teatermuusikakino 12 2004

MÕNED KEHAKONTSEPTSIOONID TEATRIANKEET 2003 / 2004

KAIJA SAARIAHO ESIKOOPER „L'AMOUR DE LOIN" HAYDN DRAAMATEATRIS

EESTI KUNSTIFILMID

QUENTIN TARANTINO „KILL BILL 2"

Vastutav väljaandja	Marika Rohde tel 6 83 31 33 marika@kl.ee
Peatoimetaja	Madis Kolk tel 6 83 31 32 madis@temuki.ee
Teater	Madis Kolk
Muusika	Tiina Õun tiina@temuki.ee Anneli Remme anneli@temuki.ee tel 6 83 31 35
Kino	Sulev Teinemaa tel 6 83 31 36 sulev@temuki.ee
Kujundus	Jüri Kass tel 6 83 31 34 jyri@temuki.ee
Keeletoimetaja	Kulla Sisask tel 6 83 31 37
Tekstitöötlus	Pille-Triin Kareda tel 6 83 31 30
Fotokorrespondent	Harri Rospu tel 52 06 312
Toimetus	10146 Tallinn, Voorimehe 9 pille@temuki.ee faks 6 83 31 31
Väljaandja	Kirjastus „Perioodika" 10146 Tallinn, Voorimehe 9
Trükk	„Printall" Tallinn, Peterburi tee 64a

Praakeksemplari vahetamine trükikoja müügiosakonnas, 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

Koduleheküg www.temuki.ee

Tellimine www.tellimine.ee 6 66 25 35
Nüüd on võimalik tellida kõiki „Perioodika" väljaandeid otsekorralduslepinguga.

Harri Rospu foto

Esikaanel:
Helen Lokuta
novembris 2004.
Vt lk 66.

Priit Grepi/Tallinna Linnateatri foto

Mart Kolditsa
„Tšapajev ja
Pustota" —
kriitikute
arvates parim.
Vt lk 44.

Andrus Kallastu
Toivo Tulevi
autoriplaadist.
Vt lk 84.

Eesti kunstifilmid.
Pildil Kadri Mälgu
ehe „Ootamatu
ingel".
Vt lk 111 ja 123.

teatermuusikakino
XXIII aastakäik
12
2004

Hasso Krull — **Avaveerg**
Barokk ja metsaema 3

Vastab Kersti Uibo 4

teater

Jan Kott — Olemuse teater. Kantor ja Brook 15

Hendrik Lindepuu — Jan Kott, suurte loojate vääriline interpreteerija 22

Yoshi Oida/ Lorna Marshall — Nähtamatu näitleja
Katkendid raamatust „Nähtamatu näitleja" 24

Kadri Tüür — Jagatud kehad, jagatud rõõm?
Rael Artel Gallery 34

Jelena Skulskaja — Genitaalne teater
Kirill Ganini teater 40

Teatriankeet 2004 44

muusika

Virge Joamets — Kaks pilku vanamuusikale I
Muljeid IX Tartu vanamuusikafestivalilt ja intervjuu peakorraldaja Raho Langsepaga 60

Evi Arujärv — Kodu keset üksikut saart
Joseph Haydni ooper „Üksik saar" „Nargen Opera" ettekandes 66

Merike Vaitmaa — „L'amour de loin" ehk õigus unistada
Kaija Saariaho ooperist Soome Rahvusooperis 72

Dominik Sedivy — Pluralistlikust muusikaanalüüsist 78

Andrus Kallastu — Toivo Tulevi „be lost in the Call" kui maailmade kontrapunkt
Toivo Tulevi samanimelisest CDst 84

Erkki Luuk — Helikunst ja „Heli+Visioon"
Mooste Külalisstuudio korraldatud festivalist 88

Ivalo Randalu — 3,5 pilku XVIII orelifestivalile 92

Allan Valge — Tarantino 4½
Quentin Tarantino „Kill Bill – Pruudi kättemaks, vol. 2" 100

Erkki Luuk, Jaak Tomberg — Lämbuv kamarajurr kesk koerakoonlaste pesi
Triloogiast „Matrix", „Matrix II" ja „Matrix: Revolutsioon" 105

Riin Kübarsepp — Lõplike vastusteta kunstnikeportreed
Kert Grünbergi „Uputus", Meelis Salujärve „Erki Kasemets" ja Marianne Kõrveri „Pildi sisse minek" 111

Vappu Thurlow — Vastupidavus ja ajalikkus
Marianne Kõrveri „Kujutluse tume taevas" 123

Ervin Õunapuu — Vulgaarne Virve
Tõnu Virve „Armuunelmad" 129

Karlo Funk — Semiotiseerimata filmikäsitluse võimalikkusest
Peeter Toropi raamatust „Kultuurimärgid" 132

2004. aasta sisukord 140

TMK 2004. aasta laureaadid

BAROKK JA METSAEMA

Miks äratab inimese keha vastuolulisi tundeid? Miks ei võiks inimene enese ja teiste kehast lihtsalt rõõmu tunda? Need küsimused polegi ehk täiesti naiivsed. Aga kõigepealt üks lugu:

Keegi naine olnud metsas niinel, pärnaniini kiskumas. Sääl ta kuulnud, kuis keegi nutnud nii väga peenikese häälega. Ta mõtelnud, et tõega vaja vaadata, mis sääl on. Ja ta silmand ühe väga kõhna naise väga suurte juustega, kuid need juuksed olnud puu okste küljes kinni. Naisel olnud nii hirm, et ta tahtnud põgeneda minema. Kuid see kõhn naine hõigand järgi: „Ära põgene, ära põgene! Ma olen juba peaaegu terve nädala puu küljes kinni." – See olnud metsaema. Olnud suur torm, ta parajasti hällitand oma last, puhund tugev tuul, tal olnud väga peenikesed juuksed ja need jäänd puu okstesse kinni. Ning metsaema palund naist, päästku see tal juuksed valla. Siis naine ka harutand juuksed lahti, ja metsaema öelnud: „Ma muud sulle midagi ei soovi ega või anda, kui ainult annan sulle hää õnne kaasa..." (Oskar Loorits, Liivi rahva usund I–III. Tartu, 1998, lk 102.)

Küsimus kehast, selle ilust ja inetusest, sobivusest ja sobimatusest, peenusest ja labasusest on nagu metsaema juuksed: kuni need pole puu küljest lahti harutatud, ei ole ka hääd õnne ja probleem püsib. Metsaema on ikka puu küljes kinni, ta jääb järjest luisemaks ja kõhnemaks ja peab ootama uusi tulijaid. Põgenemine ei aita, ei aita ka uus torm, kui see ongi tulekul, sest metsaema juuksed on väga peenikesed ja neid on väga palju ja tihedasti.

Mõistukõneliselt võime öelda, et torm, mis kehaga (ja eriti keha vaatamisega) seotud probleemid meie jaoks tekitas, on monoteistlik tsivilisatsioon – ehk täpsemalt, kristlik kultuur. Seepärast peamegi sel puhul ennekõike arutama ja harutama monoteismi põhjendusi. Ehk asub vastuolu otse meie kultuuri südames?

„Kristuse olemasolu tõestus on kristlus." – Nii ütleb Lacan seminaris „Encore" (Pariis, 1975, lk 101), kõneldes baroki teemal. Lacan ei erista ajaloolist Jeesust ja usundiloolist Kristust, tema arvates on Freud oma Oidipuse-tõlgendusega tagasihoidlikul moel „jäljendanud Jeesus Kristust", sest ta „päästab uuesti Isa" (lk 99), tuues sisse kastratsioonikompleksi. Õhtumaine kehakäsitus on kahtlemata kõige otsesemalt seotud monoteistliku seksuaalsusekäsitusega, ja veel ilmsemalt on sellega seotud valitsev õhtumaine perversioon, barokne vaatamistung. Näidata, esitada, avada keha võimalikult mitmekülgselt ja igast vaatepunktist, alates maalist ja skulptuurist kuni spordivõistluste ja pornograafiani. See on juukseidpidi puu külge kinnitatud keha, tal pole kuhugi pääsu, ta peab olema avatud pilkudele.

Moraalilugemine siin ei aita, see on vaid põgenemine.

Tõsi, ajalooline Jeesus ei olnud barokne. Kui Ristija Johannes oli mithraist, nagu mõned usundiloolased on arvanud, siis oli Jeesus valgusejumala Mithra kuulutaja. Mithra saatja oli kahe näoga Janus, kes võis samaaegselt vaadata nii kahaneva kui kasvava valguse suunas, Mithra sünnipäeva aga tähistati talvisel pööripäeval. Hiljem, kui Mithra templite asemele rajati katedraalid, sai samast tähtpäevast Jeesuse sünnipäev, nii nagu vanad kohalikud jumalad asendati pühakutega. Kui paljud eestlased tänapäeval teavad, et talvist pööripäeva pühitsesid meie esivanemad ammu-ammu enne Kristust? Ehk, kui küsida teravamalt – kui paljud seda mõistavad?

Lühidalt, ma usun, et inimese keha ei pea tajuma ja mõtestama aina ühtemoodi, siin on alternatiive. Aga kuni baroksetest stampidest veel pole loobutud, on meie metsaema ikka juukseidpidi puu küljes kinni.

HASSO KRULL

Kersti Uibo augustis 2004. *Harri Rospu foto*

VASTAB KERSTI UIBO

Londonis elav eestlanna ***Kersti Uibo*** *jõudis filmitegemiseni suhteliselt hilja, kuigi huvi tundis ta selle vastu varakult. „Kartsin, et mul jääb professionaalsusest puudu," ütleb Kersti Uibo, kel nüüdseks on juba mõnda aega olemas Londoni lähedal asuva* National Film & TV School'*i diplom ja kelle seni tehtud filme on saatnud nii laiema publiku kui ka kriitikute tunnustus. „Filmi saab teha siis, kui sa selleks valmis oled," lisab ta elutargalt.*

Kohtusime režissööriga Pärnus, XVIII Pärnu rahvusvahelisel dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festivalil, kus seekord lisaks tihedale filmiprogrammile toimus ka õpituba, mis andis igale soovijale võimaluse end filmitegemise algtõdedega kurssi viia. Iseendagi loomingulisuse võis sealsamas proovile panna ja kuulda asjatundja hinnangut. Pole siis ime, et Kersti Uibo, üks filmikooli juhendajatest, oli ka väljaspool tööruumi pidevalt ümbritsetud noorte inimeste summast. Igaüks tahtis tema käest midagi pärida ja temaga midagi arutada. Kannatlikkust ja tähelepanu jätkus tal kõigi jaoks. Mõte, et kõik inimesed väärivad võrdselt lugupidamist, läbis ka kogu meie järgnevat jutuajamist.

Kuidas sattus üks eesti tüdruk Inglismaale filmi õppima?

Tahtsin pärast keskkooli väga minna Moskvasse režiid õppima. Aga sel ajal valitses arusaam, et see ala on rohkem meeste kui naiste jaoks, ja mul ei olnud lihtsalt julgust sisseastumiskatsetele minna. Tahtmine oli aga suur ja selle tõttu käisin ära ka kursustel, mida „Tallinnfilm" korraldas, et valmistada ette Tallinna keskkoolinoori Moskva kinoinstituuti sisseastumiseks. Kursustele konkureeris üle saja noore ja ainult kaksteist valiti välja, mina nende hulgas. Nõmme kultuurimajas toimunud kursustest võttis osa kümme poissi ja kaks tüdrukut. Juhendajad olid meesõpetajad, kes selle kursuse ajal kordagi minu poole isegi ei vaadanud. Ma ei tea siiamaani nende nimegi. Pärast paari kuud oli mul seal nii raske olla, et ma lihtsalt jätsin selle pooleli. Seejärel ei julgenud ma enam Moskva kinoinstituuti proovima minna ja seetõttu ma ei ole seal ka õppinud. Läksin küll Moskvasse, aga hoopis võõrkeeli õppima. Aga mu sõbrad olid kõik kinoinstituudist. Käisin koos nendega seal filme vaatamas ja mind võis tihti kohata nende ühiselamus.

Nagu kass ümber palava pudru?

Jah. Õppisin mõned keeled selgeks ja siis sain aru, et mind ei huvita üldse pelgalt keelega töötamine. Keel ei ole minu jaoks elukutse, vaid suhtlemisvahend. Seejärel sattusin oma alale lähemale, Eesti Televisiooni muusikasaadete toimetajaks. Aga just seal ma tundsin, et mul jäi professionaalsusest puudu. Mulle olid eeskujuks inimesed, kes olid õppinud Moskva koolis filmi.

Inglismaale sattusin tegelikult selle tõttu, et mu mees on inglane. Siis juhtus imelik asi. Nii kui Inglismaale sain, mõtlesin kohe: nüüd lähen filmi õppima. Ja läksin Londoni *International Film School*'i. See asub Covent Gardenis. Võtsin kooli ukse tagant brošüüri, mis tutvustas sealseid õppimistingimusi. Aga seal oli õppemaks minu jaoks liiga suur. Seepeale läksin hoopis Londoni ülikooli ajalugu õppima.

Varsti sündis mul esimene laps. Kui Kaja oli pisike, siis sattusin vaatama Jane Campioni filmi „Ingel mu lauas" (*An Angel on My Table*, 1990). Film läks mulle hinge. Mõtlesin, et üht asja ma hakkan elus kahetsema: et miks ma ikkagi ei läinud filmi õppima. Sõitsin järgmisel päeval *National Film & TV School*'i, mis asub 80 kilomeetrit Londonist väljas, Londoni ja Oxfordi vahepeal. Sattusin seal kohe dokumentaalfilmi kateedri juhendaja Herb DiGioia juurde. Tema on itaalia päritolu mees, kes elab Vermontis, USAs, aga kuus kuud aastas õpetab ta Inglismaal dokfilmi režiid. Tema ütles mulle sellise lause: ära kunagi mõtle, et sa oled liiga vana. Et temal oli neli last ja naine ja kaks kassi ja ta oli 41-aastane, kui läks filmi õppima. Ning see oli tema elu kõige tähtsam otsus.

See oli väga hea, et ta mulle seda ütles. Siis ma tegin sisseastumiseksamiks filmi, sõber laenas mulle kaamera. Sain kooli sisse ja õppisin dokumentaalfilmi režii osakonnas kolm aastat. Hiljem selgus, et oligi hea, et ma *International Film School*'i ei sattunud, sest minu kaasüliõpilased olid sealt kiiresti ära tulnud.

Öeldakse, et kirjanikuks ei saa õppida. Kas filmitegijaks peab õppima? Kas pole tehnilistest oskustest olulisem oma eriline elunägemise viis? Selleta pole kaamera käsitsemise oskusel ju suuremat mõtet.

Niipalju, kui on inimesi ja kunstnikke, on ka erinevaid viise. Ma ei ütleks, et ükski tee on ainukene. Mina saan rääkida ainult sellest, mis minu kohta kehtib. Ja mulle andis filmikool kindlustunde, millest mul puudus oli. Tegelikult ma tegin ühe filmi juba enne filmikooli. Üks monteerija Londonis ütles mulle seda vaadates, et sul ei ole ju vaja enam kooli minnagi.

Mis film see oli?

See oli „Südamelaul", mida võiks pidada Inglise-Eesti filmiks. Tõin siia 80 Suurbritannia väliseestlast, kes ei olnud Eestis käinud nelikümmend kuus aastat. Kui ma rääkisin ühe inglise režissööriga, siis ta ütles, et see on ju lugu, ja tuli minuga Eestisse kaasa seda tegema.

Kui nägin fotot, kus oli 80 inimest peal, tundsin filmi peategelase kohe ära, ainult foto põhjal, ilma et teda üldse näinud oleksin. See oli Albert. Siis ma palusin inglise režissööri, et ta annaks mulle üheks päevaks operaatori, et ma saaksin üles võtta selle vanamehe kojumineku — kui ta läks oma lagunenud talu vaatama. Selle filmi süžee ongi selle vanamehe lugu, kuigi montaaži käigus tekkis vahele palju muid asju. Montaažis sain aru, et kuna mul ei ole dokumenti, mis näitaks, et ma olen õppinud režiid, siis ma ei saanud inglasega vaielda. Tundsin, et oleksin selle filmi teinud teisiti. Muidugi oli mul väga raske oma nägemust maksma panna. Mõistsin, et sel filmil on kaks režissööri, ja ma olin tänulik, et ta tuli minuga Eestisse ja me saime selle filmi teha.

„Südamelaul" näitas mulle, et kui tahan filmi teha, siis peaksin seda ikkagi ise õppima.

Eesti viimase aja dokumentaalfilmis näikse olevat küllaltki palju lavastuslikkust, filmitegija poolt peale surutud valikuid, kõverpeegleid ja irooniat. Teie kaamera, vastupidi, on äärmiselt leebe ja delikaatne. Te ei anna tegelastele hinnanguid, ei sekku nende ellu, üksnes jälgite ja vaatlete. Mida dokumentalist teie meelest üldse tohib, mida mitte?

Siin oleneb palju sellest, kes on olnud sinu õpetaja suure algustähega. Minu

Pärnu lastemuusikakooli klaveriklass 1970. aastal.
Kolmandas reas paremal äärmine Kersti Uibo, ees õpetaja Gunnar Aarma.

õpetaja oli *cinéma vérité* tulihingeline pooldaja. Ilmselt minu hingelaadiga sobis väga see tehnika, mis tõesti välistab lavastamise, sekkumise teise inimese ellu. Tuleb arvestada sellega, et kui sa kaamera juba üles paned ja hakkad teist inimest filmima, siis sa saad nõusoleku usalduse põhjal. Seejärel püüad sa võimalikult vähe ise veel selle inimese ellu sekkuda, sest kaamera isegi sekkub. Sa püüad ennast välja lülitada, oled nagu valge leht. See inimene hakkab nagunii sinu kaudu mängima. Muidugi, ka autor on kogu aeg kohal. Ta suhtleb nende inimestega, keda ta filmib, aga ei mõista neid hukka. Nii on inimlik. Mul ei ole õigust mitte kedagi hukka mõista.

Teie filmide puhul tundub olevat oluline armastuse ja halastuse moment. Samad momendid on esiplaanil näiteks Dorian Supini filmides. Iseäranis rõhutate ligimese teenimise ideed. „Evaldimaa" pole selles mõttes kontseptuaalne, et ta peegeldaks vana kirikuõpetaja ja teoloogi Evald Saagi maailmavaadet — see ei olnud ju mitte niivõrd Saagi portree, vaid kahe vana inimese koos elamise ja teineteisele pühendumise lugu.

Õigem ja täpsem oleks sellele filmile pealkirjaks panna „Evaldi- ja Emmimaa", sest see on ka minu jaoks lugu kahe inimese suhtest. See on film armastusest elu vastu ja teineteise vastu.

Mõned teineteisele pühendumise stseenid, näiteks see, kus Evald Emmil jalgu määrib, jäävad vägagi helgena meelde. Ja kas pole Emmi isegi värvikam tegelane?

Mulle on seda ka ette heidetud. On öeldud, et miks ma üldse Emmi filmi võtsin.

Et niisugusest suurest mehest nagu Evald Saag oleks pidanud hoopis teise filmi tegema. Mina aga mõtlesin, et inimese suurus tuleb välja sellest, kuidas ta kodus oma naisele kohvi keedab. Või sellest, kuidas naine mehele süüa teeb. Et üks asi on inimeste suured sõnad, mida nad võivad välja hüüda, aga teine asi, kuidas nad nende järgi igapäevases elus elavad. See on elamise kunst. Ma tundsin, et nende inimeste juures oli see, mida nad ütlevad, ja see, kuidas nad elavad, — nii sõnad kui ka teod tasakaalus. Seda juhtub nii harva ja seetõttu ma tahtsin seda dokumendina jäädvustada.

Kas pole siin ohtu, et filmides ainult nähtamatu kõrvaltvaatajana, läheb argielu liiga lõdvaks ja igavaks kätte? Kas kunsti sünniks niimoodi väheks ei jää? Peab ju pidevalt kaose ja korra vahel manööverdama.

Muidugi ei saa igast inimesest argielu näitel teha suurt kunstiteost, aga nende inimeste puhul on niimoodi, et nad on oma elu jooksul kogunud kuhjaga kogemusi ja tarkust. Nii et nende elu muutub kunstiteoseks. Minu jaoks on väga tähtis enne filmi tegema hakkamist valida välja oma filmi kangelasi. Ma otsin neid kaua aega. Filmi tegemine on minu enda teekond, ma ise õpin neilt inimestelt, ma ise arenen. Kui minul on huvitav, siis on ka vaatajal huvitav. Kui mul ei ole huvi, siis ma filmi ei tee, sest siis ei ole ka vaatajal huvi. Tunnen paljusid huvitavaid inimesi, aga ma ei tee neist kunagi filmi, sest ma tean, et neid ei saa filmida. Kangelaste väljavalimisel on omad reeglid ja seetõttu võtab minul nende inimeste otsimine väga kaua aega, aga kui ma selle õige üles leian, siis olen ma endas ka kindel.

Teadsin kindlalt, et Evaldi ja Emmi elu on väärt, et seda kultuuripärandina salvestada. Et sellest tuleb eesti kultuuri dokument. Sest see on põlvkond oma eripära ja ajalooga.

Kunagi käisin ma Pärnu lastemuusikakoolis ja minu klaveriõpetajaks oli Gunnar Aarma. Läksin tema juurde õppima seitsmeaastaselt. Kui ma juba Moskvast tagasi olin ja televisioonis töötasin, siis korraga mulle öeldi, nüüd lähme Gunnar Aarma juurde. Minu jaoks oli Gunnar Aarma klaveriõpetaja, aga need olid inimesed, kellest oli raske uskuda, et nad käivad tema juures klaverit õppimas. Ühe korraga ei saa ka klaverit selgeks. Siis tuli välja, et ta on õpetaja ka teises tähenduses.

Gunnar on minu elus olnud ka filmiõpetaja. Ta on mulle õpetanud ellusuhtumist ja ka visuaalset mõtlemist. Mõtlesin kunagi, et õpin filmitegemist, saan kindlustunde kätte ja teen Gunnarist filmi. Aga ma ei olnud valmis temast filmi tegema. Tema suurusest sain aru alles siis, kui ta oli juba teisel pool. Mul on hea meel, et ma ei läinud tegema midagi, mis oli tookord minust suurem. Filmitegemise kunst on väga keeruline just seetõttu, et selle üheks komponendiks on visuaalne mõtlemine.

Olen ajakirjanikuna märganud, et kellegagi intervjuud tehes tekib mõnikord kiusatus oma ideid ja vaateid teiselt peegeldumas kuulda, kuigi mõtled, kas see pole mitte manipuleerimine. Aga inimene tahab kas või alateadlikult ikka suhelda nendega, kes on talle kuidagi lähedased. Nendega on kergem kontakti saada. Kas teil dokumentalistina ei ole tulnud tahtmist, et keegi räägiks teile seda juttu, mida te talle mõttes olete juba suhu pannud?

Elus maksab printsiip, et tunned selle inimese ära, kes sulle lähedane on. Miks täpselt, seda ei oska alati sõnadesse panna. Ei alguses ega ka mitte hiljem. Arvan, et süda räägib alati esimesena. Seejärel mõistus teadvustab selle. Minul on mõistus

ETV saate „Monitor" tegijad, toimetaja Kersti Uibo, režissööri assistent Ülle Õun ja režissöör Eino Tandre, 10. mail 1981. aastal stuudios.

alati aeglasem olnud kui süda. Kui mõistus jõuab südame otsusele järele, siis mõistus ja süda ühinevad. Siis on mul asi klaar.

Tunnen südamega väga paljusid inimesi ära, keda ma tahan filmida või portreteerida. Viimasel ajal on mul hakanud süda ja mõistus kiiremini kokku saama.

Kahlil Gibran on öelnud: „Meie mõistus on käsn, meie süda on voolav oja. Kas pole imelik, et enamik meist eelistab imeda nagu käsn, selle asemel et voolata nagu oja?" Loojale on mõistus küll vajalik, aga täit loomisrõõmu tunned ainult siis, kui ka süda lahti on.

Kõige olulisem on näha maailma lapse silmadega. Olen aru saanud — ka mõistusega —, mis tähendab jääda lapseks. Sellest räägivad kõik religiooniõpetused ja müstikud. Näha maailma lapse silmadega ei tähenda seda, et sa jääd kogu eluks lapseks, vaid et sa reageerid kõigele ümbritsevale nagu laps. Saades sellest ka juba aru. Sa kaotad ära oma eelneva valu, oma eelneva mälu ja lähed uuele asjale täiesti värskelt vastu. Saan ainult nii filmi teha, kui ma lähen seda tegema, nagu näeksin kõike esimest korda. Ja siis tekibki küsimus, et kus see mina või ego saab sinna vahele tulla. Oled õnnelik selle üle, et näed juba avastatud maailma justkui esimest korda.

Kas see tähendab, et liiga tugev minapilt võib loomingut segama hakata?

Kui see mina on väga tähtis — see, kes ma olen —, siis ta muidugi segab. Aga kui sa oled juba hakanud aru saama, miks sa siin oled, kes sa oled, siis mina täht-

sus kogu aeg hääbub. Ma ei usu küll, et ta päriselt kunagi ära kaob. Minu elupäevil küll seda ei juhtu. See on nagu enesealalhoiuinstinkt, ellujäämise instinkt — sa pead hoolitsema iseenda eest, sööma ja jooma.

Mina hääbumine pole seotud religioossete tõekspidamistega, vaid sellega, kuidas sa teist inimest näed. Tuleks näha teist eelarvamusteta, nii nagu laps näeb inimesi. Laps läheb ju alati teiste inimeste poole avatud meelega ja rõõmsalt. Kui talle pole muidugi väga palju haiget tehtud. Sel juhul ta tõmbab ennast kerra, põgeneb nurka ja kardab. Aga lapse esimene instinkt on minna avatult ja mitte karta. See mulle meeldib. Sa tunned küll valu, aga see valu ununeb kohe ära, sest armastus on valust suurem. Nagu siis, kui sa sünnitad lapse — see valu on kiiresti mööduv. Elu tundmaõppimisel on samuti nii.

Teie teine film „Kitsas on värav" arendab edasi „Evaldimaa" pieteeditundelist, elu laiemalt väärtustavat põhihoiakut, ainult et viib selle hoopis teistsugustesse oludesse. Mis ajendas niisugust filmi tegema?

See film on igapidi eksperiment. Mind kuidagi tõmbas sinna piirkonda. Sel oli palju põhjusi. Olin näinud filme serblastest, albaanlastest ja üldse Balkani inimestest, kus oli palju vihkamist, tapmist ja surma. Tekkis tunne, et need on ju samasugused inimesed nagu kõik teisedki — mitte sugugi hullemad kui teised ükskõik kus mujal maailmas. Tahtsin näha, kuidas pidev sõdimine neid mõjutab. Nende ajalugu on palju verisem kui meil, kuigi meil kurdetakse, et meil pole vedanud. Tahtsin näha, milline on inimene sellises olukorras, kus teda pidevalt hävitatakse, kas ta suudab jääda truuks inimlikele väärtustele.

Aastal 2000 sõitsin kuus nädalat koos NATO sõduritega mööda Kosovot ringi, valides teemat. Filmisin alles 2001. aastal. Sain aru, et pole mingit tähtsust, kas ma filmin albaanlasi või serblasi, sest teineteist süüdistavad nad täpselt samamoodi.

Ma ei olnud elus kunagi käinud Balkani maadel. Kohtusin paljude Balkani spetsialistidega Läänes, samuti poliitikutega, ajakirjanikega, lugesin palju raamatuid, aga sinna läksin nii, et ma keelt ei mõistnud. Filmi tegin nii, et ma ei saanud ühestki sõnast aru, mis mu kangelanna rääkis.

Kuidas saite võimaluse sõjakoldes filmida?

Filmile eelnes pikk, kaheaastane teekond, et saada raha ja nõusolek, et klooster mind vastu võtaks. Keegi ei lase niisama kloostrisse ligi. Kaamerat ei lasta kloostrisse sisse. Kloostriülemalt tuleb taotleda eriluba, et ikoone filmida või natuke nende teenistust.

Ma elasin nunnakongis ja mulle võimaldati igale poole juurdepääs. Võisin seal ringi käia ja filmida neid eest ja tagant. Selleks pidin olema nendega samas maailmas. Kandsin nendega samu riideid, palvetasin nendega koos. Ainus, mis mind eraldas, oli kaamera. Seetõttu ma ei võtnud ka operaatorit.

Kohapeal olid kõik alguses kindlad, et ma olen välismaalt tulnud serblane, kes tuleb oma rahva ajalugu üles võtma. Nad ei uskunud, et üks võõramaalane tuleb lihtsalt niisama säärase õuduse sisse. Peale selle on serblased maailma silmis mustad. Kõik arvasid, et ma peaksin albaanlasi üles võtma. Siis kui kõik ülejäänud tegelased, keda ma tahtsin filmida, ära langesid ja tekkis side vana nunnaga, oli tõesti kummaline, et me olime temaga nagu ühtmoodi häälestatud ja mõistsime teineteist.

Hakkasin ju Teodoraga suhtlema ilma sõnadeta. Tema tundis mind ära, sest tema ju tuli mulle kaadrisse.

Paremalt: Kersti Uibo, tema õde Pille Lill ja viimase klaverisaatja Ellen Maiste dokumentaalfilmi „Diiva vannis" võtete ajal 1992. aastal.

Mõtlesin isegi, et näe, sõidan kogu Kosovo, Makedoonia ja Serbia läbi ja valin lõpuks välja ühe värava ja ühe nunna.

Kui pärast sain tõlked kätte, nägin, et see, mida ta ütles, oli muidugi päris kohutav. Tema sõnad olid väga vihased. Aga tema viha ei tulnud kunagi südamest. Inimene räägib tihti hullemaid asju, kui ta tegelikult teeb. Otsisin inimest, kes on vihkamisest üle, ja tema seda oli.

Albaanlased on mulle küll ette heitnud, et miks ma näitan negatiivset tegelast. Et Teodora olevat vastik vanamutt, kes räägib, et albaanlased kaovad ära, et moslemid surevad välja. Aga nende usk on selline.

See film aitas mul aru saada, et kerge on rääkida andeksandmisest või lunastusest, kui sa elad rahus ja keegi ei tule sind ründama. Kui sul on ümberringi kogu aeg hädaoht, siis on raske öelda, et sa armastad ligimest. Seda suudavad vähesed.

Kuidas teid Kosovos koheldi?

Muidugi aitas mind kõrvaltvaataja positsioon. Ma ei olnud ju kummalgi poolel ega kummagi vastu. Ütlesin ka serblastele samas kloostris, et kui albaanlased oleksid praegu sellises olukorras nagu teie, siis ma teeksin selle filmi albaanlastest. Neile see mõte väga ei meeldinud. Aga tahtsin, et nad teaksid: ma ei tee filmi kellegi õigustamiseks.

Ühte filmi ei saa panna Balkani maade ajalugu. Kuuekümnesse minutisse ei saa mahutada nende inimeste valu ja vaeva. Isegi 60-minutise loenguga ei suuda keegi seda teha. Seetõttu peab alati tegema valiku.

Tegelikult nad aktsepteerisid mind seetõttu, et nad teadsid, et inimene, kes sinna tagasi tuleb, seab oma elu ohtu. Igaüks ei lähe vabatahtlikult sellisesse piirkonda tagasi, ei söö kohalikega ühte leiba ega joo sealset radioaktiivset vett. Sellises hädaohus, nagu nemad seal olid, võtab inimene vastu selle, kes tuleb samasuguse hädaohu sisse.

Miks valisite tegevuskohaks kloostri?

Kloostris oli võimalik näidata kontrasti. See oli minu jaoks mikrokosmos, kus oli olemas kõik, mis mind huvitas. Dokfilmi puhul on tähtis leida üles koht, kus mänguruum on nii suur, et seal toimub võimalikult palju. Ja siis ilmub sinna kangelane, kes võtab asja kokku. Üks inimene väljendab paljusid inimesi ja muutub sümboliks. Minu jaoks on Evald ja Emmi samuti sümbolid.

Tahtsin algul filmi peategelaseks võtta munk Mironi. Nüüd ütleb ta kõrvaltegelasena välja põhimõtte, kuidas armastada Jumalat. Aga kui kloostrisse tagasi sõitsin, siis ütles Miron, et tema on nii haige, et sureb ära, ja temast ei saa enam filmi teha.

Teodorale on iseloomulikud jooned, mis on omased väga paljudele. See pole ainult portree ühest inimesest, vaid terve rahvuse portree. Serblased ütlesid mulle, et nemad poleks iial osanud seda filmi niimoodi üles võtta. Sa näed meid teistmoodi, ütlesid nad, väites, et neil on häbi oma halva pärast, et neil on valus vaadata oma teist, mustemat poolt, aga samas aktsepteerisid seda, kuidas ma neid üles võtsin. Mulle oli tähtis, et Jugoslaavia TV seda filmi näitas. Ma tundsin, et see on serbia rahva ajalugu, sest serblased ise ei saanud sinna minna. Nad oleksid seal lihtsalt maha lastud. Sinna sai minna ainult inimene väljast.

Kas teil endal ka seal ohtlikke momente oli?

Ma teadsin, et klooster on turvaline koht. Sõdurid kaitsesid seda. Kartsin ainult, et kui albaanlased saavad teada, et ma teen serblastest filmi ning et see dokument läheb ka Läände, et siis tõesti midagi juhtub. See on ju niisugune ajaloolõik, mida ei taheta näidata. Maailm tahab näidata, et NATO rünnak Kosovole ja Jugoslaaviale oli õigustatud, et see lahendas nende konflikti. Et pärast rünnakut elavad albaanlased rahus. Aga pärast seda hakkasid albaanlased hävitama serblasi ja toimus tegelikult etniliste serblaste väljaajamine Kosovost. Sinna jäid elama ainult albaanlased.

Filmi pealkirja sümboolika viitab kristlikule tagapõhjale. Matteuse evangeeliumis on kirjas: „Ja kitsas on värav ja ahtake on tee, mis viib ellu, ja pisut on neid, kes selle leiavad." Kuidas te ise seda mõtestate?

Asi oli üsna lihtne. Kui hakkasin ühel õhtul kloostriväravat filmima, sest valgus oli väga ilus, ilmus äkki kaadrisse kepiga tulistav nunn Teodora. Teodora elas ju väravas. Tema nunnakamber asus väravas. Värav ja väravas elamine on siin üks motiiv. Teine on see, et see oli ortodoksi klooster, kristlik institutsioon. Piiblilause võtsin aluseks selle tõttu, et ma elasin kristlaste seas.

Filmis on nunn, kes elab väravas taeva ja maa vahel. Ühel pool teda on kloostrikirik oma rahuga ja teisel pool on sõjavägi, segadus ja tankid. Nunn elab kahe maailma vahel.

See on tegelikult lugu sõjast ja rahust ning inimesest sõja ja rahu piiril. Teodora on Serbia nunn, aga ta võiks sama hästi olla Jaapani, Mongoolia või Lõuna-Ameerika nunn. Siin ei oma tähtsust ajalooline taust, vaid see on sümbol.

Kersti Uibo
Kosovos
„Kitsas on värav"
võtete ajal
2002. aastal.

Fotod Kersti Uibo erakogust

Mismoodi kloostrielu teie ellusuhtumist mõjutas?

Ma tahaksin suuta emotsiooni välja lülitada ja olla keskendunud.

Selle teekonna huvitavaks tulemuseks on, et ma ei kutsu end enam kristlaseks. Paljud kristlased arvavad, et nendel on õigus ja moslemitel seda pole. Minu arvates Looja ühendab inimesi, mitte ei erista. Inimesed on kõik ühesugused. Jumal elab meie kõigi südames. Suhe Loojaga on inimestevaheline suhe. Ma ei saa vahet teha usklike ja mitteusklike vahel. Oleme kõik seal kusagil piiri peal.

Ma ei näe maailma dualistlikult, ei jaga seda heaks ja halvaks, vaid võtan seda ühtse tervikuna. Seda on raske seletada inimesele, kes usub, et maailm on mustvalge.

Kuidas me saame Jumalat armastada, kui me teist inimest enda kõrval ei näe? Ma ei saa kedagi hukka mõista. Seda võib teha ainult Looja. Looja on nii suur, et mina sellest kunagi aru ei saa. Olen sellega leppinud.

Pärast seda filmi on mulle tulnud palju pakkumisi, sest arvatakse, et ma olen nüüd kloostri- ja üldse vaimuliku elu ülesvõtja. Aga ma olen nüüd selle kaane üles tõstnud ja seda maailma vaadanud. Arvan, et otsin oma teemat järgmisena sealt, kus vaimulik maailm seda hukka mõistaks.

Küsinud KÄRT HELLERMA

Henn Soodla foto

Kersti Uibo koos tütar Kadriga Pärnu filmifestivali auhindamistseremoonial 1995. aasta juulis. „Evaldimaa" võitis peaauhinna – lääne-eesti teki; auhinna annavad üle festivali pealik Mark Soosaar ja New Yorgi Moodsa Kunsti Muuseumi juhataja, festivali žürii esimees William Sloan.

KERSTI UIBO *on sündinud 22. septembril 1956. aastal Kilingi-Nõmmel. 1980 lõpetas ta Moskvas Maurice Thorezi nim võõrkeelte instituudi inglise ja saksa keele teaduskonna. 1980 – 1984 töötas ETVs muusikasaadete toimetajana, 1985 abielludes asus elama Londonisse. 1985 – 1988 töötas ta Londoni ülikooli Queen Mary kolledžis, 1990 – 1991 Eesti Infobüroo direktorina Londonis. 1991 – 1995 õppis ta* National Film and Television School'*is dokumentaalfilmide režiid, aastast 1995 on vabakutseline dokumentaalfilmide režissöör ja filmiõpetaja. Kersti Uibo õpingute ajal Briti filmikoolis juhtis dokfilmi režii kursust itaallane Herbert DiGioia, kes on seotud 1960. – 1970. aastate* direct cinéma *koolkonnaga USAs, üheks külalisjuhendajaks oli aga legendaarne Richard Leacock. Filmid: 1991* ***„Südamelaul"****; 1992* ***„Diiva vannis"****, võitis 1993 „Silver Hugo" Chicago filmifestivalil; 1995* ***„Evaldimaa"****, peaauhind samal aastal Pärnu filmifestivalil; 2002* ***„Kitsas on värav"****, eesti rahva auhind samal aastal Pärnu festivalil. Kersti Uibo filme on näidatud festivalidel Mumbaist Chicagoni ja Sydney'st Teheranini. Ta on aktiivne* European Documentary Network'*i liige ning osalenud selle organiseeritud seminaridel, samuti on ta olnud mitme filmiürituse kuraator, juhendanud* work-shop'*e, töötanud filmifestivalide žüriides ja kirjutanud arvustusi EDNi ajakirjale „DOX".*

OLEMUSE TEATER. KANTOR JA BROOK

JAN KOTT

1. Tadeusz Kantori „Surnud klassis" naasevad surnud oma vanadesse koolipinkidesse. Pingid on asetatud lavale näoga publiku poole juba enne etenduse algust. Pinkides istuvaid poisse ja tüdrukuid kujutavad nukud. Olles sisenenud, istuvad surnud oma „minade", vanade „minade", kunagiste „minade" kõrvale. Kantori mälu kutsub kaks erinevat „klassi" välja unustusest ja küsitleb neid nagu õpilasi. Esimene klass on Galiitsia väikelinna gümnaasiumi lõpuklass Esimese maailmasõja eelses Austria-Ungari keisririigis. Teine „klass" Kantori viirastuslikus lavastuses koosneb surnutest või pigem selle maailmanurga hävitatud eetosest, kus kunagi elasid külg külje kõrval poolakad, ukrainlased ja juudid.

Esimest korda nägin „Surnud klassi" *La Mama* teatris New Yorgis. Lavastuse tunnusmeloodia, viini valsi „François'" vaheldumisi paisuvate ja vaibuvate helikäikude vahele hetkeks kostnud juudi hällilaulu ajal mõistsin äkki, et publiku seas on kindlasti vähemalt kolm-neli inimest, keda emad või vanaemad laulsid magama sellesama jidišikeelse unelauluga. See väike East Village'i teater on üks väheseid kohti maailmas, kus Kantori surnud ikka veel elavad.

Ka „Wielopole Wielopolet" nägin esimest korda *La Mama* teatris East Village'is, 2. avenüü lähedal, kus poola restoranid pakuvad vene vareenikuid ja ukraina restoranid tšurekki krakovi vorstiga. Ka selles teatris tegutsevad ellu ärkavad surnud ja nukud, kes on elavate teisikud. Elavad on surnute teisikud ning see on ehk kõige tähtsam, mida Kantoril on öelda.

J. Podlecki foto

Tadeusz Kantor.

Painajaliku füüsilisuse ja mõjuvusega kordub „Surnud klassis" koolipinkidesse naasvate surnute rongkäigu lavaline kujund. „Wielopoles" on etenduse keskseks kujundiks (Kantori teatris on kujund ja teema freudiliku trauma taoliselt üks ja seesama, nii nagu marrastus ja marrasknahk) vana päevapilt seitsmest Austria nekrutist Esimeses maailmasõjas. Nad seisavad valvel, seljas sõdurimundrid, käes tääkidega vintpüssid.

Foto on märk millestki o l n u s t — see teeb fotograafia ainulaadseks kunstiks. Isegi kui asi ise kaob, on foto ikkagi meeldetuletus, jälg. Vaatamata oma haprusele säilib fototrükk, läikpilt paberil, inimkehast kauem. Maailma eri paigus ja peaaegu kõikjal Kesk-Euroopas on see väike paberitükk osutunud korduvalt vastupidavamaks kui tellistest ja tsemendist majad oma elanikega. Nagu osutab Roland Barthes oma raamatus „Camera lucida", o n foto üheaegselt

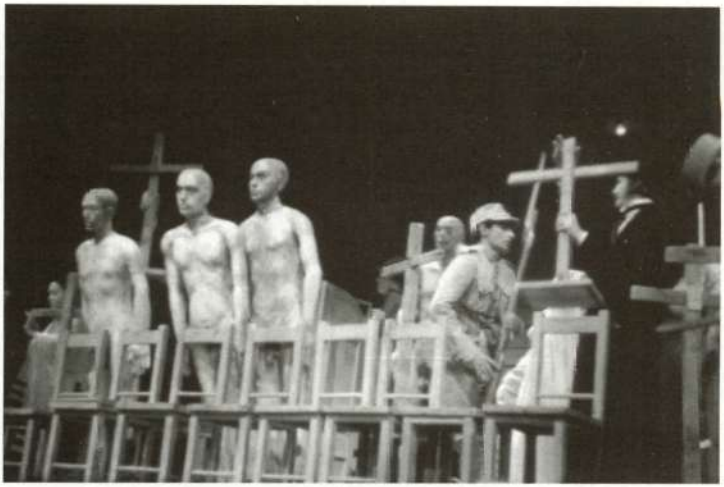
„Surnud klass".

surnud ja tagasivõidetud aeg. Märk surmast, o l n u väline sarnasus, elab edasi ja säilib, alludes ainult tselluloosi lagunemisele. Ka fotod on surnute teisikud. Surnute vaikelu ühtaegu nii hirmutab kui ka huvitab Kantorit.

„Wielopoles" on Esimese maailmasõja nekrutitel luitunud mundrid ja mullakarva näod. Nende liigutused on nukulikud. Nad on surnud, kuid taas hauast välja kaevatud. Viimases vaatuses, pärast püha õhtusöömaaega, visatakse kõik tegelased ühte hauda. Seesama massihaud võtab vastu nende alasti teisikud, nukud.

„Wielopole" tegelased moodustavad perekonna: isa, ema, vanaema, neli onu, kellest üks on prelaat, tädid ja nõod. Isa on üks nekrutitest. Prelaadist onu seob laulatustseremoonia ajal isa ja ema stoolaga ühte. Teised nekrutid vägistavad pulmakleidis ema. Harkisjalu lebab tema nukk laval. Ent varem, pulmapiltide tegemise ajal, on pruudi liigutused nukulikud. Peigmees-isa liigub nagu luukere. Seejärel muutub vanaaegne fotoaparaat kuulipildujaks. Objektiiv sirutub püssitoruna välja. Kõik hukkuvad kuulide all.

Kantori teatris on elavad juba laibad.



Bogdan Korczowski fotod

„Wielopole Wielopole".

Perekonna ajalugu algab kunagise toa rekonstrueerimisega. „Ainult me ei olnud selles toas," ütleb üks kaksikonudest. Prelaadi surnukeha asetatakse voodile. Madratsit saab käsitsi pöörata: prelaadist onu nukk seotakse rihmadega selle teisele küljele.

Kantori teater kasutab rekvisiitidena oma igapäevasest kontekstist välja kistud asju väljaspool nende tavafunktsioone. Kantor möönab oma sarnasust Marcel Duchamp'iga („Reaalsust saab esitada ainult reaalsuse enda vahenditega"). Nii nagu Toporil, arenes ka tema kujutlusvõime läbi hilissürrealismi mõjutuste — nende kinnismõtted kattuvad. Sarnaselt Duchamp'i kuulsa pissuaariga on juba ammu saanud muuseumieksponaatideks tema purunenud triikraud ja sidemesse mähitud viiul kui rekvisiidid, mis tekitavad kujutlusvõimele piina. Ent Kantori teatris piinavad rekvisiidid ka keha. „Wielopoles" muutuvad sünged naljad õuduseks. Õud ei vaja selgitust. Sõnad on pelk huulte liikumine. Laibad äratatakse ellu selleks, et nad sureksid uuesti sõjamarsi saatel, mis sarnaselt „Surnud klassi" „François'" valsiga vaibub ainult selleks, et hetk hiljem taas pahvatada.

Kantori kujundid tekitavad õudu. Nagu Goya „Caprichos", viitab nende reaalne julmus ahastuse ja alanduse *arche*'ks olevatele märkidele. Kristlikus kontekstis on hirmu *arche*'ks ristilöödud Jumala Poeg. Vaid hetk tagasi marssivaid nekruteid õnnistanud prelaadist onu kannab nüüd õlgadel lavale puust risti. Nekrutid hakkavad sarnanema piinajatega Kolgata teekonnal. Üksteise järel lüüakse peredraama etendajad risti: esmalt vägistatud pruut, viimaks prelaat. Kantori teater, mis oli alanud esemete madaldamisega, muutub pühaduseteotuseks. Või saab pühast profaanne hoopis ülima alanduse hetkel. Ülimaks alanduseks on surm.

Kantori teatrit nimetan ma olemuse teatriks. Sartre'il eelneb olemus olemisele. Kantori nägemuses on olemus tagajärg. Olemine sünnib vabalt läbi valikute jada, ent järele jääb meist vaid olemus, sama lõplik kui viimne kohtumõistmine. Olemus on inimlikkuse draama, olles vaba juhusest ja valiku võimaluse illusioonist. Olemus on jälg, nagu kivisse vormunud kooriklooma kujutis.

„Igamehes" väljendub kristliku olemuse teater. Kogu draama seisneb Igamehe viimases küsimuses: „Kes tuleb minuga hauda kaasa?" Olemuse teatrisse kuulub ka surmatants, olgugi et õudu saadab algusest peale naerukahin. Surmatantsus peitub Kantori teatri võti. Igas lavastuses on Surm maskeerunud üheks tegelaseks. „Surnud klassis" on Surm rändkaupmees; „Wielopoles" üks tädidest. Ta käes on kalts. Esmalt peseb ta laipu, seejärel vereplekke põrandalt. Ajaloo jäljed on hauad. XX sajandil on need massihauad. „Surm muudab elu saatuseks," kirjutas Malraux. Kantoril peseb Surm märja lapiga oma jäljed, väänates selle siis välja.

„Macbethi" esimese vaatuse teises stseenis saabub lahinguväljalt sõnumitooja, kelle Shakespeare on jätnud nimetuks.

Mis verestnõrguv mees see on? Ta võib,
nii paistab, öelda meile, milline
on mässu vastne seis.[1]

Poolpalja ning verest nõrguvana rindelt saabunud nimetu sõnumitooja on Tundmatu Sõdur ning seega ajaloo olemus. Sellisena näen ma Kantori teatri olemust.

Traditsioonilises jaapani teatris on lava endiselt liturgiline ohverduspaik. Tunnustatud antropoloog Masao Yamaguchi nimetab seda eituse, surmaga silmitsi seismise kohaks. Erinevalt olemuse teatrist pole surm liturgias kunagi isiklik. Olemuse teatris on surelik hoopis ajalugu. Etenduse algusest lõpuni laval viibiv/mitteviibiv Kantor, veidi kummargil, tumeda salliga ja alati ühes ja samas mustas ülikonnas, ergutab oma näitlejaid tagant, tasakesi, peaaegu märkamatult sõrmi nipsutades, otsekui kannatamatusest etenduse venimise pärast. Ta meenutab Charoni, kes surnuid teispoolsusesse juhib, samas neid mitte ainult juhtides, vaid ka luues. Kantori lavaline kohalolek on selles hääbuva jälje teatris mälestus kadunud paikadest ning inimestest. Just see on „Surnud klassis" ja „Wielopole Wielopoles" nii pühalik kui ka erakordne.

2. Peter Brooki „Carmeni" viimast Pariisi etendust nägin *Bouffes du Nord*'is 1982. aasta märtsis. Üheksateistkümnendast sajandist pärinev kolme rõduga *Bouffes* meenutab hiiglaslikku kommikarpi. Ometi on hoone varemeis ning interjöör mõjub tulekahjust räsituna. *Bouffes*, olgugi pigem endise teatri ase kui „teater" sõna otseses mõttes, on siiski teatraalne paik. Miski ei eralda pragunenud ja määrdunud seintega tühja lava publiku puuistmetest, mis meenutavad pritsimajade pinke. Orkestrandid astuvad ükshaaval tühjale lavale, neid on ainult viisteist. Seejärel kaovad nad lava taha. Orkestriruum *Bouffes*'is puudub.

Jan Kott
bunraku nukuga,
Kyoto, 1973.

Arhiivifoto

Tühjal laval on ainult riidehunnik. Üle lava sammub don José. Riidekuhilast sirutub välja käsi ja ulatab sõdurile mängukaardi. Mustlase kaardid on saatuse sõnumitoojad. Sõduri ja tema pruudi saatus on alati üks: armastus ja surm — see on romantilise saatuse olemus.

Riietest ilmub naine, neid seejärel segi pöörates. Ta laulab ja tema keha laulab. Carmen laulab, don José laulab, Micaëla laulab. Ooperis ju lauldakse. „Carmen" aga on ja ei ole ka „ooper". Brook nimetab oma lavastust *La tragédie de Carmen*. Kasutades küll Bizet' muusikat, pole see sugugi ooperlik. Selles romantilises armastuse ja surma tragöödias moodustavad hääled laulu, aga laul ei eksisteeri sõnast *eraldi*: laul on *loomulik*, mõeldes loomuliku all vastandit kunstlikule. Sarnaselt Racine'i aleksandriinidega on laul selles armastuse tragöödias läbipaistvalt selge, kandes kõiki kirgi iseendas. Laul väljendab kirge erinevalt, andes sellele värvi ja sisu. Laul selgendab. See on nakatav pihtimus. Laul vallandub hingest nii, nagu tants vallandub kehast. Brooki „Carmeni" teeb oivaliseks üsna lihtne seik: dialoog kulgeb laulus. Mitte kunagi varem pole keegi esitanud romantilist Carmenit, kes oleks traagiline. Enne Brooki.

Artaud kirjutas, et näitlejatel, eriti prantsuse näitlejatel, on ahtad kõrid ja nad ei ole enam võimelised karjuma. Veel mõni aeg tagasi arvasid mitmed teatriinimesed, et artikuleerimata karjatus või oigamine võib väljendada puhast kirge, „poolel teel žesti ja mõtte vahepeal". Oli aeg, mil isegi Brook andis sellistele kiusatustele järele. Ent „poolel teel žesti ja mõtte vahepeal" paikneb laul. Laul kannab endas tunnete tuuma, lihtsate ja tavaliste: armastus ja viha, nauding ja valu, iha ja häbi.

Ooperi sünnis retsitatiivist, maskeraadist ja pastoraalist XVI sajandi lõpu Itaalias nägid Firenze haritlased kreeka tragöödia taassündi. Nende esimeste ooperite traagiline kangelane — isegi enne Monteverdit — oli Orpheus, kes oma lauluga tõi Eurydike teispoolsusest tagasi. Barokiajastul valitses totaalsest teatrist oma nägemus: ballett pakkus vaatemängu, samal ajal kui laul kandis lüürilist teemat ja traagilist sisu.

Wagneri „Nibelungide sõrmus" on viimane suurem katse anda ooperile kui arhailise müüdi taastajale tagasi antiiktragöödia funktsioon ja vaimne suurus. Bayreuthist sai Wagneri kultuse paik,

Martha Swope'i foto

„Carmen". *Theater at Lincoln Center*, New York, 1983.

kus tema ooperite ettekandmine oli igaaastane riitus. Kuid müüdid, mida Wagner uuesti ellu äratada soovis, olid saksa päritolu ja neil puudus täiesti kreekalik universaalsus. Kahekümnenda sajandi algul unistasid suured reformaatorid, nagu Gordon Craig ja Adolphe Appia, *le théâtre total*'ist, kus muusika, ballett ja valgustus oleksid saatjaiks luulelisele draamale. Ent need unistused ei täitunud kunagi. Ooper jäi XIX sajandi teatri kivinenuimaks vormiks. Alles viimase kümne aasta jooksul on suured lavastajad hakanud ooperi vastu huvi tundma. Franco Zeffirelli, Peter Hall, Ingmar Bergman ning hiljuti ka Jonathan Miller loodavad leida ooperi näol veel kord vahenditerikka teatri, *le théâtre total*'i. Brooki „Carmen" on esimene katse taaselustada ooperit vaese teatrina, ehkki „vaene teater" erineb siinkohal Grotowski omast. Brooki „Carmen" püüab taasavastada romantilise ooperi olemust laulus ja žestides, kire keeles.

Carmen teab, et peab surema. Armastus ja surm ei ole langenud osaks ainult Joséle. Sedasama on Carmen ette näinud ka endale ja kõigile oma armukestele. Lava taga paremat kätt, lagunevate uste varjus, asub areen, kus sureb tema viimane armastatu Escamillo. Endiselt uhketes matadoorirõivastes, kannavad sõbrad teda läbi nendesamade kooldunud uste. Ent Carmen ei saa

pöörduda tagasi José juurde. Etendus on peaaegu läbi; võib-olla veel kakskolm minutit. Carmen ja don José lahkuvad. Nad kõnnivad üle põldude linnast välja. On peaaegu pime. „Olemegi kohal." Need on tema viimased sõnad. Vaikuses põlvitavad mees ja naine teineteise kõrvale. Don José tapab noaga Carmeni.

Nagu ka „Lord Jimis", olid mees ja naine „oma saatuse peremehed". Nad olid oma saatusest üle; see tähendab, olid valmis surema. „Nad olid traagilised." Brook jättis „Carmenis" kõrvale melodraama. Järele jääb „saatus", mida ennustavad kaardid, niivõrd sügav ja puhas romantiline tuum, et ainult Conrad suudaks seda kirjeldada.

Ka rituaalist on järele jäänud vaid selle tuum. Kui armastajad jäävad ööseks mustlaslaagrisse, süütab vana naine laagri kolmes küljes lõkked ning puistab ümber magava paari jahust ja soolast ringi. Lõkked kustuvad aeglaselt, valge sõõr sulab pimedusse. Viimase veerandsajandi kestel on lääne teatris taasesitatud viielt kontinendilt — eskimotelt ja Polüneesia saartelt, *voodoo*'st ja mongoli šamaanidelt — varastatud rituaale. See ülbe jäljendamine ei viinud mitte ainult rituaali salapära, vaid ka tema algse tähenduse hääbumiseni. Kuid kolmes maailma punktis süüdatud tuli, maagiline ring, toit, mida vana naine jagab mehe ja naisega enne, kui nad ühte heidavad, on märgid, mida oleme suutelised mõistma. See on meie ühispärand. Sellel tühjal, otsekui paljaks põlenud laval annab Brook lühikeseks ajaks teatrile tagasi tema kadunud pühalikkuse ja meie ühise *arche*. Iha žestid saavad tagasi ooperist igaveseks kadunud konkreetsuse. „Carmeni žestid pole ei üle paisutatud ega ka kammitsetud. Need on ühtaegu iha väljendus ning seksuaalsuse ja meeletuse metafoorid. Carmen kallutab pea taha. Tema armsam lõikab apelsini katki ja pigistab mahla tema pärani suhu. Viimse tilgani. „Carmeni" tegevus leiab aset Hispaanias. Kuid millises? Peter Brooki „Carmenis" toimub härjavõitlus kulunud uste taga, lavast paremal pool. Laval käib proov: matadoor harjutab enne tähtsat kohtumist. Ta harjutab kõrvalepõikeid ja torkeid. Oma hukutava tantsu iga sammu ning pööret kordab ta metoodiliselt, pühalikult ja kurvalt. Üks kahest, kas tema või härg, peab surema. Härjavõitlus toimub silmipimestava päikese käes, sadade meeletute naiste silme all. Matadoor harjutab surmatoovat balletti tühjal laval: *pas de deux* nähtamatu härjaga. Dramaturgiliselt erineb see lavastus Kantori omast, ent surmatantsu esitatakse ka selles olemuse teatris.

Olen näinud peaaegu kõiki Brooki lavastusi: „Marat-Sade'i", „Kuningas Leari", „Suveöö unenägu" ja aasta varem sealsamas *Bouffes du Nord*'is elektriseerivat „Kirsiaeda". Need on keerukamad ja dramaatilisemad lavastused kui „Carmen", mis kestab vaid veidi üle tunni. Aga nii intensiivset tundi suudab teater kümne aasta jooksul pakkuda vaid korra või paar. Brooki „Carmen" on täiuslik. Ja täiuslikkust on peaaegu võimatu kirjeldada. Täiuslikkus tähendab ainult iseennast ja iseenda võimalikkust. Nagu ilus alasti tüdruk. Nagu ilus alasti poiss. Täiuslikkus ei tähenda muud kui iseenda olemasolu.

Tõlgitud raamatust: Jan Kott. The Theater of Essence: Kantor and Brook. — The Theater of Essence and other Essays. Evanston, Northwestern University Press, 1984, lk 159–165.
Tõlkinud EVA-LIISA LINDER

Märkus:
[1] William Shakespeare. Macbeth. Tõlkinud Jaan Kross. — Kogutud teosed VI köide. Tragöödiad II. Tallinn, „Eesti Raamat", 1968, lk 141.

JAN KOTT, SUURTE LOOJATE VÄÄRILINE INTERPRETEERIJA

HENDRIK LINDEPUU

*Poola esseist **Jan Kott** (27. oktoober 1914 – 22. detsember 2001) alustas 1930. aastatel luuletajana, hiljem kirjeldas ta maailma läbi tänapäeva teatri prisma. Tema 1965. aastal ilmunud esseekogumik „Shakespeare, meie kaasaegne" on tõlgitud paarikümnesse keelde (osaliselt ka eesti keelde, aga Nora Kaplinski aastakümneid tagasi valminud tõlge on ikka veel käsikirjas). Sama kaalukas on Kotti teine raamat, 1973. aastal avaldatud „Jumalate söömaaeg", milles on käsitluse all kreeka antiiktragöödiad. Mõlemas teoses loeb Kott klassikat tänapäeva teatri kogemusest lähtudes.*

Esimene raamat on üsna tuttav ka ühele parimale tänapäeva (Shakespeare'i)-lavastajale Peter Brookile. Kohtumisest Jan Kottiga ja tema Shakespeare'i-raamatust pajatab Brook oma „Nihkuvas vaatepunktis" (ek 1993) peatükis „See juhtus Poolas" (lk 37–38). Et Jan Kotti enda versioon Peter Brookiga kohtumisest erineb veidi tuntud lavastaja omast, siis tooksin järgnevalt ära ka selle: „Brookiga kohtumine kuulub juba teatri- ja kirjanduslukku. Seda lugu on räägitud mitmel moel. Brook tuli Varssavisse oma „Titus Andronicusega" ja tal oli kaasas minule mingeid kirju. Ent ta oli väga hõivatud ning me ei suutnud kuidagi kohtuda. Lõpuks leppisime kokku öise aja pärast mingit suurt vastuvõttu. Läksime vestlema ühte vanalinna trahterisse. Ühel hetkel istus meie (või õigemini küll Brooki) juurde noor näitlejanna. See ei meeldinud aga neiut saatvatele noormeestele. Olukord pingestus üha enam ning lõpuks hakkasid lendama toolid. Kohaletulnud miilits pani meid pokri. Neiu kahjuks eraldi, aga meid Peter Brookiga kokku. Ja ma pean ütlema, et see oli esimene ja viimane kord, kui meil oli teineteise jaoks kuusseitse tundi aega; kui meid ei katkestanud keegi; kui ei helisenud telefonid ja võisime rahulikult vestelda. Just siis suutsin Brookis huvi äratada oma „Kuningas Leari" kontseptsiooni vastu." („Rzeczpospolita" 18. IV 1998).

Brooki ja Kotti seob muugi kui huvi Shakespeare'i vastu. Nimelt on mõlemad saanud Kantorinimelise preemia, Peter Brook 1991. aastal ja Jan Kott seitse aastat hiljem. Kui Peter Brook sai preemia väljapaistva teatriloojana, siis Jan Kott raamatu eest „Kadysz. Lehekülgi Kantorist" („Kadysz. Strony o Kantorze", 1997). „Kadyszi" tõsteti esile kui Kantori teatriloome novaatorlikku süvatõlgendust. Oma teosega näitas Jan Kott, et suur teater võib leida ka suure interpreteerija.

