad). Lähe-

nedes sellele „seotusele müüdiga“ puhtesteetiliste kriteeriumidega, võime ta kohe kõrvale heita kui naiivse ja kulunu ning uuest, st tähenduslikust informatsioonist tühjenenu. Enam-vähem sama väidab ka liiasuse teooria jne: esteetilisest tähendusväärtust omab eelkõige see, mida me veel ei tea, st miski, mis on nii uus, et seda kas esmakordselt või alles esimesi kordi ära tuntakse, või koguni veel nii uus, et seda ära ei tuntiagi, vaid üksnes sügaval enda sees „nähakse“ kui valmisolekut mingiks uueks äratundmiseks. See viimane – valmisolek, ootus m i l l e k s k i – defineerib „kunstilist imet“ minu arvates kõige paremini; miski, milles sisalduv lubadus on n i i suur, et näib lubavat juba peaaegu kõike (ja lubatu paistab olevat täiesti käeulatuses), samas kui aju on ägedalt ametis nende erinevate tähenduste „lääbivaatamisega“, mis lubaduses sisalduda võiksid. Ja täpset vastet ikkagi leidmata jähvatab (lubadusest kannustatuna) neid läbi nii kiiresti, et tajude spekter, hulk

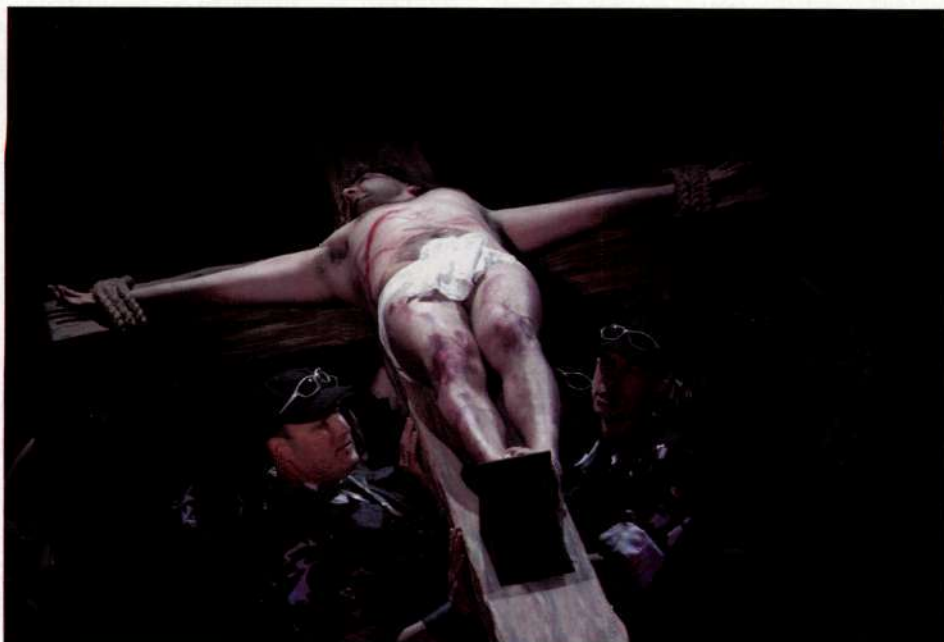


Pontius Pilatuse imago vihjab Malviuse lavastuses XX sajandi totalitaarsetele režiimidele. Pilatuse osas Alexander Lycke Rootsist.

ja kogu tunnetuse intensiivsus jõuab maksimumi(ni). Siin visandatud kognitiivne situatsioon defineerib „kunstilise ime” sündi vahest kõige paremini, nii et võib-olla sellest, kui üldse kusagilt, võiksime otsida kunsti „kõrguse” lähteid, mis kivilinenud stereotüüpide (auväärus, klassika jne) baasil opereerides meile ennast s i s u l i s e l t kätte ei anna. See on esteetilise kriteeriumi alus, mille põhjal tuntakse esteetilist väärtust, st „suurt”, „kõrget” kunsti, või kuidas iganes me seda ei tituleeriks. JCSi puhul see mõõde muidugi täielikult puudus. Samas on meelelahutusel väga oluline rahvassotsialiseeriv jõud, mistõttu on see igale režiimile (ja sotsiaalselt üleüldse) alati palju vajalikum ja tähtsam kui uudsusejanune „kõrge” kunst, mis on masside „juhtimiseks” paratamatult liiga suvaline, kipakas ja kõlbmatu „agregaat”. Mäletatavasti oli ka Rooma keisrite deviis „leiba ja vaatamänge”, mitte „leiba ja kunsti”. Seega on meelelahu-

tusel küll oma sügav mõte, mida aga peetakse eksikombel kunstiliseks, seda see muidugi mõista ei ole. Mõlemad on olulised ja head, mõlemal on oma koht, aga meelelahutuse jaoks pole lihtsalt mind siia vaja sellest erialaveergudel jahuma. Piisab täiesti, kui pisut vindisena, st sotsiaalselt s o b i v a i m a l viisil häälestatuna kohale kakerdada ja millestki paljude jaoks olulisest millegipärast isiklikult osa saada.

Et mitte esineda ainult nii ühemõtteliselt absurdelt positsioonilt, võiks siiski ka pisut nähtud etendusest rääkida. See, et Vaiko Eplik Juudana ülejäänud seltskonna – vähemalt lauljana – üle mängis, võiks ühelt poolt viidata justkui sellele, et rock (tegu oli ju teadupärast rockooperiga) on end algusest peale kehtestanud „kurjana”, mistõttu „kurjad” soolod mõjuvad selles stiilis märksa veenvamalt kui leebed. Teisalt on Eplik, erinevalt ülejäänuid, kes olid suuremas osas ooperi- ja muusikalilauljad, ju ka rockartist, kes peakski end selles for-



Rena Puusepa fotod

Jeesuse rockkooperlikku ristilöömist nägi ja kuulis Tartu etendustel kokku ligi 23 000 inimest.

maadis ooperisolistidest paremini tunda. Ja üks võimalik põhjendus veel: „kuri” mõjub (st kehtestab end laval) tugevamini kui „hea”.

JCS põhineb üsna selgelt mudelil, kus „kurjad” rockilood (Juuda ja teiste „halbade” esituses) vahelduvad leebete ooperimeloodiatega *Jesus & Co* ettekandes. Kõik meeldejäävamad palad kuuluvad just viimaste kilda, inimolendil on ilmselt kaldumus jätta meelde just lihtsamaid-harmonilisemaid-heakõlalisi kompositsioone. Mida kogu selle teadmisega peale hakata, ei oska öelda, igatahes omalaadse ja isegi loogilisevõitu pitseri kogu etendusele see vajutas. Etenduse huvitavaim koht saabus ära arvatult (olin selleks nimelt JCSi kohta ajakirjanduses ilmunud artikleid lugenuna ette valmistatud) siis, kui vihm Jeesuse mikrofonis täis sadas, nii et sealtnõnda aega piiksugi ei tulnud, samas kui Lunastaja jumala rahu edasi võimles ja suud maigutas. On ju suhteliselt etteaimatav, et täiesti veekindlaid pea-

mikrofone ei toodeta, kuna artistidele mingit liiki varjualuse ehitamist ei peeta üldiselt väga suureks kulutuseks; aga praegu oli seegi tegemata jäetud (muidugi jälle vaataja õnneks, sest eriti palju muid kandidaate kulminatsiooni kohale seekord polnud). Mis puutub koreograafiasse, mis on iseenesest ju jällegi üks vähestest punktidest, millega JCSi lavastus teoreetiliselt hiilata oleks võinud, siis oli see laias laastus olematu, ehk siis täiesti suvaline ebaveenev taidluspartii. Ooperisolistid pole muidugi kunagi suured tantsijad olnud, aga rohkem üllatust koreograafia rubriigis oleks sellegipoolest ära kulunud; teadupärast ei sõltu „üllatamine” kuigivõrd tantsijate oskusest. Kui aga hinnata ainult produtsendikunsti, nagu ma eespool ähvardasin, siis tuleb JCSile hindeks panna suur ja rasvane „viis”. Tõepoolest, teist nii veenvat ärilist õnnestumist kõige ülejäänu (ilma, kunstilise taseme jne) suhtelise nigeluse taustal annab mäletada. *Bis!* Braavo!

# MUUSIKA HÄMARDUVATEST HETKEDEST

## Helena Tulve kammerooperist

LIINA VAINIKKA-FJUK

„*It Is Getting So Dark*” („Läheb nii pimedaks”). Muusika **Helena Tulve**. Tekst: katkendid **Sei Shōnagoni** „Padjaraamatust”, inglise keelde tõlkinud **Ian Morris**, inglise keelest eesti keelde tõlkinud **Maarja Kangro**. Muusikaline juht ja dirigent **Paul Hillier**, lavastaja **Anu Lamp**, videokunstnik **Tarvo Hanno Varres**, kunstnik **Iir Hermeliin**. Esitajad: Eesti Filharmoonia Kammerkoori naisrühm ja kammeransambel koosseisus **Ann Õun** (flööt), **Vigo Uusmäe** (metsasarv), **Heili Eespere** (vioola), **Mati Lukk** (kontrabass), **Eda Peäske** (harf), **Madis Metsamart** (löökpillid) ja **Marrit Gerretz-Traksmann** (orel).

Esietendus Tallinna Linnateatri *Taevalaval* 16. juunil ja festivalil „*Baltoscandal*” *Rakvere Teatri* väikeses saalis 17. juunil 2004.

„Padjaraamatu” autor **Sei Shōnagon** oli X ja XI sajandi vahetuse Jaapanis üks väheseid naiskirjanikke (Shōnagoni sünniaasta võis olla 966). „*Makura no Soshi*”, täpsemalt „*Märkmeid padja alt*” (inglise keeles „*The Pillow Book*”) köidab lugejaid ka praegu. Ilmselt sellepärast, et selles kirjeldatud tunded ja mõtted mõjuvad endiselt ehedaina. Shōnagon kirjeldab päeviku vormis esitatud tekstis lühidalt ja täpselt looduse detaile, juhtumeid keisrinna õukonnas, kus ta teenis; mainib sõpradelt saadud sõnumeid. Põnev on lugeda tema nimekirju, milles ta võib näiteks lihtsalt loetleda putukaid, aga ka hoopis „asju, mis on lähedased, ehkki kauged: Paradiis. Paadi teekond. Mehe ja naise suhted”.

Shōnagoni tekst on sama napp kui tähendusrikas. **Helena Tulve** leidis „Padjaraamatu” tänu hea sõbra soovitusel ning on nüüd jaganud valikut sellest oma muusikalise tõlgenduse kaudu ka teistega.

Kammerooperi keskne tegelane on Shōnagoni tekst. Laval on peamise kujunduselemendina keskelt veidi kokku murtud ekraan, justkui avatud raamat. Selle kahele küljele projitseeritakse videoinstallatsioonid: paremal on parasjagu lauldava teksti eestikeelne tõlge (lauldakse inglise keeles), vasakul väga aeglaselt kulgev mustvalge video, mis kõigub liikumatuse ja väikeste muutuste vahel. Laval ei toimu muud elavat tegevust kui esinejate musitseerimine.

See on ideaalilähedane olukord muusikale keskendumiseks, samuti muusika ja teksti suhete jälgimiseks. Tegelikult oleksin eelistanud näha üht-aegu nii inglise kui ka eestikeelset teksti, sest kogu etenduse subtiilses õhkkonnas hakkas mind segama väike ajuragin, kui mõttes ekraanilt loetavat eestikeelset teksti lauldud ingliskeelsega kokku sobitasin. *Rakvere teatri* väikeses *black-box*-saalis läks ooperietendus väga hea kontsentratsiooniga, sündis reaalsusest tõelisem omaette maailm, ennekõike muusikaline.

Tulve on leidlikult kasutanud koosseisu seitsmest instrumendist – tundus isegi uskumatuna, et need pillid polnud helilooja enda valik, vaid tingitud Tallinna Linnateatris Tulve tükiga samal õhtul esitatud Benjamin Britteni kam-



Helena Tulve esimeses ooperis ei näe lavalist tegevust tavapärase mõttes. Vaatevälja keskmes paikneb ekraan askeetlikus stiilis video ja teose teksti tõlkega.



Harri Rospu foto

merooperi „Curlew River“ koosseisust. Väga tulvelikult mõjusid flöödi tundlik mitmehäälne või *glissando*’dega mäng, pekingi ooperi ja tai gongid ning müstilised kuljuse- ja taldrikuhelinad. Harf kõlas kohati nagu jaapani koto. Kontra-bass ja viola moodustasid veidi salapärase paari ja pakkusid koos oreli ja tundliku metsasarvega rikkaid kõlaspektreid.

Ka Eesti Filharmoonia Kammerkoori naisrühma kasutamine Tulve ooperis tulenes sellest, et Britteni ooperi kannavad ette sama koori mehed. Osa „Padjaraamatu“ tekstist esitasid koori naislauljad soolodena ja muusika kõlas tihti-peale nagu pillitämbritega värvitud monodiline laul. Mõnes lõigus paisus lauljate partii värvikaks mitmehäälseks spektriiks, mõnes häabus sosinaks – mis oli omakorda dialoogis flöödi sosinaga; vahel muutus vokaalpartii hingamiseks, vahel aga kõneks. Lisaks laulmisele mängis koor veega täidetud veiniklaaside servadel ja koos eeterliku orelikõlaga oli tulemus mõjuv nii visuaalselt kui ka muusikaliselt. Lauljatele oli antud kasutada veel ka liivapaber, kellukesed, kausitäis soola. Kuulaja viidi esemete kõla kummastavasse maailma. Muusika loodud õhkkonnas sündis maailm, kus mõtetel on värv ning saab aimu, kuidas kõlab viiruki-

lõhn või pintsliga hoolikalt maalitud hieroglüüf. Tulve meisterlik muusika oli tabamatu nagu värske õhk – puhas ja rikas.

Videoinstallatsioon võttis endale tähelepanu kontsentreerija rolli. Minu silmale meeldis selle muusika juurde vaadata lõike, milles oli filmitud lenda-vaid jaanimardikaid – toimus pidev liikumine, aga mitte tegevus. Video lavastatud lõikudes esines noor ilus naine (Kõrgema Lavakunstikooli tudeng **Inga Salurand**). Kahjuks lisandus segajana meediaajastu kontekst: üksiku kaunitari kuju on devalveeritud kõikvõimaliku tráni reklaamiga (naine lehvitab juukseid ja sa mõtled tahtmatult šampoonile...).

Kuna muusika oli, nagu mainisin, tõesti väga tundlik ja rikkalik, hakkas silma see, et tekst ekraanil oli küllaltki kontorlikus (vist *Times*’i) kirjas. Loetavuse mõttes oli see ilmselt hea. Siiski, kui hakata arutlema, millised tähekejud oleksid võinud selle muusikaga sobida, siis miski peale käsitsi maalitu polekski vist klappinud – tekst ise tuletab ju ka meelde, et see kõik on kunagi kirjutatud pintsliga.

Etendus mõjus kogemusena meelte avanemisest, mis meenutab une ja ärkveloleku vahelist seisundit. Ärkveloleku tunnet hämaruses.

# YKSI LAULDES YLE AJA

LAURI SOMMER

Trubaduudid, kelle kunst õitses Bretagne'is ajavahemikul 1100 – 1270, olid Euroopa muusikaajaloo esimesed moodsad heliloojad ja kirjanduslooliselt esimesed uuaegsed poeedid. Nad löid originaalse terviku luulest, vaimsusest ja muusikast. Tekkis palju uusi rytmiskeeme ja viise, spontaanne isetegemine oli tol ajal loomulik. Trubaduudid tõid senise kanoonilise ladina keele kõrvale rahvakeelsuse (oktsitaani murre) ja arendasid seda nii kõrgstiili kui ka mah-laka maaläheduse suunas. Loova femi-nismi esimese liigutusena astusid Euroopa kunstimeistrite perre meestega võrdsena ka naised (*trobaritz*). Saades kaudset virgutust araabiast, moslemlikust Hispaaniast, Pärsiast ja Indiast, olid trubaduudid armastuse teema initsieeri-jad Euroopa luulesse ja muusikasse. Lisades sellele elustiili, löid nad terve armastuskultuuri, mida taas elustas ro-mantismiaeg ning mille kaudsed mõjud pole siiani kadunud, ulatudes meie ala-teadvusse. See pärand on laialdane ja nyansirikas, sest armastus on kõige mit-mekesisem ja muutmisvõimelisem inim-tunne ning meie suurus või väiklus joo-nistub selles välja erilise selgusega.

Trubaduudurlus, yksikisiku siiras tun-delis-loominguline eneseväljendus, on praegusel ajal sama oluline nagu alati. Sel traditsioonil pole kindlaks määratud stilistilisi õigusjärglasi – pärimisõigus on kõigil avatud samameelsetel. Palju sõltub siin loomupärast. Meetodiks on hing luubi all. Kenitlemine, ylbus ja mõtteloidus paistavad sel puhul eriti selgelt kätte. Peaks lugema ainult sõ-num ja selle ainupärane vormistus. Kogu tundeskaala on avatud, vahest ainult sundus ja seebiseriaalide kon-ventsionaalsete suhete kordamine jää-

vad välja, sest nad saaksid tylinaks teel. Trubaduud on eredalt põlev rändur. Te-ma elu on mõõdetav eelkõige lauludega ja suundub uute viiside poole läbi kõigi takistuste. Ja oma hingepõhjas ei tohiks ta vigurdada. Kuid loomulikult seda te-hakse. Ka sõna sisu on devalveerinud. Kui asetada algne yllas *fin'amor'*i kultus kõrvuti sellega, kuidas meie kollane meedia nimetab trubaduurideks näiteks **Jyri Homenjat** või **Sulot**, tundub alla-käigutrepp päris järsk. Nagu ytleb **Pul-ga Jaan**: „Kõik kiidavad armastust, nii et tatt lendab suust.“ Kuid nähkem sy-gavamale. Aastasadade eest oli tunde tugevus otseses seoses leiutava inten-siivsusega ja see pole teisiti nyudki. Ainult praeguses individualistlikus kul-tuurimudelil on vist vähem sisimat ar-mastust ja rohkem selle näitlemist ning klišeedesse takerdumist. Osalt pannak-se endal ise tee kinni. Kõrgintellektuaa-lid suhtuvad heakõlalisel muusikasse, serenaadidesse ja platoonilisse pyhen-dumusse postmodernistliku irooniaga. Olevat läbikäidud etapp, tundlev ja elu-kauge. Selle suhtumise taga võib olla hingeline võimetus, kibestumus ja en-dakesksus. Kuni kriitikutel pole pare-mat asemele panna, võiksid nad oma viljatu negativismi endale hoida. Elav tunne ei saagi olla muud kui loov, sest ikka on meie ymber säravaid inimesi, keda tahaks lauludes tänada ja jääd-vustada, ikka veel on neid avastamata maastikke väljas ja sees, kus „laulud vedelevad maas“, nagu **Jaan Tätte** yt-leb. Nõnda on trubaduudurlus ka otsingu-lisuse kysimus. Ja teema ise polegi ainult metafyyiline – parodeerimist, poleemikat, trikitamist ja sugukihule suunatust leidus ka Provence'i kultuuris, kuid seal oli see tunnetust laiendav,



Gunnar Vaidla foto

Tõnu Tepandi on üks eesti trubaduurluse kõrgaja esindajatest, kelle laulude sõnum on ühtaegu hingeline ja protestimaiguline.

karnevallik paralleelvõimalus. Muidugi on igayhe „oma sõnum“ tiheda kultuurikihi tõttu relativiseerunud, igasuguste linkidega paratamatult minevikuga yhendatud, osalt kordav, osalt edasi arendav. Kuid puhas taotlus ja jäägitu esitus on endiselt ära tuntavad ning kõlalise novaatorluse võimalused muusikas kiiresti avardunud.

Nyyd pisut trubaduurluse käekäigust uemal ajal. Nyydisaegse folkmuusika synnikymnendist, 1950. aastatest saadik väljendasid trubaduurid laia kandepinnaga isiklik-yhiskondlikke sõnumeid ja protestisid: **Woody Guthrie**, **Pete Seeger**, **Bob Dylan**, **Vladimir Vösotski**, **Billy Bragg**. Nad võisid olla rahvalaulude ellutoojad ning jätkajad: **Judy Collins**, **June Tabor**, **Maddy Prior**. Võisid ka luua lummalavalt õrna sisemaailma: **Bert Jansch**, **Tim Buckley**, **Nick Drake**, **Stina Nordenstam**. Või olla rohmakalt kaunid: **Tom Waits**. Või veidi popid ja poosed nagu **Donovan**. Mõnigi

kord võis trubaduur oma sõnumi võimendamiseks asuda bändi etteotsa – klassikaline näide on Dylani „elektriliseks minek“. Kohtab aga ka vastupidist tendentsi – yldiselt „Ruja“ lauljana tuntud **Urmas Alendri** myyt omandab postuumsete reliiside kaudu rohkem bardilikku kammerlikkust. Mõne mehe idiosynkraatilised lood vajavad laiema publikuni jõudmiseks popartistide vahendust. Vahel tulevad tunnustet muusikud appi ja aitavad trubaduuril nähtavale tulla: **Jaak Tuksami** juhtum. Trubaduurid võisid olla improvisaatorid ja stiilikameeleonid: **Buckley**, **Joni Mitchell**, **Beck Hansen**. Minu viimaste aastate huvitavamad truba-leiud (**Elliott Smith**, **Josh Ritter**, **Jose Gonsales**, **Sufjan Stevens**) on kõik pigem spetsiifilise, mitte laiaulatusliku sõnumiga ning petlikust *unplugged*-liikumisest puutumata, oma loogika järgi juurtemuusikast ammutajad.

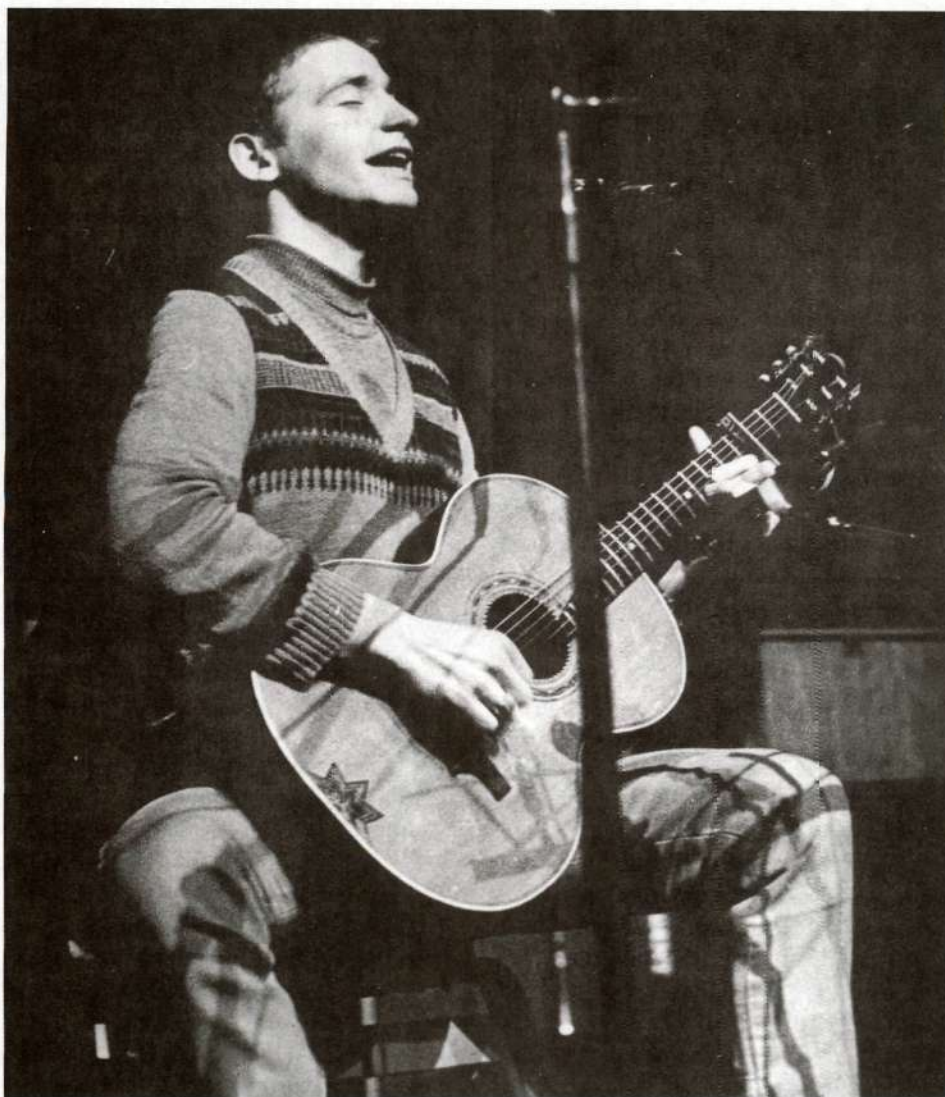
Eesti trubaduurluse kõrgaeg peaks

seostuma **Peeter Tooma, Priit Pedajase, Tõnu Tepandi, Anne Maasiku** ja vendade **Urbidega**. Oluline oli kodumaine kirjandusklassika, mille kõrgel, looduslähedasel luulelennul oli vahel ka protestiv maik – viisistati väliseesti luuletajate ja siinseid varjatult vastalisi tekste. Sydamlilik sõnum oli yhendav, mõtlema panev ja puhastav. Uuema rahvalaulu traditsiooni kõrval mõjus ka lai slaavilike tundetoon. Sealne sygav ja yldrahvalik (intelligentidest laevakokkade, lihttöölise ja vangideni) trubaduuri traditsioon inspireeris mitmekesiselt. Üheksakümne date algul töötas Piiteris koguni 24 tundi ööpäevase ainult trubaduure mängiv „Radio Ala“, mille kuulamine oli mulle väga avastuslik. Slaavi emotsionaalsus ja platnoilyyrika („Ivani palve“) ilmnevad näiteks Urbidel. Vendade paar sai tugevaid impulsse ka **Simon & Garfunkelilt**. Nende „Epu laulu“ võib pidada arhetyypseks alba tyypi trubaduuri palaks. Artur Alliksaare luule koos Tarmo Urbi oma tekstidega hakkas kehastama elupõlist peiarlust. Anne Maasiku puhul olid mõjud mystilised – soomeugrilike tumemeel kõrvuti ida muusika meditatiivsusega. Ernst Enno ja Uku Masing on läbi aegade olnud rändajalike sivevaatluse lemmikpoeetid, see suund jätkus ka hiljem Tartu Lasteteatri laulikute juures. Jaan Kaplinski, Juhan Viiding, August Sang, Viivi Luik ja Indrek Hirv on samuti olnud rohked luulelaenajad trubaduuri de. Hando Runneli tekstide kodumaamure, kylavahelaululisus ja võõrvõimuvastatus muutis ta luuletused populaarseks, neid viisistati palju malevaryhmade ski. Kuna malevakokkutulekutel toimusid isetegevusylevaatudused, tekkis sealgi palju laule, kuid neil oli vist rohkem kollektiivne, naljatlev, ropp või parodeeriv iseloom.

Veel üks kummaline joon on näitleja-haridusega inimeste rohkus trubaduuri de peres – põhjus ei saa olla ainult lava-

kõne heas valdamises või yhes järjekordses rolliasetuses. Jaan Tätte sydamlilikud Vilsandi lood on kõike muud kui teatraalsed, **Jaak Johanson**i vaimukad keelemängud, puhastatud tunded ja laulu mõtestamine pärineb samuti pigem juurtest. Kuid lavakast saadud esinemisoskus ja bravuur on neid siiski aidanud oma vahel vägagi sisemist sõnumit rahvani viia. (Näiteks on Tõnu Tepandit võimatu ilma tema improde ja sõnade väljamängimise oskuse ta, puht-muusikaliselt ette kujutada.) Näitlejad olid oma sisetunnete vormistamisel ka sihikindlamad. Nad tegid läbikomponeeritud laulukavasid, mida teatrid folgiliikumise kõrgaegadel meelasti etendasid. Pole kahtlust, et see oli samm kultiveerituse suunas. Yksikyritajate tee on pigem heitlikkus – nad pole veatult esinevad professionaalid ja neil pole ka paiku avalikuks ylesastumiseks. Ja osa neist ongi rahul sõprade või armsamale mängimisega – või isegi Jumalale ning omaette laulmisega, sest need laulud suhtlevad intensiivselt ka autori endaga. Laulu ilu seisneb paljude jaoks selle aususes, mitte tuntuses. Yldiselt on trubaduuri de kõrvaliseks jäämine praegusel kultuuritaustal pigem reegel.

Trubaduurluse teine muutumisvõimalus on tehniline; näiteks on arhetyypse trubaduuri na alustanud **Eero Barn-dök** tagurpidiste *loop'*ide, väänatud kittarripartiide ja lonkavate rytmide kaudu leidnud ainuomase *sound'*i nime Barbariz all. Kahjuks on muusikalise pöördedega ta lugudest kadunud eesti keel, mis kunagiste Visnapuu (kah yks trubaduuri de lemmikuid) ja oma tekstidele tehtud lugudes nii sygavalt liigutas. Ka **Ramo Tedre** looming võiks käia tehnilise trubaduurluse alla – yks ja oma-moodi tehtud, harmooniliselt huvitav, kuid sõnadelt viimasel ajal tihti glosso-laaliline. Kolmas võimalus oleks muidugi elulähedus – kaasaega kiirelt tõl-



Kalju Suure foto

Näitleja hea diktsioon, vaimukus ja bravuur – laulab Jaak Johanson.

gendav, pilav või parandada pyydev suund. Rääparid oma vormiuuenduslikkuse ja vaimuka riimimisega on kindlasti spontaanse juhuluule novaatorid. Tõsi, nad ei saada end mingil pillil ja laululine osis on neil enamasti tagasihoidlik, kuid ka algsetel trubaduuridel käibis retsitatiiv täiesti sallitava võimalusena ja neilgi võis pillimeheks olla teener või sõber – kui endal oli, mida öelda. Osalt on nyrimeelsuse hyva pila teel

**Aapo Ilves.** Teisalt on ta yhes Pulga Jaani ning **Rahmani Janiga** ka yks vähe-seid murdes laulvaid trubaduure. Yksikesinejad võivad reaalsusega ka teravas nihkes asuda, nagu vaimuhaigla u-test sisse ja välja aelev kultusstaar **Danny Johnston** ja kaugete aegade nutikamad kylaullikesed. Sellest vallast võiks nimetada detailse omailmaga Tartu trubaduuri **Erkki Hyvat**, kelle plaat ilmus sel suvel.

1990. aastad, see yhiskonna ylemineku-  
 aeg, kui lääne popkultuur võimsate  
 lainetena kohale jõudis, oli eesti truba-  
 duurluse mõõnaeg. Näiteks omal ajal  
 „**Seitsmenda Meelega**“ kuulsuse tippu  
 nautinud üksildase lauliku hingega  
**Henry Laks** käis ja laulis pidevalt, kuid  
 oli pigem varjus kui nähtaval. Kymnen-  
 di algul ilmus veel Tartu Lasteteatri rah-  
 va laulukassette, viimane neist vist an-  
 sambli „**Võikõllane**“ oma. **Priit Karm**,  
**Heilo Aadla**, **Heikki-Rein Veromann** ja  
 Anne Maasik jäid folgiväljal tegevateks  
 ka edaspidi. Loodan, et kuulen veel ka  
**Anne Tyrnpud** laulmas... Kymnendi al-  
 gul valitses muutuva koosseisuga „**Jää-  
 ääre**“ akustika. **Inboili (Andrus Root-  
 mäe)** omalaadsete põiklevate kujundite-  
 ga tekstid ning **Jaani Söödi** peen kitarrim-  
 mäng on andnud mõned unustamatud  
 lood, kuid kusagil hakkas see hingeliigu-  
 tuste kaardistamine piirnema hoorjää-  
 gerluse ja eneseparoodiaga. Võib taas tõe-  
 deda, et trubaduurluses on kuhtumine  
 ilmsem kui popi sfääris. Vendade Johan-  
 sonide võimsamate laulude enamik syn-  
 dis ehk enne ametlike kassetide ilmu-  
 mist, kui spontaansed kontsertlindistu-  
 sed (trubaduurlaulude leviku peatee,  
 sest kassetidel-plaatidel ilmus ju tyhine  
 osa kõigest sellest) õhinal ringi liikusid.  
 Kuid ka tuntutena on nad osanud *estab-*  
*lishment*’ist mööda hiilida, ausaks jääda  
 ning eesti folgiel tõhusalt korraldada.

