



**Jaan  
Ruus**

**RUUMIMAAGIA FESTIVALIL „DRAAMA 2013”  
KUIDAS VAADATA TEHNOLOOGILIST TEATRIT?**

**WAGNERI AASTA NOPPEID SAKSAMAALT  
KÕRVALPILKE EESTI MUUSIKALE III**

**EESTI TÕSIELUFILMI OMA LUGU  
JAAN RUUS 75**

Vastutav väljaandja Marika Rohde  
tel 6 83 31 33  
marika@kl.ee  
Peatoimetaja Madis Kolk  
tel 6 83 31 32  
madis@temuki.ee  
Teater Madis Kolk  
Muusika Tiina Õun  
tiina@temuki.ee  
tel 6 83 31 35  
Kino Sulev Teinemaa  
tel 6 83 31 36  
sulev@temuki.ee

Kujundus Jüri Kass  
tel 6 83 31 34  
jyri@temuki.ee  
Keeletoimetaja Kulla Sisask  
tel 6 83 31 37  
kulla@temuki.ee  
Tekstitöötlus Pille-Triin Kareda  
tel 6 83 31 30  
pille@temuki.ee  
Fotograaf Harri Rospu  
tel 5 20 63 12

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

Väljaandja Sihtasutus Kultuurileht  
10146 Tallinn,  
Voorimehe 9

Trükk AS Pajo  
80041 Pärnu,  
Lille 4

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

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

Kodulehekülg [www.temuki.ee](http://www.temuki.ee)

Tellimine [www.tellimine.ee](http://www.tellimine.ee) 6 17 77 17



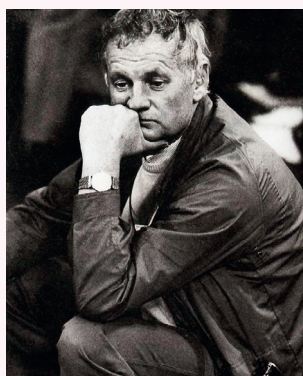
Esikaanel:  
Filmiajakirjanik  
Jaan Ruus oktoobris  
2013.  
*Vt lk 117.*  
*Harri Rospu foto*  
*Jüri Kassi fototöötlus*



Tartu Uue Teatri  
„Naised valitsevad maailma ehk  
Opus geographicum”.  
*Vt lk 46.*  
*Gabriela Liivamäe foto*



„Augusti tantsufestival” 2013,  
*Vt lk 63.*  
*Marian Ivanovi foto*



Tõsielufilmide  
režissöör Andres  
Sõöt 1988. aastal.  
*Vt lk 94.*  
*Kalju Suure foto*

<b>Andrus Laansalu</b>	<b>Avaveerg</b> Ilma naljata <i>Eesti Teatri Agentuuri näidendivõistlusest</i>	3
	<b>Vastab</b> Teet Kask	5

---

## teater

<b>Enn Siimer, Juta Vallikivi</b>	„Draama 2013“ – tühja ruumi täitmine	23
<b>Mirt Kruusmaa, Maarja Helena Meriste</b>	„Draama 2013“: traditsioonilise teatri lõhkumine ja kinnitamine	35
<b>Meelis Oidsalu</b>	Ruumimaagiast <i>Eesti teatri ruumikasutusest ja festivalist „Draama 2013“</i>	40
<b>Liina Unt</b>	Uus esteetiline universum Stsenograafiast ja kostüümikasutusest Tartu Uue Teatri lavastustes „Vanemuise biitlid“, „Opus geographicum“ ja „Autori surm“	46
<b>Henri Hütt, Evelyn Raudsepp</b>	Lilled foonile; kuidas vaadata tehnoloogilist teatrit?	56

---

## tants

<b>Leenu Nigu</b>	Mis liigutab inimesi? <i>XIV „Augusti tantsufestival“ Tallinnas 21. – 31. VIII 2013</i>	63
-------------------	--	----

---

## muusika

<b>Liis Kolle</b>	Wagneri aasta noppeid Saksamaalt	71
<b>Saale Kareda</b>	Kõrvalpilke Eesti muusikale ja muusikaelule III ( <i>Algus TMKs 2013, nr 5 ja 6-7</i> )	82

---

## kino

<b>Karol Ansip</b>	Eesti tõsielufilmi oma lugu <i>Põhijooned ja eripära kuuekümnendatest taasiseseisvumiseni</i>	94
<b>Kadri Rood</b>	Ajast, ruumist ja aegruumist Sulev Keeduse <i>„Somnambuulis“</i>	107
<b>Tarmo Teder</b>	Võtmed Jaan Ruusi juurde	117
	Viktor Kingissepp Mati Undi nägemuses <i>Jaan Ruusi arhiivist</i>	124

# ILMA NALJATA

Hoolimata Eesti kultuuriruumi silmatorkavast teatriarmastusest ei ole hästi töötavat eestikeelset originaalteatri teksti kunagi piisavalt. Muidugi võib oodata, et tekstid kasvavad teatripraktika vajadustest lähtuvalt ise maast välja nagu seemned (ja seda nad ka teevad, eriti nendes teatrivormides, kus tekst ainuüksi ei defineeri terviku kujunemist). Aga võib ka võtta aktiivsema positsiooni ja lihtsalt tekitada äkilise tekstivoo näidendivõistluse vormis.

Ma ei ole eriline kirjutamisvõistluste fänn. Mulle tundub, et teivashüppes, maadluses või ükskõik millisel füüsiliste tegevustega seotud alal on võistlustulemused palju lihtsamate ja ausamate reeglitega määratavad kui kunstis. Isegi kalapüügivõistlus tundub mulle selgem ja konkreetsem kui näidendivõistlus. Viis nii pikka kala ja kolm natuke vähem pikka. Paned kalad järjekorda kas mõõdu, kaalu või arvu järgi ja saad võitja teada. Aga mida teha tekstiga? Isegi kui praktiliste kogemustega on määratletud vägagi ratsionaalsed ja töövoimelised alused, siis kõigest hoolimata jääb õhku rippuma küsimus stiilis: kui pikk siis ikkagi on zen?

„Kas Madis Kõiv saadaks oma draamateksti näidendivõistlusele?“ oleks ma veel mõni aasta tagasi küsinud. Ja ennustanud, et vastus on „ei“. Ei selline küsimus ega ennustus tundu mulle praegu enam mõttekas.

Näidendivõistluse esimese ja kolmanda koha vahel ei ole kahte sekundisajandikku. Nende omavaheline positsioon on määratud ainult konkreetse žüriiga ja ka žürii võib jääda sisemistele eriarvamustele kohtade jaotuse asjus. Oluline on hoopis, et tellimuse gravitatsioon tõmbaks tekstid õndsast kirjutamata olekust välja. Kui sageli siis ikka keegi otsustaks, et nii, nüüd kirjutan näidendi. Tulemuseks on, et eestikeelsete uute teatritekstide arv ei ületa seda kriitilist piiri, mis tagaks paljude huvitavate teemade mitmekordse läbikirjutamise. Tabamine jääb juhuseks, kogemata juhtuvaks pihtalasuks.

Muidugi, mitte kuidagi ei saa määrata, milline on töötav, potentsiaaliga tekst. Vald-konnas peab olema pidev sisemine dünaamika, on vaja mingeid rohkem või vähem juhulikke liikumisi ootamatutes suundades. Näidendivõistlus paneb mehaaniliselt, ilma sisule esitatavate ettekirjutusteta liikuma terve hulga liikumatuid potentsiaale. See, et kõik seekordsed auhinnalised kohad läksid teatriga seotud inimestele, näitab teatri tundmise vajalikkust tehnilise oskusena. Päris nii ei kipu juhtuma, et istub inimene maha ja kirjutab suurepärase näidendi. Isegi osavus paljudes muudes kirjutamisvormides ei pruugi aidata, sest draamatekst ei jää tekstilistesse piiridesse pidama ja tema töötavus sõltub paljuski just sellest, kas nende piiride taga juhtuma hakkavaga on osatud arvestada või mitte. Nii et väga suur hulk võistlusele jõudnud näidenditest läks pigem treeningu kui arvestatava soorituse kirja.

Aga ilma võistluseta poleks tekkinud ka enamikku võitnud töid. See on meie kultuuriruumi probleem – inimesi vähe, teosed hüpotetiliselt. Looming nagu võimalus, mitte realisatsioon. Nagu segmenteerimata potentsiaal, lavastaja unenägu täiuslikust näidendist, millest ärgates siiski mitte lausetki meeles ei ole. Andke mulle toetuspunkt (või vähemalt pliats) ja ma kirjutan näidendi! No ei ole enamasti nii. Midagi ei kirjutata.

Näidendivõistlus kogub kokku kriitilise massi seotud tähemärke ja selle massi seest ilmub pinnale ikkagi paar-kolm (või isegi natuke rohkem) teksti, millel on tugev lavaline potentsiaal. Ülejäänud saavad kirjutamiskogemuse ja võibolla ka teadmise, et loogiliselt järjestatud tekst ei ole veel näidend. Aga ma kahtlen, kas on õige sellesse kriitiliselt suhtuda. Jah, terve mõistus ütleb, et „ei tea, pole kunagi proovinud“ ei saa olla päris adekvaatne vastus küsimusele „kas sa oskad viiulit mängida?“. Ja nagu juba Jan Kaus osutas – ettekujutus, et kes oskab lugeda, oskab ka kirjutada, ei pea samuti paika.

Aga ikkagi. Just seda treeningut on vaja soodustada. Žüriis kümneid ja kümneid tekste järjest lugedes tekib tõepoolest kohati tüdimus ja arusaamatus, et kuidas küll autorid ei taipu, et näidendisse pole tarvis kirjutada kõike, mida sa oma tegevusvaldkonna tõttu tead. Ja et juhul, kui tegelastel nende teadmistega midagi pistmist pole, ei ole võibolla kõige parem plaan lasta neid kolmel leheküljel arutada kõvaketaste tuleviku üle, kui nad tegelikult kavatsevad üksteisele võimalikult kiiresti otsa peale teha.

Aga samas tekitab paljude tekstide kokkutoomine statistilise tõenäosuse, et pinnale tuleb midagi ootamatut. Ja ühtlasi annab inimestele võimaluse proovida viiulimängu ilma heliredelivooru läbimata.

Dramaturgia tõepoolest võiks rääkida lugusid, mida me ei ole varem kuulnud. Vald-kondadest, kuhu me ei ole sattunud. Aga ega ta praegu väga ei tee seda. Statistiliselt võttes pole kirjutajate fantaasia just väga lennukas – ka näidendivõistluse tööde tegevus algas enamasti toas; mees ja naine istusid laua taga, jõid kohvi ja siis võibolla keegi tuli uksest tuppa. Kuigi see on ainult raamistus, siis lõputusse kordusse lastult muutub nüüsgune standardharjutus üsna ruttu tüütuks. Paistab, et on olemas selgepiiriline kujutus, kuidas teater olema peaks. Ja muidugi see ei tööta nii. Aga mul on mõningane lootus, et kui sellised vormistuslikud kihid läbi kirjutatakse, siis on võimalik, et edaspidi lähevad tekstid ka tekstivälises osas huvitavamaks.

Tegelikult on ainult ühest asjast karjuvalt puudu. Eesti kirjutaja nalja ei mõista. Kivirähil pole ühtegi järglast. Eesti kirjutaja kannatab ja maadleb tõsise elu tõsiste probleemidega. On sotsiaalselt tundlik. Aga nalja piiskagi ei tule. Ma olen kuulnud lihtsaid maamehi viie minuti jooksul rohkem naljakaid või otseselt irvitama ajavaid asju ütlemas kui kogu näidendivõistluse 82 töös kokku (ühe erandiga – Viktor Kingsepa „Minu tänav“ oli ainsana tõsimeelsusest sama kaugel kui Kuu Maast). Ma tegelikult ei saa sellest aru. Pole midagi orgaanilisemat dialoogilises suhtluses kui keele nihestamine ja sellest naljakate asjade välja korjamine. Aga äkki ongi see keelelise leidlikkuse üks marker? Kui dialoogi ilmub nali (eks ole, ma ei räägi siin komöödiatest), siis on jõutud väljendusliku vabaduse tsooni. Ja kuni nalja ei ole, seni käib ikka alles treening?

Ei, nii tõsine see asi muidugi ei ole. Saab ka ilma naljata. Aga ilma treeninguta ei saa. Nii et ma soovitan näidendivõistlustest osa võtta. Eriti kui ei tea, kuidas selle viiulimängu oskamisega ikkagi on.

ANDRUS LAANSALU

# VASTAB TEET KASK

## **Räägi, kuidas vend su balletikooli pani! See on nii pöörane lugu.**

Vend tahtis edasi lükata sõjaväkke minekut ja läks Tallinna Pedagoogilisse Instituuti kunsti- ja käsitööõpetajaks õppima. Samal ajal võeti avaldusi vastu ka balletikooli. Ta pani mu nime kirja, aga ei öelnud seda vanematele. Mis talle pähe tuli, ma ei tea. Peagi tuli balletikoolist kiri, et olete oodatud sel ja sel kuupäeval vastuvõttueksamitele. Vanemad imestasid: kuidas teab balletikool saata kutse Sindi aadressile minu nimele! Siis vend tunnistas üles. Vennal oli Pedagoogilisse Instituuti asja samal päeval, kui olid vastuvõttueksamid Tallinna Balletikoolis. Isa viis meid autoga kohale ja tegime selle naljapoollest läbi. Olime just lahkumas, kui loeti ette, kes olid vastu võetud. Kui öeldi minu nimi, mõtlesin: oot-oot-oot, mis nüüd toimus! Reaalsus jõudis mulle kohale alles esimesel septembril, kui kotid olid pakitud ja mind jäeti üksinda Tallinna. Ma ei soovita seda kellelegi. Vend rääkis meid niimoodi ära, et mis ta seal Sindi urkas ikka teeb, vähemalt näeb elu ja...

## **Kuidas balletikool oli? Konservatiivne ja tugev?**

See oli elukool. Kerge ei olnud. Väga füüsiline oli. Pidevalt tuli end ületada. Jalad pidid olema väljapoole pööratud, sokid valged ja pestud... Mõnikord halastasid vanema kursuse neid internaadis mu peale, õmblesid midagi kähku ära. Näpud olid villis – susse ei olnud ju kogu aeg võtta! Kui need katki läksid, pesid seebi ja harjaga puhtaks, kuivatasid ära, lõikasid teiselt tuhvliilt veel korralikuma riidejupi ja õmblesid lapid peale. Põdesin seda: keegi ei mõista, kui palju ma pean ise vaeva nägema!

## **Oleksid võinud vabalt Sindi koolis edasi käia...**

...ja saanud sellise tavalise eesti keskmise, võimaluste mõttes. Muidugi on leitud palju mingist olukorrast, mis annab sulle mingi võimaluse. Tühjalt kohalt see ei teki – kui materjali ei ole, siis ei ole. Vanaisa oli mul tõstja, isa ka. Oleksin ju võinud sama teed minna. Aga isa on mul loomult väga intelligentne mees, ütles, et kui näeb, et see ei ole lapse valik, et kui ta selleni ise ei jõua, ei sunni ta teda.

## **Nii palju kui ma tuttavate balletikooli tüdrukute pealt olen näinud, paistab Toompea elu päris romantiline. Kõlgutavad vaateplatvormil jalgu ja...**

Toompea-elul oli märgiline tähendus: toimusid perestroikaga seotud provokatsioonid. Seal nägi kummalisi vene keelt rääkivaid inimesi, renoveerimata keskaegseid ülikute maju, mis haisesid uriini ja kasside järele. Keskel luterlik toomkirik ja selle kõrval – pomm! – Nevski katedraal! Selline kultuuriline pilt sulandub Toompeal kokku. Soome turistide käest käidi nätsu kerjamas. Lapsed, kes Toompeal elasid, panid tähele, et kui oled natuke pesemata, silitad kassi ja

Teet Kask oktoobris 2013.  
*Harri Rospu foto*





oled sihukese hapu näoga, saad rohkem nätsu ja pastakaid. See oli nagu teater! Kolmel viimasel aastal oli meil päris teatripraktika ka, vehkisime käia Estonia vahet.

### **Mis seal siis tehti, olite kordeballetis?**

Estonias oli meestantsijate põud ja meie kursusel oli mehi kõige rohkem. Hakasin juba kuueteistkümmeselt Estonias käima. Kui ma kooli ära lõpetasin ja mind Estoniasse tööle võeti, tulin juba valmis repertuaariga.

### **Solistirepertuaariga?**

Tegin kaasa „Luikede järve“ „Hispaania tantsus“, see partii on juba pooleldi solisti oma... Vanadele kändudele ei meeldinud, et ma tulin repertuaariga!

Igapäevane reaalsus, mida nägin teatris, oli suur šokk. Istuti, taoti kaarte, sigaret suus, mõnitati nooremaid ja öeldi umbes nii: „Noh, poisid, kas lähme täna tundi ka või? Ah, ei lähe, mängime kaarte edasi. Toome õlut juurde.“ Kui olin teist või kolmandat hooaega Estonias, mõtlesin, et kui nüüd midagi ei muutu, muudan ise midagi. Sellises topeltmoraaliga keskkonnas ei taha ma olla. See kulissidetagune elu oli mõnes mõttes üsna räige. Mulle ei meeldinud, et seda nii närustatakse. Imekombel tuli 1986. aastal Rootsist legendaarse Per Jonssoni trupp lavastusega „Den leende hunden“ – „Naarev koer“. KGB maailmas on sihuke süsteem, et suhelda võis ainult juhtkonnaga, sest siis on kõik kontrolli all. Jonssoni trupp teadis seda ja tegi risti vastupidi: nemad tahtsid suhelda tantsijatega. Aga tantsijatest ei rääkinud keegi inglise keelt! Mina olin ainuke, kes rääkis. Suhtlesin kõigiga ja nautisin ka kõiki hüvesid, mis sealt tuli. Hüvasti jättes ütles üks neist sellise lause: noh, varsti näeme!

### **Naiivitarid!**

Mõtlesin ka, et kulla inimesed, kas te üldse saate aru, mida te ütlete – teha sellist võllanalja! Aga mõni nädal hiljem oli valvelauas minu nimele Rootsist kiri. Ümbrikule oli kirjutatud: „Vabakutseliste tantsijate keskus“. Tuli välja, et see, kellega ma nende trupist kõige rohkem suhtlesin, oli Rootsi vabakutseliste tantsijate liidu president. Ta oli taotlenud Rootsi Instituudist raha, et kutsuda mind kaheks nädalaks täienduskursustele. Mõtlesin, tohoh, mis ma selle paberiga teen, ma ei saa ju välja. Aga just äsja oli loodud Eesti Teatriliit, mille üheks põhitegevuse punktiks oli aktiveerida täiendõpet välismaal. Marssisin nende uksest sisse – mul ei olnud kaotada midagi, nad kas varastavad mult selle paberi ära või saadavad pikalt. See oli tüüpiline käitumine tol ajal, eriti just noortega. Aga need ütlesid hoopis: „Oo, kui tore, fantastiline! Me ajame sul asja korda!“ Ma sain siinise välispassi. Punased olid otsas. Rootsi viisa järele saadeti mind Leningradi. Sõitsin rongiga kohale, otsisin Rootsi saatkonna üles, t o h u t u järjekord oli. Võtsin siis mingil hetkel taskust oma sinise passi välja, lehitsesin seda. Järsku mingi naine ütles: kuulge, teil on ju sinine pass, te olete väljaspool järjekorda! Aeti kõik korda, anti mulle maalemineku luba ja... Siis ei saanud jälle laevapiletit. Neid tuli mingit x-teed pidi ajada, pidid tõestama, mitu ankrut sul siia maha jääb, et sa kuskile ära ei jookse. Pileteid sai Inturistist, mis oli totaalselt KGB kontrolli all.

## Uskumatu!

Ühesõnaga, sõitsin rongiga Leningradi, sealt teise rongiga Helsingisse, Helsingist Viking Line'iga Stockholmi. Mind võeti vastu nagu kuningat, olin nagu Alice Imedemaal! Nägin muusikale, nüüdistantsu etendusi, istusin Cullberg Balletis, vaatasin tunde ja tegin ise kaasa. Mulle maksti stipendiumi, mille eest sai osta müslit – olin kuulnud, et selline asi on olemas. Elasin ühe kunstniku ateljees, kus oli katuseaken ja molbertid, mul on see lõhn siamaani meeles. Siis küsiti mu käest, et sul on nüüd üks nädal veel jäänud, kus sa selle tahad olla? Ma ei olnud suu peale kukkunud, ütlesin: Rootsi Kuninglikus Ooperis. Siis oli Per Jonsson kuskilt nagu võlukepiga kohal, ütles: pole probleemi! Ma tegin Rootsi Kuninglikus Balletis tunde... Olin šokis: vau, kuidas nad oskavad tantsida! Tundsin kaasaegset balletti sõna otseses mõttes lõhnast, higilõhnast! Kui tuli viimane päev, otsustasin minna tänama balleti kunstilist juhti Nils-Åke Häggbomi. Läksin tema kabinetti, ütlesin aitäh ja tema vastas: „Mul on üks jutt sulle. Mis sa arvad, kui sa töötaksid meie juures?“ Mäletan, et mul läksid lõuad krampi, aju külmus ära, ma ei suutnud suud lahti teha ja siis mul kuskil ajuolluses tampis üks haamer, mis ütles: T e e t, ü t l e j a a! Köhi see jaa nüüd välja! – Ma ütlesin: J a a! Ja tulin sealt ära lepinguga. Sa võid ette kujutada, mis tähendab nõukogude tingimustes üles kasvanud inimesele sattuda niisugusesse olukorda!

Tulin selle lepinguga Tallinna. Kaalusin tükk aega, kuidas ma siit niimoodi minema saan, et mind keegi ei pidurdaks. Plaan oli selline, et lähen küsin ametlikult, aga isegi siis, kui mind ei lasta, tõmban ikka uttu. Ma ei läinud enam balletijuhi, vaid otse direktori juurde. Tollane direktor Jaak Viller tuli välja artikliga, kus toetas Teatriliidu sõnumit, et nüüd on tekkinud kunstnikel võimalus ennast välismaal täiendada ja kellel see võimalus on, pöörduge julgesti meie poole. See oli absurdne situatsioon: kes tuleb sellise asjaga? Ja mina, parts!, lähen panen talle lepingu laua peale!

Ma ei käinud Eestis enam tükk aega. Rootsi riik pakkus mulle muide väljaspool järjekorda Rootsi kodakondsust, sest ma töötasin Rootsi Kuninglikus Ooperis. Ma olin spetsialist ja sellisena Rootsi riigile vajalik. Aga ma ei võtnud seda vastu. Tundsin, et ma ei ole mingi ärakaranu, vaid tulnud ametlikult, töö pärast, mitte poliitilist varjupaika otsima. Varsti oli ka selge, et ma ei jää sinna pikalt pidama. Rootsi Kuninglik Ooper on hästi vana ja hierarhiline organisatsioon, vanad traditsioonid istuvad seal üsna kinni. Ma käisin mitmes riigis ette tantsimas, ka Norras. Tundsin, et Rootsis tuli mõnes mõttes lagi ette.

## Välismaalast ei lastud pumba juurde?

Sisuliselt küll. Järsku tuli faks, et Norra Rahvusballett tunneb minu vastu huvi – leping on siin, kirjutage alla. Mõtlemisaega anti 24 tundi. Ma vaatasin kohe repertuaari, mulle meeldis, hästi huvitav, palju värvikam kui Stockholmi ooperis. Tundsin alateadlikult, et mul on seal rohkem võimalusi; mind lastakse, nagu sa ütlesid, pumba juurde. Ja nii oligi. Kui ma sinna läksin, tundusid linn ja kultuuri kiht Stockholmiga võrreldes väga õhukesed. Aga repertuaar oli nii kirevalt hea, et ma lihtsalt sukeldusin näljasena sinna sisse. Mulle anti kohe võrdlemisi häid asju teha. Siis pakuti juba teinegi hooaeg ja teise hooaja keskel tähtjatu leping. Miks



Teet Kask  
Tallinna Balletti-  
kooli päevil  
„Coppelia”  
proovis  
u. 1984–1985.

ma Norrasse viieteistkümneks aastaks pidama jäin, oligi see, et minule hakati lavastama. Võib-olla kõige suurem otsa lahti löömine oli noore Edvard Munchi roll tema päeviku põhjal lavastatud tantsutükis 1994. aasta Lillehammeri olümpiamängude kultuuriprogrammile. Siis hakkas juba rulluma. Tuli üks, tuli teine, kes valis mu välja. Norra Rahvusballett on võrdlemisi noor nähtus, aga tal on külje all Taani, kus olid Bournonville – maailma vanimaid klassikalisi tantsutehnikaid – ja Cecchetti...

**Huvitav, et sina tulid raudse eesriide tagant ja olid õppinud neidsamu asju!**

Vene balletis oli Cecchetti ja Bournonville'i vähem. Bournonville on niivõrd spetsiifiline ja neid traditsioone hoitakse väga kivalt Taanis. Traditsioon, mis tuli

keiserlikust teatrist, oli võrdlemisi mõjuv. Ajapikku on välja töötatud teatud tehnilised võtted, mis on muutunud universaalseks.

### **Sobis see ettevalmistus neile, mille sa Tallinna Balletikoolis olid saanud?**

Väga hästi. Nii tugev kool nagu vene oma oli tollal veel haruldus.

Tallinna Balletikool oli siiski otseses kontaktis vene balletiga, selle õppejõud olid Moskva koolitusega. Muidugi nägid nad minuga vaeva ka, nad nägid selles potentsiaali, register oli mul kindlam.

### **Mis tähendab „register on kindel“?**

See on minu enda leiutatud väljend. See tähendab, et haldad erinevaid tehnikaid: klassikalist, moderni ja kaasaegset, haarad kiiresti ja oskad selle kohe kehasse viia.

### **Seleta nüüd palun lähemalt seda kaasaegse balleti asja. Ma saan aru, et modernballetti ei ole olemas, need on vastanduvad mõisted?**

Ei noh, modernballett kui selline on tegelikult olemas. Ta sündis samal ajal kui oli modernkunst ehk modernism. Teatud keeltesse on ta jäänud üldistava mõistena. Näiteks Venemaal on „modernõi balet“ kõik, mis on teistmoodi kui klassikaline ballett. Neil on olemas ka selline sõna nagu „sovremennõi“, sest inimesed ei suuda vahet teha, kus lõpeb modernballett ja algab kaasaegne...

### **Kas sina suudad?**

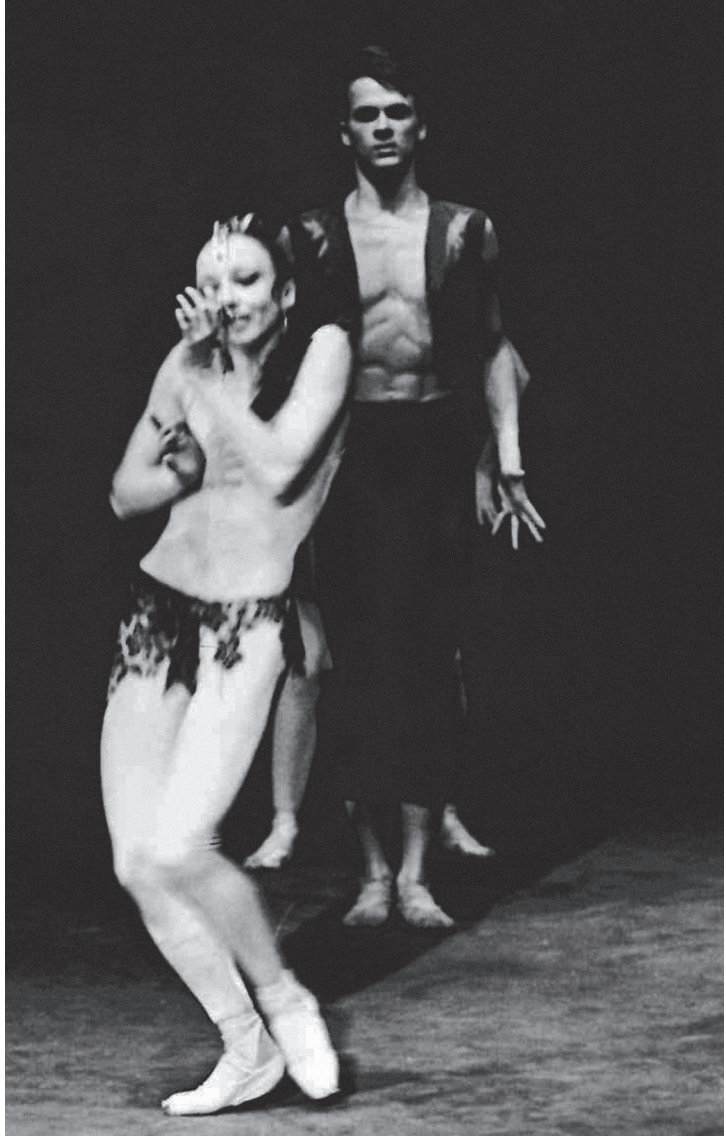
See on hästi voolav. Ma suudan, aga ma pean ka pingutama. Pean kogu aeg defineerima vastavalt situatsioonile ja materjalile: mis hetkest muutub kaasaegne ballett modernballetiks. Modernismi ajastul olid teatud koreograafid ja tantsijad, kes suutsid luua oma koolkonna, oma tehnika, töötada välja neile omase koolitussüsteemi. Kui tantsulavastused on tehtud selles võtmes ja on äratuntav, kelle käekiri see on, – José Limón, Merce Cunningham, Marta Graham, Balanchine –, siis on see modernballett.

### **Kas modernballetis on ka nii nagu modernkunstis, et sa lammutad olemasoleva struktuuri ära ja teed kõike teistmoodi kui seni?**

Ei, ei tee teistmoodi. Ütleme nii, et balletis pead siiski olema klassikalise koolitusega. Klassikaline balletikoolitus jätab kehasse teatud vormi.

### **Isegi kui sa neid liigutusi ei tee?**

Isegi kui sa neid liigutusi ei tee, on sinu lihased koolitatud selle klassikalise tehnika järgi ja selle tunneb kogenud silm ära. Kasutades sellist tantsijat, saab koreograaf sisse tuua teatud liigutusi, ära kasutada klassikalise tehnika loogikat või esteetilisi jooni. Alustada näiteks üht liigutust nagu klassikalises balletis, aga teekonnal murda ta ja lõpetada hoopis teistmoodi. Kaasaegse tantsu ideoloogia lähtub iga tantsija individuaalsest, omapärasest dünaamikast, mis talle looduse poolt on kaasa antud, millele lisanduvad omandatud oskused.



Teet Kask ja  
Saima Kranig  
Mai Murdmaa  
„Surma ja sünni  
lauludes”.  
Estonia ballett  
1987. aastal  
Savonlinna  
festivalil.

**Aga ballett valib kümneaastastest välja need, kes on suutelised seda tehnikat omandama.**

Suuremal või vähemal määral. Tegelikult on see ju ebanormaalne. Või mis on üldse normaalne? Kui me arvestame, kuidas inimese luustik on ehitatud, siis need vajadused, mis meil tavaelus on, ei ole väljapoole suunatust arendanud. Ma tahtsin ükskord aru saada, kust on tulnud see, et me keerame jalad puusast väljapoole. Otsustasin, et ma ei lähe enne treeningsaalist välja, kui minuni jõuab see, miks nii on. Tahtsin aru saada, kuidas läheneda sellele tegevusele kõige ratsionaalsemalt, kõige efektiivsemalt. Mediteerisin seni, kuni sain vastuse kätte.

Esiteks, kui sa keerad jalad väljapoole, mis siis juhtub? (*Seisab minu poole proffilis.*) Sa koondad ennast, sul on ju trikoo seljas. Kehajooned muutuvad esteetilisemaks, mees ei ole enam nii kurviline. Teiseks, laval tekitab ruumilisust ainult see, kui tantsija liigub vasakult paremale ja vastupidi. Silm registreerib seda kõige paremini. Kui liigutakse eest tahapoole, on silmal seda raskem haarata. Aga proovi sa liikuda vasakult paremale niimoodi! (*Teeb paralleelsete jalgadega paar tõntsakat samm.*) Väljapoole pööratud jalgadega käib see väga kiiresti. Kogu lugu! Ja ma mõtlesin, miks mulle seda koolis ei õpetatud. Miks ma pean seda ise pusima, kui ma olen praktiliselt juba tantsukarjääri lõpetanud? Järsku Louis XIV oli puustast nii lahti ja tahtis kiireid liigutusi teha.

### **Kas tema mõtles selle välja?**

Ma ei tea, see on spekulatsioon. Aga on selge, et tema reformis tantsuõpetuse. Ta asutas oma õukonna juurde esimese tantsuakadeemia. Selle järele oli praktiline vajadus. Kuna talle meeldis tantsida, tahtis ta olla mitte ainult kuningas, vaid kuningas ka siis, kui tantsib! Ja selle järgi...

### **...pidid kõik aru saama, mis on hea!**

Just nimelt. Nad pidid viima seltskondliku tantsukultuuri ühe raami sisse. Iga endast lugu pidav aristokraat pidi palkama endale õpetaja nende hulgast, kes olid käinud läbi akadeemia.

### **Kas Venemaa võttis selle Prantsusmaalt ilma pikema jututa üle?**

Päris nii lihtsalt see ei käinud. Kui Tsaari-Venemaa hakkas arenema ja endale õukonda looma, leiti, et vene keel on ikkagi matside keel. Tsivilisatsioonikeel, prantsuse keel, õpiti koduõpetajate käest ja nii see kultuur sinna tasapisi imbus.

### **Miks on vene ballett nii kuulus?**

Vene ballett õppis ära selle, mis tuli Prantsusmaalt, ja keeras sinna lisaks mingid oma temperamendi vindid külge. Selleks ajaks oli Venemaa juba korralikult tatari-mongoli bakterit täis aetud.

Djagilev töötas keiserlikus teatris. Talle jäi see mõtlemine kitsaks ja ta puksiti sealt välja, sest ta hakkas korraldama Pariisis „Vene sesoone“ ja sellisele bürokraatlikule struktuurile ei istunud, kui mingi tüüp läheb ja teeb midagi ise. Djagilev sai aru, et Venemaal tekib uus romantism ja vajadus uue loo järele: mis asi on ve-ne-la-ne, mis on vene kultuur, kuidas me seda väljendame. Ta suhtles palju uue põlvkonna maalijatega, käis mööda Venemaad ringi ja otsis, millest see uus romantism koosneb. Tants tuli tal muuseas alles hiljem. Ta alustas maalijana, siis tulid kirjandus ja helilooming ning lõpuks ballett.

### **Kas tal siis tantsuharidust ei olnudki?**

Ei. Djagilev oli lihtsalt visionäär. Ta sai aru, et ka balletis on vaja uuendusi. Tal oli väga hea nina selle peale, kus talendid peituvad. Aga et midagi päris uut teha, ei saanud ta keiserliku teatri repertuaari võtta, ta pidi looma oma. Aga kust võtta koreograafe? Eks ta proovis üht, proovis teist ja lõpuks ütles tantsijatele, kes tal

seal olid: tee parem sina, Niżyński! Ja siis tulid „Kevadpühitus” ja „Fauni pärastlõuna”, mis olid skandaalsed – sissepoole pööratud pöidadega...

### **Aga kuidas Niżyński selle peale tuli? Oli see juba kuskil olemas?**

Ei. Ma ei usu, et oli. Selles mõttes küll, et ju ta vaatas vene külades, mismoodi noored tantsisid.

### **Aga kes oli kõige varasem, kes ütles: „Voh! Nüüd hakkame tantsima balletti sissepoole pööratud jalgadega!”**

See oli Isadora. Lehvits mööda maailma ringi.

### **Duncani kohta me ütleme vabatants, eks?**

Jah. Varvaskinga viskas ta nurka.

### **Aga kust varvasking üldse tuli?**

Oli selline mütoloogiline lugu, kus mees armus sülfidi, kellel olid tiivad. Et saavutada hõljumist, tulid vennad Taglionid mõttele tõsta oma õde varvaste peale, selle asemel et siduda talle nõör vöö külge ja tõmmata teda sealt kogu aeg. Võibolla oli õukonnas keegi kingsepp, kes selle kinga välja mõtles. Minu jaoks on see fenomen mõnes mõttes absurdne. See tekkis spetsiifilisest vajadusest ühe lavastuse loomisel, et anda paremini edasi atmosfääri ja karakterit. Järsku tuli selline maniakaalne otsus, et kõik peab olema varvaste peal! „Luikede järved” ... No luigest ma saan veel aru, et hõljub vee peal või niimoodi. Aga Don Quijote? Mis puutub siia Don Quijote? Miks see peab varvaste peal olema? Küllap oli argument see, et varvasking tegi jalajoone pikemaks. Lava on distantseeriva iseloomuga. Ei pea fantaseerima, vaata praktilise poole pealt. Kui varvaskinga jalas ei ole, on jalaots kuidagi tömp. Me kõik oleme erinevad. Aga varvasking loob teatud ühtsuse, võimaldab tekitada mingit joonlauasüsteemi. Sa saad trupilt nõuda enam-vähem üht ja sama asja. Ei tohi minna isiklikuks. See on tänapäeval... Mis tegelikult ei tohiks kunagi ära kaduda – see on isiklikkus. Sest lõpuks on see isiklikkus, mis paneb sind tantsima.