„Kadyszis" on ilmunud ka juuresolev „Olemuse teater", mille esimese osa kandis Kott ette rahvusvahelisel sümpoosionil Jugoslaavias Novi Sadis 1982. aastal, tervik ilmus esmakordselt ajakirjas „Zeszyty Literackie" 1983, nr 2 pealkirja all „Essentsi teater: Kantor ja Brook" („Teatr esencji: Kantor i Brook").

Nii nagu Tadeusz Kantor, oli ka Jan Kott juudi sugujuurtega. 1966. aastal sõitis Varssavi ülikooli professor Jan Kott USAsse loenguid pidama ning jäi sinna oma surmani. 1968. aastal Poola Rahvavabariigis vallandunud antisemiitlik kampaania lõikas Jan Kottil tagasitee läbi.

1. detsember
ANDRES TABUN
näitleja – 50

2. detsember
TÕNIS KASK
mängu- ja dokumentaalfilmide ning telesarjade režissöör – 75

3. detsember
TIIU VARIK
estraadilaulja – 60

5. detsember
MADIS KÕIV
füüsik ja näitekirjanik – 75

17. detsember
ÜLEV AALOE
teatritegelane, tõlkija ja dramaturg – 60

18. detsember
SVETLANA DOROŠENKO
näitleja – 50

22. detsember
JUHAN SAAR
luuletaja, laste- ja näitekirjanik – 75

23. detsember
RAIVO JÄRVI
kunstnik ja lavakujundaja – 50

25. detsember
ROMAN BASKIN
teatrilavastaja, näitleja ja mängufilmide režissöör – 50

26. detsember
ETERI KEKELIDZE
teatrikriitik – 60

27. detsember
HELENE SIIMISKER
kirjandus- ja teatrikriitik, -teadlane – 80

30. detsember
MARE PETERSON
näitleja – 50

31. detsember
PEETER BRAMBAT
flötist ja režissöör – 50

NÄHTAMATU NÄITLEJA

YOSHI OIDA / LORNA MARSHALL

JO-HA-KYU

Ma palun tihti rühmal näitlejatel istuda ringi, sulgeda silmad ja plaksutada, püüdes hoida ühtset rütmi. Juhti ei ole, ei ole ka kokkulepitud rütmi. Iga kord, kui rühm on saavutanud ühtsuse, hakkab rütm järk-järgult kiirenema, nii kuni haripunktini. Seejärel rütm aeglustub (kuid ei muutu enam nii aeglaseks nagu alguses) ja seejärel kordub sama tsükkel.

Kuussada aastat tagasi jaapani noteatri rajaja Zeami on öelnud: „Kõik selle maailma nähtused arenevad progresseeruvalt. Isegi linnulaul ja putukate sumin järgib seda. Seda nimetatakse *jo-ha-kyu*'ks.

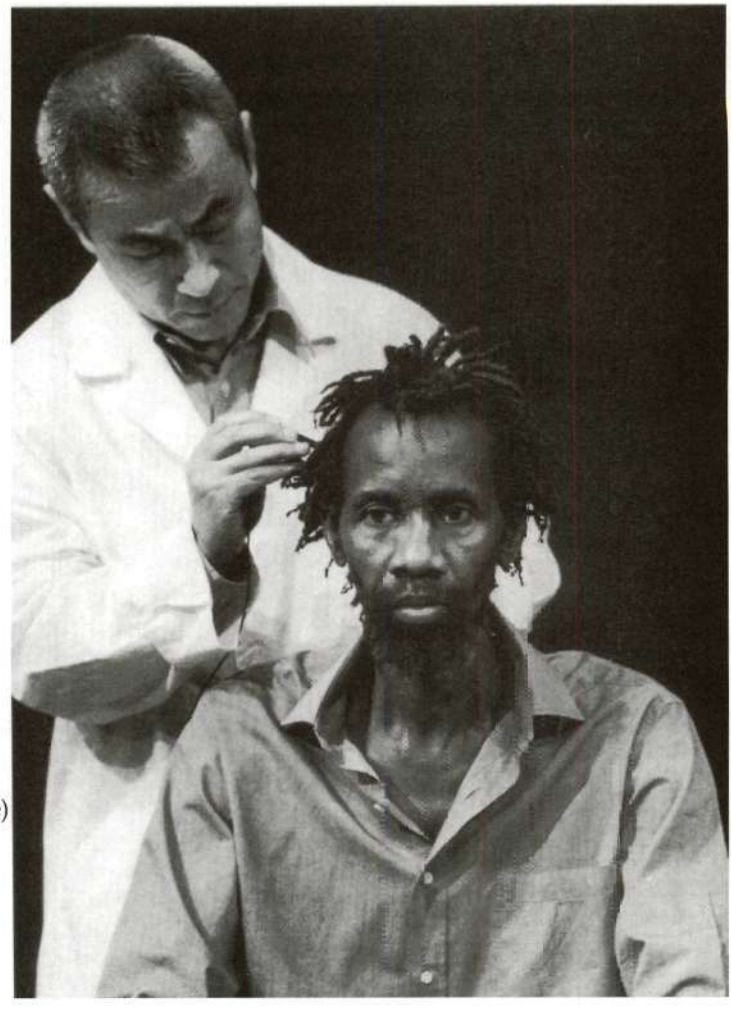
Motokiyo Zeami (1363 – 1443) oli noteatri looja. Ta liitis kaks varasemat näitlemisstiili, sarugaku *ja* dengaku. Sarugaku *(sõna-sõnalt „ahvimuusika") oli populaarne meelelahutus, kus kasutati trikke, komöödiat ja akrobaatikat.* Dengaku *(„põldude muusika") pärines maaharimisrituaalide ajal esitatud lauludest ja tantsudest.*

Uue kunsti tekkimisel defineeris Zeami selle olemuse, esitusstiili ja -tehnika. Et need õpetussõnad säiliksid ka tulevaste põlvede näitlejateni, kirjutas ta mitu teost no-teatrist. Neid hoiti näitlejadünastiate poolt saladuses ja alles 1908. aastal, kui see kirjutiste kogumik ilmus kogemata ühe raamatuantikvariaadi riiulitele, muutus see ka üldsusele kättesaadavaks. Kuigi Zeami kirjutas oma mõtted üles sadu aastaid tagasi, on need huvipakkuvad ja päevakohased ka nüüdisaegsele (sh ka Euroopa) näitlejale.

Kuigi jaapani teatri esituslaad on rangelt stiliseeritud, põhinevad paljud selle reeglid tegelikult hoolikal looduse seaduspärasuste jälgimisel. Zeami täheldas üht sellist seaduspärasust – rütmilist struktuuri, mida nimetatakse jo-ha-kyu'ks *(„jo" tähendab sõna-sõnalt algust või avanemist, „ha" – murdumist või arengut ja „kyu" kätkeb endas kiirust või haripunkti). Selle struktuuri järgi alustatakse aeglaselt, seejärel kiirendatakse tempot järk-järgult ja sujuvalt kuni kõige tempokama kohani. Pärast kõrgpunkti on tavaliselt paus ja seejärel kordub kogu kiirendustsükkel – uus* jo-ha-kyu. *See on loomulik rütm, mida võib täheldada keha jõudmisel orgasmini. Peaaegu iga kehalis-rütmiline tegevus allub niisugusele mustrile, kui seda tegevust ei segata.*

Jo-ha-kyu *rütm erineb suuresti läänemaisest „algusest, keskpaigast ja lõpust", sest sellel käsitlusel on kalduvus tekitada hulgaliselt „samme" sujuva kiirenemise asemel. Peale selle viitab „alguse, keskpaiga ja lõpu" kontseptsioon näidendi üldisele ülesehitusele, samas kui* jo-ha-kyu'*d kasutatakse näidendi struktuuri kõrval ka etenduse iga hetke toetamiseks. Jaapani teatris on igal näidendil, vaatusel ja stseenil oma* jo-ha-kyu *ja nii on ka igal repliigil oma sisemine* jo-ha-kyu. *Isegi iga žest, nagu näiteks käe tõstmine, algab teatava kiirusega ja lõpeb veidi kiiremas rütmis. Kiirenduse ulatus võib kõikuda; mõnikord on seda selgesti näha, mõnikord on aga tempomuutus peaaegu märkamatu, kuid see on alati olemas. Edasiliikumise taju ei puudu kunagi. Kohati tegevus pealispinnal aeglustub või seiskub täiesti ja mingisugust silmanähtavat* jo-ha-kyu'*d pole; sellele vaatamata areneb* jo-ha-kyu *ikka edasi, sedakorda sisemiselt.*

Publiku vaatepunktist tajutakse pidevalt, et neid viiakse tõesti kogu aeg edasi. Etenduse pealispind võib koosneda paljudest erinevatest rütmidest, kuid publik ei taju kunagi, et tegevus „vajub lössi".



Arst (Yoshi Oida) ja patsient (Sotigui Kouyaté) Peter Brooki lavastuses *L'Homme qui. Les Bouffes du Nord, Pariis, 1993.*

Eksisteerib veel üks tegur. Kuna jo-ha-kyu *muster on ka pealtvaataja kehas, kogeb publik etenduse orgaanilist „õigsust", kui näitlejad kasutavad seda rütmi. Näitlejate ja vaatajate kehade vahel tekib side ja tundub, nagu osaleksid nad samal rännakul.*

Paljud läänemaised näitlejad kasutavad jo-ha-kyu*'d alateadlikult. Nad tajuvad, kui etendus hakkab „ära vajuma" ja peab hakkama seda uuesti „käima lükkama" ning kuidas see „jooksma" hakkab. Nad teavad, et „kui asi jookseb", tähendab see, et asi on õige. Jaapani klassikaline teater on lihtsalt selle mustri ära tundnud ja koodistanud ning kasutab seda teadlikult etenduse kõikvõimalike tahkude puhul. Selles pole midagi „eksootilist" või jaapani teatrile ainuomast, see on tarvilik tööriist igale näitlejale.* [(Kursiivis tekst kuulub Lorna Marshallile. *(L. M.)*]

Jo-ha-kyu ei ole ainult esoteeriline teatrikontseptsioon, vaid rütm, mida publik tajub oma luus ja lihas. Kui näitleja või lavastaja ei ole sellest faktist teadlik, võib tulemuseks olla lavastus, mille sisemine rütm on vastuolus publiku sisemise rütmiga. Sellisel juhul ei tunne publik ennast vabalt ega saa lavastusega kaasa minna. Loomulikult on võimalik tahtlikult publiku orgaanilisele rütmile vastu töötada. Kogu lavastuse võib teha algusest lõpuni kas väga aeg-

lase või väga kiire. See lööb kindlasti publiku loomulikust rütmist välja ja ta võib pidada lavastust väga „kunstipäraseks". Sellisel juhul on vaatajate mõnu pigem intellektuaalset kui instinktiivset laadi. Mina isiklikult eelistan teatrit, mis haarab mind füüsiliselt ja orgaaniliselt, mitte ainult intellektuaalselt.

Laval on võimatu o l l a pidevalt loomulik. Põhiline on igal etenduse hetkel n ä i d a loomulik (publiku vaatepunktist). Kuna *jo-ha-kyu* on fundamentaalne muster, mida publik peab mitteteadlikult „õigeks", aitab selle kasutamine kaasa näitlemise orgaanilisusele ja „loomulikkusele". Lisaks sellele kergendab tegevusega sobiv „reaalne" rütm tõeliste tunnete spontaanset esilekerkimist. Niimoodi muutub tegevus nii publikule kui ka näitlejale tõepärasemaks.

RUUM

Treenides muututakse oma keha ja selle eelistuste suhtes tundlikumaks ning hakatakse märkama, kuidas isegi üliväikesed muutused mõjutavad sisemist seisundit. Sa hakkad oma kehas tõeliselt kodunema ja näed, kuidas ka õrn muudatus mõjutab sinu sisemist maastikku. Laval mängides on selle saladusliku sideme pidev tajumine päris meeldiv.

Niisugune pidev hetkest hetkesse kestev uurimusretk on huvitav, kuid näitlejatena me tahame edasi liikuda. Me tahame panna publikut tajuma, et iga hetke taga on midagi „veel"; et meie tehtav ja öeldav on mingil kombel kõrvalisest puhastatud pikem ajalõik või inimkogemuse sügavam aste.

Muistsetel aegadel oli šogun Hideyoshi patrooniks kuulsale teetseremoonia meistrile, kelle nimi oli Rikyu. Ühel päeval ütles Hideyoshi Rikyule: „Ma kuulsin, et sinu aias kasvavad sellel kevadel imeilusad lilled. Ma tahaksin neid näha."

Rikyu nõustus ja kutsus šoguni endale järgmiseks päevaks külla. Ootusärevuses Hideyoshi saabus aiavärava juurde. Kuid sisenedes tabas teda šokk: ta ei näinud ümberringi ühtki õit. Rikyu oli kõik lilled maha lõiganud. Hideyoshi küsis: „Miks sa nii tegid? Ma tulin ju lilli vaatama!"

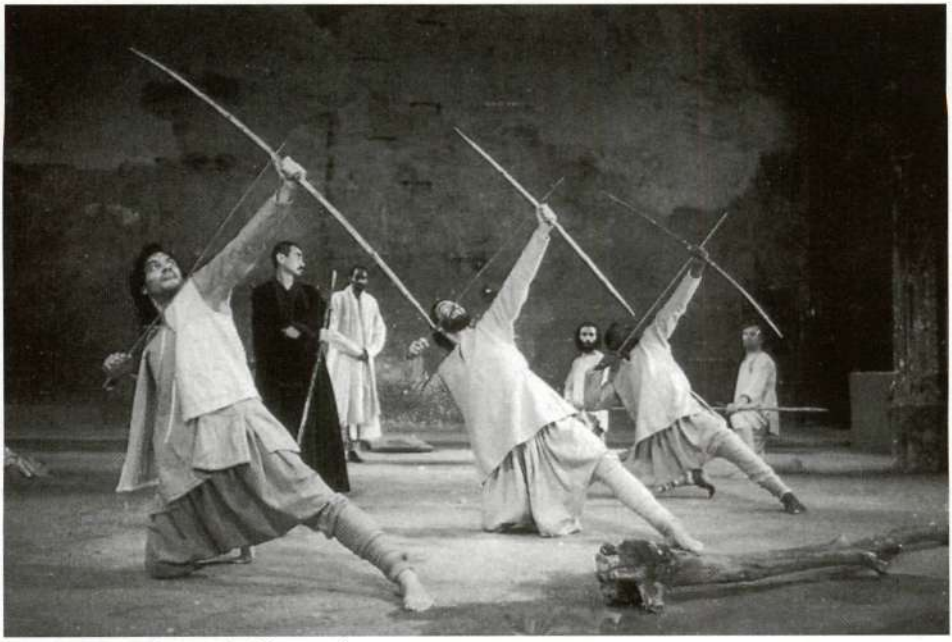
Rikyu vastas: „Ära muretse, tule sisemisse aeda."

Kaks meest astusid sisemisse aeda, kus jällegi olid kõik lilled maha lõigatud. Šogun muutus üha vihasemaks, sest kõik see nägi välja nagu tahtlik vastuhakk tema soovile. Ta pöördus Rikyu poole ja nõudis: „Miks sa nii tegid?"

Ja Rikyu vastas rahulikult: „Palun, ära muretse. Tule teetseremoonia majja."

Šogun ja teetseremoonia meister sisenesid tillukesse majakesse keset aeda. Väikese toa nurgas oli üksainus lill. See oli äärmiselt ilus ja seda imetledes mõistis Hideyoshi Rikyu teo mõtet. Omal kombel oli see üksik täiuslik lill ilusam kui tuhanded aeda täitnud õied. See oli ainult üks õis, kuid see tähendas midagi enamat. See esindas „Lille" totaalsust. See ei muutunud mitte ainult sellel kevadel Rikyu aias kasvanud lillede, vaid kõigi, kus tahes kasvavate lillede olemuseks.

Kui ma olin *zen*'i-kloostris, siis soovitas preester, et ma taldrikut tõstes või teetassi käes hoides kujutleksin, et see kaalub neli või viis kilo. Ma ei tea miks, kuid kui kujutleda, et objekt on väga raske, siis muutub sinu ja selle objekti suhe vaataja seisukohast väga tähtsaks. Igapäevases elus ei pöörata ümbritsevatele asjadele erilist tähelepanu; tähelepanu asub iseendal. Suhtumine taldrikusse või tassi on väga tavaline. Ent kui hoida seda objekti, nagu kaaluks see palju rohkem, sunnib see inimest tajuma, milline on täpselt tema suhe selle asjaga. Ja see suhe ei ole enam „igapäevane", vaid viitab juba „millelegi enamale".



Peter Brooki „Mahabharata".
Drona osas Yoshi Oida (vasakult teine).

On olemas mõned tehnikad, mis aitavad selle omaduse väljendamisele kaasa, ilma et tekiks ülemängimise ohtu. Näiteks on stseenis vaja kõndida kaks meetrit: hüva, nii teegi; kuid näitlejana võta sisemiseks eesmärgiks liikuda silmapiirini. Istudes taju, kuidas su keha vajub Maa keskpunkti poole. Püsti tõustes kujutle, et sa tõused Universumi keskpunkti poole. Igapäevaelus töötatakse reaalsete vahemaadega. Tool on kahe meetri kaugusel, seega on eesmärgiks lihtsalt kõndida kaks meetrit selle toolini. Istudes otsitakse lihtsaimat võimalust selle sooritamiseks. Kuid laval mängid sa elu hingusega täies ulatuses, nii et su tegevused peavad olema midagi rohkem kui lihtsalt „liikuda kaks meetrit" või „istuda maha". Neid tegevusi pole vaja publikule „demonstreerida" ega ole vaja, et publik näeks neis midagi „sügavalt tähenduslikku". Tuleb lihtsalt kujutleda, et ruum, millega töötatakse, on suurem. Kõndides üle lava, kõnnid sa kujutluses silmapiirini.

Samuti on inimestel kalduvus asjadest niimoodi mõeldes võtta tahes-tahtmata kasutusele kogu keha. Laval on väga tähtis, et sellesse, mida sa teed, isegi kui nähtav liigutus on imeväike, oleks haaratud kogu keha. Pole vaja demonstreerida objekti raskust (nagu pantomiimis), ainult sinu kujutluses kaalub see palju.

Näitleja keha on samamoodi „objekt", mida saab muuta resoneerimisvõimelisemaks ja tähenduslikumaks. Sul on igapäevane keha, mis käib hommikuti poes ja peseb pärast sööki nõusid. Ja sul on etendamise „objekt", mis suudab rääkida ka teistest inimkogemuse tasanditest. Treenides oma keha, on vaja kindlasti meeles pidada, et treenitakse „näitleja keha", mis on „igapäevasest kehast" „suurem" ja tundlikum.

Kord saatis isand kuulsa teetseremoonia meistri Tokiosse šoguni juurde. Reisi turvalisuse huvides soovitas isand tal kanda mõõka. Tavaliselt oli mõõga kandmine ainult samuraide eesõigus,

kuid kuna samurai ja teetseremoonia meistri riietus oli sama, lootis isand, et nii peetakse tema teenrit ohtlikuks sõdalaseks, keda keegi ei julge tülitada. Loomulikult ei teadnud teetseremoonia meister mõõgavõitlusest vähimatki, kuid ta isand lootis, et sõjakas välimus kaitseb teda rünnakute eest.

Teetseremoonia meister pani mõõga vööle ja hakkas Tokio poole minema. Teel sattus ta kogemata rüselusse teise (päris) samuraiga. Solvangust puudutatult kutsus too ta kohe kahevõitlusele. Teetseremoonia meister vabandas ette ja taha ning selgitas, et ta ei ole päris samurai, vaid ainult mängult, nagu soovitas tema isand. Solvatud samurai ei uskunud seda ja ütles: „Ei ole mingit vahet. Sa kannad mõõka ja seega on sinu kohus väljakutse vastu võtta."

Teetseremoonia meister mõistis, et surm on silme ees ja vastas: „Ma ei tea, kuidas vehelda, nii et kui sa tahad mind tappa, siis lihtsalt tee seda."

Samurai keeldus ettepanekust, sest mehe tapmine, kes pole isegi mõõka tupest tõmmanud, oleks olnud ebaväärikas. Nad pidasid nõu ja otsustasid lükata duelli tunni võrra edasi. See jätnuks teetseremoonia meistrile aega ennast ette valmistada. Ta tahtis surra mingisugusegi väärikusega, hoides kas või mõõka õigesti käes. Ta tahtis õppida kas või veidike vehklemistehnikat.

Nii läkski ta lähedal asuvasse sõjakunstide kooli ja rääkis kooli juhatajale kogu loo. Kuid selle asemel et õpetada talle mõõgahoidmist, palus kooli juhataja tal sooritada teetseremoonia. Ta nõustus mõeldes: „See on viimane tseremoonia, mille ma oma eluajal läbi viin."

Kui tseremoonia oli lõppenud, ütles sõjakunstide õpetaja: „Väga hea. See oli täiuslik. Sa ei pea õppima võitlustehnikat, sest sa oled juba võitluseks täiesti valmis. Su hoiak samuraina on täiuslik, nii et kõik, mis sa pead tegema, on hoida mõõka samamoodi, nagu sa hoiaksid tassi teega. Tegelikult on see üks ja sama asi."

Teetseremoonia meister läkski seejärel tagasi oma vastase juurde. Ta ütles: „Ma olen õppinud, kuidas mõõka hoida, ja ma olen valmis surema. Sa võid nüüd mind tappa."

Seepeale tõmbas ta oma mõõga välja ja hoidis seda rünnakuvalmis. Väljakutsuja jälgis teetseremoonia meistri tehnikat ja selle asemel et talle kallale tormata, laskis ta aeglaselt oma mõõgal langeda ja ütles: „Ei, ma loobun kahevõitlusest. Sinu meisterlikkus on väljaspool kahtlust. Ma ei suudaks sind kuidagi tappa. Ma vabandan oma rämeda käitumise pärast."

Kui teha iga päev kehaga tööd, keskendudes avatuse, selguse ja lõimituse kõigile tasanditele, muutub „näitleja keha" lõpuks inimese loomulikuks olekuks. Isegi kui palutakse teha midagi täiesti uut ja tundmatut, reageerib keha sobivalt. Ta leiab peaaegu alati automaatselt lihtsa ja õige tegutsemisviisi. (L. M.)

SISEMINE / VÄLIMINE

See, kuidas avastada pidevalt uusi võimalusi näitlemise elavdamiseks, nõuab palju oskusi ja avatust. Tegelikult koosneb hea näitlemine kahest elemendist: tehniline meisterlikkus ja vaba ning kerge meele liikumine. Treeninguga seoses tähendab see seda, et tuleb arendada ja süvendada mõlemat osapoolt läbi kogu elu.

Kui Yoshi kasutab sõna „meel", siis ei tähenda see aju või intellekti. Jaapani keeles on üks sõna, kokoro, *mida võib tõlkida nii „meeleks" kui ka „südameks". Nähtavasti on kõige parem seda pidada „sisemiseks minaks". (L. M.)*

Samuti kasutab näitleja neid kahte aspekti iga päev oma ametis. Nii meel kui ka tehniline meisterlikkus on mängusituatsioonis täielikult olemas. Seal avalduvad nad sisemise ja välimise väljenduslikkusena.

Draupadi (Mallika Sarabhai) ja Drona (Yoshi Oida) „Mahabharatas".

Sisemise liikumise tasakaalustamine välise tegevusega on delikaatne teema, kuid kui seda on tehtud oskuslikult, lisab see tööle ootamatuid, aga huvitavalt ootamatuid mõõtmeid. Näiteks, kui väline lavaline tegevus on ülimalt vägivaldne ja kirglik. Kui sisemine seisund on samasugune, muutub näitlemine liiga pingutatuks. Sestap tuleb olla sisemiselt väga rahulik. Samas vastupidi, kui peab kujutama rahulikku või igavat tegelaskuju ja sisemiselt ollakse samasuguses seisundis, siis on väga suur risk, et sinu mäng muutub ütlemata tüütuks. Sellises olukorras peab sisemus töötama tugevalt, intensiivse keskendatuse ja jõuga. See aitab kaasa tegelaskuju või situatsiooni rahulikkusele, kuid samas ei lase tal muutuda igavaks. Ideaalselt peaksid sisemine ja välimine olema teineteise suhtes täiesti vastandlikud.

Vaadake vurrkanni pöörlevat teravikku, kui ta vangub mööda põrandat: teravik pöörleb aeglaselt. Vurrkann on ümberkukkumise veerel. Kui teravik on aga täpselt vertikaalis ja püsib ühel kohal, pöörleb ta ülikiiresti. Laval on kehaga sama lugu: kui on ette nähtud, et sa pead olema rahulik ja liikumatu, toimib suur sisemine dünaamika. Su sisemine „pöörlemine" on väga kiire. Kui seda sisemist jõujaama pole, puudub vaiksetel tegevustel ja liikumatuse viivudel igasugune mõju.

Vastupidine on samuti tõsi. Kui sooritatakse jõulisi või vägivaldseid füüsilisi tegevusi, tuleb samas säilitada sisemuses rahu. Kui hakata nagu vurrkanni teravik mööda ruumi ringi vankuma, kaob tasakaalupunkt ja „pöörlemine" ei saa enam jätkuda. Isegi kui tormatakse raevuhoos mööda lava, ei tohi see mõjuda pingutatult. See on paradoks; etenduse üheks omaduseks on rahu ja teiseks dünaamika. Näitleja peab kogema seda kahesust. Kui sa avastad füüsilise liikumatuse, ei ole see täielik liikumatus; selles on ka sisemist dünaamikat. Kui sa avastad füüsilise dünaamika, pead seda tasakaalustama sisemise rahuga.

Mida täpselt tähendab „sisemine rahu"? See tähendab, et ei olda tormiliste emotsioonide vang. Sisemus on tühi; miski ei häiri sind. Vaatamata sellele ei tähenda see „rahu" sugugi tunde väljasuretamist või jäika kinnihoidmist muutumatust „rahuseisundist", vaid pidevalt muutuvat avatust, mis laseb vastata ümbritsevas maailmas toimuvatele pidevatele liikumistele.

Kui ollakse juba tugeva emotsiooni meelevallas, siis täidab see justkui kogu sisemuse. Siis ei jätku sinna sisenemiseks „ruumi" ühelegi teisele tajule või tundele. Sa oled tunde vang. Näiteks, kui ollakse vihast üle keemas, ei saa spontaanselt tekkida ühtki teist emotsiooni; miski ei muutu. Nii et viha tuleb endast välja heita, et teha oma meelde veidigi tühja ruumi.

Ja kui juba kord on see ruum lahti tehtud, ollakse vaba reageerima ja vastama kõigele, mis juhtub siin ja praegu.

Probleem ei ole niivõrd vihatundes kui sellises, vaid selles, et jäädakse vihatundesse kinni. Kui tõeline vihatunne on lahtunud, siis lase tal minna. Väline keskkond muutub pidevalt ja peab olema valmis, et reageerida igale hetkele, kui see sinuni jõuab. Näitlejad teavad, et hetkel, kui jäädakse emotsionaalselt ühte muutumatusse seisundisse, lendab kogu etendus vastu taevast.

Mõnikord võivad inimesed kohaneda pideva tunnete mölluga. Emotsioonid ise võivad muutuda rõõmust kurbuseks, sellest omakorda raevuks ja nende vahel pole tühjust või rahulikku hetke. Sellisel juhul on inimesed muutunud „emotsionaalse intensiivsuse" seisundi suhtes sõltlasteks, mis ongi see, mis muudab nad jäigaks ja piiratuks. (L. M.)

Sisemise ja välise tasakaalustamine. Liikumine liikumatuses. Vait, aga vali. Nagu hobusega ratsutamine. Hea ratsutaja võib liikuda väga kiiresti ja katta pikki vahemaid, kuid ta ei tundu kunagi olevat läbi raputatud. Hobune võib joosta üle välude ja kraavide, läbi metsa, üle ojade, kuid ratsutaja jääb alati rahulikuks ja peaaegu liikumatuks. Näitleja meel on ratsutaja ja tema keha hobune.

Hea ratsutaja püüab ennast teadlikult hobusega ühtlustada, lastes tal vabalt liikuda, kuid jäädes alati olukorra peremeheks. Sina käsutad hobust; sina oled ülemus. Hobune järgib su tahet, kuid kui sul ratsutamine hästi välja tuleb, unustab hobune su kohalolu ja sina hobuse oma. Hobusest lähtuv impulss ja ratsutajast lähtuv impulss muutuvad üheks tervikuks, kuni nende vahel pole enam mingit erinevust.

Kuid kui ei osata ratsutada, töötatakse hobuse loomusele vastu. Ollakse närviline ja võib-olla veidi pelglik. Sellises olukorras ei saa mingist rahust juttugi olla ja hobune satub segadusse. Inimese ja looma vahel tekib võitlus, mis kestab kuni mõlema väsimise ja lõpliku ärritumiseni, ning kumbki ei jõua eriti edasi.

Ei piisa sellest, kui keha (hobune) on dünaamiline või meel (ratsutaja) rahulik ja vastuvõtlik. Peab leidma ka vahendeid, kuidas neid omavahel ühendada, nii et need kaks vastandit töötaksid kergelt pingevabas kooskõlas. (L. M.)

Zeami on öelnud: „Keha liigub seitse kümnendikku, süda liigub kümme kümnendikku."

Rolli õppides peab seda tegema sajaprotsendiliselt, kasutades maksimaalselt nii sisemist elu kui ka kehalist väljenduslikkust. Kuid kui töö kehalise väljenduslikkusega jätkub samuti maksimaalselt ka valmis etenduses, segab see publiku juurdepääsu tegelaskuju siseelule. Välist väljenduslikkust kergelt mahendades juhtub see, et publik hakkab tundma, mis toimub tegelaskuju sees. Vaatajad tunnevad, et nad on millegi huvitava ja kaasakiskuva tunnistajaks.

Kuid samas tuleb Zeami mõttega ettevaatlikult ümber käia, sest seda valesti kasutades viib see loiu näitlemiseni. See mõte ei tähenda, nagu muutuks väljenduslikkuse väline vorm lohakaks või vähem oskuslikuks, vaid seda, et mängu ajal asetatakse rõhk sisemisele

väljenduslikkusele. Kokku võttes: kui rolli väliseid külgi ollakse proovides maksimaalsetes mõõtmetes katsetatud, peaks tehnika etenduse ajaks olema täielikult kehasse juurdunud. Sellisel juhul peaks välise poole mahendamine olema lihtne ülesanne, samas kui näitlemine jääb sama kõrgele tasemele. Näitlemine omandab siis ponnistamise asemel tehnilise „kerguse" ja laseb publikul niimoodi keskenduda siseelule.

Isegi kui võtta välist etendamist omaette, selgub, et see vajab ikka veel kontrastsuse osas edasiarendamist.

Zeami soovitas, et kui keha töötab suure jõu ja hooga, peaksid jalad jääma pehmeks ja õrnaks. Kui kasutada jalgu jõuga, peaks ülakeha jääma rahulikuks ja vaikseks. Kui kõik kehaosad töötavad ühtviisi jõuliselt, võib näitlemine muutuda rämedaks ja tooreks. Jõuline lavastus ei peaks päädima jõhkra näitlemisega. Kontrolli ja kontrasti kohalolu kehakasutuses annab tulemuseks palju põnevama ja sädelevama lavastuse.

REAALSUSE PEEGELDAMINE

Teatrivaataja vajab kontrasti ja mitmekesisust, sest ühte ja samasse tasandisse takerduv etendus muutub jälgitamatuks. Sellele vaatamata on kontrastil täita olulisem roll kui lihtsalt köita publikut. Kontrast on elulähedase teatriloome kõige olemuslikum tegur. Igapäevases elus toimuvad pidevad rütmi-, tempo- ja suunamuutused. Inimene istub mitu minutit ühel kohal, siis äkki kargab püsti ja läheb kööki teed keetma. Isegi väikesesse ajavahemikku mahub väga eripalgelisi tegevusi ja reageeringuid. Et mäng laval mõjuks tõepäraselt, peab neid pidevaid muudatusi peegeldama. Lisaks sellele peab teater aega kokku suruma. Sündmused, mis toimuvad kümne aasta, kümne kuu või mõne päeva vältel, koondatakse maksimaalselt paaritunnisesse vaatemängu. Laval toimuv peab edasi andma taasloodud sündmuste o l e m u s e, mitte nende üksikasju. Isegi „naturalistlikuks" näitekirjanikuks peetav Anton Tšehhov ei kujutanud oma näidendites „reaalset aega", vaid lõi sellele ligilähedase illusiooni. Publik „teab" mitteteadlikult, et neile näidatakse kõrvalistest detailidest puhastatud sündmusi (*distillation of events*), mitte sündmuste täpset reproduktsiooni. Kuna isegi ühte päeva mahub palju erinevaid tegevusi, peab ka lavastus sisaldama sama palju erinevaid ja vastakaid rütme. Nii luuakse lavastus, mis mõjub „päris elu" usutava peegeldusena.

Isegi kui me päris elus liigume aeglaselt, peatume kaua ja liigume taas aegamisi edasi, ei mõju see laval usutavalt, sest see on vasturääkivuses sellega, mida publik peab „päris elu" niheteks ja muutusteks. Sestap peab näitleja mõistma rütmi ja tempo tähtsust lavastuse ülesehituses. Näitlejale isiklikult võib emotsionaalse hetke ülitäpne taasloomine tunduda väga „päris", aga see ei pruugi sugugi sama moodi paista publiku vaatepunktist. Enne emotsiooni tekitamise kallale asumist tuleb selgeks teha see, kuidas kasutada rütmi ja ajastada tegevused. Tegelikult on asi nii, et õigesti ülesehitatud tempo puhul tekib emotsioon üsna kerge vaevaga.

Tuleb kindlalt meeles pidada, et teater töötab kokkusurutud ajaga. Vastasel juhul oleks tegemist elust väljalõigatud ja näitamiseks väljapandud „argielu tükiga". Kuid argielu näevad inimesed nagunii kogu aeg ja nad ei tule teatrisse sellepärast. Teatrisse tulevad nad millegi enama järele.

Näitlejana pean ma olema teksti suhtes vaba. Ma ei taha näitlemise ajal muretseda iga järgmise väljaöeldava lause pärast. Pikema teksti puhul tuleb aru saada selle põhilisest struktuurist. Millega tekst algab? Kus on teksti tähtsaim koht? Kus on lõpp? Teksti ei tohi lihtsalt rida-realt üles öelda, arvates, et see jääb pidevalt üheks ja samaks. Nagu põne-

vusromaanil, on ka tekstil kindel ülesehitus ja nagu ka põnevusromaani puhul, on mõnikord mõistlik kiigata teksti lõppu, et algus paika saada: kui lõpp on niisugune, siis algus peaks olema naasugune ja sealt järgmine käik seesugune. See on nagu mõistatus, aga selline, kus spikerdamine on lubatud: paremaks lahendamiseks võib vaadata lõppu. Hea moodus tekstiga töötada on liikumine lõpust algusesse ja seejärel keskpaika.

Selles mõttes on mul väga lihtne mängida Peter Brooki lavastustes, sest ta pakub näitlejatele nende kujutlusvõime stimuleerimiseks igasuguseid abimaterjale: fotosid, muusikat, ajalugu, juhtumite lähiuuringuid, otseseid kogemusi, isegi vastavat toitu. Niisuguse teabe abil muutub näidendi maailm märkamatult omaseks ja konkreetsete stseenide juurde asudes kerkib see eelnevalt kogutud materjal uuesti pinnale, ilma et sa peaksid sellele veel eraldi mõtlema. Sa lihtsalt tajud toimuvat ega pea nuputama, kuidas seda stseeni teha: sa lihtsalt oled stseenis sees. Sinus eneses on midagi ja seetõttu tundub mängimine improvisatsioonina. Sa järgid loomulikult alati teksti ja pead kinni misanstseenist, kuid samal ajal tajud, et sa tõesti tead, mis praegu toimub.

Rolli tehes ei peaks niivõrd muretsema selle pärast, kuidas midagi öelda või kuhu millalgi minna, vaid pigem tuleks elada sisse näidendi ja tegelaskuju maailma. Hangi võimalikult palju teavet: loe raamatuid, kuid vestle ka inimestega, vaata fotosid või maale, käi näidendi tegevustikuga seotud paikades jne. Pole mingit mõtet omaette teksti kallal pusida. Näidendi sõnaline osa on ainult kaduvväike osa sinu tegelaskujust või loost. Tekst on ainult jäämäe tipp; see on ükskes nähtav osa, samas kui allpool veepinda eksisteerib nähtamatult üüratu massiiv. Oma rolli loomisel ainult tekstile toetumine mõjub väga ahistavalt. Sellest jääb väheks. Tuleb avastada kogu ülejäänud aines, mida näidendis pole suurde plaani toodud. Niimoodi talitades avaneb tekst proovide saabudes iseenesest.

(Järgneb)

Yoshi Oida *karjäär algas peaaegu viiskümmend aastat tagasi Jaapanis. Lapsnäitlejana õppis ta tundma no-teatrit ja kaasaegseid teatrivorme, sealhulgas ka näitlemist televisioonis. Sirgudes jätkas ta õppimist ja näitlemist erinevates traditsioonilistes jaapani teatristiilides (no, kabuki ja gidaiyu jutuvestmiskunst), aga ka lääne stiilis näidendites. Ta osales samuti eksperimentaalsetes teatriprojektides näitekirjanik Yukio Mishima juhtimisel.*

Kolmekümnendate eluaastate teisel poolel siirdus ta Jaapanist Euroopasse. Ta oli just kohtunud välismaise lavastaja Peter Brookiga, kelle teatrialased ideed tundusid talle värskete ja huvitavatena. Kuigi Yoshi ei rääkinud ühtegi Euroopa keelt, pakkis ta oma asjad ja lendas Pariisi. Vaatamata selle „eksootilise" kultuuri võõrapärasusele ja tema jaoks tundmatule teatritegemisviisile jäi Yoshi Prantsusmaale, jätkates oma ameti saladuste tundmaõppimist. Aastate jooksul sai tast Centre International de Création Théâtrale'i *põhijõud ja ta osales enamikus suurlavastustes, nagu „Ikid", „Lindude konverents", „Mahabharata", „L' Homme qui". Ta on samuti esinenud filmides, lavastanud näidendeid, juhendanud näitlejate õpikodasid üle maailma.*

Lorna Marshall *õpetab füüsilist näitlemist (*physical acting*) Londoni Kuninglikus Lavakunstide Akadeemias ja töötab rahvusvaheliselt lavastajana ja konsultandina ooperis, tsirkuses ja sõnalavastusteatris. Raamatu „The Body Speaks" autor ja Yoshi Oida raamatute „The Invisible Actor" ja „An Actor Adrift" kaasautor.*

Katkendid raamatust „Nähtamatu näitleja" („The Invisible Actor", Methuen, 1997) tõlkinud PEETER RAUDSEPP

Peter Brooki lavastuses „Mahabharata" mängisin ma Dronat, meistersõdalast, keda polnud võimalik võita üheski lahingus. Näidendis pidid Drona vaenlased enne otsustavat lahingut ta kindlasti kõrvaldama, sest tema osalemine selles oleks tähendanud neile kaotust. Nii nad tegid temaga sohki. Selleks, et Dronal kaoks võitlustahe, valetasid nad talle, et tema poeg on tapetud. Riugas õnnestus. Poja kaotusest meeleheitel, võttis Drona endalt elu.

Enesetapustseenis võttis Drona üleriided seljast ja kallas ennast üle suure nõutäie veripunase veega, mis tähendas teatavat puhastumist. Vedelik voolas üle ta keha ja imbus maapinda. Publik tajus isa kurbust, armastust ja meeleheidet väga selgelt. Kuid ise ma ei mõelnud: „Mis peaks minus sel hetkel avalduma?" või „Missugust psühholoogilist seisundit ma peaksin praegu kasutama?"

Stseeni algul hakkas Toshi Tsuchitori (lavastusse kaasatud jaapani muusik) ühtlase rütmiga trummi mängima. Minu jaoks polnud olemas midagi muud. Ainult side heli ja minu keha tegevuste vahel. Loomulikult jäin ma teadlikuks *jo-ha-kyu*'st ja pidasin meeles, mis olukorraga on tegemist. See oli rõõmutu hetk, nii et ma jäin avatuks stseeni kurvale õhustikule, aga ma ei mänginud „kurbust". Ma lihtsalt teadvustasin selle kohalolu. Minu tööks oli *jo-ha-kyu* väljaarendamise ajal luua suhe trummilöökidega.

Tagantjärele ma arvan, et stseen töötas sellepärast, et ma olin kindlalt keskendunud ühele asjale. Seetõttu oli mu „sees" palju vaba ruumi, ruumi, millesse publiku kujutlusvõime sai siseneda. Ma ei koormanud enda sisemust liigse psühholoogiaga. Ma lihtsalt austasin olukorda ja seejärel keskendusin muusikale.

Gilles Abeggi fotod

JAGATUD KEHAD, JAGATUD RÕÕM?

KADRI TÜÜR

Pärnu on Eesti kontekstis rõhutatult kehakeskne linn. Ma ei pea siin silmas ainult plaaže ja suvehooaega, vaid ka linna majanduses silmapaistvalt olulisel kohal seisvaid sanatooriume, ilusalonge, spordiklubisid, diskoteeke jms, mille kõigi tegevus on moel või teisel keskendunud keha kandmise ja kasutamise (standardiseeritud) praktikatele. Kunstiga seonduvalt on Pärnu keha-kultuuri juba aastaid kultiveerinud Mark Soosaar Chaplini keskuse mitmesuguste aktsioonide, eriti aga näituste „Mees ja naine" abil, mis on sellele teemale lähenenud valdavalt samuti kehalisuse kaudu.

Möödunud suvel oli Pärnus võimalik poolest juunist augusti keskpaigani külastada veel üht omalaadset, Pärnu üldist imagot arvestades iseäraniski ootamatut koha- ja kehakogemust pakkuvat paika: Sütevaka Humanitaargümnaasiumi õuel vanas garaažiboksis ning selle kõrval, telliskivimüüridevahelises nurgataguses tegutses fotole ja *sound-art*'ile keskendunud *Rael Artel Gallery*. Galeriid tutvustavas tekstis on kunstiteadlane ja kuraator Rael Artel sõnastanud galerii kolm põhilist ideelist keskpunkti järgmiselt: kohtumispaik, laboratoorium, mõtteringid. „Galerii ei ole tuim ja vaikne tuba, vastupidi, see on pildilise suhtlemise elav platvorm, kunstniku, teose, publiku, kõigi tähenduste ja kaastähenduste kohtumiskoht," kirjutab ta. Ajutisele pinnale alternatiivset galeriid luues pidas ta silmas „toimivat kommunikatsioonikeskkonda, kus tekivad maksimaalselt intensiivsed kontaktid kunstniku ja publiku vahel"[1]. Galerii oli „avatud projekt" tõepoolest nii sõna otseses kui kaudses mõttes, alates sellest, et galerii uste avamisega kadus praktiliselt selle tänavapoolne sein, kuni selleni, et paaril õhtupoolsemal ajal galeriist läbi astudes polnud sugugi kerge eristada, kes kohalviibijaist oli parasjagu kunstnik, galerist, näitusevalvur või külastaja. Leidis aset ideede ja inimeste ringlus, laboratoorium töötas, pind pakkus võimalusi, just nii, nagu kohta hästi tundev galerist oligi kavatsenud.

Sellest tulenevalt ei taotle ka järgnev olla muud kui „laboratoorne töö" selleks pakutud pinnal. Täpsemalt on katsealuseks materjaliks *Rael Artel Gallery*'s 2004. aasta suvel näha olnud kuraatoriprojekt „Jagatud kehad" (võrgus vaadatav aadressil http://gallery.moskva80.com/bodies.html), millele on lähenetud, omamata selleks mingisuguseid õigustust pakkuvaid kunstiteaduse- või fotograafiaalaseid eelteadmisi.

Galeriis esimese näitusena eksponeeritud „Jagatud kehade" tsiteerima ahvatlev saatetekst püstitab näituse idee järgmiselt: „Lihtsalt naabritüdruk, ingel, salaunistus, seksuaalobjekt, pettekujutelm — tegemist on naise keha käsitleva näitusega, mille fookuses on naise keha omamine ja ihaldamine, selle kasutamine ja nautimine, selle jagamine iseenda ja teistega." Kusagilt ei paista välja viidet feministlikule lähenemisele, ehkki: „Kehalisus, eeskätt naisekeha määratlemine ja kujundamine, on alati kuulunud feminismi põhiküsimuste hulka."[2] Ka näitusel esinenud viie autori (Andreas W, Eveli Varik, Tanja Muravskaja, Haide Rannakivi ja Imre Malva) vahekorda-

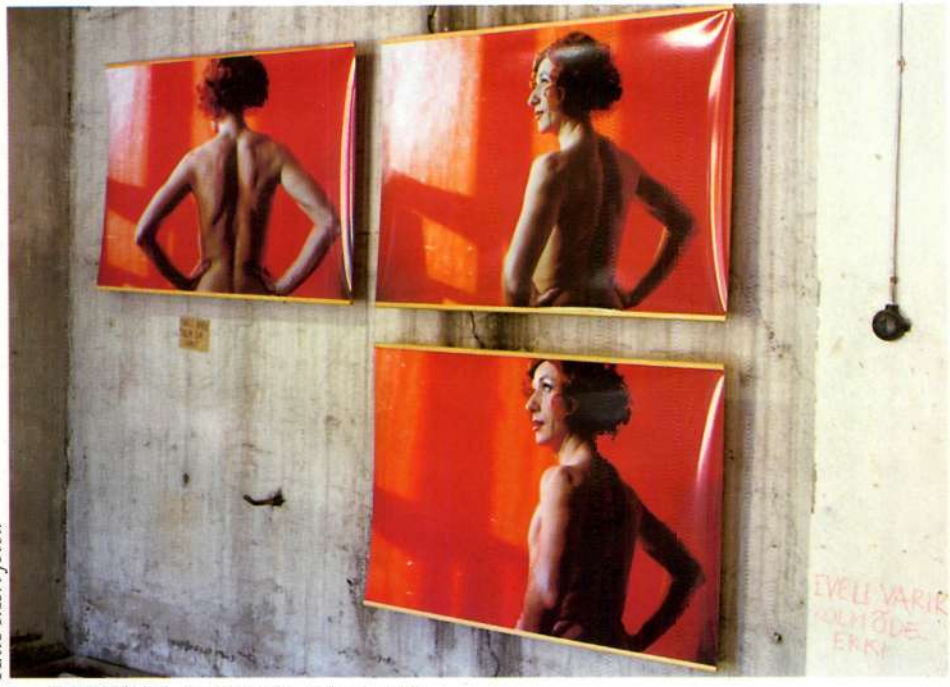
Andreas W. „Surface scan".

dest feminismiga pole tööde põhjal võimalik mingit selget järeldust teha. Seega on feministliku küsimuseasetuse eelistamine seotud suuresti iga vaataja isikliku suvaga; kahtlustava vaatajana võiks pigem oletada, et viide sellisele tõlgendusele on näituse kontseptsioonis sihilikult maha vaikitud kui liiga evidentne või äraleierdatud teema.

Määratlust „jagatud/*shared*" on näituse kuraator ise lahti mõtestanud analoogiliselt mõistega *„shared apartment"* — ühiskorter, kommuun, jagatud pind või koht. „Keha kui kommuun" võiks niisiis olla paik, mis ühelt poolt võimaldab erinevate huvide ligipääsu ja kohalolu, kuid on samas nende esitatavate „nõudmiste" või „õiguste" tander ja peab neid ka välja kannatama. Kui jagatud ruumi puhul enamasti ei kerki teravalt eetikasse puutuvat küsimust selle kohta, mis juhtub temaga jagamise käigus või pärast jagamist, siis jagatud keha puhul on sellest küsimusest tunduvalt raskem mööda vaadata.

Tänapäevase feminismimõtte üks käepärasemaid maakeelseid käsiraamatuid „Võtmesõnad" sedastab, et eriti varasem feminism on naise keha käsitlenud kui (patriarhaadi poolt) koloniseeritud ala, mille „vabastamisele" on radikaalfeministid palju energiat pühendanud. Samas ei ole kunagi valitsenud lõplikku selgust, millest täpsemalt naisekeha vabastada tuleks: kas on selleks ühiskondlikke mõõtmeid võttev emaduskohustus, sund heteroseksuaalsusele, vajadus sotsiaalse aktsepteeritavuse huvides hoida oma keha etteantud standardmõõtmete piirides[3] või midagi muud.

Huvitav on seik, et hoolimata „jagamise" temaatikast ei tegelnud ükski näitusel esindatud fotoseeria emaduse kui kõige otsesemalt naisekeha „jagamisfunktsiooni" manifesteeriva nähtusega. Kolmel juhul (Andreas W, Varik, Mu-



Ahto Meri fotod

Eveli Varik. „Kolm õde. Erki I–III".

ravskaja) on tegemist naise keha „jagamisega" mehe (või „mehe") vaatevinklist; ühel juhul, Malva fotoseerias „Das Lust", jagavad kehi naised isekeskis; Rannakivi pealkirjata töödes on „jagaja" staatus umbmäärasem, kuid mitmed atribuudid (korsett, kunstripsmed, punane kileteip) viitavad siiski *macho*'likule arusaamale „jagamisest", olukorrast, kus üks on objekt, keda jagatakse, kuid kelle enese soov jagatud saada ei pruugi teis(t)ele osapool(t)ele sugugi oluline olla.

Üldistavalt võibki näitusel väljas olnud pildiseeriate kohta öelda, et neis esinevad kehad pigem kellegi pilgule allutatud objektide kui eneseküllaste subjektidena. Foto vahendab olukorda, kus ainuüksi pilk võib keha toimimist suunata; kehade „näitlema panekuks" polegi tegelikult muud vaja. Nii ei pruugi jagamine endaga kaasa tuua mingit vahetut kontakti, kuid sekkumine objekt-keha olemisse ei muutu sellest vähem järsuks. Seda demonstreerib hästi Andreas W viiest fotost koosnev seeria „Surface scan", milles kaamera taha varjunud pilk liigub otsekui kompides mööda naise pead, kaela ja õlga katvat nahka, piki kõõluseid ja kortse selle sees. Piltidel järgib pilgu puudutust keha kandja ise oma käte ning liigutustega; selles aimub vägivaldsust.

Puudutamise esteetikast räägib Yi-Fu Tuan oma raamatus „Passing Strange and Wonderful"[4]. Alustuseks osutab ta, et inimesel on võimalik ellu jääda praktiliselt kõigi teiste meelte, välja arvatud kompimismeele puudumisel. „Nahk-vastu-nahka" kontakt on soojavereliste loomade, sealhulgas inimese ellujäämise ja üleskasvamise vältimatu tingimus. Tänapäeva maailmas, nagu märgib Tuan, on kehalised kontaktid inimeste vahel kultuuriliselt väga vähe väärtustatud. Kui Tuan ütleb, et me oleme sõna otseses mõttes kaotamas kon-

Rael Arteli foto

Tanja Muravskaja. „Men's play".

takti loodusega, siis võib sedasama laiendada ka inimestele. Puudutust asendab pilk, vahetule (*proximate*) tajule eelistatakse distantsi võimaldavaid meeli. Nii tekitab „Surface scan" Tuani mõttekäigu valguses mitmekordset kimbatust: kas selles esitatud võõrandunud, pilguga puudutav keha jagamine/suunamine on kuidagi vähem pealetükkiv kui vahetu? Kas enese puudutamine tähistab neil fotodel kontakti iseendaga või on see ainult teise pilgu poolt juhitav jõudemonstratsioon? Kumb oleks kehale parem, kas olla jagatud vahetult või vahendatult? Oma kontrastse nüansi lisas pinnateemalisele seeriale veel fotode eksponeerimise viis: ülesriputamistraadid olid lükatud otse läbi fotopaberi. Pinda skaneerivale pilgule pildi sees vastandus pildi pinna läbistamine, et seda jagada „järgmise ringi" vaatajaga.

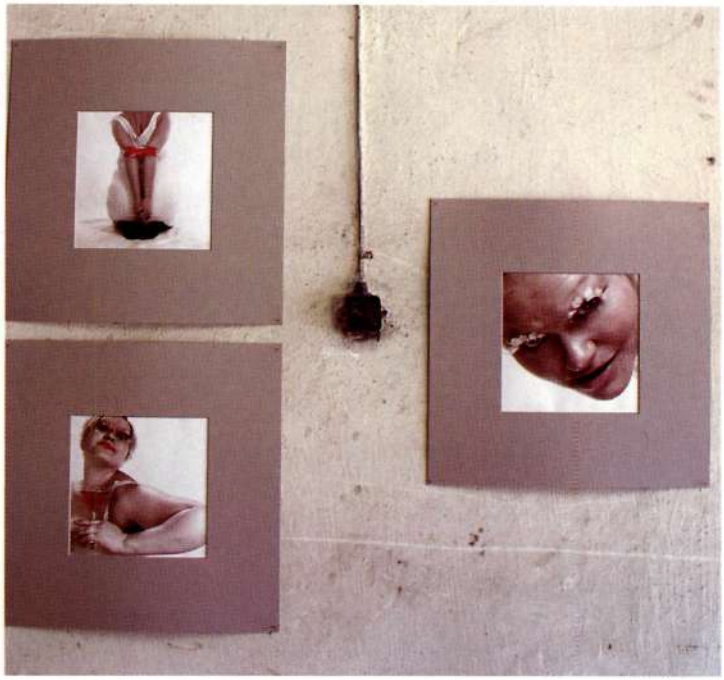
Eveli Variku ja Tanja Muravskaja tööd, mis mõlemad mängivad soo stereotüüpidega, on selles mõttes eelkirjeldatust vahest isegi lihtsamini mõtestatavad. Variku seeria „Kolm õde. Erki I—III" kujutab tagantvaatest küljetsi pöörduvat ülakeha, mis võiks kuuluda naisele, viimasel pildil aga veenab rindade puudumine vaatajat, et tegu on bioloogilise meesterahvaga. Ühtsama keha jagavad siin selle kandja mees- ja naisrollid, kuid sama sundimatult jagatakse seda keha ka vaatajaga: olge lahked, selline ta ongi! Siin ei ole vaatamisel sellist sissetungivat funktsiooni nagu eelmises seerias, pilk piirdub leebelt pealispinnaga. Tanja Muravskaja „Men's play" lähteülesandeks oli lasta naismodellidel naisfotograafi kaamera ees võtta sisse selline poos, mis võiks mõjuda meesterahvale ahvatlevalt. Üldtuntud kõnekäänd „Vahel võib naine olla see, kui kaks meest temast omavahel räägivad", on siin lihtsalt teistpidi pööratud, kujuteldav mees sünnib kahe naise

Imre Malva. „Das Lust".

koostöös pildilise kujutise loomise käigus. Neis töödes võib täheldada keha käsitlemist „kultuurimärgina", tekstuaalse/sümboolse kehana, millega tegeldes lükkub keha kui bioloogiline fenomen paratamatult tagaplaanile. See, nagu osutab Tutta Palin, oli iseloomulik lääne 1980. aastate lõpu tugevalt antiessentsialistlikule feministlikule mõttele, mis nägi kehas eeskätt soolise segregatsiooni materiaalset alust ning püüdis teda seetõttu analüüsida pigem diskursiivse kui elatud nähtusena.[5]

Sellistest „isiklikest" küsimustest nagu „mis tunne on elada sellises kehas?", „mis tunne on (modellil) jagada seda konkreetset näha olevat keha vaatajaga?" läheb kauges kaares mööda ka Haide Rannakivi nimetu fotoseeria. Nägu, mida oleme harjunud pidama igapäevaelus inimese meeldejäävaimaks kehaosaks, kaotab neil piltidel, erinevalt eelmistest seeriatest, oma tähtsuse ja isikupära. Näeme selja tagant korsetti nööritud keha ja teibiga kokku seotud käsi, käsi valgetes kinnastes ja punase kohvitassiga, veinipokaaliga... Nägu, kui ta ilmubki, on meigitud nukulikuks Malvina-maskiks, mis omakorda on „jagamist" taotlevale pilgule tunduvalt raskemini läbistatav kui Andreas W ülisuures plaanis jäädvustatud puhas nahk. Steriilsust ja isikupära nivelleerimist rõhutavad veelgi ühesuurused korralikud paspartuud fotode ümber (teisal nägingi sama seeria fotosid üht peenemat pannkoogikohvikut kaunistamas[6]). Ometigi jääb just neid kahte seeriat võrreldes kummitama küsimus, kumba tüüpi keha on siis „hõlpsam ja huvitavam" koloniseerida, läbistada, jagada — kas ehk isikupärast, ainukordset ja ehedat või hoopis standardiseeritut?

Galeriis vastupäeva ringi tehes viimane fotoseeria, Imre Malva „Das Lust", on mõnes mõttes samuti ideesuguluses



Haide Rannakivi nimetu fotoseeria.

Ahto Meri fotod

Variku ja Muravskaja töödega, ka seda võiks esimese hooga tõlgendada kui üht lihtsa võtte abil teostatud subversiivse pretensiooniga akti: meesfotograaf osutab, et kui jutt käib naisekeha jagamisest, siis võidakse mees jagamisest ka lihtsalt kõrvale jätta. Selle fotoseeria pehme, pilves ja rõõmus atmosfäär seisab ehk kõige lähemal Erki-seeriast õhkuvale enesega rahujalal olule ning vastandub ülejäänute jagamise vägivaldsust osutavatele meeleoludele, kuid kipub samas jääma ka selle võrra ebaproduktiivsemaks võimalike probleemipüstituste poolest.

Jagatavate kehade vaba valiku küsimus siiski jääb. Kas keha avalikust, pilgu/kaamera/fotovaatajaga jagamisest jääb ainult elamus või võib sellest sündida ka midagi enamat, näiteks rõõm? Või kas kunstilise eneseväljenduse puhul on „rõõm" üldse mingi selline kategooria, mille saavutamine võiks olla selle (üks) eesmärke?

Nagu kinnitab Rael Arteli galeriid tutvustava teksti moto, sunnib näitusi tegema ja neid külastama peamiselt kõigi asjaosaliste kommunikatsioonitung. Püüd kirjeldada, kuidas sõnum selles protsessis saatjalt vastuvõtjani jõuab ja milliseid emotsioone oma teekonnal tekitab, ei ole ilmselt samuti midagi muud kui veel üks kommunikatsioonitungi avaldusi — mis võiks olla veel üks hea tõend, et *Rael Artel Gallery* on seatud ülesande, olla avatud kommunikatsioonipind, edukalt täitnud.

Viited, märkused:

[1] Galerii tutvustus võrgus aadressil http://gallery.moskva80.com/kontsept.html

[2] Tutta Palin. Keha. Võtmesõnad. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2003, lk 225.

[3] Tantsuga seoses vt samal teemal nt Heili Einasto, Naisekeha professionaalsel tantsulaval, „Ariadne Lõng" 2001, nr 1/2, lk 93–98.

[4] Tuan, Yi-Fu. Passing Strange and Wonderful: aesthetics, nature, and culture. NY, Tokyo, London: Kodansha, 1993, lk 35–69.

[5] Tutta Palin. Keha. Võtmesõnad. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2003, lk 239.

[6] Kui ma just midagi segi ei aja, millisel juhul palun vabandust.

GENITAALNE TEATER

JELENA SKULSKAJA

Kirill Ganin.

...See kõik on kunagi juba olnud — möödunud sajandi esimesel kolmandikul, mil jutlustati julmuse, liiderlikkuse ja inetuse kultust. Eriti inetuse kultust, millest on nii vähe kirjutatud: narkomaania, alkoholismi ja pideva püssipaugutamise õhkkonnas, mis hägustas võime eristada elu surmast, ülistasid geniaalsed (ja tihti biseksuaalsed) poeedid tühiseid ja edevaid biseksuaalseid pärdikuid. Inetuse kultus valitses ka suure poeedi Ossip Mandelštami kodus, kus tema rangjalgne ja õõvastav abikaasa Nadežda võis kutsuda valvsuse kaotanud külalisi abieluvoodisse kolmandaks; aga Lilja Brik, kelle peale raiskas oma armastust ja poeesiat Majakovski (ja paljud, paljud teised), näib isegi teda ilustada püüdvatel fotodel tsitaadina Goya õuduspiltidelt. Mida õudsem, vastikum, jälgim — seda parem, seda kergem unustada uue elu rõhuvaid košmaare.

Liiderlikkus erineb kunstist selle poolest, et temas puudub armastus kõigi ja kõige vastu. Teda ei pea estetiseerima, ta ajab täielikult läbi jultumuse ja toorusega. Moskvas saab üha populaarsemaks Kirill Ganini „Kontseptuaalne teater" — ajastu baromeeter.

Nõukogude ajal istus Kirill Ganin vangis pornograafia propaganda pärast, kutsudes esile, nagu iga tagakiusatu, teatavat ebamäärast sümpaatiat. Üheksakümnendate aastate algul tõi ta rahva hulka Roman Viktjuk, kelle lavastustes, kus poolalasti mehed tantsisid naiste seelikutes, väljendus sõnum, et jumal lõi mehe, aga kõik muu, näiteks naine, on tinglikkus, millega ei pea vältimatult arvestama. Ja kuna kõik ülejäänu, eriti moraal, on tinglik, võib ka Kirill Ganin teha oma teatrit nõnda, nagu talle meeldib.

See oli epateerivate demonstratsioonide aeg: ühel festivalil korraldasid noored kinematografistid kollektiivse avaliku defekatsiooni, nimetades seda vabaduse aktiks; noored kunstnikud jooksid alasti, kaelarihmadega, neljakäpukil ja haukudes mööda Moskvat tunnetamaks selle kaudu vendlust loomariigiga.

Kirill Ganin aga teadustas huvilisele publikule, et nägi poisikesepõlves õpetajanna üles kerkinud seeliku all sooje, võidunud, lillasid baikapükse ning tundis koos seksuaalse ihaga loomistungi.