Kymnendi lõpuks massiyrituseks  
 saanud Viljandi pärimusmuusika festi-  
 val pole kammerlikuma autorilaulu  
 jaoks sobivat nišši leidnud. Vabalaval ja  
 selle ymber toimuv on pigem kas rahva-  
 muusika või sihivõitu purjus kammim-  
 mine. Trubaduure satub lavale, kuid  
 leiud pole välja sorteeritud. Vaimukad  
 parodistid „**Minu Isa Oli Ausus Ise**“ on  
 sympaatsed, kuid siiski pigem nähtus  
 parodistliku sõnakunsti vallast. Autori-  
 laulu on kuuldunud Koerus, Narvas ja  
 viimasel ajal vähemal määral ka „Peda  
 folgil“. Tartus toimunud „Mailaulu“ fes-

tival andis lootust, et liikumist saab kor-  
 raldada ja elavdada. Ametliku kultuuri  
 eest peidetud kandepind on olemas.  
 Ning kahtlemata leidub ka hästi produt-  
 seeritud anonyymsetest eetrikõladest ty-  
 dinud inimesi, kelle jaoks muusika on  
 suhtlemine sydamest sydamesse ning  
 yksi ja oma lauludega esinimine suurim  
 musikaalsuse ja inimlikkuse proov.  
 Võib-olla peaks paindlikum osa ärirah-  
 vast investeerima hoopis loomingu-  
 ellu, et hing rahapaberite vahel ära ei ki-  
 duks ja nende siseelu kuuluks neile. Ja  
 mitte ainult nende elu. **Richard Brauti-  
 gan** ytleb õigesti, et igale tydrukule  
 peaks olema pyhendatud mõni luuletus  
 või laul. Ka siis, kui maailm tuleks selle  
 pärast tagurpidi pöörata. Selline kink  
 viib inimest edasi ja tundlike hingede-  
 tega laulikud pole meie seast veel kadu-  
 nud. Aastate eest olen kuulnud sympaat-  
 seid tydrukuteduosid **Kadi & Ilona** ning  
**Eva & Maria**. Hiljuti liigutasid mind  
 „**Id Revi**“ solisti **Neeme Lopi** soolo-  
 kontserdi lindistused. Viimasel ajal on  
 uue hääle leidnud **Heikki Kalle**, **Lauri**  
**Nebel**, **Tõnis Mägi** ja **Riho Sibul**. Ja  
 praegugi on kusagil uued helinad pei-  
 dus, neid kostab õhtustes tubades, parki-  
 des ja lõkete ääres... nii palju oleks kuul-  
 da. Võib-olla juba selsamal suvel...

LAURI SOMMER (sünd. 2. aprillil 1973  
 Jämejalal) on õppinud 1991 – 1992 raama-  
 tukogundust Viljandi Kultuurikolledžis,  
 1994 – 2000 eesti filoloogiat Tartu Ülikoo-  
 lis, olles 2000 – 2003 samas magistrantuu-  
 ris. Nii bakalaureuse- kui ka magistritöö kir-  
 jutas ta Uku Masingu elust ja luulest. Aval-  
 danud kümne aasta jooksul kirjutisi kirjan-  
 dusest ja muusikast, esseid ja pisut ka luule-  
 tõlkeid. Alates 1996 osalenud poeetilises  
 rühmituses „Erakkond“, publitseerinud  
 kaks luulekogu („Laurila“, 1998, „Raagraa-  
 mis poiss“, 2001), CD-plaadi oma muusika-  
 ga (Kago „Piimas“ Õunaviks Recordsi all),  
 laulnud seto meeskooris „Liinat’suraq“ jne.

# KAKS AASTAT ENNE 100. SÜNNIPÄEVA

## Rahvusoper „Estonia” kahest viimasest hooajast

ANNELI IVASTE

„Estonia” on oma kutselise teatri 98 eluaasta jooksul läbi teinud mitmeid muutusi, aja jooksul on tekkinud erinevaid traditsioone, mõned neist on tänaseks kadunud, mõned jäänud püsima ja süvenenud. Milline on teater kaks aastat enne 100 aasta juubelit?

### Kontsertettekanded hooaega raami- mas

Kunstiline juht Arne Mikk iseloomustab kahte viimast hooaega kui keerulist perioodi, sest pikaajalised teatrimajaga seotud renoveerimistööd ei võimaldanud teha lõppeval hooajal statsionaaris normaalsel arvul etendusi ja välja tuua uusi lavastusi. „Kuna statsionaaris tuli alustada hiljem ning lõpetada varem, oleme hooaegu raaminud kontsertettekannetega. See annab meie lauljatele ja orkestrantidele piisavalt tööd ning esitab väljakutse püsida vormis. Samas on see ka kunstiliselt ilus raam hooajale.”

Üheksakümne seitsmes hooaeg algas ühe võimsama sõjavastase manifestiga muusikaajaloos, Britteni „Sõjareekviemi” ettekandega Kaarli kirikus; osalesid Rahvusoper „Estonia” sümfooniaorkester, ooperikoor ja poistekoor ning külalissolistid Sigutė Stonytė (Leedu), Paul Agnew ja Garry Magee (Suurbritannia). Dirigeerisid Vello Pähn, Aivo Välja ja Hirvo Surva.

Hooaeg lõppes ühe kaunima hilisromantilise suurteosega – Arnold Schönbergi „Gurrelieder”, mille ette-

kandel osalesid „Estonia” ooperikoor ja orkester, ERSO, RAM ja solistid Taina Piira (Soome), Larissa Seliverstova (St. Peterburg), Karlis Zariņš (Riia), Algirdas Janutas ja Sigitas Dirse (Vilnius) ning estoonlane Leonid Savitski. Ettekannet juhatas Nikolai Aleksejev.

Wagnerit on „Estonias” viimased viiskümmend aastat harva mängitud ning „Tannhäuserit” sai viimati näha 1942. aastal. Seetõttu olid 98. hooaega alustanud „Tannhäuseri” kontsertettekanded koostöös „Eesti Kontserdiga” Tallinnas, Pärnus ja Tartus eriti oodatud sündmused. Suurepärased solistid Louis Gentile (USA), Markus Eiche (Saksamaa), Juha Lehmus (Soome), Kirsi Tiihonen (Soome), Pille Lill, Mati Palm, Rauno Elp, Jassi Zahharov, Mati Kõrts, Leonid Savitski, Valentina Täluma ning koor, orkester ja RAM dirigent Carlos Spiereri (Saksamaa) juhatusel kujundasid sellest suurest ettevõtmisest meeldejäeva elamuse. Ka estoonlased ise hindasid „Tannhäuseri” ettekannet 2003. aasta üheks suurimaks sündmuseks.

Hooaja lõpetasid mitu suurejoonelist kontsertettekannet. Esimene neist, veristliku muusika tippteoseid, Pietro Mascagni ooper „Talupoja au” kanti ette Rahvusoperi ja „Eesti Kontserdi” koostöös nii „Estonia” kontserdisaalis kui Pärnu Kontserdimajas Eri Klasi juhatusel; solistideks Marta Moretto (Itaalia), Kaludi Kaludov (Bulgaaria), Heli



Roland Liiv  
Maxina Weberi  
ooperis  
„Nõidkütt”.  
Rahvusoper  
„Estonia”, 2003.

Veskus, Vitali Bilõi (Moskva), Iris Oja; osalesid „Estonia” orkester ja koor ning „Vanemuise” koor. Ovatsioonidega mitte koonerdav pilgeni täis saal näitas, et hea emotsionaalse kontsertettekande puhul naudib publik ka ilma lavastuse-ta ooperit ja neid tasub teha.

**Antonin Dvořáki** 100. surma-aastapäevale pühendatud **Reekviem** tuli esmalt ettekandele Pärnu Kontserdimajas ning juulis **Savonlinna Ooperifestivalil Eri Klasi** juhatusel. Solistideks **Tiina Penttinen** (Soome), **Pille Lill**, **Mati Turi** ja **Ain Anger**. Osalesid „Estonia” ooperikoor ja sümfooniaorkester ning „Vanemuise” koor.

### Erinevaid lavastajanägemusi

Läbi aegade on teater oma publikule pakkunud maailma ooperi- ja balletiklassika paremikku, eesti algupärandeid, opereti- ja muusikalisedöövleid ning unustatud ei ole ka kõige nooremad teatrisõpra. Tänapäevaks on see pilt vaid rikastunud. Arne Mikk: „Kui varem süüdistati meid, et oleme liialt Verdi- või itaalia ooperi kesksed, siis nüüdseks on lisandunud erinevate ajastute ja koolkondade esindajaid – Weber, Tšaikovski, Prokofjev. „Traviata” ja „Carmen” aga ei kao kuhugi, sest publik armastab neid oopereid väga. „Estonia” püüab lavale tuua ka vähem tuntud teoseid, möödunud hooajal näiteks Rossini „Sinjoor Bruschino”.”



Aleksandrs  
Antonenko  
(Hermann) ja  
Inesa Galante  
(Liisa)  
Tšaikovski  
ooperis  
„Padaemand“.  
Rahvusooper  
„Estonia“, 2004.



Üks põhiküsimusi, mille ees lavastaja uue teose puhul seisab, on, kuidas lavastada klassikalist ooperit tänapäeval? Vastuseid sellele küsimusele sai viimastel hooaegadel väga erinevaid, alates tugevast traditsioonilisemast kontseptsioonist kuni eksperimentaalsemate lahendusteni. Ka saksa romantilise ooperi esikteose, **Weberi „Nõidküti“** (esietendus 17. IV 2003) puhul. Üle 180 aasta tagasi esietendunud teos tekitas omal ajal sensatsiooni, kuid tänapäeva inimesele võib see tunduda kaugel ja „oma aja ära elanud“. **Neeme Kuninga** lavastustele on alati iseloomulik tugev kontseptuaalsus, võimas fantaasialend ning mängulisus. Vaimukalt andis lavastaja selle ooperi mõistmiseks seitse (sama

palju valatakse ooperis ka võlukuule) niidiotsa: ooper kui tinglik märgirida, ooper kui mäng, reaalne ja irreaalne aeg, usk ja ebausku, headuse ja kurjuse süntees, muusika ja teksti suhe ooperis, lõpuks veel vaataja enda tõlgendamise võimalus. Muljet avaldasid ooperis kaasa löönud noored lauljad: **Roland Liiv**, kes sai Maxi rolli eest (ja Clemi rolli eest „Väikeses korstnapühkijas“) ka muusikateatri aastapremia, **Kristina Vähi**, **Janne Ševtšenko**, **Igor Tsenkman**, **Rene Soom** ja **Taavi Tampuu**. Dirigent oli **Jüri Alperden**, kunstnik – **Hardi Volmer**.

„Ajaloolisele pärimusele tuginev teos on ühtaegu nii õudus- kui ka armulugu. Et ooperit kaasajastada, ehitab lavastaja Neeme Kuningas selle üles raam-



Olari Viikholm Bruschino seeniorina ja Angelika Mikk Sofiana Rossini ooperis „Sinjoor Bruschino ehk Poeg juhuse tahtel”. Rahvusooper „Estonia”, 2004.

teosena: avamängus laskub harrypotterlik fantaasiategelane jälgima XVII sajandi keskpaigas toimuvat lugu ning kaob ooperi lõpul kõrgustesse. [---] Arvan, et seekordne lavastus ja noorte solistide jõuline tulek on teetähiseks ka Estonia teatri ooperitrupile.” (Raili Sule, „Sirp” 9. V 2003)

Vene koolkonnast lisandusid Tšaikovski ooperid „Jevgeni Onegin” ja „Padaemand”. „Jevgeni Onegin” (esietendus *Carelia* saalis 6. XI 2002, Rahvusooperis „Estonia” 4. V 2003), mille Tšaikovski kirjutas spetsiaalselt Moskva konservatooriumi ooperistuudio jaoks, jõudis seekord lavale Sibeliuse Akadeemia ja Eesti Muusikaakadeemia üliõpilaste diplomietendusena Soomes, Joensuu *Carelia* hallis, Soome Rahvusooperi Almi saalis ja „Estonias”, dirigentideks **Hannu Koivula** (Soome) ja **Jüri Alpernten**. Lavakujunduse tegi **Marge Martin** ning kostüümid **Eldor Renter**. **Neeme Kuninga** lavastus on tavapärasest kammerlikum, kuna puudub koor ning

noorte solistide vokaalsel väljendusel ja näitlejameisterlikkusel oli selle võrra veelgi suurem osa. Eesti lauljatest osalesid: **Rene Soom**, **Julia Semjonova**, **Andres Köster**, **Iris Oja**, **Juuli Lill** ja **Aleksandr Mihhailov**. „Peen hingedraama 19. sajandi vene aadlike elust on Eesti ja Soome noorte lauljate ettekandes täis huumorit ja põletavat kirge. Lavastaja Neeme Kuninga andekas režii ja noorte siiras osatäitmine andsid kodus nähtud professionaalide etendustele silmad ette ning panid unustama mõningaid vokaalseid saamatusi.” (Heili Vaus-Tamm, „Eesti Päevaleht” 7. V 2003)

„**Padaemanda**” (esietendus 16. IV 2004) tulek „Estonia” lavale pärast pea-aegu viiekümneaastast pausi tähistas Arne Miku 70. sünnipäeva ja 50-aastase tööstaaži juubelit „Estonias”. Vene ooperiliteratuuri meistriteose kaasaharav tõlgendus **Eri Klasi**, **Arne Miku** ja **Eldor Renteri** kaastegevusel on sügavuti minev, põhjalik, täis aastatega lades-

tunud kogemusi. Efektsete ja põnevate detailidega võimsas tervikus võis nii muusikaliselt kui ka lavastuslikult selgelt jälgida Hermannii hinges toimuvat psühholoogilist draamat. Seda kindlasti tänu ka Hermannii ühele osatäitjale, võrratu lavasarmi ja hea vokaaliga **Aleksandrs Antonenkole** (Läti). Ilusaid õnnestumisi oli teisigi: siiras ja impulsiivne **Inesa Galante** (Läti) Liisana, huvitava karakterrolli loonud **Riina Airene** ja **Juuli Lill** (Krahvinna), kaunilt esitatud Jeletski aaria **Rauno Elbilt**. Lavakujundus oli Eldor Renterile omaselt põhjalik, detailides ajastust lähtuv, kuid üldpildis eba-eldorrennerlikult kaasaegne, keskendudes põhisümbolitele: sild ja mängukaardid, taustaks ereroheline kaardilaua värv. Orkestri- ja dirigenditöö jääb sageli ooperietenduste arvustustes teenimatult varju. Orkestril on aga muusikateatri etendustes ilmselgelt suur ja kandev osa.

„Sellel õhtul sai nautida Eri Klasi võimet kogu see rikas muusikaline materjal kujundada lausa sümfoonilise tervikuna, tuua see nigela akustikaga saali heas dünaamilises balansis laval toimuvaga; kuskil ei katnud orkester lauljaid ning samas võtsid kõik emotsionaalsed kõrghetked kuulaja enda hõlma. Nauditavad olid pea kõik soolod, eriti aga jäid kõrvu oboe (Olev Ainomäe) ja tšello (Henry-David Varema) võrratu toonili.“ (Tiiu Levald, Sirp 23. IV 2004)

Rossini vähetuntud muusikalise farsii „**Sinjoor Bruschino ehk Poeg juhuse tahtel**“ (esietendus 11. VI 2004 Vene Draamateatris) tõi välja „Estonia“ trupiga debüteeriv **Liis Kolle**, kes on hetkel Berliini Hanns Eisleri nim muusikakõrgkoolis muusikateatri lavastamise eriala lõpetamas. Huviga jälgitavaks tegi tüüpilise Rossini koomilise ooperi lavastaja ebakonventsionaalne „teater teatris“ kontseptsioon, kus osatäitjad lisaks oma rollidele kehastasid ka erinevate karakteritega tegelasi lavatagustes

tegevustes. Vürtsi lisan aktiivne lavaline liikumine (liikumisjuht **Tatjana Järvi**) ning maitsekalt juurde tipitud nüansid, mis vähendasid distantsi esineja ja vaataja vahel. Oma helikeelelt ja partiidelt väga nõudlikus tükis oli rakendatud kaks koosseisu, n-ö noortekoosseis lauueriala üliõpilastest ja magistrantidest: **Urmas Põldma, Angelika Mikk, Olari Viikholm, Andrus Kirss, Aare Saal, Aleksandr Mihhailov, Priit Volmer, Triin Ella** ja „vanade“ koosseis: **Mati Kõrts, Rauno Elp, Mati Palm, Mart Maidiste, Mart Laur, Teo Maiste, Riina Airene**. Dirigendipuldus oli **Aivo Välja** ning kunstnikeks **Liina Keevallik** (lavakujundus) ja **Reili Evart** (kostüümid).

### Algupärandid üllatasid

Kummalgi hooajal esietendus üks uus eesti lavateos ning üllatusi pakkusid mõlemad. A. H. Tammsaare romaani „Tõde ja õigus“ I osa järgi loodud „**Vargamäe tõde ja õigus**“ (esietendus 6. III 2003) valmis üllatavas žanris, muusikalises, autoriteks **Tõnu Raadik** ja **Ago-Endrik Kerge**. Dirigeeris **Aivo Välja** ning kunstnikutöö tegi **Liina Pihlak**. Nii mõnigi avaldas arvamust, et lavateose žanrimääratlus on pigem eksitav, sest muusikaliga seostub tavaliselt meelelahutuslikkus ning lihtsakoelisuus. Tõnu Raadiku muusika omandas aga aegajalt ooperliku väljenduslaadi oma arendusliku orkestripartii ja väljendusrikaste aariatega muusikali sõlmpunktidest, tema muusika dramaturgiline areng toimus tihedas seoses teose süžeeaga. Näitlejatest-lauljatest tõstis ajakirjandus kõige enam esile võimsa karakterrolli teinud **Jassi Zahharovit** (Pearu), kes pälvis ka Georg Otsa nimelise preemia; väga hästi panid ennast maksma ka noored: **Priit Volmer, Maria Kais** jt. Teatris jäi kõrvu lauljate-näitlejate tõdemus, et koostöö draamalavastaja Ago-Endrik Kergega oli neile väga vajalik kogemus.

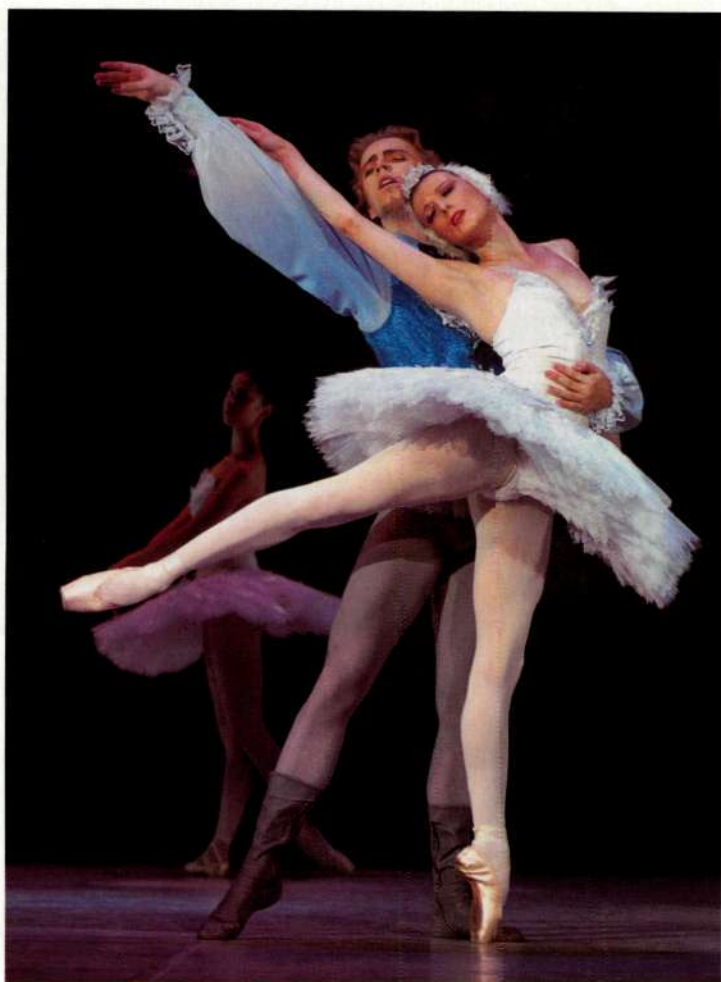


Timo Steineri –  
Andrus Kivirähi  
„Kosjas”.  
Rostislav Gurjev –  
Isa Vello,  
Rauno Elp –  
Lembo ja  
Priit Volmer –  
Koer.  
Rahvusoooper  
„Estonia”, 2004.

„„Vargamäe tõe ja õiguse” muusikalavastuse tugevaim külg on erinevate komponentide sobivus ja kokkukuuluvus. Kõik lavastuse loojad on olnud ühise mõtte väljendajad, leidugu pealegi vaatajate seas neid, kes nähtut ja kogetut harjumatuks, pigem Pearu ühemehetükiks peavad. Ühes on neil siiski õigus: Pearu armastussteenides (kuidas teisiti võiks tema Krõõda-monoloogide ja „Veart kellade” laulu nimetadagi) on see tunne niivõrd tajutav, et taipame – armastus pole Vargamäelt kuhugi kadunud, ta elab väljamägede vahel üha edasi.” (Aadu Ääsmäe, „Muusika” 2003, nr 4)

Lõppenud hooaja uue eesti lavateose „Kosjas” (esietendus 19. X 2003) kohta ilmus meedias arvamusi rohkem kui mis tahes teise uuslavastuse kohta. Üks põhjusi oli kindlasti see, et tegu oli „Estonia” akadeemilisest imagost välja langeva eksperimentaalsemat laadi ettevõtmisega. Samuti tekitas intrigeerivat huvi koloriitsete autorite ja erinevate *background*’idega lavastusmeeskond – helilooja **Timo Steiner**, libretist **Andrus Kivirähk**, dirigent **Aivo Välja**, lavastaja **Peeter Volkonski**, kunstnik **Hardi Volmer**. Ilmselt osalt ka tänu sellele sattus „Estonia” publiku hulka inimesi, kes selle maja lävepaku ületasid esmakord-

Linnar Looris  
Siegfriedina ja  
Kaie Kõrb  
Ottile'na  
Tšaikovski  
balletis  
„Luikede järv”.  
Rahvusoper  
„Estonia”, 2002.



selt. Kuuldavasti ei pettunud, grotesked tegelaskujud peegeldasid vaimukalt maalähedase huumori ja eestlasliku irooniaga aktuaalseid teise Eesti teemasid. Kuigi kuuldus ka küsimusi, kas ooperilava on kõige õigem paik proosaliste valupunktide, nagu perevägivald, joomarlus, vaesus, käsitlemiseks, võiks ilmselt ooperikunst siiski samaväärselt teiste kunstiliikidega tegelda aktiivselt kõigi ühiskonnaelu aspektidega.

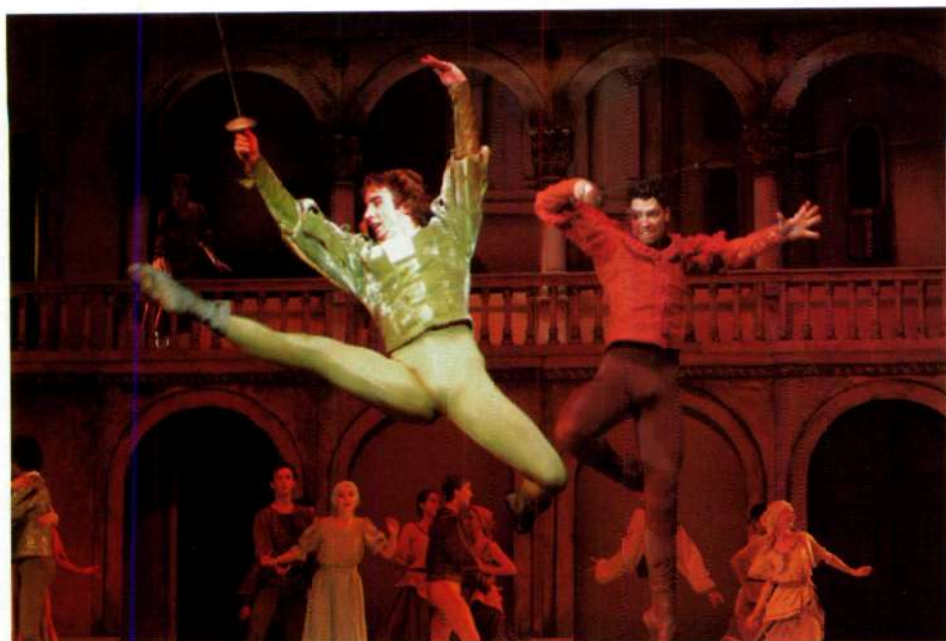
#### „Estonia” balletist

„Estonia” balleti kunstilise juhi **Tiit Härm**i sõnul on viimased hooajad olnud trupi jaoks loominguiliselt väga pin-

gelised. Üheksakümne kaheksandal hooajal andis ballett üle 60 etenduse, lisaks osaleti enam kui 40 operetietendusel.

Tiit Härm: „Balleti arenguperspektiivi näen loovisikute maksimaalses esiletoomises ja erinevate nähtuste vabas kooseksisteerimises. On tähtis, et repertuaaris oleksid esindatud erinevad koreograafilised käekirjad, mida rohkem neid on, seda rikkamad me oleme.

Balletitrupi arengu seisukohalt on tähtis, et tantsijad saaksid oma loomepotentsiaali maksimaalselt ilmutada ja arendada. See ongi üks garantiidest balletikunsti elujõulisele arengule ja püsi-



Linnar Looris Mercutiona ja Anatoli Arhangelski Tybaltina Prokofjevi balletis „Romeo ja Julia”. Rahvusoper „Estonia”, 2003.

majäämisele. Viimasel kahel hooajal on kollektiiv noorenenud ning välja on toodud palju uusi soliste. Lõppeval hooajal oktoobrist kuni maini oli meil 70 debüüti, mis tähendab ka repetiitorite jaoks väga suurt töökoormust. Õnnestunud osatäitmisi oli väga palju. Solistide hulka astus mitmete uute peaosadega **Linnar Looris**: Karenin, Mercutio; samuti oli tema arengus suur samm edasi Alberti osa (koos Olga Rjabikovaga „Giselle’is”). Tähelepanuväärne oli **Maria Seltskaja** debüüt Myrthana, mis on klassikalise balleti üks tehniliselt nõudlikumaid rolle. **Vitali Nikolajev** näitas end Tybalti ja Carabossina tugeva isiksuse ja karakteriloojana. Häid osatäitmisi oli veel: **Vladislav Levskoilt**, **Anatoli Arhangelskilt**, **Jevgeni Onufrienkolt**, **Marika Muistelt**, **Luana Georgilt**, **Sergei Upkinilt**, **Marina Tširkovalt**, **Vladimir Arhangelskilt** jpt.

Publiku poolel on märgata rõõmusavat tendentsi, et teatrisse on tee leidnud palju avatud pilguga noori. Sellele

aitab kindlasti kaasa noorte koolitusprogramm „Balletimaailm”.

Negatiivse poole pealt märgiksin, et noored eesti heliloojad on pisut balletilembetud. Väga lähedal teatri- ja tantsumaailmale seisib **Lepo Sumera**. Väärtteoseid on loonud **Eino Tamberg**, huvitavaid katsetusi on olnud **Alo Põldmäel**, **Mati Kuulbergil**, noorematest vaid **Toivo Tulevil**.”

Kahel viimasel hooajal esietendusid **Tiit Härmi** lavastuse ja koreograafiaga balletiklassika absoluutsed tipud: Tšaikovski „**Luikede järv**” ja Prokofjevi „**Romeo ja Julia**”. Tiit Härmi tegi „Luikede järvele” (esietendus 28. X 2002) Vladimir Begitševi ja Vassili Geltseri libretost uue redaktsiooni ning kasutas fragmente Lev Ivanovi ja Marius Petipa koreograafiast. Muusikaline juht oli **Arvo Volmer**, kunstnik **Eldor Renter**. Nagu kogu maailmas, võib „Luikede järve” ka Eestis pidada kõige mängitumaks balletiks: „Estonias” on seda lavastatud viiel korral ning aastatel

1940–2001 kokku mängitud üle 700 korra. Tiit Härmi sõnul lähtus ta oma uues lavastuses eelkõige Tšaikovski originaalpartituurist ning mõtestas „järve oma luikedega” kui printsi kujutluste maailma, kuhu ta põgeneb reaalsest elust kohtuma oma armastuse ja ilu ideaalkuju, printsess Odette’iga. Mõlemad priimabaleriinid, **Kaie Kõrb** ja **Marina Tširkova**, teenisid ajakirjanduses palju kiitust veenvate luigekujude ja tehnilise perfektsuse eest. Mõnele arvustajale jäi enam meelde Kaie Kõrb eelkõige just Odette’ina ja Marina Tširkova Ottilie’na.

Kriitikute reageeringuid külalisetendustelt Malmö Muusikateatris: 3. aprilli „Kvällposten” nimetab etendust hüilgavaks vaatamänguks ja „Estonia” balletisolistide superprofessionaalseteks maailmaklassi tantsijateks, samuti kiidetakse ansamblistseene. 4. aprilli „Skånska Dagbladet” kirjutab, et lavastaja Tiit Härmi tegi erakordse töö, andes etendusele väheste vahenditega kerge elegantsi. Märgitakse, et väga efektne valgustus ja disain tõmbavad vaataja tähelepanu peatagelastele.

Lavastaja **Tiit Härmi**, dirigent **Aivo Välja** ja kunstnik **Michael Forsséni** koostöös sündis **Sergei Prokofjevi „Romeo ja Julia”** (esietendus 8. X 2003) lavastus. See nõudis kogu trupi hõivatust ning oli oluline ka seetõttu, et avas lehekülje paljudele noortele. **Luana Georg** ja **Sergei Upkin** said nimiosade eest tantsuteatri selle aasta preemia. Ka teine nimiosaliste esipaar, tuntud artistid **Marina Tširkova** ja **Vladimir Arhangelski**, pälvisid kriitikutelt kiidusõnu. Esile kerkis emotsionaalselt särav **Linnar Looris Mercutiona**.

Esmakordselt tähistati rahvusopera ülemaailmset tantsupäeva „**Balletigalaga**”, millega pandi alus uuele kaunile traditsioonile. Ühel õhtul oli publikul harukordne võimalus nautida kuue riigi tippantsijaid: **Aysem Sunal** ja **Priit**

**Kripson** Flandria Kuninglikust Balletist, **Jelena Šešina** ja **Andrei Ivanov** Peterburi Maria teatrist, **Julija Gurviča** ja **Aleksei Avetškin** Läti Rahvuskooperist, **Marie Lindqvist** ja **Dragos Mihalcea** Rootsi Kuninglikust Balletist, **Evelyne Spagnol** ja **Stanislav Jermakov** Zürichi Ooperist. Eesti Rahvuskooperi solistidest tantsisid **Marina Tširkova**, **Luana Georg**, **Olga Rjabikova**, **Eve Andre**, **Galina Lauš**, **Vladimir Arhangelski**, **Sergei Upkin**, **Linnar Looris**, **Heidi Kopti** ja **Marika Muiste**. Nende esituses sai näha kolme Tiit Härmi koreograafiaga uut teost: Pjotr Tšaikovski muusikaga duetti „Paolo ja Francesca”, Jules Massenet’ „Grand pas’d” ja Maurice Raveli „Valsi”. Orkestrit juhatas **Jüri Alperden**.

Endistest estoonlyastest rõõmustas meie publikut lisaks Priit Kripsonile ja Stanislav Jermakovile praegune Birminghami Kuningliku Balleti esipaar **Molly Smolen** ja **Tiit Helimets**, kes 2004. aasta veebruaris pärast nelja-aastast pausi andsid „Estonia” laval suurepärase etenduse „**Uinuva kaunitari**” ja „**Giselle’iga**”.

Väiksemamahulistest, kuid põnevatest projektidest peab kindlasti mainima koreograaf-lavastaja **Russell Adamsoni** džässikava „**Black and White**”, kus osalesid balletisolistide kõrval vokaalsolistid **Marja Tikkanen** ja **Joe Lee Wilson** ning **Toivo Undi** ansambel.

Olulistest tähtpäevadest: eelmisel hooajal peeti meeles **Mai Murdmaad** tema 65 aasta juubelil, mida tähistati **Eduard Tubina** balletiga „**Kratt**”. „Luikede järve” etendusega lõppeval hooajal aga sooviti õnne legendaarsele baleriinile **Helmi Puurile**, kel täitus 70 eluaastat.

Noored balletisolistid on tunnustust leidnud rahvusvahelisel konkursil: **Sergei Upkin** võitis Rooma balletikonkursil „Premio Roma” kuldmedali ja **Galina Lauš** samas hõbemedali.



Stseen Johann Strauss'i operetist „Viini veri”. Rahvusoper „Estonia”, 2003.

### Kergemast žanrist

Operette on mängitud „Estonias” alates teatri sünnist. Ka muusikali traditsioon on kestnud nelikümmend aastat. Siiski pole kergema žanri viljelemine Rahvusoperi esmane prioriteet. „Seni kuni muusikale mujal ei mängitud, täitis seda tühimikku „Estonia”,“ ütleb Arne Mikk. „Nüüd lavastatakse muusikale paljudes teatrites ja selle funktsiooni on teised enda peale võtnud. Küll aga püsib meil repertuaaris klassikaline operett, sest Eesti publik armastab seda žanrit. Samuti nõuab näiteks selline operett nagu „Nahkhiir”, mida mängitakse nii *Met*'is kui Viini Riigiooperis, kindlasti ooperisolistidega võrdväärseid lauljaid. Selliseid operetivaramu tippe toob „Estonia” ka tulevikus lavale.”

Operetidest on välja tulnud **Eduard Künneke „Onupoeg Bataaviast”** (esietendus 28. V 2003), mille lavastas **Ivo Eensalu**, dirigent oli **Endel Nõgene** ning kunstnik **Kustav-Agu Püüman**.

Koreograaf-lavastaja **Monika Wiesleri** nõudliku ja täpse käe all taastati **Johann Straussi „Viini veri”** (esietendus 5. II 2004), millest on kujunenud üks stiilsemaid ja publiku hulgas armastatumaid operette. Dirigent – **Jüri Alpernten**, kunstnik – **Eldor Renter**.