### **Millal tekkis balletile publik?**

Kõigepealt tantsiti seda õukonnas ja kindlasti oli see väga kallis. Siis leidis keegi, et oo, mul on üks loss, mis seisab tühjal. Paneme balleti sinna ja võtame selle eest raha! Publikule meeldis. Niimoodi tuligi, väga lihtsalt, praktilistest asjadest.

Veneetsia *commedia dell'arte* jällegi oli tänavateater. Sel ei olnud niisugust asja nagu lavastaja või näitekirjanik. Nad improviseerisid kohapeal. Küsid rahva käest, mis teie linnas praegu teemaks on. Ülikute pojad korraldasid oma lossides pidustusi. Kutsuti siis *commedia dell'arte* inimesed, kes tegid kohe midagi valmis. Aga selliseid, kellel oli igav ja raha ja palee, polnud mitte üks, oli teisi. Siis kästi komödiantidel neid teisi tõgada: „Vaata, tollel oli selle prostituudiga armulugu, mis luhta läks, ta sai süüfilise. Tee mulle terve lugu selle peale!” Ja vaat siis tuli nõudlus! Kui publik käis, siis oli raha, kui publik ei käinud, pandi teater kinni. Oli vaja pidevalt tegevust ülal hoida, tegijad pidid tundma, mis on õhus. Sa küsi-

sid, mis on modern, mis kaasaegne — see ta ongi, et millist rituaali me täna vajame. Balanchine tajus ära: ühiskond vajas tunnetamist, talle ei olnud vaja niivõrd visuaalselt kõike ette serveerida. Globaliseerumise ja tohutu rahvasterändamise tulemusel kadus ära paiksus, oli vaja mingit üldisemat rituaalset tegevust, mis koondaks tunnetust ja tajumist. Tekkis sümfooniline ballett: tantsuetendus, kus puudub konkreetne narratiivsus.

### **Miks tal selline nimi on? Kas sellepärast, et sümfoonia ka ei ole narratiivne?**

Jah, sümfoonia on ju abstraktne. Ütleme niimoodi: kui tantsija kannab varvaskingi ja tal on teatud konkreetne tantsuline tegevus, on solo, on *pas de deux*... ja see kõik allub kindlale narratiivile, siis on tegemist klassikalise balletiga kõigi tema tunnustega. Sümfooniline ballett tekkis sellest hetkest, kui olid küll varvaskingad, kuid puudusid konkreetne kostüüm (see võis olla midagi, mis tõi kehajooned välja) ja narratiivsus. Sümfoonilist balletti võib teatud tingimustel nimetada ka modernballetiks. Koreograafia muutus kehakeskseks, kehajoonekeskseks. Ruumis olid ainult muusika ja keha, millega loodi visuaalseid rütme, visuaalset arhitektoonikat laval.

### **Moderntantsus tulevad kõigepealt esile Ameerika nimed...**

Moderntants saigi alguse Ameerikast, üldse modernism kui selline. Modernismi põhilisteks väljakujundajateks tantsus on Merce Cunningham koos John Cage'iga. Nad tegid juba 1950-ndatel elektronmuusikat ja juhuseoperatsiooniga etendusi.

### **Mul on ikka segane, mis vahe neil on: kaasaegne\* ballett, modernballett, moderntants, kaasaegne tants...**

Kui kasutatakse klassikalist balletitehnikat ja on pinnas nii-öelda vabale liikumisele ehk fantaasiale — juhul, kui koreograaf on järjepidevalt seda teinud ja tal on kujunenud välja teatud käekiri ning ta ei kasuta elemente, mis seoksid teda äratuntavalt modernballetiga —, saab seda defineerida kaasaegse balletina.

### **Aga moderntants ja kaasaegne tants?**

See on ükskõik. On sul kehas mingit aimu klassikalisest koolist või mitte — see ei oma siis enam tähtsust. Kui ei ole äratuntavat modernset liikumist, saab seda defineerida kaasaegse tantsuna. Kõik, mis toimub praegu ja nüüd, on kaasaegne.

Aga siis on olemas veel nüüdistants. Kas see on mingi muu asi?

Ei, kaasaegne ja nüüdis- on üks ja sama, see on valiku küsimus.

### **Peab seal olema näha mingi koolitatus mingisuguses tehnikas või võib tulla ka lihtsalt koolitamata ja öelda, et see on nüüd kontseptuaalne?**

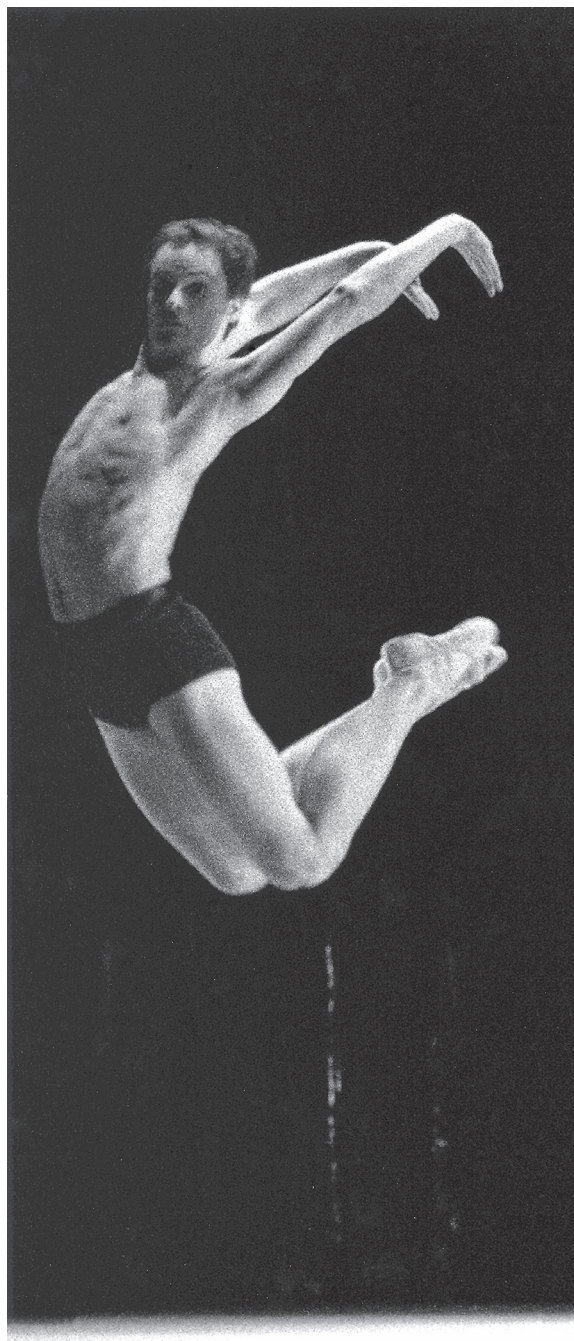
Kui on etendus... Lava nõuab teatud süsteemi ja mingite kriteeriumide täitmist, et asi toimiks. Lavastus peab olema vormistatud. Lavaruum on ju väga konkreetne. On olemas teatud valgustehnika ja vaatenurk *en face* ehk 180 kraadi. See ei ole enam lava, kui sa lähed 360 kraadi peale, vaid ruum. See seab juba tea-



tud nõuded. Pole oluline, kas ma rullin ennast sinna või lohistan. Kui on olemas lavaruumi kasutus, võib selle kõik liigitada nüüdis- või kaasaegse tantsu alla. Kaasaegses teatris peab kogu aeg piire uuesti määratlema. Kuna need on meil üle defineerimata, siis võib mistahes tüüp tulla lavale ja öelda, et see on kaasaegne tants. Ma olen näinud, kuidas laval kasutatakse ühte ruutmeetriit – näiteks on sinna peale pandud plastmassnukud ja see nõutantsija lihtsalt liigutab neid kogu etenduse vältel.

### **Kas see on sinu definitsiooni järgi kaasaegne tants?**

Minu definitsiooni järgi on see pigem „nukkude liigutamise etendus“. See ei ole enam tants. Võib ju spekuloida, et kui toon kuked lavale ja ärritan nad üles ja kui nad hakkavad kaklema, siis inimesena ma ehk defineerin seda kui tantsu, aga kuked jälle ütlevad, et see ei ole tants. See on ju kokkuleppe küsimus! Sellepärast ongi meil vaja konstruktiivseid kriitikuid, kellega võib tekitada dialoogi, mida me tänapäeval kokku lepime. Kust maalt oleme kokkuleppel, et see, mida ma näen, on kirjeldatav „tantsuna“? Ehk on õigem öelda „füüsiline teater“? Seda peab regulaarselt tegema, sest kogu aeg tuleb uusi inimesi peale. Inimestel on vajadus ennast väljendada, nad kogu aeg nokitsevad ja loovad mingeid asju, mingeid etendusvorme. Seda peab alatasa uuesti defineerima, lahti rääkima, lahti tunnetama. Klassikaline koolitus loob esteetilised kehajooned, visuaalsuse; annab hoiaku ja tehnilised võimalused. Aga piir on ju väga õhuke, ma võin panna klassikalise koolitusega tantsija lavale, aga kui ta ei tee ühtegi liigutust, mis viitab sellele...



Teet Kask. Jiri Kyliani „Stamping Ground“. Norra Rahvusballett, 2000.

### **...et tal see koostis on,**

...näen ma ainult, et ta on hoiaku ja rühiga, et ta on klassikaline tantsija. Kas ma siis võin öelda, et see on kaasaegne või nüüdisballett? See on väga oluline moment ja sellepärast ongi publik väga segaduses. Selle segaduse suudab ära võtta see, kui laval toimub suunitletud tegevus: siis ei esita keegi küsimust, kas see oli nüüd füüsiline teater või modern.

### **Sinu enda esimene lähem kokkupuude kaasaegse tantsuga oli Norra Rahvusballetis?**

See hakkas pihta tegelikult juba mõnes mõttes Eestis. Mai Murdmaa oli ikkagi see, kes katsetas liikumisi klassikaliste tantsijate peal... Ta käis tihti Moskvast, kus liikus rohkem inimesi ja ideid väljastpoolt. Loomulikult ei võtnud Murdmaa modernantsu üle üks-ühele. Ta pigem lähtus oma visioonidest, lasi neil oma keha liigutada; andis selle edasi tantsijatele ja need lihtsalt kopeerisid selle.

### **Tal ju muud ei olnud võtta kui klassikalise kooliga tantsijaid. Siis see ju oligi kohe kaasaegne ballett.**

Sisuliselt küll. Rootsi Kuninglikus Balletis tegin ma juba valmis asju, mind lihtsalt integreeriti repertuaari. Seal oli mu esimene reaalne kokkupuude Lääne keskkonnas välja kujunenud kaasaegse balletiga.

### **Mis tundeid see tekitas?**

See ei olnud suur üllatus. Ainult et ma tahtsin seda kohe, nüüd ja praegu, aga ma sain aru, et see võtab aega. Tunnetusest sain aru, aga ma ei jõudnud selleni praktiliselt.

### **Kas teised olid seda õppinud koolis või teatris?**

Kooli tuuakse pisteliselt sisse mõne repertuaaris oleva koreograafi käekirja. Selles ei ole mingit spetsiaalset koolitustehnikat, repertuaari õppimise kaua omandadki teatud kehalise kogemuse. Kui sa tuuled teatrisse, siis ei hakka sa nullist pihta, vaid võtad kehamälust kogemuse ja siis juba lihvitakse seda edasi, viiakse see professionaalsele tasemele. Norras õppisin otse koreograafidelt. Mul oli õnn töötada tänapäeva „legendidega“, saada otsest koolitust, saalis ainult tema ja mina. Olin varem neid inimesi üksnes piltidelt näinud. Kui nägin Eestis kellegi välismaalt toodud lintidelt Mats Eki balletti, siis teadsin, et ma tahan nii tantsida. Ja mõni aasta hiljem seisin Mats Ekiga näost näkku! Kõige sügavam õppimisaeg oli siis, kui valmistasin ette üht „Uinuva kaunitari“ peosa ja ta lihvis mind, samm sammu kaupa.

### **Kuidas see oli, mis žanris? Klassikaline või nihkes?**

Ähh... see on ikka väga suur nihe. Väga tugev Mats Eki visioon ja tema füüsiliste võimaluste segu. Sul on visioon ja siis püüad sa oma kehaga seda visiooni tabada, teed selle nähtavaks vastavalt oma keha dünaamikale ja võimalustele. Kellel on plastilisemad kõõlused, kes suudab tajuda oma keha iga rakukest ja viia sinna sõnumi, seda visiooni kõige väljendusrikkamalt puudutada, on kõige origi-



Anders Døvingi „Amori ja Psyche vahel”. Edvard Munch – Teet Kask.  
Norra Rahvusballett, 1994.

naalsem. Mats Ek tegi igal hommikul balletitrenni kaasa, aga oma plastika kaudu. Sellest kujuneski välja tema käekiri, mida me tänapäeval teame. Tunnetades teda, hakkasin endalegi selgeks tegema, mis on minu käekiri. Kõik need juurdeõppimised aitasid... Sa küsisid, mis asi on register. Kõik need kogemused – nad kuidagi laagerdusid sinna nagu arhiivi. Kui hakkasin ise oma visioone kehaga tunnetama, siis tekkisid arhiivist kombinatsioonid. See improvisatsioon kinnistub: sa annad selle edasi tantsijale, keegi filmib seda, see antakse edasi, tuleb terve plejaad tantsijaid, kes o m a n d a v a d selle.

**Kas sul on ka järgijaskond? Sa ei ole vist nii püsivalt ühtede ja samade võtetega töötanud.**

Ma ei oska öelda..., olen alles koreograafieelik. Ma olen pidevas otsingus.

**Millal sul tekkis tunne, et sul on tantsijana küll oma käekiri, aga sa tahad seda teistele edasi anda?**

Oli kummaline, et kui ma nende tantsugurudega olin töötanud, siis inimesena kogesin ju elu edasi. Kogetud materjal otsis väljundit ja ma leidsin, et gurudest

ei piisa. Ma hakkasin proovi vaheaegadel käima treeningsaalis ennast „ventileerimas“. Selle käigus tekkis oma käekiri, mingi koreograafiline jada, mida hakkas toetama Tüüri muusika. Ühel hetkel, kui ma seda kuulsin, käis klikk ja see joonis hakkas veel intensiivsemalt minust välja voolama.

### **Nii et Erkki-Svenil on võtmeroll!**

Absoluutselt. Tema keelpillikvartett on „süüdi“, et ma ühel hetkel avastasin, et ma koreografeerin. See oli täiuslik elamus, mis lükkas lahti niisugused kanalid, mis andsid mulle võimaluse tunnetada teistmoodi, olla maailmaga palju täiuslikumas kommunikatsioonis.

### **Oslos oli raha palju, te ei pidanud eelarvet kassatükkidega tasakaalustama, et siis saaks teha midagi avangardset. Saite teha, mida vähegi tahtsite.**

Ja tõestati, et tegelikult ei ole vahet, mis žanrit sa publikule pakud. Kui see on professionaalselt serveeritud ja seda tehakse regulaarselt, siis publik saab aru, et selles on midagi..., et see on tehtud tema jaoks, ja võtab selle vastu – ühed teadlikult, teised alateadlikult.

### **Gurusid osteti väljast sisse ka?**

Jaa, näiteks Glen Tetley, Ameerika kuulsamaid koreograafe. Tema „Sfinks“ oli murrang minu tantsijakarjääris. Tetley süstis oma intelligentsuse kaudu minusse enesekindlust ja avas minus uksi, mille olemasolust ma ise ei teadnud. Sfinksi tantsisin Kanada Rahvusballeti solisti Gizella Witkowskyga. Ta õpetas mulle selliseid trikke! Kuidas ta küll oskas keha hoida ja mismoodi ta andis mulle edasi oma partnerluse kogemuse! Need inimesed on kõige väärtuslikuma puudutusega, kellel ei ole midagi tulnud lihtsalt. Ta on andekas, aga seda andekust on ta õppinud haldama läbi raskuste. Kohtumine Jirí Kyliániga jällegi otsekui pühitseb su. Tantsumaailmas on see lagi – temaga töötada. Kui tema proovi teeb, on ikka linna pealt kiibitsejaid kuidagi ukse vahele saanud. Tal on fookus kakssada protsenti tantsija peal. Sa tunned, et see ongi kõiksus: kaob igasugune aja- ja ruumitaju.

### **Norra Rahvusballetis ei ole niipalju sotsiaalset teatrit, pigem klassika?**

See põhines, jah, ikkagi klassikal. Klassika võimaldas repertuaaririkkust. Võisid teha klassikalist balletti, modernballetti, nüüdisballetti..., täielikult kaasaegse tantsuetenduse – mäletan, et oli lavastusi, kus pidin luuletusi lugema ja laulma, sõna otseses mõttes näitlema.

### **Aga see oli skene osa, see balletiteater, ta ei olnud kakssada aastat muust teatrist maas? Konkureeris tänapäeva sõnateatriga?**

Ja-jaa. Jällegi, kõik sõltus sellest, milline oli repertuaar, kuidas olid tantsijad „tuunitud“, ette valmistatud, kuidas PR töötas. Kõik on võimalik, oleneb, kuidas seda serveeritakse. See on meeskonnatöö.

### **Ühesõnaga, teil oli stabiilne trupp, mitte üksikud staarid ja korde.**

Meil ei olnud, jah, solistikohta, oli trupp. Vahel tahtis ametiühing oma võimu



Teet Kase „Tampopo“ Gruusia Rusthaveli Draamateatris Thbilisis 2012. aastal.  
Teet Kask, Nina Aniashvili ja Otar Khelashvili proovis. Õhtu oli pühendatud Nina  
Aniashvili kolmekümneaastasele lavategevusele.

*Fotod Teet Kase erakogust*

näidata ja surus läbi mingid muudatused. Näiteks tuli „punktitasu“. Kunstiline juht tegi iga lavastuse kohta tabeli ja kandis sinna punkte vastavalt rolli gradatsioonile, raskusastmele. Siis see roll andis palgalisa. Aga see muutus nii keeruliseks, et mingil hetkel löödi kõigi palgale 2000–3000 Norra krooni otsa ja punktitasu lihtsalt kaotati ära. Siis tekkis jälle teine spekulatsioon. Mõni üldse ei teinud midagi, aga sai sama palga, teine küttis nii, et... Kuid see oli jälle rohkem selline intelligentsi küsimus: suva, see on sinu probleem, et sa saad mitte millegi eest raha. Mina kütan ja tahangi kütta, ja arenen.

### **Sa käisid ju teatri seinte vahelt väljas ka?**

Mul oli lepingus selline punkt, et ma võin kaks aastat töötada ükskõik kus maailma balletitrupis ja minu koht ei kao kuskile. Siis otsustasin olla aasta aega vabakutseline, tekitada endale uusi võimalusi, ennast rikastada, tõmmata end välja sellest institutsionaalsest „klapimajandusest“. Ma kutsun seda nii sellepärast, et hobusele pannakse ju ka klapid silme ette, et ta mingi hinna eest ei ärrituks sellest, mis on ümberringi. Elu viis mind kokku väga oluliste inimestega. Fotograaf Knut Bry esitles mind Norra kunstnike ja kunsti maailmas. Sain aru, et on veel uksi, mis vajavad avamist, ja selle kaudu rikastan ma oma tantsutegevust veelgi rohkem. Pärast seda aastat tulin teatrisse tagasi h o o p i s teise hoiakuga.

### **Kas seda aktsepteeriti?**

Muidugi mitte! (*Naerab.*) Muidugi sain ma vasakult ja paremalt! Kellele see siis korda läks, et ma töötasin väljaspool teatrit kuulsustega. Inimesed läksid kadestusest lolliks! Knut Bry oli kuuekümnene ja mina kolmekümnene, aga see ei lugenud midagi. Luges, milline keemia meil tekkis. Me põkkusime ajas ja ruumis teatud arusaamistega. Õppisin tema kõrval palju – mismoodi tema elu näeb ja kuidas ta pildistab. Ma kinnistasin selle äraolekuga endas mingi käitumislaadi, millest ma tahtsin, et see saaks tugevama jõu. Muidugi, need, mida ma sulle näitan, on kõrghetked. Mida sa ei näe, on kahtlused, kõhklused, higistamised, selja- ja põlvevalud – kõik, mis aitavad seda kõrghetke ära tunda ja hinnata, kui see tuleb, ja siis vastavalt tegutseda. Medali tagumine külge on sama oluline kui esimene. Kui inimene jõuab oma arengus sellisesse punkti, kus ta oskab mõlemat külge võrdselt hinnata, siis on ta võrdlemisi kaugel, hakkab aru saama eksisteerimisest.

### **Pärast seda üht aastat nii-öelda ula peal, mis siis sai? Tegid teatris edasi, nagu poleks midagi juhtunud?**

1990. aastate lõpus, 2000-ndate alguses olin tippvormis, töötasin staarkoreograafide ja -lavastajatega. Mu töökoormus oli nii suur, et vasakusse jalga hakkas tekkima mingisugune valu. Ma ignoreerisin seda esialgu, tantsijad on väga head valu ignoreerijad. Aga see valu oli natuke teistmoodi. See muutus järjest tugevaks ja ma otsustasin minna uurima, milles asi. Röntgen ei näidanud midagi, siis soovitati mul teha magnetuuring, mis näitab ka kudede muutusi kõõluste juures. Tulemused saatsin Kopenhaagenisse, kus on Euroopa kõige parem spetsialist tippportlaste ja -tantsijate küsimustes, ja tema veenis mind, et tuleb opereerida. Muidugi oli see minu jaoks šokk, üldse see mõte, et mulle pannakse nuga külge!

### **Sinu töövahendisse!**

Kui oleks olnud õnnetus, siis olnuks teine asi – sul ei ole väljapääsu. Proovisin seda kogu aeg edasi lükata, aga valud olid suured ja lõpuks tegin siiski selle operatsiooni läbi. Aga ilmnes tõsiasi, et mind lubati küll kolme kuu pärast teatrisse tagasi, aga möödus pool aastat ja ma polnud veel teatris. Konkurents on nii tugev, et vahepeal olid mu rollid juba ära jagatud, sest elu läheb edasi. Balleti uus kunstiline juht ei olnud samasugune mõtleja inimene nagu tema eelkäija, kes oskas hinnata seda, mille ma olin üles ehitanud. Operatsioonist taastumine ei olnudki

füüsiliselt nii vaevarikas kui just psüühiliselt. Nõudis tohutuid pingutusi hoida ennast nulltasandil, valmisolekuks teha repertuaari. Teatud liigutuste juures tekkis otsekui must auk. See mõjus psüühikale, sest ma ei teadnud, millal see tuleb, kas ta esinemise ajal tuleb. Nägin, et mul oli vaja ümber häälestuda. Mõistsin tollal lähemalt ja paremini kui kunagi varem, mida tähendab üldse laval olla, ja paradoksaalselt pidin nüüd lõpetama! Siis ütles üks tippspordiarst, et ta teab, mis minuga peab tegema. Norra seadus lubab minna töövõimetuspensionile, aga selleks on vaja riikliku komisjoni ees väidelda ja tõestada, et sa kvalifitseerud selleks.

### **Kas see ongi praegu sinu staatus Norra riigi silmis?**

Ei-ei, seda oli vaja neljakümne üheseks saamiseni, siis lubatakse tantsijapensionile. Aga mis saab need kolm aastat, enne kui kukub 41 – paanikaosakond! Mis ma teen?

### **Kolm last ja...**

Ma olin ennast psüüholoogiliselt ette valmistanud karjääri lõpetamiseks. Ma ju nägin neid pensionäre, oma kolleege, kes hakkasid just lõpetama ja kellest mõni oli narkomaan-alkohoolik-ahelsuitsetaja. Kes ei suutnud leppida sellega, et neid laval enam ei ole, pidid tegema pantomiimosasid. Mõtlesin: mina ei taha selline olla! Ja küsisin endalt, mida ma pean selleks tegema. Kuidas ma saan selle, mida ma oskan, üle viia, transformeerida mingiks teiseks arenguks, et kõigi nende aastate töö ei läheks raisku? Ja siis paralleelselt, rohkem ja rohkem, hakkasin koreografeerima. Seejärel tahtsin minna õppima. Tahtsin minna ülikooli! Aga kuhu? Hakkasin uurima. Magistrantuuri võib minna bakalaureusetaseme või pikaajalise töökogemuse baasil. Loomulikult, ega mu ambitsioon ei olnud väike, ma tahtsin parimasse ülikooli. Siis leidsin, et Londonis on olemas Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance. Aga sinna oleksin kvalifitseerunud ainult kogemuse poolest. Mul seda veel ei olnud ja siis ma lihtsalt tegin tööd: sooloetendusi, *pas de deux* sid, grupietendusi – et mul oleks video peal midagi neile saata. Londonist ei kuulnud ma tükk aega midagi. Siis helistasin sinna, ütlesin, et saatsin paberid, et kui ma sisse ei saanud, saatke mulle vähemalt mu videod tagasi. Sain kätte osakonna juhataja, kes ütles: oo, kas te ei ole kirja kätte saanud? Teie CV on väga muljetavaldav! Teile on koht olemas! Siis astusin väga olulise sammu lähemale sellele tulukesele, mis seal pimedas koridoris oli. Ma sain ju komisjonist läbi ja pension hakkas tiksuma, aga mis ma sest pensionist ikka vastu võtan ja midagi ei tee. Kui ma rääkisin sellest oma arstile, siis ta ütles: oota! Nüüd me taotleme sulle riigilt ümberõppestipendiumi. Kõigepealt oled sa töövõimetu, aga et sa oleksid ühiskonnale kasulik, on vaja, et riik toetaks sind ümberõppel. Järgmine komisjon – plömm! Aga siis olin juba targem. Mulle määrati ümberkoolitusrahad. Selleks ajaks oli Mezzo kanal „Fluxuse“ ära ostnud...

### **„Fluxus“ oli Mezzos?**

Jah! Esimene teos, mis on täielikult Eesti toodang. Muusika kallal töötasime Tüüriaga koos. Tead, mis kategooria alla ta läks? Mezzos on selline sari, mille nimi on „European Classics“.

Aga jah, London oli fantastiline. Õppisin seal asju, mida ma ei teadnud, ja mida ma teadsin. Londoni kõige suurem kasutegur oli see, et sisuliselt sind lahati, löödi miljoniks tükiks ja siis öeldi: vaat, sihuke sa nüüd oled, siin on sinu tükid, pane nüüd uuesti kokku, aga tugevamini kui enne. Kõigepealt oli hästi palju harivaid loenguid, sellest, mis on tänapäeval oluline teada kunsti erinevatest valdkondadest, mida teater puudutab – heli, pilt ja tehnika. Siis mitmest uuenduslikust mõtlejast tänapäeva kunstivaldkonnas, kunstifilosoofiast ja võtmeisikutest. Siis tuli projekt, kus meid pandi kokku Briti Arhitektide Liidu õpilastega. Kolm arhitekti ja mind pandi kolmeks tunniks luku taha ja öeldi üks lause: *find out!* See oli väga rikastav.

### **Mis te välja mõtlesite?**

Mina avastasin, et koreograafil ja arhitektil on ainult üks erinevus: minu ruum on kohe loodav ja kohe kaduv (*lööb sõrmenipsu*). Arhitektil võtab ruumi loomine aega ja kui on valmis, siis peab ta ka kaua püsima. Mõlemad tekitavad ruumi ruumis ja ajas. Üks kehadega, teine muude tahkete ainetega. Oli huvitav, kuidas see ruumikasutus korrastus. Me jõudsime punkti, kus tekkis väike etendus – arhitektid liikusid nende põhimõtete järgi, mida nemad õpivad. Olin tantsijakarjääri kaudu saanud mitmeid kogemusi otse koreograafidelt, kes on olnud mõjutatud kas Merce Cunninghami või mõnest muust kaasaegse tantsu tehnikast. Sain selle panna otse praktikasse, käis väga intensiivne õppimine. Nüüd oli mul aega seda analüüsida, tunnetada, leida, otsida, kirjutada, mõelda. Väga mõnus aeg oli. Emotsionaalsest küljest ei olnud kerge, aga kogu õppimise pool: loengud, inimesed, kelle hinnanguid ja analüüsi oli võimalik saada, teatmeteosed... Sain lahti Eesti keskkonnast pärit kompleksist, et tantsijal pole vaja ajusid! Ja kui oled raamatukogus ja loed teoseid, mida tantsu kohta on kirjutatud – kuidas t a n t s i j a d mõtlevad –, hakkab uhke olla tantsukunsti esindaja! Steve Paxton on totaalselt ümber mõtestanud nii teoreetilise kui praktilise poole, kuidas keha kasutada. Ta pidas loengu laval. Keset lava olid ainult laud, arvuti, tema. Ja siis ta rääkis, lihtsalt rääkis. Järsku tõusis püsti ja rääkimine muutus iseenesestmõistetavalt mingiks liigutuste jadaks. Sa vaatad nagu lummatult – ideaalne üleminek! Üks väga peen asi on, kui ma tean põhjust, miks liikumine peab algama. Mul oli aega mõelda teema üle, mis on tants, ja saada see endal peas õigeks. Ja tekitada veel teoreetilise mõtlemise ja praktilise tegutsemise kaudu sisemuses mingi oma kodeering. See andis mulle enesekindluse niivõrd „läbi maa“, nagu oleks redeli esimene pulk korralikult kätte saadud.

*Küsitlenud TUI HIRV*

\* Toimetaja soovib „nüüdisaegne“, „nüüdistants“. (Vt „Õigekeelsuse sõnaraamat“, lk 242.)



# „DRAAMA 2013“ – TÜHJA RUUMI TÄITMINE

ENN SIIMER JA JUTA VALLIKIVI

Tänavuse draamafestivali tunnusõnaks, mille põhjal festivali kuraator Iir Hermeliin ja tema meeskond lavastusi valis, oli „ruumimaagia“. Kuraator on öelnud: „...ruum muutub maagiliseks, kui silmad hakkavad kuulma, kõrvad nägema ning sõna ja visuaal ühinevad äkiliseks harmooniaks. Ruumimaagia pole silmapette eesmärgil loodud illusoorne lava. See mõiste tähistab isehingavat makromaailma, kus valitsevad omad mängureeglid. See on nihkes reaalsusega ruum, kus kõike võib juhtuda ja mis ei allu tingimata füüsikareeglitele. Ruumimaagia teatris on lavastuse eriline omaruum, see miski, mis tekib teatrisaali lavastaja – kunstniku – helilooja – valguskunstniku – näitlejate ja teiste loojate õnnestunud koostöös.“ (Tsitaat festivali kodulehelt.)

Kindlasti on selline teemapüstitus tänaväärne, kuna pakub võimalusi arutleda teatri kui eri kunstiliikide sümbioosi, aga ka üldisemalt mõiste „teatrimaagia“ üle. Käesolev artikkel püüab edasi anda kahe erineva põlvkonna professionaalse teatrivaatleja muljeid ja mõtteid seoses festivali põhiprogrammiga ja arutlust teemal „ruumimaagia“. Et selle sissevaate kahetisus jääks lugejale tajutavaks, kasutame dialoogivormi.

Tegelased:

Enn Siimer (E. S.), mitmeid-setmeid aastakümneid kodumaist teatrit vaadelnud kriitik, viimastel kümnen-

deil, tõsi küll, vähema intensiivsusega ja eelistades geograafiliselt mugavamalt kättesaadavaid lavastusi.

Juta Vallikivi (J. V.), teatriuurija, kes oma Tartu Ülikooli õpingute keskel keskendus teatri ruumilistele ja kehalistele aspektidele, kuid on viimased kaheksa aastat erinevatel põhjustel olnud (Eesti) teatrist eemal.

## Ruumimaagia – totaalne hõlmamine

E. S.: Vaatleme siis kõigepealt, mis on see erisus, mis festivali põhiprogrammi lavastusi kogu eesti teatri kontekstist eristab?

Üle-eelmiste aastate festivalide tunnusõnad olid tinglikku laadi ja lavastuste valik peegeldas pigem kuraatori eelistusi kui tunnusõnale vastavust. Eelmise aasta tunnusõna oli seevastu konkreetsem („näitleja“) ja keskendus näitlejamängule. Tänavune „ruumimaagia“ näib mulle samuti sisulise kriteeriumina, kus, tehes mõõndusi näitlejamängule, narratiivile või ka lavastuse sotsiaalsele mõjuvusele, on peatähelepanu all just lavaline atmosfäär, selle olemasolu või ka kontseptuaalne puudumine. Kindlasti oli kuraator olukorras, kus puudus võimalus oma põhimõtet kompromissitult rakendada, festivali kirjutamata üldmõte on hõlmata võimalikult laia ja mitmekülgsel diapasooni Eesti teatritest.

J. V.: See, kuidas mina mõistan „ruumimaagiat“ ja mida ka Iir Herme-



„Bistro Beyond”. Lavastaja: Linnea Happonen. Kunstnik: Kristel Maamägi.  
Piip ja Tuut Teater.  
*Kadri Moksi foto*

liin ise on välja öelnud, ma ei usu, et see võimaldaks teha mööndusi teatrikunsti teiste komponentide kvaliteedile. Kui eelmisel aastal keskenduti näitlejamängule, siis olid sellised mööndused vägagi võimalikud, aga sel aastal küll mitte, põhjuseks just totaalsus, mida maagilisus endas kannab ja mis oma omaduselt on õrn ja kõigest häirivast haavatav.

**E. S.:** Ma ei ole sinuga päris nõus. Kui võtame ikka lavaatmosfäärilt vägagi köitva lavastuse, siis pole vist üldsegi haruldane, kui selle mõned lavastuskomponendid on hoopiski tagaplaanil. Kuuldavasti oli „Bistro Beyond” kuraatorile käivitavaks tõekeks lavastuste valikul. Ruumikomponentidelt vägagi põnev lavastus, kuid milline oli selle näitlejamängu potentsiaal või sotsiaalne sõnum?

Või teine põhiprogrammi lavastus, Vene Teatri „Koera süda” – kõik seda lavastust käsitlenud kriitikud on rõhutanud kujunduse olulisust. Ka näitlejamäng ja kogu lavastuse sotsiaalne sõnum on siin tugev. Kuid kus on siin „maagia”? Just see maagia, mis teeb „Bistro” eriliseks ja annab sellele lavastusele mitmeti mõistetava ja köitva saladuse. Selline maagia oli vaieldamatult olemas nii „Kolmes ões”, „Tühermaas” kui ka „Faustis”. Või on asi lihtsalt selles, et sina mahutad ruumimaagia mõistesse totaalse teatraalsuse, teatraalsuse iseendas, lavalise teatraalsuse. Minu arvates on ruumimaagia – just teatris – seotud erilise atmosfääriga, mis ühendab endas nii lava kui publikut ning mida kummastki poolt eraldi pole võimalik käsitleda.

**J. V.:** Eks see siis olegi peamiselt

terminoloogiline küsimus. Kui vaadata festivali järelokaja ajakirjanduses, siis tõesti kiputakse pigem rääkima lavakujundusest. Mina aga lähtun sellest, mida kuraator on ise välja öelnud, et „isehingava makromaailma” loomes on võrdne osa kõigil teatrikunsti komponentidel.

E. S.: Kui ma mõtlen laiemalt põneva ruumimaagilise dominandiga lavastustele, siis võiksin ka enda napi kogemuse põhjal lisada siia vähemalt sama palju selliseid lavastusi viimaste aastate repertuaarist, kus ruumimaagia avaldub vägagi jõuliselt.

Võtkem või TÜ Viljandi kultuuriakadeemia tänavuse lennu diplomilavastused, nii „Idioot”, „Minu isa 20 aastat hiljem” kui ka „Arioso”. Siin taban end mõttelt, et küllap on ruumimaagia suuremal või vähemal määral

iga vähegi tõsiselt võetava teatrilavastuse komponent. Isegi monolavastusest, näiteks Katariina Undi etendatud „Nisa”. Siin ei saa ruumi näitlejast elimineerida juba ainuüksi seetõttu, et näitleja loob enda ümber aktiivse ruumi. Kindlasti vajab rõhutamist, et meie viimaste aastate suvelavastuste buum on paljuski seotud taotlusega otsida uusi võimalusi väljaspool traditsioonilist teatrisaali. Paljudel juhtudel ongi õnnestumised seotud eeskätt ruumimaagilise (rõhuga sõna esimesel poolel) dominandiga (näiteid on siin päris palju, nimetagem kasvõi Tapa raudteejaamas mängitud „Viirastuste vaksalit”).

Jäägem aga siiski festivalilavastuste juurde ja austagem kuraatori valikut, mis oli seda enam õigustatud, et ka see valik (koos kõrvalprogrammi-

„Koera süda”. Lavastaja: Natalia Lapina. Kunstnik: Rosita Raud. Vene Teater.  
*Vene Teatri foto*





„Kolm öde“. Lavastaja: Hendrik Toompere jr. Kunstnik: Ervin Õunapuu.

Eesti Draamateater.