Kirill Ganin kutsus oma teatrisse mehi ja naisi, kes soovisid lavastustes alasti

mängida. Mitte mingeid piiranguid ei vanuses ega muudes parameetrites. Ja nõnda voolasid tema juurde kogu Moskva pealt kokku peletised, kes olid jõudnud oma aja ära oodata: kõverate kukejalgadega seitmekümneaastased raugad, põlvini tolknevate kõhtude ja rindadega rasvunud vanamemmed, iharusest vaevatud vinnilised noorukid, valgeid hiiri meenutavad rahhiitilised nümfetid. Ganin kutsus kõiki, riietas lahti ja kostümeeris: vanuritele õmbles suuresilmalisest kalavõrgust keebid, paksukestele ostis erootiliste trippidega sukad...

Ganin hakkas etendusi andma Moskva Gogoli-nimelise teatri ruumides. Hämmastavad kokkusattumused! Juba Gogoli „Nina", mis jalutab omapead mööda Nevskit, tekitas lugejaskonnas algusest peale kerglasi, pikantseid ja isegi nilbeid assotsiatsioone. Kõigile tundus, et juttu ei olegi ninast, vaid... Omal ajal alustas Juri Ljubimov Tagankal oma „Surnud hingi" sellega, et läbi eesriide ilmus nähtavale hiigelsuur nina, mida kujutati põlvest kõverdatud palja jalaga. Nii et ise tahtsite, Nikolai Vassiljevitš Gogol!

Mõni aasta tagasi, kui kogu maailma erutas Clintoni suhe Monica Lewinskyga, tõi Ganin välja lavastuse „Madeleine Albright Clintoniga voodis". Lavastuse süžee on väga lihtne: ümmargusele lavale ilmub alasti Madeleine Albright (tülgastav tädike, jalas punaste trippidega mustad sukad) ja protsessib Monica Lewinskyga (hiiretaoline kõhetu alaealine albiino) Bill Clintoni peenise pärast, mida kannavad hiigelsuures purgis tema administratsiooni meesliikmed (aluspükstes, kuid tegevuse käigus neid aeg-ajalt ära võttes). Pisut sõimanud, rahunevad daamid maha ning seejärel kutsub juht vaatajaid aktiivselt tegevusse sekkuma, pakkudes nende valdusse koguni üht daamidest. Vaatajad itsitavad omaette. Seejärel tassitakse välja hiigelsuur pangetäis viina ja pakutakse kõigile juua. Märjukesest ja kaaslastest julgustatuna lähevadki mõned vaatajad lavale, võtavad püksid maha ja näitavad kokkutulnuile oma varustust, seejuures ilmselgelt arvates, et paljastavad oma hinge. Vaheajal voolab jõena tasuta viin, teises vaatuses võivad aga kõik soovijad jäädvustada end pornofilmis. Nende partneriks saab seesama Albright, kes suletakse ahvi kombel puuri; talle visatakse sinna banaane, millest mõned sööb ta ära, teistega aga hellitab end. Monica on väike tüdruk, keda isa on vägistanud ja kes palub meestel endaga vahekorda astuda.

Pärast etendust vastas Ganin meelsasti ajakirjanike küsimustele, jäädes veendumusele, et ta jätkab noore Taganka traditsiooni, olles alati marginaalses ebasoosingu seisundis. Lavastaja raiub visalt, et näitlejate alastus ei kanna mitte

mingisuguseid erootilisi ega poliitilisi tähendusi, erootikat võivat siin näha vaid seksuaalmaniakid, see kuulub aga lihtsalt kontseptsiooni ning aitab näitlejatel kaasata tegevusse vaatajaid, kes saavad etenduse täieõiguslikeks osalisteks.

Ja mitte keegi ei pidanud Ganinit hullumeelseks! Sest maailm ümberringi oli hullumeelne. Sest just sel ajal lõi kirjanik Vladimir Sorokin näiteks romaani, kus vanemad küpsetasid ja sõid ära oma tütre, lapsed aga valmistasid emast sülti, kuid loomulikult veel ka urineerisid avalikult ja andsid üksteisele seda juua. Režissöör Juri Grõmov aga kutsus kokku pressikonverentsi andmaks teada, et üksnes riides paistavad inimesed välja korralikud ja sündsad, kuid riiete all on nad esiteks alasti ja teiseks eranditult kõik kusevad ja roojavad...

...Tänaseks on Kirill Ganin saanud oma „žanri" tunnustatud meistriks. Hiljuti lavastas ta Bulgakovi „Meistri ja Margarita", kus mõistagi on kõik koondunud Saatana ballile, võimaldades etenduse osalistel, justkui klassika vaimu järgides, lahti riietuda.

Peab ütlema, et viimasel kümnendil on Bulgakov ja tema romaan saanud suurilma elu lausa vältimatuks osaks. Esimese fragmentaariumi romaanist lavastas Juri Ljubimov kolmkümmend aastat tagasi Tagankal. Siis ajasid miilitsa ratsasalgad laiali neid, kes talveöödel teatri juures lõket tegid, lootes hommikul esimestena kassa juurde pääseda. Seejärel oli Juri Kara salapärane film, mida mitte keegi pole näinud, kuna režissöör läks produtsendiga tülli. Roman Viktjuk lavastas Bulgakovit nukrameelse klounaadi žanris, kus kogu tegevus toimub hullumajas Stalini büstide vahel. Hiljuti aga mängisid Novgorodi hullumajas arstid ja patsiendid romaani instseneeringut teraapilistel eesmärkidel ja kutsutud publikule. Kooliõpilaste küsitluse järgi oli armastatuim ja meeldivaim karakter Voland. Hetkel teeb Vladimir Bortko „Meistrist ja Margaritast" kümneseerialist filmi. Selles järjepidevas dialoogis on oma sõna öelda nüüd ka Kirill Ganinil...

Lastele lavastas „maestro" Tšukovski muinasjutu „Kärbse-Kärt". Nagu teada, leidis Kärbes tee pealt raha, ostis samovari ja kutsus külalised teed jooma. Kuid „Äkki ämblik-vanamees lae all naerda ähib — külaliste silme ees Kärdu võrku mähib"[1]. Alasti ämblikuvana nabib armetu Kärbse publiku äsitamise saatel kinni ja piinab teda vaatajate rõõmuks kõikvõimalikul moel. Autoriõiguste pärijad andsid Ganini kohtusse lastekirjanduse klassika rüvetamise pärast. Režissööri ei häirinud see põrmugi, ta nimetas lavastuse ümber „Tsetsekärbseks", kõik ülejäänu jäi aga samaks.

Võim kadestab alati kunstnikke. Ivan Julm laulis kooris, unistades saada solistiks; Ludwig XIV tantsis balletti; Stalin kirjutas luuletusi, otsustades neid siiski mitte avaldada; Hitler maalis ak-

varelle... Iga valitseja mõistab, et seda, mida tema saab jõuga, antakse kunstnikule vabatahtlikult. Mitte üksnes armastust ja tunnustust, vaid ka võimu ennast võib kunstnikul olla rohkem kui valitsejal. Iga võim püüab jagada kultuuri hüvesid, aga kui see tal ei õnnestu, siis hävitab ta kultuuri. Kultuuri häving on hirmuäratav, aga kui ta astub võimuga sobingusse, hukkub ta niikuinii. Vene kultuur elab üle metsiku diletantismi ajastut. Inimesed ilma hariduse, ande ja kutsumuseta teevad filme, lavastavad näidendeid ja annavad välja raamatuid. Sest neil on raha, mida topeldab võim. Suured poliitikategelased kirjutavad luuletusi (Moskva linnapea Juri Lužkov andis välja oma luulekogu — võite arvata, millisel tasemel), poliitik Žirinovski laulab muusikalides, Riigiduuma saadik Tšerepkov nõustus mängima Kirill Ganini teatris.

Ganin jõudis välja Gogolini ja lavastas oma teatris „Revidendi". Ebahuvitav öeldagi, et naised (Linnapea naine ja tütar) on tal alasti ja Hlestakov kasutab neid poolehoiu võitmiseks. Gogolil saame finaalis teada, et nüüd, pärast isehakanu ärasõitu, kõigi ametnike paljaks riisumist ja nende üle irvitamist saabub linna tõeline revident. Originaalis on see kujuteldav tegelane, kuid Ganin leidis, et reaalsuse julge installeerimine kunsti aitab vaid lavamaailmale kaasa. Ning lavale ilmubki tõeline revident tõelise poliitiku kujul. Tšerepkov riietatakse laval lahti ning alasti tüdrukud istuvad talle sülle. Niipalju siis Gogolist.

...Möödunud teatrihooaja algul korraldati Rahvusooperis „Estonia" pidu: kõigil lavatagustel teatritöötajatel — kassiiridel, koristajatel, dekoraatoritel, administraatoritel — lasti kanda uhkeid ooperikostüüme; lõbusate ja rahulolevatena jalutasid nad teatri ees. Selles ei ole iseenesest kindlasti midagi halba. Kuid ometi tajun ma ohtu: ei tohi enesele passitada võõrast saatust, võõrast

Arhiivifotod

häält, võõrast annet — tekib ahvatlus see enesele omistada.

Kirill Ganin omistas teatrile labasuse, liiderlikkuse ja kitši. Ja kõik on sellega harjunud. Keegi ei imesta. Ganinit kutsutakse meeleldi kõige populaarsematesse *talk show'*desse, kus ta selgitab miljonitele vaatajatele aplombiga oma kontseptuaalseid printsiipe, mis kuuluvad pigem seksuaalpatoloogia valda kui kuhugi mujale.

Loomulikult on ganinlik teater üürike nagu tolm ja prügi, kuid see eritab spetsiifilist roiskumise ja mädanemise vina, mis kiirelt levides vallutab üha uusi ja uusi kultuurivaldkondi.

Vene keelest tõlkinud MADIS KOLK

Viide:

[1] K. Tšukovski, „Imepuu". Tõlkinud Ellen Niit ja Jaan Kross. Tallinn, „Eesti Raamat", 1979.

TEATRIANKEET 2003/2004

1. Algupärane teatritekst, mille ilmumine Eesti lavale 2003/2004. aasta hooajal tundub Teile märkimisväärne?
2. Põnevaim/ootamatuim tõlkenäidend eesti teatris?
3. Tugevaim lavastus?
4. Parim muusikaline kujundus ja kunstnikutöö?
5. ... naisosatäitmine?
6. ... meesosatäitmine?
7. ... kõrvalosa?
8. Millise Eesti teatri repertuaarikujundust peate kõige läbimõeldumaks?
9. Millised välisteatrites kogetud ideed või suundumused vääriksid kaasamist Eesti teatrisse, eeldusel, et need siin puuduvad (nii vahetute kui ka vahendatud muljete põhjal)?
10. Mida sooviksite kommenteerida? (Probleemid, mured, rõõmud, üllatused, vihastamised, tähelepanekud vms.)
11. Missugused (arvatavasti) olulised lavastused on nägemata?

ÜLEV AALOE:

Viimastel aastatel TMK ankeedile vastates leian end ikka sama probleemi eest: tutvunud olen enamiku lavastuste tekstidega, kuid näinud neist vaid umbes neljandikku ehk erinevates sõnateatrites kokku üle kahekümne. Kindlasti pole see piisav, et rääkida ühe hooaja „tugevaimast" lavastusest, meesosatäitmisest vms. Nii et vabandan juba ette ja alustan sealt, kus ma end kindlamini tunnen – tekstidest ja repertuaarist.

1. *Algupärandeid esietendus küllaltki palju, kuid mingit „suurt teatrisündmust" on neist raske leida. Alati on oluline, kui võetakse ette „klassikuid", nagu näiteks Madis Kõiv ja Vaino Vahing. Rõõmustab Andrus Kivirähi produktiivsus ja žanriline mitmekülgsus – sel hooajal lühioperi libretost nukunäidendini, kusjuures tema puhul on tase alati garanteeritud. Viljakas on olnud ka Urmas Lennuk, lavale on tulnud neli tema teatriteksti, mullune ENA näidendivõistluse võidunäidend „Boob teab" koguni kahes teatris. Kahes teatris tuli välja ka Mihkel Ulmani „Taksojuhid" (kahasse kirjutatud soomlase Jussi Niilekseläga – sellisel rahvusvahelisel koostööl paistab ilmselt ka tulevikule mõeldes perspektiivi olevat). Kuid ükski nimetatud eesti autori sel hooajal lavale tulnud näidend ei kuulu paraku nende loomingu absoluutsete tippude hulka.*
2. *Tõlkenäidendite valdkonnast võib leida mitmeid tuntud nimesid ja väärt teoseid: esmakordselt lavale jõudnutest näiteks Stoppardi „Utoopia" ja Noréni „Öö on päeva ema", esindatud olid hooajas ka Beckett, Wilder, Mrożek jpt. Kuid eriti tahaks esile tõsta kahte tõlketeksti, mis tänu autori mõtet väga täpselt edasi andvale lavastusele omandasid erilise kandvuse: Shakespeare'i kärbeteta (!) „Hamlet" Lembit Petersoni lavastuses „Theatrumis" (aluseks oli võetud Georg Meri tõlge, ilmselt mõningate kohendustega) ja Shaw' „Tagasi Metuusala juurde" viimane ehk V osa „Mõtte piiridele" (Tammsaare kunagise tõlke oli põhjendatult üle käinud Sigrid Tooming) – Jaan Toominga lavastus EMA Kõrgema Lavakunstikooli XXI lennu üliõpilastega.*
3. *Neid kordi, kus hea tekst peaaegu kadudeta vaatajani jõuab, ei koge meie teatris just eriti tihti, ja kuna nii Lembit Petersonil kui ka Jaan Toomingal oli lisada ka oma sõnum, siis olid minu jaoks need kaks lavastust ka hooaja tippudeks. (Seda küll mõningate agadega: „Hamleti" lavastuse puhul häiris muidugi trupi paratamatult ebaühtlane tase, tippnäitlejate kõrval tegid kaasa ka mitmed algajad. „Metuusala" puhul oli tegemist tüüpilise üliõpilastööga: peaaegu olematu lavakujundus ja kostüümid, kuid teatrikooli lõpetajate puhul saab siiski rääkida juba professionaalidest, siia juurde nooruslik särts, sära ja ansamblimäng ning teksti mõtestatud andmine.*
8. *Kui autorite ja tekstide nimekirja järgi saaks otsustada ühe teatri repertuaari läbimõelduse üle (kahjuks ei saa, ehkki üheks eelduseks teatri*

palge kujundamisel on see muidugi), siis nimetaksin vaadeldaval hooajal „Ugalat" ja Rakvere Teatrit, siia võiks peaaegu lisada ka Vene Draamateatri (mitmekülgne repertuaar stiilis igaühele midagi), kui Eesti venekeelne teater pühendaks rohkem tähelepanu eesti dramaturgiale.

11. *Et aga asuda „tugevaimate" nimetamise juurde, pean objektiivsuse huvides enne vastama veel ka ankeedi viimasele küsimusele: minul on (arvatavasti) olulisematest lavastustest nägemata „Eesti ballaadid", „Finis nihili", „Meie linnake", „Vend Aljoša", „Kolumats" jpt. Kusjuures kahjuks (või õnneks) võib igas nägemata lavastuses äkki leiduda mingi valdkonna „tugevaim".*

4. *Paljudes heades lavastustes ei pane muusikalist kujundust üldse tähele, paljud lavastused ilma selleta ei toimiks. „80 päevaga ümber maailma" muusikaline kujundus (Peeter Konovalov) „Ugala" trupi elavas ettekandes on üks selliseid.*

Parim lavakujundus: Pille Jänes – „Tšapajev ja Pustota" Tallinna Linnateatris, Lilja Blumenfeld – „Hamlet" „Theatrumis".

Neid kahte tõstan esile sellepärast, et stsenograafi roll on viimasel ajal üha rohkem piirdunud juba etteantud mängupaikade kujundamisega. Teatrid ja režissöörid ilmutavad nende otsimisel ja kasutusele võtmisel suurt leidlikkust, ja kui mängupaik on kunstnikul otstarbekalt kujundatud, on see juba rohkem kui pool võitu. Mullusest hooajast võiks nimetada: „Orkestriproov" Narva Aleksandri kirikus (Ann Lumiste), „Pidusöök" Rägavere mõisas (ametlikult stsenograaf puudus), „Et keegi mind valvaks" Kõismäe tornis (Riina Degtjarenko), „Vincent" Hobuveskis (Kersti Varrak). Arvan, et sama võiks öelda veel paljude „projektide" kohta.

5. *Epp Eespäev („Öö on päeva ema"); Evelin Pang („Vaikse Hääle tõus ja langus"; ideaalne juhus, kus roll on näitlejannale otsekui loodud, kui vaid teater oleks omalt poolt veidi kaasa aidanud!).*

6. *Roman Baskini Claudius ja Aleksander Eelmaa Polonius „Hamletis". Kolmik Simmul-Sammul-Aadli lavastuses „Et keegi mind valvaks". Jaan Rekkor („Öö on päeva ema").*

7. *Lembit Peterson – Isa vaim ja Näitleja „Hamletis". Rain Simmul lavastuses „Tšapajev ja Pustota".*

9. *Rootsis lastele ja ennekõike noorsoole tehtav teater, mis on meil peaaegu olematu. Olen sellest siin-seal ka varem kirjutanud.*

10. *Mured ja rõõmud kipuvad aastast aastasse korduma. Kriitika seis, ajakirjanduse pealiskaudne suhtumine teatrisse, uute andekate tegijate pealetulek... Mõned asjad kaovad paratamatult. Aga kui kaovad oma kindla publikuga teatrid? Võib-olla võtab „Vanalinnastuudio" niši ja publiku üle Eesti Draamateater. (Ise seda küll ei tahaks, aga protsess juba käib.) Võib-olla samas majas hakkab sündima palju „teatrimat" teatrit... (Oleks tore!) Mõni aasta tagasi pidi alustama suurt tõusu Kuressaare Linnateater. Tänaseks on vist küll ainult maja ja nimi jäänud, teatritegevust mitte. Ja kui ruttu ja rahulikult me kõik unustame.*

JAAK ALLIK:

1. *Mart Kivastiku „Külmetava kunstniku portree" ja Andrus Kivirähi „Romeo ja Julia".*

2. *Tom Stoppardi „Utoopia", Viktor Pelevini „Tšapajev ja Pustota" ja Hristo Boytchevi „Polkovnik lendab õhku".*

3. *Kuna ühte, mis teistest selgelt üle, seekord polnud, nimetan parimad: Lembit Petersoni „Hamlet", Mati Undi „Romeo ja Julia" ja „Stiil ehk mis on maailma nimi", Hendrik Toompere jr „Pidusöök", Aleksander Eelmaa „Külmetava kunstniku portree", Ain Prosa „Vincent", Mart Kolditsa „Tšapajev ja Pustota", Mihhail Tšumatšenko „Naise võtmine", Kaarin Raidi „Vend Aljoša", Jaan Toominga „Tagasi Metuusala juurde".*

4. *Kunstnikutööd: Liina Tepandi „Valgelaev ja taevakäijad", Pille Jänese „Tšapajev ja Pustota", Mihkel Ehala „Vend Aljoša".*

Muusikaline kujundus: Alfred Schnittke Gogoli-süidi kasutamine Peeter Konovalovi ja Mihhail Tšumatšenko poolt lavastuses „Naise võtmine". Eraldi tahaks esile tõsta Jüri Naela koreograafiat „Grease'is".

5. *Anu Lamp („Oodates Godot'd"), Epp Eespäev („Vincent"), Evelin Pang („Grease" ja „Latern"), Larissa Savankova („Ivanov"), Kaie Mihkelson („Hamlet").*

6. *Hendrik Toompere jr („Külmetava kunstniku portree"), Alo Kõrve („Vincent"), Peeter Tammearu ja Andres Noormets („Naise võtmine"), Argo Aadli („Et keegi mind valvaks").*

7. *Lembit Peterson („Hamlet"), Merle Jääger („Mesimees"), Herardo Contreras („Ivanov"), Tõnu Tepandi („Suvekool"), Allan Noormets („Tšapajev ja Pustota"), Erni Kask („Vend Aljoša"), Raivo E. Tamm ja Pirjo Levandi*

(„Orkestriproov"), Tiit Sukk („Naine valges"), Mari Lill ja Lembit Ulfsak („Finis nihili").

8. *Von Krahli Teater, VAT Teater ja „Ugala".*

9.—10. *Me tunneme välismaa teatrit eelkõige lavastajateatrina, sageli ka teatrijuhi-teatrina. Me sõidame Saksamaale, Venemaale, Poola, Leetu, isegi Lätti vaatama kindlates teatrites püsivalt töötavate lavastajate-teatrijuhtide töid (Ostermeier, Castorf, Dodin, Fomenko, Vassiljev, Lupa, Nekrošius, Koršunovas, Hermanis jt). N-ö gastroleeriv lavastaja võib püsivama tuntuse saada vaid, omades Robert Wilsoni mastaabis annet või tänu omal ajal kõrgtasemele viidud „oma" teatrile. Tänu Panso koolkonnale on eesti teater väga tugevate näitlejate teater. Midagi tõsist on viimasel ajal lahti aga lavastaja elukutsega, mis on üha enam hakanud idee andjastkandjast taanduma tekstide lavaleseadja tööks. Meie teatrites on palju lavastusi, kus näitlejad mängivad suurepäraselt, kuid raske on aru saada, mida ja milleks. Kuuekümnendatel-seitsmekümnendatel peale kasvanud võimsa lavastajapõlvkonna (Mikiver, Tooming, Hermaküla, Komissarov, Raid, Normet) taandumisel on ju pärast VII lennu (Karusoo, Pedajas, Peterson) lõpetamist (1976) meie teatrisse veerand sajandi jooksul tulnud vaid kaks meest, keda võib sõna tõsises mõttes lavastajaks-teatrijuhiks pidada (Elmo Nüganen ja Peeter Tammearu). Just lavastaja kui juhi elukutse devalveerumises näen põhjust, miks meie suurepärane näitlejapotentsiaal kumuleerub nii harva lavastusteks, mille tähendus ja tuntus on Eestimaast laiem.*

11. *Eesti Draamateatris: „Testament", „Kunksmoor ja kapten Trumm", „1+1"; „Estonias": „Kosjas" ja „Gurmaanid"; Tallinna Linnateatris „Öö on päeva ema"; „Vanalinnastuudios": „Vaikse Hääle tõus ja langus", „Linnud"; Nukuteatris: kogu repertuaar v.a „Grease"; Vene teatris: „Kaasavaratu peig", „Toibel ja tema deemon"; „Vanemuises": „Utoopia", „Jesus Christ Superstar"; „Endlas": „Meie linnake", „Tumedad hirved"; Rakvere Teatris: „Kivid taskus", „Talv laua all", „Kaunis vaade"; Von Krahli Teatris: „Showcase", „Eesti ballaadid" ning mujalt: „Libahunt" ja „Päikesepoisid".*

RAIT AVESTIK:

1. *Väga märkimisväärset ei tundu midagi. Ära mainida võiks vahest Urmas Lennuki „Boob teab".*

2. *Pole eriti põnevat, ootamatut ammugi mitte.*

3. *Von Krahli Teatri „Eesti ballaadid". Tugevad olid ka VAT Teatri „Kolumats" ja „Kalevipoeg" ning Rakvere Teatri „Pidusöök".*

4. *„Eesti ballaadid".*

5.—6. *Vastus võib peituda 11. punkti vastuses. Esinemised, mis meenuvad: Jan Uuspõld („Mesimees"), Toomas Suuman („Pidusöök").*

7. *Peeter Rästas („Talv laua all", „Pidusöök"); Lembit Peterson („Hamlet").*

8. –

9. *Tuleks luua uus teatrikool, mis õpetaks teatritegemiseks teist laadi tehnikaid. Läbielamisele alternatiiv! Kineetika!*

10. *Teeb rõõmu, et vahetevahel trehvab meie teatripilti ikka väga häid lavastusi. Ning seegi, et juhtub ka iiveldama ajavaid õudusi, mis kutsuvad esile jõuetu ja hambutu irve. Rõõm on just meie lavastajate-näitlejate hea tervise pärast – et kuidas nad küll suudavad... Õnneks pole selliseid äärmusi palju ja ega nendest ka kirjutata. Aga ikkagi tuleb hakata sellistest „meistriteostest" kirjutama ja nende eest hoiatama.*

Rõõm on järjest ja järjest ilmuvate teatriraamatute pärast. Rõõm on kuulda, et näiteks VAT Teater ja Von Krahli Teater on välismaal eeskuju näidanud.

Olgu see nüüd metakriitika või omadele noa selga löömine (õnneks vähestele), aga nördimust ja nõutust tekitavad päevalehtedes ilmuvad „nupukesed", „lühi-mulinmõlgutused", mis peaksid olema nagu teatriarvustused!? Saan aru küll, et ruumipuuduses pole süüdi tublid reporterid (kellel kahtlemata on olemas teadmised teatrist), aga miks kasutatakse tihti seda vähest ruumi „vaimukaks" eneserahuldamiseks, millel pole peaaegu mingit pistmist nähtud etendusega. No kuidas me selliste tekstidega teatrilugu loome!? „Jooksev" teatrikriitika on liiga tihti taandunud reklaamiks või lihtsalt äramainimiseks. On muidugi erandeid.

11. *Eesti Draamateater: „Finis nihili"; Tallinna Linnateater: „Tšapajev ja Pustota", „Et keegi mind valvaks; Vene teater: „Ivanov"; Rakvere Teater: „Suvekool"; „Ugala": „Vend Aljoša"; Von Krahli Teater: „Stiil ehk mis on maailma nimi?"; R.A.A.A.M. Ühendus ja Viinistu kunstimuuseum: „Külmetava kunstniku portree". MTÜ Lihtsad Lahendused ja AS Fix Ideed: „Relvad vastamisi"; „Vanemuine": „Romeo ja Julia"; „Endla": „Raimund".*

MARIS BALBAT:

1. *Mart Kivastiku „Külmetava kunstniku portree". Imponeeris autori söakus kujutada koomilises võtmes tegelikult ju pigem traagilise saatusega kunstniku elu, kõneldes näidendis samas vägagi olulistest asjadest.*

Haarav ja samuti olulistest asjadest rääkiv oli Merle Karusoo „Eestisse sündinud" – hea ka lavastusena. (Millegipärast on sellele lavastusele meedias vähe tähelepanu pööratud – ka TMK lavastuste-nimekirjas teda polnud.)

Andrus Kivirähi „Romeo ja Julia" oli tekstina täiesti vaimustav – loetuna mõjuvam kui lavalt nähtuna-kuulduna.

Madis Kõivu „Finis nihili" tundus jäävat ta eelmiste laval nähtud näidendite varju.

2. *Minu nähtuist Roland Topori „Talv laua all" Rakvere Teatris (jälle hea ka Üllar Saaremäe lavastusena).*

Muidugi on põnev tõlkenäidend „Oodates Godot'd", kuigi vahest mitte ootamatu. (Linnateatri lavastusena meie eelmiste „Godot'-ootamiste" reas tõsiseltvõetav, kuigi sügavale sööbinud muljet Petersoni „Godot'st" on raske ületada).

Pelevini „Tšapajev ja Pustota" (Linnateatris) oli igatahes ootamatu!

3. *Aleksander Eelmaa „Külmetava kunstniku portree" Viinistu kunstimuuseumi õuel. Hästi oli tabatud Kivastiku näidendi vaimu. Põnevad olid kõik näitlejatööd.*

4. *Liina Undi vaimukas ja asjakohane kujundus Urmas Vadi lavastusele „Kohtume trompetis!".*

Väga põnevalt mängis laguneva-remonditava maja atmosfäär kaasa Mati Undi Mrożekilavastusele „Kaunis vaade" Rakveres Michelli majas, Pikk tn 7 (mitte see maja, kus mängiti „Majahoidjaid"!).

5. *On rõõm näha, kui 65-aastane näitlejanna teeb omamoodi* come back*'i, nagu see oli Ines Aruga, kes üllatas nauditava peaosaga Rakvere Teatri „Džinnimängus" (selle lavastuse esietendus jäi küll 2003. aasta aprilli, kuid teda mängiti tihedalt just vaadeldaval hooajal), samuti rolliga VAT Teatri lavastuses „Kohtume trompetis!" ning osatäitmistega „Vanalinnastuudio" lavastustes „Linnud" ning „Ines ja Ines".*

6. *Hendrik Toompere jr kahe jõulise ja põneva rolliga: Doktor Vaino Vahingu „Testamendis" Draamateatris (lavastaja Ingo Normet) ja Konrad Mägi „Külmetava kunstniku portrees".*

Ain Lutsepp Vladimirina „Godot's". Roman Baskin Claudiusena „Theatrumi" „Hamletis". Andres Ots Tšapajevina „Tšapajevis ja Pustotas".

7. *Lembit Eelmäe endise kolhoosiesimehena „Vanemuise" „Romeos ja Julias" (lavastaja Mati Unt). Aarne Üksküla ja Liina Vahtriku rollid „Külmetava kunstniku portrees". Lembit Petersoni Isa vaim „Hamletis".*

8. *Ei oska öelda. Iga teatri repertuaaris on nii kaalukamaid näidendeid kui ka meelelahutust. Draamateatri üheteistkümnest uuslavastusest on seitse algupärandid. Linnateatri hooaja seitsme lavastuse hulgas vaid üks eesti näidend. Neid erinevaid tendentse ei saa võrrelda abstraktselt, vaid ikka ainult lavastuste taset arvesse võttes.*

Repertuaari jälgides tekib ka küsimus, kas „Vanemuine" on uue direktori käe all muutumas pigem muusikateatriks?

9. *Selleks, et tajuda tendentse, peaks olema käinud festivalidel. Ei saa ju öelda, et lavastage nagu Nekrošius, nagu Fomenko, nagu Bergman. Nii et jään vastuse võlgu.*

10. *Rõõm, et noored dramaturgid ei väsi, vaid vastupidi, üllatavad. Ja et uusi lisandub (sel hooajal Urmas Vadi). Tegelikult ju lausa lavaline buum: näiteks olid novembrikuus Draamateatri laval Kivirähi näidendid viieteistkümnel õhtul! Vahest ehk Hugo Raudsepp on eesti lavadel kunagi nii menukas olnud, ainult et Kivirähk ei ole (õnneks) Raudsepp.*

Tuleks vist jälle Šapiro lavastama kutsuda, et üle mitme-setme aja teatris midagi tõsiselt vapustavat näha.

11. *„Eesti ballaadid", „Suvekool", „Orkestriproov".*

Nägemata on palju.

SVEN KARJA:

1. *Madis Kõivu „Ennola", Mati Undi „Stiil". Kooliklassikast loomulikult ka Vaino Vahingu „Testament" ja „Suvekool".*

2. *Tom Stoppardi „Utoopia", Lars Noréni „Öö on päeva ema", Federico Fellini „Orkestriproov".*

3. *Peeter Jalaka – Aki Suzuki – Tõnu Kaljuste „Eesti ballaadid" Soorinna külas, Mati Undi „Suvekool" Rakvere Teatrilt Karepal, Taago Tubina „Ennola" Võru Teatriateljees, Mati Undi „Stiil" Von Krahlis. Saša Pepeljajevi absoluutse apologeedina kahetsen, et ei jõudnud lavakooli „Kolmele õele". Nagu näha, asetus huvikese geograafilisse ja (teatud määral ka) imaginaarsesse*

perifeeriasse. Nn Broadway produktsioonist teritas tähelepanu Mart Kolditsa debüütlavastus „Tšapajev ja Pustota".

4. *Üha enam on jäänud silma Ann Lumiste kujundused („Meie linnake", „Väike korstnapühkija"). Pille Jänese „Tšapajev ja Pustota". Idee ja töömahu mastaapsuselt muidugi ka Kaspar Jancise „Alice imedemaal" ning Jacqueline Quinni „Kolumats".*

5. *Kais Adlas ja Marika Vaarik „Suvekoolis", Mari Lill ja Harriet Toompere „Finis nihilis", Liina Vahtrik ja Tiina Tauraite „Stiilis".*

6. *Peeter Tammearu „Jalta-mängus", Alo Kõrve ja Jaan Rekkor lavastuses „Öö on päeva ema", Üllar Saaremäe „Suvekoolis", Allan Noormets, Rain Simmul, Marko Matvere ja Kalju Orro „Tšapajevis ja Pustotas", Kalju Orro „Vend Aljošas", Juhan Ulfsak, Erki Laur ja Taavi Eelmaa „Stiilis".*

7. *Pirjo Levandi, Raivo E. Tamm „Orkestriproovis", Margus Prangel lavastuses „Polkovnik lendab õhku", Herardo Contreras „Ivanovis". „Vend Aljoša" naised: Leila Säälik, Kadri Lepp, Anne Valge, Kata-Riina Luide.*

8. –

9. *On olnud mõtteid sellel teemal...*

10. *Seoses „Vanalinnastuudio" ümberprofileerumisega on mõtlemisainet andnud küsimus eesti teatri „peavoolu" ja „alternatiivide" vahekorrast. Ehk siis, kus hetkel see „peavool" peaks voolama? Kas selle alla mahub näiteks mõni korrektselt vormistatud „ajaproovile vastu pidanud" maailmadraama esindustekst (Linnateatri „Oodates Godot'd", „Endla" „Meie linnake")? Või pigem probleemseid peresuhteid „ohutust" kaugusest kompav, seriaaliesteetiliselt olustikutäpne* well-made *(Draamateatri „Õhtusöök sõpradega")? Või rahvusliku klassikavaramu ajastu- ja pieteeditruu esitus (sobiv näide lähiminevikust puudub)?*

Aga kui defineerida „peavooluna" hetkel „normaalse" vaataja, „keskmise" teenistuja kord kuus ette võetavat õhtutäidet? Väljaspool metropoli teatavasti pole mõtet valikuvabadusest rääkida, nii „peavoolud" kui ka „kõrval/salahoovused" peavad sobima kõigile. Aga mis jääb üle Tallinnas? „Vanalinnastuudio" pandi kinni, „Estonias" on lällavad soomlased ja kõrisõlme kinni nööriv „kõrgkultuur", Von Krahlis nad oksendavad, „Theatrum" on midagi nurgatagust, Draama liiga snoobitsev, Linnateatrisse ei saa piletit, Kanuti gild ei ole üldse teater ja muusikalidest on ka kopp ees. Kunagi oli Tallinnas vist eraldi Töölisteater? Ja tühja kah, igal õhtul on valida juba kahe-kolme kodumaise reality-*saate vahel...*

11. *Paraku ikka veel „Theatrumi" „Hamlet". Linnateatri „Et keegi mind valvaks". Lavakooli „Kolm õde", „Tagasi Metuusala juurde" ning „Valgelaev ja taevakäijad".*

ANDRES KEIL:

1. *Ausasti üteldes, ega esimese hooga midagi ei tundugi. Teise hooga leiab. „Suvekool" näiteks. „Boob teab" muidugi ka. Aga see on pigem loomulik. Loogiliselt ebaloomulik seevastu on, et ENA näidendivõistlusel „Boobiga" samaväärselt pärjatud Jaan Unduski „Quevedo" jälle esimese hooga lavastamata jäi. See vahest ongi kõige märkimisväärsem.*

Ja „Asjade seis" on kategooria omaette. Liigitub tekstiareaalist sündmusemaale.

2. *Jälle – nagu polegi. Kui, siis Pelevini „Tšapajev ja Pustota". Idee järgi. Kesey – Wassermani „Lendas üle käopesa" oleks ju võinud ka olla, aga, paraku polnud.*

Ikkagi pean vastama nagu möödunudki aasta kohta – ma ootan seda põnevat. (Kuigi, mullune lumi oli valgem.)

3. *EESTI BALLAADID.*

4. *Veljo Tormis (heh, muusikaline kujundus!?). Ning, taas kord nagu eelmisel aastal, Reet Ausa kostüümid. Samas lavastuses. Aga mitte ainult. Temaga samaväärsena Liina Undi ruumilahendused ja tegevusleiud Sadamateatri „Utoopilises" bläkkpoksis. (Millele lisandub järgmise aasta ankeeti mahtuv sama kunstniku samal põhjusel kiidetav lahendus samas „Salemi nõidade" puhul.) Võrdsena kolmandaks Jacqueline Quinni „Kolumats".*

Selle koha pealt oli „täitsa nii" aasta.

5. *Katariina Lauk „Kolumatsis".*

6. *Ma tõesti ei oska üteldа.*

7. *Võib-olla Indrek Taalmaa „Romeos ja Julias"? Kindlasti juba pärjatud Merle Jääger „Mesimehes". (Oluline märkus. Kui ma eelmisel aastal vastasin, et kõik näitlejad, kes oma tööd südamega teevad, teevad seda hästi, siis nüüd ma arvan samamoodi. Proovisin lihtsalt kiiresti eredamaid elamusi silme eest läbi lasta. Nõnda jäi sõelale. See on kiire, emotsionaalne otsus.)*

8. *Jätkuvalt Rakvere Teater. Ka Von Krahl. Lisaks „Baltoscandal". „Vanemuine" on oma läbimõelduses läinud üle igasuguste kunstiliste piiride. Nagu ka Eesti Draamateater.*

9. *Suurem osa nähtud hea välisteatri ideedest ja suundumustest vääriks kaasamist. Siinne põld on selle koha pealt ahas ja aher. Muld, seeeest, ma olen veendunud, viljakas. Külvatagu seeme! Võetagu see vastu!*

10. *Nagu ka eelmise küsimuse puhul. Ma olen jooksvas kriitikas oma arvamust avaldanud. Küll aga on mul ankeedi koostaja(te)le järgmiseks aastaks ettepanek. Lülitatagu küsimusse number 4 kolmas amet – koreograaf, liikumisjuht. Aeg on küps. Õnneks.*

11. *Paraku läks mul sel suvel nõnda, et ma nägin küll palju, aga mitte olulist; ning nagu seekordne hooaeg meile (taas)kinnitas – ainult parsil sünnib luule, ainult vommil võrsub suur idee.*

„Suvekool", „Pidusöök", „Orkestriproov", „Külmetava kunstniku portree" on nägemata. Nagu ka „Valgelaev ja taevakäijad" ja...

P. S. 12. Ma ei osanud seda ühegi punkti alla panna. Ma nägin kahetist, kahetasapinnalist teatrit Udriku laiul („Relvad vastamisi"). See, mida meile teatrina pakuti, polnud ju teab mis. Ent see, mis kokku sai, mitte et laiul on tore ja hobune tuleb metsas vastu. Vaid see, kuidas meile sõnum, idee, kokku võttes idee laiemalt, anti, on teatraalne. Väga heas mõttes. Kes mõistavad, need mõistavad. Ma'i oska paremini seletada.

ETERI KEKELIDZE:

1. *Jakob Karu – Andrus Kivirähi – Tiit Ojasoo „Asjade seis".*
2. –
3. *Hendrik Toompere „Pidusöök", Mart Kolditsa „Tšapajev ja Pustota", Nikolai Krutikovi „Ivanov" ja Peeter Jalaka „Eesti ballaadid".*
4. *Jevgeni Nikonorov („Ivanov", Vene Draamateater); Pille Jänes („Tšapajev ja Pustota") ning „Pidusöögi" ruumilahendus.*
5. *Larissa Savankova („Ivanov"), Epp Eespäev („Vincent"), Anu Lamp („Oodates Godot'd").*
6. *Velvo Väli („Pidusöök"), Alo Kõrve („Tšapajev ja Pustota"), Ain Lutsepp („Finis nihili"), Hendrik Toompere („Külmetava kunstniku portree"), Eduard Toman („Ivanov"), Aleksandr Ivaškevitš („Toibel ja tema deemon").*
7. *Ilja Nartov („Armuviirastus" ja „Toibel ja tema deemon"), Peeter Rästas („Pidusöök"), Artjom Nassõbulin („Ivanov").*
8. –
9. –
10. *Möödunud hooaeg rõõmustas minu arvates ainult lavastajadebüütidega (Mart Koldits ja Eva Klemets), aga üldiselt ei olnud kuigi ilmekas. Kõik huvitav sai alguse alles suve eel ja suvel. Kahtlemata tõuseb igas kategoorias eriliselt esile „Eesti ballaadid" ja ära märkida tuleb Peeter Jalakas.*

MADIS KOLK:

1. *Mart Kivastiku „Külmetava kunstniku portree" ja Urmas Lennuki „Boob teab". Ka „Eesti ballaade" saab ehk sellesse kategooriasse liigitada.*
2. *Viktor Pelevini – Mart Kolditsa „Tšapajev ja Pustota" ning Thomas Vinterbergi – Mogens Rukovi – Bo hr Hanseni „Pidusöök". Mõlemad ettevõtmised tõestasid end ka lavastustena, kuid märkimist väärivad need just teatrirepertuaari rikastamisvahendite avardamise mõttes. Sageli võib küll teoreetiliselt aru saada, et teatrid püüdlevad ühe või teise dramaturgilise materjali mängukavva kaasamisega sündmusväärtuse poole (selle taustal, kui palju on repertuaaris siiski üksnes „kohustuslikku kirjandust", mis eeldatavasti justkui p e a k s mis tahes ajal ja igasuguse lavastaja käe all publikut kõnetama), kuid õnnestumise garantiiks on harva see, et näidend on tunnistatud mõnes teises kultuuriruumis aasta parimaks või selle sünopsisest saab mingitpidi välja lugeda sotsiaalselt olulist temaatikat. Mõlema eelnimetatud õnnestumise puhul on aga sümpaatne just lavastaja tuntav juuresolek töö igas järgus, materjalivalikust lavale jõudmiseni. Postmodernistliku kirjanduse „uusklassika" ning „Dogma" esteetikat manifesteeriva filmistsenaariumiga ei ole jäädud pelgalt neile eeldustele apelleerima, vaid on jõutud veenva lavaspetsiifilise ekvivalendini näitamaks, miks neid tekste just teatris peaks mängima. Välisdramaturgia lahtris tahaksin soovida lavastajatele rohkem dramatiseerimise-instseneerimise julgust.*
3. *Hendrik Toompere „Pidusöök" ja Mart Kolditsa „Tšapajev ja Pustota" (vt 2. punkt). Psühholoogilise teatri poole pealt Terttu Savola „Öö on päeva ema", kineetilise teatri vallast Christian Rõmeri „Kolumats" ja Markus Zohneri „Kolumats". Kõigi nende erižanriliste õnnestumiste ühisnimetajaks on siiras ja teatri vahenditest lähtuv lõpuni minek, mis ei taotle händikäppi ega tugikarke väljastpoolt lavamaailma, see tähendab, nende reklaamtekstid ei saa olla*

kunstiliselt veenvamad ja terviklikumad kui lavastused ise (viimast kohtab praeguses teatris siiski sageli).

4. *Kunstnikutöödest Pille Jänes („Tšapajev ja Pustota"), muusikalisest kujundusest „Eriti Kurva Muusika Ansambel" „Kolumatsis", Tõnu Tepandi, Üllar Saaremäe ja ansambel „Streptococcus Pyogenes" „Suvekoolis" ning Evelin Pangi osatäitmine „Vaikse Hääle tõusus ja languses". Mõlemad kategooriad eraldi võetuna Vene teatri „Ivanovis". Audiovisuaalse tervikuna „Eesti ballaadid".*

5. *Epp Eespäev („Öö on päeva ema" ja „Vincent"), Katariina Lauk („Kolumats" ja „Kalevipoeg").*

6. *Jaan Rekkor („Öö on päeva ema"); Andres Ots („Tšapajev ja Pustota").*

7. *Evelin Pang („Vincent" ja „Boob teab", iseasi, kuivõrd on viimane kõrvalosa); Lembit Peterson („Hamlet"); Allan Noormets („Tšapajev ja Pustota"); Tõnu Tepandi ja Kais Adlas („Suvekool"); Peeter Rästas („Pidusöök").*

8. *Sellest hooajast ei oska ühtki teatrit ülekaalukaks eeskujuks tuua. Rõõmu teeb, et Vene Draamateater püüab laiendada sihtgruppi. Läbi mõeldud oli ka nii institutsionaalsete teatrite kui ka projektide suvine repertuaar. Ehk kogub see impulss jõudu ja rikastab ka uue hooaja statsionaari.*

9. *Kuna meil üle äärte ei aja vist küll üheski teatrilaadis, tuleks olla avatud kõigele, kuid seejuures endale aru andes, millistel ideedel ja suundumustel on reaalne juurdumispotentsiaal, ehk siis, prioriteediks peaks olema mõjude integreerimine, mitte assimileerumine. Ka eeskuju andvad välismõjud (olgu see kas või palju kiidetud leedu teater) on veenvad tänu sellele, et lavaline kujund kasvab välja läbitunnetatud etnilisest identiteedist, mitte ei ripu selle küljes välise aksessuaarina. Ma ei taha väita, et eesti teatris ei ole probleeme väljapoole pööratud avatusega, kuid veel enam näib neid olevat just sissepoole suunatud enesetunnetusega, keskpunkti ja selgroo asukoha kindlaks määramisega. Levinud on väide, et eesti näitleja on paremas vormis kui lavastaja ja sellega võib teatud piirini nõustuda, kuid millest kõnelevad sel juhul siis mitmedki lavalised näited, kus olemuslikult võõra (olgu põhjuseks siis sisemine tõrge ja vastuseis või lihtsalt vähesest prooviajast ja muudest olmelistest teguritest tingitud raskused ühise keele leidmisel) režiilise või dramaturgilise kontseptsiooni haardes minetab eesti näitleja ka oma esmased kutseoskused, mis mõnes teises lavastuses teda alt ei vea? Meenutagem, et eesti teatri suhtes ei ole värskendavate hoovustena mõjunud ju sugugi mitte ainult piire ja kaanoneid purustav eksperimentaalsus, vaid ka näiteks küllaltki alalhoidlik ja traditsiooniline, kuid see-eest selle traditsiooni kõiki võimalusi sajaprotsendiliselt lahti mängiv Kama Ginkase teater. Võib-olla kutsuda Eestisse küll senisest rohkem välislavastajaid, kuid osa neist mitte lavastama (esiteks on see kulukas, kuna sageli on neil kaasas ka oma kunstnikud ja heliloojad, teiseks ei ole tulemus pahatihti rikastav süst eesti teatrimõttele, vaid tülikas ballast mängukavas), vaid koolitusi läbi viima. Laieneks sisuline töö väliskontaktide kaudu, kuid õppimise ja omandamise tingimused oleksid soodsamad ning tulemuseks võiboolla pikemas perspektiivis sisukam teater kui lihtsalt kõigile arusaamatu eesmärgiga realavastused külalislavastaja käe all.*

10. *Praeguses teatris oleks ehk ühine soov nii teatri tegijatele kui ka sellest kirjutajatele: rohkem „pragmaatilist idealismi"! „Pragmaatilisus" tähendaks käesoleval juhul täit arusaamist nüüdsest kultuurisituatsioonist ja enda asendist selles (see tähendab, mitte raisata energiat nostalgiaks ja unistamiseks ning mitte näha olemasolevat ka hullemana, kui see on) ning „idealism" seda, et olles olukorra kõigi puuduste ja voorustega omaks võtnud, suunata oma tegemistesse, olgu see siis lavastus või kriitilise mõtte avaldus, ikkagi nii palju p o s i t i i v s e t energiat, „nagu oleks see viimane", kui nüüd klišeega lagedale tulla. Vahetevahel tundub, et palju auru läheb selle kirjeldamisele, mida kõike teeks, kui oleks nii- või teistsugused võimalused. Samas on kultuuri- ja meediakeskkond niigi küllastunud, õhk on paks ja igasugune nihilism ning millegi taganutmine teeb seda vaid paksemaks. Kui iga teatripraktik suudab aga keskenduda teadmisele, et hetkel on tal käes (küüniliselt ja pragmaatiliselt väljendudes) just selline „ühik" lavastust ning kirjutajal just selline „ühik" leheruumi, ning kui need eeldused kammitsevad, tuleb püüda need „üle kavaldada", ratsionaalsemalt ära kasutada või topelt kodeerida, siis lükkab selline eesmärgipärane tegevus ka tuleviku tarbeks õhku ja keskkonda puhtamaks. Käibefraas: „et vaenlast võita, tuleb teda tunda" kehtib ka kapitalistlikus Eestis.*

11. *„Et keegi mind valvaks", „Libahunt", „Raimund", „Kunksmoor".*

GERDA KORDEMETS:

1. *Madis Kõivu „Finis nihili", Mart Kivastiku „Külmetava kunstniku portree"; „Valgelaev ja taevakäijad".*
2. *Hristo Boytchevi „Polkovnik lendab õhku", Federico Fellini „Orkestriproov", Tom Stoppardi „Utoopia".*
3. *„Valgelaev ja taevakäijad" (Anne Türnpu), „Finis nihili" (Priit Pedajas).*
4. *Muusikaline kujundus: Rivo Laasi ja „Eriti Kurva Muusika Ansambel" („Kolumats", VAT Teater); „Streptococcus Pyogenes" („Suvekool", Rakvere Teater).*

Kunstnikutöö: Liina Tepand („Valgelaev ja taevakäijad", EMA Kõrgem Lavakunstikool); Pille Jänes („Naine valges", Eesti Draamateater).

5. *Evelin Pang („Vaikse Hääle tõus ja langus", „Vanalinnastuudio"); Mirtel Pohla („Naine valges", Eesti Draamateater).*
6. *Üllar Saaremäe („Suvekool", Rakvere Teater); Jaan Rekkor („Öö on päeva ema", Tallinna Linnateater); Hannes Kaljujärv („Lendas üle käopesa", „Vanemuine"); Aleksander Eelmaa („Ratsukäik", Saueaugu Teatritalu); Ain Lutsepp („Finis nihili", Eesti Draamateater).*
7. *Tiit Sukk („Naine valges", Eesti Draamateater); Margus Prangel („Polkovnik lendab õhku", Eesti Draamateater); Andrus Vaarik („Uus jõuluvana", Eesti Draamateater); Harriet Toompere („Finis nihili", Eesti Draamateater).*
8. –
9. –
10. –
11. *Kahjuks paljud, olulisimad neist (teiste juttude põhjal) „Eesti ballaadid", „Et keegi mind valvaks", „Külmetava kunstniku portree", „Mesimees"...*

KRIITILINE ÜHENDUS EVA4:[1]

1. *„Eesti ballaadid" avastasid eesti ballaadide ning laiemalt meie rahvaluule dramaturgilise alge ja teatraalsuse. Lavastuses domineeriv naisvaatepunkt tõestas feministliku maailmavaate algupärast olemuslikkust meie kultuuris. „Asjade seis" lõi platsi puhtaks (vrd Res Publica) uue sotsiaalse teatri tulekuks, nii et Kivirähi „Romeo ja Julia" Undi tõlgenduses jäi* soft'iks *ökopornoks. Undi „Stiil" mõjus stiilidepuhta stiiliharjutusena. Märkimisväärne on Andrus Kivirähi – Timo Steineri lühiooper „Kosjas", kuna uued eesti ooperid on „Estonia" laval harvad külalised.*

Vaino Vahingu „Testamendi" lavale jõudmist võiks võrrelda „Whitesnake'i" kontserdiga, mis kohtus oma fännidega liiga hilja. Kõivu tekstide kanoniseeritud tõlgendused on muutunud eesti kultuurimaastikul möödavilksatavateks verstapostideks.

2. *Kollektiivne looming (H. Hoffmann – J. Crouch – P. McDermott – The Tiger Lillies) „Kolumats" mõjus prohvetlikult: hoiatas laste ja olmeõnnetuste eest (kriminaalpreventsioon!) ning kujunes ühekordseks süstlaks muusikalisõltlastele. Christine Brückneri „Pahaste naiste pahased kõned" Margus Kasterpalu paraku literatuursevõitu tõlgenduses oli värskendav pilk lääne kultuuri mütologiseeritud naiskangelastele. Üldpilt aga kurb, mängitakse ikka täispangale ehk tuntud nimedele.*
3. *Konkurentsitult parim Peeter Jalaka – Aki Suzuki – Tõnu Kaljuste „Eesti ballaadid", kus täiuselähedased olid kõik lavastuse elemendid. Undi „Stiil" rokkis täiega. VAT Teatri „Kalevipoeg" tsementeeris eesti identiteedi alustalasid. Kõigi nimetatud lavastuste puhul tuleb esile tõsta ka kunstnikutööd ja trupi sünergiat. Huvitavaid lavastusi oli õnneks rohkem. „Asjade seis" tekitas väga tugevat sotsiaalset energiat saalis ning teatriringkondades, trupp avaldas muljet oma entusiasmiga. Kõige huvitavam halb lavastus oli Tiit Palu „Raimund".*
4. *Viimaste aastate parim kunstnikutöö eesti teatris oli Kaspar Jancise „Alice imedemaal". „Eesti ballaadide" ürgjõuline lavakujundus sööbis silmapõhjadesse. Riina Degtjarenko kujundus ja kostüümid lavastustes „Vigased pruudid" ennustavad talle kõrget lendu.*
5. *Mari Lill ja Maria Avdjuško „Finis nihilis", Angelika Mikk „Sinjoor Bruschinos", Merle Jääger „Mesimehes", Kersti Heinloo „Romeos ja Julias", Kais Adlas ja Marika Vaarik „Suvekoolis".*
6. *Aleksander Eelmaa ja Roman Baskin „Hamletis", Hendrik Toompere jr „Testamendis", Ago Roo ja Argo Aadli „Tšapajevis ja Pustotas", Aare Saal „Sevilla habemeajajas".*
7. *Gert Raudsep „Dekameronis", Raimo Pass „Külmetava kunstniku portrees".*
8. *Von Krahli Teater.*
9. *Kõigepealt tuleb muidugi meelde tuletada, et need, kes rahvuslikku iseolemist ja omapära*

[1] *Ester Võsu ja Anneli Saro.*

kalliks peavad, ei tohiks küll välismaad järgi ahvida. Küsimusele siiski vastata püüdes peab tõdema, et eesti teatris valitseb jätkuvalt visuaalsuse defitsiit. Visioonide teater (näit Wilsoni, Lepage'i lavastused) parandaks kindlasti meie kodumaise teatri sugupuud. Selle laadi esindaja oli ka „Eesti ballaadid", mis oma kunstilise jõu, taseme ja külluslikkusega kuulub kindlasti maailmateatrisse. Sellele vastanduv argi(päeva)ne teater paistab igal pool maailmas silma oma ideevaeguse, viimistlematuse ja energiapuudusega.

10. *Protestantlik eetika ja kapitalismi vaim ümbritseva konsumeristliku hulluse vahutavas kastmes – see kurvastab kõige rohkem. Samas rõõmustab ja hämmastab, et nendes tingimustes tehakse ikka veel esteetilist naudingut pakkuvat teatrit! Asjade seis eesti teatris tundus ankeeti täitma asudes masendavavõitu, lõpetades aga tõdesime eneselegi üllatuseks, kui palju tekste, rolle ja lavastusi siiski esiletõstmist väärisid. Muusikalilavastusi (v.a „Jesus Christ Superstar", ja sedagi pigem religioossetel kaalutlustel) ei lubanud meil vaadata vasakpoolsed vaated. Me keeldume jätkuvalt allumast Eestit haaranud konsumeristlikule propagandale!*

11. *Näha oleks tahtnud „Orkestriproovi" Roman Baskini lavastuses ja Hendrik Toompere jr „Pidusööki".*

PIRET KRUUSPERE:

1. *Jakob Karu – Andrus Kivirähi – Tiit Ojasoo „Asjade seis" (st just nimelt teatriversioonina). Madis Kõivu „Finis nihili". Üldpildis väärib tähelepanu Urmas Lennuki lennukus, ja teisalt eesti teatri taaspöördumine Vaino Vahingu draamaloomingu poole.*

2. *Põnevaim ja ootamatuim oli ilmselt Viktor Pelevini „Tšapajevi ja Pustota" dramaturgiliselt intrigeeriv lavaversioon Mart Kolditsalt. Kahetsen, et ei jõudnud näha Tom Stoppardi „Utoopiat". Väga sümpaatse draamatekstina mõjus Frank McGuinnessi „Et keegi mind valvaks".*

3. *Mulle läksid sel hooajal enim korda Tiit Ojasoo „Asjade seisu" ühiskondlik sensitiivsus ja teravus, samuti tugevad debüüdid Eva Klemetsilt („Et keegi mind valvaks") ja Mart Kolditsalt („Tšapajev ja Pustota"). Oma terviklikkusega võlus Mati Undi „Romeo ja Julia".*

Mainiksin hea sõnaga veel Priit Pedajase „Finis nihilit", Lembit Petersoni „Hamletit" „Theatrumis", Saša Pepeljajevi „Kolme õde" lavakooli tudengitega, Roman Baskini „Orkestriproovi" ja Tormise – Kaljuste – Jalaka – Suzuki „Eesti ballaade".

4. *Muusikalise kujunduse poolelt: Riina Roose („Et keegi mind valvaks").*

Muusikast veel – siin on ilmselt sobiv koht tõsta esile Liina Vahtrikut ja Priit Pedajast „Eesti ballaadidest"!

Kunstnikutöödest: Pille Jänes („Tšapajev ja Pustota", „Finis nihili"); Lilja Blumenfeld („Hamlet") ja Aime Unt („Oodates Godot'd").

5. – 6. Kõige põnevam ja meisterlikum partnerlus: Anu Lamp ja Ain Lutsepp („Oodates Godot'd").

5. *Mari Lill, Maria Avdjuško (mõlemad – „Finis nihili").*

6. *Ain Lutsepp (lisaks eelmainitule professor „Finis nihilis"); Argo Aadli („Et keegi mind valvaks", „Tšapajev ja Pustota"); Andres Ots („Tšapajev ja Pustota"); Lembit Peterson (Isa vaim ja Esimene näitleja „Hamletis"); Hendrik Toompere jr (Konrad Mägi „Külmetava kunstniku portrees").*

7. *Mait Malmsten („Finis nihili"), Aivar Tommingas („Romeo ja Julia"); Raimo Pass („Külmetava kunstniku portree").*

8. –

9. –

10. *Kuhu rubriiki paigutada kummardus Merle Karusoole jätkuva missioonitundlikkuse eest (projekt „Eestisse sündinud")?*

Suvelavastusteni, st nende esituspaikadeni jõudmise raskustest Mihkel Mutt „Sirbis" juba kord kirjutas – igaühel pole (paraku? või õnneks veel?) autot ja olgu kiidetud Looduse omnibuss, kes sel suvel ka seesugustele teatrihuvilistele nii mõnelgi korral appi asus!

Meie repertuaaripildis on mu meelest kahetsusväärselt vähe lähinaabrite dramaturgiat, seetõttu on seda kurvem, et lätlanna Inga Abele „Tumedate hirvede" lavastuse näol „Endlas" oli tegemist ebaõnnestumisega.

11. *Taas piinlikult palju, teiste hulgas „Stiil", „Suvekool", „Boob teab", „Jalta-mäng", „Meie linnake", „Kalevipoeg"...*

ANDRES LAASIK:

1. *Andrus Kivirähi „Romeo ja Julia".*

2. *Thomas Vinterbergi – Mogens Rukovi – Bo hr Hanseni „Pidusöök", Hristo Boytchevi „Polkovnik lendab õhku", Viktor Pelevini „Tša-*

pajev ja Pustota".