(Järgneb)



# ÜHE OOPERI LUGU

## „Kyrielle du Sentiment des Choses” („Lugulaul asjade olemusest”)

ANDRUS KALLASTU

Muusika: **François Sarhan**  
Tekst: **Jacques Roubaud**  
Lavastus: **Frédéric Fisbach**  
Lavakujundus: **Emmanuel Clolus**  
Valgus: **Daniel Lévy**  
Kostüümid: **Olga Karpinsky**  
Muusikaline assistent: **Olivier Pasquet**  
(IRCAM)  
Muusikajuht: **Vincent Leterme** (klaver)

**Ring Ensemble: Suvi Lehto/Valérie Philippin** (sopran), **Susanna Tollet** (metsosopran), **Andrus Kallastu** (tenor), **Vikke Häkkinen** (bariton), **Matti Apajalahti** (bass), **Giuseppe Molino** (miim).

Produktsioon: **T & M** (*Théâtre et Musique*)  
koostöös **Aix-en-Provence'i ooperifestiivali** ja **Théâtre Nationale Colline'iga** Pariisis.

Kontrolltendus Aix-en-Provence'is 7. juulil 2003, esietendus Pariisis *Théâtre Nationale Colline'*is 5. märtsil 2004.

### TAUST

Ooperi tekst põhineb katketel Jacques Roubaud' poeemist „Grande Kyrielle du Sentiment des Choses” [„Suur lugulaul asjade olemusest” (Roubaud 2003. 1)]. „Asjadeks” võivad olla käega katsutavad esemed, loodusnähtused, värvid, aistingud. Poeemi maailm on inimeseta maailm, maailm oma loomulikus olekus.

Enamasti on kirja pandud vaid asja, eseme või nähtuse nimetus ja epiteet ilma võimaliku verbita. Poeemis ei ole tavapärase mõttes tegevust või jutustust.

Roubaud' ideede vaimus ei ole ka

ooperi tegelasteks mitte „isikud”, vaid „asi” või „asjad”. Need võivad olla nähtavad, väljendatavad, sisendatavad sõnas või laulus. Asjad võivad olla ka mälestused, mälopildid. Lauljad on asjade vahendajad, neil puudub identiteet, tegevus, suhted ning identiteedist, tegevusest ja suhetest tulenevad emotsioonid. Neil puudub ka tavapärase inimlik käitumine, nad on lavalised figuurid, osa lavakujundusest. Ooperis on keskses rollis lava ise.

Muusikal on kommenteerija ja arengu võimendaja roll. Ta täidab sõna ja visuaalse ruumi tühikuid. Ooperiks vormitud „Kyrielle” ideeks on niisiis inimlik „aruanne” maailma asjadest ja nende olemusest. Sellest, kuidas muusika seda „aruannet” illustreerib, kommenteerib, võimendab või deformeerib. Ooperi dramaturgiline areng ei põhine mitte niivõrd loogilisel jutustusel, kuivõrd asjade ja nähtuste ladestamisel mälopiltidena. Ouline on lauljate järkjärgulise „inimlikustumise” protsess – nähtamatutest, kehatutest, värvitutest häälestest ooperi alguses kuni ooperi emotsionaalse kulminatsioonini, soprani aariani „Aria da Lome”. See on trubaduuride traditsioonist pärinev nn kauge armastuse laul, mis väljendab armastuse nostalgiat, melanhoolset Erost. Koos muusikaga toimub areng ka lavaliselt – valgus, ruumi muutuvad dimensioonid, objektide või kujutiste aeglane materialiseerumine või lagunemine. Midagi sellist võib näha esemete pinnal valguse aeglasel hääbumisel öö saabudes. (Sarhan 2003).



## TEKST

Jacques Roubaud' poem kujutab endast trubaduuride ning jaapani klassikalise luule esteetika ja vormide sünteesi. Mõlema traditsiooni tekkeaeg on arvatavalt IX–XIII sajand. Üle kolmekümne aasta kestnud uurimistöö tulemusel sünteesis Roubaud uue luulevormi, mida ta nimetab *canso-hyakuin'* iks. *Canso-hyakuin'* i põhimõtted on ta sõnastanud järgmiselt:

### I Kauguse printsiip

Poem toetub poeedi mälu-piltide (*images-souvenirs*) kontsentreerimise ja sõnastamise abil saadud mälu kujunditele (*images-mémoires*). Teksti materjaliks on ühe- või eriaegsed ja üksikeisest sõltumatud mälestused erinevast poeesiast; nad sisaldavad suurt ajalist ja ka ruumilist distantsi, näiteks nüüdispoeetide ja trubaduuride ning keskaja jaapani poeetide ajastute vaheline (ajaline) distants või eri keelte, näiteks prantsuse ja inglise keele vaheline (ruumiline) distants.

### II Renga vormiloov printsiip

„Kyrielle” on inspireeritud trubaduuride *canso* ning jaapani keskaja ahelvärsi vormist *renga hyakuin'* ist, mis kujunes välja XIV–XV sajandil. Neid

vorme on kohandatud ning nende abstraktseid reegleid on kasutatud vabalt. Steven Carter kirjutab *renga hyakuin'* i reeglitest oma *renga*-kunstile pühendatud teoses „The Road to Komatsubara” (Carter 1988):

1. *Renga hyakuin'* i ahelvärsi (*linked-verse*) ülesehituse põhimõteteks on kiirus, rahu ja ajastatus. Ainsaks kindlaks reegliks on pidev muutumine. Lause ükski värs ei tohi retooriliselt, semantiliselt ega grammatiliselt sõltuda mõnest teisest värsist ja võib olla seotud vaid vahevalt eelneva või järgneva värsiga.

2. Ahelvärsi lause sisaldab kujundite, ideede, väidete, vaadete või ka kujuteldavate jutustajate voogu, kuid mitte kunagi ühtset 'teadvuse voogu'.

Ahelvärsi põhimõteteks on areng.

3. *Hon* ehk asjade olemus. Näiteks luuletus tulekärbestest (eesti mõttes „lendav jaaniussike” – A. K.) peab kontseptuaalselt liituma pealkirja „olemusega” ja mitte kalduma välise või kõrvalise juurde – eeldades samas, et selline luuletus tuleb luua suvel ja öösel.

4. *Renga*-kunst oli kombineerimise ja sobitamise kunst.

5. Iga värs peab olema nii grammatiliselt kui ka semantiliselt sõltumatu ter-

viklik poeetiline idee ja mitte pelk fragment.

6. Samade mõistete või eriliste „linkide” kordumine ei vasta *renga*-kunsti ideaalidele, halb on kasutada *hyakuin*’is ühte ja sama asja liiga palju.

7. Ahelvärsis liigub lause mõte ettearvatutesse suundadesse.

8. Reeglid muudavad *renga hyakuin*’i kummalise „korratu korra” auraga luulevormiks, *zen*’i maastikuaia omamoodi kirjanduslikuks vasteks. Kuigi mõne üksiku *renga*-kunsti näite puhul võivad need reeglid tunduda juhuslikena, on selle näilise juhuslikkuse taga ometi korra ja organiseerituse varjatud dünaamika.

9. *Renga hyakuin*’i reeglid on näilisele meelevaldsusele vaatamata absoluutsed, sarnanedes male või *go* reeglitega.

### III Stiilide printsiip

*Mono no aware* (asjade olemus) on üks kümnest XII sajandi jaapani poeedi Kamô no Chomei defineeritud luulestiilist. Roubaud on neid stiile kasutanud vabalt, kuid spetsiifilisi omadusi säilitades.

Kamô no Chomei kümme jaapani klassikalise luule stiili on:

1. *rakki tai* – demonite ohjeldamise stiil
2. *choku tai* – „asjad, nagu nad on”-stiil
3. *yûgen* – hämarate kajade stiil
4. Kamô no Chomei stiil – vanad sõnad uutel aegadel
5. *yoen* – eeterliku sarmi stiil
6. *sentiment des choses, mono no aware* – asjade olemus
7. *sabi* – rooste, üksindus
8. *ryohô tai* – dubleerimise stiil
9. *ushin* – sügava tunde stiil
10. *koto shirarubeki yô* – nii peab olema

### IV Lugulaululisuse printsiip

Ahelana haakuvaid mälu kujundeid (*images-mémoires*) esineb ka laste lugulauludes (*marabout, bout d’ficelle*). See on vormistrateegia, mis sarnaneb „pealistik-kõrvutise” põimumisega. Roubaud

kasutab selle kohta oma sõna *entrebescar* (pr k põimitis, põiming). *Entrebescar* on „pealistik-kõrvutine” läbipõimumine, millel on kindel kord. Mälestusi jututades jääb Roubaud kusagile vabadele assotsiatsioonidele omase kaose ja lakamatu narratiivse kontrolli vahepeale (Roubaud 2003. 2).

„Kyrielle” on lähteideedelt seotud Roubaud’ varasema proosateose „Wartburgi raamatukogu” kolmanda peatükiga (Roubaud 2002), millest ta François Sarhani ettepanekul vormis poemi. Poem koosneb viiest ’pool-unisoonsest’ stroofist (*cobla*’st), mille rütmstruktuur toetub Pierre Lussoni abstraktsel metafüüsilisele ja matemaatilisele rütmiteooriale TRAMM. Poem lõpeb 31 värsist koosneva *tornada*’ga. Viiest *cobla*’st koosnev tervik on iseseisev sajast ahelvärsist koosnev poem (*renga hyakuin*), mis omakorda on jaotatud neljaks kahekümne viiest värsist koosnevaks üksuseks. Iga värs on kuuest lühikesest lülist koosnev seoste ahel, *kyrielle*. On mälu piltide, kõlade, kirjanduslike konstruktsioonide, järelduste ahelaid. Ahelad on retrograadselt ümberpööratavad. Igas värsis kõneleb viis häält, mis on tähistatud kindlate värvidega: must, punane, sinine, roheline, lilla. Kuuendat, vaba häält, tähistavad erinevad värvid: hall, mõnikord kastanpruun, mõnikord roosa või tsüaanidjas. Must häält on domineeriv. Teiste häälte hierarhia on määratud eespool toodud järjekorraga. Häälte ilmumine värsides muutub stroof-stroofilt. Poemi stroofide 1, 2, 4 ja 5 põhikeeleks on nüüdisprantsuse keel. Kolmas *cobla* on kirjutatud inglise või pigem „prantsnglise” („frenchglis”) keeles, kuna Roubaud ei kasuta inglise keelt oma luules esimese keelena. *Canso* põhistiiliks on ’asjade olemus’ (*mono no aware*’ ehk *’sentiment des choses*’), sellest ka poemi pealkiri. Teisi stiile esineb poemis juhuslikumalt.

Trubaduuride *canso* eeldab printsii- bina iga stroofi piires samalaadset muu- sikat (Roubaud 2002). Ooperis kasuta- tud tekst on pärit põhiliselt poemi esi- mesest *cobla*'st. François Sarhan on säili- tanud Roubaud' idee eri värvi tekstilõi- kudest kui konstruktiivsest elemendist ning jaganud tekstid lauljate vahel vas- tavalts värvidele: must – bass, punane – bariton, sinine – tenor, roheline – metsosopran, lilla – sopran, hall – vaba hää. Muusikalisest loogikast lähtuvalt on üksikuid sõnu korratud, muudetud, kärbitud, permuteeritud.

## MUUSIKA

### Koosseis

Ooper on kirjutatud viiele lauljale (sopran, metsosopran, tenor, bariton, bass), ettevalmistatud klaverile ja elekt- roonikale. Pianist on ka etenduse muu- sikajuht. Lauljatel on kõrimikrofonid, kohati on elav laul ka elektrooniliselt töödeldud.

Viiel lauljal peab olema lisaks solisti- võimetele ka eriti hea ansamblitunne- tus, kuna kolm suhteliselt keerulise tekstuuriga numbrit *a cappella* lauldakse koos. Peale tavapärase laulmise on ka- sutusel kõne, sosin, kuuldav sisse- ja väljahingamine. Partituuri märgitud sisse- ja väljahingamised on osa subjek- tiivsest tundeväljendusest, need kulge- vad laulust erinevalt dramaturgilisel ta-

sandil. Kuuldavad sisse-väljahingami- sed on sõltumata dramaturgilisest kon- tekstist (sisse-väljahingamisi esineb nii soolodes kui ka ansamblites) endasse pöördumise hetked, mis toimuvad vi- suaalselt erinevalt moel ja harilikust laulmise jaoks vajalikust sisse-väljahin- gamisest erineva energiaga.

Elektroonikapartiis on nii konkreet- set kui ka sünteetilist helimaterjali. On Jacques Roubaud' hääle salvestusi, laul- jate sosistatud, loetud ja lauldud ning klaveriga sisse mängitud materjali, lin- distusi Aix-en-Provence'i tänavamil- jööst, helilooja poolt loetud ning tema muude teoste salvestustest „laenatud“, sünteetilisi helisid. Salvestusi on töödel- dud ja asetatud uude konteksti. Elekt- roonikapartii mängitakse läbi seitsme- kanalilise süsteemi (kaks kõlarit lava kohal, neli ümber publiku ning üks kõ- lar laval osana lavakujundusest). Elektroonikapartii algvariant valmis IRCAMis; kasutades MAX-MSP-prog- rammi, salvestati see arvuti kõvakettale. Elektroonilisi segmente lülitab sisse pia- nist. Elektroonikapartii on märgitud ka partituuri: kirjas on instrumentaalne või vokaalne helilähe ning ligikaudne rüt- miline ja tekstuuristruktuur. Samas ei ole kirjas näiteks dünaamikat, tämbrit, toopikat (heli paiknemist ruumis), kuna neid parameetreid võib vastavalts uuele olukorrale muuta.

- 1 une pierre noire -> <- une préface de pierre à mots-oreillers -> <-  
mots en familles, mots-pivots -> <- lacis d'images linking A to B -> <-  
dissociations malgré les siècles -> dans l'espace de pages hantés de  
pierres survivantes, noires <-
- 2 une noire pierre dernière noire -> magique faux miracle -> <-  
expulsée du coeur, kokoro, par le joueur des pierres blanches ->  
<- vers un état sans figures ->  
<- déjà perdu dès que l'image-souvenir, omoi, s'offre ->  
les éclats instantanés du soleil après les horreurs de la nuit
- 3 pierre noire de ton jeu à l'aveugle -> <- toujours tes mots



**2.1 Sablier** (Liivatama) – elektroonika. Lindilõik Jacques Roubaud' loetud tekstiga, mis katkeb kui noaga lõigatult.

**2.2 Vide** (Pögenemine) – bariton, klaver. Teine konfliktne number, baritoni aaria, otsekuu sissepoole pööratud karje. Lühikesed, teravalt rütmilised repliigid vaheldumisi erilisel pikaks venitatud üksikute nootidega.

**2.3 Duo en echo** (Duo kajaga) – bariton, sopran, tenor. Baritoni aaria jätk, järkjärgult lisanduvad sopran ja tenor. Numbril on transitiivne roll baritoni aaria ja järgneva ansambli vahel.

**2.4 L'ange de la mêmeté 1** (I Samasuse ingel) – sopran, metsosopran, tenor, bass *a cappella*. Helilooja on kasutanud selle numbril iseloomustamiseks sõna „frikassee“. Muusika on hakitud teistest osadest pärit lühikeste tsitaatidega: konstantse, rahulikult voolava põhitempo juures muutuvad ilma mingi ettevalmistuseta silmapilgu jooksul karakter, kõlavärv, rütm, dünaamika.

**2.5 L'ange de la mêmeté 2** (II Samasuse ingel) – elektroonika. Algab eelmise numbril lõpul ja areneb seejärel iseseisvaks muusikaliseks mõtteks, katkedes tipu hetkel. Järgneb esimese madrigali „vale“ algus, mis katkeb pärast esimesi takte.

**Intermedium** – elektroonika. Tekstilõik, milles loetletakse arvulisi entsüklopeedilisi fakte. Faktid on reastatud väärtuste kahanemise järjekorras. On kuulda ka kommenteerivaid hüüatusi ja targutusi. Tervik mõjub koomilisena.

**3.1 Esimene madrigal** – sopran, metsosopran, tenor, bariton, bass *a cappella*. Tekstuur on „laenatud“ madrigaližanri kuldaegadest, XV – XVI sajandist, sisaldades kõikvõimalikke eri häälte kombinermise viise homofoonilistest akordidest ja saatega meloodiatest imitatsioonilise ning erinevaid meloodiaid lades-tava polüfooniani. On isorütmilisust,

hokettust, bigbändilaadseid rütme, madrigalikomööodialiku absurdini viidud reljeefseid soolosisid. Märksõnadeks oleksid „lõbus“, „kiire“, „virtuoosne“, aga ka „jäik“, „absurdne“, „banaalne“, isegi „idiotne“. Esimene madrigal suubub vahetult teise madrigali.

**3.2 Teine madrigal** – metsosopran, tenor, bariton, bass *a cappella* koos elektroonikaga. Aeglase põhitempoga muusikanumber. Oluline on paindlikkus, voolavus, graatsilisus. Tekstuur on üles ehitatud erinevate plaanide polüfooniale: metsosopran ja tenor esiplaanil – selgehääline laul; bariton ja bass teisel plaanil – laul õhku läbi laskva häälega. Mõlemal tasandil on küll erinev tekst, kuid sama värsinumber vastavalt poeemi 1. ja 2. stroofile.

Hääled kulgevad enamasti paaridena *Hauptstimme* ja *Nebenstimme* printsiibil, polüfooniliselt voolavale liikumisele vastanduvad lindilt kostvad jaapanikeelsed tekstikatked. Paarina liikuvate häältega liituvad teised hääled ja muusika suubub vormi sõlmpunktidesse. Madrigal lõpeb ühes sellises sõlmpunktis fermaadi all akordiga ning moodustab saatefooni vahetult järgnevale soprani retsitatiivile.

**3.3 Récitatif** (Retsitatiiv) – sopran, klaver. Lühike kõneretsitatiiv klaveriga, millest kasvab välja ulatuslik klaveri vahemäng järgmisse monoloogi.

**3.4 Monologue** (Monoloog) – klaver, elektroonika. Lindilt kostev Jacques Roubaud' kõnemonoloog klaveri saatel. Huvitavalt on kasutatud kõne rütmi ja intonatsiooni kontuuride „täitmist“ helikõrgustega. *Colla parte* kõlades tekib illusioon, nagu laulaks Roubaud. Klaveri saatepartii lahkneb vahel samarütmilisusest, luues lahknemise hetkedel tunde liikumisest erinevates dimensioonides. Poeedi monoloog klaveri saatel asendub poeedi ja elektroonika dialoogiga. Lindilt kõlavad keelpilliakordide „pehmed kellad“ vaheldumisi poeedi

filosoofilisest rahust tiine häälega. See on ooperi intiimsemaid hetki...

**3.5 Cold Song** (Külm laul) – metsosopran, klaver. Katkestab eelmise numbri intiimsuse ja filosoofilisuse nagu rahaautomaadi kalk kõlin. Tekstuur on lihtne ja selge, metsosoprani laul klaveri saatel, ilma elektrooniliste lisanditeta. Rütm põhineb vahelduvas taktimõõdus kaheksandiknootides pulseerival motorikal. Meloodiates on palju kvartekvinte, harmooniates täistoonilisust. Laul katkeb kui noaga lõigatult.

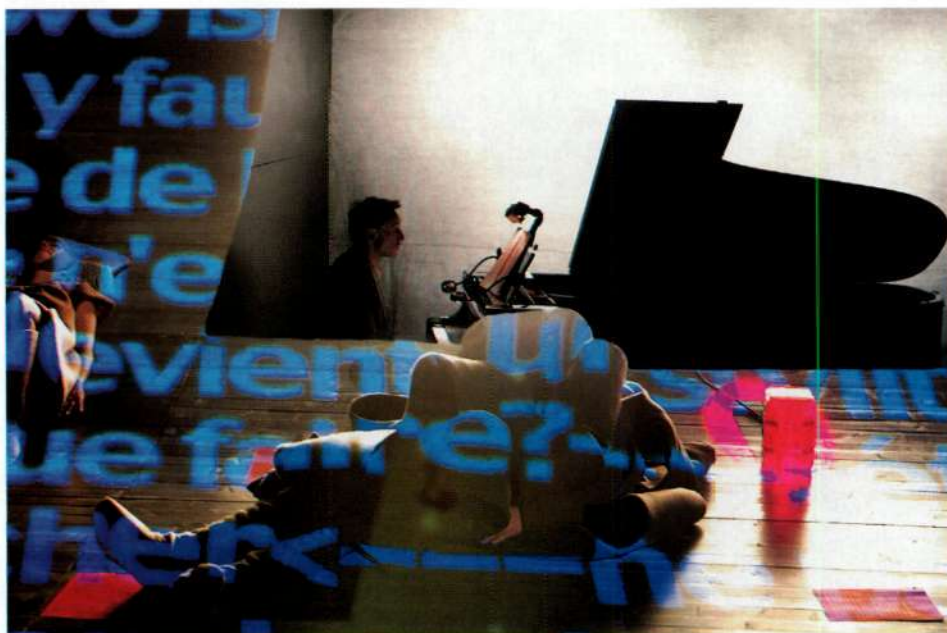
**3.6 Smoke** (Suits) – elektroonika. Uuesti paitavad kõrvu lindilt kõlavad sulnid keelpilliakordid.

**3.7 Aria da Lome** (Laul kaugele armastatule) – sopran, klaver. Eelmise numbri kõladest algab soprani aaria, ooperi kauneim muusikanumber. Aaria on meloodiliselt võrdlemisi väheliikuv, st liikumine ühest helikõrgusest teise on väga aeglane. Klaver saadab lauljat harfilaadsete arpedžodega. Aaria läheb üle soprani ja bassi duetiks. Bass alustab oma partiid äärmiselt madalast registrist  $B_1$ , jõudes duett-aaria lõpuks kahe oktaavi kaugusel olevasse  $b$ -sse. Dueti

ülesehitus loob mulje kahest lõpmatult teineteisele lähenevast kõverast, mis ometi kunagi ei kohtu. Otsekui muusikaline vaste kaugele, täitumatule armastuseunelmale. Duett suubub ooperi finaali.

**4.1 Une noire pierre, dernière noire** (Must kivi, viimane must) – vokaalansambel, klaver, elektroonika. Ooperi finaali. Helilooja lavakujunduse ideeks on „progressseeruv destruktsioon, kokkukukkumised, hävingud, geoloogiline katastroof”. Bassi armastuslaul deformeerub hirmukarjeks – lühikesed teravad repliigid ansamblist ja lindilt, klaveri repetitiivne *tremolo*. Seejärel lühikesed fragmentaarsed soolod, hirm, küünilisus, apaatia, iroonia, eshatoloogilised hüüatused, apokalüptilised visioonid, *Aria da Lome* kabareelaulukese võtmes. Seejärel pimedus, „uppuvad” gongikõlad, vaikus, kirikukelladega sarnane klaveri lõppmäng.

**4.2 Conclusion** (Kokkuvõte) – tenor, elektroonika: järgneb vahetult klaveri lõppmängule. Tenori retsitatiiv hiiglasliku gongi löökidega sarnaneva elekt-



roonilise *ostinato* taustal. Retsitatiiv kui konstateering, meditatsioon, hüsteeria, üksindus. Otsekui isiku lõhenemine kolmeks:

A – aeglane, pea maas, vaatlev, mediteeriv, intiimne, õrn, laulev;

B – mõõdukas, vahelduvas tempos, lõdvestunud, optimistlik, kontaktis publikuga, jutustav;

C – pea püsti, kiire, plahvatusohtlikult rahutu, virtuoositsev, suurte dünaamiliste vastuoludega, enamasti falsett. „Isikute” vahel ei tohi olla seost. Üleminekud on järsud, kuid esineb ka sujuvaid üleminekuid, kui üks „isik” otsekui muundub teiseks.

### Helikõrgusstruktuur

Ooperi helikeele üheks lähtekohaks on keskushelide ja keskushelide ümber ehituvate laadide väljasetitamine täpse helikõrguseta helide massiivist. Teine lähtekoht on keskushelide loodud kvaa-sitonaalsete situatsioonide ning ühest tonaalset keskust mitte omavate laadide eksponeerimine, kõrvutamise ja vastandamine. Laadide valimisel on oluline konstruktiivne intervall: kromaatilise helirida, täistoonhelirida kahel komplementaarsel kujul, kvindi-kvardiring. Keskushelide vaheldumist juhib tihti mingi põhimõte: liikumine üles või alla, liikumine mööda laadi helisid vms. Laadi või konstruktiivse intervalliga määratud helikõrgussüsteemi sees on kasutatud interpolatsiooni ning täidetud konstruktiivsete helide vahesid laadi mitte kuuluvate, enamasti ornamendi funktsioonis olevate abihelidega. Laadiselselt on helide permutatsioonidena ümberasetamisel kasutatud helikollektsiooni printsiipi: oluline pole heliklasside järjekord, vaid heliklassi kuulumine teatud heliklasside hulka. Helikollektsiooni mittetäielikkusest-täielikkusest on kujunenud numbris 3.2 eraldi parameeter: meloodiate kujundamisel on alustatud mittetäielikust helikollekt-

sioonist. Helikollektsiooni täiendatakse teatud ajavahemike tagant. Meloodia kujunemisel on oluline, et vabas järjekorras, ka heliklasse korrates, kasutatakse kõiki juba kollektsioonis olevaid heliklasse. Piltlikult kirjeldades on tegu otsekui pannkoogitaigna valmistamisega, uusi komponente järk-järgult lisades ning olemasolevat kogu aeg segades. Teose üks huvitavamaid helikõrgusstruktuuri tekkeprotsesse on aga püüd aimata muusikaliste vahenditega järele konkreetset helimaterjali. Antud juhul on selleks Jacques Roubaud' loetud luuletekst, millele François Sarhan on andnud nii helikõrguslikult kui ka rütmiliselt *colla parte* üksühese muusikalise vaste. Situatsiooni teeb huvitavaks see, et nii loetud kõnetekst (lindil) kui ka klaveril mängitud muusikaline vaste kõlavad sünkroonselt. Tekib illusioon, nagu poeet laulaks. Teoses on kasutatud ka heterofooniat: huvitavaim näide on *Aria da Lome*, kus helikõrgusstruktuur põhineb kahel ühtaegu laskuval kromaatilisel helireal, mis on teineteisest suure sekundi kaugusel.

Üheselt tajutavat muljet primitiivsest heterofoonias kasutamises ometi ei teki, kuna kahe paralleelse kromaatilise helirea helid ei esine kunagi vertikaalselt punkt punkti vastu, vaid alati arpedžeerides, samuti on struktuur täidetud muude ornamendi funktsioonis helikõrgustega ning laskuval heterofoonilisele kromaatilisele liinile on kontrapunkteeriva kajana vastu asetatud põhiliini kommenteeriv liin. Helikõrgusstruktuuri selline laadide identiteete rõhutav kujundus on kuulajale võimalus ooperi helimaterjalis orienteeruda, kuna sarnase struktuuriga laadide kasutamine loob helikõrgusvälju, mis on tajutavad dramaturgiliste juhtkompleksidena. Meetod annab ka tänuväärse võimaluse luua mitmekesisest ühtsuses.



## Tekstuur versus dramaturgia

Vestluses heliloojaga (Sarhan 2004. 1) selgus, et tekstuur oli üks esimesi ja olulisemaid parameetreid, millest sai alguse ooperi muusikalise tervikstruktuuri ülesehitamine. Pärast Jacques Roubaud' teksti struktuursetest iseärasustest tulenevaid otsuseid – tekst kulgeb kuuel erineval kihil, igatühele neist on Roubaud andnud oma iseloomustuse, oma värvi, – oli loogiline otsus, et ooperis on kuus tegelast: viis lauljat ja pianist.

Nagu öeldud, jagas helilooja poeedilt saadud „värviliste juhtnööride“ kohaselt rollid: must – bass, punane – bariton, sinine – tenor, roheline – metsosopran, lilla – sopran.

Niisamuti on ta määratlenud iga vokaalpartii muusikalise kujundi\*: sopran – väga aeglane liikumine, pikad laskuvad liinid; metsosopran – sopranist veidi kiirem liikumine, muutliku, kaootilise suunaga liinid; tenor – *rubato*, tõusvad lühikestest elementidest koosnevad liinid; bariton – kiire, repetitiivsed liinid; bass – väga kiire, järsult tõusvad liinid. Klaveri tekstuurid on

orkestraalsed, tausta loovad, saatvad või üleminekuid teostavad.

Kujundite kompleksidena on teostatud ka ooperi mitmete numbrite esimesed visandid. Esineb tekstuure, kus punktide pilves joonistuvad välja liinid, mis võivad suubuda akordi. On liinide pihustumist „punktivilvedeks“ ning üksikuteks punktideks. On numbreid, milles on joonte polüfooniat, pikituna punkti- või „punktivilve“-laadsete üksikelide, perkussiivsete või arpedžeeritud akordidega. Ooperi muusika analüüsiks võib kasutada ka sõna „pind“. On karedaid ja siledaid, pehmeid ja kõvu, elastseid ja jäiku pindu. Tekstuuri omaduste muutumine on läbiva dramaturgilise arengu teenistuses: ooperi alguse hõredatest ja karedatest tekstuuridest toimub liikumine tihedate ja siledateni. Lokaalsed muusikalised fokuseerimised on aga tihti teostatud meloodiliste fraaside esiletõstmisega muusikalisest pinnast.

## LAVASTUS

Helilooja on kirjeldanud ooperi dramaturgilist arengut: „Esimese osa algu-



sest teise osa teise numbrini leiab aset lineaarne areng, mille jooksul toimub üleminek kollektiivselt, mittepersonaalselt, ebasentimentaalselt, kirjeldavalt, mittefüüsiliselt, „lihatult“ kõlalt, tekstilt ja lavaliselt tegevuselt individuaalsele, personaalsele, sentimentaalsele, ennastvaatlevale „lihalikule“ muusikale ning lavalisele tegevusele numbris 2.2. Number 1.2 on vaheaste elavate ning salvestatud häälte vahel, elavad tungivad esile ja saavad „inimlikuma“ kõla. Numbris 1.3 säilib seesama fookus, mis on paika pandud numbris 1.2 või täpsemini: sellesama punkti detailiseeritud jätk, millesse numbris 1.2 oli jõutud. Number 2.2 on äärmusliku isikliku ning metafüüsilise valu karje ning kutsub esile esimese sentimentaalse reaktsiooni sopranilt (2.3), ning seejärel kõigilt teistelt (2.4). Samas ei tohi lauljate vahel olla mingit otsest kontakti. „Frikassee“ (2.4) peab tunduma numbriga 2.2 kommentaarina, kuid ka seni olnud stseeni ja arengu kokkuvõttena. „Frikassee“ on iga laulja isiklik intiimne kommentaar draamale ‘sisemine – väline’, ‘metafüüsiline – naturaalne’. See on ka kogu ooperi teatud ‘Alephi punkt’ (mõiste on laenatud Borgese lühijutust „Aleph“; Borges 2000), kuna ta sisaldab fragmente kõigist teistest ooperi numbritest, minevikust ja tulevikust. See on kõla ja füüsilise hingetõmbesse kadumise punkt. 2.5 on helisalvestus, ilma lavalise sündmuseta, näides vaid kadumise jätkumisena.

Pärast kesket ‘Alephi punkti’ on olulisimad dramaturgilised „tööriistad“ ja teemad suhted ‘individuaalne – kollektiivne’, ‘sentimentaalne tunne – kirjeldus’, ‘subjektiivne – objektiivne’ ning tundmatutest allikatest pärit väline surve. Kiirelt ja mõttetult nagu TV-kanali vahetus katkestab arengu intermeedium.

Number 3.1 (Esimene madrigal) on kollektiivne mäng, sisaldab idiootset mehaanilist aktiivsust, triviaalseid kom-

mentaare ja solistide vahelesegamisi ilma suuna või põhjusega. Number 3.2 (Teine madrigal) on kontemplatiivne, naasevad suhted ‘loodus – inimene’, tekst on kirjeldav, muusikas on oluline koht nii ansambli kui ka elektroonika kajadel. Number 3.3 on soprani sentimentaalne sissejuhatus vanale tundelisele loole. Järgnevad numbrid kõiguvad tegelikkuse erinevate tasandite vahel. Lindilt kõlav Roubaud’ hääl sulandub klaveri ja elektroonikaga või vastandub sellele, luues mulje vahekorra ‘isiklik – üldine’. Ooperi teine sõlmnumber pärast „Frikassee“ (2.4) on *Aria da Lome* (3.7), armastuse nostalgia. Aaria pealkiri on pärit Jaufré Rudeli „Tripoli krahvinna legendist“, täpsemalt legendi teisest osast, kus krahvinna üritab võtta kontakti oma armsamaga laevas. Legendil on sarnasusi Orpheuse ja Eurydike looga, kus viga juhtub Orpheuse tõttu. Tripoli krahvinna armastus on sümbolne ning sellel ei ole ei käitumuslikke ega ka sotsiaalseid põhjusi, see sarnaneb teiste palverännakuteaegsete lugudega, nagu näiteks „Tristan ja Isolde“. Ooperi *Aria da Lome*’s väljendab armastuseigatsust bass, sellele vastab lõpuks sopran. Vastus põhjustab looduskatastroofi (ooperi finaali, number 4.1). Idee pärineb renessansiaegsest uskumusest, et on olemas seos inimese tunnete ning loodusilmingute vahel (vrd tormid Shakespeare’i „Kuningas Learis“, mis on olnud „Kyrielle“ kirjutamisel suureks eeskujuks). Libreto tekstis endas pole katastroofist jälgegi, lauljad ei tohi katastroofi olemasolu isegi mitte aimata. Nagu „Titanic“ muusikud: laev upub, nemad aga jätkavad või püüavad jätkata mängu kuni lõpuni. Katastroofi tuleks kujutada lavaliste vahenditega: liikuv põrand, langevad seinad jne. Tenori lõpnumber 4.2 on kirjeldus, milles näib, nagu lähtuks väline katastroof inimesest seestpoolt. Selles numbris on kogu ooperi sisemiste ja väliste suhete koletis-

likkus: publik peab mõistma, et kogu lavaline tegevus on ühe tegelase sisemaailma ilming. Vahendaja rollis on seejuures lindilt kõlav Roubaud' hää, kuna kummalisel individuaalsel moel seob neid inimese sise- ja välismaailma asju poemi tekst. Ooper ei ole kristlik, muhameedlik või budistlik, välja arvatud tsitaat anglikaani palvest „Boys and girls, all must go to nothing“ („Poisid ja tüdrukud, kõik kaob“ numbris 4.1). Inimese ja looduse suhet ning maailma asju on tõlgendatud kui maailma algkontseptsiooni. Sellist tõlgendust esineb animistlikes religioonides või Põhjala paganlikes uskumustes ning seda võiks seostada ka *art brut*'i kunstnike maailmakontseptsiooniga [(Esimene madrigal, 3.1 (Sarhan 2004. 2)].