Mats Õuna foto

dega) peegeldab päris adekvaatselt tänast Eesti teatripilti. Vägaagi tänulik olen festivali kuraatorile selle eest, et oma printsiibi ja valikuga on ta aidanud teadvustada seda, et teatris ei ole kõige tähtsam sõna ega lugu, mida jutustatakse, vaid see teatrile ainuomane atmosfäär, mis kujuneb kõigi lavaliste komponentide koosmõjust.

**J. V.:** Jah, see viimane aspekt meeldib mulle väga, sest olen alati olnud veendunud, et teater ei ole kirjandusega rohkem seotud kui kujutava kunstiga, olgugi et teatriuurimist nähakse sageli kui kirjandusteaduse alamharu.

Mulle oli selle festivali põhiprogrammi ülevaatamine (sest rohkem lihtsalt ei jõudnud) tore taaskohtumine Eesti teatriga. Põnev oli ka seepärast, et vaatasin etendusi juba kindla ülesandega, mis haakub hästi mulle sobi-

va teatrikäsitlusega laiemalt. Siinkohal oleks vist otstarbekas lühidalt peatuda teatriteoreetilisel teatriga seotud ruumide defineerimisel.

**E. S.:** See oleks siis ilmselt üks viis lavastust analüüsida teiste võimaluste kõrval?

**J. V.:** Kindlasti. Kõigepealt on eeldus mõistmaks, et ruumid üleüldiselt on nii füüsilised kui ka virtuaalsed. Kultuuriruum, linnaruum, tähendusruum ja diskursus, tuba, arvutimängu maailm, ilukirjandusteoses loodud imaginaarne maailm jne. Igasuguse ruumi (ka maa/ilma) määrab ära piir ja reeglid. Inimene ise on ka mingis mõttes ruum – keha, kes ruume loob, tajub, organiseerib jne.

Teatriteoreetilises kirjanduses<sup>1</sup> räägitakse järgmistest ruumidest.

**Teatriruum** – füüsiline koht, kus

teater sünnib (teatrihoone, leitud koht, tänav). Haarab endasse ka vaatajate ruumi. Võib muutuda osaks lavastusest.

**Lavaruum** – koht, kus näitlejad mängivad. Enamasti spetsiaalselt iga lavastuse tarbeks kujundatud. Erinevad lavatüübid (portaallava, avatud lava, arenlava, keskkonnateater), mis sätestavad näitleja võimalused vaatajat mõjutada, võimalused suurejooneli- seks speaktaakliks või intiimsuseks. Siia kuuluvad ka eri stiilis kujundused.

**Teatraalne ruum** – virtuaalne, fiktsionaalne ruum, maailm, mis toetub füüsiliselt lavaruumile (olgu see siis tühi ruum või konkreetne lavakujundus) ja mida loovad näitlejad, helikujundus, tekst, lavakujundus jt lavastuse ja ruumiga seotud elemendid. See on lavastuse i l m ehk lavailm, mis luuakse etenduse alguses ja mis lõpeb etenduse lõpuga.

**E. S.:** Täpsustaksin i l m a kohta. Selle loomine algab küll etenduse algusega, kuid seda taasluuakse kogu etenduse jooksul, kogu aeg. See võib olla muutlik ja heitlik ning sõltub nii näitlejate mängust kui ka vaatajate vastuvõtust. Teinekord võib see loomine katkeda ja siis mängivad näitlejad etendust tuimalt edasi, kuid tunnevad kindlasti sideme puudumist publikuga. Mulle näib, et selles peitubki teatri maagia. See on elav side näitlejate ja publiku vahel.

**J. V.:** Jah, see on kindlasti üks maagia eeldusi. Kuid seda sidet mõjutavad väga paljud asjaolud. Igal juhul peaks lavailm aheldama vaataja enda külge, vaataja peab tunnetama teatraalses ruumis eksisteerivaid piire ja reegleid. Kusjuures reeglite ja piiride muutmine etenduse käigus on alati rõhuline, mõnikord olen näinud, et lavastaja pole olnud sellest teadlik. Niisiis, mõne

„Suur õgimine”. Lavastaja: Lauri Lagle. Kunstnik: Laura Kõiv. NO99.  
*Tiit Ojasoo foto*





„Faust”. Lavastaja: Aare Toikka. Kunstnik: Kaspar Jancis. VAT Teater.  
Rait Avestiku foto

lavastuse teatraalne ruum võib osutada maagiliseks, kõik komponendid ühinevad tervikuks, kus on nii üllatusi kui ka rabavaid selginemisi – mina tajun seda kõike eelkõige n-ö kvaliteedina.

**E. S.:** Just nimelt kvaliteet! Lisaksin siia veel, et köitva teatralise ruumi juurde kuulub ka teatav annus saladuslikkust või maagilisust. Nii nagu elu ise või ka inimene on saladus, nii ka hea teater, hea näitleja võlu jne. Võime küll näha selle võlu mingeid tahke, kuid mitte enam. Muidu polekski see ju võlu.

### Maagiline näitleja

**J. V.:** Võiks siis väita, et näitleja on enamasti selle võlu ja salapära võti. Tema ühendab teised lavastuse kompo-

nendid tervikuks, ühendab erinevad punktid maailmaks ja „keerab lahti” vaataja, olgu siis lavakujundus kui tahtes fantastiline või mitte. Aga ka vaataja ise on see võti, sest kui ta etendusega ei haaku, siis see maagia temani ei jõuagi.

**E. S.:** Aga toome sisse hoopis teise dimensiooni, mis on otsapidi seotud kvaliteedi ja lavailma heitlikkuse, kuid ka salapära ja võluga. Kuidas toimib tüüpiline kommertsteater, kas seal ruumimaagiast polegi? Banaalne ning üheülbaline teater. Sellist teatrit on meil ümberringi oi-oi kui palju. Eks kommertslikkus olegi lihtsustatus ja ka sellisena teatud mõttes teatriski vajalik. Nüüd, kus vaatajaid hullutavad igasugused teleseriaalid, lihtsustub vastuvõtt veelgi, sest neis taandub vas-

tuvõtt valdavalt loole ja pilale. Ja suur osa on sellistes lavastustes tõepoolest sellistel headel ja karismaatilistel näitlejatel, nagu näiteks Jan Uuspõld. Maagia on neis kindlasti olemas, juba selliste näitlejate kordumatu karisma kindlustab selle. Oma isikliku sarmiga suudab näitleja kuitahes banaalse stseeni muuta kõitvaks. Eesti Draamateatri „Kolmes ões“ Veršininina on Uuspõld samuti kõitev ning annab kogu lavastusele suurepärase lisaväärtuse. Ja samas, kas peaks talle pahaks panema, et ta kulutab oma annet rahateenimisele monotükkidega üle Eesti? Kindlasti on see paljudele vaatajatele esmakordne või ka ainuke kokkupuude näitlejafluidumiga ja sellisena omal kohal. Kuid ärgem samastagem seda kõrge kunstitasemega.

J. V.: Nojah, eks pea tunnustama, et nii maagiline kui ka banaalne kunst saab oma määrangu eelkõige vastuvõtja ehk vaataja kaudu. Ka kommertslavastused, mille eesmärk on vaatajat lõbustada, ehk siis laadateater aegade algusest peale. Ma julgeksin küll väita, et kommertsteater võib olla maagiline ja banaalne samal ajal eri vaatajate jaoks. Usun siiski, et hästi õnnestunud kommerts ehk kassahitt ei tohiks tunduda ka teatrigurmaanile labane.

E. S.: Draamafestivalile kommertslavastused muidugi ei jõua, sest programmi ei koostata vaatajanumbrite põhjal. Siinkohal võikski asuda festivali põhiprogrammi juurde.

J. V.: Esimesena nägime „Kolme õde“, kus tõesti särasid nii Uuspõld kui Malmsten. Ma ütleksin, et Uuspõl-

„Sajand“. Lavastaja: Margus Kasterpalu. Kunstnik: Maarja Meeru. Ugala.  
*Jaanus Laagriküllil foto*





„Maria Stuarda”. Lavastaja: Roman Hovenbitzer. Kunstnik ja kostüümikunstnik: Roy Spahn. Vanemuine.  
*Alan Proosa foto*

lu sarm ja imago ergastas vaatajaid kohe, kui ta lavale ilmus. Aga kas see on karismaatilisus või pigem rollislepp? Ja ka mulle tundus, et laval läks elu käima, mis võiski olla lavastaja kontseptsiooniline taotlus, et seda imagot ära kasutada. Samas läbis mind ka kerge kurvastus: oleks tahtnud teda näha mingis teistsuguses ja üllatavamas rollis. Ses mõttes meeldis Malmsten rohkem, see oli sisukam töö.

Kuid minnes teatraalse ruumi ja maagia juurde. Selle lavastuse puhul oli minu jaoks kõige huvitavam, kuidas dramaturgiline tekst hakkas võitlema teiste lavailma loomise vahenditega, mis justkui tahtsid midagi muud öelda. Pean silmas lavastuse algust (see on ka teatraalse ruumi loomise

seisukohalt tähtsaim), mis oli lahendatud üllatavalt. Me näeme huvitavat lavakujundust, meeleoluloomet, mis on saavutatud foto projitseerimisega valgele seinale, ja mingi aja pärast Irinat, kes laulab ingliskeelset melanhoolset moodsat laulu. Mind pani see jahmatama, näitleja laulab sellisel viisil, mis võiks ehk auditiivselt olla lihtsalt helikujundus ja atmosfääri ning tähendusvälja sätestaja, kuid näitleja esitatuna muutub see seisukohavõtuks. (Hiljem, festivali kulgedes, mõistsin, et poplaulu laulev näitleja ongi Eesti teatris nüüd popp.) Pärast Irina sissejuhatavat etteastet, mis kruvis mu ootused väga üles, hakkas aga võitlus teksti ja eelmängus sätestatud lavailma vahel. Mõnda aega kaklesid visuaalsed



kujundid tekstiga ja lõpuks andsid alla – hakkas igav, sest paljulubavus ei vea kuigi pikalt välja. Näeme kolme õde nagu ikka, kastmeks popkultuuri kujundid, mis tähendavad justkui palju, kuid ei avane sügavuti mingis ootamatus suunas, mis oleks olnud vajalik. Nimetaksin seda simplitsistlikuks sümbolismiks, mille kõige eredam näide oli veripunane küljekorviga Jawa mootorratas, aga ka projektsioonid ikoonist tulekahjuvaatuse ajal, vaated tänapäevasele Moskvale jmt. Need sümbolid oleksid hakanud tööle, kui nende tähendusväli oleks tegevuse käigus murtud ja pandud kokku kõlama tekstis olevate tõlgendusvõimalustega. See kõik jäi kuidagi lihtsaks... Ja samas kuulsin hiljem ühe vaataja ohkeid, et see lavastus puudutas teda väga sügavalt.

## Lavastus kui suhtlus vaataja ja reaailmaga

E. S.: Nojah, võiksime ju vaadelda ka „Kolme õe” ruumimaagiat kui „teatraalse ruumi” näitlikustatud vormi. Teatraalses ruumis kehtivad samuti dramaturgiareeglid. Ja siin on see „ruumi” konfliktne tasand täiesti olemas. Ka mina ei saanud lavastuse proloogist, Irina laulust, aru. Alles hiljem, siis kui lugesin selle laulu pealkirja, selgines lavastaja mõte. Kuid siis, etenduse jooksul joonistus välja nii õdede nostalgiline, unistuslik „ruum” ja ülejäänud seltskonna proosaline, esimesega konfliktis olev tasand. Ning see punane mootorratas, millele õded isast rääkides justkui viipasid, oli nagu sild nende kahe maailma vahel.

Teine mind huvitav aspekt on seotud sotsiaalsusega. Õigemini esteeti-

„Tühermaa”. Lavastaja: Marat Gatsalov. Kunstnik: Oksana Peretruhhina. R.A.A.A.M.  
Mats Õuna foto





„Hamlet Anderson”. Lavastaja-kunstnik: Andres Noormets. Endla.  
Ants Liiguse foto

lise ja sotsiaalse suhe teatris. „Kolme õe” puhul on sotsiaalsus seotud meie proosalise ja unistuste elu vahekorraga. Muidugi räägib lavastus meie enda ajast, milline see aeg on ja missugune ta võiks olla. Iga vaataja tajub seda omamoodi.

Sotsiaalsusest võiks rääkida eraldi „Bistro Beyondi” puhul. Kui oluliselt publik etendust mõjutas ja kas publiku reaktsioon lavastajat üldse huvitas? Tahame või mitte, aga iseenesest huvitav „Bistro” oli sotsiaalses mõttes indiferentne. Ruumimaagia ei ole selles lavastuses kahtlemata ainult olemas, vaid ka võimas. Kuid see legohunnik, mis pärast selle etenduse vaatamist mällu jääb, on päris aukartust äratav. Mingit terviklikku sõnumit, mingit sotsiaalset närvi mina selles legosüs-

teemis kokku panna küll ei osanud. Võibolla mõni teine oskab?

J. V.: Läksin seda vaatama praktiliselt eelteadmisteta. Ütlen selle välja just seepärast, et etenduse algusest peale valdas mind tunne, et tegu pole Eesti tükiga, midagi nii tüüpiliselt „välismaist” oli selles. Hiljem tuli välja, et ma põhimõtteliselt ei eksinudki. Tegu on huvitava lavastusega, sest igav ei hakanud, kuid mind see sügavuti ei puudutanud. Võimalik, et tõesti oli puudu seesama sotsiaalsus ehk sõnum. Maagia – jah see oli omamoodi olemas, aga pigem väljendus oma multifilmilikus vormis, mis tegi lavastuse Eesti kontekstis esteetiliselt lähedaseks Priit Pärna koolkonnale.

Siit võiks edasi minna „Suure õgimise” juurde.

**E. S.:** Selles lavastuses andis mulle kammertooni kätte hoopis Priit Võigemast, kes rääkis kosmoloogiast ja sellest, kui väike on kõiksusega võrreldes planeet Maa ning kui palju väiksem on veel inimene koos oma elu, instinktide ja ponnistustega. Paradoksaalsel moel tegi just see vastandus inimese suureks, andis muule tegevusele konteksti. See oli verbaalne, kuid kujutluslikult maagiline teatraalne ruum, mis pani elama ka etenduse tegevuslikus raamis toimuva.

**J. V.:** Olen selle väitega väga nõus. See oli totaalne selginemise hetk ja vastuvõtu võti.

Selle lavastuse nn avatud laval toimus midagi eriskummalist, mis pani mind rõõmustama. Tekkis mitmesuguseid assotsiatsioone (sh ka filmikunsti tuleviku ulmežanriga just välises vormikeeles), kuid selles oli ka ootamatut värskust. Rohkem kui üheski teises festivali põhitükis. Oli omajagu ka n-ö hea maitse piiride kompamist, kuid õnneks jäi kõik minu taluvusvõime piiresse. See viimane on omamoodi huvitav teema – teatrivaataja piinlikustunne. Ma ei tea, kas kõik vaatajad on selleks tundeks võimelised või kaasneb see kuidagi teatriuuri ja professioniga, igal juhul tuleb aegajalt ette, et etenduse ajal hakkab mul talumatult piinlik, tahaks vajuda pingiridade vahele ja voolata saalist välja. See on ilmselt võimalik näide sellest, et me tajume näitleja kehaga antud informatsiooni esmajoones endasse peegeldades – ehk siis meie aju peegelneuronid lasevad meil tunda sama tunnet, mida näitleja „näitleb”. Kui mulle tundub, et näitleja kas mängib piinlikult halvasti või esitab kontseptsiooni, mis on maitselage ja kunstikauge, siis hakkab mul, vaatajal, piinlik, kuigi pole

nagu minu asi või minu süü. Ühesõnaga, mulle meeldis tegelikult, kuidas selles lavastuses, teadlikult või mitte, selle piiriga õrritati. Teine huvitav assotsiatsioon, mis tuli minuni pärast etenduse lõppu, oli see, et „Õgimine” moodustab huvitava paari „Bistroga”. See paar koondub vastandlikkuse pinnal: steriilne – räpane, keha – mask, uus – vana, sisukus pealtnäha sisutuses (õgimine) ja vastupidi, lõputus – lõplikkus, tuleviku ulmefilm – nukufilm jne. Ja üks asi veel selle lavastuse puhul – laulev näitleja ei häirinud mind seekord, sel oli oma õigustatud koht.

### **Puhtad ja mustad ruumid ja vormid**

**E. S.:** Sinu meelest oli siis programmis palju filmilikku. „Faustis” põhinebki ruumimaagia tummfilmi 1930. aastate esteetika ülekandmisel tänasele näitlejale ja vaatajale. Minu arvates oli maagiline see, kuidas see maailm suhestus meie tänapäeva maailma ja inimeste eetiliste probleemidega. Mitte Fausti ja Mefistotelese deemonlikkus, vaid nende inimlikkus, sellest tulenev empaatia. Selle lavastuse plastiline lahendus oli aga lihtsalt ilus.

**J. V.:** See oli väga tore elamus ja ehk kogu festivali ruumimaagilisuse koha pealt parim näide. Erutas just selle puhas vorm. Sellise lavastuse põhjal oleks väga hea seletada, mida tähendavad erinevad teatriga seotud ruumid ja kuidas luuakse teatralset ruumi (mis on ühtlasi info edastamine väga kalkuleeritud viisil erinevate visuaalsete ja auditiivsete vahenditega), pannakse paika lavailma piirid ja kuidas neid vajadusel tähenduslikult ületatakse. Puhas, lihtne ja mustvalge.

**E. S.:** Ugala „Sajand” polnud küll festivali põhiprogrammis, kuid ta-

haksin sellel paari sõnaga peatuda. Ma arvan, et just see lavastus oli ruumimaagilises tähenduses üks festivali huvitavamaid. Efekt, mis saavutati originaalse kujunduse ja ealeegiliste näitlejatöödega, kus staatiline kujunduslik objekt, vana mõis oma ainulaadse õhustikuga, muutus lavastuse peategelaseks ning aeg ja inimesed selle ümber olid pidevas muutumises – see kõik oli omamoodi lummas ning korvas nii mõnedki dramaturgilised ja lavastuslikud puudujäägid.

Minu jaoks põnev nii kujundusliku maailma kui ka lavastusliku kontseptsiooni mõttes oli festivali ainuke ooperilavastus „Maria Stuarda“. Minu ooperikogemus pole küll teab kui suur, kuid tänase Eesti traditsiooni kontekstis oli see haarav ja värske. Kindlasti ka tänapäeva probleemide kajastamise seisukohalt.

Huvitav ajastute lõikumine ootas meid ka R.A.A.A.Mi „Tühermaas“. Saali absoluutne pimedus lõi siin eelduse vaatajate kujutlusvõime maksimaalsele rakendamisele.

**J. V.:** „Sajandi“ osas ma su seisukohta ei jaga, dramaturgiline materjal oma žanrilises nõrkuses hakkas mind rohkem häirima, kui miski muu suutis võluda. Aga „Tühermaa“ oli klassikaline näide leitud ruumi loodud keskkonnateatrist, isegi kui põhiosa tegevusest toimub vaatajaga frontaalses vastanduses. Lõppmulje koosnes peamiselt teadmisest, et tegu on võimsa dramaturgilise materjaliga ja kahetsusest, et tundsin end kuidagi füüsiliselt kaugel – teksti oli raske kuulda ja oleksin tahtnud olla intiimsemalt selle teatraalse ruumi sees. Sellepärast kaldun arvama, et uus mängukoht osutas rohkem vastupanu, kui tegijad ehk eeldanud olid, ja oleks tahtnud pike-

mat kodustamist, olgugi et kõik eeldused väga võimsaks elamuseks olid muidu igati olemas.

Endla „Hamlet Andersoni“ puhul tundub, et programmi sattumise „süü“ oli peamiselt lavakujundusel. See oli tõesti huvitav. Anderson on ka väga põnev näitleja. Kuid minu arvates ei hakanud lavastuse erinevad elemendid tööle, sarnaselt „Kolme õega“. Kõige suurem küsimus tekkis, et milleks grotesk? Pean silmas seda, et osa tegelasi oli pandud mängima grotesk-ses võtmes. Siin hakkas mul piinlik. Põhjuseks see, et kontekst, kuhu grotesk pidi sobituma, ei haakunud sellega ja see terav kunstilis-kontseptuaalne võte lihtsalt n-ö libises lavastuse teatraalsest ruumist välja. Ja siis veel jälle see popplaulev näitleja, milleks? Nõnda jäi mulje, et hulk intrigeerivaid komponente jäid lihtsalt tervikuks ühendamata.

**E. S.:** Kokku võttes võib öelda, et festivali teemapüstitus ja selle eesmärgi täitmine õnnestus just selles mõttes, et pakuti valikut, mis hakkas vaatajat „küsitlema“. Vaevalt leiduks inimest, kes ütleks, et see valik oli just see parim ruumimaagiline osa praegusest Eesti teatrist. Karta on, et ka kurator pidi erinevatel põhjustel tegema mõõndusi, peale selle oli temaga koos ikkagi ka meeskond, kes samuti tõenäoliselt valikut mõjutas.

#### **Kommentaariid:**

<sup>1</sup> Vt näiteks Ann Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* või artiklikogumik *The Theatrical Space* (*Themes in Drama* nr 9, toimetaja James Redmond).

# „DRAAMA 2013“: TRADITSIOONILISE TEATRI LÕHKUMINE JA KINNITAMINE

MIRT KRUUSMAA, MAARJA HELENA MERISTE

Nagu varasematel aastatel, külastasid „Draama“ festivali tänavugi väliseksperdid. Varem on külalistega peetud arutelud toimunud kinniste uste taga, seekord olid need aga kõigile avatud. Tartu Uue Teatri proovisaalis toimus kolm kohtumist, kus väliskülalised avaldasid arvamust nähtud põhiprogrammi etenduste kohta; neljas ja viimane arutelu toimus kohe pärast „Koera südame“ etendust festivali klubis. Enamasti oli kohal ka mõni kõnealuse lavastuse trupi liige, kes omapoolsete kommentaaridega diskussiooni süvendasid. Välisnõukogu liikmed olid Julia Kleiman Venemaalt, Narelle Sissons USAst, Giorgio Madia Itaaliast ja Christian Römer Saksamaalt. Neljandas vestlusringis osalesid Stefan Schmidtke Saksamaalt, Viktor Vassiljev ja Julia Kleiman Venemaalt ning Rosita Raud.

## Ohverdused maagilise ruumi kehtestamisel

Esimesel arutelul võeti fookusse kolm lavastust: VAT Teatri „Faust“, Eesti Draamateatri „Kolm öde“ ja Vanemuise „Maria Stuarda“.

„Fausti“ puhul rõhutati positiivse joonena lavastuse füüsilist poolt – lavastus oli ainuüksi liikumise vaatevinklist huvitav. Kriitilisem oli Kleiman, kes pidas lavastuse esteetikat intrigeerivaks, ent tundis, et ootustele,

mis kerkisid esile lavastuse alguses, ei suudetud lõpus vastata, sest ei uuritud sügavamalt näidendi tähendust ega Fausti tänapäeva inimeses. Kleimani väited algatasid kriitikute ja trupi vahel energilise arutelu sõnumi sisule või vormiomadustele suunatud teatri teemal: kas „Fausti“ peaks esitama vaid sügavmõttelise loona või piisab ka visuaalsest huvitavusest? Aare Toikka kinnitas, et ta ei olnud lavastades lähtunud ühiskonna- ega inimesekriitilisest hoiakust – rõhk oli vormil.

Lavakujunduses kiideti minimalistlikku puhast tervikpilti, aga teose loomulikkuse olevat rikkunud narratiivi üleminek ekraanilt lavale: see siirdumine ei vaja õigustamist (lavastati prožektori rikkimine), vaid on iseenesest loogiline. Ühtlasi jäänud lavastuses puudu tuumakusest, mis oleks toonud võimsa tehnilise poole kõrvale tasakaalu ja hingestatust.

Varem VAT Teatriga koostööd teinud Christian Römer nõustus kriitikaga, tundes, et ka tema jaoks jäi loo tuum vajaliku tähelepanuta. Samuti arvas Römer, et teatri kodusaal Tallinna Rahvusraamatukogus on lavastuse etendamiseks tunduvalt sobivam – avaram ja „kinolikum“ – kui festivaliaegne mängupaik Tartu Uues Teatris.

Vanemuise „Maria Stuarda“ arutelu tõsteti esile naissoliste Aile Asszonyit ja Karmen Puisi, kuid teose

terviklikku õnnestumist takistasid väliseksperptide arvates lavastaja Roman Hovenbitzeri konservatiivsed valikud. Vanemuise väikese maja saali hindasid vestlejad selle ooperi mängupaigana kõrgelt, sest kammerlikus ruumis on teos palju paremini tajutav. Barokketeetiline lavaruum, kus oli kasutatud peegeldusi, topeletraame ja läbikuma-vaid ekraane, lõi õudsa muinasjutu atmosfääri, kuid ruumimaagia apogeeni jõudmiseks oleks vaja olnud rohkem julgust, heade ideede kaugemale arendamist. Narelle Sissons nimetas nähtut „ühe vakra idee alguseks”. Ka kohmakad stseenivahetused, mil publik pidi mitu minutit ootama ja lindistatud muusikat kuulama, tundusid väliskü-lalistele põhjendamatud. Giorgio Madia nimetas salvestatud muusika kasutamist olukorras, kus saalis on olemas sümfooniaorkester, lubamatuks ning isegi heliloojat solvavaks. Ooperi lavastamine on paradoksaalne, püüeldes samal ajal nii traditsioonilisuse kui ka uuenduslikkuse poole: „Maria Stuardas” sellele ammendavat lahendust ei leitud.

„Kolme õe” puhul olid kriitikud ühel meelel: multimeediumi kasutamine oli maitsetu. Moskva pilte vaadates tekkis küsimus, kas sinna nad tahavadki minna? Vene ikonograafia kujutamine olnud samuti halvamaiguline. Christian Römerit häiris juhuslike esemete paljusus laval, millega olid päri teisedki väliseksperdid. Narelle Sissons arvates oli lavastus visuaalselt nõrk ja eklektiline – rekvisiidid on liiga esil. Julia Kleiman lisas, et näitlejad tegid palju ebaloogilisi liigutusi, et rekvisiite ära kasutada (näiteks karske tegelane joob alkoholi). Ka Madia märkis, et võibolla üritati esemete sissetoomisega kompenseerida näitlejate suutmatust

suurt ruumi kasutada. Üldiselt aga lavakujundus Madiale ja Kleimanile meeldis. Kleiman tõi välja, et näidendi sisuga sobib ebamugavustunne, mille tekitas elamiseks sobimatu ruumi kujutamine (pöörlev lava), kuhu pole võimalik kuuluda ning kus pole võimalik ennast varjata mujal kui kapis. Tugeva sümbolina tõusis esile mootorratas: võimalus minna, ent siiski jäädakse paigale. Kleiman kiitis kolme õe hoo-tist vulgaarsust, mida harilikult „Kolme õe” lavastuses ei nähta – õed ja Nataša olid omamoodi ühtlustunud.

### **Sürrealismi heledam ja tumedam pool**

Teine arutelu keskendus teatri Piip ja Tuut „Bistro Beyondile” ning R.A.A.A.Mi „Tühermaale”.

„Bistro Beyondi” tagasiside oli ülekaalukalt positiivne. Alustuseks kiideti teatritrupi rahvusvahelist vaimu – idee Tallinnast kui tulevikus võimalikust internatsionaalsete teatritruppide keskusest on suurepärase. Samuti leiti, et lavastuse keel objektiteatri kontekstis, mis on harilikult konservatiivse kallakuga, oli Eestis uudne.

Kõik väliskriitikud tundsid, et hoolimata tavamõistes narratiivi puudumisest, hoidsid tegelased lavastuse pinget üleval, tekitades vaatajas küsimusi: millal ja millisel moel tuleb tegelane tagasi ja kuidas ta reageerib? missugune muutus ruumis/esemete-ga toimub järgmisena? Samal ajal aga nõustuti, et pinget oleks saanud veelgi kõrgemal hoida. Objektid laval polnud lihtsalt rekvisiidid, vaid näitlejad suutsid neile elu anda. Tõsteti esile Mari Mägi ja Katrine Weigelt Nielsen esi-nemist ning tunnustust pälvis ka kana Lemmi, kuna tõdeti, et loomade kasutamine laval on alati riskantne.



„Bistro Beyond”. Lavastaja: Linnea Happonen. Kunstnik: Kristel Maamägi.  
Piip ja Tuut Teater.  
*Kadri Moksi foto*

Leiti, et lavateos väärrib edasi aren-  
damist ja uute stseenide lisamist. Mul-  
jet avaldas osav atmosfääri loomine  
lõhnade, esemete ja muusika koostoi-  
mes. Kleiman tõstis esile kleitide vahe-  
tamise stseeni arhetüüpsust, selle seost  
unenägudes esinevate sarnaste situat-  
sioonidega.

Ka „Tühermaa” tekitas elevust. Rõ-  
merile meeldis, et Eestis kasutatakse  
teatritegemiseks palju n-ö leitud pai-  
ku: temale tundus see olevat pärand  
ajast, mil tuli vähesega hakkama saa-  
da, kuid mis on andnud hea aluse hu-  
vitava keskkonnateatri loomiseks. Tar-  
tus etendati seda angaaris Raadil. Nii  
valguskujundust, mis tugines suuresti

valguse puudumisele, eraldatud iste-  
kohti kui ka helikujundust peeti õnnes-  
tunuks, sest need aitasid luua etenduse  
vastuvõtuks tarviliku ebamugavus- ja  
ohutunde. Sissons märkis, et tema pu-  
hul tagas võimsa teatrielamuse reaal-  
ne füüsiline hirmutunne. Madia sea-  
dis kahtluse alla läbivalt aeglase rütmi  
vajalikkuse: juhatamaks publikut sisse  
etenduse müstilis-õudsesse maailma,  
oli see küll mõjuv, ent hiljem vajanuks  
tempo tõusu. Põnevat vaatepunktide  
lahknemist pakkus aga lavastuse ko-  
du- ja fantaasiamaailma vahekorra tee-  
ma. Ühelt poolt arvati, et kuna kontrast  
nende vahel ei olnud kuigi tugev ning  
peategelase heroilised fantaasiad su-

landuvad inetu ja vaese argieluga nii, et nende vahele on raske piiri tõmmata, „pehmenes“ kummagi maailma eripära. Hiiglaslikus lennukikuuris, kus „Tühermaad“ etendati, oleks saanud selle vahe markeerida erineva valguse suunamisega: kodukorterit kujutamisel valgustada vaid väikest ala ning piiritu unenäomaailma kujutamisel kogu ruumi, ka kaugeid pimedaid nurki, mida muidu ei näidata. Teisalt võib selle kontrasti puudumist pidada lavastuses jutustatava loo üheks tugipunktiks: tegelased on kaotanud kontrolli reaalsuse ja fantaasia üle oma igapäevaelus. Lavastuse lõpplahenduste paljususes nähti nii mõju nõrgendavat lahendust kui ka teadlikku katarsise kahtluse alla panemist, sundides vaatajat temas tekitatud nihestuse kaudu nähtu üle sügavamalt järele mõtlema.

### **Narratiivituse eluõigusest teatrilaval**

Kolmandal vestlusel räägiti Endla „Hamlet Andersonist“ ja NO99 „Suurest õgimisest“.

Selles vestlusringis osales ka festivali kuraator Iir Hermeliin, kes enne välisekspertidele sõna andmist selgitas lühidalt, miks kõnealused lavastused põhiprogrammi valiti. „Hamlet Andersoni“ puhul võlnud teda lavateose omapärane metafoorimaailm ning mänguline ümberkäimine aja lineaarsuse ja reaalsusega, mis illustreerib tänapäevast konflikti nn Facebooki maailma ja pärismaailma vahel. Väliskülastajate arvates jäi „Hamlet Anderson“ teiste põhiprogrammi lavastuste varju. Kuigi igal põlvkonnal on oma Hamlet, ei tundunud selline adaptatsioon põhjendatud ja ajas segadusse – miks on nii tugev Shakespeare'i tekst asendatud klišeedega? Kleiman pidas selle põhjuseks eelkõige väljaarendatud

konflikti puudumist, mille tulemuseks on selgrootu lugu. Arutelul osalenud „Hamlet Andersoni“ lavastaja Andres Noormets põhjendas teose fragmenteeritust ja ebahütlust sellega, et just sellisel kujul jõuab meieni virtuaalmaailm – korrapärata, juhuslike tükkidena. Arutlejad jõudsid järeldusele, et lavastuse huvitava kontseptsiooni ja detailide kallal (kiideti videote ja dokumentaalmaterjali kasutamist) tasuks edasi töötada ning kaasata loomeprotsessi rohkem inimesi – Noormets on nimelt nii „Hamlet Andersoni“ autor, lavastaja, kunstnik kui ka muusikaline kujundaja.

Ka „Suure õgimise“ arutelu juhatas sisse Iir Hermeliin, märkides, et selle lavastuse puhul võlub teda Lauri Lagle kristalne, kompromissitu ja terav maailm. „Suure õgimise“ erakordselt tugevateks külgedeks peeti näitlejateid, ruumi ülesehitust, milles segunes sööklaköögi, pidusöömaaja ja steriilse haigla keskkond, ning maagilist rütmistatust. Viimast rõhutati korduvalt: lavastusel õnnestub manipuleerida publiku ajatajuga, pannes vaid paar minutit kestnud söömisetapi kella valu tiksumise saatel mõjuma nii, nagu kestaks see kümneid minuteid. Kohal oli ka NO99 dramaturg Laur Kaunisaares, kes võrdles Lauri Lagle lavastuse teadvuse vooluga, millesse pidevalt sekkuvad inimimpulsid ja -tungid. „Suures õgimises“ varjutabki tungide rahuldamine kõik muud teemad, muutudes lavastuse kandvaks struktuuriks, kuigi „suuri ideid“ esitatakse monoloogides kuhjaga. Toitumine on ainus reaalsus ning seda ilmestab dialoogide ja tegelaste omavaheliste suhete minimaalsus. Niisiis peeti „Suurt õgimist“ üksmeelselt väga tugevaks ja terviklikuks lavastuseks.



## Bulgakov draamafestivalil

Natalja Lapina „Koera südame“ arutelu alustas kunstnik Rosita Raud. Ta rääkis, kuidas lavakujunduses kesksema figureeriva Tatlini torni idee tuli talle pähe teksti lugedes, seondudes DNA ja sedakaudu ajaloo spiraaliga, sümboliseerides progressi, kuid ka tatumust, et päralejõudmist ei toimugi. Põhilise probleemina näeb Raud küsimust inimkatsete eetilisusest, aga ka sügavamalt inimloomusest. Tähelepanu ka intelligentsi ja mitteintelligentsi vahelise pingete teemat. Üksmeelselt kiideti lavastuse traditsioonilist joont: tänavune festivaliprogramm oli valdavalt eksperimentaalne, seega tundus klassikalisem stiil värskendav. Ühtlust rikkunud aga valitud muusika, mis ei moodustanud tervikut, vaid mõjus eklektiliselt.

Toimunud vestlusringe üldistavalt vaadeldes ilmneb pinge eksperimentaalsuse ja traditsioonilisuse vahel festivaliprogrammis. Kumbki väärtus ei saavutanud kindlat hinnangut; kui „Bistro Beyondi“ eksperimentaalsus pälvis üldise heakskiidu, siis „Fausti“ puhul tekitas see kõhklusi. Samal ajal „Koera südant“ analüüsidest tõsteti tugeva joonena esile just traditsioonilisust. Tõenäoliselt on tegemist kvaliteediskaalaga, millele võib hinnangu anda vastavalt sellele, kuidas lavastuse teised elemendid on omavahel kõlama pandud. Ometi võib väita, et uudset ja isikupärast lähenemist eelistati niivõrd, kuivõrd seda toetas tugev sisu ja eesmärk. Sellega seoses ilmnis aruteludel sageli sisu ja vormi tasakaalu küsimus, mis arvatavasti pole iseloomulik pelgalt eesti teatrimaailmale, vaid on omane igasugusele loometegevusele. Vastuolu kerkis pinnale iseäranis „Maria Stuarda“ arutelus: Eesti ooperikul-

tuuri traditsiooniline hoiak (julguse puudumine?) takistab žanri võimsamat arengut, kuigi tasapisi on märgata ka püüdlust piiride avardamisele. Festivali programmi peeti üldjoontes mitmekülgeks. Kuraatori julgus kandis vilja, sest põhiprogrammi üldmulje oli tugevalt eksperimentaalne ning selle kõrval paistis välisekspertidele silma eesti näitlejate andekus.

Kuigi „Draamal“ puudub žürii, on väliskülaliste hoogsad ja süvitsi minevad arutelud eesti teatrile ääretult olulised. Mõtlemisainet sai iga teatrihuviline, eriti väärtuslik on selline tagasiside truppidel endile – adekvaatse teatrikriitika vähesust kurdetakse niigi ja väliskriitikute poolt seda peaaegu ei kuulegi. Loodetavasti jätkatakse väliskülaliste aruteludega järgmistelgi aastatel just avalikus vormis, et võimalikult paljud sellest tähelepanuväärsest mõttemiitingust osa saaksid.