3. *„Theatrumi" „Hamlet".*

4. *Jäi meelde, kuidas Evelin Pang lõi „Vaikse Hääle tõusu ja languse" jaoks vajaliku muusikalise rea (koos abijõududega).*

5. *Riskides olla ebaõiglane, jätaksin nimetamata, sest pole praeguses eesti teatris naise suurt draamat ega ka komöödiat...*

6. *Marius Petersoni õigustatud julgus tulla välja Hamletina väärib esiletoomist.*

7. *„Pidusöögi" kõrvalosad, mis osutusid peaosadest tugevamaks.*

8. *Ei tahaks neid teatreid, mida varem selle küsimuse puhul nimetatud, enam nimetada, uusi pole juurde tulnud.*

9. *Puudu on saksa teatri missioonitundest. Kuid seda ei saa üle võtta või kohandada.*

10. *Ütleksin välja ühe ebapopulaarse mõtte. Vaadates vanu, uusi ja tõenäolisi tulevasi arenguid, tundub, et teatrikunst pälvib ühiskonnalt palju tähelepanu, millega kaasnevad suhteliselt head võimalused teha teatrit. Ka head teatrit. Usun, et teatri käekäik on praegu rohkem tegijate kätes, kui seda arvatakse. Ja võimalused sisulisi probleeme lahendada. Sest ega hea võim mõistagi muud suuda, kui maju remontida, mida ju tehaksegi...*

11. *Ikka palju on.*

REET NEIMAR:

1. *Andrus Kivirähi „Romeo ja Julia"? Vaimukus võimendus kahekordseks vist eeskätt seetõttu, et nägin Mati Undi lavastust uue hooaja algul, kui Draamateatri „Julia" ja „Kits" olid juba esietendunud, ning nüüd mõjus Kivirähk Undi kastmes nende kahe paroodiana, mis ta algselt ju polnud.*

2. *Tom Stoppardi „Utoopia". Vajab eesti teatri jaoks alles avastamist.*

3. *Minu jaoks suursündmust ei olnud. Tugevaim lavastus? Tugevaim, omapäraseim ja isepäiseim, kuid mitte kuulus lavastus: Jaan Toominga „Tagasi Metuusala juurde" viimane osa lavakunstikooli XXI lennuga. Shaw' teksti mõtestava intellektuaalse teatrina üsna erinev meie ülejäänud teatripildist. Kahju, et nii vähesed nägid. Saša Pepeljajevi* performance *„Kolme õe" teemadel sama seltskonnaga oli kõige väärtuslikum just „Metuusala" kontrastse järjena, osana õppeprotsessist. Muidu ka põnev vaadata, kui tunned liikumisteatris ära Tšehhovi repliike ja teemasid, kui mäletad teksti peast. Aga kui ei mäleta? Siis läks paratamatult palju tähendusi ja motiive kaduma, tundus lihtsalt üks tore ülemaja-sürr? Sümpaatne üllatus oli Eva Klemetsi debüütlavastus „Et keegi mind valvaks" Köismäe tornis. Huviga jälgisin Kaarin Raidi „Vend Aljošat" (mõned küsitavused seoses nimiosaga saavad siin alguse omaaegsest Rozovi dramatiseeringust – „Vendi Karamazoveid" pole selle põhjal kuidagi võimalik lavale tuua).*

4. *„Valgelaev ja taevakäijad" Albu mõisa aidas,* in corpore. *Kunstnik Liina Tepand ja lavastaja Anne Türnpu olid loonud nii ruumilis-funktsionaalselt kui ka heliliselt sugestiivse folkloorse tervikmaailma (rahvalaulu eestvedajad Anne Türnpu ja Ingrit Vaher). Kujundlikust ja atraktiivsest tervikust kasvasid aeg-ajalt välja isikustatud laulvate näitlejate soolokohad. Polnud hetkekski igav, nagu minul isiklikult oli päris sagedasti „Eesti ballaadidel", mille visuaalset suurejoonelisusust ei saa muidugi eitada. Kuid tüdinen kiiresti teatrist, milles niisugustel kategooriatel nagu näitleja isikupäral ja näitleja meisterlikkusel pole tähtsust, kus võiks homme hästitreenitud esitajad välja vahetada teiste samasuguste vastu, ja midagi ei muutuks.*

5.–6. *Lemmikpaar hooajal: Anu Lamp ja Ain Lutsepp (Estragon ja Vladimir), „Oodates Godot'd". Haruldaselt tundlik partnerlus, tõlgendusuudsusest tekkivad uued avastamisrõõmud tuntud dialoogide tagamaades ja situatsioonilises kontekstis. Imestan, et see mitte just igapäevane võimalus näha koos mängimas neid kahte eri teatri esinäitlejat, ei tõusnud meie teatrielu suunavas pressis ega teatri enda reklaamiski suursündmuseks. Mida me küll väärtustame?! Just duetina tahan märkida ka Kersti Heinlood ja Tambet Tuisku Mati Undi „Romeos ja Julias". Selle loo päästab võimalikust nilbusest ja võikusest eelkõige peategelaspaari siiras rikkumatus ja tugev professionaalsus ühtaegu. Meestest Linnateatri trio Köismäe tornist – „Et keegi mind valvaks": Rain Simmul, Indrek Sammul, Argo Aadli. Suurroll – Hendrik Toompere intensiivne, tragifarsi žanris Konrad Mägi, läbipaistev karakter ja ühtlasi atraktiivselt tinglik üldistus („Külmetava kunstniku portree" Viinistul). Ja veel üks kunstnik – seekord noore näitleja tubliduse märgina: Alo Kõrve nimiosaline „Vincentis", viimases vaatuses üsna rabav. Martin Veinmanni üllatuslikult mitmekesine rolligalerii lavastuses „1+1". Naistest mõjuvaim – Epp Eespäeva sügav ja täpne roll „Vincentis".*

7. *Kaie Mihkelson, Roman Baskin, Aleksander Eelmaa ja* primus inter pares *Lembit Peterson ise „Hamletis". Lembit Ulfsak ja Mait Malmsten („Finis nihili"); Aivar Tommingas („Romeo ja Julia"); Allan Noormets („Tšapajev ja Pustota"). Noortest Kadri Lepp ja Erni Kask („Vend Aljoša") ning Evelin Pang („Vincent"). Mikk Mikiveri põgus ilmumine esmakordselt pärast haigust ühte episoodi „Külmetava kunstniku" etenduses oli mulle oluline sündmus. Tundus, et paljudele. Publik pidas hinge kinni.*

8. *Parim komplekt oli seekord lavakunstikoolil (mitte ainult pedagoogiliselt – ülesannete ja teatrilaadide mitmekesisus –, vaid minu meelest ka võrdluses kutseliste teatritega): „Utoopia", „Asjade seis", „Tagasi Metuusala juurde", Pepeljajevi „Kolme õe" variatsioonid ja suvel lisaüllatusena „Valgelaev ja taevakäijad".*

9. *Kõigest on puudu. Nagu alati. Aga kopeerimine pole väljapääs. Ma ei tea, kas terav sotsiaalne teater saksa või vene moodi meile otseselt sobiks, aga oma sotsiaalsest teatrist jääb puudu küll, täpsemalt – teatritegijate huvist, empaatiavõimest ümbritseva sootsiumi suhtes. Visuaalsus, kehakeel, kujundite mängulisus ja märgilisus, muutuvad tähendused ei välista mujal maailmas tihti sõnumiselgust. Meil sageli nagu välistaksid. Aga samas kohtab väga napilt ka õiget psühholoogilist teatrit, eriti põimituna täpse ja tegevusliku kujundikeelega. Ka kaasaegset tantsuteatrit on maailmas mitut tüüpi, Eestis domineerib üks suund ja meediast jääb mulje, et teistsugust nüüdistantsu polegi olemas. Muu teatri osas, vastupidi, püütakse sageli kujundada arvamust, et meie siin oleme kohutavalt ajast maha jäänud. Vahel mõtlen, et võib-olla on meil hoopiski suuri andeid vähe. Andekas vaatab teisi, õpib ja paneb tähele, aga ta loov mõte liigub vaatamisel juba oma rada, genereerib uusi ideid, kõik modifitseerub. Ta tuleb koju ja alustab uuesti nullist, sünnib originaallooming. Teised tegijad käivad vaatamas, korjavad ja koguvad ning jätavad meelde. Kodus nad jäljendavad, kombineerivad, püüavad või oskavad tabada trendi. Vahel üritavad konstrueerida lavastust loetud teooriate põhjal. Vahel on ameti hästi ära õppinud. Kuni neist paremaid pole, on nad kõik vajalikud. Aga ärgem otsigem vaatlejatena niipalju uusi ideid ja suundumusi, vaid hinnakem talenti ja originaalset mõtet.*

10. *Tagasi hooaja juurde. Hakkasin väga armastama poolt (!) „Godot'"-lavastust, põhitegelaste suhtlustasandit; teise paari puhul vist Jaanus Rohumaa idee meeste-naiste rollidest päriselt tööle ei hakanud. Üldse jäi minu meelest rida sümpaatseid lavastusi nagu poolele teele – „Hamlet", „Pidusöök", „Vincent", „Külmetava kunstniku portree", „Orkestriproov", „Tšapajev ja Pustota", „Asjade seis", „Finis nihili". Ajapuudus? Oskuste puudus? Tahtepuudus? „Selle koosseisuga paremini ei saa"?*

11. *Pole kahjuks kursis: „Kunksmoor ja kapten Trumm", „Polkovnik lendab õhku", VAT Teatri „Kalevipoeg" ja Vene teatri „Ivanov". Oleksin tahtnud tingimata näha ka „Kaunist vaadet" Rakveres ja „Kilki koldel", „Kuut tegelast autorit otsimas" (Viljandi Kultuuriakadeemia üliõpilastega) Pärnus. Loobunud olen kogu muusikaliärist. Suvel käisin etendustel palju, aga ikkagi jäid veel nägemata „Suvekool", „Latern", „Relvad vastamisi" Udriku laiul ja „Libahunt" Lihulas.*

ENE PAAVER:

1. *Märkimisväärne on tervikpilt ise, see, et hea eesti dramaturgia spekter on nii lai: mitmekihiline ja keerukas filosoofiline suurteos ja elus noortenäidend; müütiline ajalookäsitlus ja terane tänapäevakomöödia; publitsistika ja elegantne stiilimäng. Mart Kivastiku „Külmetava kunstniku portree"; Veljo Tormise „Eesti ballaadid"; Mati Undi „Stiil ehk mis on maailma nimi?"; Urmas Lennuki „Ellumõistetud"; Mihkel Ulmani – Jussi Niilekselä „Taksojuhid"; Jakob Karu – Andrus Kivirähi – Tiit Ojasoo „Asjade seis"; Andrus Kivirähi „Uus jõuluvana"; Madis Kõivu „Finis nihili".*

2. *Viktor Pelevini – Mart Kolditsa „Tšapajev ja Pustota"; Thomas Vinterbergi – Mogens Rukovi – Bo hr Hanseni „Pidusöök"; Federico Fellini „Orkestriproov"; Sławomir Mrożeki „Kaunis vaade"; Franz Xaver Kroetzi „Tavalised inimesed kaks ehk inimene Meier"; Hristo Boytchevi „Polkovnik lendab õhku"; Inga Abele „Tumedad hirved".*

3. *Mitu olulist lavastust on kahjuks nägemata, kuid nähtutest Peeter Jalaka lavastatud Veljo Tormise „Eesti ballaadid".*

4. *Veljo Tormise „Eesti ballaadid" – kostüümikunstnik Reet Aus, lavakujundus Reet Aus, Peeter Jalakas, Enar Tarmo; Liina Unt („Testament", Eesti Draamateater); Pille Jänes („Tšapajev ja Pustota", Tallinna Linnateater).*

5. –

6. *Hendrik Toompere jr („Külmetava kunstni-*

ku portree"); Rain Simmul, Argo Aadli, Indrek Sammul („Et keegi mind valvaks").
7. *Pirjo Levandi („Orkestriproov"); Merle Jääger („Mesimees"); Kivirähi ühe monoloogi esitajana Mirtel Pohla („Asjade seis").*
8. –
9. *Loodan, et eesti lasteteatrisse ilmub senisest rohkem (lisaks Merle Karusoo tegevusele) sotsiaalset tundlikkust, et teater pöördub lapse identiteediprobleemide ja sotsiaalse kogemuse poole, kõnetab teda tõsiselt, dialoogi partnerina, mitte aga meelelahutuse tarbijana.*
10. –
11. *„Pidusöök", „Hamlet", „Dekameron ehk mea culpa", „Öö on päeva ema", „Suvekool", „Stiil ehk mis on maailma nimi?".*

PILLE-RIIN PURJE:

1. *Madis Kõivu „Finis nihili".*
2. *Kärbeteta „Hamlet" „Theatrumis". Viktor Pelevini „Tšapajev ja Pustota" teatrilaval. Tom Stoppardi „Utoopia" (I osa). Roland Topori „Talv laua all". Hristo Boytchevi „Polkovnik lendab õhku".*
3. *Ei ole minu silmis absoluutset liidrit, küll aga mitu tunnustusevääriliست lavastust. Lembit Petersoni „Hamlet" (süüvimisvõime); Mati Undi „Suvekool" (jõuline tragikoomika); Priit Pedajase „Finis nihili" (avar kujutluste ruum); Kaarin Raidi „Vend Aljoša" (hoolivus ja headus); Üllar Saaremäe „Talv laua all" (uudne otsingutasand lavastaja teel); Hendrik Toompere jr „Polkovnik lendab õhku" (maailma hulluse loov peegeldus); Taago Tubina „Ennola" (Enno ja Kõivu vaimuilmade salapärane ühtesulatamine); Andres Dvinjaninovi „Grease" (juba tüütuks muutuva muusikaližanri vaimukas ja hoogne allutamine). Paljutõotavad debüüdid: Eva Klemets („Et keegi mind valvaks"), Mart Koldits („Tšapajev ja Pustota"). Huvitav koosmõju tekkis lavakate XXI lennu lõputöödest (Tiit Ojasoo „Asjade seis", Anne Türnpu „Valgelaev ja taevakäijad", Jaan Toominga „Tagasi Metuusala juurde", Saša Pepeljajevi „Kolm õde" jt).*
4. *Kunstnikutöö: Lilja Blumenfeld – „Hamlet"; Mihkel Ehala – „Vend Aljoša"; Pille Jänes „Finis nihili", „Tšapajev ja Pustota"; Kristi Leppik – „Talv laua all"; Liina Tepand – „Valgelaev ja taevakäijad"; Ervin Õunapuu – „Polkovnik lendab õhku". Vahvad muusikalised kujundused seostuvad elava musitseerimisega: „Suvekool", „Kolumats", „80 päevaga ümber maailma".*
5. *Mari Lill – Ema, Harriet Toompere – Tiiu („Finis nihili"); Lii Tedre – Nadine („Tumedad hirved"). Marika Vaarik – Ema, Kais Adlas – Elviira („Suvekool").*
6. *Roman Baskin – Claudius („Hamlet"). Ain Lutsepp – Professor („Finis nihili"). Üllar Saaremäe – Poeg („Suvekool").*
7. *Annan endale aru pea- ja kõrvalosade suhtelisusest... Lembit Peterson – Isa vaim ja Esimene näitleja, Aleksander Eelmaa – Polonius („Hamlet"); Tõnis Mägi – Klaas („Thijl Ulenspiegel"); Tõnu Tepandi – Äi („Suvekool"); Merle Jääger – Mercy Lott („Mesimees"); Allan Noormets – Koljan, Argo Aadli – Serdjuk („Tšapajev ja Pustota"); Maria Avdjuško – Lea, Guido Kangur – Goldberg, Mait Malmsten – Benzo-Benozzo, Lembit Ulfsak – Uudo („Finis nihili"); Jaan Rekkor – August Dranberg („Tumedad hirved"); Jüri Lumiste – Antal („Mustlaslaager läheb taevasse"); Evelin Pang – Rizzo („Grease"); Raivo Rüütel – Leo Tyler („Mänguplaan"); Janek Joost – Ruckly („Lendas üle käopesa"); Kadri Lepp – Liisa, Tanel Ingi – Iljuša, Erni Kask – Krassotkin ja kõik teised osalised („Vend Aljoša" kui ansamblilavastus). Ja tõelised sürpriis-kõrvalosad: Ott Aardam – Widell („Lõika maha ja lase jalga"); Janek Vadi ja Margus Stalte – teenrid („Pidusöök").*
8. *Omanäolised, erksa vaimuga nähtused on Von Krahli Teater ja VAT Teater.*
9. –
10. –
11. *„Ivanov", „Külmetava kunstniku portree", „Relvad vastamisi" ja veel mõned.*

JAAK RÄHESOO:

Olen täielikult näinud ainult „Vanemuise" kava, kust sel hooajal tõstaksin rõhutatumalt esile muusikali „Viiuldaja katusel" (lavastaja Vahur Keller) ja kaugema külalise Matteo Molese tantsuetenduse „Outbound". Kõikjalt mujalt on nähtud ainult üksikuid asju, nii et „nägemata lavastuste" rubriigis tasub nimetada vist üksnes „Theatrumi" mitmeti kiidetud ja auhinnatud „Hamletit", muu loetlemine läheks liiga pikaks. Täiesti nägemata jäi (peale Emajõe Suveteatri keskpärase „Mustlaslaager läheb taevasse") kogu kirju suvine näitemängundus. Nõnda ei saa ma mingeid esikohti kuskil liigis jagada, vaid

mainin ainult üht-teist meeldejäänut. Hooaja põnevaim sõnalavaelamus oli mulle Linnateatris tehtud Viktor Pelevini „Tšapajev ja Pustota" (lavastaja Mart Koldits). Veel saaksid suuremaid või väiksemaid huvipunkte Draamateatris Vaino Vahingu „Testament" (lavastaja Ingo Normet), tudengitöö „Asjade seis" (lavastaja Tiit Ojasoo), Madis Kõivu „Finis nihili" (lavastaja Priit Pedajas), Linnateatris Samuel Becketti „Oodates Godot'd" (lavastaja Jaanus Rohumaa), Nukuteatris Aino Perviku „Kunksmoor" (lavastaja Andres Dvinjaninov), „Vanemuises" Andrus Kivirähi „Romeo ja Julia" (lavastaja Mati Unt), „Endlas" Tiit Palu „Raimund", projekttööna Federico Fellini „Orkestriproov" (lavastaja Roman Baskin, nähtud „Vanemuise" kontserdimajas).

Sotsiaalse teatri nõrkust on kurtnud juba paljud. Teisel skaalal võttes on viimase tosina aasta teatrivõidud tulnud peamiselt „soojemas" tundeteatris (eeskätt Priit Pedajase ja Elmo Nüganeni lavastused). Tasakaaluks tahaks nüüd „külmemat" mõtteteatrit. Seda on ju tükati olnud Mati Undil ja Tiit Ojasool, kuid siin võiks olla veelgi variante.

IVIKA SILLAR:

1. *Urmas Lennuki „Boob teab".*
2. *Viktor Pelevini „Tšapajev ja Pustota".*
3. *Veljo Tormise – Peeter Jalaka „Eesti ballaadid", Mati Undi, „Stiil ehk mis on maailma nimi?", Saša Pepeljajevi „Kolm õde".*
4. *Pille Jänes („Tšapajev ja Pustota").*
5. *Epp Eespäev („Vincent").*
6. *Tambet Tuisk („Romeo ja Julia"), Argo Aadli („Et keegi mind valvaks"), Ivo Uukkivi („Polkovnik lendab õhku").*
7. *Rain Simmul („Tšapajev ja Pustota"), Aivar Tommingas („Romeo ja Julia"), Lembit Eelmäe („Romeo ja Julia").*
8. *–*
9. *Vahetuid muljeid pole, vahendatuid napib. Loeksin meelsasti ka tõlkeid.*
10. *Kui ma kuulen, et on sündinud eesti laps ja emaks on näitlejanna, siis on mul tõsiselt hea meel. Usun, et nad on head emad.*

ÜLO TONTS:

1. *Kui Madis Kõivu „Finis nihili" nii süüdimatult vaatajavaenulik ei oleks (*à la *tuli just veel üks mõte, mida kohe kuidagi teiseks korraks jätta ei raatsi), siis... Jääb Andrus Kivirähi „Romeo ja Julia", tekstina (novellina) kahtlusi tekitanud, aga „Vanemuise" Sadamateatris üllatavalt muhe ja vaimukaski vaatamine. Urmas Vadi ja Urmas Lennuki uued näidendid kahjuks nägemata.*
2. *No ei ole mullu sellise näidendi sellist lavastust näinud, et siinkohal joonelt vastata. Autorinimed repertuaariloeteludes on enamasti uued ja võõrad – ei oska juurde mõtelda. Siiski, siiski: kui Viktor Pelevini raamatu suhe Linnateatri lavastusega „Tšapajev ja Pustota" oleks umbes seesama, mis Kivirähi äsja nimetatud „Romeol ja Julial" ning selle lavastusel, pakuksin nimelt selle, näidendi puudumisest hoolimata. Meeldima hakkas Hristo Boytchevi „Polkovnik lendab õhku" Draamateatris, mis etendusena alustuses just palju ei lubanud. Lohutav ikkagi, et militarismiga vähemasti teatris arveid saab klaarida. Meelsasti vaataksin veel ka Tom Stoppardi „Utoopiat", miks mitte juba nähtud tudengiteatri esituses.*
3. *Ei oska seekord nähtud draamalavastuste seast valida. Mis võib küll ka ettekäändeline abitus olla, sest juba mõnda aega ning järjest rohkem tunnen tahtmist Mai Murdmaa „Vanemuise"-tegemisi kiita. Kõigepealt „Armastuse tango", siis „Alice imedemaal" ning nende kõrvale äsja nähtud „Pulmareis". Niisiis: „Alice imedemaal".*
4. *Priit Pedajase muusikakujundus oma lavastusele „Finis nihili", Claudia Ševtšenko ja „Lindpriid" („Mustlaslaager läheb taevasse" Emajõe Suveteatris).*

Kunstnikutöö: Jaanus Laagrikülli „Lendas üle käopesa" „Vanemuises", Ervin Õunapuu „Polkovnik lendab õhku" Draamateatris.

5. *Kersti Heinloo Julia („Romeo ja Julia").*
6. *Üllar Saaremäe Poeg („Suvekool"), Hannes Kaljujärve Tevje („Viiuldaja katusel"), Tambet Tuisu Romeo („Romeo ja Julia"), Ivo Uukkivi Fetissov („Polkovnik lendab õhku"), Ain Lutsepa Professor („Finis nihili").*
7. *Merle Jäägeri Mercy Lott („Mesimees"), Vaiko Epliku Juudas („Jesus Christ Superstar"), Mait Malmsteni Benzo-Benozzo („Finis nihili"), Külliki Saldre Kosjasobitaja („Viiuldaja katusel").*
8. *Viimaseaegne „Vanemuine" imponeerib, aga teiste teatrite repertuaari ei tunne piisavalt, ei oska kõrvutada. Linnateatri seitsme uuslavastusega hooajaprogramm on muljetavaldavam kui Draamateatri üheteistkümnenimetu-*

seline. Sisuliselt võrrelda neid aga ei oska.

Vastama olen niisiis sellelgi korral nõutu, aga kordan, mis ütlesin aasta tagasi: eesti teatri praeguses olukorras eriti tähtis küsimus. Tuli mõte vaadata, kuidas aasta tagasi samas ankeedis sellele vastati. Ühe teatri nime nimetamine oleks ju nagu täisvastus. Ainult et kes sellest targemaks saab? Võiks küll olla mõtlemapanev, et kõige läbimõelduma repertuaarikujundusega teatriks pakuti aasta tagasi ka „Vanalinnastuudiot" (TMK 2004, nr 1, lk 42). Olen küll püüdnud silmad ja kõrvad lahti hoida, tean aga „Vanalinnastuudio" asjadest ikkagi nii vähe, et ei saa väita, nagu oleks too praegu ootamatusena tunduv väide esitamise ajal vale olnud. Kas saame oma traditsioonilise mitteärilise teatriinstitutsiooni ja suure raha lõimumisest juba midagi õppida või vajame uusi õppetunde lisaks? Kui keegi riigi viljavaru kaotsimineku eest ei vastuta, oleks muidugi imelik arvata, et teatri rahaasjad peaksid kuidagi vastutuslikud olema? Pealegi, teatri-pankrotimeistrite kõrval on meil olemas ka teatrimiljonärid (vt näit. Nukuteater müüb tükke Lätti ja Austraaliasse. „Postimees" 9. X 2004).

9. –

10. *Sõnake banaalsest meelelahutuslikkusest distantseerunud suveteatri kaitseks, mis ju sugugi veel kadunud ei ole. Tuleb meelde, et just sealt sain südasuvel nagu poolkogemata positiivseid teatrielamusi. Vihmase päeva järel märg ja peaaegu vihmane õhtu, aga inimesed kogunevad etendusele. Nii oli Karepal „Suvekooliga", niisamuti Käsmus „Südamete murdumise majaga". Tullakse autoga – võta kinni, kui kaugelt ja kes. Üllar Saaremäe Poeg „Suvekoolis" oli küllap minu teatrihooaja kõige küllasem kogemus. Paljugi mis teatris ja eriti teatri ümber muutub, andekas näitleja oleks nagu midagi, mis püsib ja loeb, keegi, keda aina vaja on.*

11. *„Oodates Godot'd", „Tšapajev ja Pustota", Tiit Ojasoo uued tööd.*

LEA TORMIS:

1. *Tore ja märkimist väärt on, et eesti autorite osatähtsus aina kasvab. Kivirähk vist veel ei väsi, Lennuki populaarsus suureneb („Boob teab" – nüüdseks kaks lavastust), Tätte ja Kivastik jätkasid veenvalt ka sel hooajal. Lisaks algupärased kirjanduslikud, folkloorsed, muusikalised lavakompositsioonid. Kaalukad taasavastused – Vahingu „Testament" (Normet) ja „Suvekool" (Unt), Perviku ja Undi lastelood kui elav klassika. Vallak inspireerib taas teatrit („Stiil ehk mis on maailma nimi" ja „Relvad vastamisi"). Saab näha, kes ja millal Unduski „Quevedo" kallale riskib minna!*

Mulle mõjuvaim dramaturg oli jätkuvalt Kõiv. „Finis nihili" kui millegi sõnastamatu äratundmine, analüüsida või kritiseerida ei tahakski.

2. *Võib-olla Stoppardi „Utoopia", Mrożeki „Kaunis vaade"? Cartwright pole „minu" autor, kuigi näitlejaile ehk tänuväärt. Sündmuseks sai Lembit Petersoni läbitunnetatud ja veendunud lähenemine „Hamletile" (pealegi traditsioonilise tõlke alusel ja uudselt – peaaegu kärpimata tekstiga).*

3. *Tugevaimat ei tea, pingeridu ei tee, kui nii palju nägemata. Sest mitu lavastust/osatäitmist kuuluksid ilmselt 3. – 6. punkti vastuste alla, aga jäid huvist ja tahtmisest hoolimata ainult loetuks-kuulduks-telekatkendites nähtuks (näiteks Undi „Romeo ja Julia", Prosa „Vincent", Nüganeni „Äri", Eelmaa „Külmetava kunstniku portree", Kaljuste „Latern", Klemetsi „Relvad vastamisi" jt).*

Olulisemaid nähtust: Pedajase „Finis nihili", Rohumaa „Oodates Godot'd", Tammearu – Raidi „Jalta-mäng", ka Raidi „Vend Aljoša". Küllap ka Baskini „Orkestriproov", näinuks ma seda Narvas. Tallinnas nautisin lähivaates näitlejate antud värvikaid pisiportreid, mille eest tuleb ka lavastajat kiita. Ojasoo „Asjade seis" ei solvanud publikut (kas peakski?), aga puudutas olulist. XXI lend täiendas hooaega üldse väärikalt, sealhulgas debüütlavastustega – Kolditsa „Tšapajev ja Pustota", Klemetsi „Et keegi mind valvaks". Sündmuslikud olid Pepeljajevi „Kolm õde" ja Türnpu „Valgelaev ja taevakäijad".

NB! Kuhu (kas teatri alla?) kuuluvad (koorile) lavastatud Tulve ja Britteni lühiooperid „It Is Getting So Dark" ja „Curlew River" (lavastajad Anu Lamp ja Mart Koldits) – need püsivad meeltes siiani. Või Karusoo „Eestisse sündinud" lastekodulaste ja EHI tudengitega? Kui aina sotsiaalset teatrit taga nutame?

4. *Jätkuvalt ei oska kujundust lavatervikust lahus hinnata; vt eelmine punkt, paremad tulevad nende hulgast. Näiteks Pille Jänes mitme lavastusega või Liina Tepand „leitud paigas" Albus. Sama käib muusika kohta, kui see on osa tervikust, mitte pelgalt kujundus. Näiteks Anne Türnpu leiud „Taevakäijate" lavastuses.*

5. *Anu Lamp („Oodates Godot'd"); Ita Ever („Õuedaam"). Vt ka vastus punktile 3 – neid, keda t e a n olevat hooaja tugevamate hulgas, aga näha ei õnnestunud, nimetada ei saa. See kehtib ka 6. punkti vastuse puhul. Veel üks kimbatus käesoleva ja 6. punkti juures: mida märkida siis, kui võrdselt olulisi ja hästi mängitud tegelasi on tükis palju (eelnimetatud diplomilavastused; aga ka värvikad teadlasetüübid „Finis nihilis" või väiksemad rollid „Tšapajevis" – kõiki ju üles ei loe)?*

6. *Ain Lutsepp („Finis nihili", „Oodates Godot'd"); Andres Ots („Tšapajev ja Pustota"); Rain Simmul („Et keegi mind valvaks", „Tšapajev ja Pustota"); Indrek Sammul („Et keegi mind valvaks"); Argo Aadli („Et keegi mind valvaks", „Boob teab"); Peeter Tammearu („Jalta-mäng"); Alo Kõrve („Tšapajev ja Pustota"); Kalju Orro („Vend Aljoša", „Orkestriproov").*

7. *Mari Lill („Finis nihili"); Külli Teetamm („Oodates Godot'd"); Allan Noormets („Tšapajev ja Pustota"); Erni Kask („Vend Aljoša"); Pirjo Levandi („Orkestriproov"); Mart Toome („Orkestriproov"); Harriet Toompere („Finis nihili").*

8. *Sellele ei oska vastata – uuslavastuste nimekiri hõlmab nii suuri teatreid kui ka väiketruppe ja projekte.*

9. *Kultuur on olemuslikult avatud süsteem. „Õhus olevad" põhisuundumused on ikka levinud kuidagi iseeneslikult. TV ja Internet soosivad nüüd kahjuks ka ideede nivelleerumist ja plagiaat pole enam patt. Halb hakkab inimesele paraku kergemini külge kui hea, klišeed ja moenähtused on kopeeritavad, isikupärane pole ülevõetav. Kunstiideid seega ei oska soovitada. Kui saaks suundumusi õppida riikidest, kus praktikas on tõestatud p i k e m a k s a j a k s k a v a n d a t u d kultuuripoliitika tulemuslikkust (miks mitte näiteks Soomestki)! Ja arusaamist, et pealetungiv ühekülgne, pelgalt projektikeskne mõtlemine lagundab kultuurivõrgustiku keerukaid seoseid. Väikerahva teatrit aitaks traditsiooni ja uuenemise, institutsionaalse ja projektiteatri paindlik ühitamine.*

10. *1) Rõõmu tegi suveteatris tõestatu: publikut jätkub ka sisukale teatrile. Viimast sündis nii püsi- kui projektikoosluste tegemistes. Muidugi värskendavad ajutiste uute, ühisest kunstihuvist lähtuvate koosluste ette võetud mängimised rutiini kalduvat teatripilti. Kuidas sellist võimalust aga talveteatrisse üle kanda, ilma „logistilistesse" raskustesse takerdumata? Külalisnäitlejana või heas suveprojektis saab loovisiksus sageli end täielikumaltki avada kui koduteatris, aga ei maksaks vist unustada, et i s i k s u s e k s kasvas ta just püsivamas töökoosluses?*

2) Toetan Jaak Alliku suveteatri-artikli (TMK nr 11) meeldetuletust: hea teatripubliku kasutamata reserv on mitte-autoomanike seas. Muide, ka vanemate ja ekstreemtingimusi halvasti taluvate vaatajate seas! Kes traditsioonilisemas ja tervisesõbralikus paigas tehtava sisuka teatri nägemiseks piletiraha koguksid küll.

Õeldule vaatamata tunnen endiselt rõõmu, kui head teatrit tehakse paljudes vanades ja uutes kohtades üle kogu Eesti.

3) Silmakirjalik oleks varjata heameelt, et veerand sajandit tagasi hoopis teises kontekstis loodud „Eesti ballaadid" praegustele tegijatele ja publikule korda läksid. Osaliste pühendumus oli imeväärne!

11. *On vist osaliseltki vastatud juba eelnevaga.*

BORISS TUCH:

1. *Madis Kõivu „Finis nihili".*
2. *Tom Stoppardi „Utoopia".*
3. *Väga raske õelda. Oli mitu põhimõtteliselt head lavastust, kuid niisugused meistritööd nagu omal ajal „Kuritöö ja karistus" või „Isad ja pojad" hooaja üldpildis puudusid. Mulle pakkusid kõige rohkem huvi Mart Kolditsa lootustandev debüüt „Tšapajev ja Pustota", Kaarin Raidi „Vend Aljoša" ja (mõne reservatsiooniga) Lembit Petersoni „Hamlet". Huvitav oli ka vene külalislavastaja Nikolai Krutikovi „Ivanov" Vene Draamateatris.*
4. *Muusikaline kujundus: Peeter Konovalov ja Üllo Kaur („Ugala" „80 päevaga ümber maailma"). Lavakujundus: Kersti Varrak (Tallinna Linnateatri „Vincent").*
5. *Anu Lamp („Oodates Godot'd" – kui pidada seda osa naisosaks), Ita Ever („Õuedaam").*
6. *Neid on palju. Jaan Rekkor („Öö on päeva ema"); Alo Kõrve („Vincent" ja „Tšapajev ja Pustota"); Ivo Uukkivi („Polkovnik lendab õhku"); Peeter Tammearu („Jalta-mäng" ja „Naise võtmine"); Ain Lutsepp („Finis nihili"); Roman Baskin (Claudiuse roll „Hamletis"); Aivar Tommingas („Oliver").*
7. *Samuti palju häid rolle. Kalju Orro („Vend Aljoša"); Marko Matvere ja Allan Noormets („Tšapajev ja Pustota"); Priit Võigemast („Thijl Ulenspiegel"); Ilja Nartov („Armuviirastus" ja „Toibel ja tema deemon").*

8. *Ei oska vastata. Ühelt poolt on parim repertuaarikujundus sellel teatril, kus on kõige suurem külastatavus (saali täitumise protsent), teisalt on sel küsimusel ka loominguline iva. Need ei kattu, või kui kattuvad, siis vähemalt mitte alati.*
9. *Meile on välisteatris kõige huvitavam sotsiaalne hoiak ja tehnoloogilised saavutused (eeskätt lavakujunduses).*
10. *Kõige nukram sündmus on „Vanalinnastuudio" krahh.*
11. *Mõned lavastused väljaspool Tallinna teatreid.*

VAINO VAHING:
1. *Andrus Kivirähi „Romeo ja Julia" ja Urmas Lennuki „Boob teab".*
2. –
3. *Roman Baskini „Orkestriproov" Narva Aleksandri kirikus ja Mati Undi „Suvekool" Rakvere Teatris.*
4. –
5. –
6. *Üllar Saaremäe („Suvekool"), Hannes Kaljujärv („Viiuldaja katusel", „Vanemuine").*
7. *Marika Vaarik ja Kais Adlas („Suvekool").*
8. *(ja 10.) Ikka „Vanemuine" ja Tallinna Linnateater, kuigi viimase lavastusi olen vähe näinud, sest sinna ei saa lihtsalt sisse. Raskusi on ka „Endla" teatri ja „Ugala" lavastuste vaatamisega. Tartusse toovad nad ainult mõne üksiku lavastuse. Võiks ju sõita Pärnu ja Viljandisse, aga siis kerkib jälle üles öömaja küsimus. Bussid hilisõhtul ei käi. Siit soovitus: kui kriitikult palutakse arvustust, siis peaks teater talle ka öömaja kindlustama. Muidugi on need olmeprobleemid, aga siiski.*
9. –
10. *Riiklikke teatreid tuleks rohkem doteerida. Näitlejad on suvelavastustega liialt koormatud, mistõttu sügisel on paljud väsinud. Muidugi, raha on ka vaja, aga näitlejaväärikus peaks siiski kõige tähtsam olema, mitte kommerts. Mitmed teatrid on läinud just kommertsi teele. Loodan, et see on ajutine nähtus.*

PARIMAD LAVASTUSED 2003/2004

Teatrihooaega 2003/2004 hindas kakskümmend kaks teatrikriitikut ja -uurijat. Kuigi ülekaalukate šedöövrite puudumist võib märgata ka paari eelmise aasta ankeeditulemusi vaadates, on lõppenud hooaja üldpilt veelgi hajusam. Seda märkimisväärsem on, et esile tõusid valdavalt kas teatritudengite bakalaureusetööd ning debüüdid või siis lavastused väljastpoolt nn institutsionaalset peavoolu.

1. *Viktor Pelevin – Mart Koldits, „Tšapajev ja Pustota", Tallinna Linnateater. Lavastaja Mart Koldits (EMA Kõrgema Lavakunstikooli bakalaureusetöö). – 9 häält.*

2. *Veljo Tormis, „Eesti ballaadid", Von Krahli Teater, „Arm Music", „Nargen Opera". Lavastaja Peeter Jalakas. – 8 häält.*

3. *Shakespeare, „Hamlet", „Theatrum". Lavastaja Lembit Peterson. – 6 häält.*

4.–7. *Madis Kõiv, „Finis nihili", Eesti Draamateater. Lavastaja Priit Pedajas. – 5 häält.*

Jakob Karu – Andrus Kivirähk – Tiit Ojasoo, „Asjade seis", EMA Kõrgema Lavakunstikooli bakalaureusetöö Eesti Draamateatris. – 5 häält.

Saša Pepeljajev, „Kolm õde" (visioonid Tšehhovi ainetel), EMA Kõrgema Lavakunstikooli bakalaureusetöö. Lavastaja Saša Pepeljajev. – 5 häält.

Viktor Rozov, „Vend Aljoša", „Ugala". Lavastaja Kaarin Raid. – 5 häält.

Ühtekokku tõsteti esile kolmekümmend seitset lavastust.

KAKS PILKU VANAMUUSIKALE I

Esimene — india pilk ehk IX Tartu vanamuusikafestival

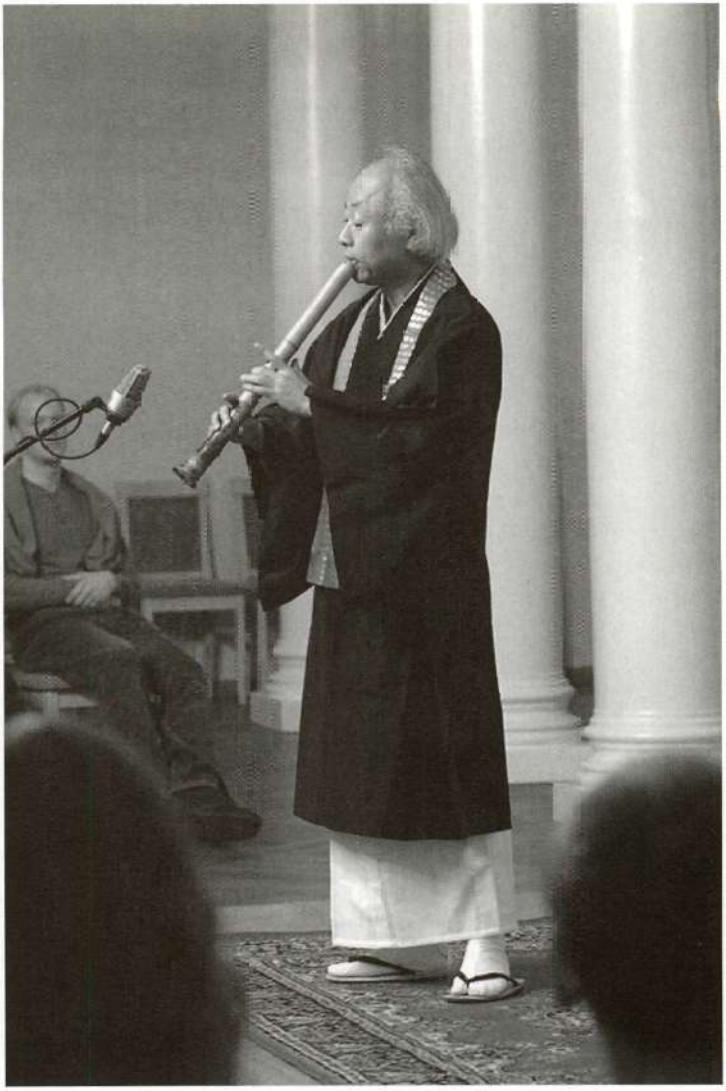
VIRGE JOAMETS

Tartu vanamuusikafestival on algusest peale (aastast 1996) olnud midagi enamat kui ainult vana muusika festival. Muidugi on toimunud arvukalt kontserte Euroopa keskaja, renessanss- ja barokkmuusikast, kuid peakorraldaja Raho Langsepa eesmärgid on alati olnud palju avaramad. Toimunud on kunstinäitusi ja etendusi, räägitud kirjandusest. Tänavu oli Tartusse kutsutud näiteks läti tantsija Arnis Silinš, kes on saanud klassikalise tantsukooli ja suundunud edasi moderntantsu alale ning esines festivalil india klassikalise muusika saatel, koos muusikutega improviseerides.

Raho Langsepp ja tema sõpruskond on praktiseerivad vanamuusikud, maailma kultuuride suhtes uudishimulikud ja kujundanud festivali aktiivseteks mõttetalguteks. Igal aastal on valitud mõni läbiv teema. Tänavu oli see ühehäälsus eri kultuurides — teema ajendab kultuuridevahelisi sarnasusi ja erinevusi rohkem tähele panema ja paremini mõistma. Kõigil festivalidel on esinejad juhendanud seminare ja õpitube, kus kontsertidel esitatavat muusikat lahti seletatakse. Eks nende tase ole olnud erinev, sõltuvalt muusiku rääkimiskogemustest, keeleoskusest jne, kuid avarama pildi asjast on need andnud igal juhul. Seekordse festivali kolm seminari olid ühtlaselt tihedad ja informatiivsed. Kiita tahaks ka põhjalikke buklette, kusjuures üsna festivali algusaegadest peale on väikesearvuline korraldusmeeskond viitsinud näha vaeva tekstide tõlkimisega inglise keelde — see näitab tähelepanelikkust nii võõrsilt tulnud osalejate kui ka võimaliku internatsionaalse (näiteks ülikooliga seotud) publiku vastu.

Järgnevalt kiirpilk sellesügisesele festivalile. Esmalt vabandus eesti muusikute ees, sest südaöö, mil enamik neist esines, pole „minu aeg" kontserdile minekuks. Väliskülalistest esitas ainsana euroopalikku muusikat ansambel „Peregrina". Kolm ühtlaste sirgete hästi sulanduvate häältega säravat lauljannat (sopranid) on õppinud *Schola Cantorum Basiliensis*'es, ansambel tekkis juba kooli ajal. Kava „Akvitaania saladus" tutvustas ühe- kuni kolmehäälseid neitsi Mariale pühendatud laule XII—XIII sajandi Akvitaaniast. Solistid vahetasid partiisid — kord laulis üks kõrgemat, melismaatilisemat partiid, kord teine. Seminaril tutvustasid nad Akvitaania saatust, seletasid seal tekkinud uut luuleja laulustiili, näitasid akvitaania neumakirja ning panid lõpuks kohaletulnud selle järgi laulma!

Instrumentaalansambel „Tõusev Kuu", neli noort neidist Hiinast, on väga ühtseks töötatud seltskond. Seminaril näitasid nad põhjalikult oma pillide mänguvõtteid — kaks näpitavat, üks poognaga mängitav ning üks pulgakestega löödav —, erinevaid (piirkondlikke) stiile jne; neid demonstreeriti nii soo-



Festivali üks peaesinejaid, bambusflöödi *shakuhachi* mängija Takashi Tokuyama on mööda Jaapanit ringi rännates kokku kogunud selle pilli repertuaari – nii palju, kui seda veel säilinud on, – ja rajanud *shakuhach'i*-muusika uurimise keskuse.

lopillidena kui ka ansamblis. Huvitavaimateks osutusid ka kontserdil üksi või kahekesi esitatud palad. Ansamblimäng tõi meelde nõukogude ajal nähtud (vene) rahvapilliansamblid, kus kõrgharitud mängijad virtuoossusega hiilgasid.

Festivali peakülalisi oli *shakuhachi*-mängija Takashi Tokuyama, kes andis kaks kontserti — soolokava kõlas ülikooli aulas, jaapani viisid, seatuna *shakuhachi*'le ja klaverile, Linnamuuseumis. Kõrgtehnoloogiline Jaapan peab samuti võitlema oma traditsioonide säilimise eest nagu mõni väikerahvas.

Tokuyama pianistist abikaasa Sakuko Tokuyama on Tokyo muusikakõrgkoolis koolitatud euroopa klassikalise muusika esitajaks. Ka Takashi ise on omal ajal mänginud metsasarve, kitarri, tundnud huvi džässi vastu, kuid 15-aastaselt avastas ootamatult, et Jaapanis on ka oma muusika, millest ta aga mitte midagi ei tea. Siis olevatki ta enda jaoks

leidnud bambusflöödi *shakuhachi*, VI–VII sajandil Koreast Jaapanisse tulnud pilli.

Meister näitas ja mängis erinevalt töödeldud *shakuhachi*'sid. Ürgse, loodusliku, ühest tükist koosneva ja seest peaaegu töötlemata vanema variandi valmistamisel on ebaõnnestumise võimalus suur – kahesajast-kolmesajast valitud bambusest võib heaks pilliks saada vaid üks, samal ajal kui seest spetsiaalse õli-vaha seguga töödeldud variant õnnestub igal juhul. Osa *shakuhachi* repertuaarist on isegi Jaapanis muutunud väga haruldaseks. Näiteks soolopalad, mida mängisid *zen*-mungad mediteerimiseks – aeglane, üksikuisse vaikseisse helidesse süüviv, vaikust kuulav, ümbrust ja olemist unustav muusika, mis oli ka Tokuyama esituses Tartus kuuldust meeldejäävaim. Tokuyama ise on samuti haruldus – ka Jaapanis. Ta on mööda maad ringi rännates *shakuhachi* repertuaari kildhaaval kokku kogunud, et päästa nii palju, kui veel päästa oli, lisaks rajanud selle repertuaari uurimise keskuse. Tokuyama südamelepandud soovitus: pole vaja analüüsida, vaid lihtsalt asja hoomata ja sellesse sulanduda. See lohutab mind mu kidakeelsuses idamaise muusika puhul.

Tõhusa loengu Põhja-India klassikalisest muusikast pidasid lähinaabrid, sarodimängija Sergey Antsupov (Akash) Lätist ning tablamängija Ritis Kamitšaitis Leedust. Lääne muusikaharidusega inimestena õnnestus neil india muusika aabitsatõdesid kiirelt ja kergelt selgeks teha. Õhtusele kontserdile jõudsid pärast seiklusi „Aeroflotiga" õnneks ka päris-indialased ja panid festivalile oma kõrgetasemelise esinemisega väärika ja kangesti džässmuusikat meelde toova punkti.

Kuna india muusika ja Idamaade helikunst üldisemalt on Tartu vanamuusikafestivali lahutamatu osa juba mõnda aega, küsisin festivali peakorraldajalt, flöödimängijalt ja -õpetajalt Raho Langsepalt:

Kuidas sa ida muusikani jõudsid?

Flöödi, euroopa keskaja muusika kaudu. 1990. aastate algul ostsin oma esimese india flöödi, mis on euroopa keskaegsele pillile lähedane instrument, ning püüdsin hakata seda mängima. Minu taust oli renessanss- ja barokkflöödimäng. Nendel on nn ristsõrmestus – noote on võimalik tekitada erinevate näpukombinatsioonidega, samas kui india flöödi mängutehnikas saavutatakse kõik alteratsioonid poolauke kasutades. Kui mängida suurte sõrmeavadega pilli renessanss- ja barokkflöödi tehnikaga, satume õige pea ummikusse – diatoonilised noodid häälestuvad, kromaatiliselt aga on peaaegu võimatu mängida, sest sõrmekombinatsioonid ei tööta. Ma ei leidnud võimalust Eestis seda pilli kellegi juures õppida ja ainus tee tundus leida õpetaja india kultuuriruumist. Minu kõige olulisem muusikaõpetaja on pime meister Hemapala Perera Sri Lankalt, kelle juurde sattusin tänu srilankalasest sõbrale, kes Tartus arstiteadust õppis. Perera on maailmas täiesti tundmatu, ta pole plaadistanud, samuti pole klassikaline muusika Sri Lankal väga heas seisus, kuigi oma pilli valitsemise ja muusikalise taseme poolest on Perera vaieldamatult üks tippmängijaid Põhja-India klassikalises muusikas. [Perera on olnud ka Tartu festivali külaline, viimati 2002. aastal – V.J.]

Õpingud Perera juures olid idamaa mõistes traditsioonilised: pead mängima järele, mida õpetaja ees mängib. Ehkki ka Indias on hakatud mälu abistamiseks kasutama noodikirja, siis õpetust, kuidas mängida, saab ikkagi ainult

Tartu vanamuusika-festivali peakorraldaja Raho Langsepp on flööti õppinud ka india kultuuriruumis, Sri Lanka pimeda meistri Hemapala Perera juures.

õpetajalt. Ja ma arvan, et see ka jääb niimoodi. Miks ei võetud Euroopas paljude aastasadade jooksul ja Ida kultuurides siiani noodikirja kasutusele? Sest seda pole tahetud teha! Miks olekski pidanud muusikat hakkama kirja panema, kui suulisel teel õppimine töötab väga hästi?

Läänes on rahvamuusikas, varajases muusikas ja džässis suur osa spontaansel improvisatsioonil. Tähtis on reegleid hästi tunda ja neid kasutades luua muusika kohapeal, esitamise ajal. Ida kultuurides on improvisatsioon veelgi olulisem. Muidugi oleks põnev teada, kuidas vanasti mängiti, kuidas kõlasid näiteks keskaja Euroopa ühed kõige intrigeerivamad instrumentaalpalad — istanpittad itaalia XIV sajandi käsikirjast. Aga käsikirjast ei selgu, mismoodi mängida, millised olid kaunistuskunsti eelistused, sest see oli suuline traditsioon. Siit ma jõuan festivali ideoloogiani, põhjenduseni, miks on erinevad

Malev Toome fotod

Hemapala Perera.

kultuurid sellel festivalil koos. Ühehäälne muusika, modaalne mõtlemine, mis on euroopa kultuuris eksisteerinud aastasadu, on araabia ja india kultuuris tänini elav ja arenev. Et mõista, milline võis olla improvisatsioon euroopa varases ühehäälses muusikas, pole meil kusagilt mujalt eeskuju võtta kui Idamaadest. Kui võrrelda euroopa keskaja muusikat Idamaade muusikaga, võime leida tohutult mitte ainult huvitavaid seoseid, vaid ka palju praktilist, mida õppida ja rakendada.

Vanamuusika mõiste on ju hakanud muutuma. Kui kaua aega mõisteti selle all keskaja, renessanss- ja barokkmuusikat, siis nüüd peitub selle mõiste taga pigem ajastuteadlik esituspraktika. Tänapäeval on hakatud ka väga hästi tuntud klassikalist muusikat hoopis uue pilguga vaatama ja interpreteerima, sest XVIII ja isegi XIX sajandi pillidel mängituna kõlab see ju hoopis teisiti. Ei saa öelda, et paremini või halvemini, aga tõepoolest teisiti. Selle teadmisega muusikat uurides ja mängides avastame lugematult palju huvitavaid kõlavärve ja ka nüansse, mis tänapäevaste pillidega väga jõuliseks kujunenenud orkestri- ja ansamblikoosseisudega lihtsalt kaduma lähevad.

Oled sa Eestis ainuke varajase muusikaga tegeleja, kes india kultuuriruumis õppinud?

Seda vist küll. Samas on ka „Hortus" mõni aeg tagasi hakanud pisut huvi tundma india muusika vastu, teinud in-

dia muusikutega koostööprojekte, nii et huvi pole ainult minul. Ka mõned keskaja flöödimuusika mängijad mujalt maailmast on hakanud india pilli avastama.

Kuidas korjad festivalile esinejaid?

Olen püüdnud valida esinejaid, keda olen varem ise kuulnud. Või on inimesed, keda usaldan, soovitanud. Kataloogi lahti lüües on seal ju kiidusõnad esineja kohta, aga teada ei saa suurt midagi...

1989. aastal õnnestus mul umbes kuu aega *Baseli Schola Cantorum*'is erinevaid tunde kuulata. Sidemed *Schola*'ga on säilinud, Baseli õppejõudude juures olen end täiendanud ja nendega kohtunud hiljemgi. Festivali korraldama hakates oli üks eesmärke hoida sidet selle kooliga, sest see on maailma olulisim õppe- ja uurimiskeskus eelklassikalise muusika õpetuse alal.

Takashi Tokuyama oma flöödikollektsiooniga.

Publikut on festivalil arvukalt. Oli see algusest peale nii või oled endale publiku kasvatanud?

Oleksid saalid algul tühjad olnud, poleks olnud ka tugevat motiivi edasi minna. Majanduslikult ots otsaga kokku tulemine on keeruline, äriidee seesugune festival kindlasti pole. Mis seda aga kompenseerib — sa näed, et seda asja on kellelegi vaja. Samas olen veendunud, et paljud potentsiaalsed kuulajad pole seda festivali veel üles leidnud. Publiku hulgas näen ma kahjuks vähe Tartu muusikaõpetajaid ja -õpilasi. Lubamatult vähe näen festivalil peetud loengutes ülikooli õppejõude, kelle aine — klassikaline filoloogia, teoloogia, vanad keeled või ajalugu — on muusikaga lahutamatult seotud. Paljud festivali külalised, kes on loenguid pidanud ja seminare läbi viinud, on oma ala tippteadlased ja nende pakutavat materjali sellisel kujul kusagilt lähikonnast kätte ei saa.

Mis puutub n-ö professionaalsetesse muusikutesse, siis nemad käivad eelkõige kuulamas kontserte, kus mängitavat repertuaari nad tunnevad, ja nad arvavad, et vanamuusika ei paku neile midagi. Aga teatud hetkedel nõuab nende professionaalsus asjaga kursis olemist. Vahel on vaja mängida näiteks mõni keskaja lugu või on mõnes tänapäeva teoses helilooja partituuri kirjutanud bambusflöödi — ja palun väga, keegi ei tea, mis asi see on või kuidas seda mängida.

KODU KESET ÜKSIKUT SAART

EVI ARUJÄRV

„Nargen Opera" ja Eesti Draamateatri ühisprojekt ***Joseph Haydni*** *õukonnaooper „L'isola disabitata" („Üksik saar").*
Lavastaja ***Priit Pedajas****. Kunstnik* ***Pille Jänes****.*
Tallinna Kammerorkester*, dirigent* ***Tõnu Kaljuste****.*
Osades: Costanza, Gernando naine – ***Helen Lokuta****; Gernando, Costanza abikaasa –* ***Mati Turi****; Silvia, Costanza noorem õde –* ***Kädy Plaas****; Enrico, Gernando kaaslane –* ***Rainer Vilu****.*
30. X 2004 Eesti Draamateatris.

Haydni õukonnaooper „Üksik saar" jutustab Pietro Metastasio libreto vahendusel tundeküllast lugu armastajate lahusolekust ja õnnelikust taaskohtumisest. „Nargen Opera" ja Eesti Draamateatri ühislavastuse atmosfäär mõjus esimesed pool tundi nagu kodumaine seebikas „Kodu keset linna": seesama igavlevate daamide tüütu *small talk* – ebaveenvad mured, tühine loba meestest ja koduloomadest (Costanza reetlik abikaasa *versus* Silvia taltsutatud hirveke). Edaspidi sugenes seebikaatmosfääri (auto)paroodia helki ja see andis lavastusele juba pisut teise maigu.

Lugu oli nagu klassikalises ooperis ikka – saatusliku eksituse ja juubeldava lõpuga. Õed Costanza ja Silvia viibivad kolmeteistkümnendat aastat üksikul saarel. Costanza on veendunud, et südametu abikaasa Gernando on ta hüljanud. Kui viimane koos kaaslase Enricoga saabub saarele kaasat otsima, selgub, et tegu ei olnudki alatu reetmisega, vaid vaene mees sattus röövlite kätte vangi. Pärast pisukesi arusaamatusi leiavad kaasad taas teineteist. Silviast ja Enricost saab teine armunud paar. Õnnelik lõpp ja kollektiivne juubeldus.

Imelik seda öeldagi (näiteks sõnateatris ju üldiselt ei eristu teksti vormiline ja sisuline funktsioon), kuid Haydni lavastuse üks mõjukamaid tegureid oli keel – „maakeelne" ettekanne Maarja Kangro tõlkes. „Lavastamist" oli nii sundimatu kõnekeele ja puhevil ärkamisaegse väljendusviisi koomilises kokkukõlksumises kui ka mõnes tekstinüansis, mis tahtlikult või tahtmatult viitas tänastele oludele. Üksiku saare ja Euroopa (euroopa keel!) vastanduses sai väikese kabjahoobi mõnede tagurlike ringkondade üldteada tagurlik isolatsionism. Saarel suureks kasvanud ja hüljatud õe käest meestevihkamise ära õppinud Silvia meestehirmus võis aimata kivi võitleva feminismi kapsaaeda.

Need olid siiski vaid kõrvalnüansid. Tähtsaim oli, et eestikeelsena sai Haydni *opera seria* ehk „tõsine ooper" lahti tavakuulajale paljuski just võõrkeelsusega seotud ülevtõsiduse rüüst ja näitas õukonnateatri loomust – naiivselt moraliseerivat, vähimagi psühholoogilise tõepärata maskimängu. Erilist psühholoogiat ei sisalda tegelikult ju ka Haydni muusika oma üsna standardse klassitsistliku intonatsioonide ringi ja stiliseeritud tundeväljendusega (teatud afekte kehastav harmoonia ja rütmikujundid, seosed rahvalike lauluviiside ja tantsudega).

Kolm riidelappi

„Üksiku saare" minimalistlikus lavapildis võis aimata majanduslikke põhjusi. Saart kujutasid mõnest „riidela-

Üksikul saarel kasvanud Silvia (Kädy Plaas) avastab, et mees ei olegi nii hirmuäratav olend, nagu ta vanema õe mõjutusel kogu senise elu on arvanud.

Foto peaproovist, kus Enrico osa esitas Uku Joller.

pist" vormitud kaljud või liivaluited. Kurbi, ärevaid ja rõõmsaid meeleolusid tähistasid puhastes toonides valgusvärvid. Veel mõned elementaarsed nipid — esiplaani rõhutamine ja tausta udusse mähkimine — ja oligi kõik. Lihtne ja odav. Naiivse süžee ja lihtsakoeliste karakteritega komplektis mõjus see kasinus täiesti loomulikult. Samas sättis tühi ruum, butafooria puudumine ja fookuses esiplaan publiku terase pilgu alla lauljad — nende lavasarmi, personaalsuse ja kehakeele. Valdavalt erilise (ooperi)koolita (koori)lauljate „lavastamisel" on teadagi piir ees. Enamasti määrab tulemuse osataitja personaalsus ja loomulik lavatunnetus.

Kehakeel ja liikumine on laval signaal number üks. Ajuti pisut ebakindlalt, kuid loomulikult, graatsilise hirvena liikus **Kädy Plaasi** Silvia. **Helen Lokuta** Costanza tasakaalukuses oli juba kindlamat lavakogemust, kuid ka rutiini. Üsna sundimatu oleku ja ka teatud ooperipäraselt artistliku häälekasutusega üllatas **Rainer Vilu** (Enrico). **Mati**

Taaskohtumise vapustusest minestusse langenud Costanza (Helen Lokuta) ja tema abikaasa Gernando (Mati Turi) tõsisest-traagilisest stseenist sai „Nargen Opera" ettekandes mõnus naeruelamus.

Turi (Gernando) dramaatiline vokaal ja jäigad poosid teenisid omal moel lavastuse koomilis-kerget meelelaadi.

Vähegi keerukamates ja kombineeritud ansamblilistes liikumistes (eriti II vaatuse kohtumisstseen ja lõpukvartett) oli siiski küllaga kohmakust ja koordineerimatust.

Lauljate lavalist kohmakust arvesse võttes on väike paradoks, et tegelikult tuli just ooperi teises vaatuses esile lavastuse rõõmus ja mänguline atmosfäär. Dramaatilise ja maneerliku, tõsimeelse ja võltsi lavaloogika kokkupõrked hakkasid tasapisi publiku turtsatusi esile kutsuma. Naerukohti tekitas „vapustatud" peategelaste ükskõikse elegantsiga väljutatud fraas „Ma suren"; kohtumisvapustusest minestusse langenud abikaasa juures tõsiooperlikus tardumuses monoloogi pidava Gernando lennukas lõppsõna — „Kui tuul ma naasen kohe"; üksteist palavikuliselt taga otsivate tegelaste asjalik kiirkõnnak üle lava. Või kokkuhoidlik ja tuntud, aga ikkagi lõbustav võte: kaks seljaga publiku poole seisvat orkestranti sõnakuulelikult juhtnööre kuulavate meremeeste sõnatus rollis.

Sõnateatri profid muidugi oleksid tegevuse teeselduse ja ooperi võltsdramatismi märksa paremini välja mänginud.

Üldiselt tundus lauljate vähene ooperilava kogemus isegi soodne, välistades ehk mõnegi standardposi. Veel enam: ajapikku hakkas just tegevuse ja liikumiste „loomulik" kohmakus ning psühholoogiline ebaveenvus publikut lõbustama. Lõpuks tuletas „Üksiku saare" lavastuse pretensioonitu, diletantlik atmosfäär meelde Tõnu Kaljuste ja Eesti Filharmoonia Kammerkoori kunagist Rotermanni soolalao projekti, kus kõlasid Raimo Kangro seatud Karl August Hermanni laulumäng „Uku ja Vanemuine" ning ärkamisaegset laulumängu parodeeriv Raimo Kangro lavalugu „Uku ja Ecu".

Üle kolmeteistkümne aasta jälle koos, seekord „igaveseks". Mati Turi ja Helen Lokuta.

Kuri inimene võib ka küsida, kui palju oli „Üksikus saares" lavastatud ja kui palju „loomulikku" diletantismi. Lõbustatud publikut meenutades võib selle küsimuse ka kõrvale jätta. Lavastuse enda loogikast lähtudes võiks siiski ohata, et tinglik-paroodiline mängulaad saanuks hoogu ja vürtsi veelgi täpsemalt stiliseeritud, vahest ka lausa „koreograafiliselt" paika pandud liikumistega. Samas — vaid kolme etenduse (ja garanteeritud täissaali) tarvis on ülemäärane viimistlus kindlasti liigne, majanduslikult kulukas tegevus. Majandusloogika ja kunstitegemine ei klapi iial valutult kokku.

Nagu kummipael

Tõnu Kaljuste on teada kui muusika sihikindel „lavastaja", keda iseloomustab täpsus ja humoorikas karakteriseerimisoskus — tunde ja distsipliini tasakaal. Nii oli ka „Üksiku saare" avamängu ja orkestrisoolodega. Orkestri mati värvinguga, tasakaalus üldkõlas oli stiili ja distsipliini, soolodes võluvat siirust.

Harri Rospu fotod

Tallinna Kammerorkester oli „Üksiku saare" lavastuses ka visuaalselt oluline osaline.

Oli väga häid (flööt, fagott, tšello) ja natukene ebakindlamaid soolosid (viiul).

Haydni muusikas oli ja on tähtis mustriselgus – eristumiste ja jagunemiste täpsus, teatav käsitöölik ratsionaalsus. XVIII sajandil ja juba varemgi tunti ju küll helijäljendust, muusikasse pandi kõuekõminat ja linnulaulu, kuid abstraktsem (romantismile omane) psühholoogiline semantika ja assotsiatiivsele kõlatajule tuginev (impressionistlik) loovus, mis mängib kõlavärvi ja pingega, oli veel tundmatu maa. See kõik on teada asi. Sellegipoolest ei distantseeru vana muusika ettekanded alati uuema muusika varjatud mõjutustest.