Frédéric Fisbachi lavastus on tehtud no-teatri esteetika vaimus: väliselt ülima rahu maski all pulbitseb tohutu sisemine energia, tungides esile üksikus žestis või repliigis. Lavastaja ette oli seatud ka küllaltki keeruline ülesanne: teostada mittenarratiivse luuleteatri kontekstis vaataja jaoks huvitav ning pingeline vaatamäng. Vestluses heliloo-

jaga selgus, et ta ei olnud rahul kõigi lavastuse üksikasjadega, lavastus tundus talle liiga staatiline. Välist staatilisust rõhutas ka lava puitkonstruktsiooni materiaalselt jäik vorm ning massiivsed kostüümid. Teisalt meeldis talle väga valgusrežiim.

Põhikontseptsiooni eest mitte vastutavana, kuid tööprotsessi liikmena oli minul huvitav jälgida ning kuulda erinevate inimeste reaktsiooni lavastusele ning tajuda ka publiku vastuvõttu. Helilooja arvamusega lavastusest nõustusid üksteisest sõltumatult nii mõnedki asjatundlikud inimesed, samas oli aga ka inimesi, kellele kogu tervik väga meeldis. Üldiselt hakkas lavastus lõpupoole järjest paremini elama. Kuna muusika lõppversioon valmis väga hilja, üksikud parandused tulid veel vahetult enne esietendust, oli loomulik, et tegelastele olid muusikalise esituse probleemid pikka aega takistuseks lavastuskontseptsiooni teostamisel.

## LÕPETUSEKS

François Sarhani variant on üks paljudest võimalustest leida tee läbi Rou-



Pascal Victori fotod

baud' teksti. Mind jäi aga ooperi puhul vaevama mõte poeedi teksti ning helilooja teostuse teatud kontseptuaalsest dissonantsist. Roubaud' tekst ei ole lugemiseks esimesest kirja pandud sõnast viimaseeni. Pigem on see tajumiseks ühes ajahetkes, tervikliku kolmedimensioonilise võrgustikuna, mille sõlmedes asuvad maailma erinevatel aegadel ja erinevates punktides olevad asjad.

Poeemi aega temporaalses mõttes kui ühte dimensiooni mitte arvestav lähtekontseptsioon asetab väga keerulisse olukorda muusika- või etenduskunsti teose looja: kuidas luua muusikateost või etendust, mis toimuks otsekui ühes ajavälises hetkes, sisaldades korraga kõiki võimalusi? Roubaud' tekstist oli ooperi jaoks välja nopitud erinevaid maailma asju, asetatud neid teatud järjekorda ning saadud jada, mis mõjub helilooja deklareeritud mittenarratiivsetest taotlustest hoolimata narratiivsena. Otseselt valeks seda pidada ei saa, kuna Jacques Roubaud' loengust 2003. aasta suvel Aix-en-Provence'is jäi meelde detail: nii nagu eksisteerib 406 võimalust liikuda Tokio ühest kahekümne üheksast kesklinna ümbritsevast raudteejaamast läbi linna teise raudteejaama, nii on igaühel võimalus poeemi asju oma-moodi ritta seada.

Sarhani ooper ei täitnud minu meelest päris lõpuni keerulist, poeemi otsekui ühes hetkes toimumise lähteülesannet. Niisamuti ei veennud mind lõpuni ooperi tonaalseid või laadilisi keskusi eksponeeriv ning polüstiilne helikeel, mis narratiivsust võimendas. Vahest oleks tulnud ooperile kui tervikkunsti-teosele kasuks ka poeedi, helilooja ja lavastaja tihedam koostöö juba ooperi kirjutamise algfaasis: praeguse tulemuse puhul tundus, et igaüks ajas veidi oma asja, kontseptuaalsetes põhiküsimustes kokkulepeteni jõudmata...

Neist mõningaist kriitilistestki mõtetest hoolimata pean „Kyriellet” siiski

üheks huvitavamaks meie aja muusika-teatri teoseks, millega on olnud võimalus tutvuda.

---

\* Nimetan muusikaliseks kujundiks (vrd saksa k *Gestalt*) kompleksset muusikalist sündmust, mida kontrollivad vähemalt helikõrgus, -kestus, vajadusel ka tekstuur. Kujundid on tihtipeale esimesed muusikalise struktuuri elemendid, millega helilooja alustab teose skitseerimist. Ülevaatlikkuse ning kiiruse huvides on helikõrgused tähistatud vaid registrisuhteid kajastavate kontuuridena, täpseid heliklasse määratlemata. Samuti on kestussuhteid taandatud punkt – joon (lühike – pikk) teljele ilma täpset kestust määratlemata.

Muusikalise kujundi graafiline visand on mugav töövahend, mille abil saab kiiresti ülevaate teose võimalikest registristest, rütmilistest, faktuurilistest ja vormilistest omadustest ning teose võimalikust dramaturgilisest ülesehitusest. Punkt – joon – mõtlemisel on ammendav teoreetiline vaste kujutava kunsti teoorias. Punkti, joone ja pinna problemaatikast, omavahelistest seostest, üleminekutest ning vormi loovast rollist on kirjutanud Vassili Kandinsky oma uurimuses „Punktist ja joonest pinnani. Maalielementide analüüsist.” („Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente”. Esmatrükk 1925, Langen, München; nüüdisväljaanne Benteli, 2000.)

### Sõnaseletusi:

*Canso* – laul, vanaproovanssaali sõna, kasutusel on ka vorm '*chanso*'. Keskaja oksitaani keeles oli '*canso*' või '*canson*' trubaduuri eelistatuim lauluvorm, mis avas nende kunsti olemuse. *Canso* abil loodi kombeka armastuse kontseptsioon, mis levis teiste trubaduuri hulgas. On teada, et see armastuse vorm, võlgnedes oma rafineerituse XI – XII sajandi provanssaali ühiskonnale ja kultuurile, saavutas tõelise kultuse iseloomu. Kombekas armastus, enamasti kõrgemast seltskonnast abielus „daami” ülistamise kaudu, ei taotlenud mitte vastuarmastust, vaid laulja omaenda armastuse täiustumist. Sellele daamile, kogu tema täiuses – ilus, vooruses, kultuursuses, õiglasel otsekoheuses, mõõdukuses, tarkuses, lahkuses – väljendas trubaduur, kes oli tema rüütel ja teener, täius-

likku poeetilisest austust. *Canso* ei ole niisiis mitte niivõrd jäiga vormi, kuivõrd reeglipärase faktuuriga poeem, mida alustades trubaduur väljendas oma meetrikaalast virtuoossust. Oma daamile lauldes taotles ta temale sobivaimat vormilist täiust või vähemalt võimalikult suurt rafineeritust, nõustudes oma laulu „puhastamisega”. *Canso* sisaldas viit või kuut refräänita stroofi ehk kupleed (*cobla't*) ning saatekirja (*tornada't*). Kupleed on loodud kas okta- või hektasüllaabilistena. Riimid võivad olla erinevad või identsed (unisoonsed *cobla'd*). *Tornada* sisaldas pühendust daamile või poeedi protežeerijale, mõnikord ka mõlemale. Kui daami ei soovitud identifitseerida, nimetati teda pseudonüümiga, mida daam mõistis. Vormi kohaselt oli *tornada* viimase kuplee kolme või nelja viimase värssi kaja.

*Canso*'sid löid väga erinevat sotsiaalset päritolu trubaduureid, nii kõrgest, nagu näiteks Jaufré Rudel (XII sajand), kui ka madalast seisusest nagu Bernart de Ventadorn (või Ventadour, samuti XII sajand). *Canso*-meisteriteks olid veel Guilhelm de Cabestan, Peire Vidal, Aimeric de Pegulhan, Pons de Capduelh jne. *Canso*'t viljeldi ka Hispaania aladel, tuntud on katalaani XIII sajandi trubaduur Raimon Vidal. *Canso*'sid lauldi saatega, kuid muusikale ei pööratud *canso*'t hinnates mingit tähelepanu (Marcel De Grève, <http://www.ditl.info/art/definition.php?term=1147>).

*Cobla* ehk stroof, 1 *cobla* võrdub 100 värssi.

*Entrebesca*r — Roubaud'oma tuletis sõnadest *entrelacement* (pr k põiming, punutis) ning *entrecimamen* (pr k Mistrali sõnaraamatus on sõna *tressimaci*, sellest tulev *mic-mac*, labürintlik asi, liiklus, maaklerlus). Sõna on pärit samast tüvest kui *tressar* (vanapr k *tresse*). *Entrecim* tähistab Roubaud' poeemis puulatva, kus puuoksad asetsevad kõrvuti pealistikku, erinevate puuvõrade või ka sama puu okste ristumisi (*entre-*) ning kirkaid valguskiiri (...*cim*) nende vahel ja kokkukirjutatult *entrecimamen* tähendab ka laiendust sõnale *entrecroisement*, omavahel risti. Sõnade tuletamisel on Roubaud kasutanud sama-sugust ahelvõtet nagu oma poeesias, mis viib sõnatähenduse hägustumisele (Roubaud 2003. 2: 169–180).

*Go*, ka *I-go*, *Tesuji*, *Wei chi* — hiina-jaapani iidne lauamäng, liigitatakse sarnaselt malega strateegiamängude hulka. Mängitakse kahekesi spetsiaalsel *go*-laual, 180 valget ning 181 musta nuppu. Mäng võib kesta paarist-kolmest tunnist paari-kolme päevani. Mängija üritab vastasmängija nuppe ümber piirata, ära lõigata ja elimineerida, võites sellega laual ruumi juurde. (<http://kgs.kiseido.com/>).

*Kyrielle* (pr k), litaania, lugulaul. Prantsuse nelikvärssis luulevorm, iga nelikvärss sisaldab refräänina korduvat rida või fraasi. Meetriliselt on nelikvärss kirjutatud kaheksasilbiliste ridadena, kuid seda struktuuri võib ka varieerida. Salmide arv ei ole piiratud, kuid üldiselt on kolm miinimum. *Kyrielle* tavaline struktuur on a/a/b/B, c/c/b/B, d/d/b/B, kusjuures B on korduv rida. Varieeritud struktuur võib olla a/b/a/B, c/b/c/B, d/b/d/B jne, kusjuures teine rida ei pruugi ülejäänutega riiumuda a/e/a/Z jne. *Kyrielle* vormi kasutasid trubaduureid vararenessansi ajal, sellel on seos litaania *kyrie* ga kristlikust missast.

*Théorie du rythme abstrait (métaphysique et mathématisé)* TRAMM — (pr k) abstraktne metafüüsilis-matemaatiline rütmiteooria, mille autor on organist, muusikateadlane ja matemaatik Pierre Lusson. Teooria rakedusallas kuulub nii poesia kui ka muusika analüüs, selle põhimõttel on loodud üks IRCAMi programmeerimiskeskonna *Open Music* raamatukogudest. (<http://www.ircam.fr/equipes/repmus/RMPapers/Bjim01/tramm2001.html>; <http://www.ircam.fr/equipes/repmus/mamux/documents/Tram.PDF>).

*Tornada* — kolmerealine *canso* saatekiri, mis võttis üle *canso* viimase stroofi kolme-nelja viimase värssi rütmiskeemi. ([http://eir.library.utoronto.ca/rpo/display\\_rpo/poetterm.cfm](http://eir.library.utoronto.ca/rpo/display_rpo/poetterm.cfm))

#### Allikaid:

Borges, Jorge Luis 2000: Fiktioonid. Aleph, Varrak.

Carter, Steven D. 1988. The Road to Komatsubara, A Classical Reading of the Renga Hyakuin. Harvard East Asian Monographs, 311 pages, Hardcover edition, ISBN 0-674-77385-3.

Roubaud, Jacques 2002. La Bibliothèque de Warburg, Éditions du Seuil, coll. Fiction & Cie, Paris.

Roubaud, Jacques 2003. 1. Grande Kyrielle du Sentiment des Choses, Nous, Caen. Roubaud, Jacques 2003. 2. Préparation d'une „Kyrielle du Sentiment des Choses“. Kogumikus: LEXI/textes 7, L'Arche Éditeur, Paris.

Sarhan, François 2003. Tentative de description de „Kyrielle du Sentiment des Choses“. Théâtres et musiques 2003, N 1, T & M, Paris.

Sarhan, François 2004. 1. Vestlus Andrus Kallastuga, Pariis, 29. III 2004.

Sarhan, François 2004. 2. Kyrielle du Sentiment des Choses. Partituur, versioon 16. I 2004.



Jacques Roubaud.



Helilooja François Sarhan ja lavastaja Frédéric Fisbach.

**François Sarhan** on sündinud 30. septembril 1972 Rouenis. Ta on prantsuse helilooja, kelle lava-, kammermuusika-, koori-, klaveri- ja elektroonilisi

teoseid on esitatud nii Euroopas kui Aasias. Sarhan on õppinud kompositsiooni Brian Ferneyhough', Allain Gaussini, Jonathan Harvey, Philippe Hureli, Magnus Lindbergi, Philippe Manoury, Tristan Murail', Guy Reibeli, Jean-Claude Risset' ja Marco Stroppa juures, muusikaanalüüsi Alain Louvier' ja Jacques Castérède'i, arvuti- ja elektroonilist muusikat Hans Tutschku ja Luís Naoni ning paljude teiste juures; lisaks sellele erinevate õpetajate juures esteetikat, tšellot, dirigeerimist, harmooniat ja kontrapunkti ning osalenud kolme aasta jooksul Jacques Roubaud' võrdleva poeetika seminaril Pariisi Kõrgemate Õpingute koolis<sup>1</sup>.

Heliloojadiplomi sai ta Pariisi konservatooriumist 1995; osales SACEMi stipendiaadina Brian Ferneyhough' ja Marco Stroppa kompositsiooniseminaridel Ungaris Szombathelys (1996–1997) ning kompositsiooni- ja arvutikursustel IRCAMis (1997–1998). Magistrikraadi sai Pariisi konservatooriumist analüüsi (1999) ja kompositsiooni (2000) alal.

Ta on valmistanud ette kammerooperi Aix-en-Provence'i ooperifestivalile (juulis 2003) ning monograafilise CD Prantsuse firma *Zig zag Territoires*'i märgi all.

Sarhani teoseid on esitanud paljud prantsuse solistid ja ansamblid: Nicolas Dautricourt, Céline Frisch, François Salque, Alexandre Tharaud ja Vanessa Wagner; *Ensemble SoNoR*, *The Gageego Ensemble*, *KammarensembleN*, *SIC ensemble*, *The Rosamonde String Quartet* ja *Soli Tutti*.

François Sarhan on õpetanud IRCAMis aastail 1998–2002 ning Marc Blochi Ülikoolis Strasbourg'is alates aastast 1999. Ta on kirjutanud „Muusikaajaloo“ ning olnud initsiaator loominguelsele kollektiivile CRWTH, kellega tehti multimeediaprojekte alates aastast 2000.

## Kust tuli mõte kirjutada „Kyrielle“? Mis võlus ning milliseid võimalusi nägid Roubaud' tekstis?

Tutvusin Jacques Roubaud' tööga kahekümneaastaselt, huvitusin nii tema teoreetilisest lähenemisest kui ka loomingu. Kirjutasin mõned lood tema luulele. Roubaud' endaga kohtusin mõni aasta hiljem Pariisi Võrdleva Poetika Keskuses<sup>2</sup>, kus ta tookord õpetas. Roubaud tuli kontserdile, kus kanti ette minu vokaallugu „Nuit sans Date“. Me rääkisime võimalikust koostööst. Ideed arendas edasi matemaatik Pierre Lusson, kes aitas projekti vormida. Lusson oli meie ühine tuttav. Seejärel tegi ta mulle esimese tekstiversiooni. Määratlesime reeglid, otsustasime teha sellest „ooperi“, s.o lavateose. Projektist „Kyrielle du Sentiment des Choses“ huvitusid mõned inimesed, sealhulgas festivali „Octobre en Normandie“ juht Philippe Danel, T & Mi juht Antoine Gindt ja Aix-en-Provence'i festivali juht Stéphane Lissner.

Kõigepealt otsustasin ma kasutada ettevalmistatud klaverit, viit inimhäält ning elektroonikat. Seejärel tegin plaani, kuidas valida sobivad tekstilõigud, ehitada üles dramaturgiline tervik ning määratleda erinevate elementide roll: lauljate ülesanded, klaveri funktsioon, elektroonika osa, karakterite olemasolu või puudumine, faabula, üldised teemad jne. Alustasin (paberile) kirjutamist aprillis 2002 ning jätkasin augustis 2002 IRCAMis ettevalmistatud klaveri ja arvuti taga. Lõpetasin partituuri detsembris 2002 ning töötasin seejärel elektroonika partiiga kuni esietenduseni Aix-en-Provence'is juulis 2003. Hiljem korrigeerisin partituuri enne etendusi *Colline*'i teatris Pariisis kevadel 2004.

Roubaud' töös paelus mind formaalse ning argise, igapäevase lähenemise süntees, snobismi puudumine, mittemodernistlik ning mittekonservatiivne lähenemine, huvi matemaatika, truba-

duuride, mälu vastu üldiselt, tema kui inimese peenetundelisus, tema töö määratu suurus.

Roubaud ei ole tüüpiline nähtus prantsuse poeesia ajaloos, kuna ta on huvitatud vormidest, näiteks sonetist, ja töötab palju filtrite, matemaatikaga. Ta kuulus loomingulisse rühmitusse nimega „OuLiPo“, mida nüüdsel ajal teavad vähesed. „OuLiPo“ ja Roubaud esindasid teravat vastuhakku prantsuse sürrealismile. Jacques Roubaud, Georges Perec ja „OuLiPo“ algatasid kuuekümnendatel prantsuse luules ratsionalistliku liikumise.

## Kuivõrd tuttav olid sa teksti taga oleva matemaatilise teooriaga TRAMM?

Pierre Lussoni teooria TRAMM põhialused on:

– arvud on kõikjal ning enne kõlasid. Muusika on arvud, mille lõpptulemuseks on kõla, see on uus-pythagorlik lähenemine;

– rütmiteooria on kordust sisaldavate vormide üldteooria. Mind on huvitanud selle muusikaline tähendus, seda võib kasutada igasuguse poeesia puhul: see võtab arvesse ükskõik millise korduva elemendi (takt, noot, silp, värss jne) kui sündmuse, mida võib esitada abstraktse punktina, mille omadused on määratletud. Näiteks, kui me võtame Beethoveni Viienda sümfoonia esimese takti omadused, siis kõik need, mida me selles taktis määratleda võime, rütm, meloodia, korduvad noodid jne, tekitavad selle sündmuse. Iga selle takti omaduse kohta võime öelda kas „jah“ või „ei“: „jah“, et on korduvaid noote, „ei“, kuna puuduvad akordid jne. Neid kirjeldatud omadusi nimetatakse „tähisteks“ (*marquage*). Igale järgmisele sündmusele me anname needsamad tähised, nii et me võime nende abil juhtumeid omavahel võrrelda ning saada kordumise abstraktse kirjelduse.

See meetod huvitab mind, kuna selle vahendiga on võimalik kirjeldada nii poeesiat kui ka muusikat ja veelgi enam: määratledes vokaalteose poeetilised sündmused, võime me võrrelda mõlema abstraktset vormi, analüüsisides kõigepealt teksti, siis muusikat ja seejärel võrrelda mõlemaid tulemusi.

### **Milline on sinu meelest Roubaud' teksti taga olev suur küsimus? Kas see üldse eksisteerib?**

Roubaud' tekstis ei ole ühte suurt küsimust, küll aga suur hüpotees. See, kuidas tekst on kirjutatud, esindab positiivset mõtlemist: asjad, kui neist räägitakse, on nagu nad on. Poeesia ütleb seda, mida ta öeldes ütleb (*la poésie dit ce qu'elle dit en le disant*). „Kyrielle“ küsib väga naiivseid asju, naiivseid puhtas, „umbusu hajutamise“, asjade olemuse jaatamise mõttes. See ei ole „maailmavallutamine“.

### **Milline on art brut'i maailmakontseptsioon?**

*Art brut'* (töötlemata kunst) kontseptsiooni töötas välja prantsuse kunstnik Jean Dubuffet. See kunst ei ole professionaalsete kunstnike looming, vaid seda teevad näiteks haiged inimesed, vangid või lihtsalt amatöörid, kes ei katvate seda müüa. *Art brut*-kunstil on teatud spetsiifika, spetsiaalsed (ebakonventsionaalsed) tehnikad, teemad, millel on otsene suhe kunstniku isikuga, need ei ole ametliku haridusega kunstniku interpretatsioonid. Mõnedel sellistel kunstnikel on väga lai väljenduskaala, mille kaudu nad annavad edasi igapäevaste asjade abil kogu maailma. Tihti on sellel kunstil müstiline, vahel religioosne, vahel ka autoteraapiline perspektiiv. Seda on viljelnud näiteks Adolf Wölfli, Eloïse, André Robillard.

### **Millised on sinu muusikalised eeskujud?**

Frank Zappa — tema vabadus, kujutlusvõime, virtuoossus, taastootmine; André Breton — üldised ambitsioonid ning vastuseis kunst kunsti pärast põhimõttele; Jacques Roubaud — vormi ja väljenduse, uue ja vana sulam; üks projekt kogu eluks; Rémy Stricker — tema raamatud Lisztist, Beethovenist, Duparcist ning muusika ja psühholoogilis-sotsioloogilise konteksti suhted; Pierre Boulez — perfektsionism; Gabriel Fauré — lõppematud kulgemised, muutuste samasus. Tema Teine kvintett, Keelpillikvartett, Teine viulisonaat.

### **Mida oled õppinud oma õpetajatelt?**

Ferneyhough'lt — tasandite kompleksust. Lindbergilt — mitte midagi, kuna ta on väga pragmaatiline, pakkumata midagi peale lahenduste. Võib-olla peaks hea õpetaja esitama ka küsimusi. Harveylt — mitte midagi.

### **Kuidas on lahendatud „Kyrielle“ elektroonikapartii?**

Olivier Pasquet pakkus välja mõnigad kõlatransformatsioonid, mõned vahendid, mille ta teostas MAX/MSP abil. Kasutasin nii neid kui ka muid asju. Lõpuks naasin tagasi süsteemi juurde luua MAXi *patch'e*, mille vallandab klaveri midi-pedaal. Kasutasin MAXi ka muudes funktsioonides, luues näiteks kõlatransformatsioone või vallandades muusikalisi sündmusi, transformeerides ja sünteesides reaajas.

Pariis, 29. märts 2004

Küsinud ANDRUS KALLASTU

### **Märkused:**

<sup>1</sup> *Ecole des Hautes Études*, Paris.

<sup>2</sup> *Centre de Poétique Comparée, L'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO)*, 1, rue de Lille, 75007 Paris, France. <http://www.crimlangueso.asso.fr/htfr/inalcocrim.htm>



# FUUGAD TÜHJALE TUSALE

KÄRT HELLERMA

„TUNNID“ (*The Hours*). Režissöör **Stephen Daldry**, stsenarist **David Hare** (*Michael Cunninghami* romaani põhjal), produtsendid **Robert Fox** ja **Scott Rudin**, operaator **Seamus McGarvey**, lavastuskunstnik **Maria Djurkovic**, monteeriija **Peter Boyle**, helilooja **Philip Glass**, muusika: **Richard Strauss**. Osades: **Nicole Kidman** (*Virginia Woolf*), **Julianne Moore** (*Laura Brown*), **Meryl Streep** (*Clarissa Vaughan*), **Stephen Dillane** (*Leonard Woolf*), **Miranda Richardson** (*Vanessa Bell*), **George Loftus** (*Quentin Bell*), **Charley Ramm** (*Julian Bell*), **Sophie Wyburd** (*Angelica Bell*) jt. 35 mm, 114 min, värviline. © Miramax Films/Scott Rudin Productions, USA, 2002.

*Why is life so tragic; so like a little strip of pavement over and abyss. I look down; I feel giddy, I wonder how I am ever to walk to the end. But why do I feel this?*

Virginia Woolfi päevikust, 25. X 1920.

*Valu tuli vaigistada. Mis valu? Veritsevate marrastuste valu, mis tekkis vastu maailmaruumi suurt ükskõiksust ära löödud ja kahjustatud membraanides.*

Margaret Atwood. Orüks ja Ruik. Tõlkinud Riina Jesmin.

**Elu kui halo.** On huvitav, et **Virginia Woolfiga** – nii tema autobiograafia kui ka tema teoste ja nende interpretatsioonidega – tegelema hakates on väga oluline häälestuse küsimus. Iga kirjaniku puhul see asjaolu nii teravalt kaasa ei mängi. Emotsioonid ja hetkemeeleolu, olgu see siis enesehaletsuse troostitu kuristik, ülim õnneuforia või midagi nende vahepealset, tuleb lihtsalt kõrvale jätta, avada ajukataloogis koht, kus asub mõistuslikult konstrueeritud analüüsi-

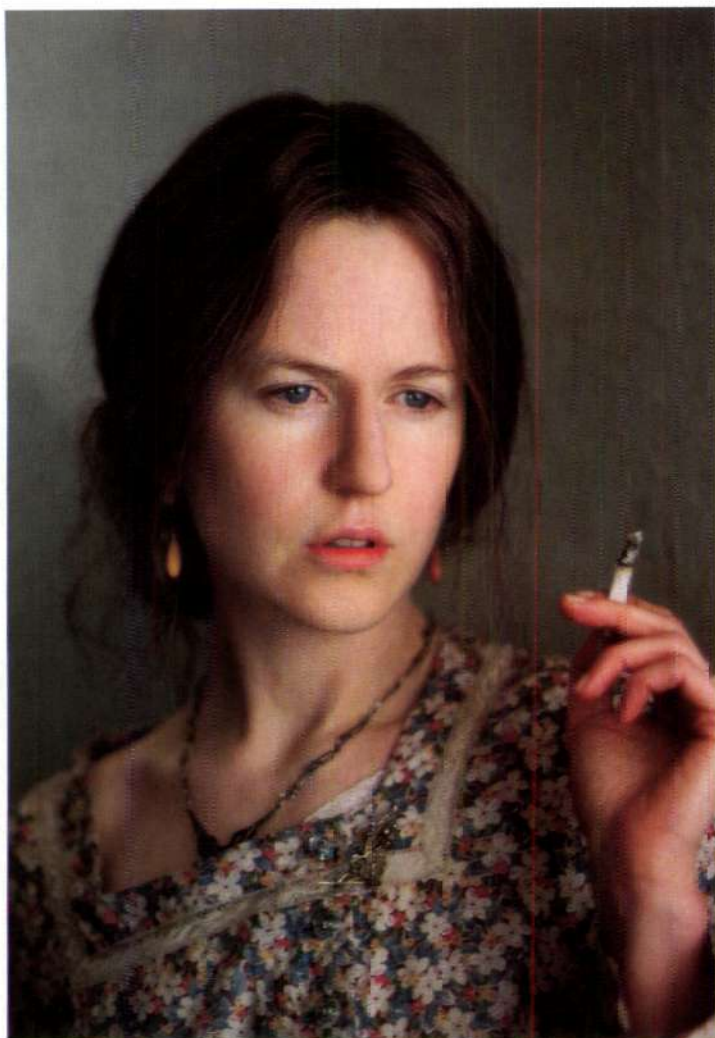


Virginia Woolf.

skaala, paigutada ette sattunud „objekt“ sellele professionaalselt ära ja tegu on tehtud.

Woolfi puhul kätteõpitud, jahedalt sirgjoonelised analüütikutõed ei kehti. Õigemini ei ole need lihtsalt nii hõlmasvad, kui antud juhul vaja oleks. Tema puhul läheb tarvis täiesti erilist skaalat, sellist laineala ja häälestust, mis seostub teatud raskesti defineeritava elutunnetusega, kus kõik harjumuspärane teise- neb ja hajub, muutub rütmiliseks loitsuks, liikuvaiks värvilisteks varjudeks, õhu virvenduseks, sätendavaks eeterlikuks uduks, sõmerjate valguspunktide tantsuks – olekuks, kus puuduvad küll selged piirjooned, aga kõik on korruga olemas, nii elukanga uhke voogamine kui ka inimlik pürgimus seda ühekorraga hõlmata; ühtaegu nii küllus ja täitumus kui ka tühjus ja põrm.

Tema romaanid ei kehasta seda žanrit tavapärasest mõttes, kus üks sünd-



„Tunnid“, 2002.  
Režissöör  
Stephen Daldry.  
Nicole Kidman  
(Virginia Woolf).

mus järgneb teisele ja tegelased esitavad oma võimaliku, aste-astmelt lahti hargneva arenguloo. Need romaanid on ühelt poolt samuti lood, aga teisalt võiksid nad sama hästi olla näiteks muusikapalad, balletid või impressionistlikud maalid, sisaldades kvintessentsi erinevatest loova väljenduse liikidest, seda intensiivset põiheli, mis ideaalis – tuumas, keskmes, nähtamatus seemnes – peaks neis kõigis olema enam-vähem üks ja sama.

Võiks öelda, et Woolfile iseloomulikus tundeseisundis elu kiireneb ja valgus tiheneb. Seal peegeldub veetilgas

meri, igas eluhetkes kumiseb saatus ja maailmast saab uut moodi kõnelev tervik. Liikumine, õieti lendamisega sarnanev hoog on seal ainuvalitseja ja paigalseis puudub üldse.

Seesugune tunnetus pole mitte alati käepärane ja selle saavutamiseks ei piisa, piltlikult öeldes, üksnes roosade prillide ettepanemisest. Siis muudab maailm küll värvi, aga kõik muu jääb ikkagi samaks. On tarvis otsustavat üleminekut ühest mõõtkavast teise, hüljata kõik argine, et suuta Woolfi moodi tunnistada: „Elu ei ole sümmeetriliselt paigutatud tulede rida; elu on kiirgav halo,

pool-lüüme nimbus, mis ümbritseb meid teadvuse algusest lõpuni." (Kaas- aegne proosa. Tõlkinud Jaak Rähesoo. – Virginia Woolf. Esseed. „Hortus Litterarum“, 1997, lk 71.)

**Janu allika ääres.** Näikse, et ka film „**Tunnid**“, mis ei tõuku küll otseselt ühestki Woolfi teosest, vaid on üksnes kaudselt seotud nii tema romaani „**Proua Dalloway**“ kui ka tema isikuga, nõuab vastuvõtuks teatavat valmisolekut. See on küll mõneti teistsugune olek, kui on eeldatav Woolfi romaanide lugemise puhul. Nimelt siis, kui oled üliväga rahul, õnnelik ja keskendumisvõimeline – keskendumine on hea rohi maailma valu vastu –, pole kuidagi võimalik filmitegelaste ja nende probleemidega samastuda. Sel juhul jäävad nende hädad kaugeks ja nende kibedus ei huvita. Abstraktne nälg ja tühi tusk, mida filmist õhkub, ajab naerma ja tekitab tüdimust. Raske on aru saada tõsiasjast, et kala vees võib kannatada janu. Aga ka allika ääres võib janusse surra ja on surdudki.

Emotsionaalne toonus on muutlik: tundeline ebastabiilsus, kurbuse ja kerguse vahel kõikumine on siiski tavalisem seisund. See ebamäärane rahulolematumus, kurbus, millel polegi nähtavat põhjust, aga mis muudab hinges püsimise parajaks katsumuseks, mürgitab mõnikord elus pikki perioode. Ja siis, kui sama õõnsus on rinnus, tükk kurgus, rahutus hinges, valu südames, elad filmitegelaste kannatustesse hõlpsalt sisse. Kurbuse lugusid näib inimesel olevat ikka rohkem kui rõõmu lugusid. Muinasjutudki lõpevad alati siis ära, kui õnn juba kord õuele on saabunud.

Täitumus- ja küllastustunne suretab välja vajaduse lugude järele ja paneb neid mõjuma vaid segavate ripatsitena. Lood tulevad tühja kohta täitma, hädalistele abi andma, pakkuma väljapääsu seisundist, kus maailma külm klamber

kõri ümber sulguda ähvardab ning meelegeide ulguma ja pead vastu seina peksma ajab.

Jah, kes poleks siis kas või kordki tahtnud põgeneda maailma äärelle, hüpata kuristikku, veeretada end sulgede ja tõrva sees? Aga on jõudnud kas raudteejaama kõledasse üksindusse või itkenud tasakesi mõnel täissoditud pargipingil, kõrval äralõhutud prügikast ja nina all hulk mahavisatud konisid. Kriis on lõppenud taltumisega ja oma pooleli- jäänud toimetuste juurde tagasi siirdumise- ga.

Neid, kes on enesetapufantaasiad teoks teinud, on siiski vähe. Virginia Woolf tegi, aga ta ei ole läinud kirjan- dusajalukku mitte enesetapuga – see on küll üks tema müüdi osi –, vaid ik- kagi suure modernistina, kelle looming vaimustab üha uusi põlvkondi, hooli- mata sellest, et tema romaanid pole su- gugi kergesti loetavad. Talle tuleb Lon- donisse siiani kirju ja tema fännklubil on tuhandeid liikmeid.