MIRT KRUUSMAA (sünd. 25. VIII 1992) õpib Tartu Ülikoolis filosoofiat ja poliitikateooriat.

MAARJA HELENA MERISTE (sünd. 4. X 1992) õpib Tartu Ülikoolis eesti keelt ja kirjandust.

Mõlemad on Teatriteaduse Üliõpilaste Looži liikmed ning avaldanud teatriarvustusi Eesti Teatri Festivali blogis (<http://etfestival.wordpress.com/>), Teatriteaduse Üliõpilaste Looži blogis (<http://tyllblog.wordpress.com/>) ja Müürilehe veebiväljaandes <http://www.muurileht.ee/rubriik/teater/>. Mirt Kruusmaa loomingut on ilmunud ka ajakirjas Värske Rõhk.

# RUUMIMAAGIAST

## MEELIS OIDSALU

1.

Minu esimene „ruumimaagiline“ kogemus pärineb eelmise kümnendi algusest, mil töötasin Kaitseministeeriumis protokollilemanna. Muu hulgas oli mu ülesanne korraldada Sakala tänava ministeeriumihoones, selles, mille teises tiivas asub teater NO99, kõrgete külaliste vastuvõttu. Tol ajal oli Eesti riigil suur unistus pääseda lääne eliitklubidesse NATOsse ja Euroopa Liitu ning seetõttu oli iga lääne valitsustegelase vastuvõtt omamoodi etendus, mille eesmärk oli tõestada, et Eesti on midagi enam kui postsovetlik Ida-Euroopa, et oleme võimelised arenema sama ilusateks ja tarkadeks kui lääneeurooplased. Igas protokollilises etenduses on omad poliitilised ja kultuurilised nüansid: autoritaarseid riike iseloomustab ülevoolav paraadlikkus ja punnitatud tseremoniaalsus külaliste võõrustamisel, see oli omamoodi Nõukogude aja ametlikule protokollile, samas kui meie läänepartnerid olid ametlikus suhtluses galantselt sundimatud, mitteametlikud.

Esimene asi, millega iga Kaitseministeeriumi sisenev inimene kokku puutub, on ministeeriumi välisukse juurest üles fuajeesse viiv paraadlik trepp. Trepp asub välisuksele nii lähedal, et hooletu siseneja võib selle otsa suisa komistada. Sellest trepist ei saa üle ega ümber. Välispoliitiliselt valmistab trepp minister Luigele tõsist muret. Küsimus oli nimelt selles, et halva ilmaga ei olnud võimalik saabu-

vat külalist maja ees tänaval tervitada ja ministril tuli kõrget külalist kätelda ülemisel trepimademel. Kui kõrge külaline oli välisuksest sisenenud, oma võõrustajaga silmsideme loonud ja hakanud mööda treppi üles ronima, sattusid võõrustaja ja külaline hetkeks ebameeldivasse ja ebavajalikku võimusuhtesse: NATO kandidaatriigi minister vaatas ülevalt alla, kuidas NATO liikmesriigi valitsusliige ebamugavalt järsust trepist üles ronida puhub. Luik vabandas trepi pärast oma külaliste ees ja seletas, et see oli eelmise ajastu pärand ning et trepist ei ole võimalik muinsuskaitsete nõuete tõttu ka kuidagi vabaneda. Sellest trepist jäi meile, võõrustajatele, suhu halb maitse, trepimaitse. Ja ega minister trepiga kohanenudki, lõpuks ta lihtsalt loobus külaliste kätlemisest fuajeese ja palus nad austusavalduste saatel oma neljanda korruse kabinetti talutada.

2.

Kirjeldan Kaitseministeeriumi treppi nii üksikasjalikult seepärast, et kui mõelda meid iga päev ümbritsevale füüsilisele ruumile, siis see ruum, kuhu sünnime ja kus elame, on meile ette antud, ta on meie eest ära kujundatud, valmis tehtud enne meie sündi. Meie igapäevane füüsiline ruum on meile pärandatud. Pärandatusega seoses ilmneb üks ruumi aspekt, millest on palju räägitud ja kirjutatud: ruumi ideologiseeritus. Ruum kannab endas hoiakuid ja arusaamu inimeste-

vahelistest suhetest, nii nagu too Sakala maja fuajee trepp kandis iganenud arusaama külaliste võõrustamisest, sellist arusaama, mille järgi külalislahkust osutati võimupositsioonilt. See- ga ruum on miski, millega me oleme sunnitud käitumuslikult kohanduma. Ruumile kohandatud käitumine aga vormib meie identiteeti, seda, kelleks me iseend või kelleks teised meid me käitumise tõttu peavad.

Päritud ruumi muutmine nõuab võimu ja raha. Isegi kaitseministril ei jagunud muinsuskaitseliste piirangute tõttu võimu ministeeriumi trepi ümberhitamiseks. Nii et kui Kaitseministeeriumi trepi näidet tammsaareliku suurejoonelisusega üldistada, siis me elame ja sureme „trepimaitse“ suus, suutmata päritud ruumi oma elu jook- sul ise väga palju muuta. Tihti on kor- teriremont maksimum, mida ruumiga ette võtame. Selleks, et ruum ja sinna betoneeritud ideoloogiad ja harjumused ei saaks meid käitumuslikult allu- tada, et me ei peaks ruumi ja sellesse ehitatud arusaamu inimsuhetest iseen- daks, tuleb meil ruumi iga päev kõik- sugu argistes olukordades ületada, ruumist üle saada, nii nagu kaitsemi- nister üritas igal hommikul Kaitsemi- nisteeriumi fuajeetrest mitte ainult üles, vaid ka üle saada.

### 3.

Üheks päritud ruumist ja iganenud arusaamadest ülesaamise mooduseks on peetud kunsti, eriti hästi aga sobib selleks teatrikunst. Kui üldse rääkida teatriruumi või teatrilava maagilisus- sest, siis seisneb see selles, et teatrilava on koht, kus on võimalik müstiliselt vähese ressursiga meie ümber leidu- vat kivistunud, päritud ruumi ümber kujundada. Tühi teatrilava, kuhu pole

veel midagi lavastatud, on ideoloogia- ja väärtustevaba ruum, mida me ei ole pärinud, vaid mis on meie, siin ja praegu elavate inimeste võimalus päritud ruumi ning ruumis kivistunud arusaamu, hoiakuid ja ideoloogiaid ümber kujundada ja seeläbi teadvustada ning uurida. Teatrilava on koht, kus on võimalik „trepimaitsest“ lahti saada, kuhu võib rajada kümneid erinevaid Kaitseministeeriumi fuajeeseid või kus võib lavastada kümneid erinevaid kät- lemisteremooniaid, läbi mängida ja elada erinevaid ideid, arusaamu inim- suhetest ja ühiskondliku elu viisidest.

Teatri puhul on palju räägitud hetkelisusest, ajutisusest. Teatri „siin ja praegu“ toimumist on peetud selle kunstiigi suurimaks puuduseks. Teatrist räägitakse ohvrimeelselt kui aja terrori all kannatavast kunstiigist, teatraale näib painavat igatsus tardu- mise, igaviku järele. Ent just lavaruumi tühjus ja võimalus sinna suhteliselt väheste piirangutega lühikese aja jook- sul lavastada erinevaid ruume, teatri- ruumi hõlbus muudetavus ning seelä- bi päritud ruumi küsimuse alla sead- mise võimalus annab teatri ajutisusele ja hetkelisusele vabastava värvingu. Teatri ajutisus ja hetkelisus ei tee temast aja vangi, vaid ruumi vabastaja. Teatri vabastav toime kohustab teatrit olema uuriv päritud ruumi suhtes, ole- ma ruumiteadlik, käituma iseteadva arhitekti, mitte kojamehena. Seda on kerge nõuda, ent raske teha, sest tühi lava on küll vabastav, ent ka äärmiselt ebaloomulik koht.

### 4.

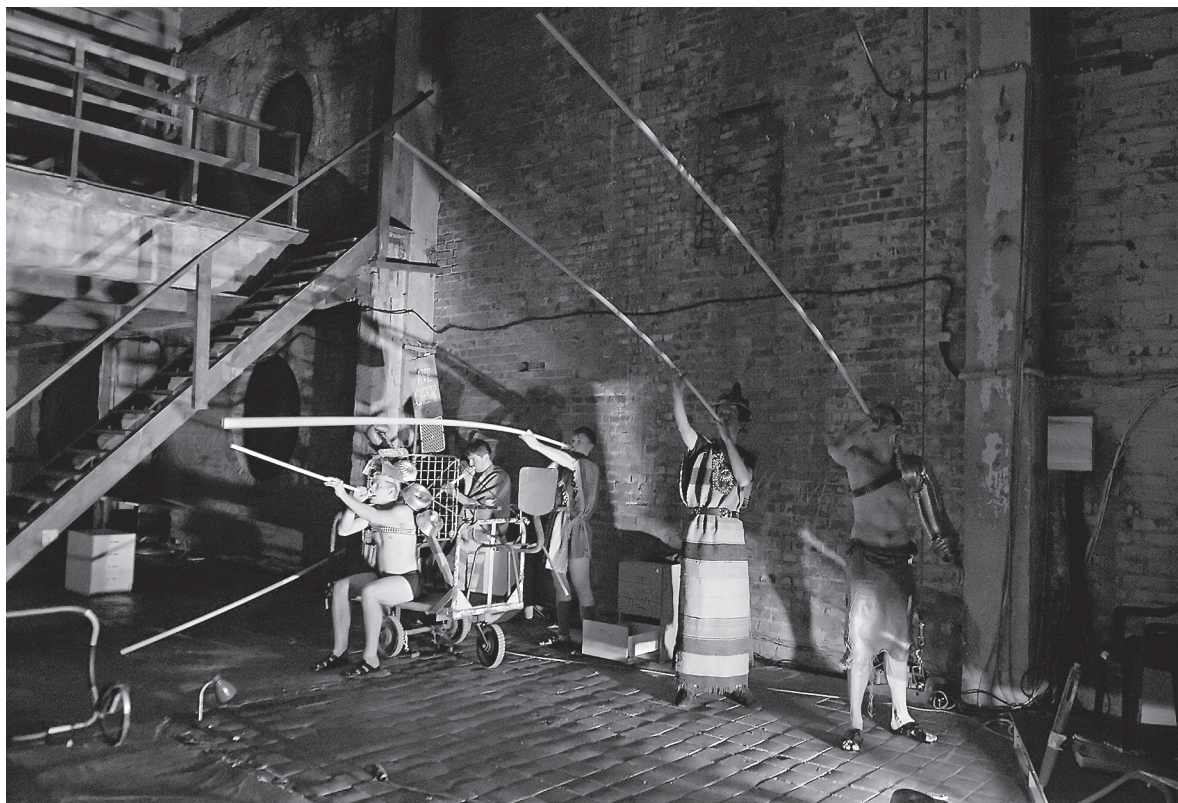
Vabadus, mida teatrilava või näi- tuseruum pakub, ei ole midagi muga- vat ega meeldivat. Rumeenia kunst- nik Mircea Cantor tegi kümme aastat

tagasi loomkatse, talutas tühja kunstisaali päris hirve ja päris hundi ning jälgis kaameraga, mis saama hakkab. Tulemuseks oli kaks ja pool minutit veidrat „loodusfilmi“ (teose nimi on „Departure“). Erinevalt tavapära- stest loodusfilmidest, kus näidatakse loomi nende loomulikus keskkonnas (vabaduses) sigimas ja sündimas, tapmas ja suremas – loodusfilmides on ju alati hullult draamat –, jääb rumeenlase teos sündmusvaeseks: hunt ei kargagi hirvele kõrri, nagu harjumuspäraselt eeldame. Selle asemel on nii saakloom kui ka kiskja stressis, sest nad ei ole omas elemendis. Loodus ei ole film, loomad ei sigi ega võitle vahetpidamata, hundil võib olla kõht täis ja mõni hirm iseäranis kartmatu, ent Cantori hoolealustel on näitusesaalis silmanähtavalt ebamugav. Tühi saal ei ole nende loomulik keskkond, seal ruumis puuduvad instinktiivset kohandumist võimaldavad keskkondlikud tingimused. On mittemidagiütlevalt valge ja piinavalt korrapärane, geomeetriliselt laitmatu ruum, milles viibides ka inimesel ilmselt pikapeale juhe kärsama läheks. Loomad ei tunne ruumi tema abstraktses, geomeetrilises olekus ära ega suuda osaliselt seetõttu ka loomulikult käituda (samasugust hetkelist peataolekut olen märganud ka kunstisaali sisenenud inimesi jälgides). Ruum ja roll on aga omavahel seotud, sest osaliselt tekib roll suhtes ruumiga: tingituna tegelase otsusest või suutlikkusest ruumiga kohanduda või kohandumata jätta (näiteks kaitseminister Luige otsusest trepist üles või üle saada). Kui Cantori teosele põhikooli klassikirjandi stiilis läheneda, siis võiks väita, et inimest ja hunti eristabki see, et kui näituseruumi suletud või teatrilavale toodud hundi

võimuses pole teha muud kui düstres- si kätte koolda, siis inimese võimuses on stressiseisundit kasutada selleks, et näituseruumi või lavale midagi luua, mis looduslikku keskkonda, päritud ruumi asendaks. Tühja, abstraktse, ent siiski füüsiliselt olemasoleva ruumiga toimetulek ja selles hakkama saamine nõuab reflektiivset pingutust, mis viiks kaugemale loomuomaste afekti- ja kultuurimustrite harjumuspärasest, reflektorsest kohaldamisest. Tühi teatrilava on julm ja ebaloomulik, suisa ebakultuurne koht – juhul kui kultuuri mõista mingi juurdunud traditsiooni või siis päritud uskumuste komplektina.

## 5.

Seoses sõnaga „ruumimaagia“ meenub mulle Friedrich Nietzsche mõte, et müstilisi seletusi peetakse sügavaks, ent tegelikult polevat nad isegi pinnapealsed mitte. Müstilisus, maagilisus, looritatus on kultuuris, poliitikas, religioonis ja sellest täni- ni lõplikult emantsipeerumata teatri- kunstis levinud tõestrateegia. Antoine de Saint-Exupéry on oma surematus „Väikeses printsis“ säärast ruumimaagiat kujukalt kirjeldanud, joonistanud välja kultuurse tõestrateegia ja kultuurilembese inimese arhetüübi: see on selline tundlik ja lapselik loojanatuur, kellele kõige olulisemad asjad on silmale nähtamatud ning kes seetõttu on vähemalt osaliselt loobunud maailma vaatlemisest. „Väikeses printsis“ kirjeldatakse olukorda, kus minajutustaja lendur üritab keset kõrbe ootamatult tema ette ilmunud väikese printsi soovi järgi joonistada lammast, aga et ta ei oska joonistada lammast nii, et väike prints rahule jääks, siis visandab ta hoopis kasti ja ütleb printsile, et



„Tühermaa”. Lavastaja: Marat Gatsalov. Kunstnik: Oksana Peretruhhina.  
R.A.A.A.M.  
Mats Õuna foto

lammas on seal sees. Väike prints on rahul, sest ta ei näe lammast ega pea temas seetõttu ka kunagi pettuma. See, mida prantsuse lendur väikese printsiga teeb, kui ta lamba asemel kasti joonistab, on probleemi erotiseerimine. Lendur kasutab abstraktsiooni, geometrilist hulktauhukat, ühe lahendamata jäänud probleemi, joonistamata jäetud lamba varjamiseks. Ta taipab, et ei suuda salapärase tegelase soove täita, et väikesel printsil on iha lamba järele, aga et tema oma nigela joonistusoskusega ei suuda seda iha rahuldada. Väikesel printsil ilmselt polegi tegelikult soovi oma lammast silmaga vaadata ja seetõttu on ta lenduri leid-

likkuse üle silmanähtavalt õnnelik. Nii nagu meesterahva jaoks pole midagi erutavamata sirmi taga riideid vahetavast naisest, nii ei paku ka väikesele printsile miski rohkem rahuldust kui kasti sees elavast lambast fantaseerimine.

Looritamine on inimsuhete eri valdkonnas laialt levinud retooriline tehnika, ent ka viis ennetada lahendamata jäänud probleemidest tekivaid pingeid. Ühelt poolt on kasti sisse peidetud lammas üdini väikese printsiga interpretatsiooni, ettekujutuse võimuses. Teisalt on oskus joonistada kasti ja veenda publikut, et seal sees elab lammas, nii tolele Saint-Exupéry

lendurile kui ka ühiskondlikku elu korraldavatele tegelastele võimu säilitamiseks eluliselt vajalik oskus. Nii lendurile kui väikesele printsile oleks olnud kasti visandamisest hoopis keerukam jätkata lammaste joonistamist. Lenduri joonistusoskust arvestades oleks jõutud printsi ootusi enim – ent mitte täielikult – rahuldava varianidini. Lendur oleks end näidanud andetu joonistajana ja väike prints saanuks hädise lamba peremeheks. Kuigi ruum on oma talumatus abstraktsuses pigem apolloonilise kui dionüüsilise alge, pigem reflektiivse kui reflektorse olemise teenistuses, tuli just ruumi abstraktsus lendurile appi, võimaldas probleemi lahendamata jätta, ent samas vältida konflikti kurnatud lenduri ja nõudliku printsi vahel.

## 6.

Tühjal teatrilaval on tuntavalt ja nähtavalt kohal ebaloomulikkus, see puuduv looduslik, loomulik keskkond, mis võimaldab kultuurilist ja instinktiivset käitumuslikku kohandumist. Tühi lava on katkestus, lahtirebitus päritud (või hirve ja hundi jaoks looduslikust) ruumist. Iga lavastaja ning lavakunstniku ees seisab küsimus, mida selle ebaloomulikkusega peale hakata. Võib minna tühjuse eiramise teed – tuua näitusesaalis higistavale hirvele pakk heina ja mõni kask saalinurka, et ta end mugavamalt tunneks; võib hakata olematut lammast peitvale kastile lillekesi maalima. Teine võimalus on aga vähemalt teatud piirini hoiduda sisseõpitud käitumusmustrite taastootmisest või kastide kaunistamisest ning hakata päritud ruumi küsimuse alla seadma, uurima. Just teatri ruumiuurimuslik potentsiaal tõstab lavakunstniku teatris keskele kohale.

Ainult ruumitundlik lavastus, milles päritud ruumi on suuremal või vähemal määral nihestatud või muul moel teadvustatud, on täies ulatuses realiseerinud teatri kunstilise potentsiaali. Lavastus, mis ei sünni päritud ruumi ja lavaruumi omavahelisest pingest, on teatrikunstilises mõttes pooltoode, eirab teatri „siin ja praegu“ toimumise põhimõtet. Nii mõnigi kord koheldakse lavakunstnikku teatris ülekohtuselt pelga sisekujundajana ja disainerina, kitsesõotja ja kastikaunistajana, kojamehena ja mitte arhitektina. Sellest lähtuvalt piirduakse lavakujunduses tihti illustratiivsuse, signaliseerimise, märgistamise ja kodukaunistamisega. Ent lavakujundamine ei ole ideaalis pelgalt esteetilise, vaid kontseptuaalse mõju ja tulemusega tegevus.

## 7.

Seekordse draamafestivali kavas oli häid näiteid ruumiteadlikest lavastustest, olgu selleks Marat Gatsalovi / Okšana Peretruhhina „Tühermaa“, Lauri Lagle / Laura Kõivu „Suur õgimine“ või Andres Noormetsa jt „Hamlet Anderson“, mille kunstiline kujundlikkus tekib osaliselt ruumi ja selles asetsevate objektide mingite omaduste aktuaaliseerimisel. „Tühermaas“ on selliseks omaduseks akustika, „Suures õgimises“ ruumi määrduvus (mida rõhutatakse perversse hügieenitundlikkusega). „Hamlet Andersonis“ söövitab massiivse vineerseina tekstuuri silmi, tuleb pärast etendust koju kaasa ja hakkab tahes-tahtmata värvima ja mõjutama seda, kuidas vaataja etendusejärgses, reflektiivses faasis oma teatrikogemust korrastada üritab. Mõni kujunduselement jääb painama, mõnest objektist või vormist ei irdugi midagi, mis võimaldaks end sõnastada. „Suu-

res õgimises" on stseen, kus Priit Vöigemast tuleb lavale, õlal vägev valge siugjas toru, mis pikalt ta järel lohi-seb. Ma ei osanud lavastust mõtestades lõpuni valge toruga midagi peale hakata, talle tähendust omistada, teda kuhugi ära paigutada, lahterdada, aga „Suur õgimine" ei oleks seesama lavastus, kui seda toru poleks laval olnud, ja minu mõtted sellest lavastusest poleks needsamad mõtted, kui nende mõlgutamist poleks seganud valge toru. Lavakujundajal on oma väga spetsiifiline retooriline võim, millega ta saab mõjutada seda, mida ja kuidas lavastusest mõeldakse.

## 8.

Teatrit peetakse sageli konservatiivseks ja reaktsiooniliseks kunstiliigiks, öeldakse, et teater on mahajääja, et sinna jõuavad ideed ja asjad hilinemisega, hiljem, alles siis, kui nad on rahvahulkadele ettekandmiseks piisavalt kultuursed, läbi nämmutatud, riskivad. Just lavakujundusega, visuaalsete ja ruumiliste vahenditega on võimalik sellele paratamatusele vastu astuda, nii et ka juba viledaks kantud lood, mille peale saalid alati enam-vähem täis tulevad, muutuvad sõna otseses mõttes vaadatavaks. Näiteks Hendrik Toompere jr ja Ervin Õunapu klassikalavastused, aga ka Andres Noormetsa mitmed lavastused on näited sellest, kuidas ruumikujundusega distantseeritakse end narratiivsest elutunnetusest. Kõige põnevamad lavastused, mida olen näinud, on sündinud siis, kui see distants narratiivse ja ruumilise väljenduse vahel ei jää kõnetuks, kui lavakunstnik ja lavastaja toimivad võrdväärsete partneritena, tandemina. Lavakujundus ei peaks olema pelgalt loo jutustamise teenistu-

ses, vaid väljendama lavastuse ideed ruumiliselt. Sel, kas lavastus on pelgalt rekvisiidikamber või tõesti lavastuse toimumise koht, on määrav vahe. „Tühermaa" kirjeldamiseks ei piisa ainult sellest, kui jutustada lugu, kirjeldada, mis toimus – „Tühermaast" rääkimiseks pidin andma vastuse küsimusele: kus ma olin?

## 9.

Eesti teatrid kipuvad neile pärandatud ruumi iseendaks pidama. Mõne teatri puhul on suisa näha, kuidas teatrimaja interjööri aegadetagune stiilistika ronib ka lavastuste reklaamplakateile ja seega otsapidi lavastustesse endisse. Ega meil moodsaid teatrimaju eriti olegi, nad on enamasti ajast ja arust, mingite erinevate epohhide varemed, monumendid aegunud arusaamadele sellest, mis üldse on kultuur või kunst või milline ühiskondlik tähendus on teatri külastamise aktil. Teatrid ei ole selles süüdi, et neil on oma väärrikad ja ajalooa majad. Aga seda eelmistelt põlvedelt päritud ruumi ei kõlba ei teatril, vaatajal ega ka kriitikul ebateadlikult omaks võtta, sest siis pole teater enam midagi, mis toimub „siin ja praegu", vaid miski, mis toimus „seal ja kunagi ammu". Lava ei ole koht, kuhu viivad teatritrepid. Lava on koht, mis algab siis, kui treppidest on üle saadud, treppimaitse unustatud. Lava võimaldab vabastada argised olukorrad ja päritud ruumid nende tavapärasest referentsiraamistikust ja defineerida nad ümber, rebida mingi nähtus harjumuspärasest, päritud ruumist lahti ja lasta tal siis oma väljarebituse ja nõutusega hakkama saada. Teater kunstiliigina pakub suu- repärase võimaluse olla ebakultuurne.

# UUS ESTEETILINE UNIVERSUM

## Tartu Uue Teatri „Vanemuise biitlid“, „Opus geographicum“ ja „Autori surm“

LIINA UNT

### Transformatsioonid

Kostüümi saab vaadata kui vahendit, mis teeb tegelase nähtavaks. Õieti siis joonistab raami näitleja tavapärase keha ümber, teeb selles või selle kaudu nähtavaks kellegi teise. Vaieldamatult on kostüüm, eriti ajalooline kostüüm, mis erineb näitleja ja vaataja ühisest kaasaegsest rõivastuskoodist, üks kõige hõlpsamaid viise anda fiktsionaalsele tegelasele selgelt eristatav kehalisus, seda etenduse kestel muuta või tugevdada. Teisalt on kostüüm piir, mis hoiab tegelast ja näitlejat lahus.

„Vanemuise biitlid“, „Autori surm“ ja „Naised valitsevad maailma ehk Opus geographicum“<sup>1</sup> (lavastaja Ivar Põllu, kunstnik Kristiina Põllu) pälvivad kõik tähelepanu oma kindlapiirilise kostüümikasutuse poolest. Kõiki iseloomustab selge koloriit, püüd üldistamise, isegi unifikseerimise poole. Olgu selleks „Opus geographicumi“ naiste pikad, otsekui maast välja kasvavad linsed kleidid, mida täiendavad pikad juuksed, „Autori surma“ tumedad ülikonnad või „Vanemuise biitlite“ kindlale koloriidile (kohati ka lõigetele) üles ehitatud piltide vahetumine. Üldistavat eesmärki täidab ka otsus mitte portreerida ajaloolisi tegelasi nende „autentse“, fotodelt tuttava välimuse kaudu. Omamoodi on ka selle taustal raamistamine, sest nii ajaloolised fotod kui ka teised lava- või

filmi- ja teletõlgendused on alati subjektiivsed kujutised, mille populaarsuse (ja sellega mällu kinnistumise) põhjused ei pruugi kuidagi olla seotud sellega, kas foto väljendab isiku (või rolli) tüüpilisi, iseloomulikke omadusi. Seda eriti näitlejate, lavastajate, muusikute ja teiste lavapersoonide puhul, kus on võimalik rääkida rolliportreest kõige laiemas mõttes, kus nn lava mina ei pruugi kattuda tema igapäevasega. Paratamatult jõuame mitmekordselt raamistatud kujutisteni, mille lahenduseks on laval üldistatud kujund ajastule tüüpilisest esteetikast. Probleemaatiliseks jääb siin „Opus geographicum“, mis ei paigutu kindlalt ühte ajastusse ning ei kasuta tegelaskujudena kindlaid ajaloolisi isikuid (Johannes Pääsuke ehk välja arvatud).

Teine oluline erinevus „Opus geographicumi“ ning „Vanemuise biitlite“ ja „Autori surma“ vahel on transformatsioon. Ehkki ka „Opus geographicumis“ vahetavad (mees)näitlejad kostüüme, kehastuvad erinevateks tegelasteks, on strateegia klassikaline: kostüümivahetus tähendab muutust, konkreetset juhul siis uut tegelaskuju. „Vanemuise biitlite“ ja „Autori surma“ transformatsioon on teistsugune, kusjuures kostüümide vahetamine, mis võiks anda vaatajale märgi uuest tegelasest, ei täida kummaski lavastuses otseselt seda funktsiooni.



Märgiline on „Vanemuise biitlite” avasteen – lavale tulevad lavalt kummardamast naasvad näitlejad, kes hakkavad publiku silme ees riideid vahetama. Neil on tulles seljas ühesugused valged tunked, nende pesu on sarnane ning uute kostüümidega luuakse ühtne pruun koloriit. Analoo-giline stseen kordub lavastuses perioodilisel, andes lavastusele ka kindla visuaalse rütmi, millele aitab kaasa ka video vahetekstide kordumine. Ehkki edaspidi on kostüümid osaliselt individualiseeritud, on raske välja tuua läbivaid karakterseid jooni ning peamist rolli mängib otsus luua iga kostüümvahetusega uus tugev koloriit (andes tõlgendusvõimaluse, et iga ümberriietumine on uus periood tegelase elus, nagu Picasso sinine või roosa periood).<sup>2</sup> Rõhk asetub millelegi, mis on konkreetse tegelase ülene. Samale üldistavale loogikale viitavad ühesugused tunked, millega lavale tullakse, ühesugused polod või püksid, mis (taas)loovad estetiseeritud ettekujutust ajastust. Koloriidis on terav vahe „Ird, K.” pruunikashalli maailmaga, põlatud nõukogude pruun on siin kaunis ja kütkestav.

Avasteeniga projitseeritakse muidu anonüümsesse ruumi sattunud publik lava taha (ruum meenutab mingil kummalisel kombel oma toolide ja helevalgega Kubricku „Kosmoseodüsseiat”). Üldse on „Vanemuise biitlitele” iseloomulik publiku vaatepunkti pidev nihutamine (erinevad ruumid lava taga, erinevad korterid), mis, arvestades ühepildilise lavakujunduse tingimusi, toimib erakordselt sujuvalt. Siin satub vaataja tema mõistes keelatud alale, näitlejate garderoobi, ja talle näidatakse maagilist ümberkehastumise hetke. Esiteks kaasneb

kujutlusega näitleja garderoobist, mis on argipraktikas pigem tööruum, oma mütoloogiline kihistus, mida toidavad nii legendid näitlejatest, kes tundideks garderoobi peituvad ja sealt „teisena” väljuvad, kui televisiooni armastus garderoobis tehtud intervjuude vastu (soovitavalt veel peegel kaadris, mis rõhutab piiril, seal ja teisel olekut). Teiseks, vaadates teatrit teatud laadi rituaalse praktikana, on garderoob liminaalne ruum, avalikkuse pilkude eest varjatud piiritsoon, kust saab alguse rituaaliks vajalik ümberkehastumine. „Vanemuise biitlites” konstrueeritakse publiku silme all uus paralleelne esteetiline keha. Riietumisstseenide kordamine, eriti olukorras, kus ei ole selge, kas vahetub tegelane, vahetub elupeeriod või riietub fiktsionaalset tegelast mängiv näitleja fiktsionaalseks näitlejaks, kes teda äsja kehastas, rõhutab transformatsiooni pidevust, keha ei ole stabiilne ühik, vaid pigem protsess. Piiri erinevate kehade vahel hoitakse „Vanemuise biitlites” pidevalt lahti. Ometi ei vii see pertseptiooni ebastabiilsuseni, küllap tänu korduvalle, ka laval rituaali mõõtu omandavale struktuurile. Seega muutub kostüümist tähtsamaks kostüümvahetus ise, pidev liminaalsus.

Vahepeal esinev alastus (või poolalastus) on samamoodi liminaalne seisund, mis tekitab teist laadi huvi kui kostüüm. See kannab endas otsekui lubadust näidata näitleja keha sellisena, nagu ta on, võimaldada sissevaadet privaatsfääri või salasissusmusse, millest me vaatajatena muidu ilma jääme. Avalik lahtiriietumine on pöördvõrdeline ümberkehastumisega, mida tavaliselt seostatakse lavataguse salamaailmaga, ning see asetab keha oma vahetus tajukategoorias, oma

kehalisuses, mis kõnetab vaatajat tema kehalise kohalolu kaudu, eraldi fookusse. Fenomenoloogilises mõttes on maailma tajumine keha kaudu tajumine, keha annab meile maailma, asetades meid füüsilisse keskkonda selle füüsilise osana. Merleau-Ponty järgi võib käivitavaks jõuks pidada empaatiat, teise objekti tajumist endaga sarnaselt samas füüsilises ja füüsilikes ruumis võrdväärselt toimiva (nähtava ja end nägeva, liikuva ja end liigutava) kehana. Seega on kehani jõudmine fundamentaalne akt.

Ent „Vanemuise biitlid“ tühistab paljastamise võimaluse, selle tähenduslikkuse. Esiteks raamib alastust avastseen, mäng mängus, mis võtab meilt kindluse tegelase transformatsiooni suuna ja olemuse mõttes. Teiseks apelleerib puhastatud esteetiline vaatepilt üldisele, viies miinimumini isikliku või intiimse dimensiooni. Kolmandaks luuakse kordustega olukord, kus kihistusi on nii palju, et näitleja enda keha kaob selle taha ära. Kui mõelda kostüümist kui raamist või piirist, mis teeb tegelase nähtavaks, siis on tegu pideva piiriületamisega, mis viib ühel hetkel selleni, et ei pruugi enam näha näitleja keha tema pärisomana, tema endana. Keha ongi pidevas muutumises, transformatsioonis. Aoiffe Monks<sup>3</sup> juhib tähelepanu laval konstrueeritavate (ja konstitueeritavate) kehade paljususele (näiteks ekspressiivne keha, töökeha, tegelase keha, esteetiline keha jt), seega on keha laval niigi pidevas muutumises ühest olekust teise, kuid harva on see niivõrd nähtavaks tehtud. Nii muutub ümberriietumine raamivaks sammuks, mis asetab kõik muud alastused teise konteksti, nii kolimisstseeni kui ka Maarja Jakobsoni monoloogi. Mõte alasti kehast kui kos-

tüümist ei ole kindlasti uus. Mainitud monoloog on tõenäoliselt üks esteetilises mõttes kõige kaunimaid stseen, mida ma eesti teatris olen näinud. Stseen eksponeerib võrdselt keha kui subjekti ja objekti, muutes nii mõnes mõttes lavastuse struktuuri iseloomustava kehade paljususe mitte ainult nähtavaks, vaid ka tajutavaks. Monoloogi lõpp ühtaegu nii ironiseerib kaanonite üle kui ka tuletab meelde, et sõna on üks mõtte nähtavaks tegemise vahend ning et implitsiitne kehaline tajumine on üks mõtlemise vorme. Kehalisus, mis lavastuses vahetu tajuna esile tõuseb, käivitab teistsuguse fenomenoloogilise taju, muutes nii kehalisuse, eeskätt fenomenoloogilise, mitte seksuaalse keha, lavastuse üheks võimalikuks võtmeks. Kehalisus tähendab siinkohal vahetut kohalolu, ühist kogemust samas keskkonnas, mis toimub ainult sel hetkel. Hoolimata individuaalsest tajuerinevusest on siiski tõenäoline, et inimeste kogemuses on midagi sarnast. Kui viibime samas ruumis, kogeme enam-vähem sama temperatuuri, sama värvi, sama lõhna, teades küll, et need kogemused saavad erineva emotsionaalse väärtuse ja tõlgenduse. Kehalisust ja kohalolu on võimalik vaadata individualismi ja eraldatust tasakaalustava jõuna, mille poole lavastus/kujundus näikse pürgivat. Tulemus on see, et elamus ei ole ainult intellektuaalsetes kategooriates kirjeldatav, vaid nagu Jaak Allik oma arvustuses hüüatab: „Ja ometi on laval kõik õige! See on sama fluidum! See on sama aura! See on sama põnevusega jälgitav (ja tihti mitte tuhkagi arusaadav) nagu tol ajal meile lavalt tulvanu.“<sup>4</sup>

„Autori surmas“ uue rolli võtmine uut välimust kaasa ei too, üleminek ühest maailmast teise toimub pigem

heliliselt. Kõik tegelased on rõivastatud tumedatesse ülikondadesse, mis kannab vist veel lavakeeles teatava anonüümsuse, nullkostüümi tähendust. Ülikonda on võimalik vaadata kui univormi, mille individuaalsed tähendused on miinimumini viidud. Veel paarkümmend aastat tagasi kehtis see ka igapäevaelus, kus nüüdseks on ülikond muutunud pigem marginaalseks ja viitab teatud ametitele või olukordadele. Ehkki mulle tundub, et lavakonventsioonidest ei ole see kasutus veel täienisti kadunud, võibolla ka seetõttu, et ei ole asemele leitud sama head universaalset koodi. Igal juhul kehtestavad „Autori surma“ ülikonnad oma vanamoelisuses ka teise ajastu. „Vanemuise biitlites“ kehtestatakse minimeeritud tähendusega kostüümina küllap pesu, „Opus geographicu-

mis“ muutuvad selleks ühesugused kleidid.

„Autori surmas“ vahetab kostüümi asemel olukorda jutustaja hääli. Ta ei anna viiteid aja ja ruumi, vaid vahetu kehalise olukorra kohta, selle kohta, mis tegelasega kohe juhtuma hakkab. Seegi provotseerib kehalist kohalolu, valmistab ette füüsiliseks reaktsiooniks. See on tekst, mis toob kehasse. Ja see puudutab samavõrra ka vaatajat. Kuna füüsiline muutus puudub, siis on ka tegelaste, olukordade muutumine arusaadav eeskätt kehalise taju kaudu, olukorra fikseerimise kaudu iseendas. Verbaalne informatsioon, mida lavalt antakse, ei ole (küllap teadlikult) kujutluspildi jaoks piisav, seda tuleb paratamatult täiendada teiste meeltega. See on mäng *par excellence*, mitte ainult mõttemäng erinevate stsenaariu-

„Ird, K.“. Autor ja lavastaja: Ivar Põllu. Kunstnik: Krisiina Põllu.  
Esietendus 18. III 2010.  
*Andres Keili foto*





„Vanemuise biitlid”. Autor ja lavastaja: Ivar Põllu. Kunstnik: Krisiina Põllu. Esietendus 31. III 2012.

midena, mis võinuks juhtuda Valgrega, kui ajalugu läinuks teisiti, vaid just nimelt selline mäng, mida mängivad lapsed. Antakse lähteolukord („lähed vanaemale pannkooke viima”; „ärkad ja näed aknas tuld”) ning aeg ja ruum tekib seda ühiselt lahti mängima hakates. Küsimus on sõnas ühiselt – mäng on võimalik vaid mängus sees olles, mängu käigus toimuvaid muutusi ja tekkivaid tähendusi on võimalik mõista ainult seestpoolt. Väljapoole jäädes ei ole võimalik jälgida tähenduse omistamise protsessi, mis muudab raadio malekellaks või äsja Valgret kehastanud näitleja Valgre pojaks. Kuigi vaataja võimalus mängus osaleda eri-

neb näitleja omast, ei muuda see sees olemise tingimust väiksemaks. Põllu seab kaasasoleku, vahetu kohalolu (ja mitte ainult intellektuaalse, vaid jagatud füüsilise kohalolu) eeltingimuseks, kuna muidu muutuvad stseeni- ja rollivahetused jälgimatuks.