Kaljuste on selgete mustrite muusik. Talle omane klaar faktuuripilt sai Haydni ooperis ka stiililise tähenduse. Tehniliselt problemaatilisem oli orkestri ja vokaalpartiide haakumine. Kui arioossetes lõikudes ei olnud erilisi probleeme, siis orkestri ja lauljate muusikaline pingpong dialoogides ja retsitatiivsetes osades nõudnuks ilmselt märksa suuremat lava- ja stiilikogemust, kui lauljatel pakkuda oli.

Osatäitjate koorilauljataust tõi kaasa nii plusse kui ka miinuseid. Sopran Kädy Plaasi trumbiks oli võluv avatud tämber, kuid kõlapilti rikkusid pisut huilgav ülemine register ja tekstikaod madalamas registris. Tumedama tämbriga Helen Lokuta oli märksa teadlikuma ja reljeefsema fraasikujundusega. Mati Turi (võlts)dramatism haakus lavastuse koomikaga, kuid tema dramaatiliselt murduv, häälepingega mängiv intoneerimislaad mõjus Haydni ooperis ikkagi pisut võõrana. Reljeefse meloodiakujundusega ja tekstisisu mõtestavate lause- ja sõnarõhkudega üllatas Rainer Vilu, kelle esitus ei olnud küll laitmatu, kuid tabas midagi Haydnile ja õukonnaooperile olemuslikku. Selleks olemuseks või stiilituumaks võikski pidada teatraalset, täpsete tekstirõhutuste ja selge kontuuriga intoneerimis-

viisi, milles on kummipaela pinget ja elastsust, kuid mis hoidub ülemäärasest (romantilisest) häälepingega mängimisest. Ilmekas-täpne kõnereljeef kompenseerib Haydni helikeele stereotüüpe (korduvaid langevate kadentsidega fraasilõppe ja standardselt varieeruvaid toonika-dominandisuhteid), kuid ei püüdle veel psühholoogilise väljendusrikkuse poole. Selline muusikat täpselt ja ilmekalt „hääldav", kuid kõlapinget kontrolliv stiil kõlas tegelikult ka Kaljuste orkestripartiist. Lauljate puhul jäi siiski häirima udusevõitu kontuuriga või siis heitlikult dramaatiline intoneerimisviis.

Päriselt või mängult?

Tänaseni võimsa ja muusikateatrites domineeriva romantilise ooperitraditsiooni taustal, mida kannavad „psühholoogia" ja „draama", mõjub „Nargen Opera" valitud Haydni õukonnaooper ja selle lavastus lapsemeelse ja algelisena. Üldise demokraatliku kunstisituatsiooniga, kus „psühholoogia" asemel domineerivad stiil ja maneer, kõlab Haydni ooperi ja selle lavastuse lapsemeelsus väga hästi kokku.

Romantilise ooperi „psühholoogias ja draamas" kehastub üks vana kultuuriparadigma, mille sisimaks eesmärgiks on terviklik tõeluseillusioon, „päriselt" eksisteeriv ja inimesekeskne maailm. Stiil ja maneer teadagi ei esine päriselt, vaid üksnes mängult — on teeseldud ja ajutised. Stiili saab vahetada, sellesse saab sisse minna ja sellest saab välja tulla. Tänapäeva kultuuritarbija teab, et miski ei ole „päris" — isegi elu mitte. Samuti on teada, et kunstilooming (projekt, palagan, meelelahutus, *show*) on juba olemuselt äärmiselt ebatõeline ja ebatõsine asi — vähemalt seni, kuni asi ei puuduta raha. Katse kunstist mingit elust suuremat asja või teist, ülimat tõelusefekti otsida viitab iseloomuveidrusele. Selline on eluterve demokraatlik kunstikontseptsioon. „Üksiku saare" lavastuses tekitas küsimärke peale vokaaltehnika ja -stiili ka mõneti ebamääranе paradigmaatiline positsioon: alati ei olnud selge, kas tegemist on „päris"- või „mängult"-maailmaga. Üsna alguses tundus, et taheti nagu „päris", aga tuli nagu „mängult". Mõnikord hiljem oli vastupidi — et taheti nagu mängult, aga välja tuli nagu pisut ebaõnnestunud „päris"...

Kas nüüd teadlikult, aga Kaljuste on muusika „maailmu" valides alati eksimatult sotsiaalpsühholoogilisi trende tabanud. Kaheksakümnendatel algas metafüüsika aeg. Au sisse tõusis uus ja vana sakraalmuusika (Pärt, Bach ja teised). Praegune teine võimsaim kontekst on kultuuridemokraatia — monumentaalsed vaatemängud (muusikal) ja kubemepiirkonna üldinimlikke probleeme uuriv õukonnakroonika. Demokraatiat ehk rahvalähedust jätkubki nii Haydni rõõmsa helikeelega, naiivselt moraliseerivas õukonnaooperis kui ka „Nargen Opera" tööplaanis seisva nimeka inglase Thomas Adès' ooperi „Powder Her Face" süžees.

Paradoks, aga nii metafüüsika (sakraalmuusika kaemuslik loomus) kui ka silmailu (nüüdiskultuuri visuaalsuse dominant) kärbib muusika eriväärtuste, kõlalise käsitöö ja stiilinüansside tähtsust ja tähendust. Kuidas trendi tabamine ja esituskunst „Nargen Opera" tegevuses edaspidi sobituvad, seda näitab aeg. Haydni „Üksiku saare" lavastuses oli isiksuste sarmi, värskust, siirust ja mängulusti. Käsitöö — laulustiil ja lavastuslik viimistlus — jättis üht-teist soovida.

„L'AMOUR DE LOIN" EHK ÕIGUS UNISTADA

MERIKE VAITMAA

***Kaija Saariaho** ooper **„L'amour de loin"/ „Kauge armastus"**. Libreto: **Amin Maalouf**. Dirigent **Esa-Pekka Salonen**, lavastaja **Peter Sellars**, **Georgi Tsypini** lavapilt, **Martin Pakledinazi** kostüümid, valguskunstnik **James F. Ingalls**, koormeister **Marge Mehilane**.*
*Osades: **Gerald Finley** (Jaufré Rudel), **Dawn Upshaw** (Clémence), **Monica Groop** (Palverändur).*
***Soome Rahvusooper**, 25. IX 2004.*

Kaija Saariaho ei vaimustu, kui öeldakse, et tema ooper on ilus, sest tema eesmärk polnud ju kirjutada „ilusat muusikat". Ometi on võimatu vältida seda esimest reaktsiooni: uskumatult ilus. Sealjuures kindlasti mitmekesine, intensiivne, elav, liigutav jne. „Ilus ilma ilu ülbuseta", lauldakse ooperis. Ülbe, eneseteadliku ilu (=ilutsemise) ohtu Saariaho muusikas küll ei ole. Ja Esa-Pekka Saloneni juhatusel ei saaks ilutsevalt kõlada ükski teos, selleks on tema musitseerimislaad liiga vahetu, jõuline ja tark.

Angloameerika ja saksa kriitikud on võrrelnud Saariahot Debussy ja Messiaeniga (ooperikriitik ei pruugi tunda Murail' ja Grisey muusikat), ta ise nimetas hiljuti endale lähedaste heliloojatena hoopis Henri Dutilleux'd ja Magnus Lindbergi. Kõigi nendega võrreldes on tema muusika põhjamaisem, „tumedam".

Kui Soomes algas ooperi tõus (Aulis Sallineni „Ratsumies" / „Ratsamees", 1974; Joonas Kokkoneni „Viimeiset kiusaukset" / „Viimsed kiusatused", 1975), siis polnud Kaija Saariaho, Magnus Lindberg ja Esa-Pekka Salonen isegi veel üliõpilased, kõik kolm õppisid Sibeliuse Akadeemias aastail 1976–1981. Ooper ei huvitanud neid tookord ega kümmekond aastat hiljem, kui neist oli saanud soome heliloomingu uue modernismilaine esikolmik.

Mis ajendas elektroakustilise muusika loojana tunnustatud Saariahot ooperit kirjutama? Ühes intervjuus on ta kirjeldanud muljet Messiaeni „St François d'Assise'i" peaproovist Salzburgis 1992. aastal. Juhatas Salonen ja Dawn Upshaw laulis Ingli rolli, aga otsustav oli Peter Sellarsi lavastus. Saariaho, kes pärast Pariisi esietendust (1983) oli arvanud, et muusikaliselt suurepärane „Assisi Franciscus" ooperina siiski ei toimi, leidis nüüd: „Oli täiesti fantastiline lavastus ja mul tekkis tunne, et kui s e e on ooper, siis küllap kasvaks selleni minugi sõnavara."

Soome on hinnatud ooperimaa juba kolm aastakümmet, kuid sellist tähelepanu nagu Saariaho „L'amour de loin" pole varem äratanud ükski soome helilooja ooper. Sellist vastukaja tekitab nüüdisooper üldse harva, viimati — Thomas Adèsi „The Tempest" / „Torm" Shakespeare'i näidendi järgi, mis esietendus 2004. aasta veebruaris Londoni *Royal Opera*'s.

„Kauge armastus" oli Salzburgi festivali tellimus, esietendus seal Kent Nagano juhatusel ja Peter Sellarsi lavastu-

Krahvinna Clémence – Dawn Upshaw, kellele roll on kirjutatud.

ses 2000. aasta augustis ning on tänaseks lavastatud veel Pariisi *Châtelet'* ooperiteatris (2001), Bernis (2001), Santa Fes (2002) ja Darmstadtis (2003) ning kontsertversioonis ette kantud Londonis (2002). Bernis ja Darmstadtis tehti uuslavastus, Pariisis ja Santa Fes korrati Peter Sellarsi lavastust nagu nüüd Helsingiski, sama oli kujundajate kolmik ja naispeaosaline Dawn Upshaw. 2003. aastal sai Saariaho ooperi eest Grawemeyeri auhinna.

Ooper on tüübilt traditsiooniline: sündmustik kulgeb lineaarselt, muusika avab tegelasi ja olukordi. Libreto põhineb trubaduur Jaufré Rudeli, Blaye printsi elukäigul, millest kindlasti teada on vaid daatumid (1125–1148) ja osavõtt 1147. aasta ristiretkest. Säilinud on seitse Jaufré luuletust, neist neli koos muusikaga. Tema laule on salvestatud mitmele CD-le, ühel laulab muide Paul Hillier (*harmonia mundi* CD aastast 2000, mis oli saadaval ka „Laseringi" klassikaosakonnas selle parematel aegadel). Jaufré laulab kaugest armastatust, kellega pole kunagi kohtunud. Edasine on juba legend: et daam oli Tripoli (Liiba-

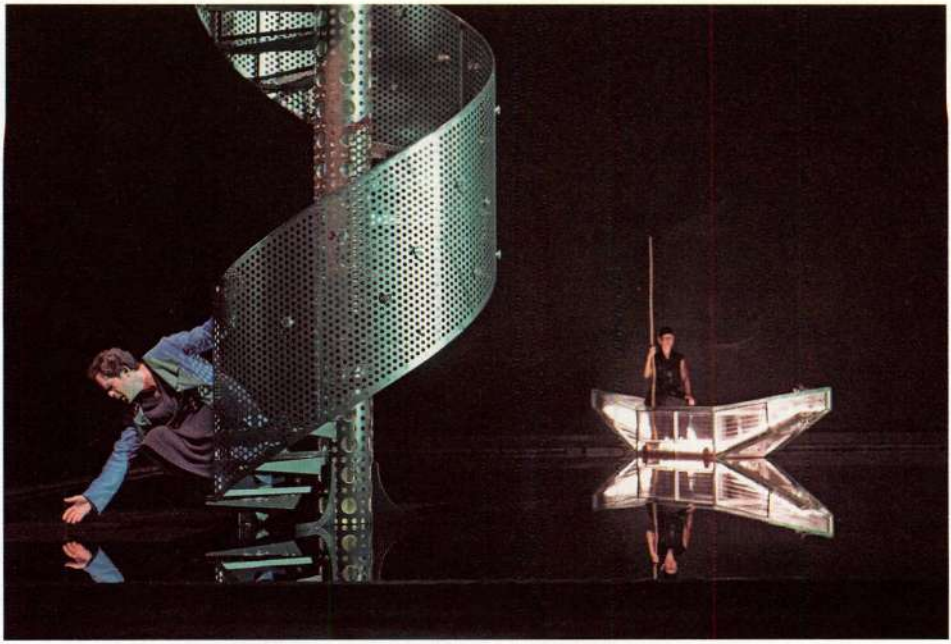
Trubaduur Jaufré Rudel (Gerald Finley) laulab kaugest armastatust.

non) krahvinna Clémence (lapsena võõrale maale mehele pandud provanslanna) ning et Jaufré sõitis orienti tema pärast, haigestus laeval ja, vaevalt randa jõudnud, suri armastatu käte vahel.

See napp lugu on lahti kirjutatud ooperi viies vaheajata mängitavas vaatuses, üldkestusega kaks tundi. Libreto autor, Goncourt'i auhinna laureaat Amin Maalouf on pärit Liibanonist, elab 1977. aastast Pariisis ja kirjutab prantsuse keeles; tema ajaloolisi romaane, milles faktid põimuvad fantaasiaga, on võrreldud Umberto Eco omadega. Ooperi tekst on prantsuskeelne, katketega Jaufré värssidest oksitaani ehk vanas provanssaali keeles. Soome Rahvusooperis olid tiitrid nii soome kui ka inglise keeles ning tõlkegi järgi võib taibata, et tekst on suurepärane — lihtsa sõnastusega, ent psühholoogiliselt huvitavate, värskete ja poeetiliste detailidega.

Tegelasi on ainult kolm. Jaufréd (bariton) ja Clémence'i (sopran) seob Palverändur (metsosopran), kellelt kumbki teisest teateid saab. Koor (Jaufré sõbrad; Tripoli naised) tegevuses ei osale, üksnes diskuteerib Jaufré või Clémence'iga, otsekui ratsionaalne, kahtlev hääl neis endis. Sellarsi lavastuses pole koor isegi lavale toodud. Suurele orkestrile (sh neli flööti, muidu kolmene puupillirühm, neli löökpillimängijat, kaks harfi, klaver) lisandub IRCAMis ette valmistatud *live*-elektroonika, autori sõnul orkestri laiendus, sulandudes orkestrikõlaga nii delikaatselt, et selle olemasolu märkab üksnes spetsiaalselt jälgides.

Kas Saariaho muusikaline käekiri on ooperis kardinaalselt muutunud? Võrreldes tema postserialismi pinnast välja kasvanud, eriti introvertsete ja peenekirjaliste noorpõlveteostega küll. Kuid muudatus on olnud sujuv. Ooperit ümbritseb ka terve satelliitteoste rühm: aastail 1995—1999 eelkäijatena valminud „Château de l'âme" / „Hinge loss" sopranile, kaheksale naishäälele ja orkestrile, „Lonh" / „Kauguses" sopranile ja *live*-elektroonikale (Jaufré Rudeli



Palverändur (Monica Groop) toob Jaufréle (Gerald Finley) teateid Clémence'ist.

tekst) ja „Oltra mar"/„Üle mere" koorile ja orkestrile, ning hiljem, juba esietendunud ooperi muusikast tehtud süit „Cinque reflets"/„Viis refleksiooni" (2001). Kõik neli teost, juba ilmunud ka CD-del, on mõjustanud kuulaja kujutlust Saariaho tänasest muusikast.

„Kauge armastuse" muusika pole silmatorkavalt, s.o kõrvu torkivalt modernne, kuid ammugi mitte retrolik. Enamasti on selgelt tajutav muusika helistikuline põhi ja Jaufré laulud tuginevad keskaja laadidele, meloodiajoonte keerdudes arabeskidena nagu ehtsas trubaduurimuusikas. Kuid üksnes n ü ü d saab olla loodud rikas, pidevalt uuenev, värvilise peengraafikana mõjuv helikude.

Salzburgis on teada olevalt konservatiivne ooperipublik, aga esietenduse lõpul seisti, niisamuti Helsingis nähtud etendusel. Alati ei pruugi *standig ovation* ju publiku jäägitut andumust väljendada, igatahes USAs järgnevat see juba igale kontserdile ja etendusele, mistõttu ilus komme olevat kaotamas tähendust. Aga mitte kuidagi ei saa formaalselt, moe pärast tekkida need pingelise vaikuse hetked, mil terve saal tundub hingavat lavaga ühes rütmis. Ja neid oli Helsingis nähtud etendusel palju.

Saariaho sõnul on tema ooper inimese soovist ja õigusest unistada, niisiis ajatu lugu. „Kauge armastuse" õhulisel, puhta joonega lavareaalsusel pole XII sajandi olustiku realistlike detailide koormat ega pealetükkivaid seoseid meie ajaga. Laval on palju avarust, mängivad vorm ja värv ja proportsioonid. Kummaski lavapooles on klaasine keerdtrepp: vasakul Jaufré ja paremal Clémence'i maailm. Keerdtreppi on hõlpus näha lossitrepi või tornina, miks ka mitte inimpsüühika sümbolina. Valguse muutudes sätendavad trepid erisugustes värvinüanssides. Lõpuvaatustes on laval laev — valgustatud kontuur, kummituslik ja kaunis.

Selle arhitektuurse fantaasiaga loodud lavapildi autor Georgi Tsypin ongi

Gerald Finley ja Dawn Upshaw armastajate ainsa kohtumise stseenis.

kõigepealt õppinud arhitektuuri: ta lõpetas 1977. aastal Moskva Arhitektuuriinstituudi, kahe aasta pärast lahkus N Liidust ja 1984. aastal lõpetas ka New Yorgi ülikooli lavakujunduse osakonna. Praegu teeb ta kujundusi tipplavastajatele USA ja Euroopa tähtsaimates ooperimajades ning tegutseb skulptorina.

Peter Sellarsilt pärineb kujunduse kõige lennukam ja kummalisem idee: ooperi viimases, veepiirile toodud stseenis katab lava lauljate pahkluudeni ulatuv vesi. Ühes TV-saates põhjendas Sellars seda järgmiselt: vesi (meri) ühendab armastajaid, ja Kaija Saariaho muusika assotsieerub temal merega.

Sellars on „kiiksuga" lavastaja (tema kohta tavaliselt kasutatav „vastuoluline" tundub liiga nõrga väljendina...). Tema tegi John Adamsi ooperite hinnatud esmalavastused. Ligeti „Le Grand Macabre'i" lavastus tekitas autoris nördimust. Tal on olnud loogiliselt välja töötatud ideid, mis ei toimi, näiteks on ta püüdnud teha teravalt poliitilist teatrit Mozarti ooperites, minnes vastuollu heliloojaga, keda üle kõige huvitas inimloomus. Mõtte tuua lavale vesi võiks

Sakari Viika fotod

Jaufré surmast vapustatud Clémence (Dawn Upshaw).

seevastu tunnistada täiesti hullumeelseks, aga see toimib! Vee mustjas läige ja helevalged sätendavad pritsmed, kõik kummastavate valgusnüanssidega, on pilt, mis liitub Jaufré surma ning Clémence'i lõpumonoloogi teksti ja muusikaga võimsaks kujundiks.

Saariaho ooperi tegelasi on Sellars mõistnud ja armastanud. Tema lavastustes korduvalt osalenud Dawn Upshaw sõnul tunneb Sellars alati teost paremini kui keegi teine, ja ta ei väsivat nõudmast lauljalt tõlgendusnüansside täpsust. Kolm maailmanimega solisti — Kanadas sündinud Gerald Finley, Soomest pärinev tallinlaste ammune sümpaatia Monica Groop ja ameeriklanna Dawn Upshaw — olid kõik väga head, igas mõttes. Upshaw intensiivsus oli peaaegu jahmatav. Kas on võimalik, et ta kõik etendused suudab teha ennast sel kombel kulutades, üleni rolli sukeldudes? Tema harukordselt kirka tämbriga hääles oli loendamatuid väljendusvärve, kui vaja, siis ka vähem kauneid. Tõsi, Clémence ongi ooperi kõige rikkam karakter: algul üsna lapselik, kasvab ta Jaufré laulude ja armastuse mõjul, elab lõpus läbi vapustuse ja tõstab seesmiselt mässu jumala vastu. Palub küll andeks, kuid me ei tea enam, mida ta täpselt mõtleb ja kellega kõneleb. Kui ta isegi teab.

Teatril oli välja panna ka teine, puhtkodumaine koosseis, mida juhatas Susanna Mälkki ja mis arvustajaid samuti rõõmustas. 16. septembrist 30. oktoobrini anti kokku 11 etendust, kõik olid välja müüdud. Juba on teada, et Kaija Saariaho kirjutab uut ooperit, et 2006. aastal on „Kauge armastus" taas *Kansallisooppera* mängukavas ja et septembris salvestatud etendust näitab YLE TV1 veel tänavu 30. detsembril. Jälgigem reklaami!

PLURALISTLIKUST MUUSIKAANALÜÜSIST

DOMINIK SEDIVY

Sissejuhatus

Käesoleva artikli eesmärk on diskuteerida muusikaanalüütilise pildi üle, mille ideaaliks on erinevate analüüsimeetodite paljusus. Arutlus toetub ühest küljest Gottfried Scholzi publikatsioonile „Pluralismus analytischer Methoden"[1], teisalt võetakse ette katse vaatlusalust problemaatikat struktureerida. Vaatluse all ei ole seega mitte ühe või mitme muusikateose konkreetse analüüsi meetod, vorm ega sisu, vaid meetodite omavahelised suhted analüüside paljususes ning selle paljususega ümberkäimise võimalused.

Kõigepealt iseloomustaksin pluralistlikku muusikaanalüüsi mõningate tsitaatide abil:

Paralleelselt uue muusika enese süsteemivabadusega, mis ei nõustunud enam järgima ühtegi defineeritud teooriat ega suunda, arenes välja analüütilise vabaduse teadvus, mis läheneb teosele individuaalselt, selle asemel et teha seda süsteemikuulekalt, normatiivselt või dogmaatiliselt. Eemaldumine korrastatud, kindlustatud „teooriast" toob endaga kaasa analüütilise sõltumatuse ja paljususe. Aga see tähendab ka sidususe kadu.[2]

Clemens Kühn vaatleb selles tsitaadis muusikaanalüütilise pluralismi arengut kui paralleelnähtust kunstiloomingu süsteemieitusele. Ta ütleb, et seoses sellega tekkinud vabadusega tuleb siitpeale igale teosele läheneda individuaalselt. See „individuaalne lähenemine" viib selleni, et analüüsitav teos ning analüüs asetatakse vastastikusse otseseosesse, st enam ei projitseerita teatud kindlat muutumatut analüüsisüsteemi teosele, vaid metoodilisse jäikusse siseneb dünaamika. Pisut liialdades võiks isegi öelda, et teos põhjustab oma analüüsi ise, ehk täpsemalt öeldes loob analüüsija analüüsi oma subjektiivsest ja muusikalisest teosemuljest lähtudes ning tema käsutuses oleva analüüsimeetodite[3] arsenali ning oma analüütiliste ja kreatiivsete võimete põhjal.[4] Nii ei eksisteeri enam patentlahendusi analüüsi jaoks, on vaid olemasolevate analüüside paljusus — loomulikult ilma täielikkuse ja tõe ambitsioonita — ning diskurss. Igasuguse analüütilise absoluudinõude kadumise tõttu muutub ka „õige" ja „vale" määratlemine. Just nimelt seda väljendab Clemens Kühn, kui ta kogu kunstivaldkonna kohta ütleb:

Ei ole õiget ega valet, vaid ainult sobivuse astmed.[5]

Oma olemuselt absoluutne küsimus „õigest meetodist" taandub „sobivusele". Kuna meetodi valik ei ole kohustuslik, muutub ka analüüs ise selle tagajärjel millekski tinglikuks, isegi mänguliseks. Seda juba kaugemale viivat teed astub Diether de la Motte, kui ta ütleb:

Analüüsi lõpul peaks seisma selline lause: Armas kuulaja, seda lugu võid sa sageli kuulata, ning rahulikult kord nii ja kord naa. Aga ka analüütik võib seda analüüsida kord ühel ja siis jälle hoopis teisel viisil.[6]

Ja isegi analüüsi sobivuse küsimus ei ole de la Motte'i silmis siduv, kui ta toob esile atraktiivsuse momendi:

Kui on teada, et see on ebasobiv, võib just olla väga atraktiivne kord ka ebasobivalt analüüsida.[7]

Ebasobiv moodus võib niisiis olla ka väga atraktiivne! Siiski tekib küsimus: juhul kui ebasobiv on atraktiivne (või kui ta seda olla võib) — sobiv on seda niikuinii, muidu ei oleks ta ju „sobiv"; või teisiti: ebasobiv legitimeeritakse „atraktiivsuse" kaudu ja muutub seega „sobivaks" —, kuivõrd relativeerub siis selle kaudu sobivuse moment ise. Clemens Kühn läheb sarnast teed de la Motte'iga, kui ta ütleb:

Loomulikult tahab igaüks end esitleda nii iseseisvalt ja originaalselt kui võimalik, nii et kohati ei tule mängu mitte lihtsalt isiklik meetod, vaid spetsiaalselt väljamõeldu.[8]

Temale on iseseisvuse ja originaalsuse soov analüüsi enesestmõistetav atribuut (liialdatult: muusikaanalüüs kui prestiiži objekt).

Järgnevalt võetakse muu hulgas arutluse alla, kas need mõtteavaldused kaotavad oma väljendusjõust, kui nad on kontekstist välja rebitud nagu siin, ning ei ole seetõttu täies ulatuses mõistetavad, või, kui see nii ei ole, kas ja kuivõrd leiab siin aset muusikaanalüüsi tendentslik iseseisvumine analüüsimänguks ja analüüs asub teele, millel ta emantsipeerub teosest, muutudes omaette eesmärgiks.

Lubatagu veel üks üldine märkus käesoleva teksti vormi kohta: vaatamata oma paratamatule lineaarsele struktuurile palun teda mitte võtta puhtalt lineaarse argumentatsioonina. Paljud tekstikohad viitavad üksteisele ning on üksteisest sõltuvad. Vastavad põikviited on antud tekstis, seetõttu on soovitav lugeda seda teksti kõigepealt lineaarselt ning seejärel põikviiteid järgides.

I Pelk paljusus kui ideaal

1. Radikaalne pluralism kui dekonstruktivistlik fenomen

Rangelt võttes algab ja lõpeb pluralism tõdemusega, et ei saa olla ainult üht „tõelist" analüüsimeetodit.[9] Siit järeldub esiteks teiste analüüsimeetodite tõrjumise võimatus ja teiseks avatuse nõue. Ühes ettekandes 2003. aastal lausus Gernot Gruber selle kohta järgmist:

Tähtsam kui „avatud kontseptsioonid" näib siin olevat avatus selle suhtes, millist mõju avaldab kunst vastuvõtjale. Et seda avatust saavutada, on paradoksaalsel kombel vaja mõningast naiivsust ning samal ajal ka püüdlust hoida distantsi oma veendumustega. Ainult sel kombel on võimalik leida uusi pöörakuid kommentaaride kommentaaride kommentaaride lõputuile järgnevustele.[10]

Gruber nõuab siin teatud eneseületust ning teaduslikku tolerantsi. Selle argumendi taga on tunda pluralistlikku tagapõhja, kuigi seda mõtteavaldust võib mõista ka kui nõuet reduktsionistlikus mõttes (nimelt kui subjektiivse dispositsiooni reduktsiooni nõuet võimalikult koormamatu teosevaatluse kasuks). Tema soovist „uute pöörakute" järele loen ma aga välja, et vähemalt tema arvates pole pelgas pluralismis võimalik näha tõeliselt rahuldavat eesmärki. Seda enam konstruktivistlikult meelestatud inimese arvates, rääkimata sellest, kelle mõtlemisele mängib olulist rolli tõemõiste (käesoleval juhul pole oluline, kui problemaatiline see mõiste teatavasti tänapäeval on, olgu siinkohal üksnes viidatud ümberlükkamatule tõsiasjale, et eksisteerib inimesi, seahulgas ka eriala autoriteete, kelle jaoks on sellel oluline tähtsus). Järgnevalt võiks asuda „kommentaaride kommentaaride kommentaaride lõputute järgnevuste" korrastamise katsele (vt ka IV ptk). „Sobivuse astmete" eristamine võiks olla siinkohal kasulik, siiski tuleks teadvustada, et just nimelt see eritlemine toimub pigem hinnangute ja vähem teaduslike faktide põhjal (vt sobivuse küsimuse kohta III ptk, 1 ja 2).

Eelkõige vastandub pluralism oma tõelises tähenduses igasugusele radikaalsele konstruktivismile, nõuab või-

maluste paljususe samaväärset tunnustamist ning püüab selle hulgaga toime tulla. Radikaalne pluralism ei eita küll „ideaalse analüüsi" ja „kunstiteose tõe" metatasandi olemasolu, küll aga avaldust, et midagi niisugust oleks kunagi saavutatav. „Ideaalne analüüs" koosnevat kõigi mõeldavate ja mõeldamatute analüüside koguhulgast ja ainult see saaks viia „kunstiteose tõeni". Kuna niisugune „ideaalne analüüs" eksisteerib ainult idee tasandil, millele võib üksnes püüda läheneda, jääb ka seesugune „tõde" alati kättesaamatuks. Seega on järjekindlal pluralismil tugev dekonstruktivistlik hoiak. Sest mainitud eesmärgi saavutamise võimalikkuse eitamisega lammutab ta ühest küljest kõik tema meelest illusionistlikud teooriad, mis lähtuvad sellistest eeldustest („ideaalne analüüs", tõeotsing). Teiste sõnadega, radikaalne pluralism kaotaks oma eksistentsi õigustuse, kui „kunstiteose tõde" oleks tõepoolest leitav ühe(ainsa) analüüsimeetodi abil. Teisest küljest viib see eitamine subjektiivsete dispositsioonide demonteerimisele eespool toodud Gernot Gruberi tsitaadi teise tõlgenduse mõttes. See, mis järelikult üle jääb, on kunstiteos oma lahendamatu mõistatusliku iseloomuga, lõplik paljusus analüütikuid faustlikus mõttes („Da steh ich nun, ich armer Tor! Und bin so klug als wie zuvor" — „Nüüd seisan seal, ma vaene narr! Ning olen sama tark kui enne") ja analüüsivõimaluste lõpmatu paljusus, millest mitte ükski ei saa iialgi viia eesmärgile (tõeotsingu mõttes). See on tõelise pluralismi algus. Aga see on ka samas tema lõpp, sest nende kolme eeldusega kaasneb vältimatu pealetükkivusega mõttekuse küsimus, mille käigus pluralism muteerub ideaalist mõeldavalt halvimaks juhtumiks ja analüüs nõuab uuendatud suunamist (vt ka II ptk).

2. „Ideaalne analüüs"

„Ideaalse analüüsi" otsinguil on oluline, kas on tegemist ühe või mitme analüüsiga. Niikaua kui analüüs püüdleb kunstiteose irratsionaalse mõistatuslikkuse „dekodeerimise" poole, peaks pluralistlikus mõttes väitma, et singulaarne eesmärgile viiv „ideaalne analüüs" pole võimalik. Küll aga oleks see mõeldav, kui analüüsi eesmärk (nagu näiteks analüüs kui vormianalüüsi, harmoonia, polüfoonia vm õppevahend) ning samuti ka analüüsija lähtepunkt (näiteks analüüs muusikateooria õpetaja, muusikaajaloolase, dirigendi vaatepunktist) oleksid konkreetselt defineeritud. Analüüsija lähtepunkt ning analüüsi eesmärk kuuluvad tihedalt kokku. Üldiselt on konkreetne eesmärk konkreetsete vahenditega potentsiaalselt täiesti (st sama hästi kui alati) saavutatav. Abstraktne (ideeline, aloogiline) eesmärk on konkreetsete vahenditega aga alati saavutamatu, sest eduka, eesmärgile viiva analüüsi puhul peaksid lähtepositsioon, eesmärgipüstitus ning meetod asuma samal tasandil (piiravad elemendid on siinjuures lähtepunkt ning eriti meetod). Nii eksisteerivad korrektselt defineeritud eesmärgi ning lähtepunkti puhul täiesti (singulaarsed) „ideaalsed analüüsid", need on siis kõik, mis võimalikult otstarbekalt ja mõistetavalt eesmärgile (või paljude võimaluste puhul — parima lahenduseni) viivad. Sealjuures on aga konkreetse eesmärgi ning lähtepunkti korrektse defineerimise probleem sageli raskem kui ideaalse analüüsi mooduse leidmine ning teostamine. Sageli viiks selline analüüs ka ebaoluliste või olemuslikult väheütlevate tulemusteni, kuna eespool toodud ühise tasandi saavutamiseks tuleks sageli ette võtta liiga suuri kitsendusi.

Küsimuses, kuidas tekitada „ideaalne analüüs" kõikide analüüside kogumina, tõdeme, et eesmärgi ja lähte-

punkti (eespool mainitud tähenduses) korrektse definitsiooni puhul kujutab see endast kõige vähem otstarbekat teed. See oleks umbes nii, nagu sooviksime ühendada paberil kahte punkti ning joonistaksime välja kõik võimalikud ühendused (st paber oleks täielikult täis kritseldatud, selle asemel et ühendada kaks punkti sirgega).

Analüüsi eesmärgiks seatud tõeotsing või teose mõistatuslikkuse lahtimõtestamine on teatud vastuolus pluralismiga (vt I ptk, 1), sest see postuleerib paratamatult tõeotsingu võimatust „ideaalse analüüsi" kui meetodi kaudu. Ka viitab pluralismi pelk olemasolu sellele, et analüüsi lähtepunkti, eesmärgipüstituse ja meetodi ühine tasand on üldjuhul praktikas kas ülimalt ebaotstarbekas (siin tuleb siiski teha teatud mööndus, sest instrumentaliseeritud analüüs, näiteks õppeotstarbel, on oma olemasolu õigustanud) või puudub täiesti. Nii võib oletada, et analüüsi eesmärgipüstitus on üldiselt tõepoolest ülimalt abstraktne (abstraktne lähtepunkt nagu ka abstraktne meetod on välistatud, kuna analüüsi teostavad enamasti empiirilise mõtlemisega, koolitatud ning empiiriliste vahenditega varustatud spetsialistid, kelle töö motivatsiooni sellele vaatamata väga harva uuritakse ning mis jääb seetõttu abstraktseks) ja loob seega eelduse pluralismi tekkeks, sest muidu oleks ta ülimalt ebaotstarbekas (vt eespool) ning kellelgi poleks põhjust selle peale tulla. Avalik ning topeltvastuolu seisneb nüüd selles, et abstraktne eesmärgipüstitus (nagu näiteks kunstiteose „tõde" või „mõistatuslikkus") on küll pluralismi eeldus, pole aga sellega teisalt mitte kuidagi ühendatav, kuna ta sisaldab selle eesmärgi saavutamise võimatuse tunnetust (vrd I ptk, 1). Teisest küljest aga püüdleb ta siiski selle eesmärgi poole. Seega seisame vajaduse ees esitada uuesti küsimus analüüsi mõtte ja eemärgi kohta.

3. Pluralism kui maksimaalne lähenemine „kunstiteose tõele"

„Tõe" otsing „ideaalse analüüsi" kaudu takerdub kolme asja taha: „tõe", (üheainsa) „ideaalse analüüsi" ning nende mõlemaga seotud „mõistmise" küsimuse taha. Esiteks puudub definitsioon tõe kohta[11] (lahtiseks jäägu, kuivõrd seostub teatud intersubjektiivne tunnetuskonsensus muusika kuulamisel „tõega"), teiseks on „tõe" ilmselt — teaduslikust lähtepunktist — küsitava (st tõestamatu) olemasolu tuvastamine loomulikult samuti kahtluse all. Nii ei saa tegelikult kunagi ühegi teadusharu ülesandeks olla tõe „leidmine" — äärmisel juhul ehk ainult selle otsimine. Üldiselt saab eespool toodud postulaadi „tasandite samasus" (vt I ptk, 2) põhjal öelda: tõenäosus „tõe" „jälile" jõuda kahaneb pöördvõrdeliselt selle idealiseeringu astmega. Kui tõe all mõistetakse kõrgeimat võimalikku ideaali, siis võib oletada, et empiirilisel teel tõeni jõudmise võimaluse tõenäosus on kaduvväike, st praktiliselt võimatu. Teisest küljest aga võimaldaks tema olemasolu korral üksnes tõde kui kõrgeim ideaal tema eksistentsi eitamist (sest vastasel juhul oleks ta tuvastatav ja võiks oletada, usaldades inimkonda, et ta on juba üles leitud ning iga inimene peaks olema piisavalt tark, et olla veendunud tema olemasolus). See ei tähenda mingil juhul, et tõde „peaks olemas olema", vaid ainult, et on suhteliselt tõenäoline, et ei saa olemas olla „poolikut" (st „mitteideaalset") tõde, kusjuures tema tegeliku eksistentsi küsimus jääb endiselt selgitamata. „Ideaalse analüüsi" küsimuse puhul kehtib niisamuti: mida konkreetsem on analüüsija eesmärk ja lähtepunkt, seda tõenäolisem on singulaarse „ideaalse analüüsi" olemasolu võimalikkus. Mida abstraktsem on eesmärk, seda saavutamatumaks muutub eesmärk ühe konkreetse analüüsi toel.

Samas aga kasvab suurema hulga erinevate analüüside abil („ideaalne analüüs kui tee", vt tagapool) tõenäosus ligineda eemärgile lähimal asuvate saavutatavate punktideni. Siin peitub pluralismi peamine legitimatsioon.

Kolmas punkt on kunsti „mõistmise" küsimus. Ma analüüsin teost ning ma saan sellest aru! Kui „arusaamise" mõiste on puhtalt ratsionalistlik ja ühtlasi analüüsi selge eesmärk, on meetodite pluralismil tõesti mõtet. Sellisel juhul kujutab ta endast optimaalset meetodit, sest mitmekülgse muusikateosele lähenemise kaudu oleks kaetud niisama palju erinevaid mõistmise tahke. Sisaldaks „arusaamine" siiski ka üksnes osaliselt ootust suuta midagi abstraktset mingil moel „lahti mõtestada" (vrd siin jällegi eeltoodud situatsiooni „Faustis"), siis suhtuks seda laadi „mõistmine" konkreetsesse analüütilisse meetodisse samamoodi kui „tõde". Nii on näha, et arusaamise mõiste on seotud ühelt poolt tihedalt meetodi küsimusega, tõemõiste aga eesmärgipüstitusega.

Küsimus, kas pluralismist võiks teose irratsionaalse tõeväärtuse otsinguil tõepoolest kasu olla, jääb lahtiseks. Tulles tagasi eeltoodud võrdluse juurde paberi ja punktidega (vt I ptk, 2), pakuksin järgmise võrdluspildi. Üks punkt asub paberil, teine hõljub kusagil lehe kohal või selle all. Loomulikult võime paberi täis joonistada, end sealjuures lohutades, et oleme ju ikkagi midagi teinud ning kindlasti ka ühes tundmatus (?) kohas sihtpunktile lähemale nihkunud. Kandes nüüd selle üle käsitletavale teemale, oleme muusikaanalüüsi tulemuslikkuse osas silmitsi ehmatava tõdemusega, et pluralism ei saa iialgi juhtida eesmärgile (kuna see asub ühes teises dimensioonis) ja kujutab seega endast puhast tegutsemisteraapiat, niikaua kuni ta ei oma (lisaks ka) mingit muud eesmärki.

Võiks aga ka postuleerida, et kunstiteose „tõeväärtuse" lähedust määratleb inimene intuitiivselt (võib-olla on see võrreldav laste „külma" ja „sooja" määratlusega otsingumängudes). Tõeline eesmärk jääb küll edaspidigi saavutamatuks, siiski saab aga võimaluste paljususe abil eesmärki sisse piirates ligineda sellele lähima võimaliku distantsini (vastavalt imaginaarsele „jaa" otsingule hulga „ei'de" kaudu) ning eristada üksteisest erinevate lähenemismooduste astet. See eristus võiks vastata ehk analüüsi „sobivuse" küsimusele (vt tsitaati sissejuhatuses). Pluralismis ei oleks seega „ideaalne analüüs" mitte meetod, vaid tee.

4. Pluralism — ja mis nüüd?

Eelnenud tekstist selgus, et pluralism on lihtne konstruktsioon teoorias, seevastu aga äärmiselt kompleksne praktikas, tänu muutuvaile raamtingimustele, nagu lähtesituatsioon, eesmärgipüstitus, tõe- ja arusaamise mõiste. Nagu näidatud, juhib pluralismiga tegelemine erinevaid radu pidi vähemalt muusikaanalüütilise mõtte tagamaade uurimiseni (see küsimus tuleb lähemalt vaatluse alla II peatükis). Üldiselt aga on pluralism pigem tõdemus ning tagajärg kui lahendusmudel: ta ei vasta ühelegi küsimusele, vastupidi, ta esitab neid — ja nimelt senitundmatu ägedusega. Nii ei paku ta küll mingit lahendust, on aga siiski oluline teenäitaja, orienteerumisjuhend, vastavalt inimese dispositsioonile. Ta ärgitab dekonstrueerima seni kõigutamatut ning esitama uuesti põhiküsimusi. Seega on tõdemus, et üksik analüüs ei saa viia tõeni, küll oluline, ei anna aga absoluutsest vaatepunktist lähtudes teose kohta ei kvalitatiivselt ega kvantitatiivselt rohkem teavet, kui selle kohta erinevate frontide taga juba vaikimisi peidus, vaid kannab lihtsalt ideaali singulaarselt üle pluraalsele. Sellest tulenev raskus analüüsija jaoks

võrdväärsete liikmete paljususega midagi mõistlikku peale hakata – kuna juba ka pelgalt vähese, lõpliku, struktureerimata paljususe teadlik haaramine kujutab endast lahendamatut probleemi – juhib ta küsimuse esitamiseni selle kohta, mis teda selle situatsioonini viis, nagu ka lahenduste otsinguni. Nii sünnivad erinevad mudelid, nagu analüüsi mõttele uue suuna leidmine või katsed struktureerida pluralismi erinevate meetodite abil (nagu näiteks diskurss, isiklik arvamus jne). Need iseenesest juba pluralismi seljataha jätvad erinevad võimalused tulevad arutluse alla edaspidi.

(Järgneb)

Helilooja, muusikateadlase ja dirigendi DOMINIK SEDIVY *(s. 1978) käesolev artikkel on avaldatud tema koduleheküljel: http://www.geocities.com/Paris/Cinema/7029/myhp/*

Saksa keelest tõlkinud
SAALE KAREDA

Kommentaarid:

[1] „Analüütiliste meetodite pluralism". Scholz, Gottfried (väljaandja): Pluralismus analytischer Methoden. Publikationen des Instituts für Musikanalyse Wien, 3. kd, Frankfurt: Peter Lang 1996. Publikatsioon sisaldab 1994. aastal Viini Muusikaülikooli muusikaanalüüsi instituudis aset leidnud samanimelise sümpoosioni referaate ja diskussioone.

[2] Clemens Kühni lõppsõnast: Scholz, *op cit*, lk 193.

[3] Pluralism eeldab seega loomulikult paljude vähem või rohkem võrdväärsete meetodite olemasolu.

[4] Selle kohta ütleb ka Clemens Kühn: „Kas ei ole mitte analüüsi tulemuseks see, mida ta teosele omistab? Kas ei provotseeri mitte meetod tulemust, kuna igaüks huvitub erinevast? [- - -] Ülepea, kas eksisteerib ainult üks meetod – või on neid kolm, neli või lõputult palju?[- - -] On olemas erinevad meetodid. Aga iga meetod on ülimalt ainult katse. Meetod on, paradoksaalselt väljendudes, valmis analüüsi resultaat, mitte selle eeldus." Scholz, lk 194–195.

[5] Scholz, lk 11.

[6] Scholz, lk 188.

[7] Scholz, lk 197.

[8] Scholz, lk 194.

[9] Vrd siinjuures Clemens Kühni märkust: „Sümpoosion „pluralismi" teemal oleks veel kahekümne aasta eest (st 1974, *autori märkus*) olnud mõeldamatu – kellelegi ei oleks niisugune teema pähegi tulnud." Scholz, lk 193. Mainitud tõdemus on tekkinud niisiis uuemal ajal.

[10] Gruber, Gernot. Zur Geschichte der musikalischen Analyse und ihrer hermeneutischen Konzepte. Ettekanne kongressil „Musik und Verstehen", Köln, 2003.

[11] Ehkki käesolevas kirjutises tarvitatakse mõistet „tõde", jäägu ta defineerimata; olgu viidatud üksnes kahele aspektile, milles on laiemalt kõige enam võimalik leida konsensust, nimelt esiteks, millegi (olemasolu) ideaal ning teiseks, et see ideaal asub mitteratsionaalses, abstraktses valdkonnas. Usk seda laadi „tõe" tegelikku olemasollu jäägu iga inimese eraasjaks ning ei oma seega siinkohal tähtsust. Niisamuti pole selle olemasolu käesoleva kirjutise seisukohalt oluline, ehkki tuleb möönda, et „tõe" otsing kunstiteoses saab eksisteerida igal juhul – kuna „tõde" pole niikuinii võimalik tuvastada analüütiliste meetoditega, ei mängi see mingit rolli, kas ta tõepoolest eksisteerib või ei. Et leidub siiski seda tõsiselt otsivaid inimesi, saab sama vähe eitada, kui sellega seonduva otsingu eksisteerimist, olgu see nüüd illusioon või mitte.

TOIVO TULEVI „be lost in the Call" KUI MAAILMADE KONTRAPUNKT

ANDRUS KALLASTU

CD: toivo tulev. be lost in the Call *(„Quella sera", 1996; „Gare de l'Est", 1999; „Adiós", 2003; „Isopo", 2003; „Be lost in the Call", 2003).* ***NYYD Ensemble*** *ja* ***Olari Elts****. ©/ P Eesti Raadio, 2004.*

Selle loo kirjutamisel vaevas mind küsimus, kas mul on õigust vaadelda ratsionaalse ja objektiivse pilguga kunstiteost, mis näib lummavat oma religioosse meditatiivse sügavusega, otsekui öeldes: ära küsi, ära analüüsi, kuula ja tunneta, lase end helidel kanda läbi aja ja ruumi... Seda ma tõepoolest tegin kõige suurema naudinguga, sest Toivo muusika on lihtsalt väga ilus! Ja neil, kellele piisab sellest tõdemusest, ei soovita ma edasi lugeda, vaid kuulata plaati ning tutvuda Evi Arujärve suurepäraste poeetiliste kommentaaritekstidega.

Neile aga, kes vaevavad pead, kuidas portreteerida lindu, panin ma kirja oma avastused, tähelepanekud, kahtlused ja kõhklused. Seadsin ülesandeks mitte niivõrd analüüsida helilooja inspiratsiooniallikaid — looduspildid, isiklikud läbielamised, religioossed, filosoofilised või ilukirjanduslikud tekstid —, kuivõrd kõlavat muusikat ennast. Ma ei püüa seekord analüüsida ka esitust või salvestuse tehnilist teostust, sest eeldasin need olevat suuremas osas helilooja soovidele vastavad ja hetkel võimalikest parimad. Minu käsutuses ei

olnud rohkem infot kui salvestus, heliplaadi annotatsioonid ning varasemad kokkupuuted Toivo ja tema muusikaga. Osakesena õhtumaisest kultuurist ning õhtumaise muusikahariduse saanuna on mu vaatenurk paratamatult nii geograafilises kui ka ajaloolises mõttes õhtumaine.

Muusikat terasemalt kuulates hakkasin esitama küsimusi: milline on Toivo Tulevi stiil? Tugineb see kompilatsioonil, sünteesil või on tegemist uue helimaterjali organiseerimisvormiga? Missuguseid kompositsioonitehnikaid ta kasutab? Kuidas töötavad muusika erinevad parameetrid, milline on väljendusvahendite skaala? Millised seosed kujunevad oluliseks? Mis hakkab hierarhiliselt kujundama suuremaid tervikuid?

Kontrapunkt kui läbiv kompositsiooniprintsiip

Üksikutest hommikumaistest mikrointervallilistest meloodiakulgudest või ornamentidest hoolimata kuulub Toivo muusika kui läbini kontrapunktiline selgelt õhtumaisesse kultuuriruumi. Nimetasin oma ülevaate pealkirjaski kompositsiooni poeetiliselt „maailmade kontrapunktiks" ja ei teinud seda pelgalt fantaasia õhutamiseks. Lisaks traditsioonilisele helikõrguste ja -kestuste kontrapunktile on nendes lugudes kujundite, harmoonia- ja meloodiastiilide, registripiirkondade, kulgemise ja staatika, loomuliku ja mitteloomuliku artikulatsiooni jt kontrapunktitasandeid. Paljud neist elementidest viitavad eri ajastute ning geograafiliste piirkondade traditsioonidele ning lisades siia veel suhted „jumal – maailm – inimene", mis näivad olevat Toivo huviorbiidis, ei tundu sõnapaar „maailmade kontrapunkt" mitte enam niivõrd poeetiline, kuivõrd muusika konstruktiivset olemust avav tuummõiste.

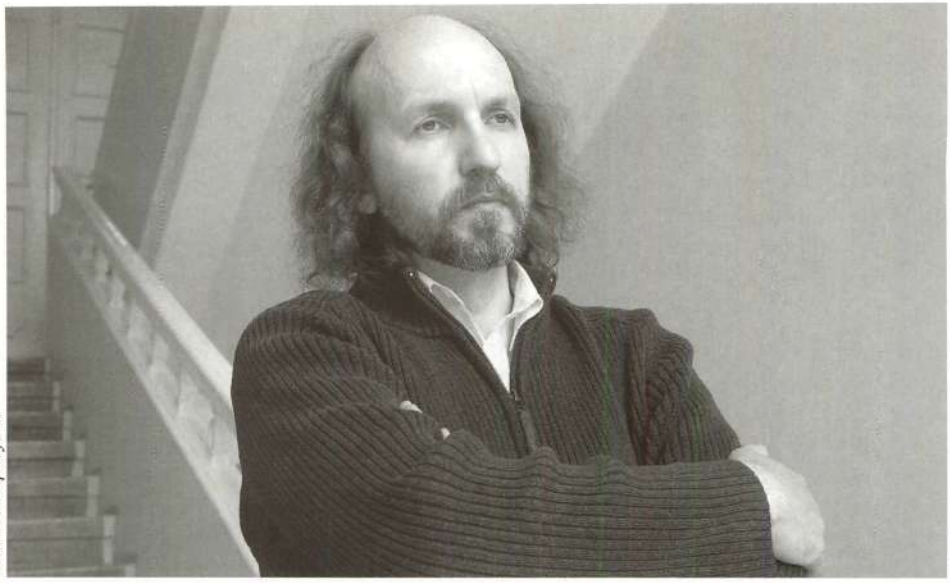
Vormide kontrapunkt

Kuigi plaadil kõlava viie teose valmimise aja vahe on seitse aastat (1996–2003) ning igal teosel on oma pealkiri, mõjub muusika homogeense viieosalise tervikliku kompositsioonina. Üheks olulisemaks siduvaks elemendiks, emapuuks, *cantus firmus*'eks, tundub olevat bassiliin. Vaadeldes plaadil kõlavat ühe tervikkompositsioonina ja erinevaid teoseid selle osadena (tähistatud rooma numbritega) ning püüdes määratleda nende vormifunktsioone tervikus, sain järgmise (väga tingliku!) rea: I – sissejuhatus, II – konflikt reaalsusega, III – aade igavikku, IV – võitlus reaalsusega, V – ühinemise magus valu ja lõppjäreldus. Selline rida on aluseks nii mõnelegi klassikalis-romantilisele sümfooniale.

Antud juhul ei ole see paralleel aga ehk kõige parem, sest sellisel vormifunktsioonide real leiab formaalset sarnasust ka kristliku liturgiaga. Kuna Toivo mitte millegagi ei viita, et plaadil kõlavat võiks pidada terviklikult läbi komponeeritud viieosaliseks vormiks, annab see ruumi fantaasiale kujutada teoseid ette ka teises järjekorras, – miks mitte otsekui ringjoonel asuvate ning omavahel võrdseid kontrapunktilisi seoseid omavatena.

Helikõrguste kontrapunkt

Plaadi tervikkompositsiooni helikõrgusstruktuur tugineb enamasti bassis kulgevale *cantus firmuse*'le (on ka olukordi, kus *cantus firmus* on tõstetud kõige kõrgemasse registrisse või puudub), mille põhiliin liigub C -> D, kusjuures D tundub olevat kompositsiooni hierarhiline tuumheli. Põhiliini on tropeeritud (troop sulgudes): C D (A Es C Fis) D (G A/D) D (ES/C). Saadud helireal on sugulus kolmanda loo „Adiós" vokaalmeloodiaga, võib-olla on *cantus firmus* pärit sealt? Pikkades bassipedaalides kulgevale *cantus firmus*'ele on muusika keskja pinnakihis vastandatud erineva sise-



Harri Rospu foto

Toivo Tulev.

mise konsoneerivuse-dissoneerivuse astmel nobedama liikumisega kõlavälju. Printsiip meenutab XIII–XV sajandi *musica ficta* tehnikat, mis väljendab omaaegsete modernistide püüdu rikastada helikeelt Guido kanoonilist heksakordisüsteemi kromaatiliste vahehelidega laiendades. Nii nagu tookord, nii kõlavad ka nüüd kromaatilised laiendused tihti ühtaegu, moodustades *cantus firmus*'e heliga erineval mõrudusastmel intervallikooslusi. Keskaja helikõrgusstruktuurile sekundeerivad vahel generaalbassi ajastust pärit koraaliharmooniad, hilisromantiline rikastatud funktsionaalharmoonia, heliruumi täitmise printsiibil kujunev klasterharmoonia või erinevaid pidesid ja pidede lahendusi eksponeeriv „tintinnabuli". Kõik need stiilirännakud suubuvad aga ikka ja jälle tagasi keskaega, mis näib olevat Toivole „kõigi aegade keskpunkt".

Helikestuste kontrapunkt

Keskajast on „laenatud" ka plaadil kõlava muusika helikestuste kontrapunkti põhialused: enamasti pikkades noodivältustes kulgevale *cantus firmus*'ele on vastandatud lühemates vältustes melismaatilised kesk- ja pinnatasandi häältekulgemised. Bassi *cantus firmus*'e pikkade pedaalide tõttu mõjub muusika, hoolimata kohati üsna kiirest pinnatasandil liikumisest, kokkuvõttes põhiliselt aeglasena. Olgugi et pulsatsiooni sihilik eksponeerimine puudub, loob harmoonia vaheldumine siiski tunde aeglaselt pulseerivast meetrumist. Rütmivormelid on enamasti eesti muusikatraditsioonile omaselt tüüpiliselt kvadraatsed, kuid kuna muusikalised kujundid on enamikus väga lühikesed, ei arene muusika kordagi monorütmiliseks ostinaatoks.

Kõlakoloriidi kontrapunkt

Toivo muusika kõlavärv on enamasti klassikaliselt kaunis: nii instrumentidel kui ka inimhäältel kasutatakse kõige paremini kõlavaid registreid, dünaamikat ja artikulatsiooni. Inglite muusika üldmuljega võrreldes kostavad seda markantsemalt välja üksikud „mürad": ekstreemsed poogna ülepressimised

keelpillidel, ootamatud löökpillitämbrid ebatraditsioonilises kontekstis jne. Keskaja keskregistrit kasutavast vaimust kaugeneb mõnevõrra bassi *cantus firmus*'e ekstreemne madal register, mis kannab mõtted tiibeti munkade laulu juurde; või ka ekstreemselt kõrged helid, mis meenutavad elektroonilisest muusikast innustust saanud XX sajandi orkestrikäsitlust. Keskaja kompositsioonitehnika, mida Toivo kasutab, ei vii teda otseselt lähedale selle ajastu muusika kõlale, mis arvatakse olevat suhteliselt terav. Pigem on tal lähtekohaks inimhääle pehmus ja madrigalikultuuri hääle sensuaalne ilu. Möönan, et olen ajalooliste inimhäälte või instrumentide tämbriomaduste üldistamisel libedal teel, kuna järeldusi saab ju teha ainult kaudsete allikate, säilinud instrumentide, pildimaterjali, muusika ja sõnatekstide põhjal.

Muusikaliste kujundite kontrapunkt

Kõige abstraktsemal üldistustasemel võib öelda, et muusikaliste kujundite kontrapunkt on taandatav punkti ja joone ning nende kombinatsioonide kontrapunktile. Muusikalistele kujunditele võib leida vasteid nii kõne- kui ka kujutavast kunstist. Toivo muusikakujundite põhiring pärineb liturgilisest vokaalmuusikast, milles võib eristada süllaabilist (punkt) või melismaatilist (joon) laulmist ja nende kombinatsioone. On repetitsiooni, retsitatiivsust, melismaatilisi keerutusmotiive, pikki pedaalhelisid või nende ladestumisi, fanfaarilaadseid hüüatusi, üksiku meloodiakatke „lõputut" kordamist. Kujundid on omavahelistes seostes, „kõneldes" üksteisega nagu tegelased teatrilaval. Mitte kõik tegelased ei tea alati päris täpselt, mida nad öelda või teha tahavad: nad hulguvad sihitult, peatuvad äkitselt, mõtlevad hetke ja kaovad. Väga inimlik!

Mängides tuntud kujunditega ebatraditsioonilisel viisil, on võimalik luua väga huvitavaid nihestatud tähendusi. Üheks selliseks on näiteks XX sajandi muusikas siin-seal kasutatav pikk (vahel ülipikk) heli, mis lõpeb kõigi traditsioonide vastaselt ootamatu *crescendo*'ga ning vahel ka terava aktsendiga. Sellise muusikalise absurdi allikaks on tõenäoliselt elektrooniline võimalus pöörata akustiline heli ajalisse retrograadi. Toivo kasutab palju sellist võtet kontrapunktina „normaalsele", atakiga algavale ning seejärel hajuvale helile, külvates kuulajasse rahutust.

Ärevuse ja rahu kontrapunkt

Evi Arujärv kirjutab plaadi vihikus kaunilt ja täpselt: „Enamasti kumisevad heitliku pealispinna all rahumeelsed püsikõlad." Nimetaksin seda „ärevuse ja rahu kontrapunktiks", mis on normaalsele inimesele väga omane. Konflikt traditsioonilise ja innovatiivse vahel tekitab paratamatut stressi, soovi põgeneda tagasi loodusesse, minevikku, ülemhelirea kõrgemate osahelide juurest madalamate juurde jne. Toivo on loonud „soovide ja paratamatuse kontrapunkti" abil väga põnevaid ja hingesööbivaid dramaturgilisi situatsioone.

Esimesele küsimusele vastates, tundub, et Toivo stiili puhul on tegu esmajoones sünteesiga. Stiililiste ja tehniliste lähete paljususest hoolimata ei tekita tema muusika tunnet eklektilisest kompilatsioonist, samas on see suhteliselt lihtsalt taandatav juba olemasolevatele, erinevate ajastute muusikatraditsioonidele. Tunde sünteesist tekitab eelkõige teatud nüüdisinimese mõtlemise prisma, millest Toivo ei püüagi loobuda. Selle muusika maailmarännakud ei ole mitte ükskõik kelle, vaid selgelt Toivo Tulevi, XXI sajandi euroopa kultuuriruumi liikme rännakud.

HELIKUNST JA „HELI+VISIOON"

ERKKI LUUK

Käesolevas artiklis ei ole sõna „helikunst" kasutatud mitte üldiselt kogu muusika sünonüümina, vaid spetsiifilisemas tähenduses, vastena ingliskeelsele terminile sound art.

Sel aastal rõõmustas kodumaine festivalikalender 15.–21. oktoobrini Tartus ja Moostes toimunud nädalase helikunsti festivaliga „Heli+Visioon". See aasta-aastalt tihenev kalender sisaldas „Heli+Visiooni" esmakordselt, kuid, nagu tegijad mõista annavad, loodetavasti mitte viimast korda. Ehk saame juba järgmisel sügisel kuulda uusi ja senitundmatuid helimaailmu.

„Heli+Visiooni" korraldaja on Mooste Külalisstuudio (MoKS) eesotsas John Grzinichi ja Maarin Ektermanniga. Esimene neist on ka jgrzinichi nime all tuntud helikunstnik, kellelt ilmus 2004. aastal Uus-Meremaal ämbientset *drone*-muusikat sisaldav plaat „Intimations". USA päritolu Grzinich elab ja töötab juba pikemat aega Põlvamaal Moostes külalisstuudio kuraatorina. MoKSi üllas idee seisneb selles, et paljude maade kunstnikud saavad seal võimaluse teostada mitmesuguseid projekte, magada ja süüa.

Minu kokkupuude rahvusvaheliselt omajagu tuntud jgrzinichiga oli varasem kui tutvus John Grzinichiga, kelle resideerumine Moostes tabas mind jalustrabava üllatusena. Nagu annab tunnistust kas või seesama „Heli+Visioon", on helikunst Eestis tema juhatusel võimsalt edenenud, ja seda mitte seetõttu, et meil kohalikud autorid puuduksid, vaid tänu jgrzinichi rahvusvahelistele kontaktidele. Niisiis igati kosmopoliitne ja teretulnud mees, kellel palun lahkesti tuulutada ka kohaliku kultuuri läppunud kolikambreid.