**Haigus kui müüt.** Woolf on kultus- isik ja peaaegu tema iga liigutus, iga kiri ja märkmepaber on dokumenteeritud ja arhiveeritud. Alles on tema päevikud, abikaasa **Leonardi** päevik; temast on kirjutatud mitmeid biograafiaid, millest kandvaim pärineb tema õepoja **Quentin Belli** sulest.

Tema eludraama toidab paljusid tõl- gendusi, mille tõeväärtust enam keegi kontrollida ei saa. Nagu müütides ikka, põimuvad neis reaalsus ja väljamõeldis. Samas on müüdid need, mis säilivad, tegelikust elust jääb aga vaid mälestus. Ja seegi kestab niikaua, kui elab keegi, kes on mütolooqilist isikut ihusilmaga näinud.

Filmis „**Tunnid**“ on Woolfi müüti kaunis meelevaldselt töödeldud, utree- ritud ja lihtsustatud. Film peegeldab rohkem filmitegijate otsinguid kui või- malikke Woolfi omasid. Aga nii on see



„Tunnid“.  
Julianne Moore  
(Laura Brown).

ikka, kui asutakse kirjandusteoseid filmilinale seadma. Siin on pealegi tegemist kahekordse filtriga: **Michael Cunninghami** teos, mille alusel vändati film, oli juba omakorda interpretatsioon.

Filmi-Virginias (**Nicole Kidman**) on kurvastavalt vähe kirjanikku, rohkem hirmunud, survestatud kuju, perekonnaelust väsinud haiget naist. Kirjutavat Virginiat vaatajale ju ei näidatud, küll aga letargiliselt voodis lebavat Virginiat. Filmi kahes ülejäänud liinis figureerivad proua Dalloway protagonistid mõjusid temast elavamatenagi.

Muidugi on kirjaniku tööprotsessi raske visualiseerida, sest kirjanik ei mõtle pildiliselt, nagu filmitegija seda tegema peab. Visuaalselt polegi filmile midagi ette heita: see kulgeb tempokalt, kasutab palju suuri plaane ja kiireid üleminekuid, pakkudes käega katsutavat reaalsust, korralikku narratiivi, lihtsaid vastuolusid ja arusaadavaid tundeid. „Tunnid“ jääb läbivalt reaalses võtmes pilguheiduks inimsuhete diskomfortsesse võrgustikku.

Woolfi loomingu sisulisi kvaliteete – rütmi, värelust, ekstaasi, tinglikkust – oleks väga keeruline panna visuaalsesse vormi, nii et tulemuseks ei oleks ainult väljatõmmatud antenniga ja pil-

dita jäänud televiisori parastav särin. Ei saa filmida seda, mis on nähtav vaid vaimusilmale. Kino ei ole vaimusilmas tehtav kunst.

**Õõtsuv kiik.** Filmis kasutamist leidnud motiivide puhul, mis **Virginia Woolfi** isikust lähtuvad, paistavad olevat tähenduslikud üksikud dramaatilised dialoogid, kus nukra moega kirjanik pillab justkui kogemata fraase, mis näiliselt on argist ja juhuslikku laadi. Ometi tekib tunne, et niimoodi väljendab ta kogu maailma hirmutavust ja ebaõiglust, mida ta täie teadlikkusega oma õlgadel kannab. Nendes, pealtnäha hajali, aga suurt tundelist koormust kandvates fragmentides peitub teatava nurjumiskogemuse kuulutus, äpardumise retoorika, igasuguse inimestevahelise kommunikatsiooni olemuslik puudulikkus. Woolfi valu on peen, rafineeritud ja poeetiline. Woolfi moodi nurjuda ja äparduda pole mitte kõigile jõukohane, osutab film, milles pearõhk on külmal tegelikkusel ja võõrandunud inimsuhetel.

Filmis on kirjanik enamasti tusa-meelne, napsõnaline, pateetiline ja kõrk. Páris-Woolf võis olla küll hädas ja pahur, aga mitte kogu aeg. Sõbrad näiteks mäletavad Virginiat mitte sugu-

„Tunnid“.  
Meryl Streep  
(Clarissa Vaughan).



gi kurva ega masendatuna, pigem suurepärase vestleja, naerva, naljatleva, intelligentse ja vaimuka kaaslasena, kelle iseloom oli muutlik. Ta võis olla vägagi karm ja keevaline. Talle olevat meeldinud klatšida ja sageli tegi ta õelaid märkusi oma sõprade aadressil. Aga ta võis nalja heita ka iseenda üle ja naerda enda üle koos kaaslastega.

Vahel võis ta olla väga jutukas. Tema majapidaja kuulis muide tihti perenaist omaette rääkivat. „Seinad nende majas olid väga õhukesed, vannituba asus otse köögi kõrval ja kui Mrs Woolf enne hommikusööki end pesi, kuulsin ma, et ta räägib iseendaga. Ta rääkis ja rääkis, küsis endalt küsimusi ja vastas ise nendele. Ma arvasin, et seal on veel kaks või kolm inimest... Seda juhtus hommikuti tihti...“

Filmis on väga häid dialooge, näiteks hetked, kui Virginia vestleb oma õelapsegaga. „Mis juhtub pärast surma?“ küsib laps temalt. „Me läheme sinna tagasi, kust oleme tulnud.“ – „Aga ma ei mäleta seda.“ – „Mina ka mitte.“

Woolfi puhul rõhutatakse eriti tema haigust, maniakaaldepresiiivset psühhooosi (mida tänapäeval nimetatakse ajukeemia bipolaarseks häireks või lihtsalt haiguslikuks meeleolukõikumiseks) ning seda, et kirjutada suutis ta

ainult maniakaalses faasis olles. Depressiivsesena üritas ta kas aknast alla hüpata või end ära uputada. Tema abikaasa Leonard oli Virginiale range põetaja, kes jälgis tema meeleolusid iga päev ja fikseeris need üksikasjalikult oma päevikusse. „Tunnid“ kasutab ära selle olukorra elulist järeldust, näitab, kuidas Virginia pideva jälgimise all olemisest villand saab.

Haigus oli nagu kiik, millel ta kogu elu õõtus. Selles õõtsumises, selles haiguses on midagi universaalset. *Kõik kiigub!* – /taevas, maa, vesi ja tuli,/ ja jumalik *Salajane*, ütleb iraani müstik **Kabir** raamatus, mis hiljuti **Doris Kareva** tõlkes ilmus. Oleme selle kiikumise teenrid, nendib Kabir. Woolf tuletab oma kannatustega seda meile uuesti meelde.

**Mitmehäälne päev.** „Tunnid“ toitub ennekõike inimese igapäevases traagikast, sellest nii tavalisest õnnetu olemisest tundest, eksistentsiaalsest ängist, mille keskmes elab tahtmine olla „keegi teine“ ja viibida „kusagil mujal“.

Selle filmi ülesehitusele leidub kohtane muusikaline paralleel, nimelt fuuga. Fuuga on polüfooniline heliteos, mis rajaneb teose alguses ühehäälselt esitatud teema kordamisel teistes hääldes. Selles muusikavormis astuvad sisse mitu häält

järjestikku ja esitavad teema vaheldumisi. Teemat korratakse üha, aga erinevates helistikes ja mitut moodi. Peale üheteemaliste on ka mitmeteemalisi fuugasid. Algselt oli fuuga aga kaanon, mitmehäälneline imitatsiooniline vokaalteos.

„Tundides“ jookseb samuti üks teema, kuid erinevates helistikes, erineval ajal ja visuaalsele kunstile iseloomulikult erinevate statistidega. Dirigendina, saatusejumalannana ja kaaskannatajana juhib Virginia Woolf kolme naise elu. Film võtab vaatluse alla ühe päeva nende elust, fikseerib nende tusa, tekitab sellest mitmeid kihte, jutustab igas kihis oma kurba lugu, milles igaühes on midagi algsest kurbuseest ja mis kõik ringiga algusesse tagasi jõuavad.

Naised ju ei tunne üksteist ja elavad eri aegadel, kuid nende päevategemistes on palju kattuvaid elemente, korduvaid olukordi, ühelt teisele projitseeritavaid tundeid. Nad kõik on hõivatud peo ettevalmistamisega, lootes, et see aitab neil oma tуска unustada — ja nad kõik kukuvad omal moel läbi.

Itaalia keeles tähendab *fuga* jooksu, põgenemist. Jooksu ja põgenemise kujund on iseloomulik nii „Tundide“ dünaamilisele vormile, kus rõhk on üleminekutel ühelt liinilt teisele, kui ka sisule, kus tegelasi lakkamatult ahistab iseenda ja oma elu eest ärajooksmise soov. Ainitiste klaverihelide saatel teevad nad selle erinevalt teoks.

**Armastuse hurm.** „Tundide“ põhi-teemaks võib pidada pürgimust armastada ja olla armastatud, aga ka osutust, et naiste ja meeste armastus on erinev. Filminaised, kes otsivad ja igatsevad armastust, on loonud endale oma kujutelmataiuslikust armastusest — tõmmanud endale sõormeisse armastuse magusa lõhna — ja see hullutab neid hoopis võimsamalt kui mehe-naise armastus selle reaalsel kujul.

Mis veider vastuolu see on? Meeste

puhul samastub armastus tavaliselt püüdlusega vallutada konkreetset ihalduse objekti. „Vallutamise“ sõnasse on juba eos sisse kirjutatud armastuse kehaline loomus. Selleta on armastus poolik, ei anna võimalust elust täielikku rõõmu tunda. Jah, armastus on vallutus, ükskõik kas vallutatakse maid või vallutatakse naisi. Mõlemad tähendavad oma märgi mahapanekut, uue territooriumi omamist, mida pühitseb rõõmulipu heiskamine. Mees tahab naisega jõuda kehalise läheduseni — nii nagu tuleb oma maa-alale lüüa piirikupitsad, et see, kes seal peremees on, oleks juba kaugelt näha.

Naiste jaoks on asi teisiti. Nemad ei taha armastuses konkreetseid piirikupitsaid, nendele piisab teinekord vaid fluidumist, hurmast, unelemisest, igatsemisest, võrgutusest vaimus. Füüsiline armastus on neile hoopis teise tähendusega kui mehele, kellele see enamasti tähendab nii piiramatut elujõu allikat kui ka uhkustunnet iseenda jõust, iseenda viimseinstantsilist maksmapanekut, lõplikku kinnitust oma olemasolule, pitsarit, tunnistust, heakskiitu, elumahlade täielikku voolamist nii kaudses kui ka otseses mõttes.

Nii ei mõistagi mehed naiste draamatilist soovi elada oleviku asemel pigem minevikus või tulevikus, olla „ära“. Ka „Tundide“ naised justkui ootaksid kogu aeg midagi, mis nende elu muudaks, aga pagevad kõige eest, mis seda juhtumisi teoks võiks teha. Mehi teeb selline hoiak kärsituks. See on nende spontaanselt avatud loomusele sügavalt võõras.

Naine lihtsalt peab kehalises armastuses olema hulga ettevaatlikum, sest temale tähendab lähedus rõõmu kõrval ka surmaohtu: ta võib jääda rasedaks, ta võib sünnitusel surra, tema laps võib surra. Naise jaoks armastuse antud töötused ei täitu — või täituvad väga harva —, kui lasta kehadel liiga energiliselt kõnel-

da. Naudingust hävinguni võib olla vaid väga lühike samm.

Muide, **Virginia Woolf** peab näiteks essees „**Kolm gini**” meeste vaimu läbinisti rikutuks. Seda rikkuvat agressiivsus, võistlus- ja võitlusihha, mis naistele olevat täiesti võõras, koguni mõisteta-matu. Nii pidas ta mehi juba loomu pool-est pahelisemaks, naisi aga idealiseeris.

Naiste ja meeste armastuse mõneti spekulatiivse konstruktsiooni juurest on hõlbus liikuda märksõnani „feminism”. Woolfile see sõna ei meeldinud, kuigi nüüdisaegsed feministid on teda pidanud oma eelkäijaks ja prohvetiks. Praeguste feministlike teooriatega oleks Woolfil ilmselt palju polemiseerimist, suur osa neist on ka väga akadeemilised ja mõeldud n-õ tsunftisiseseks kasutamiseks. Näiteks **Julia Kristeva**, kelle intellektuaalsus ja abstraktsioonivõime on talle kindlustanud ajastu silmapaistva ma mõtleja tiitli, leiab oma kuulsas artiklis „**Naiste aeg**”, et naised peavad isenda asemel hakkama jälle armastama oma lapsi: „Lapse sünniga seevastu satub ema ühe tavatu kogemuse labürinti, milleks on armastus kellegi teise vastu. [---] Teha see protsess läbi ilma masohismi langemata ja oma isiksust afektiivses, intellektuaalses või professionaalses plaanis nullistamata — niisugune tundub olevat süüst vabastatud emaduse võit.” (Nais- ja meesuuringute ajakirjas „**Ariadne lõng**” 2003, nr 1/2, lk 178.) Seda nõuannet — kuulutust, käsku, soovitusi — esitatakse kui avastust, nagu poleks tavaline mitte see, et emad oma lapsi armastavad, vaid see, et nad seda ei tee. Emaarmastust ei pea Kristeva seega sugugi ürgseks loomusunniks, vaid ohvriks, mida tuleb tuua teadlikult. See, et hälvet on lihtne presenteerida normina, ei näita mitte ainult seda, kui suhteline on hälbe ja normi vahekord, vaid seda, kui laialt on levinud moodsa aja suurim katk: üleüldine emotsionaalne vaesus.

**Kärbsed klaasil.** Woolf oli natuke ka masohhist, nagu on paljud naised. Tema romaani „**Orlando**” põhjal vändatud ilusas filmis (režissöör **Sally Potter**) oli nii selgelt näha, kuidas peategelane ei oska nautida armastust, mis talle on sülle langenud, vaid piinab ennast aina mõttega selle kadumise pärast. „Tunde” kannab samasugune piinatustunne, selle vahega, et seal ongi armastusest alles vaid riismed.

Ja ikkagi on „Tundide” naised nagu kärbsed, kes on kogemata umbsesse ruumi sattunud ja käivad seal mööda aknaklaasi edasi-tagasi, valgust ja õhku igatsedes — aga ei saa, sest klaas on ees. Klaasi peal käies käituvad nad veidralt

„**Orlando**”, 1993. Režissöör Sally Potter. Tilda Swinton (Orlando).



ja vastuoluliselt: vahel jalutavad rahulikult, justkui leppides olukorraga, siis jälle pöristavad närviliselt ja peksavad tiibadega vastu klaasi, kuni kurnatuseni välja. Ja kui avad neile lõpuks akna, ei tee kärbsed väljagi vabadusest, mis on sealsamas, vaid eelistavad jätkuvalt vastu klaasi viskuda.

See on ka inimestele üle kantav olukord, mis ei näe sundseisust väljapääsu, kuigi väljapääs võib olla otse kõrval.

Naiste suudlused, mida „Tundides“ ülerõhutatult näeme, on üks olulisi filmielemente, mis tuleb vähemasti korra ette igas loos. Küllap viidatakse nii tege- laste varjatud homoseksuaalsusele. Omasooiharus on samuti üks Woolfi müüdi osi, kuigi on teada, et tema homoseksuaalsed fliridid ei läinud kunagi füüsiliste suheteni. Woolfi ihalused kandusid üle sooliste piiride ja rändasid pigem androgünsetele kui biseksuaalse- tele radadele.

Virginia Woolfi biograafid on rääki- nud tema üldisest vastumeelsusest füü- silise armastuse vastu. Seda on seosta- tud ka sellega, et teda lapsepõlves sek- suaalselt kuritarvitati. „Mul pole enam mingit rõõmu oma kehas,“ on ta ise öel- nud. Siiski peeti tema ja Leonardid abielu õnnelikuks. „Ükski paar poleks saanud meist õnnelikum olla,“ kirjutab ta oma lahkumiskirjas Leonardile. See oli mui- dugi liialdus. „Elan vastumeelset elu,“ oli ta ju mõni aeg enne mehele tunnista- nud, kui ta Londonisse põgeneda tahtis ja mees ta jaamast kätte oli saanud.

Woolf eelistas oletada, et inimesel vaimse olendina pole sugu, et soolisus on meie kehalisse olemusse kaasa paki- tud taak. Ta oli selleks liiga eeterlik olend, et taluda armastuse jämemate- riaalsemat osa. Ka õhus olev armastus polnud Woolfile mingi läbi elu kestav seisund, vaid mõne valitud õnnehetke jooksul kogetud intensiivne tunne. See tähendab, et armastuse tipp hetkedele lisandub alati ka traagiline münt.

„Alusta, kuidas tahad, lõpuks tuleb ikka nii vähe välja,“ leiab Richard ja hü- pab aknast alla. „Mõnikord ei leia asu ja tuleb tahtmine end tappa,“ ütleb Lau- ra ja valab suuri pisaraid, sest ei suuda end tablettidega mürgitada. „Elule näk- ku vaadata ja siis loobuda,“ deklareerib Virginia ja uputab end ära.

„Tunnid“ on nukker hümn loobumi- sele, kaotustele ja surmale.



Stephen Daldry.

Nagu tema kaasmaalased Nicholas Hytner, Sam Mendes ja Anthony Minghella, tegi ka **Stephen Daldry** (sündinud 2. mail 1960 Dorsetis) enne filmindusse tulekut karjääri teatri vallas. Alustanud noorsooteatris ja tsirkusekloun Elder Milletti assistendina, läks biseksuaalne Daldry pärast Sheffieldi ülikooli tööle Londonisse Gate-teatrisse, kus lavastas sadakond näidendit. 32-aastaselt sai temast Royal Court Theatre kunstiline juht (seda ametit pidas ta 1999. aastani). Koostöö filmikompaniiga Working Title al- gas lühifilmiga **Eight** (1998). Järgnesid men- nukaks osutunud „**Billy Elliot**“ (2000) ja „**Tunnid**“ (*The Hours*, 2002). Seejärel al- gas töö projektiga **The Hiding Room**, ro- mantilise saagaga elust 1940-ndate Palestii- nas, millest Daldry mullu märtsis paraku lahti ütles. Hetkel on tal käsil Michael Cha- boni bestselleril põhinev draama **The Ama- zing Adventures of Kavalier & Clay**.



# ONS SURM VÄLJATÕUGATUTE PARADIIS?

## Vägivallaühiskonnast filmi „Koletis” näitel

KATRIN KIVIMAA

„**KOLETIS**“ (*Monster*). Stsenarist ja režissöör **Patty Jenkins**, produtsendid **Mark Damon**, **Donald Kushner**, **Clark Peterson**, **Charlize Theron** ja **Brad Wyman**, operaator **Steven Bernstein**, lavastuskunstnik **Edward T. McAvoy**, monteerijad **Arthur Coburn** ja **Jane Curson**, helilooja **BT**, muusika: **Steve Perry**. Osades: **Charlize Theron** (Aileen), **Christina Ricci** (Selby), **Bruce Dern** (Thomas), **Lee Tergesen** (Vincent Corey), **Annie Corley** (Donna) jt. 35 mm, 109 min, värvioline. © Media 8 Entertainment/DEJ Productions/K/W Productions/Denver and Delilah Productions/VIP 2 Medienfonds/MDP Worldwide/Zodiac Productions Inc, USA/Saksamaa, 2003.

Filmikunsti tähtsust ühiskondliku mõjutajana mõistsid juba XX sajandi alguse revolutsioonilised juhid ja loomulikult ka filmitegijad ise. Iseenesest mõistetavalt lubab selline tähtis roll filmikunstil olla nii domineerivate ühiskondlike suhtumiste ja diskursiivselt loodud normatiivsete käitumisnormide peegeldaja-kinnistaja kui ka – vähemalt potentsiaalselt – kõige aktiivsem sekkuja „loomulikkude” maailmaasjade ja inimsuhete korraldusse. Just seetõttu ongi meile filmilinal näidatavad tegelaskujud väga tähendusrikkad. See, milliseid tegelaskujusid ja narratiive vaatajale esitatakse ning eriti kuidas filmi autorid seda teevad, määrab suuresti ära vaataja sümpaatiad või samastumisvõimalused nähtavaga. Ehk siis, nagu filmiteooria pidevalt on rõhutanud, filmi ja vaataja suhte määrab eelkõige



Aileen Wuornos.

autorite etteantud suhestumiste raamistus ehk siis nn nähtav autoripositsioon, mida luuakse nii filmitehniliste vahendite kui ka narratiivi keskse sõnumi kaudu. Ometi ei asu see autoripositsioon väljaspool etteantud (domineerivate) diskursuste, maailmavaadete jms raame. Samuti on individuaalsel vaatajal alati võimalus tõlgendada nähtut „vastakarva” ehk siis esitatut kritiseerida ja sellega mitte nõusse jääda,



„Koletis“, 2003. Režissöör Patty Jenkins.  
Christina Ricci (Selby) ja Charlize Theron (Aileen).

kuid visuaalkultuuri naudingulise aspekti uurijad juhivad tähelepanu sellele, et filmid, reklaamid, videod jt pildid mõjutavad ka meie alateadvust. Viimast arvesse võttes võiks väita, et ühe või teise seisukoha, tähenduse, teema jne professionaalselt kõrgetasemeline visualiseerimine omab varem või hiljem mingeid tagajärgi üldise mentaliteedi mõjutajana.

See üldine sissejuhatus peaks viima meid küsimuseni, milline tähendus võiks olla möödunud aastal laineid löönud ameerika linatööl „Koletis“ (*Monster*, stsenaarist ja režissöör **Patty Jenkins**). Kas see on juhuslik, et selline film loodi just praegu? Kas sellesarnast filmi oleks olnud võimalik varemgi teha? Oleks seda saatnud samasugune edu? Või laseb „Koletise“ suur menu rääkida ka n-ö võimatust autoripositsioonist, mis tähendab seda, et alati peab arvestama, millal on aeg ühe või teise teema ülevõtmiseks ja kujutamiseks küps? Sest

filmi (või ükskõik millise teose) autorid võivad alati esitada konkreetses ühiskonnas levinud mentaliteedi jaoks liiga radikaalse sõnumi, mis sel juhul marginaaliseeritakse.

„Koletise“ ja selle peaosatäitja **Charlize Theroni** edu, mis kulmineerus parima naisosatäitja „Oscariga“, näib viitavat sellele, et sotsiaalseid probleeme kriitiliselt ja psühholoogiliselt lahkaval filmil on nii ameerika kui ka rahvusvahelises lääne *mainstream'*is oluline koht olemas. Viimase analüüs annaks meile kindlasti huvitava ülevaate muudatustest (globaalses) filmi- ja avalikus diskursuses laiemalt, kuid võib-olla oleks eesti lugejale huvitavam küsimus, kuidas ühest kultuurist teise rändavad sõnumid lokaalset vaatajat/meediat/avalikku arvamust mõjutavad. Ehk siis teisisõnu, mida on filmil „Koletis“ Eesti ühiskonnale öelda? Või äkki kaotab selle „kõne“ kohalikus kontekstis üldse tähenduse?

## Ühe prostituudi lugu

„**Koletis**“ on tõsielul põhinev draama, mille peategelane, prostituudina töötanud **Aileen Wuornos** oli üks USA kurikuulsamaid nais-sarimõrvareid, kes hukati 9. oktoobril 2002 Floridas. Filmi tegevus, millele eelneb jutustuslik proloog ameerikalikest unistustest, algab meeleheitel Aileeni ehk Lee (**Charlize Theron**) ja noorukese Selby Walli (**Christina Ricci**) kohtumisega baaris. Lesbiline Selby, kelle ta vanemad on saatnud tädi juurde elama ravimaks tüdruku homoseksuaalsust, ja algselt homofooblik Lee saavad koos veedetud õhtu järel sõpradeks. Kuid Lee jaoks saab sellest peaaegu kohe võimalus kedagi armastada ning olla armastatud ja ta veenab Selbyt temaga koos lahkuma.

Armastus, see romantilise ajastu poolt kõikevõitvaks kuulutatud vägi, annab Leele tagasi nii elutahte kui ka soovi mitte kunagi endist prostituudi elu jätkata. Kuid hoolimata igatüks-omaa-õnne-sepp- ja vaba valiku ideoloogia õilmitsemisest ameerika ideaalis, ei piisa reaalses elus ainult heast tahtest või heast südamest. Ühiskonna võimukandjad (politseinik, tööameti ametnik) kohtlevad Leed endiselt prostituudina; selgub, et muutumissoovist ei piisa töö leidmiseks; Selby süüdistab teda mõtetus idealismis – prostituudina teenis Lee vähemalt mingit raha. Kogu ühiskond näib Leed ta endise „vana hea“ ameti juurde tagasi suunavat.

Lee jätkabki ning kui üks klientidest ta vägistab ja ilmselt ka tappa üritab, laseb naine ta enesekaitseks maha. Nüüd otsustab Lee oma ametit jätkata mitte enam ohvri rollis ja järgnevalt laseb ta enamiku oma klientidest maha. Lee muutumissoov on lõpuks teoks saanud – ta ei müü enam oma keha ja seksi, ta ei lase enam klientidel ennast peksta, kuid selle hinnaks vägivallale ja vägivaldsetele suhetele rajatud ühiskonnas on Lee enda asumine vägivallatseja rol-

li. Selle tee käib ta ka oma – vähemalt sellises süsteemis – loogilise lõpuni: surmanuhtlust pooldav ja kasutav riiklik süsteem oskab Lee vägivallale lõppu teha vaid teda ennast hävitades.

Filmi vaatajale ei jää mingit kahtlust, et sarnaselt **Michael Moore'i** „Oscari-ga“ pärjatud dokumentaalfilmiga „**Columbine'i keeglimäng**“ (*Bowling for Columbine*, 2002) on filmi „**Koletis**“ keskne küsimus järgmine: kuidas (Ameerika) ühiskond vägivallada toodab? Millised on selle vägivalla tagajärjed? Lõppkokkuvõttes on kõik filmi tegelased ohvrid – nii Lee kui ka teda reetnud ja „normaalse“ elu kasuks otsustanud Selby; nii mahalastud meeskliendid kui need, kes prostituut Lees enam inimest näha ei osanud. Kuid kui kõiki tegelasi võib pidada pigem üldise ühiskonna ja riigi raames toimiva vägivalla, n-ö hundiseaduste loogika ohvriteks, siis Lee vastu suunatud vägivall kuulub loomulikult sama loogika alla, aga selle väljendusvorm on tunduvalt spetsiifilisem. Leele kui prostituudile osaks saanud kohtlemine on halvim variant süstemaatiliseist naistevastasest vägivallast.

## Vägivall ja eetika

Eelkõige feministlikud uurijad on ammu juhtinud tähelepanu naistevastase vägivalla reeglipärasusele patriarhaalses ühiskonnas. Niimoodi polegi põhjust imestada selle üle, et Lee – häbistatud naine, ühiskonna paaria – kohtab vägivallada selle erinevates vormides peaaegu igal pool. Vägivallatsemine on olnud tema kogemus varasest lapsepõlvest peale, kui isa „sõber“ teda korduvalt seksuaalselt ära kasutas, hiljem süveneb see tema igapäevaelus ning ainuke muutus, mida Lee endale positiivsena ette kujutada suudab, on muuta omaenda positsiooni selles vägivalla kaudu toimivas maailmas. Vägistamis- ja tapmiskatsesest võitjana välja tulnud,



Patty Jenkins juhendab Charlize Theroni filmi „Koletis“ võtetel.

otsustab ta vahetada oma ohvrirolli vägivallatseja rolli vastu.

„Koletise“ (vähemalt esmapilgul selgena tunduv) nimitegelane Lee on hoolimata ühiskondlikust topelthukkamõistust prostituudi ja tapjana filmi tegelik kangelane. Vaatajal ei teki kahtlust, et filmi tegijad näitavad Leed eelkõige kannatajana, ning ka publikul on talle üsna lihtne kaasa tunda. Eriti selgelt tuleb see esile stseenis, kus Lee jätab kliendi tapmata, kuna ühiskonna seisukohalt on tegemist veidi sellesarnase „luuseriga“ nagu ta ise. Kokutav paksuke, kellele see on esmakordne kokkupuude prostituudiga, tänab teda südamest pärast kiiret *hand-job*'i.

Olgem ausad – tegelikult on see film masendavalt traagiline ning sellise tege-likkuspildiga silmitsi seismine nõuab nii igalt üksikult vaatajalt kui ka Lääne ühiskonnalt tervikuna paraja annuse eetilist julgust ja eneskriitilist ausust. Kui palju leidub neid vajaminevaid omadusi aga eskapistlikult meelestatud inimpsüühikas või nn võitjatele orienteeritud massimeedias, poliitikas, äri- maailmas, kultuuris? Kas me julgeme Aileen Wuornosi loos näha „unelmate maa“, demokraatliku Ameerika ühiskonna pahupoolset tegelikkust? Mida ütlevad selle tegelikkuse kohta ameeri-

kaliku elustiili tingimusteta kummar- dajad?

Kujutan ette, et filmi potentsiaalsed kriitikud võivad linatseosele narratiivi ülesehituse seisukohalt ette heita vaid kõikvõimalike stereotüüpsete „pahade tegelaste“ kokkukuhjamist Lee kannatuste rajale – alates sadistlikust kliendist reetliku armsama, paha politsei- niiku, mittemõistva ametniku ja peresõb- rast pedofiilini välja. Aga et film põhineb tõsielulistel sündmustel, siis võib eeldada, et suuresti on tegemist reaalse Aileen Wuornosi elu ja kogemustega, ning kellel on õigus neid üleelamisi küsimärgi alla panna?

Hiljuti kritiseerisid Pedagoogikaüli- kooli meililoendis kõikvõimalikud tead- lased naistevastase vägivalla teemalise uurimuse läbiviimismetoodikat – see on iseenesest õige, et alati peab küsima, milliseid üldistusi saab ühe või teise uurimuse põhjal teha. Kuid seda ei mär- ganud vihastest vaidlejatest keegi, et konkreetsete indiviidide reaalsed kan- natused ja valu ei läinud vaidlustes sta- tistika pärast kellelegi korda.

### Eesti ühiskonna koletised

Milline võiks olla selle filmi tähen- dus 2004. aasta Eesti ühiskonnas? Esi-

mest korda on meigi ühiskonnas tänu demokraatiseerimisprotsessi erinevatele koostisosadele, sh naisõiguslikule teemaatikale, hakatud avalikult rääkima nendest mitmesugustest ja spetsiifilistest vägivaldavormidest, millega naised ühes tavalises patriarhaalses ühiskonnas silmitsi seisavad. Koduvägivald, naistevastane seksuaalne vägivald, inimkaubandus, prostitutsioonile sundimine on nende vägivaldavormide seas kõige levinumad. Hoolimata esimestest ehmatavatatest uurimistulemustest ei tahe- ta/julgeta naistevastase vägivald teema avalikult üheks meie ühiskonna va- luprobleemiks tunnistada.

Vastupidi, kuigi 1990-ndate algul levinud prostitutsiooni romantiseerimine „vaba tahte“ avaldusena Eesti aja- kirjanduses on nüüdseks möödunud, näib prostitutsiooni ja selle ostmise krimi- naliseerimise püüe lähtuvat pigem europolitiilistest kaalutlustest kui inimi- õiguste eetikast. Seda filmi peaks kohus- tuslikus korras saatma vaatama need riigikogulased ja muud funktsionäärid, kes endiselt pooldavad prostitutsiooni legaliseerimist. Kuigi, tõsi, süsteemi sei- sukohalt võiks ju väita, et kõigi Leede olukorda saaks parandada just nimelt isakese riigi kontrolliva käe abil, kui- võrd inimloomus on muutumatu ja üri- tab alati teist inimest (nõrgemat?) ära kasutada.

Viimane mõttekäik laseb mul tagasi minna filmi pealkirja juurde. Eelnevalt kirjutasin, et näiliselt tundub nimatege- laseks ehk „koletiseks“ olevat Lee, kuigi filmi üldise sõnumi kontekstis on selge, et selle nime on andnud talle ümbritsev end mittekoletislikuks pidav ühiskond, mis sellise eristuse kaudu Lee enda seast välja heidab. Väljaheitmisakti sümboli- seerib „koletise“ nimi, ühiskondlik huk- kamõist ja riiklik-religioosel tasandil — „Sina ei pea mitte tapma!“ — surma- nuhtlus. See ühiskonnast totaalse eemal- damise akt on ühiskonna ja riigi enda

loogika seisukohalt paratamatu ja vaja- lik. Vastasel juhul jääks Aileen Wuor- nos, tema kallal toime pandud vägivald ja ahelreaktsioonina tekkinud tema- poolne vägivald meenutama vägivaldall rajaneva süsteemi ja seda alalhoidvate inimeste enda koletislikkust. „Koletis“ tuleb hävitada, et ta ei näitaks meile meie endi sees asuvaid koletisi.

*Lawrence'i linnas Kansase osariigis sündi- nud **Patty Jenkinsi** kohta on teada, et tema tõsisem filmihuvi olevat tekkinud Kansase ülikooli teatrikursustel. Pärast lühifilme **Just Drive** ja **Velocity Rules** (mõlemad 2001) valminud „**Koletis**“ (Monster, 2003) on tema seni ainus täispikk filmilavastus.*



Aileen Wuornos.

*Aileen Wuornos*est (kodanikunimega *Aileen Carol Pittman*, 1956 – 2002) on ameerika dokumentalist *Nick Broomfield* teinud kaks filmi: *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* (1992) ja *Aileen: Life and Death of a Serial Killer* (2003). Samale fenomenile on pühendatud ka vähe- näidatud telemängufilm *Overkill* (peaosas *Jean Smart*), ooper ja koomiksisari, kus ku- rikuulsa sarimõrvari paariliseks on mafiooso *John Gotti*.