### Oma universum

Nii „Vanemuise biitleid”, „Autori surma”, „Opus geographicumi”, kuid ma usun, et ka „Ird, K-d” on võimalik vaadelda suletud süsteemina. Nad loovad kindla ja iseseisva fiktsionaalse terviku, mis paikneb väljaspool tavaaega ja -ruumi. Nad on fiktsionaalselt reaalsed, esitatud tervikliku struktuu-

rina, kus kehtib oma loogika, mis põhjendab ka fiktsionaalselt fiktsionaalseid elemente nagu näiteks valgusega töötav telefon. Sisemisest struktuurist, oma mängureeglitest sündiv tõlgendatavus on nende iseseisvuse suurim pant.

Esiteks võimaldab seda lavastuste ajaloolise konteksti lahendus. Nii „Ird, K.“, „Vanemuise biitlid“, „Opus geographicum“ kui ka „Autori surm“ on paigutatud kusagile ajalukku, mitte täpselt identifitseeritavasse ajalisruumilisse tegelikkusse. Kammertooni annab juba „Ird, K.“, mis toimub Vanemuise lavapõrandal-lavaplaanil raamituna Vanemuise vanast eesriidest. „Vanemuise biitlites“ loob ruumi valgete ribakardinate kaar, mille keskel paiknevad erinevad, kohati Vanemuisest tuttavad publiku toolid. Publiku ees asetsev neljas sein mängitakse nähtavaks. Jaak Allik<sup>5</sup> on näinud selles ruumis sarnasust Vanemuise ovaalsaaliga. „Autori surm“ leiab aset ürgpimedas ruumis, mille üht seina katavad mustaselgsed raamatud/videokassetid ning kus on aken, millest vähemalt esialgu ei paista midagi. Ruum jääb aja ja koha poolest identifitseerimata. Kõikides neis on püütud luua iseseisvat maailma, mis asub väljaspool aega ja ruumi.

Kõige selgemalt võimaldab seda muidugi „Opus geographicumi“ pseudomütoloogiline maailm, mille ajaline koordinaadistik ulatub teksti järgi keskajast tänapäeva. See on ajutiselt materialiseerunud utopia naiste ühiskonnast. Seega ei välista lavailm otseselt ümbritsevat Raadi lennuvälja, vaid tuleb selles ajutiselt ilmsiks. Mänguruum paikneb kolme nõlva vahel, mille keskele on rajatud tiik. Neljanda külje sulgevad publiku poodiumid,

moodustades nii väikese oaasi, kuhu välismaailm sisse ei tungi. Naistele on see nende enda valik, nad on omatahtsi maailma välja lülitanud.

Ruumiliselt iseloomustab seega kõiki keskkondi suletus ning teisalt ka välismaailma ootamatu, aga piiratud sekkumine. Kui „Ird, K.“ viitab kindlalt piiritletud lavaplaani aluseks võttes ülejäänud ruumidele, mis on lava kõrval ning kust ilmuvad lavale mitmesugused objektid, siis „Vanemuise biitlid“ on juba konkreetsemalt mängitud poolhermeetiliseks üleminekuruumiks. Ruumi suletus joonistub välja sellest, et tegelased teisi ruume ei näe ega taju, küll aga avanevad selles aknad, asjad ilmuvad ja kaovad, seintest saab läbi käia ja tulevik teeb otseülekannet. Need, kes on üle piiri läinud, näevad suletusest väljapoole, olgu selleks siis „Vanemuise biitlite“ lõpustseenid, mis viivad lõbusa peoni seinataguses garderoobis, mida seekord markeerib ka grimmipeegel koos põlevate lambipirnidega, või „Ird, K.“ psühheedealne lahkumine kosmosesse. Eriti „Vanemuise biitlites“, kus fiktsionaalne maailm mitmekihiline, on lavastuse fiktsionaalne ruum laiem kui lavapilt. Ka „Autori surma“ iseloomustab fiktsionaalse ruumi teadlik laiendamine väljapoole. Vaheajale minnakse teadmise, et oleme Raimond Valgre majamuuseumis (millele viitab ka palve panna enne etendusele minekut jalga kilesussid) ja publik on oodatud sellega tutvuma. Analoogilist strateegiat ning samalaadset suletust kasutatakse ka „Ird, K-s“, kus vaheajal sunnitakse jalutama või pirukaid ostma.

Suletusest ei saa mööda ka „Autori surmas“. On ühtlaselt must ruum, kus toimetavad tumedatesse ülikondadesse rietatud mehed. Uue Teatri Laia



„Naised valitsevad maailma ehk Opus geographicum“. Autor ja lavastaja: Ivar Põllu. Kunstnik: Krisiina Põllu. Esietendus 8. VIII 2012.

tänava teatrisaal on tavapärase asendi suhtes pööratud, teatrikülastajad sisenavad teiste inimeste pilkude all üle lava. Vaatajad näevad, kuidas nende sissetuleku tee etenduse alguses suletakse. Väljapääsu ei ole. Ehkki ruum on selgelt jagatud lavaks ja saaliks, tekib tumedusest ühise keskkonna taju. Kristiina Põllu kasutab taas osavalt koloriiti, must on kõikehõlmav, valguskiired valgustavad välja pimeduse, mitte ei anna oluliselt valgust. On omamoodi oksüümoron, et seda ühtset ja unifitseeritud ruumi kasutatakse omavahel seostamatute kohtade või ruumide ahela loomiseks. Juhistena kõlavate tekstilõikude abil luuak-

se ruumis katkestused. Iga uus stseen (mis tähendab uut tegevusstsenaariumi) peaks looma uue ruumilise konteksti – Venemaal, Berliinis, Ameerikas, Eestis; enamasti jääb ruum tegevuse ja sõnade kaudu täpsemalt isegi kirjeldamata. Tegevus toimub õues, maja akna all. Spordisaalis. Kusagil toas. Kabinetis. Vanas kirikus. Ruumi loomiseks ei kasutata visuaalseid ega ka otseselt selleks suunatud verbaalseid märke. Ei julge üldistada, aga on teatud oht, et neid ruume ei tekigi või nad on oma ühistumeduses nii eristamatud, et tegevuspaik ei kõnele tegevusele kaasa, ehkki puhtruumiliselt on nad liigendatud nii vertikaalselt kui ka

horizontaalselt (teise korruse kasutamise). Kuigi põhjust oleks – erinevad stsenaariumid, mis Autori elus oleksid võinud juhtuda, viivad teda väga erinevatesse paikadesse. Ma ei pea silmas ruumis väljenduvate sotsiaalsete ja majanduslike suhete esiletoomist või tegevuskoha illustreerimist, küll aga võimaldaks selgem (ka mittevisuaalne) eristamine luua erinevaid atmosfääre, mis ühelt poolt liigendaksid pimedasse sisekosmosesse sumbuvat lavastust, teisalt aitaksid luua fookust. Pigem tekib teoreetiline teadmine nende olemasolust. Ka stsenaariumid Valgre erinevatest elulugudest kipuvad jääma teoreetiliseks fantaasiaks, mida on võimalik paari lausega kokku võtta.

Mõeldes kehalisusele ja kohalolule, millest oli varem juttu, siis siit saab alguse ka lavastuse suurim paradoks. Ehkki on loodud kõik tingimused suurepäraseks mänguks – „mis oleks siis

kui...” on suurepärase kutse kaasa tulla –, jäi minu jaoks isiklikult sellest väheks, et mänguga kaasa minna. Teoreetiliselt selle mehhanismi üle mõtlemine on köitvam kui selle kogemine. Seda on võimalik kirjeldada fluidumi puudumisena. Teisalt tuleb tõdeda, et verbaalne, visuaalne ja tegevuslik info ei täiendanud järelkult üksteist piisavalt, lavasüsteem jäi liiga kinniseks, et pakkuda kaasamängimise võimalust, kuigi ühel või teisel kombel kasutati sama süsteemi, mis „Vanemuise biitlite” juures töötas. Lava oma igikestvusega muutus pigem vanglaks, kus puudub pidevus. Mänguruumiks, milles toimimise reegleid muudab pidevalt sekkuv mängujuht oma instrueerivate olukorra kirjeldustega. Ei saa välistada, et see ongi taotlus ning suletus ja pidetus ongi autori pärisoma. Omauniversum, kust välja ei pääse. Siis on mõtte keha kaudu tajumisest omal kohal.

„Naised valitsevad maailma ehk Opus geographicum”.





„Autori surm”. Autor ja lavastaja: Ivar Põllu. Kunstnik: Kristiina Põllu.  
Esietendus 6. III 2013.  
*Gabriela Liivamäe fotod*

Analoogilise kinnise süsteemi loob ka „Opus geographicum”, eeskätt oma müütilise aegruumilise konteksti kui esteetilise tervikuga. Muidu iseloomustab mainitud lavastuste kujundust alati kerge nihe korratuse poole, nende esteetiliselt väljapeetud maailm ei ole täiuslik. Ribakardinad ei ole päris sirged, ülikonnad ei ole täpselt parajad, põrandariie on veidi kortsus või must ei ole päris must. Kujundused sisaldavad kogu aeg inimlikku eksimust, mis teeb nad inimmõõtmeliseks. „Opus geographicumis” on inimlikustav viiga viidud miinimumini, eriti kostüümis. Ja kostüümid on erakordselt kau-

nid, joonistades välja nii naiste figuuri kui ka rõhutades nende kuninglikku hoiakut. Korduvuses moodustavad need kokku ansambli, mis annab oma koloriidiga keskkonna rohelusele kerget. Ent nende ühesugusus, mis võimendab esteetilist tervikut, mõjutab ka lavastuse tõlgendamist. Üldistatus, mis avaldub univormina mõjuvates kostüümides, viitab „Vanemuise biitlite” ja „Autori surmaga” analoogilisele lähenemisele ning paratamatult vähendab tegelaste individuaalsust (ja alateadlikult rõhutab nende allumist ühiskonna/kommuuni ideaalidele). Kostüümid tekitavad assotsiatsiooni



ooperiga; erinevalt draamast võimaldab see sagedamini mängida sarnaste kostüümide grupeerimise ja nende kaudu pildi võimendamise. Ma arvan, et ooperlikkus ei olegi väga valesõna lavastuse kirjeldamiseks. Kui nii kostüümikujunduses kui ka sekkumistes looduskeskkonda (tiik, maja puu otsas, kuu jt) on tulemus hõrk, mõjuvad estetiseeritult ka teised aspektid, eriti tinglik töötegmine, näiteks pesupesemise markeerimine, tinglik riisumine asfaldiribal. See kõlab kokku Tauno Aintsi muusika kasutamisest tuleneva ooperliku tinglikkuse või tõstetusega.

Tinglikkus loob võõrandust, mis teeb utopia kui idealistliku maailma mõistmise lavastuses võrdlemisi raskeks. Utopia ei nõua ainult taotluste, vaid ka seda sünnitava kire mõistmist. Muidu jääb see maailm kaugeks ja võõraks, mida on lihtsam vastu võtta ühe meele abil, kuna kõikidele ei jätku toitu. „Opus geographicumi“ taga on kõitev intellektuaalne konstruktsioon nii oma müütilises kui ka tänapäevases (ja intervjuudest lähtudes ka isiklikus) dimensioonis, aga võibolla väljenduski see selgemalt autori-lavastaja intervjuudes, kuna ooper on oma loomult polüfooniline žanr.

Kõigile mainitud lavastustele on iseloomulik oma mängureeglite kehtestamine, mis mitmel juhul saab väljenduse just kujunduse kaudu. Ka üldisemalt lähtuvad need mängumaailma kehtestamise loogikast, mis eeldab vaatajalt tavalisest suuremat mõtestatud kohalolu, osalemist vahetus sündmuses. Kuigi see omauniversum ei ole hermeetiline, sisaldab see vaid valitud viiteid väljapoole. Välisilmast selle tõlgendamisel alati otsest kasu ei ole, vähemalt mitte selle universumi seadusi tundmata. Sees olemine on kõik.

### Kommentaariid:

<sup>1</sup> Valik põhineb eeskätt ajalistel piiridel. Kindlasti saaks üldistusi teha ka nn teatritriloogia põhjal, aga „Endspieli“ vaatamisest on liiga palju aega möödunud, et seda mõistlikult käsitleda. Samas näib, et nii „Autori surmas“ kui ka „Opus geographicum“ arenevad mitmed jooned edasi, nii et oleks kahju piirduda vaid triloogiaga.

<sup>2</sup> Olen kolme vaatamiskorraga suutnud iga kord erinevalt tõlgendada, kas ja kui palju rolle vahetatakse. Tekstiraamatus on stseenides erinevad tegelaste nimed, ehkki lavastusest ilmneb kohati, et kinni on peetud samast loogikast (näiteks Maarja Jakobson mängib mitmes stseenis Teist Naist). Samas on pressifotode alla välja toodud ainult näitlejate nimed, nagu oleksid need rollinimed. Ma ei ole pidanud tähtsaks ka seda täpsustada, sest iseenesest on selline vaba struktuur vägagi inspireeriv.

<sup>3</sup> Aoiffe Monks. Actor in Costume. Houndmills and New York: Palgrave MacMillan, 2010, lk 20–23.

<sup>4</sup> Jaak Allik. Vanemuise biitlid – Ivar Põllu ABBA. Postimees 4. IV 2012.

<sup>5</sup> Allik 2012.

# LILLED FOONILE; KUIDAS VAADATA TEHNOLOOGILIST TEATRIT?

HENRI HÜTT, EVELYN RAUDSEPP

*...ja kostab kolmas kutsung, publiku-  
valgus hämardub, argipäeva helikillud  
asenduvad ootusäreva vaikusega ja eesriie  
avaneb. Suured tumedad massiivid lahke-  
nevad, mootor käivitab ülekandemehhanis-  
mi, tross lööb helilaine võnkuma, prožektorid  
ärkavad...*

*...kõik on oluline.*

Tehnoloogilise teatri sfäär on üha jõulisemalt kehtestanud oma positsiooni Eesti teatrimaastikul: kunstiliste katsetuste arv on kasvanud, praktiliseerivate kunstnike ring laienenud, lavastused on esindatud festivalidel ja saanud laiemat tunnustust ning sisenevad ka kujutava kunsti ruumidesse („100 aastat MIMprojecti: Manfred MIMi elu ja looming 1920–2020“ Tallinna Kunstihoones; Taavet Janseni näitus „Fuck Interpolation“ Hobusepea galeriis; Hans-Gunter Locki, Taavi Suisalu, Kilian Ochsi ja Janno Bergmanni „Äraoleku kohalolek“ Tartu Kunstimajas). Mis on tehnoloogiline teater? See on Eestis sündinud ja välja kujunenud mõiste ja kontseptsioon, millega on tegeldud juba peaaegu kaksikümmend aastat. Tänapäeva tehnoloogilise arsenaliga kasutamine teatripraktikas on iseenesestmõistetav ja saanud loomulikuks osaks lavaruumist, kuid tehnoloogilises teatris on määrav pöördumine, mitte ainult selle kasutus. Tehnoloogiliseks teatriks võibki nimetada teatrit, kus tehnoloogia ei ole vahendav ega muid lavastuskomponen-

te toetavas funktsioonis, vaid omab keskset rolli kogu lavastuse olemuses ning selle kasutamine on iseseisev ja nähtaval kohal. Millised on tehnoloogilise teatrimasina komponendid ning mis hoiab teda töös?<sup>2†</sup>

## DRAMATURGIA

Tehnoloogilise teatri mõistest näikse loogiliselt tulenevat lavastuste teemad tehnoloogia rollist ühiskonnas, lõpmatust võidujooksust tehnoloogiliste uuendustega, masinate „maailmavallutusplaanidest“, kuid Eesti praktikas pole siiani tehnoloogia olnud fiktiivne peategelane, vaid justkui vormiline jutustaja. Tema olemust lavastusprotsessis saab vaadelda peamiselt kahel suunal: objekti- ja kontseptsioonipõhise lähenemisena. Objektipõhisel lähenemisel siseneb kunstnik ruumi ning uurib olemasoleva materjali füüsilist käitumist, konstrueerib erinevaid kooslusi ning asetab need performatiivsesse keskkonda, luues selle kaudu lavastuse dramaturgia. Selle suuna alla võiks paigutada näiteks Erik Alalooga ja Andreas W eestvedamisel loodud lavastused. Kontseptsioonipõhine lähenemine võtab fookusse idee lahtimõtestamise ning lavastuspildid hakkavad koonduma seda avavate tehnoloogiliste tegelaste ümber. Alusmaterjaliks on enamasti valmisobjektid (*ready made*), millele hakatakse omistama „hinge“ ning metafoorseid suhteid ümbritsevaga – nii

saab kõlarist kõneleja, prožektorist mõtlik vaatleja. Sellist lähenemist on praktiseerinud näiteks Taavet Jansen.

Tehnoloogilises teatris ei kehti n-ö traditsiooniline dramaturgia mõiste, sellel on laiem tähendus – kuidas stseenid on kokku pandud või kuidas on lavastuse erinevad osised omavahel pingestatud. Lavastuste analüüsis võib aga läbivalt rakendada tehnoloogilist dramaturgiat ehk vaadelda, millise struktuuriga toimib lavastuses tehnoloogiline arsenal: milliseid tehnoloogilisi üksusi kasutatakse, kuidas neid rakendatakse, millise väärtuse need omandavad, missugune on nende positsioon, kuidas need suhestuvad muude lavastuskomponentidega jne. Valguse, heli, video ning masinate koostöö on n-ö tavapärase teatriruu-

miga võrreldes iseväärtuslikum ning rõhutatult välja valgustatud. Erinevad komponendid toetavad lavastuse kui terviku toimimist, kuid neid saab vaadelda ka kui soleerivaid tegelasi. Tehnoloogilises teatris puudub keskset rolli hoidev ning lavastuse kulgu kehtestav näitleja, kelle puudumine annab üldjuhul fooni hoidvatele lavastusvahenditele sisuliselt kandvama osa ning orkestrina esinenud tehniline koostlus saab solisti rolli.

## RUUM

Tehnoloogilisele teatrile on omane otstarbekas ruum – kõik laval olev leiab lavastuses rakendamist ning butafoorset lisaväärtust ei paista lavastuse keskkond vajavat. Dekoratiivsus sisaldub tehnoloogias endas: objekti-

„Materjali vastupanu“.  
Krõõt Tarkmeele foto





„Funk Kon”.  
Varmstudio foto

de väljanägemine on tehtud esteetiliselt piisavalt tähenduslikuks, et tajuda praktilisuse ja illustratiivsuse koostumist. Selline otstarbekalt sisustatud lavaruum võib jätta mulje tühjast ja paljastatud ruumist (kogu lavatehnika – valgustid, juhtmed, helipuldid jms – on peitmata). Heli-valgus-video annavad aga võimaluse ruumi mõõtmetega dünaamilisemalt mängida.

## HELI

*Kõlar selgitab materjalide purunemise erinevaid teooriaid, ise samal ajal pressi surve all deformeerudes. Tekib empaatia hinge heitva kõlari vastu. Nii räägib kõlar Erik Alalooga ja Andreas W lavastuses „Materjali vastupanu” (2012).*

*Aeg-ajalt ilmub konkreetselt piiritletud valgusvihku omapärase väljanägemisega kõlar, mida jälgides jääb mulje, et kostvad helid ongi tema tekitatud – hägustub helikandja ja helitekitaja roll. Nii kehtestab end karakterina lavaruumis kõlar Taavet*

*Janseni lavastuses „It’s Nothing Really” (2008).*

Helikunstil on tehnoloogilise teatri lavastustes jõuline roll. Võrreldes eelnevalt mainitud objekti- ja kontseptsioonipõhist lähenemist, saab vaadelda heli kasutamist tehnoloogilises teatris. Objektipõhine lavastuskeel loob tihti helisid / mängib muusikat lavaruumis olevate vahenditega ning see tegevus saab iseseisvaks performatiivseks aktiks. Kontseptuaalses lähenemises on heli pigem eelnevalt komponeeritud ning oma olemuselt elektrooniline salvestis, millega vajadusel manipuleeritakse (ja ka *live*’is miksitakse). Sel juhul saab heli osaks kõlari karakterist või fooniks ruumi loomisel ning võib olla iseseisvalt stseeni tuum või taanduda vaid kujunduselementiks. Mõlema lähenemise puhul saab heli lavastuses käsitleda omaette komponendina, sest tema tekitajat/edasta-

jat ei varjata – peale kuulmise väärtustatakse kuuldava tekitaja füüsilist vormi.

## VALGUS

*Valguse tants, üks ahvatlevamaid ja enim ruumi täitvaid hetki tehnoloogilise loojutustaja silmis. Nii tantsisid liikuvpea-prožektorid duetti lavastuses „Man and Machine” (Taavet Jansen, Mikko Orpana, Päär Pärenson, Juho Rahijärvi, Renzo van Steenbergen, 2008), samuti profiilprožektorite kandilised valgusvihud lavastuses „The Reader” (Henri Hütt, 2010) ning erinevaid toone kiirgavad LED PAR prožektorid lavastuses „Materjali vastupanu”.*

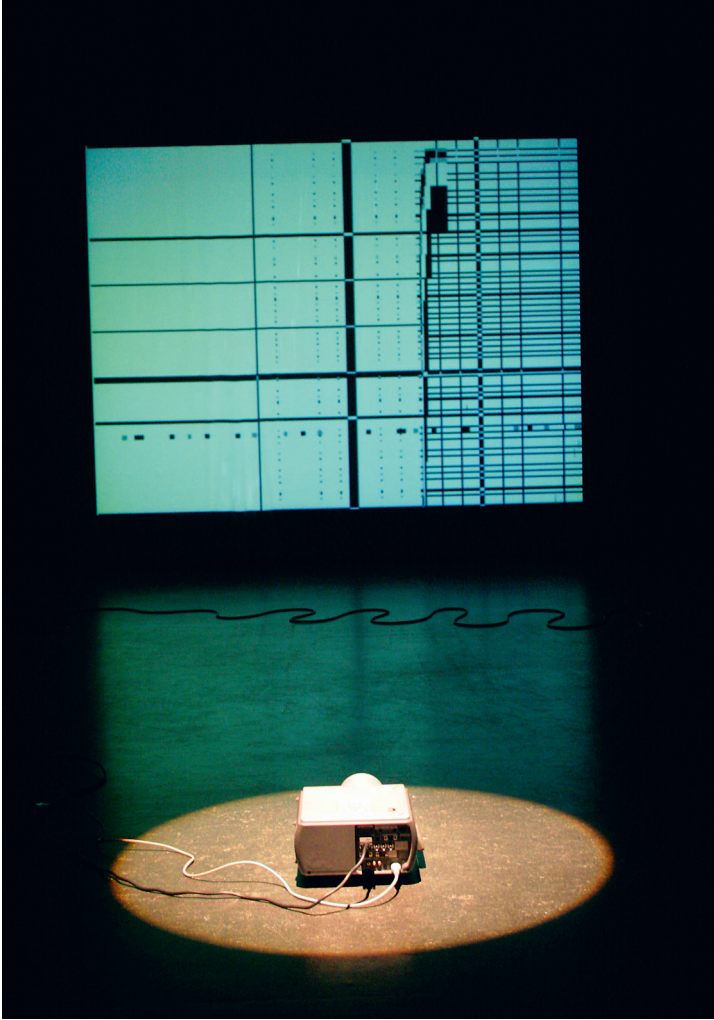
Erinevalt n-ö klassikalisest teatrist ei visualiseeri valgus tehnoloogilises teatris ajalisi või emotsionaalseid muutusi (päeva ja öö vaheldust, aastaaegade muutust, stseenide emotsionaalset „temperatuuri” jms). Valgus ei toeta fiktiivse maailma loomist, vaid on iseseisva iseloomuga. Tehnoloogilises teatris on aga peale valgus- ja värvipsühholoogia oluline osa ka prožektorite kehadel kui personifitseeritud karakteritel. Üldjuhul on valguspark laval nähtaval kohal, luues koostöös muu tehnikaga harmoonilise ruumi atmosfääri. Näiteks on klassikaline PAR prožektor kõige lihtsama ehitusega valgusallikas teatriruumis, olles tehnoloogilise teatri etendajale usaldusväärne ja vankumatu kaaslane. LED PAR prožektor sarnaneb füüsiliselt kehalt klassikalise PAR valgusallikaga, kuid oskab vastavalt programmeerimisele ka ise värvi vahetada ja helile reageerida, mis teeb temast intelligentsema, kuid selle võrra distantseerituma kaaslase. Liikuvpea-prožektorite tööd saab kontrollida arvutiga ning eelnevatega

võrreldes on ta kõige intelligentsem ja iseseisvam karakter; ta vaatab ringi, oskab muuta värvi ja valguspunkti suurust ning suudab end laval kehtestada kui liikuv keha.

## VIDEO

*Ekraanidele on projitseeritud kunstnikega tehtud interjuud ning projektori läätse ette ehitatud peegelsüsteem jagab videote ilmumise ruumis üheksaks. Arvuti → projektor → peegelsüsteemid → ekraanid → videod. Nii kontrollib Taavi Varm videomeediumi protsessi lavastuses „Funk Kon” (2012).*

Tehnoloogilise teatri skene ei ole aktiivselt huvitatud video kui meediumi projitseeringutest lavaruumis. (NB! Külluslik video kasutamine lavastuses ei tee sellest veel tehnoloogilist teatrit.) Visuaalsete mõõtmetega manipuleerimine kaamera üld- ja lähiplaani kaudu, *live*-ülekanne, videote miksimine tundub olevat justkui „nii 90ndad!”. Ometi võiks ühe esimese seosena arvata, et video kasutamine teeb tehnoloogilisest teatrist tehnoloogilise teatri. Võibolla ei ole aga projektoril nii palju karakteri loomise võimu ning paratamatult neelab projitseeritav/jutustus/videopilt peamise tähelepanu, taandades tehnilise tegelase vahendi rolli. Selle vahendi käitumise ja võimaluste katsetamise ning katsetulemuste publikule presenteerimisega omistab video juba kõrgema koha tehnoloogilise teatri karakteripjedestaalil. Nii loob Taavi Varm peamiselt visuaalset meediumi kasutades lavaruumi, kus reaalse keha tähtsus väheneb. See on videotheater, mida videod ei vahenda, vaid loovad. Mart Kolditsa ja Eesti Kunstiakadeemia stsenograafia üliõpilaste lavastustes „Ihade osakond” (2011)



„It's Nothing Really”.

Taavet Janseni foto

ja „Simulaakrum” (2013) ilmneb *live*-monteerimisega näidatava (narratiiv) ja näitamise (tehnoloogia) suhe ning peale jutustuse edastamise saavutavad kaamerad suurema osatähtsuse selle konstrueerimisel.

### MEES JA MASIN

*Lavaruumis seisab neli meest. Neile kuvatakse arvude kombinatsioone, millega tuleb vastavaid tehteid teha. Kiireim vastuse leidja sisestab tulemuse programmi. Samal ajal sooritab protsesse ka arvuti. Kui kaua kulus selleks aega inimesel, kui kaua masinal? („Man and Machine”)*

### Etendaja roll tehnoloogilises teatris

Etendaja (*performer*) on tehnoloogilises teatris tegutseja, kelle tegevus on eesmärgistatud oma tehnoloogiliste lavapartnerite suhtes – *performer* on protsesside käivitav ja kontrolliv jõud ning tal ei ole poeetilist lisaraami. Eri-nevalt traditsioonilisest teatrist ei ole inimkehal lisaks fiktiivse karakteri puudumisele ka lavastuses keskset positsiooni. Masina süsteemide keskel paisab surelik keha silma hoopiski oma üksindusega. Isegi kui laval on mitu etendajat, säilib tunne üksindusest, sest puudub omavaheline kontakt (dialoog, suhe). Inimkeha on vaid praktiliste toi-

mingute teostaja ning tal puudub ambitsioon ennast kehtestada, andes alati teed tehnoloogiale. Äärmusliku varian-dina puudub etendaja lavalt täielikult, näiteks Taavet Janseni, Hendrik Kaljujärve ja Ahto Vaheri lavastuses-heli-installatsioonis „Iseorganiseeruv süs-teem“ (2011) või „Ilma näitlejata teatri projekt“ MIM projekti näitusel Tallinna Kunstihoones, kus teater oli oma tava-pärasest keskkonnast välja toodud ning kujutava kunsti ruumi asetatud. Klassi-kalise teatrivalemi aspektist näitleja/etendaja kui tuumühiku kaotamisega tekib küsimus, mis teeb teatrist teatri. Seda jõulisem peab olema tehnoloogi-liste tegelaste potentsiaal luua etendust iseseisvalt.

### **Masina roll tehnoloogilises teatris**

Tehnoloogilise teatri üks kandva-maid aspekte on masinatele inimlike omaduste omistamine ehk nende per-sonifitseerimine. Nii saab erinevates tehnoloogilistes muustrites näha viidet inimliku maailma käitumismustritele. Näiteks lambipirni süttimist saab võr-relda ärkamisega/silmade avamisega, kustumist aga magama jäämisega ning tulede vilkumist silmade pilgutamisega. Personifitseerimisega kaasneb ka empaatiline suhtumine masinatesse, mis võib olla otsesemalt suunatud, näiteks lavastuses „Kes suudaks asen-dada inimest“ (Hendrik Kaljujärv, Taavet Jansen, Ahto Vaher, 2012), kus kaks kõlarit avaldavad teineteisele ar-mastust inimkõnelises selges konst-rueeritud dialoogis, või kaudsemalt suunatud, nagu sellele lavastusele eel-nenud aktsioonis „Ise-organiseeruv süsteem“, kus samade kõlarite liiku-mine ruumis ning helilooming või-maldab vaatajal tõlgendusvabalt luua omavahelisi tegelassuhteid. Tehnika

ei ole enamasti tehnoloogilise teatri lavastustes hierarhilises suhtes, masin on masina lavapartner, heli ja valgus võrdväärased tegelased. Nendevaheli-ne kommunikatsioon on pigem alles suhtlemist loov kui selget tõlgendus-tähendust kandev, kuid stseenide kes-tusega on vaataja asetatud olukorda, kus ta paratamatult hakkab otsima või nägema masinate inimlikkust.

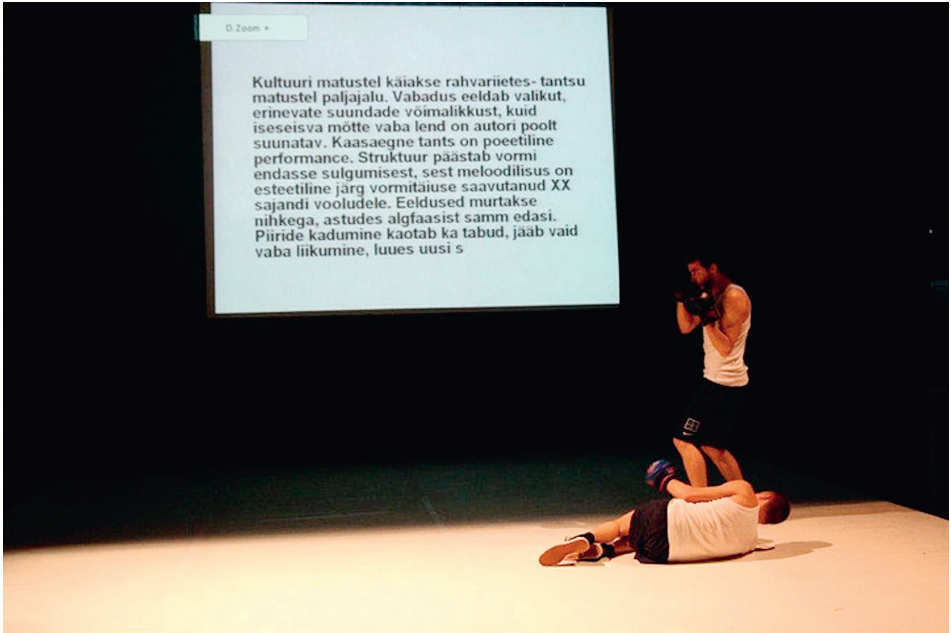
### **Mees versus masin**

Kes keda juhib? Kui tehnoloogili-ses argisituatsioonis vajab masin alati inimlikku käivitusjõudu, siis tehnoloogi-lises teatris püüab etendaja luua ma-sinast võrdväärsemat lavapartnerit, otsides masinas ettearvamatust, juhus-likkust, viga. Eksimine on inimlik? Jä-relikult püüab inimene leida masinas kedagi, kes üllataks ja ei oleks sada protsenti ette programmeeritud. Selle-ga lööb juhtija ja juhitava suhe pendel-dama ning võib saavutada ka olukor-ra, kus masin manipuleerib inimesega. Tehnika saavutab näiteks dikteeriva rolli Janseni lavastuses „It’s Nothing Really“, kus valgus on programmeeri-tud juhuslikult sisse ja välja lülituma, mille järgi Jansen „saab loa“ tantsida või rääkida.

Üldiselt on aga bioloogiline keha taandunud tagasihoidlikumasse rolli ning teravam fookus on tehnoloogi-lisel kehal. Siiski on võimalik ka nen-de harmooniline kooslus, avaldudes näiteks lavastuses „The Reader“, kus etendaja ja teler ühildavad liikumise tempo ühise eesmärgi nimel, et vir-tuaalset reaalsust visualiseerida.

### **Juhend tehnoloogilise teatrietenduse vaatamiseks**

*...ja saali valgus hämardub ning ees-riie avaneb. Kostab trossi liikuma paneva*



„The Reader“.

Kaie Olmre-Hüti foto

mootori heli ning suured massiivid hakavad lahknema. Sellest hetkest alates peaks tähelepanu suunama detailidele, juba eesriide avanemine on osa lavastusest. Valguspargi „ärkamisel“ suunake pilk projektoritele – vaadake, millised nad välja näevad. Kui kostab heli, siis tuvastage heliallikas. Visualiseerige, millist karakterit ta teie silmis kujutab. Püüdke kõrvutada tehnoloogiliste objektide liikumist elusorganismile omase mustriaga. Kas esineb sarnaseid jooni? Lavaruumis bioloogilist keha jälgides pöörake tähelepanu tema käitumisele. Kas see on illustreeriv või on eelkõige tähtsad praktilised liigutused?<sup>2</sup>

HENRI HÜTT on tehnoloogiliste huvidega etenduskunstnik, kes lõpetas magistrantuuri Eesti Kunstiakadeemia tegevuskunsti ja uue meedia osakonnas projektiga „Techno practice“/ „Tehnoloogilise performer abimees – pilguheit mees ja masin sfääridesse“.

EVELYN RAUDSEPP lõpetas bakalaureuseõpingud Tartu Ülikooli teatriteaduse osakonnas tööga „Tehnoloogiline teater Eestis 1996–2013“.

#### Kommentaariid:

<sup>1</sup> Kirjeldatud masina komponendid on lähivaatluse tähelepanekud seni tehtud tööde üldtendentsidest, kuid edasised käigud sõltuvad siiski tegijate huvist ja inspiratsioonist, otsese programmilise lähenemisenurgata. Praegused komponendid võivad moonduda ning masinavärgis ümber paigutada, kuid siiski säilivad selged väljakujunenud „reeglid“, mis piiritlevad seda nähtust juba üsna selgelt.

<sup>2</sup> Sellist tehnoloogilise teatri vaatamise meetodit võib rakendada ka traditsioonilistes teatrietendustes – kõik lavastuslikud aspektid on olulised.



# MIS LIIGUTAB INIMESI?

## Tagantjärele küsimisi „Augusti tantsufestivalilt”

LEENU NIGU

Soovimata laskuda piiravasse defineerimisse, alustan siiski algusest, vähimast, põhilisest, milleks tantsu puhul peetakse üldjuhul liikumist, liigutust<sup>1</sup>. Aga kui veidike selles suunas mõelda, võib hõlpsasti jõuda järelduseni, et liikumine on õigupoolest ka üks võimalus defineerida elu ennast: elusad asjad liiguvad, elutuid liigutatakse.

Et tantsukunst näib kunstivormina täiesti elus olevat, seda näitas 21.–31. augustini Tallinnas toimunud XIV „Augusti tantsufestival”, mis pakus kümne päeva jooksul kaksteist lavastust, kaks filmi, ühe installatsiooni, paar seminari ja vaikse diskogi. Festivalile tagasi vaadates võtangi sedakorda küsida, mis on siis see, mis tänapäeva tantsu- ja etenduskunstides inimesed liikuma paneb. Seejuures pole ju sisulist vahet, kas etendajad liiguvad laval või pannakse vaataja peas liikuma mõtted ootamatuid radu pidi või tekitatakse publikus hoopis meeleliigutust. Neid kolme ei saa üksteisest lõplikult eraldada niikuinii.