Helikunst – *sound art* – on helidel baseeruv kunst ehk lihtsalt „kunstikonteksti" asetatud helid, mis ei mahu „muusika" mõiste alla või liigitatakse umbmääraselt „eksperimentaalseks muusikaks". Peab siiski märkima, et mõiste „eksperimentaalne muusika" on avaram kui „helikunst", kuna helikunst leiab põhimõtteliselt aset väljaspool välja kujunenud „suuri ja lugupeetud" muusikastiile, nagu pop, džäss, klassika või rock, samas kui eksperimentaalne muusika võib põhimõtteliselt olla ka näiteks eksperimentaalne džäss*. See, et helikunst suuri ja „lugupeetud", juba välja kujunenud stilistilise keskmega stiile eirab, on tähtis asjaolu, mis ühest küljest räägib helikunsti programmilisest „eksperimentaalsusest", teisalt sama programmilisest soovimatusest end mitte ühegi võimsama stiilikontekstiga siduda. Küll aga moodustab helikunst meeleldi sümbiootilisi seoseid kõikvõimalike marginaalsete stiilidega, nagu näiteks *ambient, industrial, glitch* jt. Oluline on siiski see, et ta „moodustab seoseid", mitte ei vasta meie standardettekujutusele „keskmisest" palast mõnes eespool mainitud stiilis.

* Niisiis on helikunstil ja eksperimentaalsel muusikal teatav ühisosa, kusjuures mitte igasugune eksperimentaalne muusika pole helikunst, küll aga tuleb möönda vastupidist – igasugune helikunst on alati (ka) eksperimentaalne muusika.

Helikunstnik John Grzinich on pärit USAst, aga resideerub praegu Moostes ning tegeleb eesti alternatiivkultuuri edendamisega.

Muidugi on nende marginaalsete stiilide sees veel omakorda arvutu hulk alamstiile, mille puhtaks näiteks võiks põhimõtteliselt juba olla ka mõni helikunstiteos. Võtame näiteks sellise stiili, nagu juba mainitud *drone*, mida teiste helikunstnike kõrval viljeleb ka jgrzinich. *Drone* (ek „undamine", „summutatud rütmiline müra" vms) on üks *ambient*'i alamstiile, mis rütmi osas piirneb ka *industrial*'iga. Seega võib *drone*'is teoreetiliselt veel omakorda tuvastada mitmeid „alamstiile", nagu industriaalne *drone*, „orgaanilise kõlaga" *drone*, „tume" („sünge kõlaga") *drone*, „hele" *drone* jne, mis aga on enamjaolt liiga idiosünkraatilised ja marginaalsed, et oleks mõtet sellise süstemaatikaga jännata. Mõneti ongi just selliste kaardistamata või kaardistades juba kuhugi mõttetule mikrotasandile jõudvate eksperimentaalsete (marginaalsete) „stiilide" tähistamiseks vajalik sõna „helikunst", mis peaks ideaalis eirama igasugust täpsemat piiritlemist ja määratlemist. Määratlematus on üks põhiomadusi, mida „helikunsti" mõiste sisaldab.

Veel üks võimalus on defineerida helikunsti sotsiaal-kultuuriliselt kui teatavat poolfabrikaati — helidest koosnevat kunsti, mis pole üldjuhul (kuigi erandeid leidub) mõeldud eneseküllasena publiku „ees seisma", vaid mida luuakse kunstinäituste, videote, lavastuste, häppeningide, eksperimentaalfilmide või muu sellise spetsiifilisi vajadusi silmas pidades. Sotsiaalselt rangem, kuid täiesti formaalne ja sisuvaba määratlus piiritleks helikunsti ainult sellise helilise kunstina, mida need, kes on sotsiaalselt „kunstnikuna" määratletud, „kunstina" esitavad. Helikunsti võib näha ka kui programmiliselt formaadivälist helilist kunsti — kui muusikateostel on enamasti välja kujunenud formaadid neile omase ülesehitusega,

Elnara Taidre foto

Eesti (heli)kunstnik Kiwa – vahel tundub, et ta on kõikjal kohal ja tegeleb kõigega.

siis helikunstis on struktuuriline aspekt ettearvamatu ja vaba. Selle asemel süveneb helikunst konkreetsesse helisse, selle päritollu, omadustesse ja kvaliteeti („puhtus", „mikrohelid" jne). Sellise süvenemisele keskenduva aspekti tõttu võib helikunsti osaliselt määratleda ka rituaalse või „maagilise" seose kaudu, mida mõned helikunstnikud oma töödes ette näevad („Heli+Visioonil" näiteks Derek Holzer ja Kiwa) ning mille hulka kuuluvad nii riituste läbiviimine (heliga „nõidumine") kui ka muudetud teadvuseseisundi esilekutsumisele optimeeritud heliteosed. „Helikunsti" viimane võimalik iseloomustus, millele siinkohal tahaksin osutada, on selle määratlemine, lähtudes kunstniku, kriitiku, uurija või süstematiseerija eelistustest ja suvast (mis seletaks muu hulgas ka seda, miks „helikunstiteosel" ja „eksperimentaalmuusikal" sageli vähimatki olemuslikku vahet ei ole).

See selgitus ei hõlmanud ega kirjeldanud muidugi kaugeltki kõike, milleks helikunstiga kokku puutujal tuleb valmis olla. Helikunsti praktikad on lihtsalt niivõrd etteaimamatud ja idiosünkraatilised. Hea näide nende ulatusest on sel aastal David Toopi kompileeritud ja plaadifirma „Staubgold" välja antud duubelkogumik „Haunted Weather", millel leiduvat, hetkel oma laadis kuhugi maailma „absoluutse tipu"** lähedale küündivat materjali võib määratleda nii eksperimentaalse muusika kui ka helikunstina.

Kui võtta aluseks mõned võrdlemisi lõdvalt tehtavad eristused, võime helikunstis välja tuua järgmisi suundumusi. Esiteks, keskkonnahelide lindistused (*soundscape*). Teiseks, mikrohelid (*microsound*). Kolmandaks, eksperimendid vaikusega. Neljandaks, ülimarginaalne või -radikaalne improvisatsioon. Viiendaks, ruumispetsiifilised helilavastused

** Seda on muidugi võimatu tõestada. Helikunst on väga demokraatlik žanr, milles kardinaalselt erinevat — ja seega suhteliselt võrreldamatut — materjali on lihtsalt nii palju. Omada sellest adekvaatset ülevaadet on võimatu just seetõttu, et helikunstiga tegelemiseks ei ole vaja eriti midagi peale arvuti ja helikaardi. Seega peaks helikunstniku „staatus" olema tänapäeval teoreetiliselt kättesaadav miljarditele. Kuna helikunst ei eelda vist ühegi spetsiifiliselt muusikaalase teadmise, oskuse või eriande olemasolu, jääb ta oma demokraatlikkuselt ja avatuselt alla vaid kirjandusele, mille eeltingimuseks on ainult kirjaoskus, paber ja pliiats.

või -installatsioonid. Kuuendaks, „leitud" või isevalmistatud (sealhulgas tarkvarapõhised) instrumendid. Ja seitsmendaks, „sünteetilised" helid — eespool loetletute kombinatsioonid üksteisega ja/või traditsioonilisemate heliloome tehnikatega. Helikunstiteoste enamik kuulub tõenäoliselt viimasesse, segakategooriasse. Loetelu ei pruugi olla täielik, kuid need seitse suunda on peamised valdkonnad, mida seostatakse just spetsiifiliselt helikunstiga, samuti valdkonnad, millest helikunst ammutab kõige rohkem algmaterjali. Neile võib, aga ei pruugi lisanduda veel teine tasand, helide töötlemine ja kompositsioon, mille olemasolu lähendab helikunsti juba „tavalisele muusikale". Peaaegu kõigi festivalil „Heli+Visioon" osalenute töödes esines ka see tasand (kuigi näiteks Paolo Raposo mainis oma õpitoas, et ta on avaldanud ka puhtaid linnakeskkonna välilindistusi). Sageli oli nende muusika seotud ka mõne spetsiifilise stiiliga, nagu *ambient* või *drone*. Kõige eklektilisem, lausa stiilide paraad oli, nagu ikka, Kiwa 40-minutine kompositsioon, kus ristlesid kõikvõimalikud stiilinäited *ambient*'ist ja *glitch*'ist *industrial*'ini. Selline stiiliteadlikkus ja eklektilisus, erinevate stiilide teadlik kasutamine ühes teoses, on helikunstis ebatüüpiline (nii et kui keegi tahab, võib ta Kiwa kompositsiooni „eksperimentaalse muusika" alla lahterdada). Enamik kuuldud esinejaid, nagu näiteks jgrzinich, Alt-Ctrl-Del või Audums olid stilistiliselt võrdlemisi ühtsed.

Helikunsti kõige algelisem variant on mõne sekundi kuni minuti pikkune *loop*, mida „lõputult" korratakse, kuigi „Heli+Visioonil" ma midagi sellist ei kuulnud. Võib luua suurepäraseid mõnesekundisi *loop*'e, aga tundub, et kompositsiooni „unikaalse" osa pikkuse ja teose kvaliteedi vahel on seos. Metatasandil võime *loop*'i vaadelda ka „heliskulptuurina".

Mis puutub helikunsti „manustesse", siis festivalil „Heli+Visioon" esinesid need eelkõige video vormis. Erinevate ekraanitüüpidega välja tulnud lätlaste projekt oli üks parimaid, kuid video iseenesest on üsna ebameeldiv meedium. Helendav ekraan meenutab häirivat kohustust olla XXI sajandi sotsiaalne olend, paljud igatseksid näha rohkem ruumi-, skulptuuri- ja aktsioonispetsiifilisi lahendusi.

Seoses skulptuuriga meenub mulle mõne aasta eest Stockholmis nähtud näitus. Suures ruumis oli viis-kuus võrdlemisi kogukat agregaati, mis väljastasid erinevat helikunsti. Muuseumi käikudes olid aparaadid, mille helisid sai näitusekülastaja ise muuta. See veidrate signaalide ja masinate kõrb mõjus justkui kokkupuude mõne tundmatu võõrtehnoloogilise tsivilisatsiooniga, jättes visuaalses mõttes palju huvitavama mulje kui „Heli+Visiooni" visioon. Sellise masinapargi loomine võib muidugi olla ka üsna kulukas ettevõtmine. Loodetavasti jätab „Heli+Visioon" tulevikus avatuks võimalused ka kõigile teistele, mitte tingimata vaid ekraanipõhistele manustele.

Jutt heli ja visiooni lahutamatusest võib ju olla teoreetiliselt õige, kuid on praktikas sageli põhjendamatu. Tihti keskendub kunstnik ühele meediale, kas helile või videole, muutes teise selle formaalseks, mõttetuks ja suvaliseks kaasandeks. Olukorras, kus inimene on niigi teda kõikjal ümbritsevate ekraanide pideva surve all, pole video kasutamine kuigi hea idee. Festivali tulevikku silmas pidades võiks kindlasti arvestada ka helikunsti eneseküllasuse võimalusega. Helisse süüvida soovivale publikule võiks jääda vähemalt üks eriti „sügavmõtteline" ruum, kus kunagi ühtegi videot ei näidata.

3,5 PILKU XVIII ORELIFESTIVALILE

IVALO RANDALU

Tallinna XVIII rahvusvaheline orelifestival toimus seekord 30. juulist – 8. augustini, üritusi oli 27: Tallinnas 11 (Nigulistes 8, toomkirikus 2 ja Jaanis 1), Pärnus 7 (Eliisabeti kirikus 2 ja kontserdimajas 5) ning mujal regioonides 9 (Leigol, Narvas, Iisakus, Koerus, Haapsalus, Kullamaal, Rõuges, Valgas ja Nissis).

Välisorganistid: **Colm Carey** (Inglismaa), **Roland Maria Stangier** (Saksamaa), **Marco Lo Muscio** ja **Angelo Costaldo** (Itaalia) ja **Jean-Christophe Geiser** (Šveits). Omad: **Andres Uibo**, **Toomas Trass**, **Aare-Paul Lattik**, **Ulla Villenthal**, **Tiia Tenno** ja **Merle Kollom**, tõsi, erinevas mahus ja vastutusastmes.

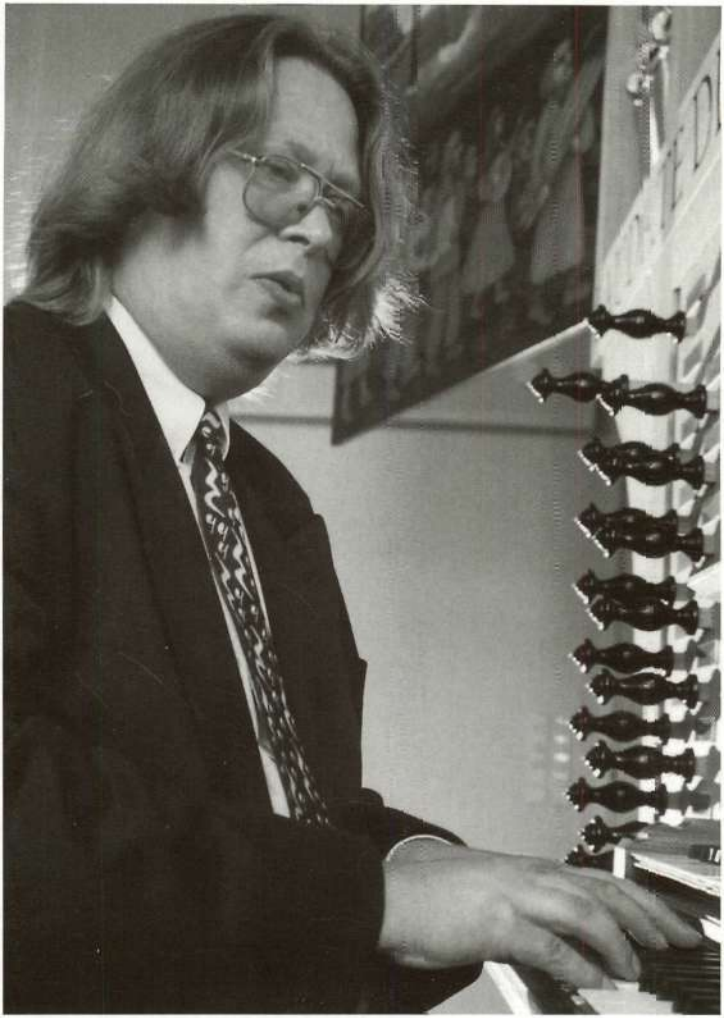
Kogesime nii mitmekesist solistide kui ka ansamblite galeriid.

Leigo järve muusika tänavune kava (31. VII) jäi mullusele emotsionaalselt alla, mis aga ei tähenda, et see ei võinud Eestimaal ja Leigolgi selleaastase „industriaalse" atraktsiooni kõrval ikkagi üldrahvalikuna eredamaid olla. Nurinat programmi kohta pole, vaid õhtu teise ja kolmanda osa (kulminatsiooni) vahelisest tervelt tunniseks veninud pausist tuleb järgmisel aastal tingimata hoiduda. Mis tahes muusika – džäss, Bach, rahvalaul koos tähtedesse tõusvate lendtulukestega – ei oota ses maastikus ratsionaalset arvustajat, sünnib õnnistavalt süüdimatu elamus, mis kutsub tagasi. See on üks kordumise kordumatuse fenomene.

Andres Uibo (festivali kunstiline juht): Festivali kavade koostamisel lähtume kultuuride erinevusest ja paljususest. Nooremana vaatasin sellele natuke teisiti, siis valitsesid orelimuusikas üpris ranged kaanonid (Stuttgardi koolkond jm), teistmoodi mängimist – prantslaste ja itaallaste baroki interpretatsiooni – pandi pahaks.

Ivalo Randalu: Mida kujutab endast Stuttgardi koolkond tänapäeval?

A. U.: Uuriti, kuidas vanasti mängiti. Nüüd on aga edasi mindud ja tegeldakse sama sügavuti juba romantismiaja muusikaga ja see on nad muutnud varasemaski osas vabamaks. Kuid kõike seda on väga raske adekvaatselt tänapäeva üle tuua. Näiteks, et praegu järgitaks, mitmenda näpuga vastavat klahvi alla vajutada või kuidas minna teisele manuaalile üle *legato*'s. Tähtsaim parameeter barokkoreli puhul on hoopis selle kõla sõltuvus tuule andmisest, sest tuult tallati mehaaniliselt, mis oli märksa „elavam" kui nüüdisaegne mootori tekitatu (tiiviku labad annavad katkestatud tuule, mehaanilisel viisil, s.o tallamisel, on tuul pidev ja absoluutselt ühtlane). Tallaja saab jälgida-reguleerida tuult vastavalt sellele, kas tegu on *piano* või *forte*'ga. See on musitseerimise väike, aga siiski tähtis osa ning tallajaamet oli vanasti omaette spetsialiteet, oskus. Nii et – kui tahate vanalt pillilt saada autentset kõla, lülitage mootor välja ja võtke (oskaja) tuuletallaja. Usun, et tulevikus suund ehk sinnapoole lähebki, paljudel vanadel pillidel on mehhanismid säilitatud, uutele aga võib need ehitada.



Andres Uibo.

I. R.: Räägime nüüd siiski esinejate valikust ja kuulutagem see *fest*'i kokkupanemise esimeseks printsiibiks.
A. U.: Osa külalisorganiste pakub end aktiivselt, isegi aastate kaupa. Enamasti kirja teel, vähem tuntud esinejatelt palume ka esitusnäiteid helikandjal. Selliseid võtame uudishimust vastu ligi pooled, teise poole kavast täidavad tuntud või enam-vähem tuttavad tegijad, eriti hiilgavaid kunstnikke oleme kutsunud korduvalt tagasi. Tore on noorte seas avastada talente ja nii mõnigi on aastate jooksul vanemale generatsioonile silmad ette andnud.

I. R.: Ons helikandja kindel garantii?
A. U.: Enamasti küll, kuid väljaspool oreli-*fest*'e on mul ette tulnud ka altminekuid, kuna helisalvestusi saab ju peenelt jupikaupa kokku panna... Organistid on üldjuhul aus ja tark rahvas, nemad ei lähe pettuse peale välja ega riku oma renomeed mõttetult ära.

I. R.: Sisuline tasakaalustatus?
A. U.: Veel mitmed hiljutised kuulsad suurüritused, nagu Lahti ja Nürnbergi festival, on uute kunstiliste juhtide käe all teisenenud, orelimuusika osa on kahanenud otse mõttetult väikeseks. Lah-

tis oli tänavu üksainus(!) orelikontsert — mängitakse muud, mida saab teha tunnelites või pankades. *Money, money, money!* Nürnbergis on mindud puhtalt vanamuusika peale, peab kahetsusega nentima, et Tallinna orelifestival on kujunenud-jäänud orelimuusika mahult käesoleval hetkel maailma suurimaks. Üht-teist toimub muidugi lähikonnaski, näiteks Ölandil (umbes pool meie mahust), Lätis on suurimaks viie-kuue üritusega Riia toomkiriku orelifestival, kuid Lätis on siiani kaasamata hulk ilusaid perifeeria pille.

I. R.: Kas külalisi huvitavad endistviisi meie külaorelid?
A. U.: Oi, kuidas veel!

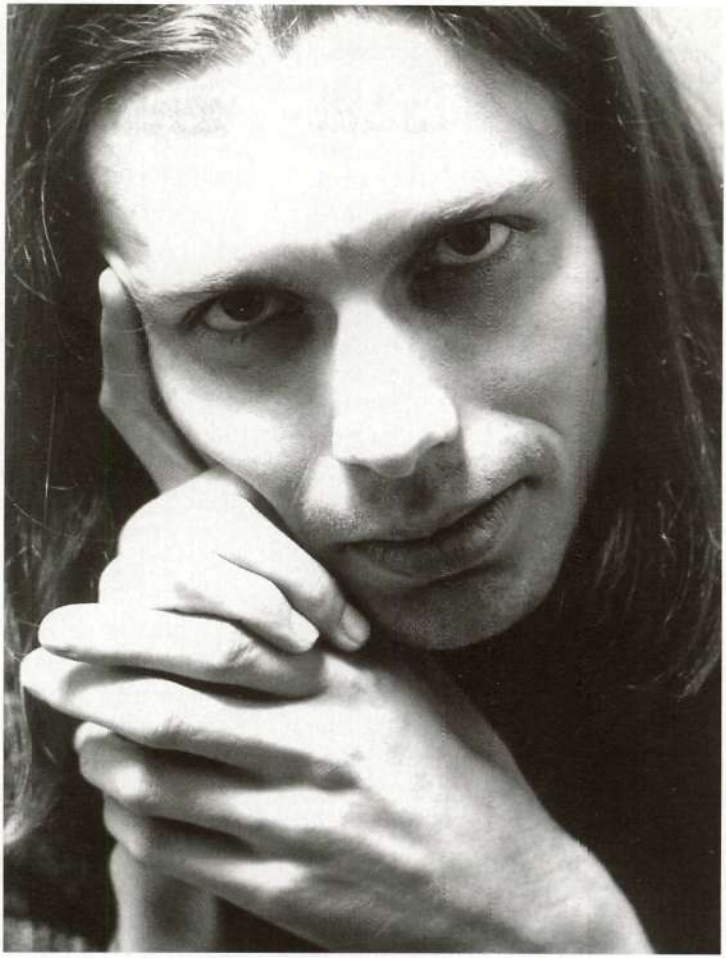
I. R.: Kuidas ja kuhu kirikutesse saadad külalisorganistid — Tallinna kõrval?
A. U.: Endale tundmatusse kohta ei saada ma kedagi, korrastatud ja enamikku remondiootel pille tunnen hästi, sestap tean või oletan, millisest üks või teine itaallane, sakslane, inglane, prantslane või keegi muu võib huvituda, milline on tema repertuaar ja kuidas see siia või sinna paremini sobib. Näiteks itaalia orelid on ju väikesed, nende palad reeglina vaiksed..., prantslastele pakun seevastu alati midagi suuremat ja toekamat.

I. R.: Ja Tallinnas: kui kolm korüfeed soovivad kolmel õhtul järjestikku mängida Nigulistes Bachi Passakaljat *c*-moll?
A. U.: See on puhas läbirääkimiste teema, pealegi suudavad kõik korüfeed passakalja kõrval ehk mängida veel mõnda tükki.

I. R.: Mida sa kõigepealt meenutad tänavuse *fest*'i muusika poolelt?
A. U.: Ikka itaallaste imepärase, 1916. aastal tehtud filmi „Kristus" kujundust Toomas Trassi poolt (30. VII Nigulistes). Tegu polnud kaugeltki illustratiivse kujundusega, sisuline külg oli leidnud lahenduse ja täiesti paigas. Juhtmotiivide süsteem oma sekundite täpsusega, episoodide plaanid, teemad, karakteristikad ja muu säärane viib mõttele, et kuulsime enamat kui improvisatsiooni ja see vääriks nootidesse ülestähendamist. Ülimad hetked saabusid muidugi siis, kui ettekandesse sekkus „Vox Clamantis", need olid kulminatsioonid ja tekitasid nagu täiesti uue dimensiooni. Nii see pidigi olema, et orel kajastas olevat, koor — tulevat. Trassi juhtmotiividest veel seda, et need olid väga leidlikud, kuigi prantsusemaigulised (Messiaen, Vierne jt). Kuid mis sellest, kui on hästi tehtud!

I. R.: Mida külalised perifeeriast naastes rääkisid?
A. U.: Pillid meeldisid väga [Koeru, Rõuge, Iisaku, Kullamaa], need olid just ka korda seatud, häid sõnu lausuti palju. Samas jääb pill pärast kontserti heas seisus mitmeks ajaks kenasti kogudusele kasutada. Kontsertide geograafiat tasapisi laiendades hõlmame sedasi järjest uusi pille juurde — mullu Iisakus, tuleval aastal tahaks jõuda Väike-Maarjasse väga ilusa Normanni oreli juurde. Varem korrastatutest jäävad festivali pillideks kindlasti Rõuge, Valga, Nissi... Neil kõigil saab mängida väga toredat ja suurt kontsertmuusikat.

Aare-Paul Lattik
I. R.: Oled neid festivale juba mõnda aega nii seest kui väljast jälginud ning ise kaasa teinud. Mis sa arvad, kas oleme neid, ütleme, viimased kümme aastat, tugevalt üle hinnanud?
A.-P. L.: Ei, kahtlemata on see sarjana üks tähtsamaid ja põnevamaid oreli*fest*'e, mida tehakse. Välismaalgi tuntakse seda. Tänavusest jäi mulje, et on püütud kätte saada võimalikult hästi rohket, kirjut, aga mitte kõige paremat ja



Aare-Paul Lattik.

Harri Rospu fotod

põnevamat nii välisesinejate kui ka mängitava osas, see on muidugi minu kuuldu põhjal öeldud. Ka on mul kahju, et Uibo kunstilise juhina ei ole jätkanud *fest*'e läbiva teema liini nagu varasematel aegadel (Vierne, Bruhns, eesti muusika jm). Kohtusin äsja Prantsusmaal ühel siinsel festivalil osalenud organistiga, kes meenutas kohe, et tookord, kui tema mängis, pidi iga välisorganist esitama ka ühe eesti helilooja oreliloo, see oli põnev. Neist suvedest jäi alati midagi meelde; see ei tähenda sugugi, et kogu programm peaks millelegi allutatud olema, kuid mingi läbiv idee tuleks alati kasuks, siis jääb üritus alatiseks meelde.

I. R.: Vaataks nüüd järjestikku seda, mida sina kuulsid.

A.-P. L.: Väga meeldis avakontsert, kus improviseeris Toomas Trass. Muidugi, film oli nagu ta oli — ei saa ju midagi ette heita, ikkagi aastast 1916. Trassi julged, kohati agressiivsed improvisatsioonid on mulle alati meeldinud. Meeldisid väga tema hästi tabatud karakterid, juhtmotiivid, see oli lausa üllatav; oli tunda ka väikesi prantsuse improvisatsioonitraditsiooni elemente. Hästi lahe, minu jaoks oligi see üle festivali kontsert!

Colm Carey't ma ei kuulnud, küll aga Roland Maria Stangieri, kes mõjus kahvatult, eriti, mis puudutab Vierne'i

Sümfooniat nr 3 — alustades registratsioonist ja lõpetades esitusviisiga. Asi polnud mitte mingis saksapärasuses, vaid lihtsalt hea maitse puudumises, noodid mängiti lihtsalt kuidagimoodi ära. Hoyeri muusikat [Carl Hoyeri Variatsioonid vana rahvalaulu teemal] ma ei tunne, kuid näis, et siin muutus organist vabamaks. Seda oli ekraaniltki näha — eelnenud Bach [Tokaata ja fuuga *F*-duur] nõudis ju kindlates raamides musitseerimist, aga variatsioonivormist ei oskagi publik otsida interpretatsiooni rangeid elemente ja tänu sellele muutus ka esitus vabamaks. Bachi mängimises kuulsime kahjuks ka ainult noote, mis nimeka sakslase puhul oli ootamatu, kuigi sakslaste Bachi-mängud on ju üldiselt kuivavõitu, eriti prantslastega võrreldes.

Marco Lo Muscio on inimesena väga tore itaallaslik persoon, aga kontserdilt jäi tema tasemest mulje nagu konservatooriumi klaverieriala tudengi juhendajata fakultatiivsest orelimängust. Programm oli päris sürr, seal leidus kõike, kuid häiris kohe avapalana võimatult aeglaselt esitatud Guillaume de Machaut' *Kyrie* Notre-Dame'i missast. Järgmisena mängitud Langlaise'i palad „Keskaja süidist" olidki õhtu arvestatavamaid ettekandeid. Edasi tuli palju erinevaid lugusid, meelde ei jäänud neist aga midagi, rosoljeks läks.

Uibo kava oli suuresti muudetud, ma räägin siin vaid kaaslastest ja tema sümfooniast. Oleg Bezinskihhi kuulsin juba Leigo järvel. Arvan, et ta püüdis näidata, kui tugev ta hääl on, kuidas ta suudab maastikku üle karjuda. Niisugust laulmist on raske kuulata, muusikalist elamust ei tulnud. Seda enam Nigulistes, mille „akvatoorium" ju mõõtmatult väiksem — no ei ole siin vene avarusi —, ajas Niguliste ikka päris lõhki. Nad ei moodustanud ka viiuldaja Maria Saffarjantsiga ansamblit.

I. R.: Kahtlemata kujunes õhtu naelaks Uibo enda liturgilise sümfoonia „Then I saw..." esiettekanne — nüüd siis mitmeosalisena solistidele, koorile ja orelile.

A.-P. L.: Alustaksin sellest, et mul oli tuliselt hea meel, et just see lugu [I osa „Ja ma nägin...", 2003] saavutas mullu orelipalade võistlusel esikoha, tehes niiviisi ära mitmele juhtivalegi heliloojale. Ikkagi päris hea muusika kõige selle tüütu taustal, mida praegu orelile üleüldse kirjutatakse: võetakse üks teema, nämmutatakse seda pisut ja jäetakse sinnapaika, kusagilt imetakse välja teine teema, jäetakse seegi, siis tuleb klaster ja et rohkem mõtteid ei ole, pannakse veel üks klaster ega jõuta kuhugi — üsna tüütu! Uibo lugu on seevastu selge, kristalne ja välja peetud just nii palju, kui vaja. Meenutab pisut Pärti, kuid see pole tähtis. Nüüd aga ei saanud ma Uibost päriselt aru, mis mõttes ta sellele toredale palale veel mitu osa külge pookis, kusjuures see esimene on ise juba nii terviklik ja lõplik? Järgnev ainult lahjendas kogu muljet. Võib muidugi mõista, et autor soovis midagi ambitsioonikamat korda saata, aga minu jaoks jääb alatiseks püsima ikkagi vaid see esimene osa. Teema valik üksi pole tähtis — tähtis on, kuidas sõnum kohale toimetatakse.

I. R.: Edasi?

A.-P. L.: Jean-Christophe Geiseri puhul ei tea ma, millega ta on ära teeninud korduskutse meie festivalile. Kuid meelde jäi ta oma vahetu suhtumisega interpretatsiooni, ta on hea musitseerija. Mingit läbivat hoiakut tal pole, et näete: Brunsi artikuleerin ma niimoodi, Bachi teen sedamoodi ja Mozartit omamoodi — seda temas ei ole, ta lihtsalt musitseeris hästi lahedalt ja see imponeeris. Kõrvaline ehk, kuid meeldis ka väga tema assistent (abikaasa), õigemini nende vaba suhtlus mängu ajal. Too alpipasun

Toomas Trass.

Foto Eesti Kontserdi arhiivist

Carlo Torlontano käes ei pääsenud Nigulistes sedavõrd mõjule kui Leigol, aga huvitav oli ikkagi. Mõtlen alpisarve ennast, sest ega see Leopold Mozarti sümfooniakene midagi asi ole, kaheduuriajaviitelugu, ei enamat.

Ega ma suurt rohkem kuulnudki, kätte jõudsid oma kontserdid, aga lõpu kuulsin ka ära. Jäin üldiselt rahule, oreli roll on nagu ta on sellise muusika tegemiseks [Händeli ja Haydni kontserdid], kuid Tiia Tenno on hea muusik, kui ta kunagi midagi ette võtab, teeb korralikult (võib-olla Haydni kontserdis orelile, kahele viiulile ja bassile jäi natuke siledana liiga tagaplaanile, oleks võinud rohkem elu sisse puhuda).

I. R.: Mida oskad öelda oma kontsertidest Valgas ja Nissis?

A.-P. L.: Ei midagi muud, kui et ega ma endaga ole kunagi päris rahul, mis on vist ka õige suhtumine, ma vähemalt lohutan end niimoodi. Hea, kui keegi teine midagi asjalikku ütleks, kuid paraku ei toimunud need kontserdid meie arvustajatele kuuldavas kauguses. Kava oli minu enda arvates huvitav — kõrvuti soololugudega esitasin koostöös vokalist Sofia Rubinaga esmakordselt Eestis juudi liturgilist muusikat. Noodimaterjal pärineb Pariisi peasünagoogist, kus seda muusikat (palvusi) lauldakse ja mängitakse ka tänapäeval.

Aastatega olen üle saanud ka orelite pisivigade üle halamisest, neil kõigil on oma huvitav ja eripärane iseloom, mida ära tabada on imetore ja mille olemust juhupuudused ei riku. Seda enam, et suhteliselt väikestelgi pillidel annab õige mitmesugust repertuaari esitada. Ja festivali kunstilise juhi poolt on mul võrdlemisi vabad käed. Samuti pole suure festivali raames mõnes tähtsamas kodukirikus mängimata jäämine probleem, kui samas tuleb kutse esineda mõnes Hispaania või Prantsusmaa katedraalis... Olen tasakaalus ja soovin seda teistelegi. Igal ajal.

I. R.: Mulle tundub, et nii oli ka Leigo rahvapeol?

A.-P. L.: Jaa, Leigol on vahva mängida, kuigi tegu pole päris oreliga ja isegi digitaalpille on maailmas sealsest täiuslikumaid (klaviatuuri ja pedaalistiku osas). Võimendus on aga sedavõrd hea, et publikuni organisti selletaolised enesetunde nüansid õnneks ei jõua. Hea on mängida seda, mis sulle endale meeldib ja mis samas ka publikule peale läheb — Leigol on vahetu publikutunnetus, mis kirikus ju tavaliselt puudub.

Imbi Laas

I. R.: Alustuseks mõni sõna endast?

I. L.: Festivalidel olen pidevalt käinud 1995. aastast peale, kui asusin pärast pianistina EMA lõpetamist seal orelit õppima; andsin umbes kolm aastat tudengina ka ülevaateid toonasele „Muusikalehele". Tegelikult olen emotsionaalne, mitte niivõrd analüütiline kuulaja.

Olles ise asja sees, arvan *fest*'ist loomulikult väga hästi. Teiste muusikute seas on organistid väga üksi ja vähe on neid ju ka — aetakse oma rida oma kirikus.

I. R.: Ja seda taseme ebaühtlusele vaatamata?

I. L.: Koondkavast võis seda kohe hoomata, minu jaoks polnud ühtki kuulsat nime, kuid tavainimesele pole see oluline. Itaallastega maakirikutes käies asetusin nende tasandile ja nägin rõõmuga, et nad oskasid koostada kavu, mis seal peale läksid. Võluda võhikuid on päris suur kunst — mängida muusikat, mis ei ole liiga raske ega liiga tühine, mis on muusikaliselt küllalt ilus ja kuulatav sellele memmekesele seal maal, kus ju toimub nii vähe. Suurem ports nõudlikumat muusikat, mida eriti ei tunta, muudab õhtu kuulamiskogemuseta inimesele ühekülgseks ja peletab ta eemale, mis võrdub raiskamisega. Isegi suuremates keskustes võib „raskele" kavale välja minna vaid väga nimekas muusik.

I. R.: Assisteerisid Angelo Castaldot Rõuges ja Kullamaal, mida kõrvalt nägid?

I. L.: Esiteks seda, et oldi väga rahul meie pillidega, otse vaimustatud. Rõuge kontsert kujunes sündmuseks veel selle poolest, et oreli renoveerimine oli just lõppenud ja kohal viibis ka Saksa-poolne annetaja, programmgi pidulik-tõsisem — rahvale igatahes meeldis. Tõik on aga see, et tendents on aegade jooksul publiku vähenemisele, kõikjal 30—40 inimest. Kahju on mõelda, et nende ette tullakse Roomast või Napolist, sõidetakse veel neli tundi Rõugesse...

I. R.: Organist puldis ei kuule ju õiget tulemust, see realiseerub all saalis.

I. L.: Näiteks Koerus üleval Musciot kuulates tundus ta registrite lahendamiselt õige julge, kõlad olid teravad (sealne instrument võimaldabki värvida kas väga hallilt või väga väljakutsuvalt), aga see orel, nagu paljud teisedki, on ehitatud targalt — all mängis suure ruumi akustika pilli võlud täpselt välja. See räägib organisti kogemustest.

I. R.: Keda veel kuulsid?

I. L.: Lemmikuks kujunes „Muusikaline ohver" Nigulistes. Missugune harv võimalus niisugust teost kuulata! Eriline oli juba muusikute asetus ja küünalde mäng, Mustoneni väljapeetus ning lõpuks olid esitajateks ju eranditult meie tipud. Erinevate isiksuste kokkumäng oli väga vaheldusrikas, mõjule pääses teose enese geniaalne lihtsus, seinast seina täis kirikusse tekkis eriline atmosfäär, elamuse otsijad selle ka leidsid.

Orelimängude juurde tagasi tulles: Ulla Villenthal sai hakkama julge tükiga, võttes muu hulgas ette kahe eesti noore helilooja lood, mis olid täis klastreid — kahe küünarnuki vahelisi helimasse ja tohutuid *crescendo*'sid (jumala eest, kas pole Eestimaal siis enam romantikuid, kes suudaksid ilma läbi saa-

da — orelil on ju kõige võluvamad tema vaiksed värviregistrid!). Üldse aga oli kava võimas: Kriguli ja Steineri järel Messiaeni „Diptühhon" ja eriti Regeri Fantaasia koraali „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" teemal, mis on oreliliteratuuri üks raskemaid teoseid! Ta on mõne aastaga tehniliselt ja mõtteliselt tohutu arengu teinud. Praegu Viinis edasi õppimine loob talle kahtlemata võimalusi arenguks. Seda toredam, et ta tahab mängida ka eesti muusikat. Küll on hea, et jälle on üks tipptasemel noor eesti organist valmis meisterdatud. Kui ta vaid Eestisse jääks!

Järgmisena kuulsin Nigulistes Marco Lo Musciot. Ma ei tea, kas Uibol oli seda festivali planeerides mõte rõhuda fantaasia- ja variatsioonivormile, kuid mõlema itaallase kava kubises sellistest teostest. Tema meistrikursusel kuulsime põhiliselt itaalia päritolu muusikat, millest me praktiliselt midagi ei tea ja mistõttu seda siin ka ei mängita (kui jätta kõrvale Frescobaldi ja veel mõned). Meistriklassidest veel nii palju, et iseäranis vaimustas mind Andres Uibo tehtu — see, kuidas ta komponeeris kursuse eesti muusikast läbi ajastute, väärriks müüa terves maailmas!

I. R.: Pärt aga pole orelihelilooja, tegu ei ole mitte niivõrd tema orelioopustega, kuivõrd tema oopustega orelil. Kuidas suhtus Muscio tema teostesse?
I. L.: Itaallase hinnang tema teostele oli kõrge. Pärt on Itaalias väga tunnustatud ja mängitav, sealhulgas sageli just orelile transkribeerituna („Fratres" jm). Muide, Musciot võib imetleda sellegi poolest, et ta on seadnud orelile väga palju erinevat muust vallast. N-ö rahvalikumas plaanis on see vahva, mõnel puhul ja mõnes kohas suurepäranegi.

I. R.: Uibo liturgilisest sümfooniast on sul ometi põhimõtteline ettekujutus olemas, kuigi sa kontserti ei kuulnud?
I. L.: Ütlesin talle, et oled julge mees: uue testamendi tekste kasutatakse küllaga, aga Johannese Ilmutusraamatut kui äärmiselt võimast osa piiblist respekteeritakse, sest sealt otsitakse väga sügavaid tähendusi, mida muusikaliselt kommenteerida on erakordselt ambitsioonikas. Mina veel tulemust ei tea.

I. R.: Mis veel rääkida jääb — lõppkontsert?
I. L.: Kuulsin seda kaks korda, ülekandena Pärnust teel Koerust tagasi ja selles kõlas Tiia Tenno mängitud kontserdimaja uus orel väga kenasti [Händel, Haydn]. Leidsime üllatunult, et vahel püüavad mikrofonid kvaliteetsema heli kui oma kõrv kusagil kohapeal. Teist korda Tallinna Jaani kirikus. Kinnitust leidis mõte, et oleks tore, kui ükskord saadaks sealne „uus vana" orel ometi valmis. Probleem on niisugune, et kui mängida vaikselt paari värviga, on ta väga armas, täiskõla aga kriibib. Õhtu teise poole ja kogu festivali lõpetas teadupärast Terterjani Sümfoonia nr 6 ning mõjus antud rollis kummastavalt, iseäranis pärast Bachi kantaati, mis juba panid koos Haydni ja Händeliga väga tervikliku punkti — rõhutan, tervele orelifestivalile. Uibo kunstilise juhina leidis, et kõik, mis on vaimulik, sobib *a priori* sellesse ritta, kuid... Iseenesest huvitava sümfooniana olnuks too Kuues sobiv hoopis teistsuguses kontekstis. Nüüd juhtus aga nii (positiivse irooniana!), et orelipidu vaibus ja vaibus ja siis kaduski ära...

I. R.: Nagu kolm punkti. On sul selle peale mingi soov(itus) järgmiseks korraks?
I. L.: Ma kuulsin midagi palju põnevamat kui järgmine aasta: Andres juba teatas, et 20. aasta juubelifestivaliks tahab ta panna ühel ja samal päeval ja kellaajal hüüdma kõik Eesti orelid.

TARANTINO 4½

ALLAN VALGE

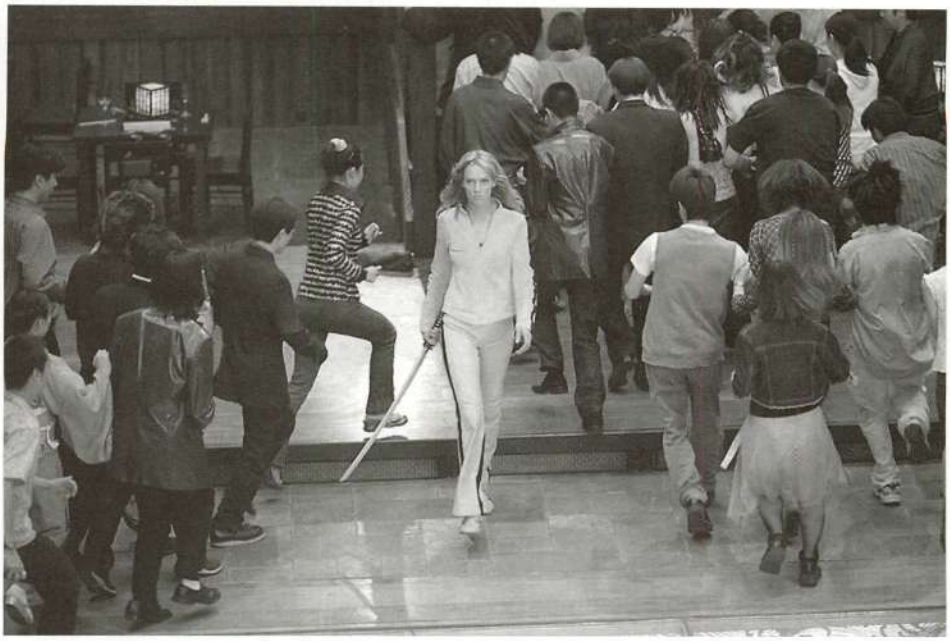
„KILL BILL – PRUUDI KÄTTEMAKS, VOL. 2." *(Kill Bill: Vol. 2)*
Stsenarist ja režissöör ***Quentin Tarantino*** *(Pruudi kuju loomisel kaasautor* ***Uma Thurman****), operaator* ***Robert Richardson****, lavastuskunstnikud* ***Juiping Cao*** *ja* ***David Wasco****, monteerijad* ***Joe D'Augustine*** *ja* ***Sally Menke****, originaalmuusika:* ***RZA*** *ja* ***Robert Rodriguez****, produtsent* ***Lawrence Bender****. Osades:* ***Uma Thurman*** *(Pruut/Beatrix Kiddo ehk Black Mamba),* ***David Carradine*** *(Bill ehk Snake Charmer),* ***Lucy Liu*** *(O-Ren Ishii ehk Cottonmouth),* ***Vivika A. Fox*** *(Vernita Green ehk Copperhead),* ***Chia Hui Liu*** *ehk* ***Gordon Liu*** *(Pai Mei),* ***Michael Madsen*** *(Budd ehk Sidewinder),* ***Daryl Hannah*** *(Elle Driver ehk California Montain Snake),* ***Michael Parks*** *(Esteban Vihaio),* ***Samuel L. Jackson*** *(Rufus) jt.*
35 mm, 136 min, värviline ja mustvalge.
© Miramax Films/A Band Apart/Super Cool ManChu, USA, 2004.

Millalgi 1994. või 1995. aastal, pärast **Quentin Tarantino** debüüti **„Marukoertega"** (*Reservoir Dogs*, 1992) ja triumfi **„Pulp Fictioniga"** (1994) ning stsenaariumi kirjutamist filmidele **„Jääv armastus"** (*True Romance*, rež **Tony Scott**, 1993) ja **„Sündinud tapjaks"** (*Natural Born Killers*, rež **Oliver Stone**, 1994) kuulutasid optimistlikuimad filmikriitikud uue kinoajastu Ameerikas alanuks. Sellest pidi saama Tarantinode aeg. Ajastu, mida iseloomustavad režissööride suur loominguline vabadus, väikesed produktsioonifirmad, filmide suhteliselt väike eelarve, kõrge kunstiline tase.

Korraks tundus kõik isegi vähemalt sellise soovunelma teostumise poole liikuma hakkavat. 1994. aastal „Oscarite" jagamisel eelistas Ameerika Filmiakadeemia küll veel „Pulp Fictionile" suure stuudio **„Forrest Gumpi"** (rež **Robert Zemeckis**), kuid mäletatavasti 1996 parimate filmide pärgamisel lõid platsi puhtaks „väikeste" filmid, kõige eesotsas *Miramax*'i **„Inglise patsient"** (*The English Patient*, rež **Anthony Minghella**), ainult *Columbia TriStar*'i **„Jerry Maguire"** (rež **Cameron Crowe**) pakkus mingit konkurentsi. Järgmine aasta muutis aga kardinaalselt kõik. 1997 oli **„Titanicu"** (rež **James Cameron**) aasta. „Titanicu" kõikmõeldavates ülivõrretes toimunud finantsedu ja üllatuslik auhinnasadu tõi hetkega kaasa suurte stuudiote ja suurte filmide restauratsiooni. Ja kuna enamik filmitootjaid näeb sellest hetkest alates ainult majandusaruande joonealust osa, siis ei tulnud Tarantinode ajastust loomulikult midagi välja, saabus hoopis Titanicute ajastu, kus filmi edukust ning taset mõõdetakse korjatud kassa suurusega ja meelelahutuslikul skaalal.

See üks Tarantino on siiski jäänud ning jätkuvalt, kuigi kahjuks üha aeglustuvas tempos („Pulp Fictioni" ja **„Jackie Browni"** vahele jäi kolm aastat, „Jackie Browni" ja **„Kill Billi"** vahele kuus aastat), ta siiski muneb meile kuldmune.

Quentin Tarantino ise on „Kill Billi" iseloomustanud kui austusavaldust kung fu filmidele ja *girl power*'ile. Nende kõrvale peaks kindlasti tõstma ka spagetivesterni ja nimeliselt **Sergio Leone**.



„Kill Bill — Pruudi kättemaks, vol. 2", 2004. Režissöör Quentin Tarantino. Uma Thurman (Pruut).

Nagu Tarantinole omaseks saanud, on ka „Kill Billis" loomulikult tohutult rohkem viiteid, vihjeid ja laene eri filmining popkultuuri esindajatelt ja teostest. Samuti tema enese filmidest. Nende viidete lõplikku ja ammendavat nimekirja pole võimalik koostada, austusväärselt rohke valim on aga üleval näiteks imdb.com andmebaasis (4). Ja nagu tavaliselt suudab Tarantino kogu selle külluse sünteesida ühtseks, vaid temale ainuomaseks stiiliks, laskumata kellegi kopeerimisse, erinevalt näiteks enamikust **Brian De Palma** loomingust.

Kui **„Kill Bill 1-e"** nimetas *New York Times*'i kriitik Elvis Mitchell filmiajaloo pikimaks esimeseks vaatuseks (2), vihjates tõsiasjale, et tegemist ei olnud tervikuga, siis teine ja kolmas vaatus elik **„Kill Bill 2"** on samas loogiline jätk esimesele osale ja ka omaette autonoomne tervik, mis mõistetav ka „esimesel vaheajal" saabunule.

Samas on kaks osa suhteliselt erinevad nii stiililt kui ka tempolt. Esimese osa kiirus on asendunud teises stoilise aeglusega. Stilistiliselt võib teatavate lihtsustustega öelda, et esimene osa on Ida ja teine Lääs (seda muide ka tegevuste toimumiskohalt).

Napi ja tugevasti Ameerika poole kallutatud filmivaatamise traditsiooniga eestlasel on ilmselt kergem vaadata teist kui esimest osa. Seda võis kinos lausa empiiriliselt kogeda. Pärast „Kill Bill 1-e" seanssi võis tähele panna publiku arusaamatust peegeldavaid nägusid ja vastavaid kommentaare. Mõistmatust väljendavaid lausekatkeid võis kuulda ka seansi jooksul, seda eriti stseenide ajal, mis sisaldasid tegelaste üleloomulikku füüsilist liikumist, nimetame seda kas või näiteks „lendlemiseks". Eestlasele, tundub, ei piisa üksnes sellise liikumise esteetilisest ilust, vaid vaja on ka selget narratiivset seletust, põhjust ja vajadust. Kas sellesarnast kineetikat rohkelt sisaldava **„Matrixi"** triloogia (rež

Andy ja **Larry Wachowski**, 1999–2003) edu ei märgi mitte seda?

Enesest mõista, ei ole see tähelepanek ainus ega ilmselt mitte ka tähtsaim, miks eestlane Aasia filmi võõristab, ent tõsiasi on, et nii „Kill Bill 1" kui ka viimati Aasia kino Eesti filmilevis esindanud **Zhang Yimou „Kangelane"** (*Ying xiong*, 2002) või ka mõne aasta tagune **Ang Lee „Tiiger ja draakon"** (*Wo hu cang long*, 2000), mis kõik nautisid Lääne kultuuriruumis suurt menu, jäid Eestis laiema kõlapinnata ning saavutasid üksnes leige publikuhuvi. Ka kord aastas saabuv PÖFF ei ole suutnud ja vaevalt et suudabki üksi laiema üldsuse tasemel olukorda muutust tuua. See, mis täpselt kõik eestlasele Aasia kinos vastukarva on ja miks, oleks muidugi huvitav uurimisteema.

Tarantino viide *girl power*'ile kui ühele „Kill Billi" kesksele teemale peab ju loomulikult paika — mitte ainult peategelane, vaid kogu kesksete tegelaste enamik on naissoost ning vist küll rohkem kui üheski teises filmis varem on võitlusstseenid naiste päralt. Siiski on „Kill Billis" tähtsal kohal veel üks üdini naiselik asi — emadus. Pruudi (**Uma Thurman**) emakssaamine ongi kogu „Kill Billi" süžeed käivitav motiiv. Pruut otsustab muuta oma elustiili ja lõpetada professionaalse palgamõrvari karjääri hetkel, kui saab teadlikuks oma rasedusest (3: 26). See stseen on „Kill Billi" ajalise struktuuri segipaiskamise tõttu paigutatud teise osa lõppu.

Žanriliselt on „Kill Billi" nagu kõiki teisigi Tarantino filme raske lahterdada, õieti tuleb neid lahtreid lihtsalt palju. Teine osa on ühtaegu nii märul, draama, komöödia kui ka (spageti)vestern. Viimasele ei viita mitte ainult enamjaolt USA edelaosariikides asuvad tegevuspaigad ja **Ennio Morricone** muusika suur osatähtsus ning üdini sergioleonelik avastseen verepulmaks muutunud pulmaproovist. Ka kogu teist osa läbivalt on Tarantino palju laenanud Leonelt, muu hulgas pikad võtted, lähi- ja maastikuplaanid. Ning kogu Pruudi kui tegelase tüüp — üksik kättemaksja — on vesterni tüpoloogilises süsteemis keskse tähtsusega.

Teise osa tegelastest on Pruudi kõrval filosoofilises ja süžeelises mõttes tähtsamad esimeses osas episoodiliselt nähtud Billi vend Budd (**Michael Madsen**) ning esmakordselt kaadrisse ilmuv Bill (**David Carradine**). Pruudi kung fu õpetaja Pai Mei (**Gordon Liu**) aitab kaasa peategelase tausta ja olemuse avamisele, viimase elusoleva Mürkmadude liikme Elle Driveri (**Daryl Hannah**) tähtsaim roll on olla vajalik koomiline vahepala enne filmi pikka ja dramaatilist finaali. Elle'i ja Pruudi konfrontatsioon on „Kill Bill 2-e" humoorikaim stseen, kust selgub, kui raske võib olla samuraimõõga tupest välja tõmbamine ning kus Elle ja Pruut kakluse käigus Buddi vagunelamu totaalselt hävitavad.

Kui enne „Kill Billi" võis Uma Thurmani parimaks rolliks pidada Mia Wallace'it „Pulp Fictionis", siis nüüdsest on selleks „Kill Billi" Pruut ehk pärisnimega Beatrix Kiddo. Mänglevalt, voolava häälega kõnelev Pruut läbib kahe filmi jooksul laia tunnete skaala, jäädes samas tegelasele omase lakoonilise ja iroonilise iseloomu piiridesse. Tahaks loota, et Tarantino leiab Thurmanile oma filmides kasutust ka tulevikus.

Bill, keda mängib teatava budistliku stoilisusega David Carradine (ja hästi), on absoluutselt muutumisvõimetu tegelane ning peab seetõttu kõigi stsenaristika reeglite kohaselt kaotama. Billi ja Pruudi dialoogid, esimene filmi alguses ja teised finaalis, ilmestavad mõlema olemust ja avavad nende perekondliku ning ametialase suhte eripära ja tagamaid.

Buddi tegelaskuju on vahest filmi huvitavaim. Budd, tundub, on mingil hetkel aru saanud oma varasema palga-

„Kill Bill — Pruudi kättemaks, vol. 2".
David Carradine (Bill) ja Uma Thurman (Pruut).

mõrvarikarjääri moraalsest puudulikkusest ja elab nüüd resigneerunult vagunelamus nagu valge rämps kunagi. Masohhistlikult laseb ta endaga üleolevalt käituda oma uues töökohas, kuskil Ameerika pärapõrgus asuvas striptiisibaaris, kus ametijuhendisse kuulub tülikate klientide väljatõstmise kõrval ka ebameeldiv sanitaartöö. See kõik ei oleks ju normaalselt tipp-palgamõrvarile kohane?

Buddi illusioonide purunemine tuleb hästi välja dialoogis Billiga, kus Budd leiab, et Pruudil on täielik õigus kätte maksta ja nemad (Budd, Bill, Elle) on surma ära teeninud. Samas avab ta ka Pruudi „eelmise elu" võikust ja nendib, et ka too on surma väärt.

Buddi ja Elle'i dialoogis esinev küsimus selle kohta, mida viimane pärast toona oletatavat Pruudi surma tunneb, kas kahetsust või kergendust, aitab mõista Pruudi tundepurset filmi viimases stseenis, kui kahetsuse asemele saabub kergendus, mis võimaldab lõpetada elatud elu ja alustada uuega. Palgamõrvarist saab lõplikult ema.

Üksik tähelepanuväärseim ja enim vastukaja leidnud stseen teises osas on nn kirstustseen, kus Budd matab Pruudi elusalt, puukirstus ja taskulambiga varustatult. Selle näol on Tarantino leidnud täiesti klišeevaba tegevuspaiga. Õnnestunult, totaalses pimeduses ja taskulambi valgel toimuva tegevuse kaudu luuakse vaatajale klaustrofoobiline kogemus. Sellele aitab kaasa kaadri külgsuhte muutmine laiekraanist (1:2,35) nn teleekraaniks (1:1,33).

Süžeeliselt on see stseen samas väga tarantinolik. Lõksus olevad ja piinamist või surma ootavad tegelased on tema loomingus olnud korduv motiiv (1: 1). Mõneti lihtsustades võib öelda, et see motiiv on kogu „Kill Billis" keskseimaid. Vähemalt vaataja aspektist ootavad ju kõik viis tegelast Pruudi nimekirjas oma verist saatust.

Visuaalsete stilistiliste elementide poolest on „Kill Bill 2" tarantinolikult rikas: aegvõte, jagatud kaader, mustvalged stseenid, kiire *zoom*, juba mainitud kaadri külgsuhte muutmine on mõned üksikud pikast loetelust. Ent see kõik ei ole väsitav ega tüütu ja ei jäta muljet efektitsemisest ning sulandub tervikusse üle ootuste hästi.

Tahaks väga loota, et *Miramax'i* trikki poolitada „Kill Bill", liigsele pikkusele viidates, kaheks filmiks mitte kunagi keegi teine üle ei võta, veel hullem, kui see Ameerika kinos aeg-ajalt kasutatavaks tavaks muutuks. Kuigi kiusatus vaatajalt topelt pileti- ja hiljem DVD- või videoraha lüpsta on kahtlemata olemas. Seda tehakse ju niigi, vorpides filmidele enamasti mõttetuid järgi, kuni need on vähegi finantsiliselt tasuvad. Loodetavasti näeb ka tulevikus kinos filme, mis üle kahe ja poole tunni kestavad.

Muidugi jääks ootama „Kill Billi" *director's cut*'i, seda mõistagi ühe filmina, nagu see oli algselt plaanis. Huvitav oleks näha, kas Tarantino suudab esimese osa valutult teisega ühendada, kaotamata kummagi eripära ja saavutades koguteose terviklikkuse. Kas üks pluss üks on rohkem või vähem kui kaks?

„Sight and Soundi" kriitiku B. Ruby Richi andmetel on režissöör välja öelnud mõtte teha filmi(de)le järg, kus keskseteks tegelasteks oleksid Pruudi tütar B. B. ja filmi esimeses osas otsa leidnud Vernita Greeni (**Vivica A. Fox**) tütar, kes oma ema tapmist pealt nägi. Viimasest kooruks ka motiiv ema surma eest kätte maksta (3: 27).

Seda, kas kunagi saabub Ameerika filmi ka Tarantinode ajastu, nimetatagu seda siis ükskõik kuidas, näitab aeg. Kas selleks pöördepunktiks on suurte sammudega arenev digitaalne filmitehnika või ennustatav kunagi saabuv suurem või väiksem kriis filmitööstuse süsteemis, kus domineerivad megakorporatsioonid, või mõni kolmas või neljas põhjus, polegi enam nii hirmus tähtis.

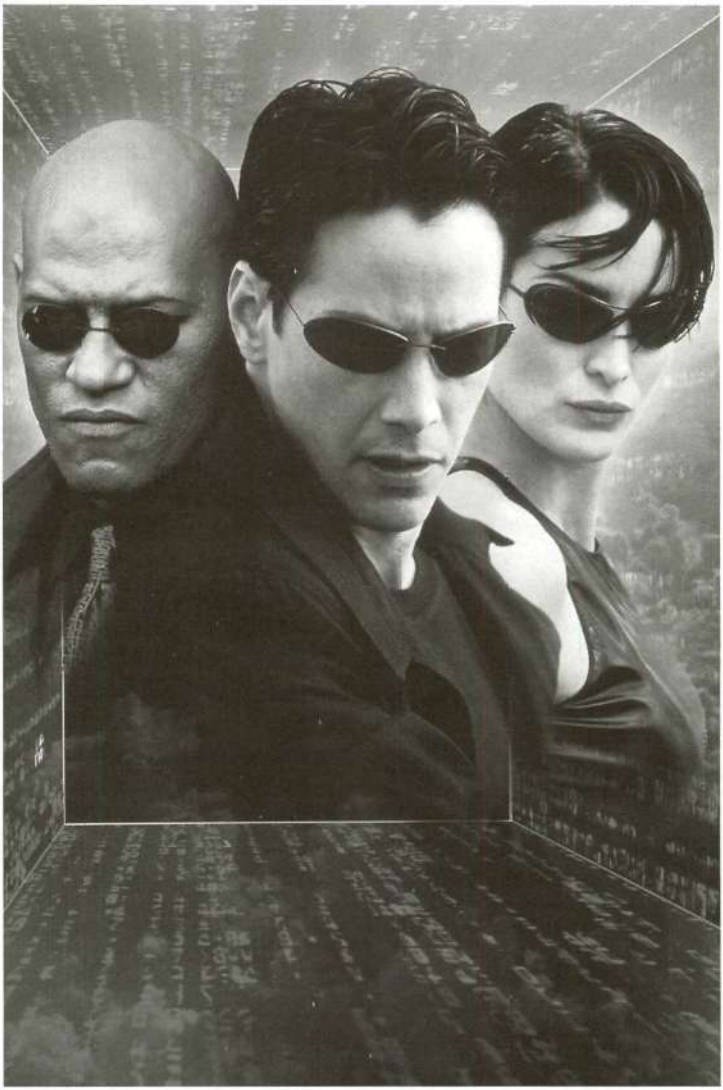
Kasutatud kirjandus:

1. French, K. Introduction. In: Screen violence. „Bloomsbury", London, 1996, lk 1.
2. Mitchell, E. Vengeance Still Mine, Saieth the Lethal Bride [WWW] http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=289932 (9. XI 2004).
3. Rich, B. R. Day of the woman. „Sight and Sound" 2004, nr 6, lk 24–27.
4. Trivia for Kill Bill: Vol. 2 [WWW] http://imdb.com/title/tt0378194/trivia (12. XI 2004).

Quentin Tarantino filmist „Kill Bill – Pruudi kättemaks, vol. 1" (Kill Bill: Vol. 1) on TMKs 2004, nr 2 ilmunud James Thurlow' arvustus „Quentin Tarantino ja aeg".

LÄMBUV KAMARAJURR KESK KOERAKOONLASTE PESI

ERKKI LUUK, JAAK TOMBERG



„Matrix", 1999. Režissöörid Andy Wachowski ja Larry Wachowski. Laurence Fishburne (Morpheus), Keanu Reeves (Neo) ja Carrie-Anne Moss (Trinity).