# EINAR LAIGNA: HÄDA RAHVALE, KES OMA JUHTI ÄRA EI TUNNE!

OLEV REMSU

„**KUTSE IGAVESSE LINNA**“. Stsenarist ja režissöör **Rein Raamat**, operaatorid **Arvo Vilu**, **Rein Raamat** ja **Kalju Reintam**, heli: **Jüri Vood**, montaaž: **Peeter Brambat**, produtsendid **Helvi** ja **Rein Raamat**. Video Betacam SP, 51 min 30 s, värvioline. © Raamat-Film OÜ, 2003.

Jälginud **Einar Laignat** vaevalt mõne minuti, on igale dokumentalistile selge, et siit saaks hiilgava portreefilmi. Tegemist on särava ja äärmiselt põikpäise isikuga, kellel on julgus olla tema ise, kes on kord määranud enese jaoks oma identiteedi, kes on seda sirgjooneliselt järginud ja keda maailma arvamus temast praktiliselt ei huvita.

Millest arvustuses rääkida, kas portreest või portreeteeritavast, kas filmist või isikust, kellest film on tehtud? Mul on tunne, et antud juhul ei saa neid lahutada.

Vahel on tunne, et Laigna oleks nagu iseendast filmi teinud, et režissöör **Rein Raamatu** teeneks on vaid õnnestunud leid. Muidugi, ega need asjad nii lihtsalt käi, kuid Laigna isikut lahkamata filmi „**Kutse igavesse linna**“ käsitleda ei saa.

Mis kütkestab publikut? Vastuolulisus. Kui filmi autor tahab, et vaataja pilk oleks naelutatud ekraanile, peab sõnum sisaldama ei-d ja jaa-d, mõtet ja vastumõtet. Ainult pilgu hoidmisest ekraanil on vähe. Vaataja peab uskuma seda, mida talle öeldakse, igasugune võltstoon tekitab temas kohe tõrke – ärge tulge mulle kärbseid pähe ajama! Selge, kui inimene saab ühel ja samal ajal teada, et mingi asi on korruga must ja valge, siis ta seda ei usu. Autori kohus on vaa-

tajat veenda, et see on võimalik, ja mitte kuidagi kompromissiks lõrtsitult hallina ja määratuduna, vaid just nii – ühel ja samal ajal läikiva süsimustana ja kiiskava lumivalgena.

Kui autor ülesandega toime tuleb, on tegemist hea filmiga, kui ei tule, räägime läbikukkumisest, nagu ka siis, kui mingit antiteesi teoses üldse ei ilmne.

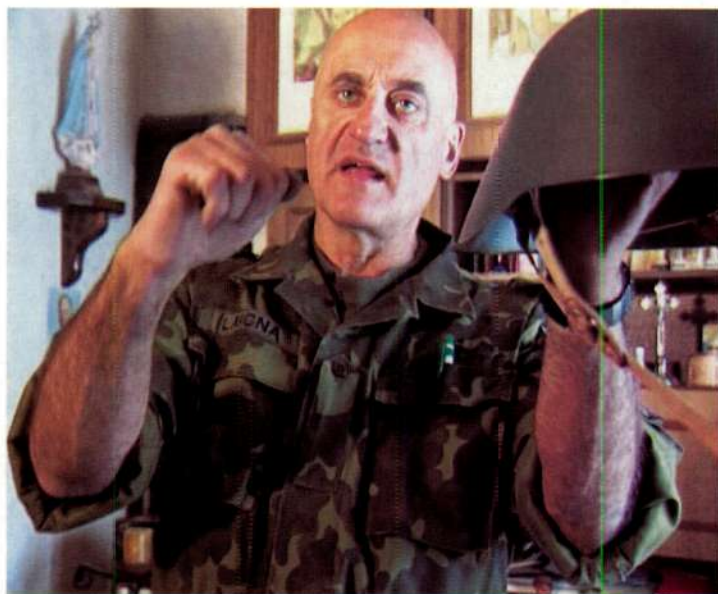
Laigna-filmi puhul ei ole vussimine-kut suurt karta, Laigna on ideaalne portreeteeritav, ta koguni naudib oma ebatavalisust, oma jutus ta lausa pillab paradoksi paradoksi järel. Veel enam! Laigna ise veenab vaatajat oma vastakuste paikapidavuses ning režissöör võiks liigse sekkumisega filmi ainult ära rikkuda.

Portreeteeritava esimene vastandus ei ole religioosus ja militarism, mis loomulikult kohe silma torkab. Minu meelest on olulisim kõrkus ja tahe teenida, mis esialgu nagu varju jääb, ent pika-peale domineerima hakkab.

Katoliiklased loetlevad seitset surmapattu: kõrkus, ahnus, iharus, kadedus, liigsöömine ja liigjoomine, viha ning südamelaiskus. Laigna ei varjagi esimest ja eelviimast; tundub, et teistest on ta päris puhas, südamelaiskusele koguni absoluutne antipood, nimelt jutlustaja ja tõekuulutaja.

Siirus tekitab alati sümpaatiat, ent küniline avameelsus on liiast. Laigna kõnnib täpselt noateral. Ta peab eestlasi matsideks ja luterlasi teisejärgulisteks inimesteks, see peaks äratama vaatajas põlgust, ent tekitab ja süvendab hoopiski huvi isiku vastu, kuna Laigna sallimatus kõige vastu, mis tema maailma-

„Kutse igavesse linna“, 2003.  
Režissöör  
Rein Raamat.  
Einar Laigna.



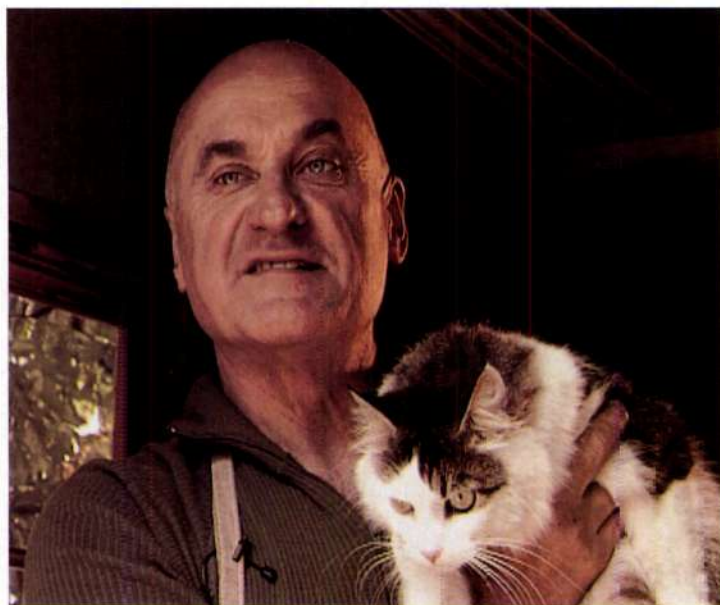
pildist erineb, on kuidagi loomulik, tõetruu ja kuulub loogilise osana nii isiku kui portree (see tähendab Rein Raamatu filmi) juurde.

Laigna kõrkus on viinud ta äärmise parempoolsuseni. Mina olen vasakpoolne ning ma võiksin loetleda üksteise järel, millised Laigna argumendid ei ole vettpidavad. Laigna jutlustab koguni aadellusest, väärtustab baltisakslust. Kohe tekiks küsimus, mis sunnib teda aadellust ja õilsust siduma, ning kohe on ka selge, et portreeritaval on oma maailmapilt ning ta lihtsalt ei näe asju, mis seda ei tõesta.

Ja miks siis meie sotsiaaldemokraadid ei protesteerri seesuguse sotsiaaldarvinismi vastu? Miks siis meie võrdõiguslikkuse eest võitlejad ei märka rassisti Laigna jutus? Aga sellepärast, et keegi ei viitsi jännata, ei taha oma käsi määrada, kõik on just seesugused mugavad kompromissi otsjad, kelleks Laigna neid peab. Ja veel seepärast, et filmil (ma ei pea silmas praegu Raamatu filmi, vaid kinokunsti üldse) pole mingit mõju, kellegi positsiooni ja rahakotti Laigna seisukohad isiklikult ei riiva.

Püüdsin kujutleda, mida arvaks Laigna-filmi vaadates tõsikristlane, moraaliapostel, teoloog, psühhiaater, ajaloolane, politoloog, esteet ning nn tava-vaataja.

Kristlane vangutaks ilmselt pead – milline uskumatu sallimatus õhkub Laignast! Kus on siin armastus kaasinimese vastu? Ristiusu õpetusest *armasta ligimest nagu iseennast* on täidetud ainult tagumine pool. Moraaliapostel läheks marru – milline edevusehunnik, muud ta ei tee, kui kergitab oma saba! Teoloog märkaks, et Laigna eelistab kristluse asemel rääkida katoliiklusest, andes sellele terminile oma tõlgenduse. Kui teoloog oleks veidigi orientalisti kalduvustega, siis ei teki tal kahtlust, kust pärineb Laigna kirjeldatud täiusliku maailma ja ühiskonna pilt. Sellel on kasinalt ühist (ehkki kokkupuutepunkte leidub) katoliiklike ja saksa kultuuri ideaalidega, veidi rohkem tõepoolest jesuiitlusega, ent pigem on omaks võetud sikhism, mis on samuti raudselt mono-teistlik ja ühendab endas hinduismi ja islami. Sikhid kujutavad endast õilsat sõjaväestatud vennaskonda, neil on seal



„Kutse igavesse linna“.  
Einar Laigna.

rituaalidele rajatud kastiühiskond ning juhi- ehk gurukultus; nemad täristavad ja kummardavad relvi, nemad nõuavad absoluutset pühendumust.

Psühhiaater diagnoosiks ilmselt neuroosi, inimese täiesti oma valdusesse haaranud *idée fixe*'i – tegemist on ju lausa monomaaniaga! Ajaloolane tabaks mitu viga – neist olulisem on Rooma impeeriumi ja kristluse vahekordade selgitamata jätmine, Antiik-Rooma ja katoliikliku Rooma samastamine. Politoloog mõistaks – Laigna ülistab totalitaarset ühiskonda, ja teeb seda õppejõuna koguni kuskil riiklikus sõjakoolis! Ent siis lööb käega, ah tühja kah, ei hakka mina jändama, sellest võib sigida ebameeldivusi isiklikult mullegi. Esteet aga tõdeks – võluv, jäägitult veetlev, mis sest, et ilmselt on melega väljakutsuv ja provotseeriv, onge jääb see, kes hakkab vastu vaidlema.

Tavavaataja on kindlasti haaratud Laigna kütkestavast isikust, ta peaks piasiasjade kallal norimist lausa kohatuks. Mis te urgitsete, parem tundke mõnu! Ja muidugi on tavavaataja suhtumise kujundanud Rein Raamatu režii, mis

püsib ainuõigel konstruktsioonil – sisuliselt on tegemist autoportreega, kogu filmi tekstiline osa püsib Laigna monoloogil. Vahest on autori vastutusest kõrvalehiilimine, ei ole tahetud sekkuda?

Ja ikkagi on autori näiline eemaldumine täistabamus kahes mõttes. Esiteks on see jumala karakteripärane. Asjaolu, et Laigna avameelselt ning pikalt-pikalt endast räägib, iseloomustab teda paremini kui jutt, mida ta räägib. Ei mingit dialoogi, ainult üks kõikehõlmav monoloog, millest hoovab eneseusku ja totaalset enesekindlust! Teiseks on Laigna tööpoolest hea jutustaja, tal on isikupärane kõnemeloodia, iseloomulik miimika ja žestikulatsioon.

Igatahes on meeldiv, kui keegi ei tee katsetki omakasupüüdlikult kavaldada ja vingerdada, vaid ütleb otse, mis ta maailma asjadest arvab. Laigna meeldivaimaks jooneks on see, et ta ei soovigi kellelegi meeldida, ning Raamat on selle harva esineva omaduse täpselt ja neutraalselt meile edastanud.



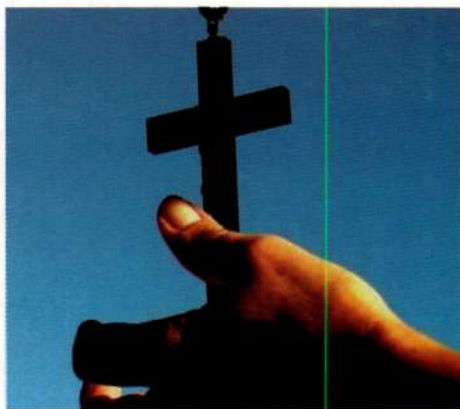
# ÕUNAPUU MÄNGIB PEITUST

JÜRGEN ROOSTE

*„LIHTSAD KÜSIMUSED“*. Stsenarist ja režissöör **Ervin Õunapuu**, operaatorid **Anu Õunapuu**, **Rein Kotov** ja **Ervin Õunapuu**, montaaž: **Rein Kotov**, helilooja **Rivo Laasi**, tšello: **Eve Pütsepp**, helirežissöör **Ivo Felt**, teksti loeb **Tõnu Mikiver**. Video Betacam SP, 52 min, värviline ja mustvalge. © OÜ Anu Foto, 2004.

**Ervin Õunapuu** nimetab oma dok-filmi „Lihtsad küsimused“ dokumentaalmõtiskluseks. St, et rääkides filmist ei ole esikohal teose kui filmi, vaid pigem kui audiovisuaalse essee esteetika. Suurel määral jääb see mõtisklus kahjuks emotsionaalseks uiuks, eesmärk on rohkem propagandistlik kui analüüsiv, aga sellest peagi lähemalt.

Film näitab, nagu veidigi Õunapuu tegevusega tutvunule ilmselge (ja seega üllatusmomendita), kristlust läbi võitleva ateisti pilgu. Või täpsemini, läbi kristluse vaenulikult suhtuva, üleoleva ja kriitilise pilgu. Eestis võib see vaatepunkt ju küsitav (st ebaoluline) paista, kuigi tõesti ebameeldiv on näha õigeusklikku **Arnold Rütli** luterlikul teenistusel usutunnistust kaasa lausumas või sõdurpoisse sunnitud kirikulaulu jorutamas. Ent selles ei peitu küll suuremat ohtu mentaalsele vabadusele. Maa ilma ulatuses (ja rahvusvaheliselt ateistidega suhteid arendav Õunapuu asju kindlasti nii näebki) on asjad muidugi teisiti: ökovaenulik USA liider on oma nõrgenevaid positsioone asunud kaitsma padukristliku retoorikaga, usulis-kultuurilised erimeelsused põhjustavad tänini vägivalda (õigemini: aitavad seda põhjendada) jne. Seega siis õige lähene-mine õigel ajal?



„Lihtsad küsimused“, 2004.  
Režissöör Ervin Õunapuu.

## Definitsioonid

Kui rääkida usust, kui rääkida teoloogiast, religioonifilosoofiast, taandub palju asju nimetamisele, sõnade tähendustele. Dokumentaalfilmi autor küsis endalt kindlasti enne, millest ta üldse filmi teeb. Eesmärgiks on ilmselgelt seatud naeruvääristada kristlust, mida ta nimetab laiemalt ristiusuks, arvatavasti ka sellega lähemalt seotud religioone judaismi ja islamit. Samas jätab ta defineerimata mõned olulised terminid, näiteks religioon. Kui siduda teemaga peale jumala kuju (millele otse viitab ateism) usk surmajärgsesse ellu, st surma kui mingisse vaheetappi, siis tuleks rääkida juba ka budismist, erinevatest animismi vormidest. See lähtealus jääb mängu al-guses määratlemata.

Kuigi ilmselgelt on vastaseks ainujumal (keda defineeritakse piiblitšitaatide ning usklike kobavate määratluste kaudu) ja ristiusk, jääb mulje, et räägitakse „terve mõistuse“ seisukohalt laiemalt,

seega ka materialistliku mekiga religioonide (väga labasel tasandil võiks see tähendada midagi sellist, et me nimetame jumalaks looduse ja universumi, hingeks ringkäigus viibiva energia, näiteks kodusnemisel vallanduva uut elu tekitava materiat jne – kuidas saaks sellisel juhul ka reaalteaduslikelt alustelt lähtudes eitada nende olemasolu?) ning igat laadi müstitsismi, „tondiusu“ vastu.

Sellest kumab läbi sellist mõistelist segadust, mis on valitsenud viimaste aegade ühes avalikus diskussioonis: läbisegi räägitakse religiooniloost ja usuõpetusest, mis on kaks täiesti erinevat asja. Esimene peaks teadupoolest kuuluma normaalsesse ajalooõppesse, aga ajaloo väänamisega „suureks ajalooks“ muutub „kultuurilugu“ väikseks lisapeatükiks osa lõpul. See selleks. Igatahes jäi tunne, et Õunapuud ei ole mingitel kaalutlustel – näiteks esteetistel, laiskusest tulenevail, üldhuvitavust taotlevail vms – huvitanud vundamenti määratlemine ja kindlustamine. Filmi väljakuulutatud põhiteemad „rist“, „usk“ ja „nn Jumal“ avatakse ainult ühe võimaliku (muidugi – meile tuttava) ajaloolis-sotsiaalse nurga alt. Ent niiviisi võiks ju lasta mõnel põlvpeikkusel antropoloogil või teoloogil paari ajaloolise allika põhjal kinnitada, et piibli puhul on tegu muinasjuutide seaduste ja poeesia koguga, mitte ühtse ja tervikliku jumaliku ilmutusega, ja asi ants.

„Lihtsad küsimused“.



## Filmikeel

Üks esimesi valikuid on, millises keeles oma lugu rääkida. Algas on paljulubav: Õunapuu ise istub laua taga ja kirjutab, midagi luuletuse või mõlgutuse moodi. See oleks võimalik keel – intiimne ja poeetiline, Õunapuu enda lugu, ateismi leidmine, viha tekkimine, valede paljastamine detektiivina enda sees. Ent ei, kohe vahetab Õunapuu keelt, astub ise kaadri taha, intervjuerivaks hääleks. Tema enda mõtteid ja tsitaate vahendab **Tõnu Mikiveri** autoriteetne ja usaldust tekitav, „dokumentaalne“, tõeväärtust lisav häääl. Ent need pole intiimsed sissevaated, vaid väga laiapinnalised tõdemused.

Selle valitud keele, väga suurejoonelise, läbilõiget ja suurt pilti taotleva keele kasutamine tingib süntaksi: lühikesed temaatilised osad, pühendatud näiteks ristile või lambatalle kujundile vms. Kusjuures algul sõnastatakse n-ö kristlik nägemus ning siis kritiseeritakse seda. Üldine jumalateema on pidevalt õhus. Sõna saavad tavalised inimesed ja „spetsialistid“ mõlemalt poolelt, suuresti ongi tegu intervjuukatketega. Visuaalselt on asi hetkiti üsna lõbusalt, lapsiku hooga lahendatud: kui räägitakse lambast, näidatakse lammast; paavsti mütsi võrreldakse kalade-sümbolikat vaatlevas lõigus hai peaga – nad saavadki üksteise päälle asetet. Kuigi mul on tunne, et see võte on laen



ühnest vanast hääst seitsmekümnendate lõpu rockivideost.

Intervjuukatketel valikul on hetkiti tunne, et Õunapuu kasutab oma toimetajapositsiooni ära, jättes kristlastest rumalama mulje, kui nad ongi, ning valides ateistide jutust selgemaid ja terviklikumaid teri.

Igatahes oleks dokumentaalfilmi väärtuslikumaks muutnud kas isikliku suhte põhjalik ja valus avamine või kindlale probleemile keskendumine, mitte pääliskaudselt kõigest läbi kappamine, kuigi ma saan aru, et see on osaliselt eesmärk — näidata, et kogu nähtus on nii jabur, et siin polegi midagi analüüsida.

Visuaalne keel on Õunapuul iseenesest lootustandev, ta oskab leida põnevaid hetki ka pildis, ei olegi nii *logos'* keskne, aga selle välja arendamine ja süvendamine eeldaks keskendumist millelegi, põhjalikku läbihekseldamist. Praegune keel pole mitte esseistlik-filosoofiline, vaid stiilitasandil midagi visandamiseks kasutatava keele sarnast — siin on peidus mitme probleemloo ideed, mitu huvitavat inimest, kellest (kelle tarkusest/hullusest) näeme vaid hetki.

Ja muidugi Õunapuu ise, kes miskipärast ennast peidab, oma teadvust vaid üldise retoorika võtmes avab, lastes teistel oma musta tööd teha. Ent selles on nõnda vähem valu, selles keeles on vähem sõnu, millega valu ja täpseid tunde-

„Lihtsad küsimused“.



„Lihtsad küsimused“.

nüansse väljendada. Emotsionaalseks tipphetkeks jääb ühe vana mehe maailmanägemus — kui inimene seisab vanaduses surmaga silmitsi, teab, et nüüd pole nii ehk naa enam väga kaua oodata, avaldub tema ateismis eriline selgus ja julgus. **Andres Maimiku** ja **Jaak Kilmi** sotsiaalportree „**Elav jõud**“ oli just seetõttu paremini õnnestunud, et nad keskendusid kolmele tegelasele. Võinuks isegi vähem olla. Läbi ühe inimese on võimalik vahel rohkem rääkida. Õunapuu film jätab paraku mulje jumalateemalisest kiir-gallupist.

### Demagoogia

Kui Õunapuu tegeleb kristliku demagoogia paljastamisega, siis oma õhinas läheb ta ise ajuti sama teed. Näiteks astronoomi mängu toomine n-ö spetsia-





Filmi „Lihtsad küsimused” stsenarist ja režissöör Ervin Õunapuu ning operaator ja produtsent Anu Õunapuu novembris 2003 Vahemere kohal teel Lissaboni.

listina, kes kinnitab, et taevatähed pole surnud inimeste hinged, mõjub lapsikult. Jääb mulje, et tegemist oleks nagu õppefilmiga, mis suunatud metsahõimule, kes tänini usub, et maakera on lapik või et pilve taga on paradiis, mida lennuki aknast võib silmata. Iseenesest võib seda ju võtta lõbusa naljana, võinuks lasta ka mõnel geoloogil seletada, et pinna all möllab küll tuli, ent see pole põrgukatel. Iseasi, kas ja kui palju see kristluse kohta räägib.

Peale selle jagub filmi väiteid nagu „ristiusk loobub iseseisvast mõtlemisest” või et selle juurde kuulub „omaneese mina kui looja eitamine” (vastupidi on tõestanud mitmed kristlastest mõtlejad, kunstnikud, neid on tänaseski Eestis), „ühtki usklikku ei teki iseenesest” (see on juba väga lai probleem: „primitiivsetel” rahvastel ja inimestel aegade alguses oli usutavasti selge reli-

gioosne tunne, ka on kunst (ja kirjan-dus) iseseisva, usundeist lahus seisva nähtusena üsna hiline; kuskilt sai alguse ka monoteism, arvatavasti ei seisa iga sellise tekke taga mõni hullumeelne üksik manipulaator, see on midagi psühholoogiale laiemalt omast), „ateistid esindavad reaalselt maailmavaadet” (ma ei tea, mis see on; arvatavasti on see minu viga, aga ajaloos on liiga palju „reaalse maailmavaate” esindajaid, kes ei kipu üldse ühtmoodi mõtlema) või et „uskumine on mõttelaiskus”. Lisaks esineb filmis arutelu (mitte küll autori enda sõnades) sellest, et ainult reaalteadused on ikkagi tõeline teadus; seda ei tahaks tänapäeval kuidagi tunnistada, pigem on asjad juba vastupidi liikumas – filosoofia ja lingvistika haaranud enda alla üha suurema osa maailma ja selle tajumise uurimisest.

## Tulemus

Propagandafilmi saanuks teha palju efektsemalt, lennukamalt ja pealiskaudsemalt; visuaalselt põnevamalt ja sisuliselt jahmatavamalt. Mõtisklus-esse pidanuks olema palju kontsentreeritum, film sellisena kujundi- ja arengukessem. Praegu pole selgelt tehtud kumbagi. Põhjus, miks ma suurt jagu Ameerika massifilmitoodangust ei kannata, on just see, et nad ei suuda otsustada, mis filmi seekord teha. Ning teevad ikkagi mingi žanrifilmi, mis üritab vastata igale ootusele. Ega ole lõppkokkuvõttes vaadata ühena ega teisena. Ma siiralt loodan, et Õunapuu ei pea seda oma põhjapanevaks ja kõike ära tõestavaks tööks. Filosoofilises ilukirjanduses (eriti „Väikses palveraamatus“) on ta teemaga süvitsi tööd teinud ja psühholoogiliselt täpne olnud, film aga on seekord visand, võimalus tulevasteks filmideks.

ERVIN ÕUNAPUU on sündinud 30. juulil 1956. aastal Kärus. 1974 lõpetas ta Rapla Keskkooli. Alates 1977. aastast on ta esinenud rohkesti paljudes maades isik- ja valiknäitustega. Teatris on ta aastatel 1981 – 2002 kujundanud üle 100 lavastuse, sh kaheksa ooperit. Lavastused: 1994 „**Sannikovi maa armastajad**“ (Von Krahli Teater, koos Toomas Saareperaga); 1994 „**Kruppi viimane lint**“ (Von Krahli Teater, koos T. Saareperaga); 1995 „**Van Goghi tundmatud aastad**“ (Eesti Draamateater, koos T. Saareperaga); 1995 „**Noa laev**“ (Rakvere Teater, koos T. Saareperaga); 1996 „**Immelmanni sõlm**“ (Von Krahli Teater, koos Toomas Hussariga); 1998 „**Tule minuga lendama**“ (Eesti Draamateater, koos T. Hussariga); 1999 „**Surm ooperis**“ (Eesti Draamateater, teksti autor, kunstnik, lavastaja); 2000 „**Sünkroniseerijad**“ (Von Krahli Teater, koos T. Hussariga); 2000 „**Õhtueine Emmauses**“ (kuuldemäng, Eesti Raadioteater, lavastaja Tamur Tohver); 2001 „**Gurmaanid**“ (lühiooper, Rah-

vusooper „Estonia“, libreto, lavastaja, kunstnik). Filmid: 1996 „**Linnapea ehk Hirmu põhivormid**“ (ETV, koos lavastaja T. Hussariga, kaasautor ja kunstnik); 1996 „**Kuuskiümmend aastat sekundis**“ (ETV, stsenaarist, lavastaja ja kunstnik); 1989 „**Kõrbekuu**“ (lühifilm, stsenaarist ja lavastaja); 2004 „**Lihtsad küsimused**“. Raamatud: 1996 „**Olivia meistrikläss**“ (romaan); 1999 „**Teie mälestuseks, kes iganes te olete ja kus asute**“ (romaan); 1999 „**Eesti gootika**“ (novellid); 2000 „**Väike palveraamat**“ (romaan); 2000 „**Surmaminejad lasevad teroitada**“ (novellid); 2002 „**Möök**“ (romaan); 2003 „**Sinu teejuht ristiusk**“ (kirjade kogu); 2003 „**Olivia**“ (Austrias, saksa keeles); 2004 „**Eesti gootika II**“ (novellikogu). Õunapuu kirjanduslikku loomingut on tõlgitud kümnesse keelde.

JÜRGEN ROOSTE (sünd. 31. juulil 1979 Tallinnas) on lõpetanud Tallinna Reaalkooli ja õpib Tallinna Pedagoogikaülikoolis eesti filoloogiat. Ta töötab „Sirbis“ 2002. aasta jaanuarist, praegu tegev- ja kirjandustoi-metajana. Raamatud: 1999 „**Sonetid**“; 2000 „**Veri valla**“; 2002 „**Lameda taeva all**“; 2003 „**Rööm ühest koledast päevast**“. Lisaks kogumikke sõpradega: TNT almanahh, ühenduse Tandem raamat „**Pegasus on pisut pervers**“ („Loomingu Raamatukogu“ 2002, nr 1) jm.

# WELCOME TO ESTONIA

SIGRID VIIR

*„WELCOME TO ESTONIA“*. Režissöör **Andres Maimik**, toimetaja **Juhan Ulfsak**, osades: **Rain Tolk**, **Ken Saan** ja **Peeter Ristsoo**, **Juhan Ulfsak**, **Arvo Kukumägi**, stsenaaristid **Andres Maimik**, **Juhan Ulfsak**, **Rain Tolk** ja **Ken Saan**, operaatorid **Andres Maimik**, **Juhan Ulfsak**, **Jaak Kilmi** ja **Marianne Körver**, heli: **Andres Maimik**, **Juhan Ulfsak**, **Rain Tolk**, **Ken Saan**, **Priit Aus** ja **Kristiina Davidjants**, valgus: „*Parunid ja Voniid*“, valgustajad **Andres Maimik**, **Juhan Ulfsak**, **Rain Tolk** ja **Ken Saan**, stilist **Reet Ulfsak**, kostüümid: **Reet Ulfsak**, **Rain Tolk** ja **Ken Saan**, autojuhid **Ken Saan**, **Priit Aus** ja **Juhan Ulfsak**, lavameistrid **Kalle Tikas** ja **Jimmy**, montaaž: **Andres Maimik**, produtsendid **Andres Maimik**, **Juhan Ulfsak**, **Rain Tolk** ja **Ken Saan**, assistent **Priit Aus**. Video Betacam SP, 59 min, värviline. Tootja: „*Kuukulgur*“, 2002.

Teose mõistmise puhul on esmaseks ülesandeks proovida seda mõista nii, nagu mõistis autor ise, väljumata tema mõtlemise piiridest. Teiseks tuleks kasutada oma ajalist ja kultuurilist väljaspool olemist, lülitades autori võõrasse ehk siis meie konteksti.

Kelm, loll ja narr loovad enese ümber eriomased väikesed maailmad, erilised kronotoobid. Neid ei saa võtta sõna-sõnalt, nende olemus on mingisuguse teise olemuse peegeldus. Neid iseloomustab olla võõras selles maailmas, näha läbi iga positsiooni vale ja pahupool. Kuna nad pole siit ilmast, on neil erilised privileegid ja õigused. Mittemõistmist kujutatakse tavaliselt niisuguse inimese pilgu läbi, kes ei kuulu sellega kokku, ei mõista seda. Narr on kui inimese elust osavõtja, vaatleja, peegeldaja, kes astub dialoogi sooviga meid raputada. Sõnu-

mi edastaja ja vastuvõtja vaheline loov kommunikatsioon saab toimida olukorras, kus informatsiooni vastuvõtja kodeerib seda teisiti kui selle edastaja.

**Mihhail Bahtini** arvamuse kohaselt on teose folklooriline taust, kronotoop, äärmiselt oluline. „*Welcome to Estonia*“ autorid esitlevad teose aegruumi, kui krahhi äärel olevat väikeriiki, mille rahvas, eestlased, on aastasadu oma hinges kandnud vabaduse tulukest, kuid nüüd on kurjad ja mustad jõud seda kustutama. Olles välja kannatanud aastasadu kestnud võõrvägede okupatsioone, Rootsi, Saksa, Vene... oleme lõpuks saavutanud iseseisvuse ja nn võimurid tahavad seda kohe maha parseldada. Paranoilise veendumusega väidetakse, et poliitikud ja rahamehed on meie vabaduse peenraha eest maha müünud ning võimutseb saksa ja rootsi kapital. Esto TV astub siinkohal võitlusse tõe otsimise ja kuulutamise nimel, tulgu või surm.

Bahtini arvates ilmneb kultuuris kahe näo vastandlik kooseksisteerimine. Esimene neist on rafineeritud, sotsiaalse redeli tipus kujundatud monoloogil põhinev ja teine masside elukeerises sünnitatud, värvikas, mitmepalgeline, dialoogi vormis. Esimene armastab ühetähenduslikku sõna ja normi. Teist iseloomustab isemeelne normeerimatus, üks-teist katkestavate häälte polüfoonia. Oluline on pilguga haarata kõiki teineteist välistavaid seisukohti, vaadelda maailma korruga kõigi osaliste vaatepunktist. Sellist maailmanägemist nimeatakse karnevallikuks.

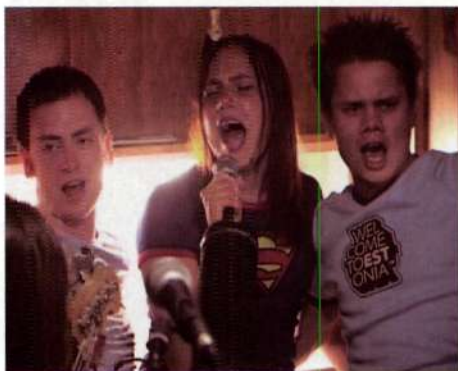
Filmi peategelaste karakterid paigutuvad jõuliselt teise gruppi ja tekitavad teravusi enda paranoiliste seisukohtade vastandamisel esimese omadega; tulemuseks on üksikisikute tasandil ühis-

kondliku korra ja oluliste asjade naeruvääristamine. Nii taandatakse Eurovisiooni lauluvõistlus inimröövide ja altkäemaksude tasandile ning Eesti turismiarendusstrateegia kuulutatakse negatiivse aura ja „halbade, määritud värvidega“ plönniks. Kusjuures tõe karnevaliseerimine on pigem protsess, mitte lõpetatud tegevus, seetõttu ei pretendeeri ka film möödetaevatele tulemustele.

„Welcome to Estonia“ žanriks on huumor. Bahtin leiab, et objekti naljakaks muutumiseks peab too asetsema ajaliselt võimalikult lähedal, sest kogu naerulooming töötab ainult maksimaalse läheduse tsoonis. Vaadeldav film käsitseb äärmiselt ajakohaseid teemasid, see on koguni stsenaariumi jõudmise künnise kriteerium.