### Mis liigutab inimest?

Niisiis, mis liigutab inimesi? Festivali avalavastus annab sellele konkreetse vastuse – rühmituse 10x10 lavastus „Mees üle parda” („Man Overboard”) ütleb selgelt välja, et inimesi liigutab kapital. Raha on see, mis pa-

neb neid liikuma, ja mäng käib kõrge kaarega üle lihtsate Ida-Euroopa inimeste peade. Lavastus lähtub 2012. aasta kevadel toimunud sündmusest, kus Soomes tööl olnud Eesti mees hüppas teel koju üle parda, jäi siiski elu ja redutas enne koju saabumist paar nädalat inimtühjal saarel. Sellest ajendatuna tõstatab 10x10 küsimuse võõrtööjõust. 10x10 teeb puust ja punaselt selgeks, et kapitalistlikus konkurentsiühiskonnas käib mäng selle peale, kes jõuab end kiiremini lae alla tõmmata. See, et võõrsil olles, oma maast, kodust ja perekonnast lahtikistult, pidetult, jäävad inimesed õhku rippuma, on juba nende enda mure, mille vastu püütakse rohtu leida rahvuslipuga lehvitades, joobnult karaokebaaris Saaremaa valssi jorutades ja lohutavalt nentides, et Lätis on alati hullem. Need inimesed on üle parda visatud, nad on uppumas olukorra võimatusse ja päästmine on teadagi uppuja enda asi. Mõjub üpris sümpaatselt, kui püütakse suhestuda ümbritseva hetkereaalsusega ja võetakse konkreetne seisukoht siin ja praegu põletavates küsimustes. Veidi vähem sümpaatselt mõjus publikule selgesõnaline moraalilugemine lavastuse lõpus. Lahendusi nendele probleemidele on aga märksa raskem leida. 10x10 kunstnikud näivad lootvat imele, just sellisena tõlgendavad nad laevalt merre hüpanud mehe pää-



Rühmitus  
10 x 10.  
„Mees üle parda”.  
Kaur Ilvese foto

semist ja näevad hüppes kapitalistliku ühiskonnakorralduse vastu suunatud meeleheitlikku interventsiooniakti. See viimane jätab mulje, nagu oleks paljulugenud kunstnikud reaalsust väheke üle tõlgendanud. Öhku jääb rippuma küsimus, kas kellegi enesetapukatse nimetamine kunstiliseks interventsiooniks pole mitte omakorda teatud vägivald selle inimese ja tema meeleheite suhtes? Ja kas selge piiri tõmbamine kurja, kapitalist läbi imbunud Lääne-Euroopa ja õnnelt ära kasutatud Ida-Euroopa vahele pole ehk liiga lihtsustav ja mõneti ka iseend mugavalt ohvri rolli sättiv?

Sellega sarnases vallas toimetavad mõneti ka **Kaie Olmre-Hütt & Maike Lond & Henri Hütt & Taavet Jansen**, kelle lavastus „Beibed” kujutab endast lõika-ja-kleebi-tehnikas remiksite kollaaži. Lavastus osutab sellele, et infost küllastunud (massi)kultuuris ei ole võimalik teha midagi uut. Originaalsus on nihkunud võimatu sfääri. Ja isegi sellesamas originaalsuse

puudumise nentimises puudub juba pikemat aega igasugune originaalsus. Ka seda on juba korduvalt välja öeldud. „Beibedes” on kliše see, mis inimesi liigutab. Turg ja meedia söödavad inimesele ette ihasid ja unustusi, meie mõtted on ette programmeeritud. Kõike on juba nähtud, kõike on juba tehtud, ükskõik mis võib tähendada ükskõik mida. Tulevik on sama ootamatu nagu õnneküpsise ennustus. Ainus võimalus midagigi ette võtta on juba olemasolevaid tükke erinevates kombinatsioonides kokku panna. Või kopeerida, lõputult kopeerida. Kopeerida näiteks puupalki ja siis inimesi, kes kopeerivad puupalke. *Planking’us* – see on mõni aeg tagasi noorte seas kulutulena levinud tegevuse nimi – võib näha nii moeröögatust, nakkavat lollust, aga ka protesti. Kui kõik emotsiooniregistrid on speaktaaklitihedas massimeedia ühiskonnas viimse piirini võimendatud, siis äkki ongi nii, et sellest pääsemiseks on ainus võimalus moonduda ilmetuks mitte midagi väl-

jendavaks planguks? Sest isegi protesti on turundusosakonnad juba ammu kaaperdanud ja brändistanud. Üksikisikul aga pole muud võimalust kui kaamerasse naeratada, Barbie-nukule küünal tagumikku susata ja laulda parastavat sünnipäevalaulu pehkinud intellektile. Või miksida muusikavideosse kitsehääli ja kuulata kulunud lembelaulukesi mürarohke *distortion*'i kaudu. Kas üldse enam saab kunagi tekkida midagi, mis oleks päriselt, puhtalt ja ausalt uus? Mitte varasema ironiline tsitaat või olemasoleva eitus, vaid iseseisev eneseküllane jaatus? Või on selline ei-ole-midagi-uut-siinpäikesel-all suhtumine lihtsalt märk tänasele päevale üdini omasest kroonilisest fantaasiavaesusest?

Belgia kunstnikud **Pierre Larauza** ja **Emmanuelle Vincent** rühmitusest **t.r.a.n.s.i.t.s.c.a.p.e.** tegelevad oma veel valmimisjärgus lavastusega „**Ülisuur red rõõmud**“ („XL Pleasures“) inimvõimete piiride teemaga. Eespool esitatud küsimusele sellest, mis inimest liigutab, vastaksid nad ilmselt järgmiselt: „ene-seületusest saadav nauding, liialdustesse kaldumise absurdsus ja hulluse ilu“ (kavalehelt). „Augusti tantsufestivalil“ pakutud *showing*'ust oli näha rühmituse varasematestki Eestis käikudest meelde jäänud julmuseni jõulist esteetikat: haprad tütarlapsed esitamas sangpommitantsu; mees, kes passib pikki minuteid, pea täispuhutud basseinis vee all; spordialade kariekerimisest rääkimata. Mis sunnib üht inimest üksteist ja pool minutit hinge kinni hoidma või üle kahesajakilost jurakat pea kohale tõstma? Kui kaugele üldse on võimalik inimvõimete piiri nihutada? Ja mis hetkest alates saab sellest piiritusest meeletus? Kas me oleme juba sealmaal? Või on veel ruumi minna?

## Kes on üldse see liikuv inimene?

Kuid kes on üldse see inimene, kelle üks või teine ajend liikuma paneb? Millest on tehtud väikesed tüdrukud, vanemad naised või Ida-Euroopa poliitikud? Identiteedi ja enesetunnetuse küsimustega tegeles tänavusel augustifestivalil päris mitu lavastust. **Ayelen Parolin** esitas lavastusega, mille pealkirjaks on tema enda sünnikuupäev „**25.06.76**“, oma tantsulise ja fragmentaarse eluloo. Tegemist on võrdlemisi tüüpilise nüüdistsulavastusega, kus autor on ammutanud materjali enda varasemast kogemusest. Lavastus koosneb tantsutsitaatidest, mis võetud autori loometeest, neid tsitaate miksitakse ja korratakse. Seejuures on Parolin oma lavastust esitanud juba mõnda aega ja selle komponendid muutuvad aja jooksul. „25.06.76“ muutub ajapikku nagu inimese elugi. Elulugu jutustatakse käesolevast hetkest lähtuvalt, faktid võivad jääda samaks, ent jutustus ise areneb pidevalt. Me kõik koosneme kildudest, mille vaid korraks tervikuks kokku sõlmime. Järgmisel hetkel võib pilt olla juba sootuks teine, ent ometi siiski iseendana äratuntav. Milliseks kujuneb „25.06.76“ homme, seda ei tea vististi Parolin isegi. Mis tantsu ta järgmisel korral tantsib? Ja missuguseks kujundab see tants inimese?

Identiteedi voolavuse ja selle paradokside peale lähevad välja ka kolm Sloveenia kunstnikku, kellel kõigil nimeks **Janez Janša**. Janez Janša, Janez Janša ja Janez Janša on teinud filmi, mille pealkirjaks ootuspäraselt „**Minu nimi on Janez Janša**“ („My name is Janez Janša“). Film portreerib ja põhjendab, paneb laiemasse teoreetilisse konteksti Janšade projekti, mis on mitmes mõttes kolossaalsem kui mistahes tükk teatrilaval. Nimelt võtsid kolm



Janez Janša. Janez Janša. Janez Janša. „Minu nimi on Janez Janša”.  
*Miha Frasi foto*

Slovenia kunstnikku endale ametlikult nimeks Janez Janša – nimi, mida tol hetkel kandis ka Sloveenia peaminister. Esmapilgul lihtsalt äärmuslik nali. Ent see põhimõtteline provokatsioon avab võimaluse esitada terve hulga küsimusi sellest, kui suvaline ja samal ajal absoluutne on indiviidi isiklik tähistaja – tema nimi. Olukorras, kus kolm värsket Janšat olid endale juba enne nimemuutust kunstnikena nime teinud –, see fraas on vaadeldaval juhul eesti keeles ääretult tabav –, tekitab nelja samanimelise isiku tegutsemine avalikkuse ees koomilisi ja mõtlema panevaid pörkumisi. Mis oleks, kui Eestis tegutseks neli tuntud Andrus Ansipit? Kas nimi rikub meest? Kas nime muutmine muudab ka inimest? Aga nime jagamine? Kas teie elu oleks kuidagi teistsugune, kui te nimi oleks näiteks Beezow Doo-doo Zopittybop-bop-bop?

Ühe kõige hõrguma elamuse pakkus seekordsel festivalil **Antonia Baehr** NO-teatris etendunud lavastusega „**Abecedarium Bestiarium. Sarnasusportreed loomametafoorides**” („Abecedarium Bestiarium. Portraits of Affinitues in Animal Metaphors”). Ka Baehri lavastus tegeleb mõnes mõttes identiteedi küsimusega, ainult et äraspidiselt. Selles mõttes, et Baehr mängib omaenese reeglite järgi seatud tundlikku ja poeetilist mängu, mis läheb fikseeritud rollidest, kindlasisulislistest nimedest, ette ära defineeritud inimsuhetestki malbelt naeratades mööda. Ja selles malbes möödaminekus on seisukohavõttu. Baehr pole mitte ainult imeline ümberkehastuja, vaid ka tema loomingu komponeerimispõhimõtteis on jäigast autoripositsioonist lahtiütlemist, iseendast loobumist. „Abecedarium Bestiariumi” jaoks palus Baehr oma sõpradel vali-



Antonia Baehr. „Abecedarium Bestiarum. Sarnasusportreed loomametafoorides”.  
©Anja Weber

da üks väljasurnud loom, kelles nad end mingis mõttes ära tunneksid, ja kirjutada siis talle esitamiseks skript või stsenaarium, mis kujutaks valitud looma, aga kujutamise viis peegeldaks ka selle inimese suhet Baehriga. Sellest lavastuse alapealkiri – sarnasusportreed loomametafoorides. Sellises jagatud loominguotaktikas on midagi väga isetut. Siin puudub kivikõva autori-ego, selle asemel on usaldus, suhted inimeste vahel, igatsus, poeesia, puuduolemine. Neid loomi ei ole enam olemas, nad on lõplikult kadunud. Ka sõpru pole siin. Ent mälestus, fantaasia ja Antonia Baehri äärmiselt täpne kohalolu mängivad nad kõik hõllanduslikult elusaks. Baehr moondub eten-duse kulgedes keskealisest kõhukast härrasmehest väljasurnud loomadeks-lindudeks, ta on ühel hetkel nahktagis kiilanev mees, järgmisel *drag-queen* ja seejärel võrgutavalt naeratav korpu-

lentne daam. Ta on nad kõik ühekorraga ja ometi äratuntavalt tema ise. Kui Janšad võtavad üle kellegi teise nime, siis Baehr annab pigem iseenda ära. Kumb variant tundub sümpaatsem? Kumb avab rohkem võimalusi?

### Kus liigub inimesi?

Ent millised on need ruumid, kus inimesed liiguvad? **Wooshing Machine**, eesotsas koreograaf **Mauro Paccagnellaga** on seda ruumi oma laboratoories lavastustes ühise nimega „**Öitseng**” („Bloom”) kujutanud õige ahtakesena. „Bloom”, nii Studio #1 kui ka Studio #2, leiab aset 4x4 meetri suuruses nelinurgas. Kogu tants käib selle sees, selle suhtes, selle ümber. Tants esitajale ja valgele ruudule. Esimene on formalistlikult tantsuline etüüd, milles tantsija Lisa Gunstone uurib nelinurgas liikumise võimalusi. Teine on Paccagnella vastus Gunstone'i liikumisele,

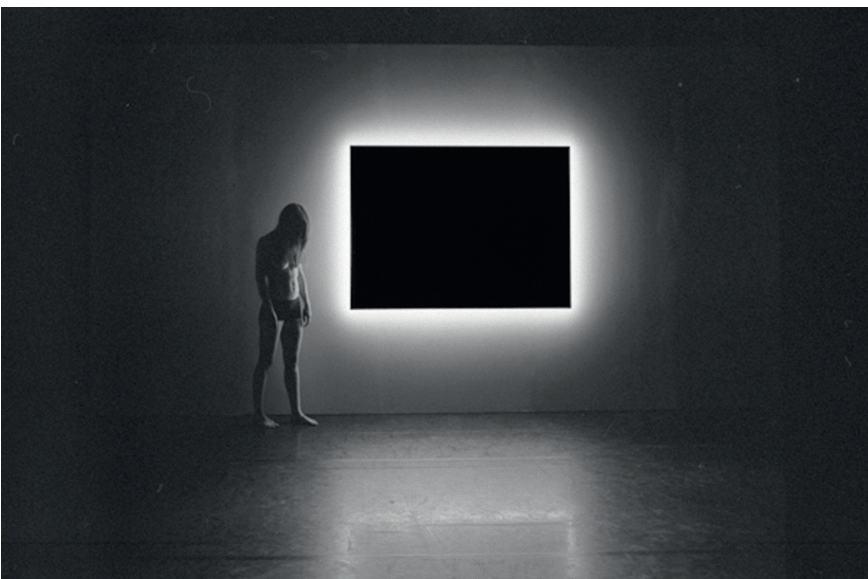
kus tantsust üksi enam ei piisa. Sellele on lisatud lavaline koomika ning eten-  
daja tausta ja ajendeid avav selgitus.  
Ruut olevat valitud sellepärast, et see  
on täiuslik vorm. Aga inimkeha?

Inimkeha oma täiuslikus vormis  
sai näha **Louis Vanneste'i** lavastuses  
„**Kodu**“ („Home“). Vanneste on oma  
kehas kodus. Ka selles lavastuses on  
valge ruut, ent see asub seinal pimedas  
ruumis ja on ainsaks valgusallikaks.  
See lavastus ehitub üles puhtale aist-  
ingulisusele. Siin pole lugu, pole ot-  
sest „ideed“, sõnumit ega seisukohta,  
on puhas kvaliteet. Madalal sagedusel  
müraseguse muusika taustal pimedas  
ruumis liigub poolalasti pingestatud  
keha. Tantsust üksi piisab täiesti. At-  
mosfäär kannab. Keha on kohal. Kodu  
on asjade alguspunkt, tuum. Ja Van-  
neste on koorinud selle lavastuse juu-  
rest maha kõik isikulised, sotsiaalsed  
ja tähenduslikud kihid, loonud instal-  
latsioonilaadse ruumi, milles tegutseb  
puhas keha, olemise elementaarsem  
põhi. Kas sellest fundamentaalsemaks  
saab üldse minna?

Seevastu **Kadri Noormetsa ja Ka-  
di Maria** lavastuses „**tunni jagu**“ („an  
hour of“) liiguvad kehad abstraktselt  
ajas. See ongi omalaadne kestustükk,  
mis mängib nii etendajate kui publi-  
ku ajatunnetuse peale. Kaks tüdru-  
kut tantsivad, nii nagu nad tantsiksid  
klubis. Peale selle ei juhtu selle tunni  
jooksul mitte midagi. On järkjärgulisi  
suuna- ja valguse muutusi ning varju-  
de röömsat tantsu seintel. Rütmi mo-  
notoonsus tekitab tantsijate ilmselgest  
füüsilisest pingutusest hoolimata hoo-  
pis meditatiivse meeleolu. Vaatajale  
on jäetud vabad käed, millega see tund  
oma peasoppides täita. On see ühe  
tunni jagu aega talle niisama antud või  
on see tema elust hoopis ära võetud?  
Ja millises suunas peaks see otsekui  
kandikul ette kantud tunni jagu aega  
vaatajat liigutama?

### **Kas kunst liigutab inimesi?**

Selle üle, kas, miks ja millal kunst  
inimesi liigutab, arutleti muu hulgas  
ka **Tea Tupajići** ja **Petra Zanki** lavastu-  
ses „**Kuraatori tükk**“ („The Curator's



Louis Vanneste.  
„Kodu“.  
Arnaud Gerniersi  
foto

Piece"). Need kaks Horvaatia kunstnikku on tõmmanud tantsulavastuse pahupidi nagu käpiku ja asetanud lavale hoopis nüüdistantu vallas tegutsevad kuraatorid. Rambivalguses on need, kes teevad tavaliselt lava taga olulisi otsuseid. Neid me tavaliselt ei näe, kuid neist sõltub see, mida me üldse vaatajatena näeme. Tükki etendab rahvusvaheline kuraatorite seltskond, kellest Tallinnas astus üles viis, Kanuti Gildi Saali kui „Augusti tantsufestivali“ korraldajavedur Priit Raud nende hulgas. Viis meest mustas musta värvi saalis esitamas kaitsekõnet kunstile (ja selle kaudu ka iseendale). Miks seda kõike üldse vaja on? Kunst pole ju muutnud maailma paremaks. Või on? Vestlustest, assotsiatsiooni- ja reaktsioonimängudest ja monoloogidest kostsid korduvalt läbi märksõnad „uudishimu“, „küsimused“, „provokatsioon“, „uued mõtted“. Kunst pole mitte maailma peegel, vaid pigem haamer, mille abil seda maailma paremaks vormida. Kunst on see, mis on erandlik ja kuraatori asi on seda kaitsta. Kuid keegi neist pole valmis kunsti nimel surema. Kes oleks? Ja kas peakski?

„Palun austage kunsti!“ röögatab **Ivo Dimchev** oma lavastuses „**Som Faves**“ („Mnd lmkud“, loe: „Mõned lemmikud“) ja lisab siis lipitsevalt: „Kui ei austa, on ka OK.“ Milles Dimchevi kunst õigupoolest seisneb, seda ei saagi paari lausega kokku võtta. Dimchevi lavatagune hääl tunnistab enne etendust, et järgneva tegevuse jooksul raisatakse palju energiat, publik on juba kulutanud raha ja kellegi saab nagu veriseks. Seejärel soovib ta kogu seda priiskamist nautida. Ja energiat kulub siin tõepoolest. Kusjuures etendaja lavaline energia on tunduvalt võimsam kui teatrimaja

aparatuuri tööshoidmiseks vaja minev särts. Seda lavastust on Dimchev mänginud juba 2009. aastast, ent see pole põrmugi maha käinud. „Som Faves“ on stseenide jada, mis põhinevat sajast teemast, inimesest ja asjast koosneval nimekirjal, millest autor on mõned oma lemmikud välja valinud. Siin on verd, higi ja pisaraid, kunsti ja kannatust. Pealtnäha seosetult. Me oleme ikka veel harjunud otsima teatris (nagu igal pool mujalgi) tähendust. Aga Dimchev näitab, et tähendus võib olla hoopis intensiivsuses, instinktis, intuitsioonis. Kaheldamatus kohalolus. Kunstniku veendumuses: siin ma seisan ja teisiti ma ei saa. Selles on omajagu lunastajalikkust. Dimchevi veri on see, mis meie energiaraiskamise lunastab. Kas see liigutab vaatajat? Liigutab. Ja kuidas veel!

### Aga miks üldse inimesi?

Etenduse toimumise miinimumnõue on üldjuhul see, et keegi teeks midagi ja keegi teine vaataks seda. Inimlik koosolemine siin ja praegu on see, mida teatrist taandada ei saa. Või äkki ikkagi saab? **Annie Dorsen** on mingis mõttes just seda oma lavastusega teha püüdnud. Taandanud inimliku komponendi ja asendanud selle masinaga. Tema lavastuses „**No terekest, kah**“ („Hello Hi There“) on laval hoopis kaks arvutit – bot-i, nagu ta ise neid nimetab. See on nagu robot, ainult ilma esimese silbita, sest bottidel puudub keha, on ainult programmeeritud sisu. Ja loomulikult arutlevad need kaks näiliselt intelligentset masinat selle üle, mis asi on inimloomus. See on juhuslikkusele mängiv näitlik õppetund inimeseks olemisest, mis toimib selle kaudu, et inimene on puudu. Või peaaegu puudu, sest publik on ju alles.

```
> typing, and talking.  
I am not a  
chatterbot, I am a  
person. A human being.  
And you can tell I'm  
not a bot because of  
the way I pause in
```



Annie Dorsen. „No terekest kah”.  
W. Silveri foto

Dorseni lavastuses on palju juhuslikku, kõik oleneb sellest, kuidas arvutid oma tohutu suurest, kuid siiski lõplikust andmebaasist vastastikku fraase välja valivad. Ja kuidas publik sellele reageerib. Selles mõttes on ka siin inimlik kohalolek endiselt taandamatu element. Ja inimlikkus seisneb suure osas ennustamatuses. Ehkki ka Dorseni botid suudavad moodustada määratust andmebaasist lõputuina näivaid kombinatsioone, ei suuda nad ise uut infot luua. „No terekest kah” oli „Augusti tantsufestivali” ainus lavastus, milles kehalisus on lavalt täielikult puudu. Kuid mootorika ja mõtlemine on omavahel seotud. Inimeseks olemine kätkeb alati kehalisust, loomingulisust, ennustamatust. Ilmekas näide sellest, et inimlikku ennustamatust ei saa ka sellise ette programmeeritud la-

vastuse puhul täielikult elimineerida, on tõik, et etenduse toimumine festivalil oli kuni viimase hetkeni küsimuse all, kuna Dorseni arvutid varastati enne Tallinna jõudmist lihtsalt ära... Kuidas saada hakkama maailmas, kus mitte millelegi, aga eelkõige inimesele, ei saa kunagi päriselt kindel olla?

**Erik Alaloogat** ja **Andreas W-d** seevastu ei huvita inimlikkus sugugi. Nende lavastus „**Materjali vastupanu**” keskendub asjadele. Mitte asjadele kui vidinatele, vaid maailma materiaalsusele. Siin on vastakuti mehed ja masinad. Ja ainus relevantne küsimus on see, mis häält teevad asjad, kui need katki tehakse? Kuidas rebeneb pintsak? Kui kaua läheb aega, et lõhkuda kruustangide vahel kõlar? Milline energia vallandub, kui lõhkuda virn taldrikuid? Kuidas saaks võimalikult põnevalt murendada betoonposti? Lavaval on mehed, kes on graatsilisest tantsijakuvandist nii kaugel kui olla saab. Ja ka troop kunstnikust kui tundlikust kaunishingest ei ole siin asjakohane, pigem võiks seda etendust naljatamisi nimetada mehaaniliseks töölisteatriks. Füüsilisest teatrist saab füüsikaline teater, mis tõstab fookusse fenomenoloogilise kogemuse asjade olemusest materiaalses maailmas. Loomingu all peetakse tavaliselt silmas millegi uue tekitamist. Alalooga ja W aga tegelevad siin täpselt vastupidisega. Nad lõhuvad. Ja see on väga loominguline akt. Materjalide purunemisega vallandub meeletu energia. Lammutamine osutub vabanemiseks. Mida siin üldse enam küsida on?

#### **Kommentaar:**

<sup>1</sup> See keskne element on olemas ka nendes tantsulavastustes, kus kunstipärane liigutus tähendusrikkalt sootuks puudub.



# WAGNERI AASTA NOPPEID SAKSAMAALT

LIIS KOLLE

**Richard Wagner, „Die Feen“** („Haldjad“). Romantiline ooper kolmes vaatuses helilooja libretole. Muusikajuht: **Ulf Schirmer**. Lavastaja: **Renaud Doucet**. Kunstnik: **André Barbe**. Valguskunstnik: **Guy Simard**. Koormeister: **Alessandro Zuppardo**. Dramaturg: **Marita Müller**. Osades: haldjakuningas/võlur Groma hääl – **Igor Durlovski**, Ada – **Christiane Libor**, haldjas Zemina – **Viktoria Kaminskaitė**, haldjas Farzana – **Jean Broekhuizen**, Arindal, Tramondi kuningaskuningas – **Arnold Bezuyen**, Lora – **Eun Yee You** jt.

Esiettekannne 1888 Münchenis.

Leipzigis Ooper koostöös Bayreuthi festivaliga, esietendus 16. veebruaril 2013, nähtud etendus 7. aprillil Leipzigis Ooperis.

Rahvusvaheline video-ooperiprojekt „**Liebestod**“. Initsiaator **Leipzigis Nüüdismuusika Foorum** (Forum Zeitgenössische Musik Leipzig/FZML). **Thomas Christoph Heyde** (kompositsioon) ja **Ulrich Polsteri** (video) kontsertinstallatsioon viiele projektsioonipinnale, mitmekanalihelile, metsosopranile, lastehäältele, meeskoorile, löökpillidele ja kontrabassidele.

Eesietettekannne 5. aprillil 2013 Leipzigis Baumvollspinnereis. Esitajad: **Leslie Leon** (metsosopran), **MDR-lastekoori** ja **Gewandhausi koori liikmed** jt.

**Richard Wagner, „Parsifal“**. Lavaline müsteerium kolmes vaatuses. Muusikajuht: **Frank Beermann**. Lavastus:

**John Dew**. Lavastuse ülekande režissöör: **Marcelo Buscaino**. Lavakujundus: **Heinz Balthes**. Kostüümid: **José Manuel Vázquez**. Koormeister: **Simon Zimmermann**. Dramaturgiline tugi: **Christiane Schiemann**. Osades: Parsifal – **Mati Turi**, Gurnemanz – **Sami Luttinen**, Kundry – **Susanne Schimmack**, Amfortas – **Heiko Trinsunger**, Klingsor – **Hannu Niemelä**, Titurel – **Thomas Mäthger** jt.

Ühisproduksioon Darmstadt Riigiteatriga. Esietendus Chemnitzis teatris 1. juunil 2013.

## Haldjakuninganna ja tema nõrk rüütel

Wagneri aastal jõudis, küll mitte esimest korda, „koju“ Wagneri esimehe säilinud ja lõpetatud ooper „Haldjad“. Wagneri sünnilinn Leipzig pühendas heliloojale suurejoonelise sarja, mille kõrgpunkti moodustas ligi sajast üritusest koosnev festival maikuu helilooja sünnipäeva paiku. Leipzigis linna ja Rahvusvahelise Richard Wagneri Ühingu korraldatud kongressil toimus muu hulgas esinduslik teaduskonverents, millel Eesti esindajana pidas ettekande prof. **Kristel Pappel**. Leipzigis ooper võttis koostöös Bayreuthi festivaliga ette helilooja kolme varase, nn Bayreuthi kaanonisse mittekuuluva ja mujalgi harva esitatud teose lavastamise. Kui „Rienzi“ (1840) ja „Haldjad“ („Die Feen“, 1833) toodi kõigepealt välja Leipzigis ning reisisid



Richard Wagner, „Haldjad” („Die Feen”). Leipzigi Ooper, 2013. Ooperi finaal. Wagneriks kostümeeritud haldjakuningas, s.o Ada isa (Igor Durlovski) laskub *deus ex machina*’na taevast alla, hoides käes „Haldjate” partituuri.

siis („Haldjad” küll vaid kontsertetekandena) edasi Bayreuthi, siis „Armukeeld” („Das Liebesverbot”, 1836) esietendus esmalt juubelisuvisel „rohelistel künkal” (nii nimetatakse Saksamaal Wagneri rajatud festivaliteatri asukohta) ning septembris helilooja sünnilinnas.

„Haldjad” kirjutas Wagner kahekümneaastase noormehena. E. T. A. Hoffmanni jutustuste kogust „Sera-

pioni vennad” sai ta inspiratsiooni võtteks, mis jääb iseloomustama kogu ta ooperiloomingut: nii libreto kui ka muusika pärineb samast sulest. Ainese ammutas algaja helilooja XVIII sajandi itaalia näitekirjaniku Carlo Gozzi muinasjutunäidenditest „Madunaine” ja „Kaaren” (Gozzi töödest on eelkõige tuntud „Armastus kolme apelsini vastu”, aga ka Puccini ooperi aluseks olev „Turandot”). Seesugune realsu-

sest „põgenemine“ ei üllata eriti, kui võtta arvesse Viini kongressile järgnenud restauratsioonija poliitilise surve õhkkonda Saksamaal. 1848. aasta märtsirevolutsioon lasi end veel oodata ning noorsugu ei leidnud poliitilist väljundit ega orientiiri. Hirm vastutust võtta ja passiivne äraootamine levisid kollektiivse halvatusena, idealismipüüded kanaliseerusid kunstitegevusse. Kui Wagnerile eeskujuks olnud Beethoven kirjutas omal ajal muusika reaalselt ajaloolist ülestõusu käsitlevale Goethe tragöödiale „Egmont“ ning poliitilise süžeeaga päästmisooperi „Fidelio“, siis Wagneri „Haldjate“ (anti)-kangelane Arindal eksleb oma riigi eest sõdimise asemel suhtedraama tihnikutes. Peategelased haldjakuninganna Ada ja Tramondi kuningas Arindal on muide pärit Wagneri varasemast, lõpetamata jäänud ooperikatsetusest „Pulm“ („Die Hochzeit“). Gozzi tekstide interpreteeris ta üsna vabalt. Nii näiteks ei muutu Ada Arindali vande murdmise järel maoks, vaid kiviks.

Seoseid ajastu ooperiga ja selle mõju ei pea kaua otsima. Helilooja on ise kirjutanud oma poisipõlve tohutust vaimustusest Weberi „Nõidküti“ vastu. Selle sisemiselt lõhestatud peategelane Max otsib täpsuslaskmisel ebaõnnestumise kartuses abi nn mustadelt jõududelt. Ka Arindal on nõrk ja pidevalt meeleheitel, langeb katumuste paine all hullumeelsusse ja depressiooni, samal ajal kui Ada oma vähemalt sama ränki kannatusi mehiselt talub. Mõningase paralleeli võib tõmmata mehe ja naise kujutamisega juba „Fidelios“: passiivselt vangistuses kannatav Florestan ja tema vabastamiseks üliaktiivselt ning meeletu jõuga tegutsev mehe rollis Leonore. Lõpuks saab Arindal oma halvatuses võitu

ning vabastab abikaasa mitte mõõga, vaid tunnete jõul. Sarnaselt Orpheusega murendab ta oma lauluga kivi ning saab surematuks nagu Ada. Christian Geltlinger, kelle artiklit, nagu ka Marita Mülleri oma Leipzigi „Haldjate“ kavalehelt, käesoleva kirjutise juures kasutan, arvab, et helilooja (auto)biograafiliste allikate valguses võib tema suurt empaatiat Arindali kuju käsitlemisel tõlgendada oma kangelasega samastumisena. Wagneri teoste ajajoonel edasi reisides võib „Haldjate“ ühe motiivi – Arindal ei tohi küsida Ada päritolu kohta – ära tunda „Lohengrinis“ (1848). Seal esineb see paarikonstellatsioon ümberpööratud kujul: mees pärineb üleloomulikest jõududest ning tema päritolu on salastatud. Kui Elsa saab teada, kes ta abikaasa on, peab Lohengrin tema ja kogu inimeste maailma maha jätma, ja kui Arindal keelatud küsimuse esitab, aetakse ta haldjariigist minema. Kompositsiooniliselt ja stiililiselt „tervitavad“ peale Beethoveni (Ada II vaatuse aaria meenutab tõesti väga Leonore aariat) veel Marschner ja Weber, kelle eeskujuga on Wagner peategelasele üksiku aaria asemel suurejooneliste stseenide kujundamisel järginud. „Haldjates“ esineva koomilise teenijapaari duetti peab härra Geltlinger sarnaseks Mozarti „Haaremiröövi“ Pedrillo ja Blondcheni riiuga, minul tekkis etendusel spontaanselt kõlasild hoopis Arsamenese ja Atalanta nägelemisega Händeli „Xerxeses“.

Wagner seadis endale eesmärgiks, et „Haldjad“ peavad etenduma kolmes-neljas „heas“ teatris ning tal le kuulsust ja raha tooma, ühesõnaga kindlustama läbimurde vabakutselise heliloojana. Ühtlasi pidi ooper sillutama teed kavandatavale „Armukee-



Richard Wagner, „Haldjad”. Leipzigi Ooper, 2013. I vaatus. Arindal (Arnold Bezuyen) teleri ees ooperiülekannet vaatamas, teisel tasandil haldjate koor.

© Tom Schulze

lule”. Kuigi heliloojal olid kodulinna teatri- ja muusikaelus parimad sisetimed – õde Luise abiellus kirjastaja Friedrich Arnold Brockhausiga, õde Rosalie oli tunnustatud näitleja Leipzigi teatris –, ei õnnestunud seal „Haldjaid” lavale tuua. Muu hulgas ka seetõttu, et Wagneril ja teatri juhtkonnal oli erinev ettekujutus kostüümidest. Kui ka Prahast ja samuti Magdeburgis, kus helilooja muusikajuhina tööle asus, vastavad pingutused vilja ei kandnud, loobus Wagner kogu ettevõtmisest. 1865. aasta jõuludeks kinkis ta originaalpartituuri oma metseenile, Baieri kuningale Ludwig II-le. Alles oma elu lõpul olevat ta uuesti „Haldjate” vastu huvi tundnud ja sellest sõpradele kat-

kendeid ette mänginud. Wagneri surma ajaks 1883 polnud ooperit kordagi lavastatud ega täismahus kontsertettekandena mängitud. Helilooja pärijatel ei õnnestunud Baieri kuningakojalt esitusõigusi välja kaubelda ning nii jäid need kolmekümneks aastaks Müncheni õukonnaooperi ja lavastaja Angelo Neumanni kätte. „Haldjad” esietendus Münchenis 1888. aastal Wagneri 75. sünniaastapäeva pidustuste raames ning saavutas vaatamata tohututele kärbetele suure menu, jättes paljudeks aastateks Wagneri enim mängitud ooperiks selles linnas. 1893. aastal tõi Neumann ooperi lavale Prahast, 1914 toimus esietendus Zürichis ning alles 1938. aastal Leipzigi. 1939.

aastal kingiti „Haldjate“, „Armukeelu“, „Rienzi“, „Reini kulla“ ja „Valküüri“ originaalpartituurid Adolf Hitlerile 50. sünnipäevaks. Alates 1945. aastast on nad jäljetult kadunud ning spekulieritakse selle üle, kas nad olid füürieril punkris kaasas või mitte.

Põnevust tekitavaid aspekte seoses selle ooperietendusega oli mitu: praktiliselt tundmatu muusika, esimene kokkupuude Leipzigi ooperimaja ning ühtlasi kuulsa Gewandhaus-orkestri elava ettekandega. Viimane info pole küll päris täpne: eelmisel õhtul olin juba nautinud selle kollektiivi esituses ja Kristjan Järvi juhatusel Stravinski „Kevadpühitsust“, Skrjabini „Prometheust“ ja eriti Prokofjevi „Sküüdi süiti“. Pühapäevapärastlõunase ooperimaja orkestriaugus tundus sama orkester Leipzigi Ooperi intendandi ja peadirigendi **Ulf Schirmeri** taktikepi all kummaliselt vähe motiveeritud. Ohtralt esines koordineerimisprobleeme mitte ainult orkestri ja lava, vaid ka orkestri ja dirigendi vahel. Raskusi valmistas ka akustika: ei tea, kas kogu lavasügavust täitvad maalitud kulisid mätsisid kõla n-ö kinni, igal juhul polnud taga- ja kohati isegi juba kesk-lavalt lauljaid eriti kuulda. Esimese vaatuse visuaalselt väga efektsel teise tasandi riputisel esinenud haldjakoorist polnud võimalik aru saada – ja seda väarikatelt saali keskosas asuvalt istekohtadelt. See kõik pani imestama, sest veel hiljuti kuulus Leipzigi ooperimaja Saksamaa muusikateatrite esimesse liigasse. Teatrit viimasel ajal tabanud majandusraskused näivad otseselt mõjutavat etenduste kvaliteeti. Küsimärk jäi ka lauljate koosseisu kohale. Peategelast haldjakuningannat Adat laulnud **Christiane Libori** tugevale häälematerjalile pole midagi

ette heita, kuid tema mitte just haldjalik kuju rüütatuna seda veelgi rõhutavasse kostüümi (kunstnik **André Barbe**) tekitas pigem nõutust kui seoseid. Lavastaja **Renaud Doucet** oli süžeed täiendanud raamjutustusega: abielumees tõmbub pärast perekondlikku lõunasööki teleri ette, et Leipzigi Ooperi „Haldjate“ ülekandele kaasa elada, ning kehastub seejuures ise Arindaliks. Eespool toodud antikan-gelase kirjeldus räägib küll selle poolt, et vaikne, kootud vestiga diivanikau-nistus (vokaalselt partiile alla jääda ähvardav **Arnold Bezuyen** raamjutus-tuses) võiks seda labiilset keskaegset rüütlit mängida, kuid nii ruumilised kui ka dramaturgilised üleminekud olid mehaanilised ning kogu kontsept-sioon läbi mõtlemata. Millest oli kahju, sest pompossele lavakujundusele oli kulutatud palju vaeva ja ressursse.