*„**MATRIX**". (The Matrix). Stsenaristid ja režissöörid **Andy Wachowski** ja **Larry Wachowski**, produtsent **Joel Silver**, operaator **Bill Pope**, lavastuskunstnik **Owen Paterson**, monteerija **Zach Staenberg**, originaalmuusika: **Jack Dangers**, **Don Davis**, **Rob Dougan**, **Hive** ja **Rammstein**. Osades: **Keanu Reeves** (Neo), **Laurence Fishburne** (Morpheus), **Carrie-Anne Moss** (Trinity), **Hugo Weaving** (agent Smith) jt. 35 mm, 136 min, värviline.*

© Groucho II Film Partnership/ Silver Pictures / Village Roadshow Pictures, USA, 1999.

„MATRIX II" (*The Matrix Reloaded*). *Stsenaristid ja režissöörid* ***Andy Wachowski*** *ja* ***Larry Wachowski***, *produtsent* ***Joel Silver***, *operaator* ***Bill Pope***, *lavastuskunstnik* ***Owen Paterson***, *monteerija* ***Zach Staenberg***, *originaalmuusika:* ***Don Davis***, ***Rob Dougan***, ***Fluke***, ***Scott Humphrey***, ***Marilyn Manson***, ***Chino Moreno***, ***Paul Oakenfold***, ***P. O. D.***, ***Sonny Sandoval***, ***Ben Watkins*** *ja* ***Rob Zombie***. *Osades:* ***Keanu Reeves*** *(Neo),* ***Laurence Fishburne*** *(Morpheus),* ***Carrie-Anne Moss*** *(Trinity),* ***Monica Bellucci*** *(Persephone),* ***Daniel Bernhardt*** *(agent Johnson),* ***Hugo Weaving*** *(agent Smith) jt. 35 mm, 138 min, värviline. © Warner Bros/Village Roadshow Pictures/Silver Pictures/NPV Entertainment, USA, 2003.*

„MATRIX: REVOLUTSIOON" (*The Matrix Revolution*). *Stsenaristid ja režissöörid* ***Andy Wachowski*** *ja* ***Larry Wachowski***, *produtsent* ***Joel Silver***, *operaator* ***Bill Pope***, *lavastuskunstnik* ***Owen Paterson***, *monteerija* ***Zach Staenberg***, *originaalmuusika:* ***Don Davis***, ***Reinhold Heil***, ***Johnny Klimek***, ***Tom Tykwer*** *ja* ***Ben Watkins***. *Osades:* ***Keanu Reeves*** *(Neo),* ***Laurence Fishburne*** *(Morpheus),* ***Carrie-Anne Moss*** *(Trinity),* ***Hugo Weaving*** *(agent Smith),* ***Jada Pinkett Smith*** *(Niobe),* ***Nathaniel Lees*** *(Mifune),* ***Mary Alice*** *(Oraakel),* ***Helmut Bakaitis*** *(Arhitekt) jt. 35 mm, 129 min, värviline. © Warner Bros / Village Roadshow Pictures / NPV Entertainment/ Silver Pictures, USA, 2003.*

On igati tavaline, et nähtust analüüsides alustatakse selle eeldustest. **„Matrixi"** (*The Matrix*, 1999, selle ja kahe järgmise filmi režissöörid vennad **Andy** ja **Larry Wachowski**) puhul peaks see olema lausa iseenesestmõistetav. On ju ilmselge, et see film pole talle osaks langenud tähelepanu pälvinud mitte niivõrd sellega, mis ta ise, eraldi kultuuriproduktina on, kui sellega, mis laseb tal olla see, millena ta olevat n ä i b. Mis see on? „Matrix" (räägime lihtsuse mõttes praegu kontseptsioonist, või äärmisel juhul seeria esimesest filmist) näib olevat filmikeelne vaste mõningatele filosoofiast või „tänapäeva" tegelikkusest tuntud märksõnadele: virtuaalsus, simulaakrumid, infoühiskond, digitaalne ajastu oma kõikeläbistavate ja läbitungimatult hermeetiliste koodidega — lõpuks ka transtsendentne või apokalüptiline (kuidas kellelegi) visioon tulevikust. See kõik on ilmselge ja sellel polekski põhjust siin pikemalt peatuda, kui film ei kujutaks endast mh ka n-ö kehtiva tegelikkusemudeli omalaadset kriitikat. Just see on aspekt, mis „Matrixi" puhul (räägime jällegi eelkõige kontseptsioonist ja/või esimesest seeriast) kõige rohkem nii vaatajate kui ka filosoofide meeli ärevil on hoidnud — vt nt Slavoj Žižeki esseed „Vikerkaares" 9/2003.

Selles, eelkirjeldatud mõttes on „Matrixi" keskne küsimus: mis on „infoühiskonna" seisukohast struktuurne/ülesehitav info? See omakorda taandub küsimusele reaalsusest („reaalne" tähendus ja jõud omistatakse ainult sellele infole), mis omakorda taandub küsimusele seda reaalsust koostavatest/töötlevatest/varjavatest jne koodidest. Seega on see küsimus (de)kodeerimise — mustri avastamise ja selle põhjal tähenduse koostamise — vallast, kus „tõde" ei seisne muidugi mitte „õige" äraarvamises (see polegi võimalik, erinevaid „õigeid" on selleks lihtsalt liiga palju), vaid mingi või mingi hulga töötava(te) seletusmudeli(te) leidmises.

Siit jõuamegi mõneti hirmutava paradoksini, et sõltuvalt modelleerivast teooriast võib see „reaalsuseni" ülendatud info olla ükskõik mis. Sellel põhinebki „Matrixi" (filmi, kontseptsiooni) idee. Filmi spetsiifiline eelis on muidugi selles, et ta, kasutades vastandite üllalt mehaanilist keelt, saab meile veenvalt

„Matrix". Carrie-Anne Moss (Trinity).

näidata, *mismoodi* „ükskõik mis" ennast kehtestab. Kui juba suurim ja traagilisem ettemääratus (teadvusetud, voolikute abil kontrollitavad kehad vannides) võib tuua suurima vabaduse ja õnne (puhkus „Vahitorni" kaanelt tuntud paradiisis), siis on ju selge, et sedasama võiks teha ükskõik mis.

Kui „filosoofia" hetkeks kõrvale jätta ja rääkida spetsiifilisemalt filmist, siis leiavad paljud, et triloogia ammendab end juba esimese osa ekspositsiooniga. Üleminek seda laadi ideede ja seoste maailmast, mis selles „filosoofia", küberpunki ja häkkerite subkultuuride fantastilisevõitu kokkupuutepunktis sõlmitakse, stereotüüpse *action*'i ja narratiivi juurde on painavalt valuline ja järsk. Fantastika valda näib kuuluvat ka kujutletav vastus küsimusele, kuidas selline üleminek üldse saaks olla vähem järsk. Võib-olla ei saagi. Kuid see iseenesest ei vabanda veel kogu märuli ja narratsiooni klišeearsenali käikuandmist.

Nii nagu meie seda näeme, on „Matrixi" esimene seeria täiesti skisofreeni-

line, kusjuures mentaalne „lõhe" jookseb üsna täpselt ekspositsiooni lõpu[1] ja veel vaadata jääva filmi vahel. Kui film selle koha peal lõpeks, oleks tegu väga ebatraditsioonilise ja raju eksperimentaalfilmiga, kus megastaarid teevad kummalised rollid ning nende ebausutava esinemise varjutab meeletu kontseptsioon. Kui aga algaks, oleks tegu täiesti seosetu ja ühegi pidepunktita — ning samas visuaalselt paratamatult pisut efektsevõitu — „kammaijaaga" narratiivi parimate traditsioonide vaimus (see kõlab eriti ebausutava kombinatsioonina, aga nii see tõepoolest on). Eraldi võttes oleksid mõlemad filmid kahtlemata palju tähelepanuväärsemad kui praegune tervik.

Järgmised kaks seeriat on ekspositsiooni puudumise võrra (midagi võimalikele Neo-füütidele muidugi seletatakse, kuid mitte enam nii põhjalikult kui esimeses osas) loomulikult veelgi õnnetumas seisus. Natuke lihtsustatult võime öelda, et esimene seeria keskendub ideele, teine armastusliinile (rongija lennuliinid on sellele küllaltki kohased konnotatsioonid) ja kolmas (küllaltki näotul moel) religioossele temaatikale. Muidugi tuleb silmas pidada ka standardset praktikat, et mandumine on (eelkõige turunõudlusest tingitud) järgedesse juba sisse programmeeritud. Suur/mitmeosaline eepiline[2] film pürib tavaliselt oma maailma loomise poole ja kui see maailm kord juba, ekspositsioonis, esimeses osas vms, on loodud, polegi halvematel juhtudel enam midagi vaadata jäänud, sest narratiiv on, tähtsusetuid variatsioone kõrvale jättes, laias laastus ju niikuinii alati üks ja seesama, st kirjeldatav väga piiratud arvu mudelite abil.

Ehkki suuremal või vähemal määral teevad seda kõik Hollywoodi filmid, ei paljasta mitte ükski neist omaenese narratoloogilist struktuuri häbitumalt kui **„Matrix"** [ning eelkõige **„Matrix II"** (*The Matrix Reloaded*, 2003) ja **„Matrix: Revolutsioon"** (*The Matrix Revolution*, 2003)]. Ning seda mitte tingimata loolisi struktuuriüksusi esiplaanile tõstes ja sellega oma korrastatust materialiseerides (nagu lihtstrukturalistlik lähenemine seda kirjeldada võiks), vaid oma sisemist aegruumilist sidusust eksponeerides. See mõte saab selgeks kohe, kui heita pilk „Matrixi" triloogias lausa patoloogilise sagedusega ilmnevale dialoogiskeemile: „Kas sa tead (näiteks seda, kuidas see kõik lõpeb; mis sellest edasi saab; mis on selle tähendus)?" — „Ei tea, aga ma usun (näiteks, et sellel on mingi lõpp; et see lõpeb positiivselt; et selle tähendus saab selgeks)."[3]

Niisuguses mõttevahetuses toimivad mitteteadmine (orienteeritus teadmise suunas) ja usk (teadmisse, mis kunagi, filmi lõpus, selgeks saab) narratoloogiliste tõuke- ja tõmbejõududena. Filmi alguses saab Neo teada, et on olemas teadmine, milleni ta lõpuks jõuab, sest on selleks väljavalitu. Teadmatus selle, arvatavalt filmi lõpus saabuva teadmise suhtes on narratiivi käimalükkav jõud: Neo tahab teada ning on valmis selles suunas tööd tegema. Kuna selle teadmise saabumiseks puudub aga ennetav ratsionaalne alus (teadmise põhjuslikud eeldused paljastuvad alles pärast selle pärale jõudmist), tuleb peategelast/vaatajat küllastada piisava põhjusega narratiivi/filmi läbimiseks. Niisuguseks põhjuseks ja narratiivi kütuseks ongi usk, seesmine eelteadmine, mis annab loo lõpp-punktile selle gravitatsioonilise jõu.

Ja sel viisil kinnitataksegi Neole lõputult läbi kõigi kolme filmi, et ta ei saagi ega tohigi lõpplahendust enne õiget aega teada, kuid peab sellesse uskuma, sest muidu ta ei jõuagi selleni. Teda harjutatakse usuga saabuvasse teadmisse ning kui see teadmine on päral, saab selgeks, et „sündmused pididki kõik niimoodi minema". (Kõikjal läbi triloogia

„Matrix". Keanu Reeves (Neo) ja Carrie-Anne Moss (Trinity).

võib kohata selle skeemi mikromudeldusi. Mitmed tegelased, näiteks Arhitekt ja Oraakel[4], kellelt peategelane saab oma eesmärgi täitmisel väiksemaid teadmisi, teatavad, et nad on peategelast/vaatajat oodanud ning et see kohtumine „pidigi aset leidma".) Sellise pahupidipööratusega, „tagasi tulevikku pöördumisega" tagatakse narratiivi enesessesuubumine ja seesmine suletus; „Matrixi" filmiseeria puhul pole enam tegu mitte niivõrd mingi narratoloogilise mudeli läbimängimisega (ehkki seda ka), vaid lihtsalt narratiivsete skeemide sümboolse tähistamisega — presenteeritakse pigem loo loolisust, looks olemist, mitte lugu ennast.[5]

Selles valguses ei üllata peaaegu üldse, kui agent Smith teatab Neole kolmanda filmi lõpus, et lõpp ongi käes, ning kogu vaatajale ilmnev teadmine ei võta mingite üldiste tähenduslike tõdemuste kuju, vaid on eelseisva viimse käsitsivõitluse kaudu taandatud narratoloogilise lõpp-punkti lihtsaks konstateeringuks. Ning nagu ka sellest kõigest

veel vähe oleks, teatab „Matrix: Revolutsiooni", seeria kolmanda osa reklaamlause narratoloogilise veendumusega, et kõik, millel on algus, on ka lõpp (keskpaik — too kolmas klassikaline looline komponent — on lausest puudu, kuid triloogias olemas). Ühesõnaga, kõik, ka filmis kirjeldatud tulevikunägemus, on tegelikult allutatud narratiivsetele strateegiatele.[6]

Keanu Reeves, kes on ka varem üsna tihti mänginud sündmustele reageerivaid karaktereid ning saanud seega oma näitlejaoskusi realiseerida põhiliselt rea ühesõnaliste lühiküsimustega, võtab siin Neona üle sõna otseses mõttes vaataja rolli, andes kinosaalis istujatele mõista — te ei peagi vaatama, sest ma vaatan teie eest; te ei peagi omal käel saabuva teadmiseni jõudma, sest kõigest olenemata pean ma seda niikuinii ise tegema. Niimoodi — kui Neo küsib vaatajaga samu küsimusi — sisestatakse vaatajasümbol narratiivsesse protsessi ja pakutakse saalis istujatele juba narratoloogilist „täispaketti", filmi, mis — viies end seejuures täielikku vastavusse oma „filosoofilise" sisuplaaniga — eksisteerib ka ilma vaatajata. Vaatajal jääb üle olla vaid Neo filmiväline virtuaalne projektsioon, kes teeb eespool toodud teadmise ja usu skeemi teadmatult ja sekkumatult kaasa.

Kõigest sellest kerkib ka „Matrixi" (ning arvatavasti suure osa Hollywoodi toodangu) põhiline filmikunstiline küsimus: kui hästi suudab efekt varjutada etteantud narratoloogilist ilmsust ja enesestmõistetavust? Ning rohke praktika vastab: tegelikult päris hästi.

Kommentaarid:

[1] Umbes üks tund filmi algusest — tegu on Hollywoodi kohta ebaharilikult põhjaliku ja sügava ideestikuga, millesse vaatajat vähehaaval ning samas küllaltki ammendavalt kastetakse.

[2] Pisut ebatraditsioonilises tähenduses võib seda sõna kasutada ka „Matrixi" puhul.

[3] „See" on mõistagi narratiiv (ja ilma mingisuguse soovita „selle" niigi ilmseid sümptomeid kinni katta).

[4] Oraaklit võib pidada „Matrixi"-filmide narratoloogilise sidususe kehastuseks. (Tõdemus, et ka tema võib teadmise kui tõmbepunktiga manipuleerida — valetada, et sündmused kujuneksid sellisteks, nagu nad tegelikult kujunema peaksid, — tõestab mõistagi äärmist truudust filmi „filosoofilisele" sisuaspektile, mille üle artikli algupoolel on arutletud.)

[5] Pragmaatiliseks selgituseks: looks olemine on see, mis müüb.

[6] Igasugusele (tuleviku)ennustusliku iseloomuga teosele mõjub see mõistagi kahjulikult, sest õõnestab kirjeldatava maailma autentsusillusiooni.

Vennad **Andy Wachowski** (sünd. 29. XII 1967) ja **Larry Wachowski** (sünd. 21. VI 1965) tulid ilmale Chicagos, õppisid paar aastat *Bard College*'is ja seejärel *Edmonton College*'is. Lisateenistust leiti maalimise ja puusepatööga. Juba koolipõlves kujunesid Wachowskite lemmiklektüüriks koomiksid. Edmontonis sattus neile kätte raamat produktiivsest *camp*-filmide režissöörist Roger Cormanist ning loetu eeskujul püüti ka ise midagi samalaadset kokku kirjutada. Vendade debüüdiks filmirežissööridena kujunes põnevik **„Seotud"** (*Bound*, 1996), mis sisaldab nii gangsteridraama kui ka seksikomöödia ainest. Vendade tähetund algas koomiksilaadse tulevikuvisiooniga **„Matrix"** (*The Matrix*, 1999), millele tehti peagi mitu järge.

LÕPLIKE VASTUSTETA KUNSTNIKEPORTREED

RIIN KÜBARSEPP

„See, kel on lõplikud vastused, ei saa enam teisega rääkida, kuna ta katkestab eheda suhtluse selle nimel, millesse ta usub."
Karl Jaspers

***„UPUTUS"**. Stsenarist ja režissöör **Kert Grünberg**, operaatorid **Margit Keerdo**, **Kristin Raup**, **Peeter Laurits** ja **Rein Raud**, monteerija **Maks Šurin**, heli: **Maks Šurin** ja **Jevgeni Perezovski**, juhendaja **Indrek Treufeldt**. Video Betacam SP, 16 min, värviline. © Multi Kultuurimaja, 2003.*

***„PILDI SISSE MINEK"**. Stsenarist, operaator ja monteerija **Marianne Kõrver**, produtsent **Peeter Urbla**. Video Betacam SP, 22 min, värviline. © Exit-film, 2002.*

***„ERKI KASEMETS"**. Režissöör **Meelis Salujärv**, idee: **Meelis Salujärv**, **Erki Kasemets** ja **Johannes Saar**, operaator **Erik Norkroos**, purkmultiplikatsioon: **Erki Kasemets**, muusika: **Meelis Salujärv**, tekst: **Johannes Saar** ja **Erki Kasemets**, produtsent **Erik Norkroos**. Video Betacam SP, 19 min, värviline. © Rühm+0, 2002.*

Kinokunsti ei varjuta enam aastakümneid mingisugune uudsusesära. Tänapäeval pole filmid pelgalt liikuvad pildid ega massikultuuri osa. Need, kes ihkavad analüüsi, saavad kinos alati kinni ka millestki muust kui sisust, sest teadupärast kasutatakse filmides keeruka ja vaieldava kaameraliikumise, montaaži ja kaadrikompositsiooni tehnoloogiat. Kui me hoomame neid filme, millest juttu tuleb, pildimudeli alusel (film kui reaalsuse pilt) või väitemudeli alusel (kunst kui kunstniku väide), on sisu ikka esmane. Sisu võib olla muutunud. See võib olla vähem kujutav, vähem realistlik.

Need filmid eesti kolmest nimekast eriilmelisest loojanatuurist on ka kõik realistlikud, kuid igaüks omamoodi. Keegi meist ei saa kunagi teada toda kõigi teooriate eelset süütust, kui kunst ei tundnud vajadust ennast õigustada, kui kunstiteoselt ei küsitud, mida ta ütleb, sest teati (või arvati teadvat), mida ta teeb. Praegusest kuni teadvuse lõpuni oleme takerdunud ülesandesse kunsti kaitsta.

Vaadeldavad filmid, nagu ka kõik teised, võib paigutada kolme märksõna alla: need on „aeg", „ruum" ja „liikumine". Dokumentaalportreedena kunstnikest on nad selles mõttes ka omamoodi läbimurre kunstikriitikas, pakkudes sealjuures ka täieõiguslikku retseptsiooni nende kunstnike loometööle.

Tänapäeva kunsti ja kriitika kõrgeim ja vabastavaim väärtus on läbipaistvus, mis tähendab helenduse kogemist asjas iseeneses, asjades, mis on, nagu nad on. Kuigi XXI sajandil pole enam revolutsiooniline ja loominguline vägitegu luua kunstiteoseid selliselt, et neid oleks võimalik kogeda mitmel tasandil, on need kolm loojanatuuri sellega hakkama saanud nii, et neist on võetud vaevaks isegi veel kord kaamerasilma vahendusel „kunsti" teha. Siinkirjutaja ülesandeks pole leida nendes filmides maksimumkogust sisu, liiati siis veel pigistada

nendest kunstiteostest välja rohkem sisu, võib-olla aga hoopis sisus kärpida, et üldse oleks võimalik näha asja iseennast.

*

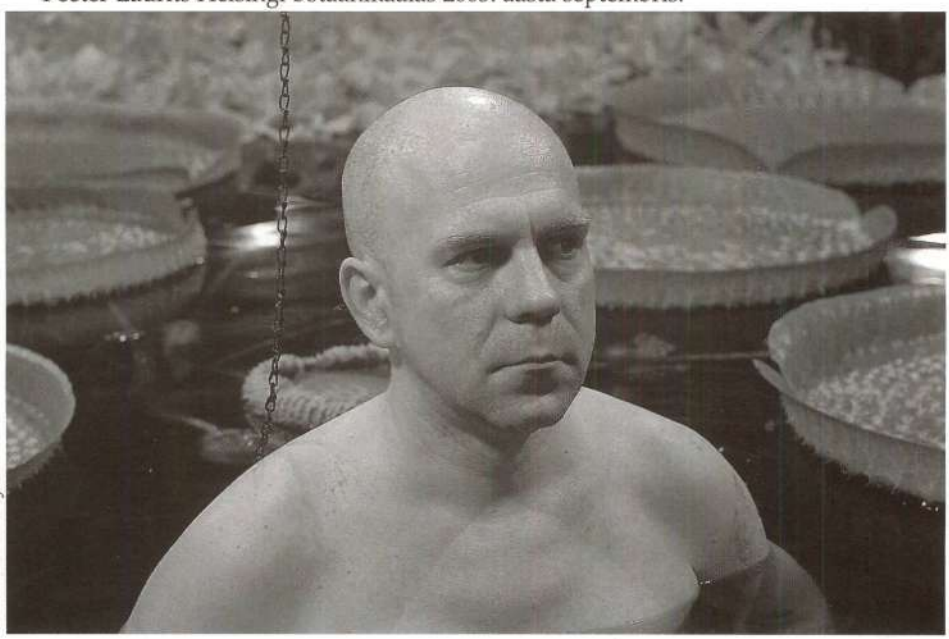
Kert Grünbergi loodud **„Uputus"** pole kahjuks mitte kõige parem portree mitmekülgsest talendist **Peeter Lauritsast**. Paikapidava analüüsi andis aga filmis intervjueeritav **Raoul Kurwitz**, kelle väitel on Lauritsa loomingu puhul alati tegemist olnud viimsepäeva poleemikaga, mis peegeldab lihtsalt inimlikku elutüdimust. Kogu sellise tunnetuslikkuse taga on aga postmodernismi hukk, mida dateeritakse 2001. aasta *World Trade Centre*'i tornide kokkuvarisemisega. Filmi pateetilisele alatoonile ja müstilisele maailmanägemusele sekundeerivad katked **Andres Lõo** heliteostest ja **Gregoriuse koraalist**.

Peeter Laurits on ühes hoopis teises kunstikriitilises kontekstis nentinud, kuidas andekad, visuaalset keelt valdavad kunstnikud on XXI sajandi alguseks tasalülitatud meelelahutustööstusse, samas, kui turufundamentalismi paavstid hoiavad hingamisaparaadi all kantseliitlikku „kunsti", mis kellelegi korda ei lähe. Sealjuures pole tegemist aga mingisuguse umbusuga intellektuaalse maailma vastu ega vihjega **Joseph Goebbelsile**: „Kui ma kuulen sõna „kultuur", haarab mu käsi püstoli järele."

Parafraseerides **Roland Barthes'i**, peame lihtsalt eeldama, et kui kodanliku ühiskonna inimene on pidevalt võltsloomulikkusesse mattunud, siis püüab mütoloogia kõige lihtsamate eluliste suhete süütu pealispinna alt üles leida seda sügavat võõrandumist, mida selline näiline süütus peab vastuvõetavaks muutma. Nõnda tunnistab siis ka Laurits ise, et vabanemaks oma ihadest, põgeneski ta Kütiorgu.

Tänapäeva maailma kaosest on sündinud palju olulise ja ebaolulise vahele jäävat. Müüt kunstnikust on arvatavasti üks suurim, aegumatum ja tä-

Peeter Laurits Helsingi botaanikaaias 2003. aasta septembris.



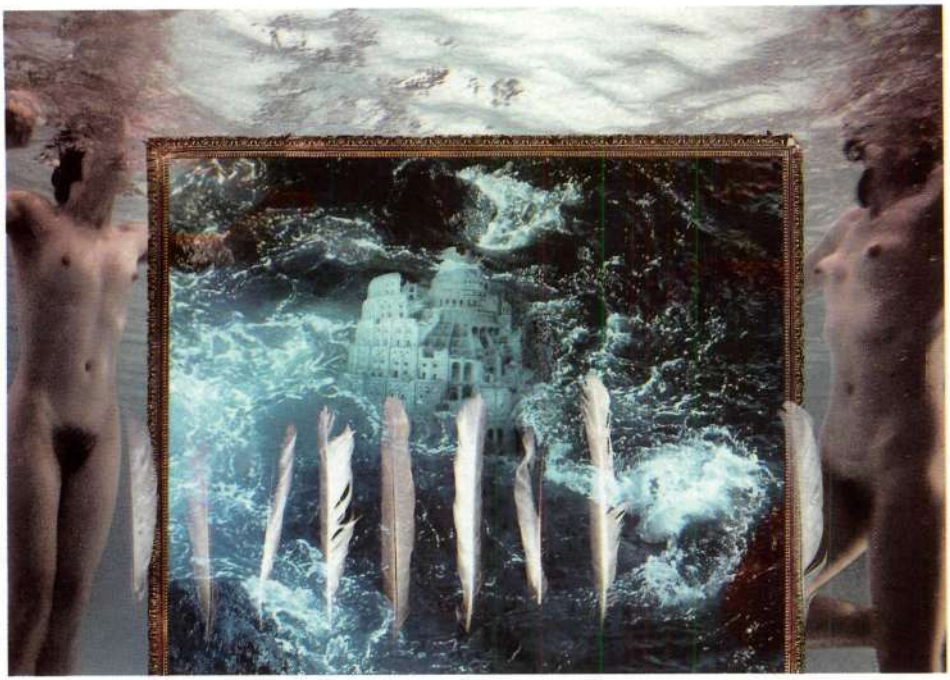
Toomas Kalve foto

Ain Mäeotsa foto

Toomas Kalve ja Peeter Laurits näituse „Mullatoidu restoran" ülespanekul Helsingi botaanikaaias 2003. aasta septembris.

Vaade Lissaboni veemuuseumi saalile näituse „Uputus" ajal 2002. aasta juunis.

Peeter Lauritsa foto



Reproduktsioon Peeter Lauritsa fotost „Väga suur narratiiv".

henduslikum kultuuriajaloos. Kunsti edutamisest „kunstiks" sünnib kunstikeskne müüt kunstniku tegevuse absoluutsusest. Kunst pole teadvus *per se*, vaid pigem selle vastumürk – mis on välja arenenud teadvusest enesest.

Laurits püüab end vabastada orjaikke pragmaatilisest maailmast, mis eksisteerib justkui tema loomingu patrooni, kliendi, tarbija ja moonutajana. Nõnda on selles „ühiskonnast" lahtiütlemises omamoodi „ühiskondlik" žest. Selline otsus on võimalik vaid siis, kui kunstnik on ilmutanud oma geniaalsust ning seda ka autoriteetselt kinnitanud.

*

Agu Pilt – mees keda nn kunstikanaliseerija **Lea Veelma** on mõni aasta tagasi nimetanud Eesti homoerootiliseks maskotiks. Film **„Pildi sisse minek"** on valminud stuudios „Exitfilm" režissöör **Marianne Kõrveri** käe all 2002. aastal. Tegemist on sõna otseses mõttes kunstfilmiga kunstist ja kunstnikest, mistõttu ka film on muutunud k u n s t i k s, kuigi eesmärk oli vist ikka rohkem dokumenteerida. Kuna Pilt enam elavate kirja ei kuulu, saavutavad need ülesvõtted aga hoopis uue väärtuse, sest jäädvustatud on haruldased ja ainulaadsed kaadrid tema enese elutõdemusest.

Pilt oli üks nendest ehedatest kunstnikunatuuridest, kelle kutsumuseks oli ajada oma joont provintsiaalses õhustikus liiga üheülbaliseks muutuva elu- ja kunstikäsitluse kiuste. Ta tabas erksalt kunsti vaimset tuuma ning stilistilist omapära, mida ta pidas oluliseks oma ajavaimu väljendamisel kunstniku isiku kaudu. Just tema oli postmodernistliku ajastu varasemaid kuulutajaid eesti kunstis.

Peeter Lauritsa foto

Agu Pilt.

Aukartustäratav on tema koostöö **Moskva „Jääballeti"**, **Alla Pugatšova**, **„Viru" varietee**, **Tallinna Linnateatri** ja paljude teiste nimekate institutsioonide ning persoonidega. Kõik sai aga alguse **Tõnis Vindi** loodud rühmitusest „Stuudio 22".

Pildi loomingut iseloomustab „tundlikkus", modernne haritus, mille kultusnimeks on *camp*. See on see elutunne, mis **Hasso Krulli** väitel on tunne, kuidas üldse on elus olla. Selle samastumine „elustiiliga" — otsusega, kuidas elada ,— on õigustatud vaid agupildiliku *camp*'i puhul. Pildi kunstiteosed on kütkestavad ka just seetõttu, et loovad illusiooni, et kunstnikul polnud alternatiive, mistõttu ta oli nii täielikult keskendunud oma stiilis. Kõrvaltvaatajale tundub ta ometi veidrikuna, kelle teatrikujundused olid alati kauged *mainstream*'ist. Lõputu valu kujutamise tõttu võrdleb Pilt ühes sama filmi intervjuus end **Rainer Werner Fassbinderiga**. Samas hindas ta eriti **Peter Greenawayd** ning **Jean Auguste Dominique Ingres'it** just nende võime tõttu kujutada inimest looduse kroonina. Ta tunnistab ka ise, et tema paljad mehed ei šokeeri ju tegelikult (enam) kedagi. Huvitav on aga just Pildi kodumaine retseptsioon: ikka erootiliselt pingestatud karnevalimaailm, estetistlik ja osalt dekadentsi kalduv homoerootiline fantaasia.

See, millega tegeles Pilt, oli imaginaarse ja sümboolse samastumise vaheline mäng, luues mehhanismi, mille kaudu ta integreeris ennast ühiskondlik-sümboolsesse välja. Tema loominguline kreedo seisnes mängus, mille loogika põhines kahe surma erinevusel: üks surm, kus ma kaotan ühe oma eludest, ja teine surm, kus ma kaotan terve mängu.

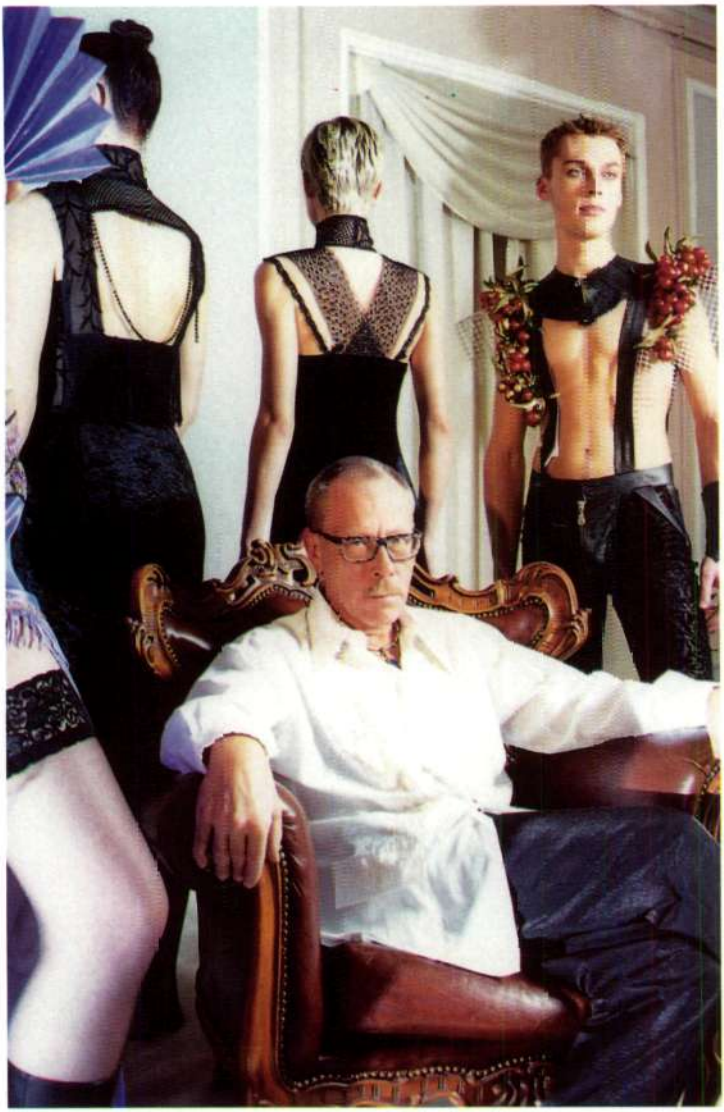
Meenub **Slavoj Žižeki** essee **„Surrakse vaid kaks korda"**, milles „teise surma" idee on üle võetud **markii de**

Hele-Mai Alamaa foto

Agu Pildi glamuur brokaatkostüümides.

Hele-Mai Alamaa foto

Agu Pildi maailm.



Agu Pilt
2001. aastal.

Sade'ilt. Sigismund Freudi „surmatung" on aga täpne teoreetiline mõiste Sade'i „teise surma" jaoks. Seda võib pidada ka (kunsti)ajaloolise traditsiooni täieliku „kaotsimineku" võimaluseks, mille oma radikaalse, destruktiivse piirina avab sümboliseerimise protsess ise.

Agu Pildi puhul tuleb eristada reaalset (bioloogilist) surma ja selle sümbolisatsiooni, mis tähendab „arvete klaarimist", sümboolse staatuse lõpuleviimist. Tema looming sisaldas niihästi ülevat ilu kui ka kohutavaid koletisi. Selline „kahe surma" vaheline koht, kuhu sobivad nii ülev ilu kui jubedad koletised, ongi paik, kus asub *das Ding*. Olles õppinud kunstiajalugu, võttis Pilt ka ajalugu tekstina, sündmuste reana, mis „saavad olema olnud" — nende tähendus ja mõõde otsustatakse hiljem, siis, kui nad inskribeeritakse ajaloolisse võrgustikku. **Susan Sontagi** väitel on igasugune tõlgendamine teatavasti intellekti kättemaks kunstile. Tegelikult ei

loe, kas kunstnikud taotlevad oma teoste tõlgendamist või mitte. Agu Pildi teoste väärtus seisneb kindlasti milleski muus kui nende tähendustes.

Nii tuleks ka vaadeldavat filmi võtta „iseenda ajaloona", iseenda jutustamisena. See on retroaktiivne tähendus, kus filmis endas on see viivituse, hiljem tulemise efekt, mille tõttu pole mitte „olemas", vaid „saab olema olnud". Nõnda võib seda filmi(protsessi) vaadelda „viimse kohtumõistmise" vaatepunktist.

*

Eesti Kunstnike Liit on võtnud vaevaks hakata dokumenteerima kunstnikke ja nende loomingut ajaloo tarbeks. Kunstnike Liidu president **Jaan Elken** on väitnud, et alati võib televisioon või mõni muu instants kultuuriteemalisi filme paremini teha, aga seni, kuni keegi kunsti ja kunstnike jäädvustamise vastu erilist huvi ei tunne, jätkab liit endiselt filmide tellimist.

Filmi **„Erki Kasemets"** idee pärineb **Johannes Saarelt** ja **Meelis Salujärvelt**, operaator on **Erik Norkroos**. Üllitis on valminud 2002. aastal stuudios „Rühm +0". Kasemetsa film eristub eelnevatest just selge struktuuri, ülesehituse, teemaarenduse ning kindla kontseptsiooni tõttu. Selle taga on aga oma ala hästi tundva filmitehnilise ja kunstikriitilise analüüsivõimega professionaalid. Filmile annab lisaväärtuse ka tõik, et tegemist on ikkagi Kunstnike Liidu tellimusega, mistõttu teos on informatiivne ja loomulikult didaktiline.

Kasemets on kunstnik ilma ühegi eesliiteta. Kõige paikapidavam liide oleks aga „keskkond". Nõnda on Kasemets keskkonnakunstnik, kes peab silmas konkreetse elusorganismi ehk iseenda igapäevast elutegevust mõjutavaid tegureid. Ta tegeleb tehiskeskkonna loomisega, mis koosneb moodulitest, kus sarnaste mõõtmetega objektide abil on loodud esteetiliselt süsteemsed kompositsioonid.

Juri Lotmani semiosfääri teooriates

Erki Kasemets objektis „Vann" 2003. aasta veebruaris Riigikogu näitusesaalis toimunud „V-pargilt" naasmisel.

Näituse „Aja taasringlus" fassaad Linnagaleriis 1996. aasta juulis-augustis.

täidab janu autoriteetse sõna järele nii ketserlust kui reformatsiooniõpetust. Sel viisil kaotasid ka argiesemed kunstitoodeteks muudetuna ja kunstisfääri lülitatuna rämeda tõepära ning omandasid semiootilise eksistentsi kavala kahemõttelisuse. Selline kaval kahemõttelisus on omane ka Kasemetsa *ready-made*'idele, mille ambivalentsust võimendab veel objektide kineetilisus ja mobiilsus.

1966. aastal oli **Kaarel Kurismaa** esimese kineetilise objekti autor Eestis, mis hilise popkunsti esteetika kandjana oli ühtlasi ka poliitiline protestiavaldus. Kasemets on oma viguritega jõudnud aga järgmisele tasandile, kus teos on muutunud kunstipoliitiliseks manifestatsiooniks. Ta loob müüte elu igavesti muutumatust olemusest — selle traagilisusest, viirastuslikkusest ja mõttetusest. Tema eesmärk on oma elu dokumenteerimine. Väga iseäralik on ka Kasemetsa asutatud polügoonteatri idee, milles on nii publikul kui ka loojatel suurem osa vaid enese teha. Kasemetsa näitustest ja installatsioonidest ei jää tavaliselt midagi järele, sest kõik koosneb ju tsivilisatsiooni olmejääkidest. Seega pole eesmärk kohe kindlasti mitte mingisuguse väärtusloome tekitamine.

Kasemetsa kunstimängudest Klooga sõjaväelinnakus teavad vähesed, nii nagu 1970. aastatel olid magusalt tsensuurihõngulised „Saku '73" ja „Harku '75" performatiivsed etteasted **Leo Lapinilt**, **Ando Keskkülalt** ja teistelt.

Ühendades teosed dogmatiseeritud sõnade skeemidega, muudab autor senisesse kunsti alustõdedesse usu kaotanud kunstimaailma üleüldiseks demagoogiaks. Kasemetsa iroonia kaubafetišismi ainetel on **Karl Marxist** lähtuvalt „kindel ühiskondlik suhe inimeste eneste vahel, mis omandab nende silmis asjadevaheliste suhete fantastilise vormi". Teatud suhetes sarnaneb inimene tõepoolest kaubaga. Kuna ta ei tule ilmale,

Valik maalitud piimapakke 2002. aastast.
Neid kasutab Erkki Kasemets juba viisteist aastat.

peegel käes, ega **Johann Gottlieb Fichtena**: „Mina olen mina", siis vaatab ta end kõigepealt mõnest teisest peeglist.

Vältides tõlgendamist, võib kunst muutuda kas paroodiaks, abstraktseks, pelgalt dekoratiivseks või hoopis mittekunstiks. Viimane on mõningal määral osaks saanud just Kasemetsa loomingule. Sel viisil jõuab ka tema kineetiline popkunst samale eesmärgile, kus „pealetükkiv" sisu saavutab tõlgendamatuse. Seda on tõdenud ka Sontag, et tõlgendajate eest on võimalik põigelda vaid selliste kunstiteoste loomisega, mille pind on nii ühtne ja selge, hoog nii kiire, siht nõnda otsene, et teos saab olla vaid see, mis ta on. Mõneti isegi näib, et Kasemets tunneb pidevat kiusatust katkestada dialoogi oma publikuga. Vaikus on edasiarendus tollest suhtlemistõrksusest, mis on samas aga hoopis modernse kunsti juhtmotiiv oma väsimatu andumusega esoteerikale. Just viitamine asja tühjale kohale võimaldabki kujutleda täielikku globaalset annihileerumist: „teine" surm, looduse ringkäigu täielik annihilatsioon on mõeldav vaid siis, kui see ringkäik on juba sümboliseeritud. Absoluutne surm, „maailma häving", on alati sümboolse maailma häving. Kasemets püüab sellist maailma aga kunsti abil taastoota. Ta ise tõdes mõne aasta taguses intervjuus, et on juba aastaid elu ja maailma suhtes kestvas imestusseisundis, sest võimatuna tunduvad asjad juhtuvad ja möödapääsmatud jäävad tulemata. Nii et: „*Ars* pole alati *longa* ja väärtused püsiväärtused."

*

Need kolm kunstnikku on omasüülised ohvrid maapaos, mis avaramas mõttes tähendab ka teatavat üleolekut kõigist teistest. Sel viisil antaksegi nende kolme filmiga mõista, et kunstnikul on

Fotod Erki Kasemetsa kogust

Erki Kasemets joogipurkidest tabloo ees. Näituselt „Aja taasringlus".

olnud vaimuteravust küsida teistest inimestest enim küsimusi, olles samaaegselt ise õnnistatud ka enesekriitiliste kvaliteedinormidega.

Vaadeldavate filmide elulisuse määrajaks on ruum, mille ta jätab vigade tegemiseks ning kus pole vaja Kunsti jätkuvalt assimileerida Mõtteks. Tunnistuses, et kunstnik on läinud „liiga kaugele", kangastub mudelloobumine kunstniku kutsumusest iseeneses. See on kui kunstnike enesekaristus näidislikus hulluses ning omamoodi tõestus, et meelemõistus ise võib olla teadvuse tunnustatud piiride ületamise hind. Ometi puudub nende kunstnike puhul ühiskondlik tsensuur, sunniviisiline pagendamine või karistus teisitimõtlemise ja teisitiolemise eest.

KERT GRÜNBERG *(sünd. 2. septembril 1965 Tallinnas) on Concordia Audentese rahvusvahelise ülikooli (Tallinnas) audiovisuaalse meedia diplomand. Filmid: 2003* ***„Uputus"****; 2004* ***„Võõras"****; töös:* ***„Jagatud elu"*** *sarjast „Eesti lood" soorollidest.*

MEELIS SALUJÄRV *(sünd. 17. detsembril 1963 Tallinnas) on õppinud Tõnis Vindi „Stuudios 22". Ta töötab Rahvusooperis Estonia kunstnik-dekoraatorina. Salujärv on varem teinud muusikat dokumentaalfilmidele ja muusikavideoid.*

RIIN KÜBARSEPP *(sünd. 29. oktoobril 1978 Tallinnas) õpib Eesti Kunstiakadeemia magistrantuuris kunstiteadust.*

VASTUPIDAVUS JA AJALIKKUS

VAPPU THURLOW

„KUJUTLUSE TUME TAEVAS". Režissöör ***Marianne Kõrver****, operaatorid* ***Mart Taniel*** *ja* ***Marianne Kõrver****, helilooja* ***Janek Murd****, montaaž:* ***Marianne Kõrver*** *ja* ***Erik Norkroos****, produtsent* ***Peeter Urbla****, filmis osalevad* ***Kadri Mälk, Harry Liivrand, Tanel Veenre, Vormsi enn, Joanna Adler*** *ja* ***koer Brik****. Video Betacam SP, 20 min, värviline. © Exitfilm, 2003.*

Marianne Kõrveri film ehtekunstnik **Kadri Mälgust** kannab pealkirja **„Kujutluse tume taevas"** ja alapealkirja „Jalutuskäik Kadri Mälgu ehete maailmas". Film on üles ehitatud kahe paralleelselt jooksva filmina: ühelt poolt näidatakse kunstniku tehtud ehteid, teiselt poolt areneb teatud „süžee" kunstniku ja kriitikutega, kes, filmi esinema kutsutud, justkui jutustaksid mingit maist lugu. Viimase, visuaalselt dünaamilisema, filmikunsti väljendusvõimalusi kasutava osa peategelaseks on mustas kleidis Kadri, kes siseneb valgesse historitsistlikku hoonesse, liigub selle hämarais koridorides, astub uksest välja rohtunud aeda ja filmi lõpul siseneb uuesti majja. See liin pakub ennast sürrealistlikuks tõlgitsuseks: maja kui keha oma alateadvuse keldrite ja pööningutega... Samale viitab ka pealkiri.

Kadri Mälgu ehete demonstreerimisel on samuti oma süsteem, mille tabab võib-olla ära alles filmi teistkordsel vaatamisel; verbaalselt sellele tähelepanu ei juhita. Ka ehetest lähemalt, kunstniku erinevaist loomeperioodidest või tema vaimse otsingu eesmärkidest, mis avalduvad teostes, ei räägita. Kriitikud esitavad küll huvitavaid küsimusi, kuid vastuseid nad neile enamasti ei anna.

Ly Lestbergi foto

Kadri Mälk.

Film algab Kadri Mälgu **ohvriplaatide** seeriaga, millel on tema loomingus eriline koht. Nende kunagist esimest väljapanekut galeriis „Luum" (nüüd Linnagalerii) võis pidada peaaegu pöördeliseks sündmuseks eesti metalli- ja ehtekunstis. See avardas materjalitunnetust (odavat materjali ei pea tingimata kasutama ainult teatud ideoloogiaga popehte loomiseks) ja käivitas arvatavasti väikese revolutsiooni ka ehte funktsionaalsuse tasandil. Ohvriplaadid ei ole ju tegelikult ehted, neid ei saa kanda, pigem võiks neid nimetada piltideks. Neid kokku pannes on autor taotluslikult kasutanud väga hinnalisi ma-

„Résistance I. Anna". Ohvriplaat. Värvitud puu, kumm, hõbe, graveeritud kiltkivi, vaha, raud, must vääriskorall, haihammas, kordieriit.

terjale kõrvuti odavatega; värvitud puu, mutinahk ja kumm on kontrastiks kullale, hõbedale, korallidele ja kõige hinnalisematele vääriskividele. Selline Tuhkatriinu efekt annab ka kummi- või korgitükile haruldase, lähedalt vaatamist kannatava ilu; tema faktuur ja värvid hakkavad erilise jõuga mängima. Ohvriplaatides on igal materjalil tähendus ja seeria teemaks tervikuna on kaduvus ning igavik, mis eksisteerivad külg külje kõrval. Igal esemel on erakordse, tähendusrikka märgi mõju, nagu päikesetõusul või loodusmotiivil meie elus — üksikuil teritatud tähelepanuhetkedel.

Filmi juhatab sisse detail ohvriplaadist **„Résistance IV. Temporantia"**. Muide, ka 1999. aastal välja antud raamatus on enne tiitellehte justkui prooloogina kolm suurendust ohvriplaatidest, üks neist sellestsamast „Résistance'ist". Hiljem tullakse filmis sama plaadi juurde veel kord tagasi ja näidatakse seda ka tervikuna. Kõiki ohvriplaate seob ühise pealkirja alla prantsuskeelne väljend *résistance* — vastupidavus, tugevus, kandvus; aga ka: vastupanu, vastuseis, tõukumine. Ons see materjali või hingeline kandvus ehk tõukumine, mida kunstnik tõlgendab nende väikeste kummalise kujuga vormide kaudu värvitud puidust plaadikestel? *Temporantia* omakorda — ladinakeelne *tempus* (aeg) koos mingit seisundit väljendava sufiksiga *-tia* tähendab siis ajalikkust. „Temporantia" on nelinurkne tumesinine plaat, mille allääres must maa. Detailil täiendavad mattmusta mutinahka kaks haruldast kalliskivi, ovaalne sinine (safiir?) ja ebasümmeetriliselt lihvitud läbipaistev valge. Viimase peaaegu häirivalt hele, süütu sügavus tuletab millegipärast meelde kahvatut ihu Rubensi maalil „Hélene Fourment karusnahkse rüüga".

Ent need jäävad siiski pühadeks ohvriplaatideks, mille sisu ja võib-olla ka teke on seotud valuga. Raamatus viitab sellele **Joanna Adler**, kirjutades: „Ta on ohvripuu, ta moondab sähvatused

Sulev Keeduse fotod

„Tumm sibüll". Kaelaehe. Hõbe, email, õunapuu, jänesenahk, spinellid.

enda ümber esemeteks." Ülejäänud ohvriplaadid on õilistatud imeilusate (enamasti) naisenimedega, nagu **Anna**, **Olivia**, **Lilith**, **Elvira**. Pärast „Temporantiat" näidataksegi filmis järgmisena **„Résistance I. Annat"**, mida võib vist pidada Kadri Mälgu kõige kaunimaks kätetööks üldse. Maagiline õis läbi piimja vaha kumavate tolmukatega on ühtaegu hurmav ja kordumatu, enne nägemata kunstiline kujund. Mati kummist tausta terastraadist träpsud siravad filmivalgustuses nagu taevatähed, kiltkiviplaadike omandab kõrval mitmesuguseid värvitoone. Hõbedane paat ujub tumedal veel justkui Lethe sõiduk. Õitseng ja kaduvus — taas kõrvuti kogu oma täiuses ja alastuses.

Ka **„Résistance III. Olivia"** omapära saab alguse kujundi leiust, paarist lilleõiest, mille mõte näib eelkõige olevat anda materjalile toimimisvabadus, kõnelda vaatajaga selle võimalustest lähtudes. Nende andidega mutinahast ohvrialtarile kutsutakse välja maa- ja taevavaime; pühitsetakse kummi, rauda, koralli ja suitsukvartsi. **„Résistance VI. Elvira"** kalliskivist südamikuga igavikulille õielehed pudenevad, telliskivitükk hõõgub soojalt ja punaselt rohelise Eilat-kivi kõrval. **„Résistance II. Joachim"** on karmim, haihammas annab loomasiluetiga ohvriplaadile rohkem kaalu kõrgemate vaimude palge ees.

Ohvriplaatide järel alustab film **„Ajutiste maailmade"** tutvustamist. Need on väiksemad objektid, mis enamasti ei ole samuti ehted; vaba üldkujuga ja näitustel sageli selgitava nimetusega „ese". Vahepeal tulevad kusagilt Kadri ja valge koer, nad ilmuvad ja kaovad jälle, selleks et anda võimalus kirsipuust plaadikesele vana mehe ja tütarlapse fotoga, mida väärtustavad filigraansed hõbedast ja smaragdist detailid. **„Rostrumid"** (ladina keeles: nokk, koon, ka laevanina) on sarjast **„Arhipelaag"** — hõbevõruga kroonitud kihvakujulised vormid. Järgneb lugematu hulk imeasju: prosse, kaelaehteid, rand-

Tanel Veenre foto

„Iga ingel on hirmus". Rinnaehe. Valge kuld, gagaat, seepia, must vääriskorall, hüatsint.

mevõrusid, rinnanõelu, kõrvarõngaid jm, mis on hobuse-, karu-, kobra-, sibülli-, südame-, silma- või pilvekujulised. Hõbe helendab puhtalt ja süütult, sellel on peened reljeefid; ootamatu vormiga kivid ja puutükid annavad esemeile kuju, ja neil ei ole midagi ühist kunstiteostega, mida oleme varem näinud. Kui, siis ehk ainult looduses esinevate, stiihia kujundatud vormidega, kas jääsambaiks tardunud lainete või rändrahnudega, mis on sajandite töö.

Ehete eksponeerimisel filmilindil on muide oluline eelis ükskõik kui kvaliteetsete raamatufotode kõrval: võimalus mängida distantsi ja valgustusega. Siin peab küll režissööri kaameratööle au andma — tänu oskuslikule valgustamisele särab vääriskivide iga tahk, email sillerdab ja muudab vaatekoha arenedes värvi, mis annab esemeile veelgi suurema elavuse. Omaette mõõtme toob filmi see lõik, kus kaamera jälgib esemeid läbi virvendava vee, mis muudab nad voolavaiks ja kirkaiks.

Koer ilmub peagi ka ehetel nagu tootemloom, kas siluetina rohelise kiviga kaelaehtel või sümboolselt (rinnaehe **„Magav hunt"**). Tootem ilmuvat inimesele nägemustes, näiteks initsiatsioonirituaalis. Miks siis mitte ka kunstniku inspiratsioonis? Taim või loom, mis on valitud talle juhiks; keegi esivanematest, kelle abiga kinnistatakse hõimu- ja sugulussuhted ning viimastega kaasnevad õigused ja kohustused. Loomadel on Kadri Mälgu ehetel eranditult tootemiiseloom, nende esinemisvorm on kas siluett või lihtsustatud naiivne kujund. Samas on materjalikasutus äärmiselt rafineeritud. Samal viisil on energiakogumiks üldistatud ka Kadri Mälgu inglinägemused (rinnanõel **„Kurb ingel"**). Märkimisväärne on veel linnu

Tiit Rammuli foto

„Medusa III". Rinnaehe. Hõbe, kumm.

kujutamine — väikese koheva olevusena, kes esindab mütoloogias samuti kehast lahkuvat hinge, sõnumitoojat, jumalikku vaimu.

Inimesed, kes filmis Kadri Mälgu ehetest räägivad, ei tegele sümboolikaga. **Harry Liivrand** märgib küll, et kunstnik läheb tagasi ehtekunsti kõige arhailisematesse algaegadesse, ja **Vormsi enn** ütleb, et Kadri on loonud tohutu kaitse, aga sügavamalt nad oma väiteid ei mõtesta. Just „totemism" on märksõnaks arhailise kvaliteediga ehte kõrvutamisel tänapäevasega. Ehtel või sellisel esemel on maagiline jõud, sest tegemist on energia kogumise vahendi, mitte kaunistusega. Kadri Mälgu ehted ei ole tegelikult mõeldud ilustamiseks, seda näitab kas või kirjeldatud mitte-ehete suur osa tema loomingus. Ükski neist ei ole loodud kehale kohanduma või selle vormidest lähtudes. Kui Kadri Mälgu loodud ehe inimesele asetada, siis laskub ta sellele võimukalt nagu vaim ning allutab ta endale. Raamatus ja ka filmis kehal eksponeeritud ehted või „ajutised maailmad" suhtuvad sellesse kui tausta. Nad ei püüa kellelegi ega millelegi meeldida, nende funktsioon ei ole dekoratiivsus.

Kuigi Kadri Mälk kasutab odavaid materjale kõrvuti hinnalistega, on kõige olulisemad siiski vääriskivid. Maag **Villu Põldma** kirjutab, et kivi on see imeasi, mis juhib energiat teise ilma, mis on energeetiline ülijuht. Nagu öeldud, rõhutab ka Joanna Adler Kadri Mälgu ehete juures ainult üht — ohverdusmomenti. See on ühendusevõtt elavate ja surnute maailma vahel, selles toimuvad meile seletamatud metamorfoosid. Niisugused on tegelikult ka sügavad esteetilised elamused, mis ulatuvad kaugemale pealiskaudsest ilust. Nad kalluta-

vad meid argimõistusest väljapoole, mõnikord ainult hetkeks, aga see hetk jääb teravalt meelde. Kogu kunstilooming ei ole olemuselt maagiline, aga Kadri Mälgu ehete ja esemete kummastava, loogiliselt seletamatu kujundimaailma parimaks seletuseks on siiski maagia või mõju alateadvusele – millele, nagu öeldud, apelleerib režissöör.

Selle kõige lahutamatuks osaks on kunstniku isiksus, mille avamiseks filmis kõnelejad kirjeldavad tema riietust ja armastust pähklite vastu ning kasutavad selliseid väljendeid nagu „salapärane" ning „aristokraatlik". Paraku jääb aristokraatlikkuse sisu siiski sügavamalt mõistmata, see ei avaldu ju ometi ainult välises elegantsis! Palju olulisem on sisemiste hingeväärtuste olemasolu, mis Kadri Mälku minu arvates eelkõige iseloomustavad. Et ta ei vestle kellegagi sügavalt silma vaatamata, ja et silma vaatamine on põhjendatud: ta ootab vastuarvamust, võtab seda arvesse, ei suru kunagi oma mõtteid peale. Et ta kõneleb vaikse häälega, naeratades seejuures mõistvalt. Ja kuigi ümberringi on lärm, tundub Kadri Mälgu läheduses seistes, et on vaikus, siis kui ta räägib kunstniku intuitsioonist, mis reageerib oludele nagu rauapuru magnetile.

MARIANNE KÕRVER *(sünd. 27. mail 1980 Tallinnas) on õppinud Tallinna Georg Otsa nim muusikakoolis džässklaverit ja kompositsiooni, Eesti Kunstiakadeemias kunstiteadust, praegu teeb ta bakalaureusetööd operaatori ja režissöörina Pedagoogikaülikoolis filmi ja video erialal. Filmid: 1999* ***„Helikopter"*** *(lühimängufilm); 2001* ***„1983"*** *(muusikavideo Demis Roussose muusikale); 2001* ***„Dance Macabre"*** *(eksperimentaalfilm); 2002* ***„Pildi sisse minek"*** *(portreefilm); 2003* ***„Kujutluse tume taevas"*** *(portreefilm); 2004* ***„Surm Veneetsias"*** *(kunstifilm arhitektuuribiennaalist Veneetsias); 2004* ***„Movement"*** *(muusikavideo Tõnis Kaumanni muusikale).*

Marianne Kõrver.

VULGAARNE VIRVE

ERVIN ÕUNAPUU

*„**ARMUUNELMAD**". Autor-lavastaja **Tõnu Virve**, fotokunstnik **Valery Bareta**, operaator-lavastaja **Valeri Blinov**, helilooja **Sven Grünberg**, tekstide autor **Silver Wiesenbach**, montaažirežissöör-muusikatoimetaja **Jüri Tallinn**, stilist **Anne Maiberg**, helirežissöör **Koit Pärna**, jutustaja **Toomas Lõhmuste**, arvutigraafika: **Jüri Tallinn**, filmis mängivad **Jaan Elken**, **Reet Varblane**, **Mare Mikof**, **Mati Karmin**, **Toomas Volkmann**, **Kadi Kaasik**, **Elo Jaanivald**, **Elise Virve**, **Stella Virve**, **Ain Rööpson**, **Richard Virve**, **Ants Viiklepp**, **Tõnu Virve** ja **Marion Anton**; filmis on kasutatud **Jüri Okase** happening'e, **Leo Lapini** autoportreed Veenusena, **Leni Riefenstahli** ja **Tom of Finlandi** loomingut, produtsendid **Tõnu Virve** ja **Jüri Tallinn**. Video Betacam SP, 25 min, värviline ja mustvalge. © Freyja Film, 2003.*

„Armuunelmatega" seoses meenub juhtum Charles Darwiniga Lõuna-Ameerikas: kohalikud indiaanlased ei näinud reidil tema purjekat „Beagle" — laeva polnud nende jaoks olemas. Alles siis, kui kohalik „nõid" neile purjelaeva üksikasjalikult kirjeldas, avanes inimestele seninägematu selge ja meeliülendav pilt.

Kui palju oleme kuulnud hinnangut *vulgaarne* asjade ja nähtuste kohta, mis seda tegelikult pole. *Vulgaris* tähendab ju algselt tavaline, lihtne. Eesti keeles on sõnal „vulgaarne" sootuks teine tähendus: labane, kombetu, harimatu. Kui gurmaan naudib merivähki, ei tule talle pähegi, et merehulguse „õige" nimi on *Homarus vulgaris*. Kõige vulgaarsem on lihtsa nähtuse keeruline sõnastus — tegelikkus on alati lihtne, vaid inimloomus põimib lihtsusse ebavajalikke lisandeid, et oleks n-ö loomingulisem. Iga inimese füüsiline keha vajab puhkust ja toitaineid — loobumine ühest või teisest muudab ka kõige säravama filosoofi jaoks reaalsuseks kõige mõistatuslikuma — surma. Vulgaarne tõde.

Loodan, et iga inimene tahab elu jooksul midagi korda saata, jätta märgi — olla *millegi* või *kellegi* looja. Loojate eesmärgid on alati isiklikud. Iga kord ei pea jõe teisele kaldale jõudmiseks ehitama silda, välja arvatud muidugi need, kes ei oska iseseisvalt ujuda. Kõigil pole teisele kaldale ka asja ehk iga kingsepp jäägu oma liistude juurde. Tavaliselt peab see ütlus ka paika, ent on palju suurepäraseid kingseppi, kes küpsetavad imehead leiba, parandavad kelli või juhivad lennukit. Hobi korras on see neile lubatud ja nende oskusi imetletakse. Kuid pruugib kingsepal avada isiklikus värkstoas eksklusiivne pirukaliin või avaldada soovi istuda liinilennuki pilooditooli, asendub imetlus kadeduse ja vihkamisega. Paljusus tekitab alati nii imetlust kui hirmu: lumemass mäeharjal on jumalik vaatepilt, ent kui pilt hakkab liikuma (loe: muutub laviiniks), asendub imetlus surmahirmuga. Täpselt sama asi on nii ookeanilainete kui ka kontrolli alt väljunud tuleleekidega. Ka **Tõnu Virve „Armuunelmad"** on omal kombel stiihia — võimas nähtus, millest soovitan aupaklikku kaugusse hoiduda inimestel, kes püüavad Virve filmi tavapäraselt kirjeldada.