Situatsioonide karakterid saab jagada kolme rolli: narr, kelm ja loll. Näib, et **Ken** ja **Tolk** tegelevad läbi terve filmi narruste ja kelmustega. Inimesi surutakse ootamatult ja etteaimamatus kohas piinlikku olukorda, mis kogu oma tervikus keelab ohvril loomulikult reageerida. Kusjuures aukartust ei tunta kellegi ees. Nihilismivardasse aetakse kogu Eurovisiooni korraldusmeeskond, sisuliselt kõik parteid koos oma austatud juhtidega ja ei pääse ka Sloveenia transvestiidid, keda intervjuerides kuulutatakse lihtsalt, et „nüüd räägime hulludega“, ja küsimus kõlab: „Kui palju on 2 + 2?“ Peategelased ise muunduvad sujuvalt hipidest surmadeks ja fanaatilistest patriootidest uurivateks ajakirjanikeks. Kõiki karaktereid, välja arvatud peategelased, ühendavaks jooneks saab pidada oletatavat seotust vabamüürluse ja vandenõuteooriaga, mida Esto TV liikmed vabaduse jätkumise huvides paranoiliselt uurivad. Muidu illusoorset dokumentaalfilmina esitletud teoses astutakse tegelikult vaid ühel korral rollimängust välja, seda hetkel, kui Tolk valimisjaoskonnas ka tegelikult vihastab.

Filmi kunstimeetodi erijooned väl-





Aga kus munad on?  
- Mida?



jenduvad eelkõige keelekasutuses, tekst sünnib vastavalt olukorrale, kasutatakse ka valetamist. Pilti ja sõna monteeritakse sobivaks sõnumiks. Kõrvaltegelasi nimetatakse huumori eesmärgil vale-nimedega. Näiteks **Lennart Meri** esitletakse meile kui alati põllumajandusest kõnelevat president **Arnold Rüütli**. Samuti mängitakse ka ametinimetustega – **Elmar Lepp** kui kinnisvara geenius, **Jüri Lina** kui analüütik.

Teine oluline joon on nn illusoorse dokumentaalfilmi loomise efekt, asutakse väljaspool professionaalseid nõudeid ja korralikke formaate, esitatakse tavatuid küsimusi, inimene ei saa aru, mida mõeldakse, mida temalt tahetakse. Näiteks heausklik saksa lauljatar Eurovisiooni eelvooruse, kellele räägitakse sellest, kuidas kõik on ette ära otsustatud ja tema on lihtsalt mängukann. Sama tehakse ka Eestit Eurovisioonil esindanud **Sahlene'iga**.

Esto TV annab võimaluse kõigi üle kahjutult irvitada, sest tegijad on end avalikult narri ja kelmi staatusesse viinud. Filmi seisukohalt on oluline siiski jälgida, et peaaegu kunagi ei ole nad lolliid – alati jätvavad nad tajutava distantsi tehtavate tegude ja nendesse uskumise vahele. Samuti mõistavad ohvrid, välja arvatud mõningatel üksikutel juhtudel, et tegemist on pilaga, ja andestavad sõnade kontekstist välja rebimise ning idiootlikud küsimused. Näib, et oleme filmis tuvastanud kelmi ja narri. Et leida filmist „lollid“, tuleb otsida kelmuste mootorit. Jüri Lina on ainus, keda peategelased filmis ei tõga – näib, et ta teeb seda ise piisavalt stiilipuhtalt ning igasugused kommentaarid vaid nõrgestaksid sõnumit. On ju tema see, kes realselt usub sellesse, mida meie ees naeruvääristatakse.

Siiski jätvavad autorid võimaluse loovateks sõnumiteks – teoses on mitu kihti ning see annab igale võimalikule vaatajaarvamusele alibi. Julge enamik mõtleb ilmselt, et filmi sisuks on lihtsalt Keni ja Tolgi rumalused. Ilmselt leiaksime inimesi, kes usuvad, et käsitletu on tõsi ning vabamüürlased ongi pealetungil. Leidub ka neid, kes ei tahagi teada saada, mis filmi sisu on, kuna see on liiga labane.

SIGRID VIIR (sünd. 1. juunil 1979 Tallinnas) on Eesti Humanitaarinstituudi IV kursuse kultuuriteooria üliõpilane.



# KURI NAER FILMIS „VALI KORD“

TÖNU VIKK

„VALI KORD“. Režissöör **Andres Maimik**, idee ja stsenaarium: **Andres Maimik**, **Juhan Ulfsak** ja **Rain Tolk**, toimetaja **Juhan Ulfsak**, kaadritagune tekst: **Juhan Ulfsak**, **Andres Maimik** ja **Rain Tolk**, montaaž: **Andres Maimik**, produtsendid: **Rain Tolk**, **Juhan Ulfsak**, **Andres Maimik** ja **Priit Aus**, kaamera: **Jaak Kilmi**, **Andres Maimik**, **Marko Raat**, **Karol Ansip** ja **Tristan Priimägi**, originaalmuusika: **Sten Šeripov**, **Janek Murd** ja **Chalice**, helirežissöör **Tanel Roovik**, pilditöötlus: **Rein Jakobson** („Orbital Vox Studioid“), valgus: „Parunid ja Vonid“, valgustajad **Ken Vainokivi** ja **Anno Proosvelt**, osatäitjad: **Esto TV** (**Ken Saan** ja **Rain Tolk**), **Juhan Parts** jpt. Video Beta-cam SP, 68 min, värviline. © „Kuukulgur Film“, 2004.

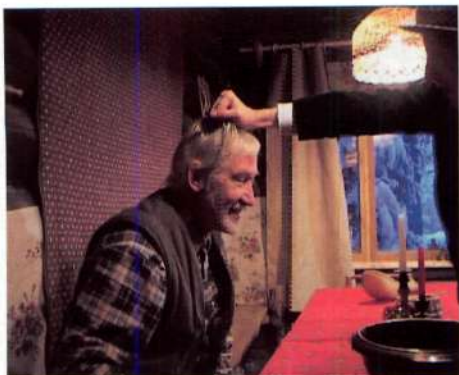
28. juunil linastus ETVs **Andres Maimiku** kinematograafiline provokatsioon „Vali kord“, mis pilab Res Publica populistlikke valimisloosungeid, kuid ei piirdu sugugi Res Publica valimisplatvormi kriitikaga ja nõogib parempoolset poliitilist mõtlemiskultuuri laiemalt. Film mõjub kas positiivse või negatiivse šokina, sõltuvalt vaataja poliitilistest eelistustest, positsioonist ja arusaamadest filmikunstis lubatud võtete kohta. Nende võtete hulka kuuluvad küsitletavaid julgalt ahistavad intervjuud, absurdini viidud olukorrad, kus vaeste vanemate lapsed nõuavad madalapalgaliste vanemate steriliseerimist või kus filmitegijad **Juhan Parts**i jalgu embavad, ja palju muud sellesarnast.

Kinoesilinastusest alates on ajakirjanduses vaieldud filmi žanrikuuluvuse üle. Kas režissöör on lihtsalt pullivend



õi teravapilguline ühiskonnakriitik? Kas „Vali kord“ on koduvideo stiilis salvestatud punk häppening või satiiriline ja ülikriitiline Eesti ühiskonna analüüs? Kas filmitegijate eesmärk oli sihitud anarhistlik filmisemiootiline šokk või on siiski tegemist eesmärgistatud konstruktiivse kriitikaga?

Need, keda film vihastas, toovad välja asjaolu, et poliitilist populismi ja parempoolset sallimatust parodeerides ei too film välja positiivseid väärtusi, mille nimel kogu võitlust peetakse, justkui oleksid filmi autorid kõige ja ka iseenda vastu. Nii näiteks kirjutab **Mihkel Mutt**, et kriitika peab klassifitseerima ja paika panema, aga „Vali kord“



peedistavat valimatult kõike ja kõiki. Positiivse programmi puudumisel tundub filmitegijate mäss pseudoanarhia ja mängumässuna.

Sellise kriitika eest tahaks filmi kaitseta. Olukord ei ole lihtsalt niisugune, et Maimiku film pilastab midagi iseenesest püha ja tõsist ning ei suuda ärapiilastatu asemel uut pühadust püstitada. On ju kõik pühad ja tõsised väärtused

demokraatlikus populismis pilastunud juba ammu enne filmi tegemist. Demokraatlik populism on juba iseenesest niisugune ühiskondlik nähtus, mis sisaldab tõsiste väärtuste ümberpöörämist. Kui poliitik räägib eesti rahva huvidest, aga ajab tegelikult taga vaid võimu ja omakasu, siis on tõsised väärtused juba pea peale pööratud. Sellele saab vastu hakata poliitikute demagoogiat paljastades ja pea peale pööratud väärtusi jalgadele tagasi asetades — niisugune oleks „tõsise“ ühiskonnakriitika meetod. Tõsi on, et Maimiku film seda meetodit ei kasuta ning sellepärast tundubki ta olevat ilma positiivse sisuta.

„Tõsise“ kriitika asemel keerab Maimik asjale veel ühe vindi peale: ta mitte ei paljasta poliitikute õõnestavat demagoogiat seda tegelikkusega suhestades, vaid pöörab ümberpööratu veel kord ümber, haarates poliitikute demagoogia oma filmi loodud demagoogiasse. Selle tulemusel muutub populism selgesti äratuntavaks farsiks ning film millekski, millele on väljakujunenud filmikeele kategooriate abil raske nime anda. Farsi fars, demagoogia pilamine ei ole muidugi enam see esialgne tegelikkus, millest poliitikud ja terve mõistus lähtuvad, ning selles mõttes ei aseta ümberpööratu ümberpööramine tegelikkust tema jalgadele, aga midagi siiski juhtub nii tegelikkuse kui ka seda kõverpeeglis kajastava populistliku demagoogiaga. Midagi rõõmsat ja lõbusat.

Selle filmi puhul on naeru allikaks mitte tema sisu, vaid vorm. Kui tavaliselt peaks poliitikute demagoogia paljastamiseks nendest paremini nende endi keelt rääkima, siis „Vali kord“ sunnib poliitikuid filmi keeles rääkima. Ta haarab poliitikud vägivaldselt oma diskursuse raamidesse ja näitab sadistlikult nende nõutust, abitust, nõrdimust ja jõuetut viha — täpselt sedasama, mille tekitab poliitiku demagoogia tavalises võimuta kodanikus. Teiste sõnadega,

poliitiline võimupositsioon pööratakse filmisemiootilise jõuvõtte abil omaenese paroodiaks ning võimulolija muutub iseenda karikatuuriks.

„Vali kord“ portreteerib poliitiku ja filmi vahel sedasama suhet, mis eksisteerib valija ja poliitiku vahel. Samasugune on ka filmist tõusev naer – see ei ole heatahtlik ning sisaldab teise ärakasutamise ja alandamise elementi. (Naljaga žanr saab tegelikult harva läbi ilma vägivalla ja alandamiseta, meenutagem kas või anekdootide tüüpsüžeesid.) Nii nagu poliitikud manipuleerivad valijaskonnaga, et oma asju ajada, nii manipuleerivad filmitegijad poliitikutega, et oma filmi teha. „Vali kord“ on üks väheseid kohti, kus poliitikud võõra pilli järgi tantsima pannakse. Kui naljakas see on, sõltub muidugi sellest, milline on vaataja enese poliitiline võimupositsioon. Igal juhul on filmitegijad saanud hakkama jõulise ühiskondlik-poliitilise žestiga, mille terapeutiline mõju ei piirdu võimupositsioonide ümberpööramisega. See seisneb ka poliitilise diskussiooni võimaluste rikastamises olukorras, kus ametlik poliitiline diskursus on minetanud vajaduse oma valijatega tõsiselt suhelda.

**TÕNU VIIK** (sünd. 12. juunil 1968. aastal Jõhvis) on lõpetanud Moskva Riikliku Ülikooli filosoofia erialal 1993, 2003. aastal kaitses ta Emory ülikoolis Atlantas (USA) doktorikraadi. Ta on Eesti Humanitaarinstituudi rektor ja kirjutanud põhiliselt saksa klassikalisesest filosoofiast, fenomenoloogiast ja kultuurifilosoofiast.

#### **Andrus Maimiku ja ESTO TV filmidest varem TMKs:**

Kaarel Tarand, Misjonitöö hämarates urgastes (Filmist „Welcome to Estonia“);

Ari Lahtenmäki, Anarhistlik dokumentalistide rühm ärritab Eestit (Esto TV rühmitusest), mõlemad 2003, nr 7;

Jan Kaus, Are You Talking to Me? (Filmist „Vali kord“), 2004, nr 5.



# KINO JA TÄNAPÄEV

## Küsimused neile, kes võtavad vastu otsuseid

*Vastavad Eesti Filmi Sihtasutuse peaekspert Jaak Lõhmus, Eesti Filmi Sihtasutuse peadirektor Martin Adamsoo, Eesti Vabariigi Kultuuriministeeriumi filmikultuuri nõunik Meelis Muhu ja Eesti Kinoliidu juhatuse esimees Peeter Brambat.*

**Kas Eestis on olemas filmipoliitika, mis seab sihid lähemaks viieks aastaks? Milline?**

**Jaak Lõhmus** (49, Eesti Filmi Sihtasutuse peaekspert 1. juunist 2000):

Vastuseks nendele, kes tahavad karata helgesse tulevikku nüüd ning otsekohe või ootavad, et ka teised sinna-tänna kareldes edasi liikuma peaksid, pean kurvastuseks ja rahustuseks ütlema: minu arvates oleme jätkuvalt oma filmindusega n-ö üleminekuajas. Kuid me liigume pidevalt ja kindlalt paremuse poole.

Jaak Lõhmus.



Olulisemad sammud, mille vajalikkusest alates iseseisvuse koitmisest rääkima hakati ja millele eesti filmikunsti edasine areng saab kindlalt tuge, on astunud. 1997. aastast tegutseb Eesti Filmi Sihtasutus, 2002. aastast on Eesti Euroopa Liidu audiovisuaalkultuuri toetava programmi M.E.D.I.A. liige, 2004. aastast koostootmisfondi *Eur-images* liige (saadud on esimesi päris kobedaaid eurotoetusi), Kultuuriministeerium on algatanud maa- ja regionaal-kinode taasavamise programmi, Eesti Televisioon on juba oluliselt tõstnud eesti filmide etteostussummasid, valmimas on filmiseaduse eelnõu, elavnenu on mitte-Hollywoodi filmide levi Eestis, EFSi filmitootmistootuste maht on võrreldes 2001. aastaga kahekordistunud.

Kindlasti üht-teist head veel, toimivast filmikoolist tuleb uusi lende ja uued filmikooli ideed on õhus, eesti filmid liiguvad rahvusvahelistel festivalidel tihedamini kui millalgi varem ja neid tutvustatakse maailma tähtsamatel filmiturgudel, asutud on restaureerima vanu eesti filme, filmiloojad saavad isegi sümbolseid autoritasusid oma teoste esitamise eest, Eestis toimub juba kolm rahvusvahelist filmifestivali jne.

Võiks öelda, et oleme viimase aastatosina parimas seisus. Ometi kostab rahulolematusepominat ikka ja jälle siit ja sealt, ja see on hea. Ma ei mõtle seda, et alati on rahulolematuid, kes on jäänud ühest või teisest toetusest ilma või pidanud leppima väiksema pirukaga, mõtlen seda, et õnneks on ikka ka positiivselt rahulolematuid, kes tahavad, et asjad oleksid üha paremini kui praegu.

Veel kord tagasi ajalukku. Eestis on uue iseseisvuse ajal koostatud mitmeid

kultuuripoliitikat määratlevaid dokumente, nagu näiteks 1996. aasta „Eesti riiklik kultuuripoliitika lähiaastatel“, Riigikogu kinnitas 1998. aastal „Vabariigi Valitsuse tegevuskava riigi kultuuripoliitika elluviimisel lähiaastatel“ (RT I, 1998, nr 81), 2002. aastal valmis Kultuuriministeeriumis mahukas tegevuskava aastateks 2003–2006. Nii et tegelud on asjaga kogu aeg, ja ka filminduse arengusuunised on kõigis neis dokumentides sees. Kas just piisavas mahus, on iseküsimus, aga detailidesse laskumata võib küll kinnitada, et väga paljud nimetatud dokumentides varem kavandatud asjad on juba teostunud või praktiliselt käivitunud – eespool on nad kirjas. Aga mis ei ole teostunud, on Eesti filminduse jätkusuutlikkust tagav tootmismah – viimati mainitud dokumendis on selleks kirjas 1200 minutit toodangut 35 mm filmilindil. Aastal 2003 valmis EFSi toel 47 filmi, kuid 35 mm filmilindil oli neist ainult üheksa, kokku natuke alla 400 minuti (6 tundi 26 minutit). Seega oleme tänaseks jõudnud nii kaugele, et kolmandik poliitikute kavandatud tootmismahust on saavutatud. Kaks kolmandikku teed on käia.

Kus me oleme praegu? Alles poolel teel sinna. Praegu, mil toodangumahud on piiratud (ka sellepärast, et audiovisuaalturg on nii väike), on üsna loogiline, et kõik ei toimi, ja siis sõltumatu eksperimentaator hakkab ajakirjanduse vahendusel nn *mainstream*-režissöörilt (kes küll Eestis niisugune oleks, ega ometi mitte teatrimees Elmo Nüganen?!) tekki pealt ära kiskuma. Naeruväärne ja kurb. Aga mõistetav.

2000. aasta novembris toimus Kinomajas filmirahva avatud foorum, kus toonane Kultuuriministeeriumi kantsler Margus Allikmaa sõnastas vastuse küsimusele, millega tehakse Eesti filmipoliitikat, väga konkreetselt: kultuuripoliitikat tehakse rahaga. Vahest oli see vastus kinorahvale liiga kaine ja ideevaene.

Kuid vastu vaielda on raske.

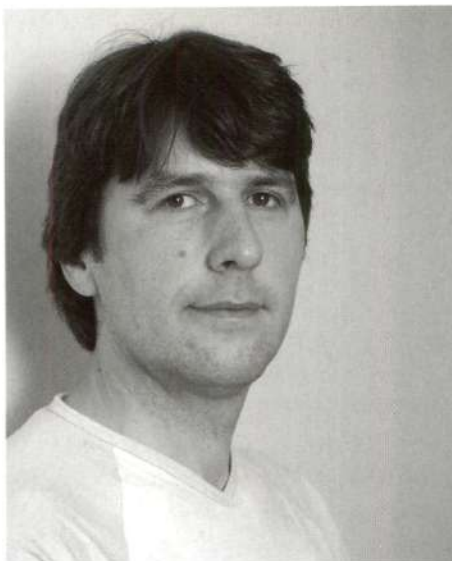
Muidugi, rahaga riimis suunavad kultuuripoliitikat ideed, visioonid ja need teised kõlava nimega asjad. Iga endast lugupidava asutuse koduleheküljel saame praegu klikkida moesõnadele „Missioon“ ja „Visioon“. Mina väldiksin nõnda uhkeid sõnu. Meil on mõned mõtted, kuidas Eesti filmindust edasi viia, ja neid mõtteid me ka teostame, astudes üsna rahulikult samm sammu järel. Kutsume appi väliseksperte, analüüsime veel kord põhjalikult läbi praeguse olukorra, lisame uusi tegevussuundi. Ma olen kindel, et just aasta 2005 on see aasta, mil eesti filmilooja ja teised filmitegijad võivad oma tuleviku planeerida märksa rahulikumalt kui tänavu. Stabiilsus on pärast keerulisi aegu, mis järgnesid filminduse peaaegu täielikule lahtiriigistamisele alates 1993. aastast, vajalik eeldus selleks, et saaksid kerkida uued uhked saavutused.

Poliitika puudumisest hädaldamine on olnud malakas, mis haaratud esimesena, kui on vaja mingile valdkonnale riigieelarves raha juurde saada. „Meil ei ole tervishoiupoliitikat!“, „Eestil puudub spordipoliitika!“, „Eesti hariduspoliitika jääb ajale jalgu!“, „Eesti põllumajanduspoliitika on läbimäda!“ – sellised on olnud paljude artiklite pealkirjad viimaste aastate Eesti ajakirjanduses. Milleks siia ritta veel panna filmindust, katsuks kuidagi positiivsemalt asju liigutada. Tundub, et nüüd on siiski hakatud riigi ehitamist võtma kainemalt, ja meedias seesuguste lendlausetega enam iga kuu ei vehita.

Aga kui küsitaks minu filmindusloosungit, siis ütleksin: „Rohkem häid, vaadatavaid eesti filme!“ Selle heaks EFS töötabki. See ongi meie poliitiline eesmärk, kui lubate. Siis on, mida vaadata omal rahval, siis on, mida näidata ka muule maailmale.



Martin Adamsoo.



Meelis Muhi.

**Martin Adamsoo** (29, EFSi peadirektor 31. märtsist 2003):

EFS pidas juuli hakul maha ajurünnaku, millel osalesid „Dogma“ orbiidile lennutanud Taani Filmiinstituudi tegijad ja Soome Filmi Sihtasutuse eelmine peaekspert. Ajurünnaku eesmärk oli kokku panna eesti filmi pikaajaline arengukava, mis saab valmis sel sügisel. See arengukava peaks tulevikus olema Eesti filmipoliitika alus, mida riik teostab. Peamised punktid: peame saavutama taseme, kus tehakse viis mängufilmi aastas, turgutama üles kinovõrgu, et neid filme üle Eesti ka näha saaks, ja tagama adekvaatse filmihariduse. Loodetavasti saame sel aastal ka filmiseaduse, mis eelöeldule tingimused loob. Film on meie vastses vabariigis jõudnud arenguspiraalile esimese tiiru peale teha, struktuurid ja toimimine on paika loksunud, kümne aasta tagused eesmärgid saavutatud. Ongi paras aeg uued sihid võtta.

**Meelis Muhi** (32, filmikultuurinõunik 1. oktoobrist 2003):

Aastal 2003 kiitis Eesti Vabariigi va-

litsus heaks Kultuuriministeeriumi tegevuskava ajavahemikuks 2003–2006. Selles dokumendis on avaldatud ka filmi valdkonda käsitlev peatükk, kus on kirjas riigi seisukohad filmiga seotud küsimustes ning valdkonna edendamise eesmärgid.

**Visioon.** Filmikunst on rahvuskultuuri olemuslik koostisosa ja selle abil luuakse rahvuslikku identiteeti. Film on tõhus riiki, rahvast ja kultuuri tutvustav ning propageeriv kommunikatsioonikanal, mille olulisus integreerumisel Euroopasse kasvab. Eestis arendatakse välja tugev audiovisuaalvaldkond, millesse kuulub nii filmi- kui ka teleprogrammide toodang. Sellest uuest valdkonnast on Eestile kujunemas märkimisväärne kultuuriline ja majanduslik edutegur.

**Eesmärgid.** Tagada eesti filmi püsimine ja jätkusuutlik areng.

Tagada Eesti vaatajale juurdepääs kodumaistele ja teiste riikide ja rahvaste parimatele filmidele ning toetada eesti filmide eksporti ja levi.

Tagada filmihariduse omandamise võimalused Eestis ja toetada õpinguid välismaal.

Tagada rahvusliku filmipärandi säilitamine ja kaitse.

Tagada Eesti osalemine Euroopa Nõukogu ja Euroopa Liidu audioviisuaalala programmides.

Kultuuriministeerium tegutseb koos oma allasutuste ja teiste institutsioonide ning organisatsioonidega, et püstitatud eesmärged ellu viia. 2005. aastal alustatakse uue tegevuskava väljatöötamist aastateks 2007–2010.

**Ammu on räägitud, et mängufilmi arenguks tuleks aastas teha minimaalselt viis täispikka mängufilmi? Millal jõuame selle arvuni?**

**J. L.:** Mitte nii ruttu, kui tahaksime. Ma usun, et meil on selleks niihästi ideede, tegijate ja loojate kui ka rahalist ressursi 2007. aastal. Ideid ja loojaid jätkub praegugi, aga tehniliste töötajate (vahepeal kraavis olnud) vanker ei veere järele ja riigil ei leidu enne selleks vajalikul määral vahendeid.

**M. A.:** Hiljemalt 2007, heal juhul 2006. See on ka optimaalne, arvestades meie praeguste tegijate arvu. Praegu tundub, et see ajakava on täiesti täidetav.

**M. M.:** Viie mängufilmi linastumine aastas ei saa olla omaette eesmärk. Kogu filmikultuuri areng peab ühtlaselt kaasa tulema. Meil võib olla viis mängufilmi, aga kas neile kõigile jätkub vaatajaid ning kas neil on linastumiseks vajalik koht?

**Tundub, et meie riiklikud rahastajad on alalhoidlikud ja arad, võimalolijaid kardetakse mitte vähem kui nõukogude ajal. Pean silmas, et viimaste aastate mitmed olulised tõsielufilmid, kõigepealt muidugi Andres Maimiku ja Esto TV „Welcome to Estonia” ning „Vali kord” ei leidnud EFSi toetust. Samas avalik-õiguslik te-**

**levisioon rahastab mitte vähem kriitilisi ja pilavaid „Tegelikkuse keskkust” ning „Pehmeid ja karvaseid”.**

**J. L.:** Meie statistika järgi on EFS rahuldanud pool laekunud taotlustest.

Kõiki ei saa toetada. Ka kõiki nn julgeid projekte mitte.

„Ei” ütlemine nõuab sageli suuremat meelekindlust kui „jah” ütlemine, sellepärast ma ei võta omaks süüdistust arguses ja alalhoidlikkuses. Ei ole kerge Esto TV sugusele seltskonnale ära ütelda, sest on ette teada, kuidas nad sind seejärel meedias peedistama hakkavad. Kuidas läks, nähti filmis ja loeti lehest.

Aga tõsisemalt võttes peab ütleva, et EFS ei lähtu projektide hindamisel sellistest emotsionaalsetest tunnustest nagu projekti „kriitilisus” või „pilavus” või „julgus” („no küll ikka paneb!”), dokumentaalfilmi puhul võetakse arvesse rohkem kui kümnet kriteeriumi, sealhulgas stuudio eelmised saavutused, produtsendi kogemus või usaldatavus, stsenaarne plaan, eelarve, rahastamise kindlus ja selgus, teostajate professionaalsus.

Siiski, väike ajalooline lisapala. 2000. aastal määras EFS Palamuse filmipäevadel sihtasutuse noore filmilooja stipendiumi Arbo Tammiksaarele tema skandaalse diplomitöö „Macbeth” eest. Sügisel arutas asja Riigikogu kultuurikomisjon, kultuuriminister kutsuti parlamendi ette aru andma, mõnele poliitikule oli see juhtum argumendiks kaubelda ühele teisele valdkonnale raha juurde filmiraha arvelt. Rahvusraamatukogu ette aeti loosungitega lapsi kokku. Ei tea, kui tõsiselt seda võtta, aga fakt on see, et päevakorrade tõsisriikliku filmitoetusraha vähendamine 2001. aasta riigieelarves. Õnneks mõistus võitis ja EFSi eelarvesumma jäi samaks, mis aastatel 1999 ja 2000. Tänu kokkuleppele, mille nurgakiviks oli mängufilmiprojekt „Nimed marmortahvlil” saavutati

silmanähtav tõus eelarves alles aastaks 2002.

**Leian, et meil on endiselt filmitsensuur, ja vahest isegi rangem kui nõukogude ajal. Tollal esitati nii mõnigi kord Moskvasse libastsenaarium, Priit Pärn on sellest korduvalt rääkinud, ja hiljem tehti nii, nagu õigeaks peeti. Nüüd on peaekspert siinsamas ja selline petukaup ei lähe läbi. Iga tegija sammu tegelikult kontrollitakse ja kõik sõltub peaeksperdi maitsest, tema äranägemisest ja arusaamadest.**

**J. L.:** Tahaksin uskuda, et küsimus on esitatud teatava huumorikesega. Kui ei, siis on kahju, et auväärt toimetaja on endale mõisted selgeks tegemata jätnud ega tea, kuidas käib filmitoetuste jagamine mujal maailmas. TMKs võiks avaldada terve sarja kirjutisi sellest, kui see kedagi peale filmiprofessionaalide huvitaks. Kardan, et ei huvita. Aga endale võiks ikka selgeks teha – selline vastutavate ekspertide süsteem on Euroopas valdav.

Küsija loogika järgi võiks vastu küsida, kas viiest või seitsmest liikmest ekspertkomisjon on tsensuur või ei ole seda mitte? Keegi peab ju valikud tegema, ja ka viieliikmelise komisjoni puhul jääb otsustele juurde subjektiivsuse maik.

Praegune süsteem ei ole ideaalne, aga ta on parem kui kohmakamalt toimiv, ebamäärase vastutusega ja otsuseid muu töö kõrvalt tegev ekspertkomisjon, mis toimis EFSis aastatel 1997–2000. See on ajalugu, läbi käidud etapp.

Ja veel: on ju enesestmõistetav, et riigi raha kasutamist ka keegi kontrollib, EFSis on selleks loodud toimiv süsteem – jällegi, kindlasti mitte ideaalne, aga küllalt hästi toimiv.

**M. A.:** Kogu respekti juures – see küsimus on totakas ja meenutab õhkamist kolhoosikorra järele. Tsensuur on ideo-

loogiline piirang. Praegu on eesti filmil kaks peamist piirangut – rahaline, mis piirab vändatavate filmide hulka, ja sisuline, mis sõltub filmitegijate professionaalsusest ja jumalikust sädemest. Pole olemas kohta, kus neid piiranguid ei ole. Praegu Eestis tsensuurist rääkimine tähendab nende kahe lootusetut segiajamist ideoloogiliste piirangutega.

**Kinobussi suvine ringreis on uhke asi, kuid see ei korva kinode puudumist. Mis on selles osas lähematel aastatel tulemas, absurd on praegu nõuda, et igas külas oleks filmide näitamise võimalus nagu paarkümmend aastat tagasi, kuid miks mitte igas linnas.**

**M. A.:** Täiesti nõus, et igas maakonnas peaks olema võimalus kinos käia. Lõppkokkuvõttes on see üks oluline osa meie kultuurilisest keskkonnast, pinnasest, millest peaksid võrsuma järgmise põlvkonna laia silmaringiga eestlased. Kultuuriministerium on paar aastat jaganud raha pealinnaväliste kinode renoveerimiseks ja tehnika soetamiseks. Summa pole suur, aga kasvab tasapisi ja ma olen kindel, et teema olulisust arvestades ka jätkab kasvamist. Üks asi, mis võib meile ootamatult appi tulla, on digitaalne revolutsioon. Pole kahtlust, et see varem või hiljem juhtub, vaa-dake kas või, millise kiirusega arvutite ja mobiiltelefonide areng on liikunud. Küsimus on selles, kas see murrang jõuab päralt enne, kui kinoskäimise harjumus Tallinnast väljaspool lõplikult kaob. Pakun välja, et viie aasta pärast on digitaalne filmiprojektsioon maailmas norm, mitte erand, filmiprojektorite hinnad all ja Eestis paar digikino püsti.

**M. M.:** Kinovõrgu taastamine on saanud uue hingamise ja seda koordineerib Kultuuriministerium koostöös kohalike omavalitsustega. Kaks viimast aastat on toimunud projektikonkursid



põhimõttel, et kui omavalitsus toetab kino renoveerimist või taasavamist rahaliselt, siis toetab seda ka Kultuuriministeerium. Kahe aasta peale kokku on raha eraldatud 2,3 miljonit krooni. Taas on kinod avatud Avinurmes ja Räpinas. Renoveeritud kinosaalides näidatakse filme Tornimäel, Pärnu-Jaagupis, Haljallas, Vastseliinas, Rakveres, Narvas, Paines, Taebblas, Krootusel ja Elvas. Veel sellel aastal avab ukсед ka Järvakandi kino. Enamasti on riikliku toetuse eest hantitud uut helitehnikat ja ekraane. Kohalike omavalitsuste toel on kinosaalid saanud uue ilme ning hoolitsetakse ka selle eest, et saal oleks soe. 2005. aastal ootame riigi eelarvest suuremat toetust. See ei vasta küll tegelikele vajadustele, sest näiteks tänapäevane kinosisustus ilma toolideta maksab ca 900 000 krooni, kuid 8–10 filminäitamise kohta muutuvad kindlasti vaatajasõbralikumaks.

**Kinomaja on minetanud oma maine kinona, nii nagu tal oli üheksakümnendate teisel poolel, mil igal nädalapäeval näidati filme kolm-neli seanssi. Nüüd võib seal filme vaadata vaid paaril-kolmel päeval nädalas. Millal muutub Kinomaja suurepärase saal taas kinoks, ajal kui Tallinnas kurdetakse kinode vähesuse üle.**

**Peeter Brambat** (49, Eesti Kinoliidu juhatuse esimees 16. juunist 2004):

Kinoliit kannab hoolt selle eest, et kinosaa lis hakataks kõike väärtuslikku filmikunstis näitama juba septembrist. Milliseks kujuneb repertuaar, sõltub paljuski sellest, kuidas lahendatakse väärtfilmide maaletoomise ja näitamise ga seonduvad probleemid. Pole ju kellelegi uudiseks, et väärtfilmide näitamine- vaatamine ei ole kaubanduslikult just kõige tulutoovam tegevus ja sellele oleks vaja riiklikku toetust.

Kinoliit on eelkõige loomeliit, mitte äriühing ja kinosaal on üks osa Kinoliit-



Peeter Brambat.

dule kuuluvast varast, mida peab kindlasti hoolikalt majandama. Soovime oma majja tagasi tuua eesti filmide esilinastused, kui muidugi autorid seda soovivad, ja luua julgematele loojatele filmikriitikut paneeli kohe pärast filmi näitamist.

Kinoliit omalt poolt teeb kõik selleks, et Kinomaja kinosaal tõuseks jällegi väärtuslikuks kinokeskuseks teiste väärtkinokeskuste kõrval. Elu tuleb Kinomajja kindlasti tagasi.