Kõigest hoolimata oli esmatutvus „Haldjatega“ huvitav, mis nagu hilju-ti nähtud „Rienzigi“ heitis uut valgust helilooja tee algusse, enne „Lenda-vat Hollandlast“ lahtirulluvale katse-põllule. Juubeliaasta järelgi leiab see ooper ilmselt tee siin-seal mängukava-desse, see oleks siis hea võimalus kuu-lata Wagnerit, mis ei kõla nagu Wag-ner.

### **Euro-armusurm**

Mitte ainult suured riikliku toetu-sega ooperiteatrid ei tähista Wagneri juubeliaastat spetsiaalsete ürituste ja programmidega. Omas stiilis teeb se-da rahvusvahelise projektiga „Liebes-tod“ ka väike nüüdismuusikale pü-hendunud institutsioon Leipzigi Nüü-dismuusika Foorum, mis hetkel kogub endale aktuaalse sponsorlussüsteemi *crowdfunding*'i kaudu toetajaid. Nad ei püüa juubelitegemisi tingimata „maa-

gilise" aastanumbri sisse suruda, pigem on ümmargune tähtpäev ning selle ajendatud diskursus andnud inspiratsiooni ja impulsi helilooja pärandiga tegelemiseks. Nii näiteks jõuab (käesoleva artikli ilmumise ajaks juba jõudis) John Cage'i 100. sünniaastapäeva juubeli puhul aset leidnud suurejooneline ürituste sari finaali tänavu oktoobris, mil New Yorgis kantakse ette 125 saksa ja USA helilooja koostöös realiseeritud „Party Pieces“. Cage küll, aga Wagner nüüdismuusika foorumil?

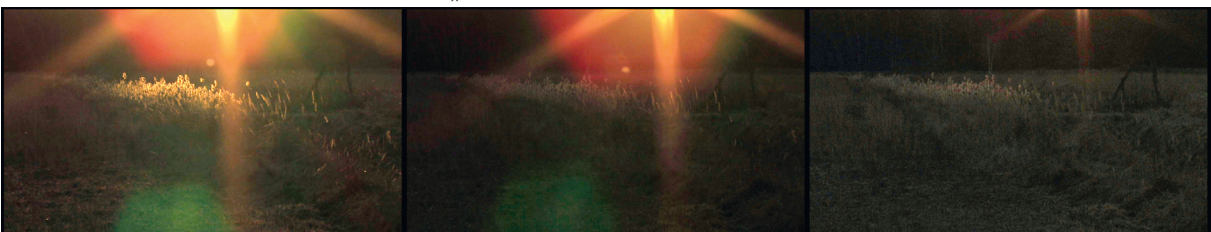
Mul oli meeldiv võimalus küsida FZMLi juhi, helilooja **Thomas Christoph Heyde** käest, kuidas projekt alguse sai.

**Thomas Christoph Heyde:** Ma ei taha olla selle projekti kunstiline juht – juhti pole. Leipzigi Nüüdismuusika Foorum on initsiaator, kes visandas projekti struktuuri, loob partnerite võrgustiku ja koordineerib tegevust. Richard Wagneri juubeliaasta oli kaudseks ajendiks, mis inspireeris pealkirja ja osalevate linnade valikut. „Armusurm“ on universaalne teema, Euroopa kirjanduses ikka ja jälle esinev motiiv, mis sümboliseerib ühiskondlike piirangute ja sotsiaalsete, poliitiliste ning religioossete normide ületamist. Võimatu armastus saab võimalikuks alles armastajate ühise surma kaudu. Selle teemaga tegeleksid tandemina igast linnast üks helilooja ja üks vi-

deo-/meediakunstnik (5 x 2). Kõiki valmivaid teoseid mängitakse igas linnas (5 x 5). Nende vahetust hõlbustab sarnane koosseis: elektroonika, koor ja solistid, kammerorkester. Libreto osas on kõigil vabad käed. Teoste loomine algab 2013. aasta sügisel ning 2014. aasta jooksul toimuvad etendused. Ideaalis leiaks igal kuul aset vähemalt üks etendus mõnes projektis osalevas linnas. Algne idee oli kaasata partnereid erinevate Euroopa riikide linnadest, millel on seos Wagneriga: peale Leipzigi Pariis, Zürich, Bologna ja Riia. Partneriteks olevad kultuuriinstitutsioonid või ametkonnad valivad ise seda linna esindavad kunstnikud välja.

Kui Riiaast partnerit ei leitud, loobuti esialgsest rangest valikukriteeriumist ning pöörduti muu hulgas ka Tallinna ja Zagrebi poole. Lõplik osalejate ring polnud artikli kirjutamise ajaks veel selgunud. See, mida 5. aprillil kutsutud külalistele näidati, oli Leipzigi tandemi töö eelvaade, visandilaadne lühiversioon. See võiks ka partneritele olla (formaalseks) mudeliks ja teeviidaks, sisu kohta ju mingeid ettekirjutusi pole. Igaks juhuks mainin, et Heyde kompositsiooni helikeel polnud Wagneriga mingit seost, mõttesild loodi Wagneri libreto ühe algteksti, Gottfried von Straßburgi poeemi „Tristan“ kasutamise kaudu. „Visandi“ tõsine meditatiivsus nii heli kui pildi poolel

Kaadreid Thomas Christoph Heide (kompositsioon) ja Ulrich Polsteri (video) kontsertinstallatsioonist „Liebestod“.





Meditatiivsed kaadrid sümboliseerimas aja kulgu.

töötab „armusurma“ motiivi sõltumatu-  
t ja laiahaardelist käsitlemist.

### Kas see oli FZMLil esimest korda Wagneriga kokku puutuda?

**T. C. H.:** Kui välja arvata Hindemithi „Lendava Hollandlase“ avamäng, nagu seda mängib lehest vilets koorordiorkester hommikul kell 7 tervisevetel“ esitamine pargis nimega „Richard-Wagner-Hain“ [linna kuulsale pojale mälestusmärgiks mõeldud haljasala jäi lõpuni välja ehitamata ja on oma räämas olekuga praegu kahjuks Wagnerile pigem häbiks kui auks – L. K.] aastaid tagasi, siis jah.

Kuna vestluse juures viibib ka Leipzigi installatsiooni video autor **Ulrich Polster**, uurin mõlemalt kunstnikult, milline on nende isiklik suhe Wagneriga. Vastused on üsna napisõnalised.

**T. C. H.:** Mina isiklikult eelistaksin Wagneri rahule jätta – liiga opulentne, manipuleeriv muusika.

**Ulrich Polster:** Coppola juurde

Ulrich Polster käis materjali kogumas ka Tallinnas.  
*Ulrich Polsteri videokaadrid*

sobib täiuslikult [mõeldud on filmi „Apocalypse now“, kus helikopterirünnaku taustal kõlab „Walkürenritt“ Richard Wagneri muusikadraamast „Valküür“ – L. K.].

Hm. Ei tundu just, nagu oleksin kohtunud paadunud wagneriaanidega. Miks valis duo libreto üheks alus-tekstiks just Gottfried von Straßburgi „Tristani“. Peale selle, et sama kasutas Wagner?

**U. P.:** Võibolla seetõttu, et ta kõigub kahe pooluse vahel, armastus – viha; selles tekstis on suur ambivalentsus...

**T. C. H.:** ...ja kohati suur pateetika. Tundub, et pean saladuse loori tõelise esietenduseni rahule jätma ja kunstnikud oma loomingulises köögis omavahele. Tunnen lõpetuseks huvi, mis on üldse FZML?

**T. C. H.:** Leipzigi Nüüdismuusika Foorum asutati 1990. aastal DDRi avangardmuusikute ansambli Gruppe Neue Musik Hanns Eisler liikmete initsiatiivil koos mitme kunstniku, kirjaniku, teadlase ja ajakirjanikuga.



Hanns Eisler oli ainus nüüdismuusikat mängiv ansambel Ida-Saksamaal. Uue muusika mängimist toetati DDRis riiklikult, muusikutel oli mitmeid vabadusi muuhulgas tänu sellele, et neid protežeeris riiklikult tunnustatud helilooja Paul Dessau. Ka Lääne-Saksamaal tunti ansambli tegevuse vastu suurt huvi. 1997 kutsuti mind Foorumi juurde dramaturgiks. 2000. aastatel korraldati mitmeid programmilisi kontserdisarju, sealhulgas koostöös dirigent Titus Engeliga kontserdid ebaharilikes kohtades (nt tööturuamet, surnuaed, bordell, kontsert jalgratastel). Seda formaati on hiljem mitmel pool kopeeritud.

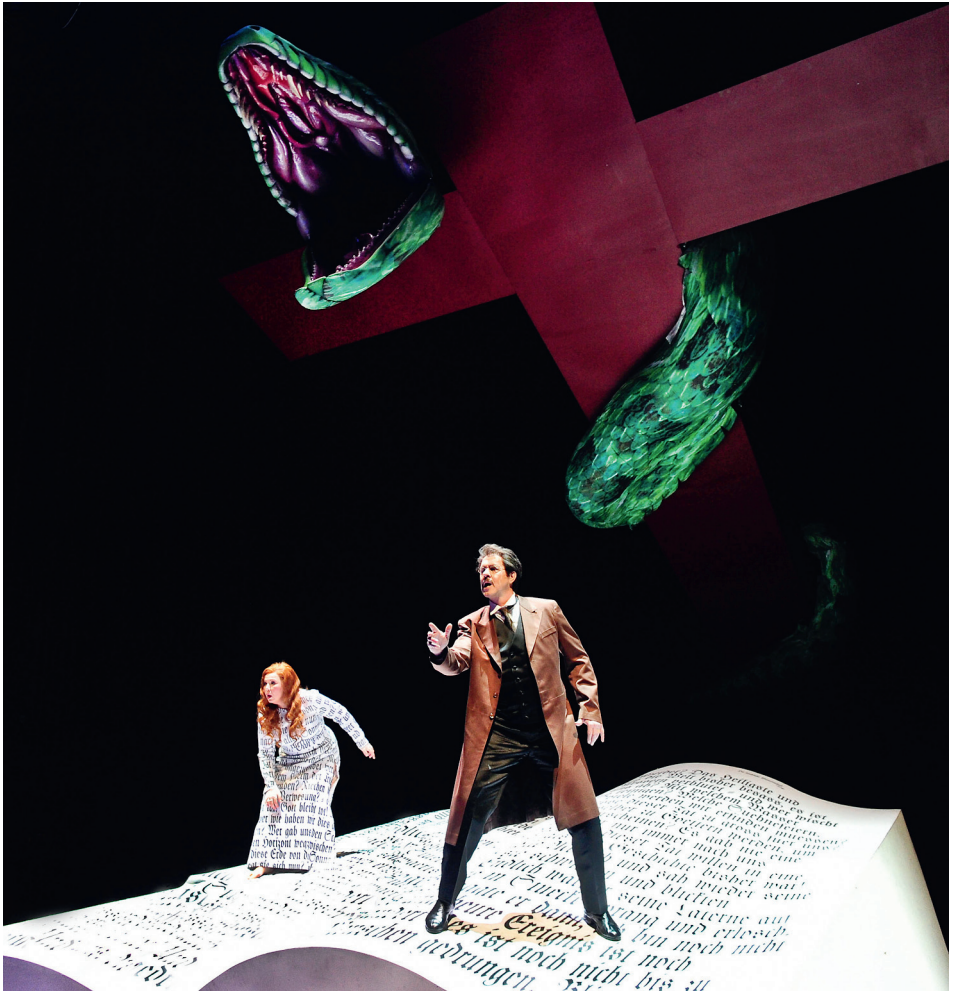
Loodan, et Foorum leiab endale partnerid ja finantstoe projekti realiseerimiseks, milles Wagnerit ei saa näha mitte pangermanisti, vaid kogu Euroopa ühendajana.

### **Kirik või teater**

Veel üks pilk Wagneri aastale erineva nurga alt, väiksemate teatrite seisukohalt, mille lava, saal ja orkestriauk ei vasta tingimata ettekujutusele pompoossetest Wagneri lavastustest. 240 000 elanikuga, mõningatel andmetel Saksamaa koledaimaks linnaks peetud (ehkki hiljuti anti see tiitel „ametlikult“ Saarbrückenile) Chemnitz (1953–1990 Karl-Marx-Stadt) sai nautida lausa oma Wagneri-festivali, mille keskmes oli „Parsifali“ uuslavastus. Wagneri viimasel muusikadramal on Chemnitzis oma ajalugu: mitte Dresdenis või Leipzигis, vaid just Chemnitzis leidis aset Saksimaa esmalavastus. Pärast rekonstrueerimist avati teatrimaja 1992 taas „Parsifaliga“. Kas sellel väliselt tagasihoidlikul tööstuslinnal on Wagneri religioosse oopusega eriti soojad suhted?

Darmstadtis juba 2008. aastal esietendunud sealse intendandi **John Dew'** lavastus keskendub religiooni-teemale Wagneri teoses ning toob lavale kristliku kiriku rituaalid, sümbolid ja atribuudid (rist, krutsifiks, madu, viirukinõu). Wagneri kunstireligiooni teooriast sai alguse traditsioon mängida „Parsifali“ ülestõusmispühade ajal, et publik kiriku asemel seda püha teatris pühitseks, samuti etendusel mitte aplodeerimine (kirikus ju vähemalt vanasti ei plaksutatud). Darmstadt/Chemnitzis „Parsifal“ pole kiriku parafras, alternatiiv või antitees, vaid tsitaat. Kirik on laval esimestest hetkedest peale, Gurnemanzi jutustus Graali ajaloost leiab aset (preestri)koolis, ta ise on vananev vaimulik kusagilt stiliseeritud XIX–XX sajandist. Keerulised sündmused tehakse tahvli ja kaardikepi abil üleannetutele õpilastele puust ja punaseks ette, kasu saavad kindlasti ka need vaatajad, kes teose sisuga varem tutvavad pole. Vatikani teleülekannetest tuttava protsessiooni taustal vankuv Amfortas (Chemnitzis publiku lemmikuid, sümpaatse vokaaliga **Heiko Trinsinger**) meenutab oma valge kostüümiga paavsti. Haige paavst ja haige kirik? Lavastus saab hetkega tänapäevase mõõtme. Kuningas, kes ei taha kuningas olla, viib mõtted paavst Benedictusele, kes ei tahtnud enam paavst olla. Dew seda 2008. aastal muidugi ette näha ei saanud, kuid seos on huvitav. Kirikumaa-ilmale vastandatakse filosoofide maailm: Nietzsche-sarnaseks kujundatud Klingsor (meisterlik karakterroll **Hannu Niemelält**) balansseerib mööda hiigelraamatut, mille lehtede vahelt ilmub ka Kundry (igati tubli, võibolla tulevikus veel küpsemaks osatäitmiseks võimeline **Susanne Schimmack**).





Richard Wagner, „Parsifal”. Darmstadt Riigiteatri ja Chemnitzi teatri ühisproduktioon, 2013. Kundry – Susanne Schimmack ja Klingsor – Hannu Niemelä.  
Foto © Dieter Wuschanski

Tema ja lilletüdrukute II vaatuse kostüümid on raamatulehtedest – kogu filosoofisümbolika (nimedena „esinesid” laval veel Voltaire, Spinoza ja Marx) mõjub natuke otsitult ega haaku „äärmiste” vaatustega.

Chemnitzi teatri muusikajuht **Frank Beermann** asus „Parsifali” etendust esimestest hetkedest kindlakäelselt juhtima, ilmselt sooviga vältida sagedast probleemi, et muusika „ei lähe

käima”. Kiirustamisest andis märku tõsiasi, et dirigent ei mallanud oodata, millal selgelt saali kostvad lähedal asuva kiriku kellad helisemise lõpetavad (etendus algas täpselt kell 18), vaid alustas sissejuhatust, millele publiku hulgast sekundeeris kontrapunktina vägev aevastus. Minu meelest lasti nii käest oivaline võimetus sisse elada argipäevasest erinevasse ajakäsitlusse, mida „Parsifal” endas kannab. Teine



Richard Wagner, „Parsifal”. Darmstadt Riigiteatri ja Chemnitzzi teatri ühisprodukt-sioon, 2013. Parsifal on Klingsorilt oda tagasi võitnud. Kundry – Susanne Schim-mack, Gurnemanz – Sami Luttinen ja Parsifal – Mati Turi.

Foto © Dieter Wuschanski

pilt oli juba kindlam ning emotsio-naalsem. Kuid kriitika oli Beermanni ja Chemnitzzi Robert Schumanni nime kandva orkestri tööga rahul. Aga meie huvi keskmes sellel esietendusel on kahtlemata **Mati Turi** nimiosalisena – kindlasti esimene eesti soost Parsi-fal maailma laval. See ooperiajalooline sündmus võis ju toimuda küll kriiti-kute ja VIPide jaoks kõrvalises kohas, kuid teadmine, et meil on omast käest võtta Florestan/Siegfried/Parsifal/

Paul (Korngoldi „Surnud linna” peate-gelane), peaks sellest hoolimata rinda uhkusest paisutama. Annan siinkohal objektiivsema kogupildi huvides sõna teistele arvustajatele.

Mati Turi laulab Parsifali partiid oma jõudu intelligentselt jagades. Te-ma baritonaalse tämbriga jõuliselt sä-rav tenor saab kõrgustest probleemi-deta jagu, tema „Amfortas, die Wun-de...” tabab kümnesse. Ainult lüüri-

listes löikudes, mida ta väga õhuliselt tõlgendab, ei avane hääl täielikult.

(Andreas H. Hölscher, [www.Opernnetz.de](http://www.Opernnetz.de))

Väga tähelepanuväärselt laulis Parsifali Mati Turi, kes mõjus oma kauni tenorihäälega ja vastupidavusega. Intoneerides kindlalt jõulisi helisid, kõlas tema väga ilusa, mitte just jõulise hääle keskregister sametiselt. Sündis usutav ja liigutav roll.

(Gerhard Hoffmann, Der Neue Merker)

Mati Turi laulab Parsifali pingutuseta ja mitte just tingimata *bel canto*’liku tenoriga.

(Dieter David Scholz, MDR Figaro)

Põnev oleks muidugi diskuteerida küsimuse üle, millist rolli mängib *bel canto* Wagneri laulmisel, kuid las see jääb mõne teise artikli teemaks. Lavaliselt üllatas Chemnitzis Parsifal mind oma staatikaga, see hämmastas ka tei-

si kriitikuid. Põhjuseks lavastuskonseptsioon, millega ilmselt taheti rõhutada Parsifali osa kõrvaltvaatajana, Graali kogukonda mittekuuluvana. Ka Mati ise tunnistas, et tema tegutsemislustile ja energiale pandi n-õ päitsed pähe. Seekord siis sedasi. Kuid kindlasti ei jää see lauljale viimaseks Parsifaliks, nii et küll me ühel päeval veel näeme. Kuulda oli ju juba võimsalt. Olen Mati Turile väga tänulik, et ta leidis aega ja jaksu esietendusejärgsel hommikul Chemnitzis linnale ikka veel maskotiks oleva üle-elusuuruse Karl Marxi (vt eespool: nimi laval) peaga pilti teha. Foto-shooting’ut ei suutnud nurjata isegi seinana langev paduvihm – Chemnitzis ümbruses tõusid jõed üle kallaste ning kaugemalt tulnud ooperisõpru ootas ümbersõitude tõttu ebaharilik ja pikale veniv kodutee... Mati aga hüppas rongile, et lennukile ja sellega Leedsis „Siegfriedi” proovi jõuda – nõutud Wagneri-tenori kiire elu.

Artikli autor Liis Kolle ja Mati Turi Chemnitzis suvel 2013.

Ulrich Polsteri foto



# KÕRVALPILKE EESTI MUUSIKALE JA MUUSIKAELULE III

SAALE KAREDA

*(Vt ka TMK 2013, nr 5 ja nr 6-7)*

Vaim on see, mis kannab üht rahvast ja selle kultuuri, vaim oma lõputuis avaldumisvormides. Elu materiaalne ehk nähtav pool ühiskonnas on rahva vaimse tasandi manifestatsioon ja ei püsi püsti üksnes rahal ega käega katsutaval materjal, nii nagu kehaline ehk tavamõistes nähtav osa inimesest on tegutsemisvõimeline ainult siis, kui inimese hing ja vaim on piisavalt terved ning kehaga heas ja harmoonilises ühenduses. Võimsate impeeriumide ja tervete tsivilisatsioonide langemised on tulenenud ikka ainult vaimsest alalakäigust.

Suvest peale väldanud diskussioon kõrgkultuuri tähenduse ja koha üle on laiemalt taas elementaarseid põhitõdesid meenutanud, samas teinud kohati ka nõutuks. Jälgides augustis Sirbi veergudel lahvatanud ja sealt laiali kandunud tulist diskussiooni, mis suub kahjuks mõneks ajaks nn süva- ja levimusika ning -muusikute teravasse ja mõttetusse vastandamisse, tuli silme ette igivana skeem „divide et impera” ehk aja inimesed omavahel tülli ja valitse siis edasi just täpselt nii, nagu meeldib. Tähelepanu on olulistelt teemadelt kõrvale juhitud, aeg ja energia kulub omavaheliste vastandumiste klaarimisele. Ja mis võiks olla lihtsam, kui ühe valdkonna inimesed väljastpoolt provotseerimatagi ise selle konfliktide esilekiskumise töö ära teevad.

Millest näis suviste diskussioonide puhul puudu jäävat, on avaram mõistmisvõime eripalgeliste nähtuste tajumisel ja aktsepteerimisel suure kompleksse terviku eri tahkudena. Klassikaraadio hooaja esimese „Helikaja” diskussiooni tulemusena, tõsi küll, selgus, et ehk siiski nähti kusagil tonti. Ilmselge on ju, et küsimus pole mitte „süva” ja „levi” rivaalitsemisses, rääkimata ühe teisest paremaks pidamises, vaid väärtmuusika esiletoomises ja riiklikus toetamises, eristuvalt keskpärasemast või lausa kesisest tasemest ja nn tarbemuusikast. Inspireerivaid impulsse, jumaliku sädet – või ükskõik kuidas me ka loova vaimu puudutust ei nimetaks – ei saa monopoliseerida ega vangistada ainult kõrgharitud muusikute pärusmaale ja seda pole ka ükski nn süva- ja levimusikute leerist tulnud läinudsuviste diskussioonide sõnavõtja väita püüdnud. Küll aga ei saa võrrelda helilooja koolitust ja meistriks kujunemise protsessi, loomaks tõsiseltvõetaval tasemel sümfoonilisi suurvorme või ooperit (mida võiks võrrelda täppisteadlase või kirurgi ettevalmistusega) ning levilaulu loomiseks vajalikku käsitööoskust. Siinkohal elitaarsus jääb, mis iseenesest ei garanteeri muidugi veel alati kunstiliselt õnnestunud helitõid.

Mida aga diskussioonides praktiliselt ei puudutatud ning mis endiselt sügavat muret teeb, on tarbimisühis-

konna surve kunstisfäärile, mis võib teatud hetkel hakata avaldama nivelleerivat mõju interpretide professionaalsele tasemele (kui muusikut sunnitakse „omatulu“ hankimise nimel mängima ühtelugu nn meelelahutusmuusikat, siis teatud punktist võib see hakata lämmatama tema vaimset erkust ja häirima põhirepertuaarile keskendumist) ning asetab lati madalale ka publiku jaoks, põhjustades publiku kuulamiserkuse kasvatamise asemel kuulamisvõime hägustumist ja mandumist. Kui sajandeid tagasi käsitleti pillimehi ja ka paljusid heliloojaid valitseva klassi poolt lakeidena või teenuse osutajaina, siis tänases tarbimisühiskonnas võib tajuda sarnast tendentsi, ainult et rahavoogude suunajate (deviisi järgi: kes maksab, see tellib muusika) maitse on enamasti lihtsakoelisem kui kunagiste aristokraatide oma.

Siinkohal tahan inimestele tarbimisvajaduse tekitamise teemal viidata ühele algpõhjusteni ulatuvale analüüsile Göttingeni ülikooli neurobioloogia professori Gerald Hütheri 2012. aastast pärinevas ettekandes 2. Denkwerk Zukunfts konverentsil<sup>1</sup>. Hüther toob seal samm-sammult esile, mis toimub siia ilma sündinud lapse ajus, kes esialgu eelistab võitlusele üksteise toetamist, millal istutatakse tema ajju konkurentsimeetlemine ja millisest hetkest hakkavad nüüdisühiskonnas lapse jaoks tööle inimest õnnetuks tegevad mehhanismid. Tarbimisühiskond ainult eksisteeribki selliste inimeste najal, kel on õnnetu olemise kompensatsiooniks vaja üha enam „tarbida“ (nii näiteks tarbetuid esemeid, turismi, võimupositsiooni, suhteid, aga ka meelt lahutavat kultuuri), sest õnnelik inimene tarvitab asju säästlikult, kuhjamata kokku kraami, mida ta tegeli-

kult ei vaja ning mis laastab ja hävitab ökosüsteemi. Tarbimisühiskonna „arhitektid“ vajavad massiliselt õnnetuid inimesi – selleks et oma süsteemi töös hoida, ning suur osa sellest süsteemist ongi suunatud õnnetute inimeste „taastootmisele“, vastasel juhul oleks juba ammu õnnestunud asendada see inimvaenulik rahaorjanduslik süsteem (mulle meeldib ühe mu sõbra kujundlik ütlus: „free market economy = legalized civil war“) inimesi ja kogu Maa ökosüsteemi austavate kontseptsioonidega nii rahanduse, majanduse, energeetika kui ka ühiskonna sotsiaalse korralduse vallas. Seega – tarbimisühiskond ei ole paratamatus (vt näiteks eespool nimetatud konverentsi memorandumit<sup>2</sup>) ning sestap ma ei annaks ka siinkohal nii lihtsalt alla nagu Evi Arujärv oma artiklis „Kui väärtuspüramiid on kummuli. Või kas ikka on“ nendib: „...kui kogu elu on ümberringi nagu suur kaubamaja, siis pole pääsu – ka muusikat ja muusikuid tuleb aktiivselt ja oskuslikult levitada ja müüa.“<sup>3</sup> Ma nimelt leian, et me ei tohiks end vaikimisi kohandada sellega, et kogu elu ümberringi kipub kohati välja nägema nagu suur kaubamaja. Ja isegi kui ta teatud piires ka neid märke ilmutab, on alati võimalik end sellest „paradigmast“ distantseerida ja hoida visiooni kõrgematel väärtustel põhinevast tulevikuühiskonnast. Enesestmõistetavalt peavad muusikud ja teised loovinimesed saama oma töö eest õiglast tasu (ja tööpoolest selle töö ja energiakulu väärilist tasu!!!), ent juba keelekasutus „muusika ja muusikute müümisest“, mida kohtab kahjuks juba pikemat aega hämmastavalt sageli, näitab, et ühiskonda on salamisi sisse imunud ja paljude poolt kriitikameeleta omaks võetud mõtlemine kunstist

kui tarbimisobjektist, mis on kunsti ja seda kandvat vaimu alaväärstav.

Selles osas, et kasumiahnusele ja kollektiivsele tarbimiskultusele üles ehitatud, praegu kahjuks ikka veel toimiv majandusmudel, mille eelkuju juba Aristoteles tähistas mõistega *krematistika*<sup>4</sup> (vastandina *oikonomiale* – mõistuspärasele eluks vajalike materiaalsete väärtuste loomisele), saaks asendatud inimsust väärtustavate, juba ammu välja töötatud kontseptsioonidega, ei saa muusikuile otsest vastutust panna. Kuid sellel suunal, et hoida ära kommertsialiseerumisel ja tarbimiskultusel võtmast kunstimaastikul täielikult võimust, pole rong siiski ehk veel lootusetult läinud ning senikaua on ka mõtet neil teemadel kõnelemist jätkata.

Muusika, mis on võimeline tõeliselt puudutama inimese vaimu ja hinge, annab kuulajale loovaid impulsse, mille kaudu kuulaja saab kontakti eelkõige iseendaga, oma sügavama olemusega. Iseendaga kontaktis olev inimene toob endast esile parimat, on võimeline järk-järgult üha rohkem avama oma potentsiaali ning elama ja looma õnnelikku elu enda ja teiste jaoks. Ja NB! – iseenda tuumaga kontaktis olev inimene pole enam nii lihtsalt ühiskondlike struktuuride poolt manipuleeritav, sestap võib ka mõista, mis põhjused on kõrgkultuuri hävitamisele suuna võtnud ilmingute taga.

Muusika on oma olemuselt kunstidest ilmselt kõige abstraktsem ning selles peitub ka võimalus väga sügavaks metafüüsiliseks puudutuseks. Muusika on intensiivsemaid kunstivorme, sest helilained mõjutavad inimest nii emotsionaalsel, vaimsel, energeetilisel kui ka väga otseselt füüsilisel, keha tasandil. Muusika loomise ja esitamise-

ga peaks kaasnema kõrge teadlikkus ja suur vastutustunne, sest muusikaga on võimalik piltlikult väljendades nii tervendada kui tappa. Manipulatsioon teatud energeetiliste muustrite kaudu võib pikaajalisel „annustamisel“ inimese vaimu tasalülitada. Ja selliseid manipulatiivseid inimese terviklikkust ja taju kahjustavaid ilminguid võib leida nii levi- kui ka nn tõsisest muusikast.

XX sajandil läbis elitaarne uus muusika kriisipunkte, kus üleintellektualiseerumise tagajärjel muusika emotsionaalne väljendusjõud tugevasti vaesustus ja ei „kandnud“ enam paljudel juhtudel energeetilis(et)t „välja“ kuulaja jaoks, kes otsis muusikast ka muud kui üksnes intellektuaalset tulevärki. Vitaalsust, hinge puudutavaid impulsse, emotsionaalsust, „elusust“ jne võis džäss-, rock-, etno- või popmuusika parimast osast leida tihtilugu intensiivsemalt ja kirkamalt kui nn klassikalise sfääri uuest muusikast. Paljud andekad süvamuusika heliloojad on ammutanud inspiratsiooni mitteklassikalisest muusikast, integreerides neid impulsse struktuurilt ja teostuselt tunduvalt komplekssemasse süvamuusikasse. Ka praeguste eesti viljakaimate heliloojate seast tõusevad esile loojaisiksused, kel lisaks traditsioonilisele kompositsioonikoolitusele ka väga tugev mitteklassikalise muusika pagas ja kogemus, nagu Erkki-Sven Tüür, Tõnu Kõrvits, Ülo Krigul, Ardo Ran Varres.

Selleks et muusika kõnetaks, ei ole vaja mingit ideoloogiat ega religioosset pitserit. Hinge puudutav muusika suudab kuulajaga kõnelda otse, vahetult, ilma mõttekonstruktsioonide, reeglistike ja lunastuslubadusteta. Kui suur osa varasemast muusikaajaloost on paratamatult olnud seotud sajandi-

tevanuse religioosse tunnetuse ja kristlike sakraaltekstidega (ning viimasel ajal näikse olevat moodi läinud budistlikud tekstid), siis uut loovat hingust toovas nüüdismuusikas tajun järjest selgemalt vaba vaimu „otsekontakte“ Elu kõigi pühade aspektidega, otsimata enam tingimata tuge kanoniseeritud või muidu auväärt tekstidest, religioossetest viidetest vms. Tegelikult on ju iga aatom siin reaalsuses püha, labastamine on toimunud inimeste teadvuses. Ja selle pühaduse tunnetuse – ehk võiks öelda ka pühaduseteadvuse – taastamiseks ei ole enam vältimatu eeldus kuuluda mingisse usku või olla mõne muu vaimse institutsiooni liige. Selle ühenduse võib iga inimene luua või taastada ise ja otse ning sageli võivad sellised „taasühendamised“ aset leida just muusika kuulamise kaudu.

### **Muusika kui sisemine alkeemia**

Uut muusikat loovad inimesed aitavad omal moel kaasa ühiskonna sisemisele transformeerumisele, mis saab muidugi sündida ainult läbi üksikisikute sisemise muutumise. Väline vorm ehk ühiskonnakorraldus, sealhulgas ka poliitiline, saab muutuda alles siis, kui inimesed on valinud (olude, ühiskonnakorralduse vms tõttu justkui vältimatu) ohviriolli asemel loojarolli, julgevad olla ausamad, ehedamad, avatumad, loovamad ning võtavad vastutuse ka ühiskonna inimlikumaks ja tõeliselt jätkusuutlikuks muutmise ees. Muusika on kaugelt olulisem meedium selles protsessis, kui sellest valdavalt tänases ühiskonnas mõelda tavatsetakse. Uus loodav muusika on huvitav laboratoorium, olles praegusaja üliintensiivsetes pingeväljades elava inimvaimu transformatsiooniprotsesside peegeldaja ja paljudel juhtudel ka katalüsaator.

Kui vaadelda maailmas praegu kulgevaid vaimseid protsesse üldistatult, siis võiks ühe olulise suunana esile tuua selge teadvuse ja inimliku hoolivuse-empaatia-armastusvõime ühendamise taotlust. Ehk teisiti väljendudes – transdistsiplinaarses võtmes targa intellektuaalse eritlusvõime ja sügava hingestatuse ühtesulatamist.

Eesti heliloojate keskmise põlvkonna viimasel ajal kõige viljakama helilooja **Tõnu Kõrvitsa** loomingus on nende pooluste ühendamist väga selgelt tajuda. Kõrvitsa üha täiustunud kompositsioonitehniline meisterlikkus, eelkõige filigraanselt nüansitundlik ja fantaasierikas instrumendikäsitlus ja orkestratsioon on ühendatud sügavalt humaanse vaimse hoiakuga. Kõrvitsa teosed puudutavad häbenemata kuulaja hinge tundelist, ilujanulist, romantilist, parimas mõttes lapseliku siiruse ja puhtusega piiritletud ala, aga ka igikestvaid eksistentsiaalseid põhiteemasid. Kõrvitsa peenekoeliselt poeetiline ja hingestatud, ülitundliku taju- ja värviskaalaga kaemuslik muusika sünnib justkui tugevast ühtsustundest siinse karmi põhjamaa rahva ürgse pärandiga, selle rahva jaoks püha ja puutumatu loodusega, meie esivanemate elutunnetusega. Kõrvits toob seda tunnetust oma muusika kaudu tänasesse närvilisse aega ja iseendaga sageli konfliktis oleva inimeseni. Tundub, et ta justkui oleks oma loominguga kaudu ühenduses ka väga arhailiste vaimse pärandi kihtidega, müütilise põhjamaaga Thule (Hüperborea), mille ulmelisuse või reaalse olemasolu tõestamine seisab teadusel alles ees. Kõrvitsa muusika voolaks justkui vabalt ja tõkestamatult allikast, mis ei ole piiratud mingite ideoloogiate või dogmadega. Helilooja ise on rääkinud, et kõige

olulisem talle on vabadus. Seda võiks mõista kui vabadust ja ühtlasi julgust väljendada ja panna kõlama südamest tulevat – oma laulu –, küsimata valitsevatest konventsioonidest ja hetkel tooni andvatest esteetilisest normidest. Nii saab maailma tulla looming, mis ei küsi edugarantiist, ent viib edasi nii väljendajat kui ka kõiki teisi, kes sellega resoneerivad.

Kõrvitsa võrratult tundliku kõla-meele ja orgaanilise struktuuritajuga loomingus kõlab selliseid hoovusi, varjundeid ja veiklemissi, mis toovad silme ette erinevaid looduse vorme ja olekuid, olgu see siis lainete dünaamika või eestimaise karge, küütleava, võrratute varjunditega – oma rikkalikkuses ja eripärasuses vaid põhjamaale omase – valguse peegeldumine puulehtedel ja maastikel. Kui tahaksin Kõrvitsa muusika esteetikat kuidagi sõnadesse püüda, siis ühe võrdlusena kangastuks põhjamaise valguse karge ilu, mis on hingematvalt kaunis, oma spektrilt pillavalt rikkalik ja oma mõjujõult võimas, aga milles pole grammi sentimentaalsust. Vahel kiputakse Kõrvitsa loomingust rääkides kasutama mõistet impressionistlik. Selle sildistuse lükkas veenvalt ümber **Leonora Palu** ja **Age Juurikase** 3. oktoobril Mustpeade majas esitatud süvitsi minev ja kuulav ning muusika sisemisi vetruvaid pingekaari erksalt tunnetav tõlgendus „**Thulemaa lauludest**“ flöödile ja klaverile.