Kõik teavad, et filmikunst on kunstide summa: liikuv kujutis, tekst, muusi-

Režissöör Tõnu Virve juhendab oma tütart Stellat, kes on Teini-Ly rollis, filmi „Armuunelmad" võtetel.

ka ja muud helid — mastaapne rünnak kõigile meeltele ja tajudele, mis jõuab reaalselt kohale. Kui maal või graafiline leht ripub muuseumis või kellegi seinal ja raamatud tolmuvad riiulis, siis film jookseb kinolinal või teleriekraanil ja seda näevad miljonid inimesed. Film kui loominguline akt leiab suurima vaatajaskonna ja vastukaja. Kinokunst on sõna otseses mõttes massidele — põgulikult lihtne vastu võtta ja omastada. Näiteks lihtsakoeline talumees, kes kunstinäitusel Malevitši töö („Must ruut valgel taustal") peale sülitab ja arusaamatust vihast väriseb, käitub kinosaalis hoopis teisiti: naerab Chaplini tempe, ulub ennastunustavalt nutta või on õnnelik nagu laps, — vastavalt sellele, millist keelt režissöör-looja tema hinges näpib. Virve kruvib kõik meeled ja tajud pingule. Tegemist on veatu häälestusega, nii sõnas kui pildis.

Minu eakaaslaste põlvkond on kahtlemata üks õnnelikumaid Eesti ajaloos: me oleme kogenud sõna otseses mõttes vaimset loojangut ja ööd; elanud näljas (nii füüsilises kui vaimses), näinud oma ihusilmaga, kuidas punane muutub sinimustvalgeks ja muud lausa ettekujutamatut — kümne aastaga on kogu tsiviliseeritud maailm muutunud rohkem ja kardinaalsemalt kui eelnenud mõnesaja aastaga kokku. Erakordselt kahju on mul inimestest, kes surid kaheksakümnendate lõpul, ja eriti neist, kes mäletasid kahe ilmasõja vahelist Euroopat. Rääkimata eakaaslastest, kelle elu lõppes enne kui viinerisabad. Mõtlen tihti nendele inimestele ja tunnen veidrat süüd. Veelgi rohkem mõtlen nendele, kes jäid ellu ja kes elavad edasi ka praegu, õnnelikult ja rahulikult, kuigi kõik reeglid, mis inimühiskonnas kokkuleppeliselt kehtivad, kinnitavad, et see ei tohiks olla võimalik.

Kui meid hämmastab mõne looja eriline oskus, nimetame seda ebamaiseks andeks, jumalikuks märgiks või kuidas iganes — tähtis on teadaanne, et inimese üks või teine professionaalne oskus po-

Freyja Filmi fotod

„Armuunelmate" töömoment. Vihje Lembit Petersoni legendaarsele Samuel Becketti „Godot'd oodates" lavastusele 1976. aastal, mille kunstnik oli Tõnu Virve.

leks pärit siit maailmast. Inimesele, kel tagasihoidlikud anded, vastandatakse sinine veri, hõbelusikas suus, õnnesärk ja paljud muud erisused. Inimestele meeldib kõik, mis erineb tavaelust ja on arusaamatu — kõik salapärane on põnev ja lisab hallile elule värve. Osa inimesi usub aupaklikku hirmu tundes, et meie koduplaneet on valmistatud kellegi poolt kuue päevaga. Maa meisterdajat kutsuvad nad Loojaks ja peavad teda reaalseks isikuks. Tundub, et liigikaaslased, kes nii mõtlevad ja räägivad, pole ise võimelised midagi uut looma — nad ainult tarbivad kõike seda, millest teised on kunagi unistanud ja mis nüüdseks realiseeritud, kaasa arvatud religioon(id). Eelnenust lähtudes kirjutaksin ma maapoiss Virve filmi lõputiitritesse *Made in Heaven by God,* inimliku lugupidamise märgiks, sest vastavalt inimühiskonnas kehtestatud reeglitele oleks see ülim tunnustus.

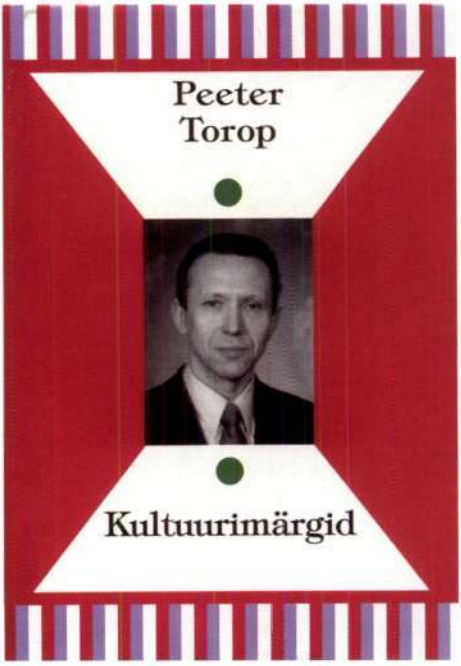
Kõik eelnev kergitab vaid veidi eesriiet või paotab tünni kaant, milles sipleme. Olles ise andekas kunstnik, teab režissöör Virve täpselt, kuidas valgustada pimedust, kus tuhnivad nn loojad. Iga inimene, kes tegeleb kaunite kunstidega, peaks pärast selle filmi vaatamist seisma peegli ette või minema röntgenisse. „Armuunelmad" on märkimisväärselt teostatud näide Otsijast, kes ei tea, mida ta otsib ja miks ta seda üldse teeb. Masendav äratundmine paljudele. Virve film on aus ja kõhedust tekitav teos, tõeline meistriklass, mis loodetavasti purustab mitmed võltsdogmad. Ja mitte ainult eesti kunstis.

Nii indiaani šamaanid, õhtumaa kirjutajad kui hommikumaa targad jõuavad kõik samale arusaamisele, mõni varem, mõni tsipa hiljem — iga tõde läbib kolm astet: esmalt seda naeruvääristatakse, siis vaieldakse sellele ägedalt vastu ja lõpuks peetakse seda endastmõistetavaks.

SEMIOTISEERIMATA FILMIKÄSITLUSE VÕIMALIKKUSEST

KARLO FUNK

Peeter Torop. Kultuurimärgid. Sarjas „Eesti mõttelugu", 30. „Ilmamaa", Tartu, 1999, 488 lk.



Peeter Toropi „Kultuurimärkide" peatükk **„Intersemioosis"** on viimaste aastate põhjalikumaid käsitlusi filmiteooriast. Vaid filmi käsitlevate akadeemiliste distsipliinide puudumise süüks ülikoolides saab panna, et siia kõrvale pole seada ühtki vähegi terviklikumat lähenemist, tööde kogumit või teoreetilist platvormi, mis tegeleks visuaalse kultuuri ja filmi sisuliste või kas või sotsiaalsete funktsioonide kaardistamise ja selle eripäradega eesti kultuuris.

Täiesti arvestataval tasemel on kohalikus humanitaarteaduses olemas kunsti-, muusika- ja kirjanduskäsitlused. Ent nende toimimise taustaks võrreldes filmiga on oluline eripära: kõik nad eksisteerivad selgelt institutsionaliseeritud kujul, osana tunnustatud akadeemilises humanitaarteaduste tervikus ehk lihtsalt ülikoolide õppekavades. Filmi alal valitsev unustus on muutumas lausa kurioosseks; filmid käibivad klassikana või uurimisväärse ainesena vaid juhul, kui nad on kirjandusteoste ekraniseeringud, millega põhikoolide õpilasi peetakse vajalikuks kursis hoida.

Õie Orava raamatute **„Tallinnfilm. Mängufilmid" I** ja **II** kaudu on võimalik vähemalt tutvuda filmilooliste faktide ja omaaegse retseptsiooniga 140 filmi kohta, mis Eestis aastatel 1947—1991 tehtud. Avaneva teadvuslünga kirjeldamiseks võib tuua veel hulgaliselt detaile. Eelnev viib mõttele, et enne kui hakata vaatlema filme ja nende tähendust omas ajas, tuleks kindlaks teha selle kommunikatsioonisulu põhjused, tõrge kultuuri alateadvuses, miks kino on välja arvatud ja naaseb avalikkusse alati hirmuna („eesti film on nagu oma sitt..."). On see protestantlik ikonoklastia, et film ilmneb alati kirjanduse sümptomina, temaga on alati midagi valesti, ta on k i n o?

Müütilisel maal Mujal on 1960-ndatest alates filmiuurimus jõudnud läbida tee **Christian Metzi** semiootikast **Laura Mulvey** psühhoanalüütilise taustaga naisuurimuseni, **Fredrick Jamesoni** vasakpoolse laenguga käsitlustest **Gilles Deleuze'i** odüsseiani kino väljal, kognitiivsetest analüüsidest **Slavoj Žižeki**

rõõmsate refleksioonideni. Neid erinevaid teekondi on juba jõudnud kaardistama hakata sellised kirjutajad nagu **Nicole Brenez** artiklis **„Algne teekond: märkusi kaasaegse teooria kohta"** (*The Ultimate Journey: Remarks on Contemporary Theory*, http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/brenez.html).

Brenez peaks meid lohutama vähemalt selles osas, mis puudutab nõudmist teoreetilise platvormi järele, nagu nooremad kirjutajad seda möödunud kümnendil teatri- ja kultuurikriitikas mõistsid (valitses selline veider arusaam, et kultuur on tervik, mitte valdkondade kogum, mis on struktureeritud nagu Kultuurkapital). Paistis, et ilma platvormita kobaks kunstilise teksti kallal juurdleja tühjuses nagu **René Descartes**, kes oli nõus leppima kas või kõige vähemaga olemaks veendunud, et midagi eksisteerib tõsikindlalt. Kõige originaalsemad kirjutajad on näidanud, et hea filmiteooria on selliste mõtete ja ideede dünaamiline liikumine, millel eraldi võetuna pole ranget distsiplinaarset seost ega positivistlikku pidevust. Filmiteooria ei tõrju heterogeenseid liikumisi, kõrge ja madala suhestamine on algusest peale kuulunud filmiteooriasse ning takistanud seda muutumast liiga akadeemiliseks. Heitlikule loomusele vaatamata on tal oma koht kriitikate tervikpildis.

Märgi ilmumine

Peeter Toropi „Intersemioosis" on üks võimalikke viise filmi fenomenile läheneda. Mõtlema paneb vaid, et hetkel on see a i n u võimalik lähenemine, ette määratud nagu kalvinisti saatus. Filmikäsitluse taustal seisavad siin viljakas kirjandusdistsipliin ja semiootikakoolkond. Et peaaegu kõik on tõlgendatav märgilisena, pole semiootikal olnud probleemi, kuidas oma objekt maailma ebakindlate fenomenide seas ära tunda ja läbi uurida. **„Kirjandus ja film"** (1987) algab näitega (ilmselt *zen*-budistlikust) õpetajast, kes küsib õpilaselt, mis on kivi. Nagu selles traditsioonis tavaks, algab tunnetuse teekond kahtlusest millegi seni ilmseks peetu kohta, meelte tühjendamisest, maailmast lahti laskmisest, teadmatuse tunnistamisest. Legendi tõlgendab teadlane Torop tõenäoliselt teisiti, kui idamaine õpetaja oodanuks oma õpilaselt. Eseme evidentses kohalolus kahtlemise üleskutse asemel loeb ta õpilase vastusesse kartesiaanliku kahtluse, üleskutse kategooriate kaupa tuntule toetudes uurida seda, mille kohta seni pole kindlat teadmist.

Otsekohe paljuneb kivi lugematuteks tunnetusobjektideks lugematutes suhetes erinevate tunnetajate jaoks, mida on võimalik uurida ja täpselt fikseerida. Juba on sellega eeldatud terve mõistete võrgu olemasolu, millesse ese saab mahtuda, omandades nii filosoofilise õiguse eksistentsile. Küsimuse „Mis see on ja kelle jaoks?" kõrvale võiks siin seada pigem heideggerliku mõtlemise küsimuse „Miks on pigem miski ja mitte eimiski?".

Minu meelest eeldab filmi fenomen vähemalt korraks meelte tühjendamist kõigest kontseptuaalsest, et lasta argumenteeritud liikumises filmikäsitlusse tagasi valguda neil traditsioonilistel tunnetuskäsitlustel, milleta niikuinii hakkama ei saa. Filmi vaatamise situatsioon algab pimendusest, meelte sulgemisest ümbritsevale, et vaadelda midagi, mis ei ole ei tegelikkus ega lihtsalt kunstiline kirjeldus. Kui ka eeldada, et kaadrite liikumisel ekraanil on konkreetne kunstiline tähendus, on selle tähenduse vahendamine radikaalselt erinev tekstuaalsest tähistavast liikumisest.

Tühjuse ja eimiski valitsemine on lääne teoreetilise tunnetuse hirm. Aega kui pidevuse fenomeni vahendava kunstina pakub kino mõtlemisele ainulaadse võimaluse testida olemasolevaid käsit-

lusi kujutava kunsti kohta. Seda võimalust kasutab ka Peeter Torop, teadvustades aega võib-olla pigem mõistelisena kui bergsonliku pidevuse fenomenina. Filmimodernismi klassikasse kuuluvaid töid, näiteks **Michelangelo Antonionit** ja tema filmi **„Elukutse: reporter"** (*Professione: reporter,* 1975) oleks keeruline vahendada tekstina, säilitades ühtaegu intensiivsuse ja iseloomuliku toimimatuse õhustiku. Filmi tähendus, otseselt vaatamise naudinguga seotud laialivoolav väärtuslik *agalma,* asub esialgu kusagil kaugemal, väljaspool olemasolevate kunstivaldkondade sõnavara haardeulatust.

Filmi kodustamine semiootikas

Peeter Toropi analüüsid ulatuvad sügavale kultuuri põhivastandusteni, nagu Tartu koolkond neid mõistab. Artiklites eesti filmidest **„„Vaatleja" *ante et post factum*"** (1989) ja **„Harimise kunst"** (1999), vastavalt **Arvo Iho „Vaatleja"** (1987) ja **Sulev Keeduse „Georgica"** (1998) kohta, avaldub humanitaarselt erudeeritud üldistusvõime, mis kaldub filmikirjutises järjest haruldasemaks muutuma. „Georgicat" vaadeldes on kirjutaja tänu otsesele seosele kirjandusklassikaga kahtlemata rohkem omas elemendis ja neist viidetest koorub välja visuaalsele poolele sümpaatselt vastuvõtlik terviktõlgendus, otseses mõttes kujundlik ja koguni geomeetriline käsitlus.

Ent just põhjusel, et „Vaatleja" puhul on seosed kirjandusega nõrgemad ja teema erinev, tundub Toropi käsitlus keskkonna ja inimeste suhetest huvitavam. Samas tõuseb esile kirjandusteadusele omane allikakriitiline poolus. Toropil on olnud eelis tutvuda algsete stsenaariumivariantidega ning see avab asendamatu katsepolügooni võrdlemisele ja kõrvutamisele. Selgeks saab, mil määral ja kuidas režissöör Arvo Iho oma algseid kavatsusi on teisendanud, ning võib-olla ka, kust jooksevad põhimõtteliselt ühe stsenaariumi kinematograafilise realiseeritavuse piirid. Teksti liikumises muutub ühtlasi nähtavaks ületamatu tõmme režissööri algsete kavatsuste avamise suunas. Tavalisest rohkem paljastub kirjandusteadlase, selle tähelepaneliku, teost respekteeriva elukutselise vaatleja taga Torop kui kirjutaja. „Vaatleja" oma konfliktidega sobitub tegelikult vaevata tekstiuurimise metafooriks, ning siin kõneleb Torop tavapärasest enam ise, taandudes märkide ja nende tähenduse kultuurilisest lummusest. Soovi korral võiks pikemalt vaadelda, kuidas „Vaatleja" tegelaskujude kaudu vastandub Peeter Torop kui tekstikeskkonna tervikut austav uurija päevakriitilisele röövpüügile filmimaastikul.

Metoodiliste võtete varamut tutvustavad põhjalikult artiklid **„Kirjandus ja film"** (1987) ja **„Kirjandus filmis"** (1989). Programmilised kirjutised näitavad teksti ja filmi paratamatuid seoseid ning viise, kuidas üht meediumi teise üle kanda, eritledes filmikeele erinevaid tasandeid ning seades need struktuurselt vastavusse keeleteadusega. Nende seisukohtadega on keeruline vaielda, puudutamata formalismi põhimõtteid ja terve selle teadusliku paradigma ajakohasust. Filmikeele käsitlemist lihtsalt sekundaarse modelleeriva keelena, erinevalt kas või maalikeelest, takistab referentside ja objektide tohutu hulk. Nagu argikogemuses, on osa sellest, mida me ekraanil näeme, tähendusetu ja juhuslik, vajalik nagu paus muusikas, lahutamatu olulisest ja mõistetavast.

Kindlasti heidab kultuurisemiootika valgust filmi kohale ja funktsioonidele kultuuritervikus. Ent oluline vahe on, et nii tekkelt, tajuoperatsioonidelt kui ka seesmiselt ülesehituselt on film märksa heterogeensem. Filmi paik on kõikjal, kultuuridevahelise professionaalse piiririkkujana pakub kino semiootikale tri-

vialiseerivat konkurentsi. Usun, et kirjandusliku formalismi mõttefiguurides, mis on häälestatud tegelema sootuks teiste probleemidega, kaldub ähmastuma ja kaduma just puhtalt kinematograafiline, ajaline ja protsessuaalne poolus, f i l m i s e. Põhjusi, miks näiteks eesti film sellisele semioosisele vastupanuta allub, võib leida hulgaliselt. Vähemalt üks neist puudutab tervet eesti filmikultuuri sügavamalt.

Kuidas ka vaadelda viimase paarikümne aasta töid, filmikriitikas on toimumata jäänud oluline pööre. Korra, sümmeetria, sümboli, humanismi, ühiskonna, hierarhia ja karakteri mõiste on jäänud puutumata, neile on jäetud võimalus end kinnistada, samal ajal kui mujal on need teisenenud ning nii film kui kriitika killustunud arvukatesse suundadesse. Eesti filmitegijad on teadlikult loonud pretensioonikaid kultuurilisi tekste, kus detailide ja situatsioonide ümber sulguvad sümbolid, kujundid ja liikumised on korrastatud pigem kirjandusele kui vahetule kogemusele tuginedes. Toropi artikkel **„Mängufilmiaasta 1988"** (1989) demonstreerib veenvalt, et vähemalt 1980-ndate lõpuni oli filmitegemine intellektuaalne kultuuripraktika, mida vastavalt ka tõlgendati. Kahtlase keebiga mees kõrvaltänavast, Eesti Kino, parandas nende adekvaatsete analüüside kaudu kahtlemata oma staatust kohalikus kultuuris.

„Intersemioosise" peatükk ei ole sel juhul ainult üks vaatenurk, vaid terve meie filmikultuuri mõistmise paradigma. Semiootika on meie kultuuriteadvuse Nokia, loodusesse ja kultuuri plahvatanud modelleerimis- ja uurimisvõtete kogum. Iseloomulik on samuti nii eesti filmi kui ka semiootika seotus vene kõrgkultuuri ja selle väärtusmaailmaga. Valdav osa senini aktiivseist filmitegijaist on hariduse ja vaated kunstile omandanud Moskva filmikoolis, vene kõrgkultuuri mõjuväljas. See avaldub juba alates detailidest, millised on tegelased ja nende taotlused, režissööride ja stsenaristide tõmbes psühholoogiliste konfliktide ja metafoorsete piltide poole.

Kuidas autor surnust üles tõuseb

Kui püüda avastada argumente Toropi käsitluse vastu, siis tulenevad need rohkem sellest, mis eesti filmikultuuris ja -kriitikas puudub, kui artiklitest endist. Ühe fundamentaalse suundumuse, mis puudutab semiootikat tervikuna, võib siiski filmi puhul esile tõsta. Tõlkemeetodite analüüs ja kohandamine filmi jaoks artiklis **„Kirjandus filmis"** annab eelkõige võrdlusmomendi liikumises tuntult tundmatule. Ent sellega kaasneb ka visuaalsete fenomenide taandamine kirjale, tähistavate protsesside pealesurumine mittetähistavale liikumisele, mis tegelikult eelneb ja vastandub kirjale. Kogemuslikult simuleerib film tegelikkust viisil, mis selgelt avaldus esimestel filmiseanssidel. Kuigi praegu keegi enam rongi eest saalist välja ei jookseks, pole see esmane kogemuslik impulss kinoteadvusest kadunud. Erinevad visuaalse jutustamise tehnikad paigutavad vaataja erinevale positsioonile ekraanil toimuva suhtes, kuid vahetu hõivatud olemine sündmustest on ka filmi kui teksti mõtestamisel keskne. Semiootika loob filmi mõistmisele tee vastassuunas, sidudes seda rohkem kirja fenomenidega, refleksiooni ja mõistelise terviklikkusega.

Peeter Toropi lähenemisviis filmile kui tekstile on autori algset kavatsust otsiv ja geneetiline. Võttes kujutisele tähenduse loomise lahti detailideni nagu valgus, vaatenurk, žestid, püüab semiootika avastada ühtset tähenduste komplekti kui teksti homogeenset allikat, mille üle autoril on kontroll. See keeruline ülesanne muutub näiliselt lihtsamaks kirjandusteoste ekraniseeringute ja ajaloosündmuste käsitlemise puhul, kus režissööri loodavale fiktsioo-

nile on seatud teatud piirid ja oluliseks muutub materjali mõistmine. Siin tunnistab Torop: „Et pilt on sõnast palju konkreetsem, tekib ajalooteemaliste filmidega seoses palju eetilisi probleeme" (lk 158). Minu arvates näitab see lause ühtlasi üht hargnemispunkti, kust saab edasi mõtelda täiesti teises suunas.

Samas, kui pilt mõjub konkreetsemana, on ta ka äärmuseni tähendusetu teises mõttes. Lauset või olukorra kirjeldust me mõistame enam-vähem ühetähenduslike sõnade kaudu. Visuaalsel kujutisel samas situatsioonis ei ole samavõrdset tähendust: need on keele tähenduste objektid ise, mis kaadris ilmuvad. Seosed ja tähendus luuakse pigem ajalises pidevuses. Äärmuslikul juhul muutuvad psühholoogiliste seisundite kirjeldused, millel tekstina võiks olla konkreetne kogemuslik sisu, filmis lihtsalt psühholoogilise seisundi kui sellise markeeringuks. Kujutlegem lauset „Talle näis, et ta tunneb ülesoolatud toidupalades naise pisarate maitset ja et ta kugistab alla omaenese süüd" (**Milan Kundera, „Hüvastijätuvalss"**, lk 28, „Monokkel", Tln, 1998) adekvaatselt väljendatuna filmikeeles.

Detaile, mis ilmuvad lihtsalt visuaalse antusena ega tähenda teksti seisukohalt midagi olulist, on ühes filmis lõputu hulk. Seda arvestades oleks liialdus eeldada, et autoril on nende detailide üle täielik kontroll, et ta algusest peale loob ainult terviku seisukohalt olulisi tähendusi. Ent just sellise eeldusega minu meelest läheneb semiootiline uurimus filmitekstile, vähemalt siis, kui tegemist on lähilugemisega. Filmis on huvitavamgi jääk, miski, mis autori kontrolli alt pageb ja filmi s i s u õõnestama hakkab. Teatud mõttes välistab semiootiline lähenemine ebaõnnestunud teose ja seab sellega väljakutse kriitikale. Ka Torop puudutab seda vastuolu artiklis **„Ajaloo aegruumis"** (1991), kus käsitletakse **Jüri Sillarti „Äratuse"** (1989) kriitilist vastuvõttu. Kriitika vastuseisu taga näeb ta vähest tähelepanu ja heatahtlikkust filmi keele vastu (lk 161). See paneb küsima, kas komplitseeritud filmikeele kasutamine, kui seda tehakse näiteks kohmakalt ja autor oma taotlustes ebaõnnestub, iseenesest seab teose väljapoole vaataja või kriitiku hinnangut.

Kõrvalpilk teistele teooriatele

Fenomenoloogiliselt ei ole filmi liikumine taandatav traditsioonilisele tekstiloome protsessile. Deleuze'i filosoofiakäsitlus proovis esimesena asetada filosoofia tähenduse mitte fikseeritud mõistetesse, vaid mõtlemise liikumisse. Tõe ja tegelikkuse käsitlemise ülesande asemele toob ta mõistete loomise protsessi. Poststrukturalismi töö seisnes terve hulga mõttesüsteemide liigendamises ning uute käsitluste pakkumises nende asemele. Filmiteaduse kõrvale lõi paljuski just poststrukturalism uue filmifilosoofia, mis võimaldab seda fenomeni põhjalikumalt mõista, sidumata seda paratamatult kunstiga.

Teisenesid ka keele ja märgi käsitlemise perspektiivid. **Jacques Derridal** on mitmeid leidlikke analüüse, kuidas kirja enese loogika on alla surunud filosoofilise mõttevabaduse, peatanud huvipakkuva idee liikumise ja suunanud selle tagasi sissetöötatud radadele. Jälje topeldatust on aga võimalik leida, tööle panna ja re-produtseerida filmis. Režissööri kasutuses on lõputu hulk taktikaid, kuidas oma kavatsusi edastada, tühistada mõne visuaalse pisiasjaga „sisu" või anda sellele kahekordne ja vastandlik tähendus. Võime helistada nagu **David Lynchi „Kadunud kiirtee"** (*Lost Highway*, 1997) tegelane oma koju ja rääkida kulmudeta mehega, kes seisab meie kõrval, kuid on ka „seal". Eeldada teoses dominantset tähistajat, mille ümber koonduvad teised, ei ole enam hädavajalik, et teost mõista ja selle tõlgendamismängu siseneda.

Kirja tähistusviis on edasilükkav, märgist järgmisele märgile suunduv lõputu liikumine, mille „jälje" tähendus algab Derrida jaoks vägivaldsest peatamise aktist. Samas räägib peatamine vastu neile protsessidele, tänu millele kirja tähistusvõime ennekõike toimib. Võimalus liikuda kaugemale on olemas, kiri surub aga peale ühe tõlgenduse, ühe versiooni, loogika. Kriitika ja kirjakultuur tavaliselt eeldavad, et filmitekstil peaks olema ühtne lugemisviis või võti. Derrida erinevuse taktika seisneb iga olulise mõiste traditsioonilisele tõlgendusviisile vastandliku lugemisviisi võimaldamises. Kui Derrida käsitlused olid ka vastulugemised senisele filosoofilisele traditsioonile, pole see veel piisav põhjus pidada neid vananenud moeteooriaks. Film laseb grammatoloogiat paista teises valguses. Visuaalne „jälg" on piisavalt komplitseeritud ja heterogeenne, et seada kahtluse alla a i n u l t semiootilise lugemise eesõigus, selle viis peatada tähendus.

Visuaalse lausumise iseloom on teistsugune: see ei ole liikumine esmalt dekodeerimist vajavalt märgilt järgmisele, vaid vahetult, simultaanselt ja tähendusetult haaratav intensiivsus. Kino on vabanemas seni paratamatust seosest kirjaga, mida justkui eeldab stsenaariumi vaheetapp. **Roy Anderssoni „Laulud teiselt korruselt"** (*Sånger från andra våningen*, 2000) on ilmselt üks hilisemaid näiteid modernismijärgsest filmist, kus aja kui filmi ühe põhikriteeriumi toonitamine tühjendab esmasel tasandil sündmused sisust. See ei ole enam modernistlik meditatiivne aeg, mis on lahutamatult haaratud võõrandumise ja tõe duaalsesse liikumisse. Filmi otse patoloogiliselt ratsionaalsed sündmused seatakse meie argikogemuse taustale, lähenedes absurdi algsele nägemusele. „Laulud teiselt korruselt" sündis praktiliselt ilma stsenaariumita mitme aasta jooksul, tekkides fragmentidest ja neeldudes neisse.

Iseseisev näide kirja ja kirjanduse primaarsuse vastu filmi puhul oleks dokumentaalfilm, kus autori kavatsusel filmimise hetkel on piiratud mõju teose hilisema ja „tegeliku" tähenduse kujundamisele. Sageli ei tea dokumentaalfilmi autor, mis vaadeldavaga juhtuma hakkab, kui filmimise protsesski jaotub mitme aasta peale. Üks filmikirjutiste eripärasid on olnud püüd dokumentaal- ja mängufilmi selgelt eristada, nagu segaks „tavalise" tegelikkuse ja mängufilmi ühtede kriteeriumide alla seadmine viimase kunstiliselt eelistatavat käsitlemist. Dokfilmides ilmuvad visuaalsuse fenomenid avatumalt, alla surumata, ning seetõttu on mängufilmid stilistiliselt hakanud dokumentaalset kui autentset jäljendama. Korrapäraselt ja hierarhiliselt korrastatud stsenaarne materjal on just kirjale omane tähistusviis, visuaalse allutamine kirjale, ning iseloomustab endiselt filmitootmise ideaalset protsessi. Koomiksi ja *story-board*'i mõtestamine kahe meediumi vahel pakuks väga põnevaid võimalusi nii kirjandusele kui ka filmile lähenemiseks.

Film tõe projektoris

Toropi keelekasutus on teaduslikult sidus ja reflektiivne, filme kirjeldatakse metakeeles, kus mõiste on vasteks tervele fenomenile ja kipub kaduma kontemplatiivne vaadeldavasse suhtumine. Osalt on see akadeemilise objektiivsuse tunnus, kuid millegipärast tundub ka teadliku keelelise askeesina, uuritavale valdkonnale ainuomase mängulisuse sihiliku eitusena. Need analüüsid on erudeeritud ja samas osavõtmatud, puudutades filmi vahetut kogemusvälja justkui riivamisi. Mikroskoopilise otsiva analüüsi asemele astub tervikust lähtuv, valmisfiguuridel põhinev pilk. See pilk otsib küll esialgseid impulsse ja loomingulist geneesi, kuid teeb seda kirja ja teksti geneesi sõnavara kasutades. Sellise lähenemine ei luba takistamatult

haarata filmi kuhjuvaid heterogeenseid elemente erinevatelt tasanditelt, mängida filmi pinnal läbi taktikalisi õppusi, mis on omased filminaudingule.

Semiootilist lähenemist kasutades näib paratamatult tekkivat vajadus lugeda filmi sisse tegelase- või autorikeskne sõnum, inimlikku olukorda puudutav üldistus. See tuleneb omakorda eeldusest, et teksti näol on tegemist autori kodeeritud sõnumiga, väärtusliku objektiga teksti taga, mis on peidetud tema märkidesse. Juba mitmed varasemad lähenemised filmile sellist kontsentreeritud tähendust ei eelda. Piir narratiivse žanrifilmi ja modernsemate nähtuste vahel jookseb **Alfred Hitchcocki** juurest, kelle jaoks sündmuste mõistmisel ei olnud kesksel kohal enam lihtsalt kaamera, vaid pilk, mida kaamera vahendas, pilk, mis ei näinud enam kõike ja paigutas vaataja sündmuste keskele.

Hitchcocki-järgne film on vastastikuste suhete väli, millel astuvad jõusse teised reeglid kui agentsus, autor, mõte. Kirjandusteoorias piisava vabadusega lahterdatud autori, tema kavatsetud tähenduse ja teksti interpreteerimise võimaluste suhe pole filmis algusest peale olnud iseenesestmõistetav. **William Faulkner** Hollywoodis või kirjaniku valikute kujutamine **Joel** ja **Ethan Coeni „Barton Finkis"** (1991), kus Faulkner oli väidetavalt prototüüp, illustreerib autorsuse tinglikkust filmis. Välja lõigatud lõpud, tsensori nõudel ümber monteeritud filmid, erinevat laadi *force majeure*'id kuuluvad selle produktiivse mehaanika juurde, mis on palju sagedasem ja samas peidetum kui püüded kirjanduse vaba teadvust tsenseerida.

Semiootika sõnavara ei toetu mitte lihtsalt keele analoogia, vaid keele primaarsuse eeldusele. Mõningal juhul realiseerub film tõepoolest reana, mida saab mõista hierarhiliselt keelest tulenevana. Alguses on idee, siis kirjutatud stsenaarium, mille muutumist filmiks saab vaadelda tõlkeprotsessi iseloomulikke tunnuseid omavahel kombineerides. Ent nii nagu kiri on kirjanduse jaoks muutunud tingimatuks meediumiks ja tegelikult ka mõtlemise struktuuriks, mille kaudu saavad avaneda kõik teised, on filmi jaoks selleks nägemus või visioon, keele-eelne visuaalne taju. Kui anda **Kaspar Hauserile** kaamera, suudaks ta meile selgitada, mis temaga juhtus.

Käesolev retsensioon on kirjutatud pikema aja jooksul. Kindlasti vajaksid mitmed ideed paremat lahtiseletamist, et tõusta retsenseeritavaga võrdsele tasemele. Ma ei soovigi näidata, nagu oleksin neutraalsel seisukohal, mis puudutab kriitika ja filmiteaduse positsiooni. Eelistan avastada uusi võimalusi filmis, mis ei allu veel keelele, ja püüda neid keelestada, ning sama moodi ka teoorias. Eesti filmiuurimine läheks kahtlemata rõõmsamalt, kui siin leiduks hulk erinevaid seisukohti, mis üksteise vastu huvi ilmutaksid. Üsna paradoksaalselt toetub ka filmi rahastamine just kirjeldatud geneetilisele skeemile põhjus-tagajärg. Idee, stsenaarium ja teostus tulenevad üksteisest gradatsiooniliselt, järk-järgult vaesudes, nagu **Platoni** idee asjaks teisenedes. Sellest on kahju, sest ka siin võiks püüda avastada filmi jaoks midagi uut, mängides üle „reaalse" põhjuslikkuse ahela.

Peeter Toropi raamatu „Kultuurimärgid" peatüki „Intersemioosis" kõik kaheksa artiklit on algselt ilmunud TMKs aastatel 1985 – 1999.

Kasutatud kirjandus:

Derrida, Jacques. Positsioonid. „Vagabund", Tallinn, 1995.
Kundera, Milan. Hüvastijätuvalss. „Monokkel", Tallinn, 1998.
Norris, Christopher. Derrida. Harvard University Press, 1988.

Peeter Torop novembris 2004.

Harri Rospu foto

PEETER TOROP *(sünd. 28. novembril 1950 Tallinnas) on lõpetanud 1974. aastal TRÜ vene filoloogia erialal. 1995 kaitses ta Helsingi ülikoolis filosoofiadoktori kraadi. Olnud 1976 – 1992 Tartu Ülikooli vene kirjanduse kateedri ja 1992 – 1996 semiootika osakonna õppejõud, aastast 1997 semiootika osakonna juhataja ja professor, 1990 – 1996 ühtlasi Helsingi ülikooli slaavi keelte osakonna külalisõppejõud. Aastast 1998 Eesti Semiootika Seltsi aseesimees ja ühingu International Association for Semiotic Studies korraldava komitee liige, aastast 2003 ESSi esimees. Avaldanud uurimusi vene kirjanduse, tõlketeooria ja semiootika alalt, tõlkinud eesti keelde vene kirjandust (Fjodor Dostojevski), kirjutanud saatesõnu ning koostanud tõlkekogumikke (Mihhail Bahtin, Juri Lotman). 1995 pälvis Eesti Taassünni auhinna. Koos* ***Mihhail Lotmani*** *ja* ***Kalevi Kulliga*** *toimetab Torop rahvusvahelist ajakirja* ***„Sign Systems Studies"****, ta toimetab ka sarja* ***„Tartu Semiotics Library"****, samuti oli ta ajakirja* ***„S: European Journal for Semiotic Studies"*** *erinumbri* ***„New Tartu Semiotics"*** *(2000, vol. 12, nr 1) kaastoimetaja. Raamatud: 1999* ***„Kultuurimärgid"****; 1995* ***„Totalnõi perevod"****; 1997* ***„Dostojevski: istorija i ideologija"****; 2000* ***„La traduzione totale"****, „Guaraldi Logos", Modena.* ***TMKs*** *ja* ***„Kultuurimärkides"*** *ilmunud artiklid* ***„Kirjandus ja film"*** *ning* ***„Kirjandus filmis"*** *on välja antud ühendatuna ka vene, inglise ja itaalia keeles.*

2004. AASTA SISUKORD

AVAVEERG

Aadamsoo, M. Aasta tuleb heade filmidega 1
Kaalep, T. Kohtumine tundmatute kõnelejatega 6
Krull, H. Barokk ja metsaema 12
Lotman, A. Milleks rahvuspargile filmifestival? 10
Noormets, A. Mõttetu teatrimanifest 5
Normet, M. Äratus! 4
Pakk, R. Naeru definitsioon 11
Põllu, I. Mahetootmise poole 8/9
Soosaar, M. Teel Euroopasse 7
Vahing, V. Vana hea teater 3
Valton, A. Eesti filmi nädal 2

KULTUURISÜNDMUSED

Eesti teatri aastaauhinnad 2003 4
TMK laureaadid 2004 12

MÕTTEVARAMU

Eco, U. Mõned tõestused: kino ja nüüdisaegne maalikunst I-II 8/9, 11
Bond, E. Tänapäeva draama 2
Chow, R. Fantoomdistsipliin II *Filmiteooriast* 1
Kott, J. Olemuse teater. Kantor ja Brook 12
Pountney, D. Ooperi tulevik 3, 4
Torop, P. Rey Chow 1
Torop, P. Umberto Eco ja koodiõpetus 11

PERSONA GRATA

Teinemaa, S. **Kristiina Davidjants** 8/9
Ivaste, A. **Liis Kolle** 10
Kolk, M. **Urmas Lennuk** 2
Vihmar, I. **Hilje Murel** 7
Jääts, T. **Tiit Ojasoo** 4
Teinemaa, S. **Ülo Pikkov** 3
Remme, A. **Mirjam Tally** 5
Teinemaa, S. **Manfred Vainokivi** 11

VASTAB

Kolk, M. **Peeter Jalakas** 11
Kordemets, G. **Jaak Kilmi** 5
Lotman, E. **Alar Kivilo** 10
Haan, K. **Mai Mering** 7
Mikk, M. **Arne Mikk** 4
Remme, A. **Aivar Mäe** 8/9
Balbat, M. **Õie Orav** 6
Karja, S. **Leila Säälik** 3
Orro, K. **Peeter Tammearu** 1
Kuusk, P. **Veljo Tormis** 2
Hellerma, K. **Kersti Uibo** 12

TEATER

Allik, J. Mälestusi teatrisuvest 11
Avestik, R. Lavakunstikooli magistriteatri õnnetud nukud *EMA Kõrgema Lavakunstikooli magistritööd nukuteatri erialal* 7
Hennoste, T. Kõneldud näidend ja suuline keel 5
Kaasik-Aaslav, K. Ütlen „Estonia" ja mõtlen „Vanemuine" *Ants Lauteri lahkumine ja „Estonia" kriisid esimese vabariigi ajal* 2, 3
Kaldmaa, J. Randle Patrick McMurphy kui Jeesus Kristus *Meelevaldseid mõlgutusi „Käopesade" kangusest (Mart Kolditsa „Lendas üle käopesa" „Vanemuises")* 6
Karja, S. *Noises off! „Orkestriproov" Narva Aleksandri kirikus* 11
Karulin, O. Viie jalaga koer *Teooriatekeskne ristlõige festivali „Baltoscandal 2004" lavastustest* 10
Koff, E. Kõigi aegade tipp *Alessandro Baricco „Novecento"* 3
Kolk, M. Institutsionaalne ja marginaalne kolumats *„Kolumats" ja „Kalevipoeg" VAT Teatris* 4
Kruus, M. Inimese poeg inimene *Ingomar Vihmari „Tavalised inimesed kaks ehk Inimene Meier" Rakvere Teatris* 8/9
Kurvet-Käosaar, L. Roussilloni pikk vari Becketti „Godot'" kohal *Jaanus Rohumaa „Oodates Godot'd" Tallinna Linnateatris* 8/9
Künnapu, L. Draamateater, see kaunis maja *Restaureeritud Eesti Draamateatri hoone* 7
Lepsoo, T. Selleks, et meeldida, peab oskama liita ja lahutada *Éric-Emmanuel Schmitti dramaturgia* 2, 3
Lindepuu, H. Jan Kott, suurte loojate vääriline interpreteerija 12
Luuk, E. Ajaloo sümboolsus → sümboolne ajalugu → *new age* *„Eesti ballaadid" Soorinna külas* 11
Luuk, E. Teatri *upgrade* *„Showcase" ja „Stiil ehk mis on maailma nimi" Von Krahli Teatris* 4
Merilai, A. Mis on kõneteater? Mis on pragmapoeetika? 5
Märka, V. Inetust pardipojast kevadise vasikani *Huumoribuumist eesti telekanalites* 4

Normet, I. Kõne ja kujutlus 5
Oida, Y./Marshall, L. Nähtamatu näitleja
Katkendid raamatust „Nähtamatu näitleja" 12
Oruaas, R. Keela ja kaitse
Eva Klemetsi „Et keegi mind valvaks" Tallinna Linnateatris 6
Purje, P.-R. Intelligentne narr hüljatud pühakojas
„Hamlet" „Theatrumis" 4
Purje, P.-R. Teedeehitaja südamesügavik
Heiastusi näitleja Üllar Saaremäe rollidest 8/9
Ruben, A. Vahingu teatri loomine
Vaino Vahingu „Noor Unt" 3
Sillar, I. Kas põgeneda on parem?
Jaanus Rohumaa „Boob teab" Tallinna Linnateatris 8/9
Skulskaja, J. Genitaalne teater
Kirill Ganini teater 12
Skulskaja, J. Kas Jeesus Kristus pidanuks olema ilus?
Kaarin Raidi „Vend Aljoša" „Ugalas" ja Nikolai Krutikovi „Ivanov" Vene Draamateatris 8/9
Skulskaja, J. Samm vasakule – ja elu; samm paremale – ja surm; teater teel iseenda juurde
Mart Kolditsa „Tšapajev ja Pustota" Tallinna Linnateatris 6
Sova, A.-L., Keil, A. XXI sajandi teatri poole!
EMA Kõrgema Lavakunstikooli XXI lend 6
Tepandi, T. Suluseis 5
Tohver, T. Asjade seis
ENA 2003. aasta näidendivõistlus 2
Tonts, Ü. „Ma ei ole ju valmis. Ma olen igavesti pooleli"
Mati Unt. Theatrum mundi. „Eesti mõttelugu" 57 10
Tooming, J. Mõttekilde teatrist 5
Tormis, L. Kirjutada teatrist...
Rait Avestiku „Eesti lasteteatrid" ja Ülle Ulla „Terpsichore tiiva all" 3
Tüür, K. Jagatud kehad, jagatud rõõm?
Rael Artel Gallery 12
Uibo, K. Vastakaid muljeid ja meenutusi
Tampereen teatterikesä 2004 11
Unt, L. Oma sõnade ja viisiga
Suvelavastuste keskkond ja mänguruum 10
Võsu, E. Igavuse esteetika miinus võte
Teatriteoreetiline mäng ühes vaatuses (Tiit Palu „Raimund" Pärnu „Endlas") 6
Värk, E. Heledast rõõmust sügava kurbuseni
Ain Prosa „Vincent" Tallinna Linnateatris 10
Värk, E. Teatri- ja Muusikamuuseum 80. Heino Vaks – teatrimuuseumi asutaja 4
Kui teater on kollektiivne kunst, siis nukuteater on kõige kollektiivsem kunst
Vestlusring nukunäitlejate ja -lavastajatega 7
Stsenograafia hägusatel piiridel
Vestlusringis teatrikunstnikud Ann Lumiste, Pille Jänes, Liina Keevallik ja Jaanus Laagriküll 10
Teater, ühiskond ja identiteet
Vestlusringis lavastajad Merle Karusoo, Jaanus Rohumaa ja Tiit Ojasoo 8/9
Teatriankeet 2002/2003 *(Ü. Aaloe, J. Allik, R. Avestik, M. Balbat, L. Epner, S. Karja, A. Keil, G. Kordemets, M. Kruus, P. Kruuspere, J. Kulli, A. Laasik, V.-S. Maiste, E. Paaver, P.-R. Purje, J. Rähesoo, A. Saro, E. Siimer, I. Sillar, Ü. Tonts, L. Tormis, B. Tuch, V. Vahing, R. Weidebaum)* 1
Teatriankeet 2003/2004 *(Ü. Aaloe, J, Allik, R. Avestik, M. Balbat, S. Karja, E. Kekelidze, A. Keil, M. Kolk, G. Kordemets, Kriitiline Ühendus Eva4, P. Kruuspere, A. Laasik, R. Neimar, E. Paaver, P.-R. Purje, J. Rähesoo, I. Sillar, Ü. Tonts, L. Tormis, B. Tuch, V. Vahing)* 12
Väljendus kui mõistmine
Intervjuu Martin Veinmanniga 5

MUUSIKA

Arujärv, E. „Eesti ballaadid": verdtarretav, tundeline ja ülbe 11
Arujärv, E. Kodu keset üksikut saart
Joseph Haydni ooper „Üksik saar" „Nargen Opera" ettekandes 12
Arujärv, E. „NYYD 2003" Eesti TVs: Gavin Bryars: Looja laskub maa peale
„Gavin Bryars. Uppuva „Titanicu" muusika", Veel mõni sõnaseanss Godot'd oodates
„Teateid reaalsusest I – X" 1
Berg, Ch. M. Philipp Glass muusika kirjutamisest filmile ja teistele kunstiliikidele: „Koyaanisqatsi" lugu 1, 4
Berio, L. Kutse *Helilooja viimane essee* 11
Einasto, H. Ballaadid pimedusest: mõtisklusi „Eesti ballaadidest" Soorinna küünis 11
Einasto, H. Ballett kunstide sünteesina: neli näidet Djagilevi ajastust Bordeaux' Ooperi balletitrupi vahendusel 4
Einasto, H. William Shakespeare ja tants: ajalooline ülevaade 1
Epner, L. Raamat ooperiteatrist Tallinnas Kristel Pappeli doktoriväitekirjast „Ooper Tallinnas 19. sajandil" 3
Erss, M., Lock, G. Timo Steineri lühiooperist „Kosjas" *Brechtilike joontega esietendus „Estonias"* 6
Igošev, V. Silmapaistev noodikirjastaja Peeter Jürgenson
100 aastat surmast 2

Ivaste, A. Kaks aastat enne 100. sünnipäeva
Rahvusooper „Estonia" kahest viimasest hooajast 8/9, 10
Joamets, V. Kaks pilku vanamuusikale I
Muljeid IX Tartu vanamuusikafestivalilt ja intervjuu peakorraldaja Raho Langsepaga 12
Kahu, T. Pop — mõned kultuuripoliitilised võimalused 8/9
Kallastu, A. Toivo Tulevi *„be lost in the Call"* kui maailmade kontrapunkt
Toivo Tulevi samanimelisest CDst 12
Kallastu, A. Ühe ooperi lugu
„Kyrielle du Sentiment des Choses"
(Jacques Roubaud' poeemile loodud François Sarhani ooperist) 8/9
Kareda, S. Avardumine sissepoole
Anton Weberni festivalist Viinis 10
Kareda, S. Hapra ilu muusika
Kümme aastat Roman Haubenstock-Ramati lahkumisest 3
Kotta, K. CD „Eesti heliloojad" III — romantismi veelkordne tulek 5
Kotta, K. Eetilisest, poeetilisest ja (po)eetilisest
Eesti Muusika Päevad 2004 6
Kuusk, P. Tormis nõukogude ajal Kölni raadios
Eesti muusika jõudmine Lääne-Euroopasse kaheksakümnendatel aastatel 7
Kõrver, K. Eino Tambergi balletid ja nende roll eesti balletielus 1960. aastatel II
Ballettidest „Poiss ja liblikas" ja „Joanna tentata" 3
Kähler, A. P. Vaikuse kiirgus
Arvo Pärdi muusika (instrumentaal)muusiku pilgu läbi 5
Lock, G. „... ja saada põnevat kõla"
Mõningaid Lepo Sumera teose „In Es" analüütilisi aspekte 5
Lock, G. Klassikalisest muusikast popini
XIV Põhjamaade muusikateadlaste kongress 11
Lock, G. Pidulik kontsert taasühinevale Euroopale
Baieri Ringhäälingu Sümfooniaorkestri kontserdist 7
Luuk, E. Helikunst ja „Heli+Visioon"
Mooste Külalisstuudio korraldatud festivalist 12
Luuk, E. Leiba ja Jeesust 8/9
Lõbu, T. Mõnda Tartu Ülikooli muusikaõpetajatest 7
Maimets, K. Tasakaal su ümber ja su sees: „Ukuaru"
Leida Laiuse ja Arvo Pärdi koostööst filmis 6, 7
Mihkelson, I. *Jazz*'i-universum paisub valguse kiirusega, „Jazzkaar" püsib selles tempos 6
Pillak, P. Greiffenhagenid ja muusika 10
Randalu, I. Kadunud viiulikoolkonna meister Johannes Paulsen
125 aastat sünnist 2
Randalu, I. 3,5 pilku XVIII orelifestivalile 12
Remme, A. Muusika, elu ja anekdoot 7
Remme, A. Uued eesti ooperid, mis pole justkui „päris" ooperid
Timo Steineri ja Jüri Reinvere teostest 6
Sedivy, D. Pluralistlikust muusikaanalüüsist 12
Sild, O. Urmas Vulbiga eesti viiulimuusika maastikel
CDst Estnische Violinmusik 2
Sommer, L. Yksi lauldes yle aja 8/9
Sule, R. Mäng elus ja elu mängus *Pjotr Tšaikovski ooper „Padaemand" „Estonias"* 6
Vaher, B. Harjunud seebiooperiga — *Amici Whatever* 11
Vahisalu, R. Lätlane Tallinnas
Sümfooniakontserdist ja kriitikast kuulaja pilguga 5
Vainikka-Fjuk, L. Muusika hämarduvatest hetkedest
Helena Tulve kammerooperist „It Is Getting So Dark" 8/9
Vaitmaa, M. Festivalist „NYYD 2003" 1
Vaitmaa, M. „L'amour de loin" ehk õigus unistada
Kaija Saariaho ooperist Soome Rahvusooperis 12
Velmet, T. Avatud muusika festival „opeNBaroque" 4
Velmet, T. „Itaalia hooaeg"
Grammy'ga *ERSO 2003/2004* 10
Velmet, T. Mõistuse, käe ja südamega
Eduard Tubina sümfooniate salvestusest ERSOga 5
Velmet, T. Tubin pealinnas, Oistrahh suvepealinnas
„Eduard Tubin ja tema aeg" (Tallinn, juuni 2004) ja David Oistrahhi festival (Pärnu, juuli 2004) 11
Võsu, E. Kolm versiooni Rossinist
Liis Kolle lavastustest „Sevilla habemeajaja", „Sinjoor Bruschino" ja „Abieluveksel" 10
Ekstreemsus on korrigeeritav, ideelagedus aga mitte!
Uue muusika guru Pierre Boulezi mõtteavaldusi 7
Kogu minu elu on olnud *jam session*
Intervjuu prantsuse helilooja ja improvisaatori Etienne Roliniga 5
Kuidas portreteerida laulupidu
Vestlusring 7
Paraku on gravitatsioonijõud olemas...
Erkki-Sven Tüür „Wallenbergist" ja teksti komponeerimisest 2

Pead jätkama, nagu jätkaksid igavesti — viis astuda vastu kõrgele eale
Vestlus Gavin Bryarsiga 1
Peterburi ja eesti muusika — üks põnevamaid uurimisobjekte *TMMi konverentsist „St. Peterburg ja eesti muusika"* 2
Püha Pauluse ja Püha Antoniuse dialoogid
Intervjuu Andrus Kallastuga 3
Teised heliloojad Eesti Muusika Päevadest 2004 6

KINO

Adorf, M. Labased unistused?
Jaak Kilmi ja Andres Maimiku „Igavene naeratus" 1
Ansip, K. Angst Art Arenal
Michael Haneke filmid 6
Ansip, K. Nüüd ja igavesti
Priit Pärna joonisfilm „Karl ja Marilyn" 3
Combs, R. Clint Eastwood
Loomingu ülevaade filmini „Täiuslik maailm" 7
Funk, K. Semiotiseerimata filmikäsitluse võimalikkusest *Peeter Toropi raamatust „Kultuurimärgid"* 12
Hansen, V. Film piirist ja sulust
Hannu Peltomaa ja Ants Visti dokumentaalfilm „Sulg" 10
Heiduschka, V. Et saada natuke koort, on vaja palju piima
Elen Lotmani intervjuu Haneke filmide produtsendiga 6
Hellerma, K. Fuugad tühjale tusale
Stephen Daldry mängufilm „Tunnid" Virginia Woolfist 8/9
Ilvese Aapo. Saadan tull sanna
Andres Maimiku lühimängufilm „Kurat tuleb sauna" 7
Jurtšenko, M. Neli aastat uneskõndijaid
Tudengifilmifestival „Sleepwalkers" 2
Jõerand, R. Peaasi, et ei sodi
Ilmar Taska „Täna öösel me ei maga" 4
Jürgen M. Nopri Tiit ja Ruusi Ago teevad hirmus palju tööd
Ago Ruusi „Üheksa päeva nädalas" 2
Kahu, T. Vennaskondlik (anti)utoopia
Tõnu Trubetsky ja „Vennaskond" 11
Karjatse, T. Piire ületav Ken Saan: saatesari „Üle piiri" Kanal 2s 11
Karjatse, T. Pilves
Jonas Åkerlundi mängufilm „Pilves" 5
Kaus, J. Are You Talking To Me?
Andres Maimiku ja Esto TV dokumentaal „Vali kord" 5
Kilmi, J. Asjade seisust euroreferendumi paiku
Urmas E. Liivi dokumentaalfilm „Palju õnne!" 7
Kivimaa, K. Ons surm väljatõugatute paradiis?
Patty Jenkinsi mängufilm „Koletis" Aileen Wuornosest 8/9
Kivimaa, K. „Täna öösel me ei maga" — ühe kultuuri haiguse lugu
Ilmar Taska filmist 4
Koppel, A. Auhinnad teevad ajalugu, filmiajakirjanike toel
Eesti Filmiajakirjanike Ühing ja „Aasta filmi" auhind 4
Koppel, A. Philibert'i filmid teevad end ise
Prantsuse dokumentalist Nicolas Philibert Pärnu filmifestivalil 11
Kuusk, L. Stseene Cannes'ist
Noore eurooplasena 57. Cannes'i rahvusvahelisel filmifestivalil 7
Kärk, L. *Cinéma d'Auteur. Cul-de-sac of Practice*
Autorifilm. Nüüd ja varem 2
Kärk, L. Veel üks Berlinale?
Meenutusi 54. Berliini rahvusvaheliselt filmifestivalilt 6
Käsper, K. Mõrtsukad ja ohvrid
Mart Taevere „Valge tee" ja Andrei Tantsõrevi „Õnnetuse tunnistajad" 5
Kübarsepp, R. Lõplike vastusteta kunstnikeportreed
Kert Grünbergi „Uputus", Meelis Salujärve „Erki Kasemets" ja Marianne Kõrveri „Pildi sisse minek" 12
Laurisaar, R. Geeniusest ja kaabakast Manchesteri mälus
Michael Winterbottomi „24 Hour Party People" 1
Laurisaar, R. Öelge mulle, mis, kurat, siin toimub!? *„Õ-Fraktsiooni" filmidest* 3
Luuk, E. Festivali keskmine hoovus *Nicolas Winding Refni „Nimetu hirm", Simon Pummelli „Kehalaul" ja David MacKenzie „Noor Adam"* 2
Luuk, E., Tomberg, J. Lämbuv kamarajurr kesk koerakoonlaste pesi *Triloogiast „Matrix", „Matrix II" ja „Matrix: Revolutsioon"* 12
Lotman, E. Island, pistrikud ja kontakt tundmatuga *Fridrik Thór Fridrikssoni „Pistrikud"* 1
Maimik, A. Prügitelevisioonist 3
Matrov, D. Rassiline kuuluvus ja kino I, II 3, 4
Müller, T. S. „Eesti lood" — kiiduväärt ettevõtmine 3
Nesselson, L. Gaspar Noé
Loomingu ülevaade 4
Pakk, R. Hormoonide revolutsioon

Jaak Kilmi ja René Reinumäe mängufilm „Sigade revolutsioon" 5
Pesti, A. Kompromissi kommentaarid *Kristiina Davidjantsi dokumentaalfilm „Intiimne linn"* 6
Pesti A. Vene isad ja vene pojad *Vene filmid Pimedate Ööde filmifestivalil* 1
Pino, J. Lora misa lora, ka ummi kiileh *Peeter Urbla „Kuningas üheks päevaks" ja „Potisetud tulevad jälle"* 2
Pärl, Õ. Vennad albaanlased *„Valgusfoorivennad" NAFA filmifestivalil* 10
Raat, M. Elav jõud nõuab jõudeaega *Andres Maimiku ja Jaak Kilmi „Elav jõud"* 1
Rajasaare, K. „Green Screen" ja iiri kino värske kahurvägi 4
Remsu, O. Einar Laigna: Häda rahvale, kes oma juhti ära ei tunne! *Rein Raamatu portreefilm „Kutse igavesse linna"* 8/9
Remsu, O. Filmidraamatehnika I–V 2, 7, 8/9, 10, 11
Remsu, O. Inimese hing ei sure *Dorian Supini „Elu pisiasjad"* 2
Rodowick, D. N. Doktor Kummaline Meedia ehk Kuidas ma lõpetasin muretsemise ja õppisin armastama filmiteooriat I–V 2, 3, 4, 6, 7
Rooste, J. Õunapuu mängib peitust *Ervin Õunapuu dokumentaalfilm „Lihtsad küsimused"* 8/9
Ruben, A. Iroonilisi ääremärkusi „Jätkusõja viimastele sõduritele" *Enn Säde dokumentaalfilm „Jätkusõja viimased sõdurid"* 10
Ruben, A. „Mina magan ka päeval" *Varis Brasla lastefilm „Veepomm paksule kõutsile"* 11
Runnel, P. Visuaalne kultuur Tartus ja Pärnus *Põhjamaade Antropoloogilise Filmi Assotsiatsiooni filmifestival ja XVIII Pärnu rahvusvaheline dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festival* 10
Saar, J. Ja kõik on kordamööda surnud *Raimo Jõeranna „Kaksikelu"* 4
Salmar, S. Inglite piiritus *Fridrik Thór Fridrikssoni „Ilmamaa inglid"* 11
Sarnet, R. Prantsuse esprii tagurpidi *Gaspar Noé filmidest* 4
Sauter, P. Andrus Tuisk pikaks filmiks valmis *Andrus Tuisu lühimängufilmid „Perebisnes" ja „Ring"* 7
Zõbin, J. Lendas üle kanepipõllu *Andrei Tantsõrevi „Lend üle kanepipõllu" ja Priit Vehmi „Nime poolest võitja"* 5
Tago, K. Peeglikillud silmas *Lars von Trieri „Dogville"* 10
Teder, T. „Nokia" pole pooltki Kaalit *Urmas E. Liivi „Kaali saladus"* 2
Thurlow, J. Clint Eastwood – kättemaksuingel või seadusemees? 7
Thurlow, J. Quentin Tarantino ja aeg *Filmist „Kill Bill – Pruudi kättemaks, vol. 1"* 2
Thurlow, V. Vastupidavus ja ajalikkus *Marianne Kõrveri „Kujutluse tume taevas"* 12
Tolk, R. Kuidas ära tunda rämpssaadet 3
Tolk, R. Simulatsioon, situatsioon, kaos *Provokatiivsetest telesaadetest* 1
Torop, P. D. N. Rodowick ja kummaline meedia 7
Ulfsak, M. Miks ma armastan rämpsu 3
Valge, A. Harjutusi porgandiga *Pärtel Talli nukufilm „Porgand!"* 3
Valge, A. Tarantino 4½ *Quentin Tarantino „Kill Bill – Pruudi kättemaks, vol. 2"* 12
Viik, T. Kuri naer filmis „Vali kord" *Andres Maimiku dokumentaalfilm „Vali kord"* 8/9
Viir, S. Welcome to Estonia *Andres Maimiku dokumentaalfilm „Welcome to Estonia"* 8/9
Võsu, H. Animafestivalil toimunud toredusi *PÖFFi „Animated Dreams"* 1
Õunapuu, E. Vulgaarne Virve *Tõnu Virve „Armuunelmad"* 12
Elu täis eksperimente *Intervjuu animafilmide režissööri Kirsten Winteriga* 1
Kino ja tänapäev *Küsitlusele vastavad Jaak Lõhmus, Martin Aadamsoo, Meelis Muhu ja Peeter Brambat* 8/9
Teletuhnija *Kultuurisaatest „OP!"* 2
(Lang, R. Operatsioon „OP!"
Tõnson, M. „OP!" on popp?
Operatsioon jätkub
Küsimustele vastavad Gerda Kordemets ja Karl Martin Sinijärv)
Tänu lehmadele saame teha häid filme *Intervjuu islandi režissööri F. T. Fridrikssoniga* 1

TMK laureaadid 2004

TIIT HENNOSTE
„Kõneldud näidend ja suuline keel", nr 5.

IVIKA SILLAR
„Kas põgeneda on parem?", nr 8/9.

ESTER VÕSU
„Kolm versiooni Rossinist. Liis Kolle lavastustest
„Sevilla habemeajaja", „Sinjoor Bruschino" ja „Abieluveksel"", nr 10.

ANDRUS KALLASTU
„Ühe ooperi lugu. „Kyrielle du Sentiment des Choses"", nr 8/9.

PEETER TOROP
„Juri Tõnjanov: filmikunst ja filmiteadus", 2003, nr 6.
„Umberto Eco ja koodiõpetus", nr 11.

ALLAN VALGE
„Kahepealise režissööri irooniline maailm", 2003, nr 6, 8/9, 10 ja 11.
„Harjutusi porgandiga", nr 3.
„Tarantino 4½", nr 12.

teatermuusikakino jaanuarinumbris:

teater Shakespeare — 440.
Kokkuvõtteid Shakespeare'i tõlgendamisest lõppenud aastal.

muusika Vastab Olav Ehala.
Festival „Klaver 2004".

kino Anri Rulkovi lühifilmid.
Gaspar Noé „Ümberpööramatu".

Tallinna rahvusvahelise orelifestivali kõrghetki kujundanud Toomas Trass.

Vt lk 92.

ISSN-0207-6535

9 770207 653019

Hind 24 krooni