**M. M.:** See sõltub suuresti Kinomaja omaniku tegevuskavadest. Kultuuriministeerium on igal aastal toetanud Kinomajas toimunud filmiüritusi.

**Moskvas alustas loomeliitudest *pe-restroika*'t kõigepealt kinoliit, Eesti Kinoliit sörkis teiste liitude sabas. Olukord ei ole tänaseks muutunud, küllap seepärast hoiavad paljud noored filmitegijad sellest nagu katkust eemale. Kuidas tõsta Kinoliidu autoriteeti?**

**P. B.:** Eesti Kinoliit on ennast alati defineerinud kui loomeinimeste vabatahtlikku ühendust, kes võrdväärse teiste

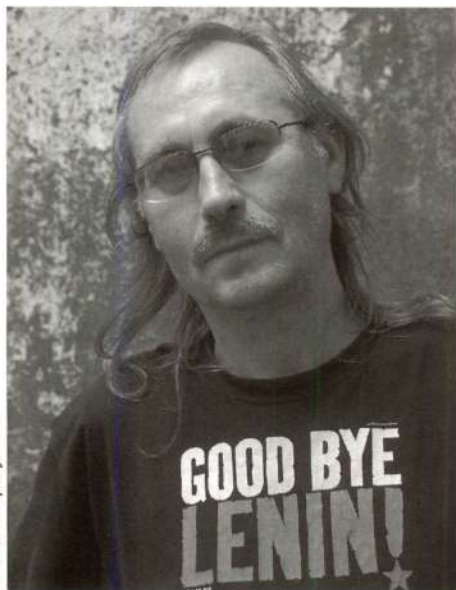
loomeliitude seas on olnud progressiivsete jõudude koondajaks ka *perestroika* ajal ja andnud samaväärse panuse nii Eesti vaimsesse kui ka füüsilisse iseseisvumisse. Kui täpsustada, siis näiteks „loomeliitude infotunnid“ läksid raadioeetrisse Kinomajast.

Kinoliidu ja selle liikmete vahendusel tekkisid esimesed rahvusvahelised suhted välismaise kinorahvaga, käivitusid esimesed koostööfilmid. See, kuidas me siis oma naabritele soomlastele nii mõnigi kord, suu lahti, totra näoga otsa vahtisime, kipub kahjuks kiiresti ununema. Aga võib-olla see ülikõrge enesehinnang on meile kasuks tulnud ja aidanud kiiremini edasi liikuda, mine sa tea?

Eesti Kinoliidu panus on ka EFSi ja audiovisuaal-autoriõigusi teostava Audiovisuaalautorite Liidu loomisel. Pidevalt on osaletud filmitootmist reguleerivas seadusloomes.

Tõsi, on olnud ka kehvemaid aegu. Kui Eesti filmitootmises tekkis mõõna-periood, siis mõistagi ei saanud öitseda ka Kinoliidu tegevus. Halisemine aga ei vii meid kuhugi. Tahame olla targad ja

Sulev Teinemaa.



Harri Kospu fotod

õppida teiste vigadest, kuid tuleb tunnistada ka enda omi.

Mis puutub Kinoliidu liikmeskonda, siis oleme avatud kõigile noortele loomeinimestele, kes tahaksid meie tsunftri elu mitmekesisemaks muuta ja mitte ainult saada, vaid ka anda. Külmutuskappe ja autoostulubasid enam ei jagata. Noortele filmiinimestele soovitame olla sama isepäised ja sõltumatud, kui nad on. Inimene, kes selles tigas maailmas on õppinud iseseisvalt hakkama saama, on hiljem, kui ta selleks vajadust tunneb, palju parem meeskonnatöö tegija.

Sellise seltskonnaga on võimalik luua Kinoliidust meistrite tsunftri, mis oleks kvaliteedimärgiks ja ka garantiiks kinomaailmas.

Mina olen optimist.

**M. M.:** Kinoliidu autoriteet sõltub Kinoliidu liikmete tegudest.

### Filmiharidusest.

**M. A.:** Hetkel käib EFSi vedamisel ettevalmistustöö filmi- ja meediahariduse koondamiseks Eestis. Töögrupis on institutsioonidest Tallinna Pedagoogika-ülikool, Audentes Concordia, Viljandi Kultuuriakadeemia, Eesti Televisioon ja Eesti Filmi Sihtasutus. Eesmärk on ühiste jõududega tõsta filmihariduse taset ja vältida dubleerimist. Kui osapooled kokkuleppele jõuavad, võiks kool juba järgmisel sügisel ukseid valla teha, võimalik, et uue iseseisva kolledžina nagu hetkel tegutsev IT-kolledž. Uuest koolist võiks saada eriala tõmbekeskus mitte ainult Eestis, vaid kogu Baltikumis. Igal juhul tasub filmiharidusse nii aega kui energiat investeerida, sest lõpuks on meil kümne aasta pärast täpselt nii head eesti filmid, kui häid tegijaid me täna koolitame.

Küsitlenud SULEV TEINEMAA

# FILMIDRAAMATEHNIKA III

## OLEV REMSU

(Algus TMK 2004, nr 2 ja nr 7)

Müütidesse suhtume üldse positiivse eelhoiakuga, seetõttu on enneolematute müütide väljamõtlemine suurim, mida looja teha saab. Meie kultuuriruumis troonib Jeesuse loost veelgi enneolematum ja ehk ainult pisut vähem mõjukas lugu, nimelt Oidipuse lugu.

Meenutame. Oraakel ennustab, et Oidipus tapab oma isa, abiellub kuningaks saades oma emaga, sigitab temaga oma tütre-d-õed, pojad-vennad. Nõnda juhtubki!

Uskumatu? Kas keegi suudaks midagi fantastilisemat välja mõelda? Kas keegi on kunagi kuulnud, et midagi sellist oleks juhtunud tema tutvuskonnas? Ja ärge arvake, et antiikaja inimesed olid meist erinevad, tapsid oma isasid ja magasid oma emadega. Aga kuna keegi tegelastest ei ole süüdi, kuna tegemist on müüdiga, siis ei vaagi me seda lugu võimalik – võimatu kaalul.

Näidendiski tekib küsimus: ehk põhjustas kogu tragöödia hoopiski oraakel – oleks ta vaikinud, poleks kuningas käskinud tappa oma poega Oidipust ning poeg ei oleks hiljem tapnud täiesti juhuslikult ja teadmatult oma kuningast isa ega abiellunud tolle kaasa, oma emaga ja nii edasi ja nii edasi.

See probleem on omaette loogiline vigur, nagu ühe poolega pind, nõndanimetatud Möbiuse leht, kuna oraakli vaikimise puhul ei teaks me, kas midagi oleks juhtunud või ei oleks juhtunud, teaksime ainult, et me ei tea. Ja jumal tänatud, et oraakel ei vaikinud, nüüd on Sophoklese „Kuningas Oidipus“ juba üle kahe tuhande aasta iga korraliku teatri repertuaaris, ja kes julgeks siinjuures selles loos kahelda, ehkki Sophokles ei tegele meie veenmiseks Oidipuse ka-

rakteri avamisega?

Sigmund Freud nimetas oma psühoanalüüsiteoorias ühe nähtuse Oidipuse kompleksiks, ja nii on mitteusutavast Oidipuse müüdist saanud koguni üks kõige suuremaid filmikunsti mõjutajaid üldse (Hayward, lk 47). Jeesus on kõrgeks autoriteediks kõigile inimestele, Oidipus kultuuritegelastele.

Mida lähemal on teema meile ajas ja ruumis, seda umbusklikumaks me muutume. **Aleksandr Rogožkin** jutustab meile oma filmis „**Kukuška – Kukulind**“ (*Kukuška*, 2002, sts **Aleksandr Rogožkin**) tõepoolest enneolematut lugu: soomlased aheldavad Jätkusõja ajal oma surmamõistetud sõduri Veikko ketiga kaljurahnu külge, panevad talle selga veel Saksa mundri, annavad talle optilise sihikuga vintpüssi, suure jao toitu, kõvasti viina ja hulga laskemoona. Las ta tulistab seal eikellegimaal snaiprina venelasi, kuniks ta avastatakse ja venelased soomlaste poolt langetatud surmaotsuse täide viivad. Uskumatu, eks ole? Kas see on fakt, kas see on ikka ajaloost võetud? Oleks, et niisugune asi juhtuks kuskil Ladina-Ameerikas või Jaapanis, aga siinsamas, demokraatlikus Soomes? Oleks, et niisugune asi oleks juhtunud Prantsuse-Preisi sõjas või Karl XII ajal, aga ainult mõnikümme aastat tagasi?

Mina ei tea, kas juhtumil on ajaloolist tõepõhja või ei ole. Ma tean, et nii mõnigi esteet võiks mind hurjutada, mis sa tosid, mis läheb tõde kunstile korda, aga minu meel nõuab ikkagi selgust. Mis hea eest peaks üks surmamõistetute veel oma surmamõistjate eest sõdima, et vaenlane surmanuhtluse kiiremini teoks teeks? Ma olen mõnelt inimeselt küsi-



„Hiroshima, mu arm“, 1959.  
Režissöör  
Alain Resnais.  
Eiji Okada ja  
Emmanuelle Riva.

nud, just nendelt, kes ajaloost mööda ei ole käinud. Ja teate mis! Eestlased, kes soomlastesse sümpaatiaga suhtuvad, ei usu soomlaste poolt niisugust sigadust, venelased peavad asja võimalikuks.

Muuseas, ka filmist ei saa me kinnitust oma kahtlustele. Rogožkini viga seisneb selles, et ta ei püüagi meid veenda detailidega Mihhalkovi kombel, tema paneb meie ette pauhti! pretsedenditu loo, ei hoolitse meie eest, ei huvitugi sellest, kas jääme uskuma või mitte. Oi, kuidas Mihhalkov meid poputas, peasi, et meid veenda, ja see meeldis meile! Mihhalkov pidas meist ju lugu! Ent Rogožkin ei hoolitse meie eest.

Tema Veikko hakkab siiski käituma tõepäraselt situatsiooniloogika järgi, ei tulista venelasi, ainult sihhib. Venelase Psoltõ (Ivani) surmamõistmine ei ole stalinistliku Nõukogude Liidu olusid tundvale inimesele eriti ootamatu, aga päris huvitav oleks teada, kas keskmise soomlane jääb uskuma, et inimene võidakse maha lasta luuletamise pärast? Ja mida arvab sellest näiteks Lääne inimene?

Rogožkini loo enneolematu seisneb veel selles, et ta viib kokku kaks omade poolt surmamõistetut verivaenlast, soomlase ja venelase, paneb nad armuma ühte naisesse, saamitari, laseb vene-

lasel soomlast paar korda rünnata, sätib kolm umbkeelset koos elama. Ehk on veidi liiale mindud, enneolematu ülearu kuhjatud? Müüdi puhul mitte, realistliku loo puhul on kahtlemata tegu liigse hüperboolitsemisega. Kõrvutage seda lugu Jeesuse ja Oidipuse lugudega! Rogožkini lugu ongi ehtne müüt, ent lahendatud realistlikus võtmes, mille tõttu tekivadki küsitavused. Müüdi pärasus lööb täies õites särama alles finaalis, mil saamitar kaksikud pojad sünnitab ning paneb neile nimeks Veikko ja Psoltõ. Ja silmapilk on haihtunud meie tõetruuduse vajadus ja umbusk.

Olenemata kellegi religioossusest, peame tunnistama, et müüdid ei mõju meile mitte nende sisu, vaid struktuuri tõttu, neis peituva draamaskeemi tõttu. Dramaturgia on see, mis muudab usutavaks lood Jeesusest, Neitsi Maarjast, Buddhast ja Muhamedist. Usklik inimene on tegelikult draamalebene inimene.

Müütide vähemad vennad on anekdootid ja muinasjutud. Anekdootide puhul on meil tegemist harilikult päris palja draamajutustuse skeletiga, ja see on põhjus, miks need meil hästi meeles püsivad. Muinasjuttudele on pisut rohkem liha juurde kasvatatud, ent müüti meenutav struktuur vaatab nende seest puhtalt välja.

Punamütsikese teekond läbi metsa on dramaatiline? Ja mis siis seda pingestab? Muudkui üks äkki... äkki... äkki... Ootamatu pööre ootamatu pöörde järel, üllatus üllatuse järel. Vahelduvad oht ja pääsemine, õnnetus ja õnn, mis ongi iga müüdi sisu. Muuseas, **Vladimir Menšovi** kuulus film „**Moskva pisaraid ei usu**“ (*Moskva slezam ne verit*, 1979, sts **Valentin Tšernõhh**) põhineb vene muinasjutul „Kolm kaunitari pakaselisel ööl tulevikku katsumas“. Kas keegi usub, et naine võib leida neljakümneselt endale õige mehe, kes teeb ta õnnelikuks? Ei usu, kuigi tahaks õudselt uskuda! Ja „Moskva pisaraid ei usu“ veenab meid, et see on tõsi. **Jean Cocteau** lavastas peamiselt muinasjutte ja müüte, tegi seda laval ja ekraanil nõnda edukalt, et sai surematuks, tähendab Prantsuse Akadeemia liikmeks.

Hiroshima tragöödia on enneolematu? On. Me ei lahka siin küsimust, kes on selles süüdi, meie poliitilised hoiakud võivad **Alain Resnais'** Ameerikavastasusega sobida või mitte, sel pole suurt tähtsust, see ei muuda midagi loo erakordsuses. Igatahes on stsenaarist **Marguerite Duras** ja režissöör **Alain Resnais** teinud tuumarünnakust vapustava filmi nimega „**Hiroshima, mu arm**“ (*Hiroshima mon amour*, 1959).

Pommi viskamine Jaapani linnale on peategelaste vaatevinklist sündmus, mis mitte kuidagi ei olene nendest. Aga plahvatuse koletud tagajärjed on tegevustikku põimitud mäluassotsiatsioonide kaudu, ja need tulenevad otseselt karakteritest.

Kasvatada inimesi toiduks masinatele, inimene kui energiaallikas arvutitele... Maatriksisse ühendatud inimesi kasutatakse kui neuronarvutit riistvara jaoks filmis „**Matrix**“ (*The Matrix*, 1999). Küüniline, aga selgub, et isegi ulme maailmas on võimalik veel midagi uut välja nuputada... Veel on peetud „**Matrixit**“ enneolematuks selle poolest, et

film on tajumatust ja seletamatust objektist, ometi nõuab draamateooria eelkõige selgust (Graham Roberts ja Heather Wallis, lk 242). Ent vennad **Andy** ja **Larry Wachowsky** on kummalisel kombel suutnud sellegi asjaolu enda kasuks pöörata, nimelt on tekkinud hiigelar mee „**Matrixi**“ seletajaid, täpselt samuti nagu piibli lahtimõtestajaid. Lööge ottinguribasse „**Matrix**“ ning te leiате tuhandeid lehekülgi maatriksi filosoofiast, ka üks ajakirja „**Vikerkaar**“ number on sellele temale pühendatud. Enneolematu resultaat!

Peenutsejad ja dekadendid on lugu ikka alahinnanud, enneolematut lugu pidanud lausa vaataja-lugeja petmiseks, haneks tõmbamiseks. Kui hakata mõtlema, siis kõik Shakespeare'i näidendid on enneolematud lood.

Ärge kartke sensatsiooni! Fjodor Dostojevski paneb „**Kuritöös ja karistuses**“ Raskolnikovi kirvega liiakasuvõtjat protsendivanamoori tapma. Lev Tolstoi laseb Anna Kareninal rongi alla hüpata. Raudtee ühendas tollal Venemaal ainult Peterburit ja Moskvat, enamikul Tolstoi lugejail ei olnud õrna aimugi, mis asi on rong, meie aja Tolstoi peaks laskma abielurikkujal hüpata kosmoseraketi starditulle, niimoodi suudaks ta publikut üllatada (Mitta, lk 14).

(Järgneb)

#### Kasutatud kirjandus:

Sophokles. Kuningas Oidipus. Tõlkinud Ain Kaalep ja Ülo Torpats, kommenteerinud Anne Lill ja Ain Kaalep. „Avita“, Tallinn, 1998.

Susan Hayward. Key Concepts in Cinema Studies. „Routledge“, London and New York, 1996.

Aleksandr Mitta. Kino meždu adom i rajem. „EKSMO-PRESS“, Moskva, 2002.

Graham Robert and Heather Wallis. Key Film Texts. „Hodder Headline Group“ and Oxford University Press, London and New York, 2002.



Kristiina Davidjants augustis 2004.

*Kristiinat pidas Veste Paas oma mantli-pärijaks. Kui Veste suri, võttis Kristiina üle tema arhiivi ja hakkas pidama ka tema asemel filmiajaloo loenguid, ülikoolis oli ta juba enne seda õppejõud. Praegu õpib ta magistrantuuris, kuid ei tööta sellest õppeaastast enam põhikohal, ju ta leidis, et õpetamine ei klapi.*

*Dokumentalistina, kui ta on kätte saanud materjali, siis nokitseb ta senikaua, kuni leiab sobiva lahenduse. Ja ta ei karda kolleegide abi kasutada.*

*Kriitikuna on tal olemas oma mõtted ja ta on analüüsivõimeline, ta tabab naela pead. Igal juhul üks võimekamaid noorte kriitikute hulgas.*

*Ja Kristiina ei ole veel lõplikult välja kujunenud, ta on oma tee alguses, tal on perspektiivi nii kriitika alal kui ka filmide tegemisel.*

Nii iseloomustab Kristiinat tema õpetaja ja kolleeg professor **Rein Maran**.

**Kristiina Davidjants** on sündinud 9. detsembril 1974. aastal Bakuus. Tema isa **Artem** on Bakuus sündinud armeenlane, ema **Inge** Riias sündinud eestlanna – üks Kristiina vanaisadest on lätlane. Tema vanemad kohtusid Tallinnas ja abiellusid õige varsti. 1974 oli isa Bakuu kandis sõjaväes, ema läks talle külla ja nii on see linn Kristiina sünnipaigaks. Alla aastasena sai tema koduks aga juba Tallinn.

Sugulasi on tal ka Armeenias, juured pärinevat hoopis Iraanist, üks vanaemadest on Karabahhist.

Isa töötas pikka aega pedas vene keele kateedris, ka ema oli samas ülikoolis. 1990. aastatel hakkas isa kirjastama õpikuid, ema tegeles tõlkimisega. Isa firma „Pangloss“ oli Kristiina viimase filmi „**Intiimne linn**“ üks tootjaid; Pangloss oli mäletatavasti õpetlane Voltaire'i

„Candide'is“. Ema juhatab praegu oma tõlkebürood.

Kristiinal on kaks õde ja üks vend: 25-aastane **Jaana** töötab disainibüroos ja õpib EKA magistrantuuris, 21-aastane **Brigitta** tudeerib muusikateooriat ja viieteistkümnene **David** õpib põhikoolis.

Kristiina kodus räägiti algul kahte keelt, enne kui isa sai eesti keele selgeks. Kuid ta käis eesti lasteaias Kaubamaja juures. Tollest ajast on talle meelde jäänud, et ta tekitas enda arvates psühhotrauma praegusele peda filmi ja video eriala lõpetajale **Peter Murdmaale**, väites, et näärivana ei ole olemas. Kasvataja lohutas seepeale poissi, et on ikka olemas, ja tuleb varsti.

Kristiina õppis Tallinna 1. keskkoolis prantsuse keele eriklassis, samas koolis olid käinud ka ema ja tädi. Tema pinginaaber oli praegune telerežissöör **Elo Selirand**. Elo meenutab: *Ma tunnen teda 22 aastat, seepärast on väga raske tema kohta midagi lühidalt öelda – me tegime koolist poppi, vedelesime tema vanaema pool ja vaatasime ühel esimesel Eestisse saabunud VHS-makil „Tomi ja Jerryt“ ja Bergmani filme. Kui teised fännasid poistebände, siis tema omas märgatavat kogust „Police'i“, Stingi, „Rolling Stonesi“ jms helikandjaid. Ta oli silmapaistvalt ühiskondlikult laisk, kuigi on osalenud ühes taidluseepisoodis, mängides Sinihabeme naist, ning käinud näiteringis ja kunstikoolis. Ta oleks väga hea näitleja, kui ta poleks nii laisk ja suudaks end sundida, ning ta on tunduvalt üle keskmise andekas maalikunstnik.*

Raadiomajas töötamise ajal valetasin ma ta korduvalt **Mai Maasikaks**, sest valvurid ei suutnud ta nime õigesti kirjutada. Tal polnud puberteeti, st tujutsemist, kirgi jms, mille pärast piinlik oleks, ta on terve elu täiesti talumatu osavusega kulgenud.

1. keskkool jääb aastatesse 1982–1993. *Ma olin tasane õpilane, eriline mäsaja pole ma kunagi olnud. Probleme koolis ei olnud, algul õppisin hästi, pärast mitte eriti hästi. See on pealispinnalisele edule orienteeritud kool, paljud asjad olen saavutanud just kooli kiuste. Hakkasin üles ehitama oma alternatiivmaailma: raamatud ja filmid. Mulle tuli kasuks vene keele oskus – meil oli kodus hulganisti filmiteooria raamatuid ja stsenaariumide kogumikke, käis „Iskusstvo kino“; ema ja läti vanaisa olid kirglikud filmihuvilised. Film on mind huvitanud lapsest peale, avastasin Bergmani ja Bertolucci, pärast „1900“ vaatamist olin mitu päeva veendunud kommunist. Lugesin De Sica stsenaariumi, kuigi filmi polnud tollal kusagilt saada. Eriti vaimustas mind just 1970. aastate filmikunst.*

Parimad sõbrannad on siiani jäänud keskkooli ajast, kuid ega tal kellegagi eriti oma mõtteid ja emotsioone ei olnud jagada, ema oli ainuke. Viis-kuus aastat hiljem muutus kõik, kui ta läks Tallinna Pedagoogikaülikooli filmi ja video eriala õppima. Enne seda proovis ta mõnda aega Humanitaarinstituudis ajalugu tudeerida ja käis tööl.

Peda aeg jääb aastatesse 1996–2001. *Vastuvõtmisel püüdsid kõik tõestada, kui võrd neid huvitab dokumentalistika (see kursus pidi olema dokfilmi suunitlusega). Mina ei olnud endas kui filmitegijas üldse kindel, ütlesin, et rohkem huvitab mind filmiteooria. Arvan, et meie kursusel tuli mitmeid, kellel on muud ambitsioonid kui dokumentalistika.*

**Rein Marani** kohta ütleb Kristiina ainult kiitvaid sõnu: ta oskas kursusele valida väga erineva seltskonna, oli õpetamisel äärmiselt diskreetne, kuulas tudengi alati ära ja andis pädevat nõu. Teine, kelle kohta Kristiina rohkesti soojem sõnu ütleb, on **Veste Paas**. Ta olevat olnud üks väheseid, kellel oli õpetamisel mingigi kindel meetodika teadmiste edasiandmisel. Väga hea režissöör võivat sageli olla üpris kehv pedagoog. Õp-

pejoudude ja ressursside piiratus andis koolis tunda, eriti selge vahe koolide võimalustes ilmnes aasta tagasi Helsingi ülikoolis end täiendades.

Kui esimesel kursusel ei suheldud omavahel kuigi palju, siis lõpuks kujunes välja mingi ühine vaimus, kuid mitte kambamentaliteet, sest kõik olid liiga erinevad ja tugevad isiksused. Kristiina kursusekaaslasteks olid tänaseks nime teinud **Andres Maimik**, **Arbo Tammiksaar**, **Raimo Jõerand**, **Anri Rulkov**, **Karol Ansip**, **Siiri Timmermann**, **Tõnis Haavel jt**.

Kursusekaaslane **Karol Ansip** räägib: *Kristiinaaga seob mind peale selle, et tudeerisime ühel kursusel, veel kaks vastandlikku kiindumust: nendeks on pikad jalutuskäigud ja kinosistumine. Juhuslikult trehvates ja sihitult mööda tänavarägastikku ekseldes libiseb meie vestlus üle kohaliku elu karikatuursete seikade ja grotesksete sündmuste. Kristiina siiras intensiivsus, üldistusel rajanev pehme huumor ja kaastundlik toon dekonstrueerib tavapärased kõmujutud ning annab neile lohutava sügavuse... Kino seevastu on hea koht vaiki olemiseks. Ilmselt on meile mõlemale sümpaatne jalutuskäikude väikesemööduline intiimsus ning kino suurejooneline vaatamäng.*

Sügisest võtab Karol üle Kristiina filmiajaloo loengute tsükli. Kristiina pidas loenguid kaks aastat – see oli meeletu koormus pärast Veste Paasi haiglasse minekut. Õpetades avastas ta endale tummfilmi, **Chaplini** kui suurepärase näitleja, **Jean Vigo** loomingut, hulga filme, mis tehtud enne Teist maailmasõda. Kõige rohkem võis loengutest kasu olla talle enesele, leiab Kristiina. Nii näitas ta vara hommikul **Akira Kurosawa** „**Rashomoni**“, kus filmi ajal kolmest kohaletulnust kaks tüdrukut tukkusid ja kolmas vaatas ühe silmaga, ning ta avastas järjekordselt, milliseid suurepäraseid filme on tehtud.

Nüüdsest tahab Kristiina pühendada end filmitegemisele. Teisel kursusel



võttis ta üles koreograafiakooli sisseastumiseksameid, ilmselt on tal ühed viimased kaadrid **Mait Agust**. Kolmandal tegi ta lühifilmi „**Antikehad**“ (2000), kus kaks tüdrukut käivad mööda linna ja landivad mehi, kuni muutuvad kumminukkudeks. Film on üles ehitatud kont-rastidele ja üks väheseid, kus operaatori ja režissööri töö on kooskõlas. Vahetuvad vaatepunktid – mehe ja naise (antikehade?) oma. Kusjuures kaamera vaatleb peategelasi enamjaolt meeste vaatepunktist. Ka naised näevad ennast kui seksiobjekte: õnnestunud kujund peategelaste metamorfoosist kummist seksnukkudeks... Nukkude ilmumist võib vaadelda ka märgilisena: püüdleme küll vaimsete väärtuste poole, kuid lõpuks jõuame ikka samasse punkti tagasi. Nõnda on semiootikatudengid filmiüliõpilaste töid analüüsisides kokku võtnud „Antikehade“ sõnumi.

Lõputööga „**Tere, kallis kodu**“ (2001) algas Kristiina koostöö õega, Brigittaga. Siin üritati leida vastust küsimusele, mida tähendab kellelegi kodumaa. **Brigitta** igatseb Armeenia järele, **Oskar** tahab Saksamaale elama minna, kolmas tegelane on kursusevend **Aleksei Aleksejev**, kes pärit Marimaalt, kuid jäänud pärast kõrgkooli elama Eestisse.

Kristiina Davidjants sai oma valitud bakalaureusetööga maksimumilähedaselt hakkama. Ta tegi sooja filmi väga tõsistest probleemidest, suutis vältida nii neisse lootusetut uppumist kui ka häirivat pealiskaudsust. Ning tuleneb see ilmselt sellest, et ta räägib meile isiklikult läbi tunnetatud probleemidest. Nii resümeerib filmi oma arvustuses Kunstiakadeemia professor **David Vseviõv**.

Kristiina seni viimane film „**Intiimne linn**“ (2003) valmis samuti koos Brigittaga. Brigitta pidi lõpetama Vanalinna Hariduskollegiumi kooli ning tege-ma lõputöö, kas eksami või uurimuse. Viimast valides jäi ta peatuma Tallinnas elanud ja töötanud **Sergei Dovlatovil** ning „**Kompromissil**“. See saigi Kristii-



Harri Rospu fotod

na filmi tõukeks. Tegemise käigus võttis ta muidugi juhtimise enda peale ja tegi intervjuud.

Vene kirjandust ja Dovlatovi loomingu põhjalikult tundev **Arvo Pesti** on kirjutanud: *Davidjantsi sümpaatne dokumentaalfilm on Dovlatovi Tallinna-seiklusi käsitleva jutustuse „Kompromiss“ kommentaariid. Taustaks läbimõeldult valitud ja suurepäraselt monteeritud kaadrid tolaeagsest linnast. Film kajastab hästi ajastut, intervjueeritavate jutud on sageli kantud nostalgialt, kuid see on igati mõistetav. Noore režissööri suhtumine jääb meeldivalt neutraalseks hoolimata sissetungist filmi tegevusse. „Intiimne linn“ koosneb „Kompromissi“ tegelaste prototüüpide käsitlemisest ja taustade avamisest. Samas säilib dovlatovlik groteskne huumor, avaneb nõukogude intelligendi absurdne olemine.*

„Intiimne linn“ on olnud edukas. Moskva filmifestivalil näidati seda programmis „Ateljee“ koos **Tarkovskist**, **Dalíst** ja **Paradžanovist** tehtud

filmidega. Jerevani I filmifestivalil, kus armeenlased kogu maailmast olid oma loomingu välja toonud, võitis „Intiimne linn“ žürii eripreemia. Veel mitmele festivalile on film oodatud. Eelmise aasta eesti filmidest kokkuvõtet tehes hääletasid filmiajakirjanikud teose viie parema hulka.

Mullu pidasid Eesti Filmiajakirjanike Ühingu liikmed Kristiina Davidjantsi ka aasta parimaks filmiajakirjanikuks. Ta on viljakas, sõna valdav ja suurepärase filmiteadmistega kirjutaja. Ise ütleb ta, et parema meelega kirjutab ta välisfilmidest. *Õelda Spielbergi kohta, et ta ei ole hetkel teinud oma parimat asja, ei tähenda režissöörile mitte midagi. Kuid siin me tunneme kõik üksteist, ja õelda, et ärge talle enam raha andke, see paneb sügavalt mõtlema. Võin ju talle endale töö näkku öelda ja mitte võimendada seda ajakirjanduses. Üldse saavad tugevad tegijad kriitikas rohkem peksa kui nõrgad.*

Niisuguse topeelstandardi iseloomustamiseks otsib Kristiina näite varasemast, Dovlatovilt. Too kirjutas kusa-gil, et andis ühele lugupeetud inimesele, kes teda hindas, oma jutustused, et see kirjutaks retsensiooni – sellest sõltus avaldamine. Retsensioon oli pikk, põhjalik ja ülikriitiline. Dovlatov küsis, et miks nii, te ju hindate minu annet. Retsensent vastas, et kuna te olete nii andekas, siis ma ei saa teile teha allahindlust.

Üsna hiljuti selgus, et Avatud Eesti Fondi ja Eesti Filmi Sihtasutuse makuus välja kuulutatud sotsiaalseid soorolle käsitlevate dokumentaalfilmide ideede konkursi võitjaks valiti **Kristiina Davidjantsi** filmiprojekt „**Tahan olla Carmen Kass**“, mille esitas stuudio „Kuukulgur Film“ ja mille produtsent on **Andres Maimik**. Konkursile laekus seitse projekti. 2005. aasta lõpuks valmiv film räägib teismeliste tüdrukute tulevikuunelmatest ning nende väärtushinnanguid kujundavast meediast. Noored tüdrukud unistavad Carmen

Kassi jalajälgedes modellitööstusse astudes maksku mis maksab kuulsaks saada. Filmis vaadeldakse kriitiliselt „eesti brändi“ – Eesti unikaalsus seisneb meie ilusates naistes.

Kaugemas plaanis on Kristiinal ka teine filmiprojekt – Skandinaavia naised eelmise sajandi algul misjonäridena Lähis-Idas. Mõte sai alguse ühe eestlanna saatusest, kes päästis 1915. aastal Türgi genotsiidi ajal palju armeenia lapsi. Praegu toimetab Kristiina „Ruudus“ moskvalase **Maksim Gurejevi** dokumentaalfilmi, mis räägib **Juri Lotmanist** ja semiootikast.

Kristiinal ei ole väga palju autoriteete, kellele ta alt üles vaataks. Mitmel korral on teda juhendanud **Urmas E. Liiv**, kes lõpetas **Arvo Iho** kursuse mängufilmide režissöörina. Urmas Eero ütleb: *Ei viitsi mina siin pikalt heietada Kristiina kohta. Vaid mõned märksõnad: eksootiline, eksootiline, eksootiline, juustesse varjuv, kahtlev, kõhklev, siuglev, eduka muinasjutu naispeategelane.*

SULEV TEINEMAA



16. juunil esietendus Tallinna Linnateatri Taevalaval Helena Tulve ooper „It Is Getting So Dark”. Pildil (vasakult) teose tellija ja dirigent Paul Hillier, helilooja Helena Tulve, lavastaja Anu Lamp ning kunstnik Iir Hermeliin.

Hetk etendusest: laulab Eesti Filharmoonia Kammerkoori naisrühm, ekraanil kunstnik Tarvo Hanno Varrese video.

*Harri Rospu fotod*

## teatermuusikakino

oktoobrinumbris:

**teater** Keskkond ja stsenograafia eesti teatris.  
Suvelavastused ja „Baltoscandal”.

**muusika** Saale Kareda muljeid Viinis toimunud Weberni festivalist.  
Ester Võsu noore ooperilavastaja Liis Kolle kolmest Rossini-tõlgendusest.

**kino** Visuaalne kultuur Tartus ja Pärnus.  
Lars von Trieri „Dogville”.



ISSN-0207-6535



Hind 30 krooni

Dirigent Paul Hillieri juhatusel jõudis 16. juunil Tallinna Linnateatris Eesti esiettekandeni Benjamin Britteni ülimalt omapärane, jaapani kultuuri mõjudega religioosne ooper „Curlew River” („Koovitaja jõgi”). Laval paremal loo peategelane Hull Naine (Mati Turi), keskel Ülevedaja (Uku Joller).

*Harri Rospu foto*