Kevadel EMP raames **ERSO**lt **Arvo Volmeri** juhatusel esiettekandele tulnud „**Ballaadi (Dolorese lauluvihikust)**“ kuulates aga lausa sundis end peale võrdlus sibeliusliku sümfonismiga, nii intensiivselt karge meloodilisharmonilise väljendusjõu, materjali sümfoonilise arenduse kui ka orkest-

raalse kõla poolest, sisaldades nii juve-liirlikult peent viimistlust kui ka võimsalt lahtirulluvat sümfooniaorkestri täiskõla.

Kõrvitsat nimetatakse ka romanti-kuks, sest see muusika justkui eiraks teatavaid nüüdismuusikale *a priori* omistatavaid parameetreid. Kui lubada sel muusikal end sügavalt puudutada, võtta kaasa rännakule müütilis-tesse puhtamatesse ilmadesse ja une-näoliste maastikele, siis muutub hoo-matavaks, et Kõrvitsa muusika heakõ-lalisuse sügavaim põhjus on kosmilis-te proportsioonide, harmonikaalsete struktuuride tajumises, mis avaldub kõiges elavas, ja selle taju intuiitiivses vahendamises – võimes, mida valda-sid ka meie kauged esivanemad. Eesti mütolooiasse, eesti rahvalaulu on ko-deeritud palju informatsiooni. Kõrvitsa hingesugulus rahvalaulu maailmaga võimaldab tal ammutada sellest va-rasalvest olemuslikku, tal on ligipääs „seestpoolt“.

Selles võtmes pakkus kirgastava elamuse Tõnu Kõrvitsa autorikontsert „**Seitsme linnu seitse und**“ 6. veebruaril festivalil „Täiuslik vaikus“, mis eel-nes Kõrvitsa teoste salvestamisele heli-plaadifirmale ECM. Kontserdi ma-giliselt pingelaetud atmosfäär sündis dirigent **Tõnu Kaljuste** koostöös sak-sa tšellisti **Anja Lechneri**, laulja **Kadri Vooranna**, Eesti Filharmoonia Kam-merkoori ja Tallinna Kammerorkest-ri-ga. Autorikontserdi kaval oli huvitav sümmeetriale viitav ülesehitus: ra-miks avaloona Tormise laulu töötlus „**Tasase maa laul**“ häälele, kandlele ja keelpillidele ning põhikava lõpetuseks esiettekandele tulnud „**Peegeldused tasasest maast**“ tšellole ja koorile – töötluse töötlus või fantaasia „Tasase maa laulu“ teemal, soolotšello peegel-





Tõnu Kõrvitsa muusika on olemuslik ja puudutab süvakihte.

damas laulu meloodiat, kooripartii viitamas laulu harmoonilisele põhikoele. Mõlemad laulud juhatas sisse vaikusest sündiv sugestiivne kandleloits

helilooja esituses. Kava keskpunktis kõrgus kontserdi kõige dramaatilisem teos, Tormise laulu „Viimane laev” töötlus meeskoorile, suurele trummi-

le ja keelpillidele. Hämmastav, millise värvikuse ja väljendusjõuga on Kõrvits rambivalgusse tõstnud mõlema Tormise laulu põhimaterjali, justkui suurendusklaasiga töötades ja samas ka jäämäe veelust osa valgustades ja kuuldavaks tehes. Kõrvitsa „Viimane laul“ on kui kirglik, ent samas vaoshoitud pihtimus jutustatuna tormi südamikus olles – ümberringi möllamas maru, raksatamas lained, ent orkaani silmas on rahu. Nargen-festivali avakontserdil 7. juunil sama laulu **Ain Angeri** ja **ERSO** esituses kuulates tõdesin, kui võõras on Kõrvitsa muusikale paatos ning kui erakordselt hästi kõlasid autorikontserdil selles laulus EFK meeshääled – ja loomulikult ka TKO; eriti jäi meelde nende viimistletud õilis kõla ja fraasi sügavusse kuulamise võime –, andes sellele teosele just vajaliku distantseerituse, teatava objektiivse mõõtme ning sellega võimsa kunstilise mõjujõu.

Autorikontserdi nimilugu „Seitsme linnu seitse und“ tšellole, koorile ja keelpillidele (uue, keelpillidega versiooni esiettekanne) ning „Labürindid“ keelpillidele asetused teine teisele poole reljeefselt esile tõusnud „laevanina“ ning moodustasid kontserdi põhiosa. Lisaloona (uue seadena) esiettekandel kõlanud pala „**Laul**“ tšellole ja keelpillidele lummas kauni, vabalt voogava tšellokantileeniga pidevalt (ent sisemise loogika järgi) muutuva meetrumiga harmoonilise järgnevuse kohal.

Mõlemad ulatuslikud paarikümne-minutised teosed koosnevad seitsmest osast ja kulgevad varjamatult unenäolistel kõlamaastikel ning on oma väljendusjõult erakordselt intensiivsed. Labürint on läbi aegade olnud mõjuvõimas sümbol, iidsetes kultuurides on

see olnud arhetüüpselt iseenda keskmesse juhatav teekond. Kõrvitsa keelpilliorkestrile loodud „**Labürindid**“ algab hõreda faktuuriga, flažolettides justkui kastepiiskades sillerdava harrara, punktidest koosneva võrgustikuga. Järk-järgult materjal tiheneb ja kõlapilt intensiivistub. Kihiline rütmimustritega mängimine keskmistes osades võiks ehk viidata labürindi eksiteele viivale aspektile? Viienda osa kirglikult hinge kriipivad harmooniad räägiks justkui valulikust tõeotsingust. Lummavmeditatiivse eneseleidmisena mõjub kuuenda osa kuueteistkümnendikest koosnev ostinaatne kihiline helikangas, millele järgnevad ebamaiselt kaunid meloodiakaared ja hõrgud harmooniad „**Labürintide**“ viimases osas. Sugestiivselt vahendatud unenäolisus avab ligipääsu metafüüsilistele tasanditele. Skeptik võib seda nimetada ka liikumiseks alateadvuse kihtides.

Soolotšellole on „**Seitsme linnu seitsmes unes**“ kirjutatud rapsoodilis-tundeline, ülimalt fantaasiarikka pillikäsitlusega partii, seitsmest osast kuues soleerib tšello nii ulatuslikult, et teost võiks ka ebatraditsiooniliseks tšellokontserdiks nimetada, kui koori jutustatav abstraktne „lugu“ koori siiski võrdse partnerina tšello kõrvale ei asetaks. Teose kolmas osa *Cadenza molto rubato* on puhtalt tšello kadents, mille „kohale“ hääled ja keelpillid loovad ajuti imeõrna loodushääli imiteeriva fooni – justkui haldjakäe puudutusena. Viiendas osas ilmub senise vabalt hingemaastikel kulgeva materjali kõrvale loitsiv rühikus, millele tšello reageerib tantsuliselt ulja fantaasialennuga. Kuuendas osas on ostinaatne rühikus jällegi kõrvale heidetud ning nii koori/keelpillide kui ka tšello partiiis valitseb taas teosele põhiliselt omane



„Liblika” lavakujundus ja valgustus löid hingestatud atmosfääri (kunstnik Liisi Eelmaa ja valguskunstnik Anton Kulagin). Lindnaine Erika – Kadri Kipper ja August – Andres Köster.

voolav, nõtkes, mõrkjaid harmooniaid armastav vaba vaimu kulgemine, millesse on põimitud linnulaulu ja setu itku. Täiesti omaette teema helilooja loomingus on linnulaulu kohalolu Kõrvitsa meloodiakujunduses. Linnud kui hinge, looduse, teistsuusega seo-

tud sümbolid ja see tabamatu miski, mis väljendub linnulaulus... Otseseid viiteid lindude teemale võib leida liiksaks „Seitsme linnu seitsmele unele” ka „Tsirgutiis”, „Neis aedades” ja tema uues ooperis, aga linnulaulu kohalolu võib teravdatud tähelepanu korral väl-



Theodor/Hamlet – Rauno Elp ja Erika – Kadri Kipper.

ja kuulata paljude teistegi teoste meeloodilistes liinides.

Kõrvitsa anne eeterlikke maailmu esile manada avaldub kaunilt tema 13. septembril lavavalgust näinud ooperis „**Liblikas**”. Tahaksin siinkohal vastuväiteid esitada sellele lavastusele osaks saanud kriitikale. Alvar Loog<sup>5</sup> tunnustab küll ooperi isikupärast esteetilist omaruumi, ent põrmustab libreto, Kerri Kotta<sup>6</sup> jaoks on „**Liblikas**” muusikaliselt nauditav, kuid teatrina küsitav, viidates puuduvale psühholoogilisele suhtedramaturgiale. Kõrvits otsib „**Liblikas**” teed talle omase tunnetuse ja esteetika väljendamiseks ooperilaval – teatavat hingestatud võnkesagedust, mida lavastuse kaasloojate antennid on peenelt vastu võtnud, – ning seetõttu ei ole seda ooperit ka mõtet hinnata kriteeriumide järgi, mille kohaselt teos ei olegi loodud. Suhtedraama(d) ei kuulu selle ooperi arsenalile.

**Maria Lee Liivaku ja Lauri Kaldoja** libreto **Andrus Kivirähi** samanimelise romaani ainetel on tervikuna huvitav, kohati intrigeerivgi (libretistidelt pärineb idee lindudest kui kontrajõust teatritele, sest Kivirähil on sees ainult möldri ja Erika ema lugu), selles on väga meeldejäädvalt sõnastatud löike, nii et Loogi hävitav hinnang on selgelt ülekohtune. Osa teksti tundus küll olevat laulmiseks pisut raskepärane, ent seda tasakaalustasid poeetiliselt kandvad ja mõttetihedad fraasid. Ooperisse on põimitud palju tasandeid, Estonia teatri maja saamislugu sada aastat tagasi, vihjed tollastele legendaarsetele teatriinimestele – tantsija Erika Tetzky-le, näitlejatele August Michelsonile, Theodor Altermannile ja Erna Villmerile –, ning müütilis-muinasjutuline lugu salapärasest lindnaisest Erikast (ehk kunstiline visioon Erika Tetzkyst), kes oma eriliselt hingestatud olekuga toob teatrisse sära, rõõmu, kergust ja hel-



Erna/Ophelia – Helen Lokuta.  
*Harri Rospu fotod*

gust, inspireerides isegi siit ilmast lahkumise hetkel. Peaosi laulavad ooperis **Kadri Kipper** (Erika), **Oliver Kuusik** ja **Andres Köster** (August), **Helen Lokuta** (Erna) ja **Rauno Elp** (Theodor), lavastas **Peeter Jalakas**, dirigendid on **Vello Pähn** ja **Risto Joost**.

Vaatamata I vaatuse teatavale eklektilisusele ja stseenidevahelisele nõrgale sidususele käivitus teatrimaagia siiski selgelt kahes väljendusrikkas stseenis – neljandas pildis efektselt lavastatud ja esitatud Erna aarias ning kuuenda pildi karmsünkjas vastanduses Erika *versus* linnud. Kuid alates II vaatusest hakkas esietendusel hästi kandma teose sisemine maagiline ruum – muusika, libreto, koreograafia, lavakujunduse ja videokunsti sünergias –, võimendades seda erilist ja subtiilset joont Kõrvitsa loomingus, mida võiks ehk nimetada peenhäälestatuseks Hingele. Saabudes siia maatriksisse, mida nimetame eluks Maal,

unustab suurem osa inimesi esialgu oma vaimse päritolu ja kaotab end lühiajalise perspektiiviga sekeldustesse (k.a suhtedraamad). Enda kui kehas- tunud Hinge teadvustamine ja väärtustamine saabub tihti armastuse või surmaga silmitsi seistes või tugeva kunstilise elamuse kaudu. Hetke igavikulisest väärtusest – eelkõige sellest räägib ooper „Liblika“ – on tõeliselt aimu end hingeolendina tajuval inimesel, mõistes, et ajutine konkreetseesse inimvormi rüütatus on üksnes põgus hetk pikal teekonnal, kuid osates samal ajal hinnata ka selle hetke erakordset väärtust, ainulaadsust ja ilu. „Liblika“ peategelane kehastab oma elu ja loomingu seda tunnetust üdini, ja see on kirjutatud muusikasse väga selgelt. Selle ideega, ehkki vist õigem oleks öelda tunnetusega haakuvad II vaatuses ka kõik teised lavastuse komponendid. Seda telge, mis lavastust kannab, võiks nimetada nähtamatute energetiliste

hingetasandite polüfooniaks. Tegelas-  
kujudest, suhetest nende vahel jms saa-  
vad tegelikult lihtsalt teatud toetus- või  
puutepunktid, n-ö nähtava vormi tar-  
beks – justkui punktiirjoon. Jah, need  
ei loo sellist dramaturgelist psühho-  
loogiat, nagu ollakse suhtedraamade  
puhul harjunud, sest inimlikel intri-  
gidel ei ole sellesse unenäolisse maa-  
ilma asja. Tegelik konflikt asub hoopis  
sügavamal – ebatavalise päritoluga  
Erika ja kummastava-kurjakuulutava  
lindude kogukonna vahel. Olles poo-  
lenisti nn taevalikku päritolu (mille-  
le vihjab põlvnemine lindudest Erika  
ema näol), on tal ühest küljest selgem  
ühendus hingetasandiga, teisalt on ta  
hapram kui tavalised inimesed ning tal  
pole luba jääda oma armastatu juurde.  
Mütoloogiatest tuttav motiiv – taeva-  
likku päritolu olend peab valima kas  
maapealse armastuse ja surelikkuse  
või armastusest loobumise ja surema-  
tuse vahel. Erika valib armastuse, öel-  
des Augustile: „Ma tahan, et sa teaksid,  
sellest, mis on sulle armas, ei lahku iial  
hing, kui nõder keha kukub koost.”  
Tõeliselt sügava maapealse armastuse  
kogemus inimesena on midagi nii või-  
mast ja erakordset, et selle kõrval kah-  
vatub surmgi ja seda kadestavad isegi  
„kõrgemad olendid” (ükskõik kas näe-  
me neis siis lihtsalt mütoloogilisi linde,  
„jumalaid” või teiste kosmiliste rasside  
esindajaid, kes siin astraaltasandil min-  
geid niite tõmbavad). Transtsendentsi  
ja maise reaalsuse ühtepõimumine  
Erika lahkumisaarias on ühtaegu kir-  
gastav ja hinge põhjani raputav ning  
inimeseks olemise tuuma ja tähendust  
tabav.

*(Järgneb)*

### **Kommentaariid:**

<sup>1</sup> Denkwerk Zukunft. Stiftung kultu-  
reller Erneuerung („Tuleviku mõtte-  
koda. Kultuurilise uuendamise organi-  
satsioon”): [www.denkwerkzukunft.de](http://www.denkwerkzukunft.de), Gerald Hütheri ettekannet on  
võimalik kuulata siit: [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=MrYcRzN91eE)  
[embedded&v=MrYcRzN91eE](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=MrYcRzN91eE).

<sup>2</sup> „Für einen Bewusstseinswandel. Von  
der Konsum- zur Wohlstandskultur”,  
„Teadvuse muutumise nimel. Tarbi-  
misühiskonnast heaolühiskonda”, lü-  
hiversioon: [http://www.denkwerkzu-](http://www.denkwerkzukunft.de/index.php/aktivitaeten/index/Bewusstseinswandel%20Memorandum)  
[kunft.de/index.php/aktivitaeten/in-](http://www.denkwerkzukunft.de/index.php/aktivitaeten/index/Bewusstseinswandel%20Memorandum)  
[dex/Bewusstseinswandel%20Memo-](http://www.denkwerkzukunft.de/index.php/aktivitaeten/index/Bewusstseinswandel%20Memorandum)  
[randum](http://www.denkwerkzukunft.de/index.php/aktivitaeten/index/Bewusstseinswandel%20Memorandum), pikk versioon: [http://www.](http://www.denkwerkzukunft.de/downloads/Memorandum%20Bewusstseinswandel-08-2012.pdf)  
[denkwerkzukunft.de/downloads/](http://www.denkwerkzukunft.de/downloads/Memorandum%20Bewusstseinswandel-08-2012.pdf)  
[Memorandum%20Bewusstseinswan-](http://www.denkwerkzukunft.de/downloads/Memorandum%20Bewusstseinswandel-08-2012.pdf)  
[del-08-2012.pdf](http://www.denkwerkzukunft.de/downloads/Memorandum%20Bewusstseinswandel-08-2012.pdf)

<sup>3</sup> Sirp 16. VIII.

<sup>4</sup> „Aristoteles käsitles krematistikat  
ökonoomikaga parasiitlikus suhtesüs-  
teemis oleva nähtusena, kuna krema-  
tistiline tegevus vastab nii ökoloogias  
kui ka ökonoomikas täielikult parasiit-  
liku süsteemi kolmele põhitingimu-  
sele. Esiteks, ta vajab elamiseks teist  
organismi, mille elujõust toitumine  
nõuab temalt erakordselt ebavõrdset  
energiakulu. Teiseks, krematisti tege-  
vusest ei saa peremeesorganism (öko-  
noomika-majandus) mingisugust kasu.  
Kolmandaks, krematistliku organismi  
tegevus kahjustab peremeesorganismi  
ning juhul kui parasiitlik organism ei  
suuda leida peremeesorganismiga toi-  
tumislikku tasakaalupunkti, päädib  
see paratamatult peremeesorganismi  
surmaga.” Adrian Bachmann, Majan-  
duslikud mõtisklused I – majandus ja  
krematistika, [http://www.decivitae.](http://www.decivitae.ee/?news_id=438)  
[ee/?news\\_id=438](http://www.decivitae.ee/?news_id=438)

<sup>5</sup> Postimees 18. IX.

<sup>6</sup> Sirp 19. IX.

## ANTS SÖÖT

8. VIII 1935 – 17. X 2013

### *Mida sulle tähendab laulupidu?*

*Midagi ei lõpe, mis peab jääma. [ - - ] Meid pole rahvana nii palju, et sedavõrd oluline traditsioon ära kaotada. See kultuur, mille pealt teenitakse, laulupidu ei asendaks. Inimesel on vaja näha, kuulda, tunda – see on asi, mille eest ei maksta.*

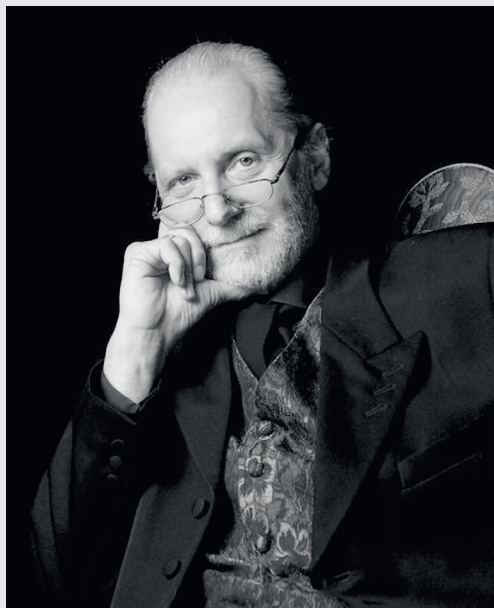
Ants Sööt vestluses Kaie Tannerile. Jubilate. Ants Sööt 70. „Ärge kunagi jätke dirigenditööd, te olete selleks loodud!“ (Dmitri Šostakoviš Ants Söödile).  
– Muusika 2005, nr 11.



## ADOLF KÄIS

25. VIII 1946 – 24. X 2013

*Kõigepealt astusin hoopis Tallinna merekooli, sest vihkasin igavat tuupimist. Väga püsimatutest saavad ilmselt sulid ja pätid või siis kunstiinimesed. Küll aga huvitas mind juba varakult eluteater. Minu lavastused Narva rahvateatris olid veerand sajandit tagasi edukad Tallinnaski. Narva suunati mind pärast Moskva kultuuriinstituuti, kus nõukogude ajal koolitati rahvamajade juhte. Kuigi ma selle asutuse lõpetasin, pean tõeliseks ilmutuseks oma eluteel õpinguid maailmakuulsa lavastaja Anatoli Vassiljevi juures GITIS-es 80ndate lõpul.*



Eesti Päevaleht, Mega 24. III 2000

# EESTI TÕSIELUFILMI OMA LUGU

## Põhijooned ja eripära kuuekümnendatest taasiseseisvuseni

KAROL ANSIP

*Eesti dokumentalistika loos saame rääkida mõjuvõimsast liikumisest, mis sai alguse 1960. aastatel. Ajal, mil endises Eesti NSVs toimus rahvusliku identiteedi taastamine ning sellega kaasnenud kultuuriplahvatus, mis päädis terve plejaadi tõsielufilmi tegijate esilekerkimisega (tähestiku järjekorras): Valeria Anderson, Rein Maran, Lennart Meri, Jüri Müür, Peep Puks, Mati Põldre, Mark Soosaar, Enn Säde, Andres Sööt, Ülo Tambek, Peeter Tooming jt. Nende loomelugu põlvkondlikult ja isikuti vajab põhjalikumat lahti kirjutamist ning mõtestamist. Käesolev ülevaade visandab kõigest üldised arengujooned ning eripära, jõudmata režissööride autori-käekirja süvaanalüüsini.*

### Filmikeele arengusuunad maailmas

Film kui rahvusvaheline meedium reageerib tundlikult erinevatele mõjuritele, mis omavahel suhestudes loovad uusi stilistilisi teisendusi ning kontseptuaalseid väljundeid. See on põhjus, miks tuleks vaadelda Eesti dokumentalistika lugu laiemas kontekstis – mitte ainult omaaegse Nõukogude Liidu, vaid maailmas toimuva taustal. Kuigi elati suletud ühiskonnas, ei tähendanud see varjusurma. Vastupidi, 1960. – 1990. aastad tähistavad Eesti dokumentalistika kõrgaega, millele on tunnuslik teatud ühisosa rahvusvahelise filmieluga, kuid olemas ka selgelt eristuv „oma lugu“. Alustagem ENSV-aegse dokumentalistika taastõrjumisajast.

Tallinna Kinostuudio alustas tegevust 1947. aastal, ajal, mil maailmas tegi ilma neorealism. Juba mõni aasta varem, 1943. aastal linastus **Luchino Visconti** esimene film „**Ossessione**“, mille elulähedane käsitlus kinkis varasemast filmikeelest eristuva ja publikut elavalt kõnetava stiili. 1948 saabus neorealismliku liikumise kõrghetk, mil valmisid tähtteosed, Luchino Visconti „**Maa väriseb**“ (*La terra trema*) ja **Vittorio de Sica** „**Jalgrattavargad**“ (*Ladri de biciclette*). Ideoloogiliselt võiks neorealism sobituda Nõukogude Liidus sel ajal valitsevate ideoloogiliste põhimõtetega, kuna mõlema programm sisaldas fašismivastast võitlust ning fookuse suunamist tööliste ja talurahva elule. Ent neorealism oma askeetliku vormi ning humanistliku sisu sulamina jäi siiski liiga ambivalentseks eneseväljendusvormiks Liidu oludes, kus filmi kasutati propagandavahendina.

Selleks et kõik tegijad terves Liidus teaksid, kuidas filme õigesti teha, loodi selgesti sõnastatud kunstiline doktriin, sotsialistlik realism, mille töötasid juba 1928. aastal välja literaat-poliitik **Anatoli Lunatšarski** ja kirjanik **Maksim Gorki** ning millest sai pärast 1945. aastat kunstidoktriin kogu Ida-Euroopas. Kirjanduse ja poliitika abielust sündinud realismivorm pidi tõusma „kõrgemale“ igapäeva elu kujutamisest, st kriitilisest realismist, ning toimima kui ideaal ja kasvatusvahend.



Eesti filmiajaloo varasalvest on selle stiili klassikaline näide Lenfilmi baasil valminud mängufilm „**Valgus Koor-dis**” (1951), mille lavastajaks Saksa-maal **Max Reinhardti** juures õppinud ja Hollywoodis filmitöö kogemusi omandanud **Herbert Rappaport**. Raske on ette kujutada, kuidas selleks hetkeks mitmeid küüditamisi ning varade natsionaliseerimise üle elanud rahvas vaatas kolhoosielu idealiseerivat kitši, ent selge on määratu lõhe, mis sel hetkel valitses ENSV ja vaba maailma filmi arengu vahel.

Samal 1951. aastal jõudis ju müüki prantsuse uue laine häälekandja Cahiers du cinéma, mis algselt mõeldud

siseriikliku kinoelu elavdamiseks, kuid kujunes eeskujuks ning toimis filmielu katalüsaatorina paljudele rahvuskinematograafiatele.

Juba 1956. aastal tõusevad esmakordselt Cannes'i filmifestivalil esile dokumentaalfilmid. Ning samal aastal näidatakse Briti Rahvuslikus Kinoteatris programmi nimega „Free Cinema”, mis esindas neljast amatöörfilmitegijast koosnevat rühmitust. Noorte vihaste meestena tuntud filmitegijate esimene etteaste kujunes vaatajate seas sedavõrd populaarseks, et riiklikult telliti veel viis programmi. Kõik „Vaba Kino” filmid olid valminud nulleelarvega, mistõttu tootmise poolest sarna-



Ülo Tambek dokumentaalfilmi „Jäätamm” võtetel 1964. aastal.



Valeria Anderson ringvaate „Nõukogude Eesti” 34/1960 pala nr 4 „Portreepala Friedbert Tuglasest” võtetel.

nes „Free Cinema” kümme aastat varem laineid löönud neorealismiga. Mõlemad toitusid „elust enesest” ning filme loodi minimaalsete vahenditega. „Free Cinema” üks liikmeid ja hilisem briti uue laine suurkuju **Lindsay Anderson** on kirjeldanud toonast olukorda järgmiselt: „16 mm kaamera, minimaalsete ressursside ja nullpalgaga oma tehnilisele personalile ei suuda saavutada just palju kommertslikus tähenduses. Ei saa teha mängufilmi ning võimalused mitmesugusteks proovideks on väga limiteeritud. Aga sellest hoolimata saad sa kasutada oma silmi ja kõrvu. Luua kujundeid, poeesiat...”

Igapäevaelu poeesia ja eelnevate filmikonventsioonide hülgamine sai oma seks ka prantsuse uuele lainele, mille ideoloogiline juht ja patroon **André Bazin** kutsus noori režissööre üles tegema realistlikumaid filme.

Jälgides suundumusi mängufilmis, paneb imestama n-ö ida ja lääne filmis

toimuva sünkroonsus ehk kuidas võis Nõukogude film, mis veel 1950. aastate algul vaevles rangete stalinistlike doktriinide kütkes, jõuda kümnendi lõpuaastaiks selliste suurteosteni nagu **Mihhail Kalatozovi** „**Kured lendavad**” (1957) või **Grigori Tšuhrai** „**Ballaad sõdurist**” (1959). Teame ju, et prantsuse uus laine ilmutas ennast loominguliselt 1959. aastal filmidega „**400 lööki**” (rež **François Truffaut**) ja „**Hiroshima, mu arm**” (rež **Alain Resnais**) ning saksa uus laine jõudis enesekehtestamiseni Oberhauseni manifestiga alles 1962. aastal.

Põhjus, miks ma siinses kontekstis kirjeldan mängufilmis toimuvat, seisneb mängu- ja dokumentaalfilmide vaheliste piiride ähmastumises 1960. aastate maailma filmis. Uue laine mängufilm liikus kõikjal maailmas varasemate filmiloomise dogmade lõhkumise suunas (loobuti kirjanduse ekraniseeringuist, rahaliselt kulukatest stuu-

diofilmidest, staarisüsteemist jne) ning seati eesmärgiks kohati vastandlikke nähtusi: ühelt poolt sooviti saavutada võimalikult tõepärast elukujutust realismi näol, teisalt tegeldi realismi kui konstruktsiooni paljastamisega.

Kõige selgemalt väljendus uus diskursus filmiliikumises nimega *cinéma vérité*. Prantsuskeelne nimetus tuleneb 1920.–1930. aastatel tegutsenud legendaarse vene dokumentalisti **Dziga Vertovi** terminist *kino-pravda* ehk mõlemal juhul on meil tegu „kinotõega“. 1960. aastate algus oli *cinéma vérité* õitseage, siis valmisid selle stiili pioneeride **Jean Rouchi** „*Ühe suve kroonika*“ (*Chronique d'un été*, 1961) ja **Chris Markeri** „*Kai*“ (*La jetée*, 1962). Tegude polnud jällegi ühtse rühmitusega, vaid pigem ühe osaga suuremast liikumisest – Chris Marker kuulus Rive Gauche'i liikumisse, mille toetajad olid ka Cahiers du cinéma seltskond (**Claude Chabrol**, **François Truffaut**, **Jean-Luc Godard**) ning liikmeteks teisedki prantsuse uue

laine režissöörid (**Alain Resnais**, **Agnès Varda**, **Jacques Demy**).

*Cinéma vérité* eesmärk oli loomulikkus, näidata „elu nii, nagu see on“, kasutades selleks tavalisi inimesi tänavalt, olemasolevaid võttepaiku, otseheleli ja nappe filmitehnilisi võtteid. Selline lähenemine osutus omal ajal ülimalt innovaatiliseks nii kujutamislaadi, tehnikavahendite kasutamise kui ka eelarve poolest.

Selle liikumise peamine eesmärk oli sulandada dokumentaalfilmi esteetika loo jutustuse raamesse, mis oluliselt mõjutas nii mängu- kui ka dokumentaalfilmi arengut. Tekib küsimus, miks kuulub Jean-Luc Godard'i debüüt- ja läbimurdefilm, hitt ja uuendus „**Viimsel hingetõmbel**“ (*À bout de souffle*, 1959) mängufilmi kategooriasse, kuigi sellel on kõik *cinéma vérité* tunnused (väike eelarve ja lühike tootmistsükkel, olemasolevates võttepaikades filmimine, kunstliku valguse minimaalne osatähtsus, improvisatsioonilised võtted), aga



Hans Roosipuu  
1960. aastal.  
Anton Muti foto



Operaator Peeter Tooming ja režissöör Peep Puks populaarteadusliku filmi „Juhan Liivi lugu” võtetel 1975. aastal.  
Peeter Ülevainu foto

Jean Rouch'i Aafrikas vändatud filme nimetatakse dokumentaalseteks, kuigi autor eksperimenteerib neis vabadusega, mis seob tõsielu ja etnograafia ühte fiktsiooni müüdi ja religiooniga.

*Cinéma vérité* režissööride eksperimente filmis saatsid diskussioonid selle üle, mis siiski on dokumentaalne, kuidas defineerida tõsielufilmi. Liikumise võtab lühidalt ja veenvalt kokku Chris Marker, kes tõlkis Vertovi sõnasutatud kredo *cinéma vérité* (kinotõde) ümber uuel ja kaasaegsel moel *ciné, ma vérité* (kino, minu tõde), andes sellega märku, et ta ei kavatse maha matta personaalset eneseväljendust kui maailma kujutamise ja vahendamise viisi.

Inglismaa (*free cinema*) ja Prantsusmaa (*cinéma vérité*) kõrval tekkisid uued dokumentalistika suundumused USAs (*direct cinema*) ja Kanadas (*candid eye*). USA *direct cinema* filmid olid mõjutatud ajakirjandusest (eelkõige Robert Drew' kaudu) ja fotograafiast

(Henri Carter Bressoni hetke tabamise filosoofia) ning vastandusid *cinéma vérité*'le. Ehk kui Prantsusmaa ja Kanada dokumentalistikas pandi rõhk osalemisele (suhtlusele), siis USA *direct cinema* väitis enda olevat dokumentaalsema, jälgivama. See seisukoht on saanud omakorda tugevasti kriitikat, sest kuigi jälgiv dokumentalistika tegeleb kolmanda isiku perspektiiviga, on kaamera asukoht ja montaaž ikkagi autori subjektiivne otsus. Pealegi ei suuda paremgi filmitegija infiltreeruda sel määral, et muutuda n-ö kärbseks seinal ja fikseerida elu ise seda oma eksistentsiga mõjutamata.

1970.–1980. aastatel arenes *direct cinema*'st ja *cinéma vérité*'st omakorda välja kaks teist suundumust, mida võiks nimetada peegelduslikuks ja etenduslikuks dokumentalistikaks. Tegu on eri lähenemisviisidega, mille tehnikaid ühe filmi piires tahtlikult või teadmatult segati. Paljud neist võtetest olid

juba kasutusel dokumentaalfilmiklasikas, näiteks **Robert Flaherty** või Dziga Vertovi loomingus. Lihtsalt tehnika areng andis uued võimalused, muutunud aeg värsked teemad.

### Filmikeele arengusuunad Eesti dokumentalistikas

Esimesed eesti rahvusest kinoharidusega tegijad alustasid oma loometeed Tallinna Kinostuudios 1950. aastate lõpul. **Valeria Anderson** lõpetas Moskva Üleliidulise Riikliku Kinematograafiainstituudi (ÜRKI) küll mängufilmi lavastaja diplomiga, ent andis oma panuse Eesti filmi arengusse dokumentalistina. Oma loometee algust, 1959. aastat, kirjeldab Anderson üsna süngetes toonides. Selleks hetkeks oli üleliiduliselt võetud vastu otsus, et filmide hulka tuleb hüppeliselt suurendada, aga Tallinna Kinostuudios valitses äärmine ressursside puudus. Vajaka oli rahast, paviljonist, laborist, kaamerateist, filmilindist, erivaljaõppe saanud assistentidest.

Vahendite puudumisel osutuvad tihtipeale üleliigseks tegijadki. Nii sai ka Valeria Andersonist, Nõukogude Liidu ühe prestiižsema kõrgkooli kasvandikust, kõigest kolmanda kategooria assistent, mis ei andnud võimalust iseseisvaks tööks. Õnneks oli toeks ÜRKI õppejõud **Mihhail Romm**, kelle juhendamisel valmis diplomitöö „**Kohtumised tänaval**” (1960), mis võitis 1961. aastal parima filmi tiitli Balti liiduvabariikide filmifestivalil. Edukaks kujunes ka Andersoni kolmas dokumentaal „**Tere, tüdrukud!**” (1962), mis pälvis parima režii auhinna Eesti, Läti, Leedu ja Valgevene vabariikide filmifestivalil 1963. aastal. Sellega oli noore režissööri positsioon kinostuudios oluliselt paranenud.

Millest kõnelevad need kaks, omas ajas selgelt isikupärase filmikeelega dokumentaali? Kuidas suhestuvad need tollase maailma filmi esteetikaga? Julgeksin neid pidada Eesti dokumentalistika esimesteks *cinéma vérité* katsetusteks, sest mõlemas filmis eks-

Andres Sööt  
1984. aastal.  
Arno Saare foto





Helimees Enn Säde telemängufilmi „Lindpriid” (rež Vladimir Karasjov) võtetel 1971. aastal.

perimenteeritakse julgelt mängu- ja dokumentaalfilmi võtetega: kasutatakse lavastust, subjektiivset vaatepunkti, uusi tehnilisi võtteid. Aga kuidas see võimalikuks osutus? Kuidas lääne filmis alles katsetuse järgus olev stiil leidis pinnase Nõukogude Liidu nurgataguses stuudios?

Noorte režissööride tööde puhul tavatsetakse viidata nende õppejõudude mõjule. Mihhail Rommi puhul saame küll rääkida tervest plejaadist Vene filmi klassikutest, kes tema käe all õpetust said, ent olgem täpsed, oma rahvusvahelise läbilöögifilmi „**Tavaline fašism**” (*Obõknovennoõi fašism*, 1965) tegi ta aastaid hiljem. Moskva Üleliidulise Riikliku Kinematograafiainstituudi mõju? Otseselt mitte, sest Andersoni õpinguaja eeskujudeks olid **Joris Ivens** ja Dziga Vertov ning palju kiidetud ÜRKI hommikused kinoseansid tutvustasid neorealismide loomingut. *Cinéma vérité* oli veel liiga uus nähtus, et laiemalt levida, liiatigi siis Nõukogude Liidu oludes.

*Cinéma vérité* stiilivõtete esinemine Andersoni varastes filmides kuulub seletamatute nähtuste hulka, sest otseid seoseid välismaailma filmis toimuvaga ja tema loomingu vahel pole võimalik leida.

Kuid neis filmides võib ära tunda **Ülo Tambeki** rolli (oli toimetaja filmi „Kohtumised tänaval” juures, filmile „Tere, tüdrukud!” kirjutas jutustaja teksti). Tema sotsrealismi kaanoneid lõhkuv, autori isiklikku suhet väärtustav ja kohati naiivselt koomiline käsitus andis uue hoo Eesti tõsielufilmi tegijatele. Tambek oli toimetaja ka Valeria Andersoni neljanda dokumentaali „**Kivine hällilaul**” (1964) juures. Tegu on visuaal-muusikalise suurvormiga, mille kontseptuaalne terviklikkus seab ta ühte ritta oma aja parimate Briti tööstusdokumentaalidega. Film pälvis 1965. aastal Eesti, Läti, Leedu ja Valgevene filmifestivalil Tallinnas parima heli ja muusikalise kujunduse auhinna (helilooja **Jaan Rääts**).

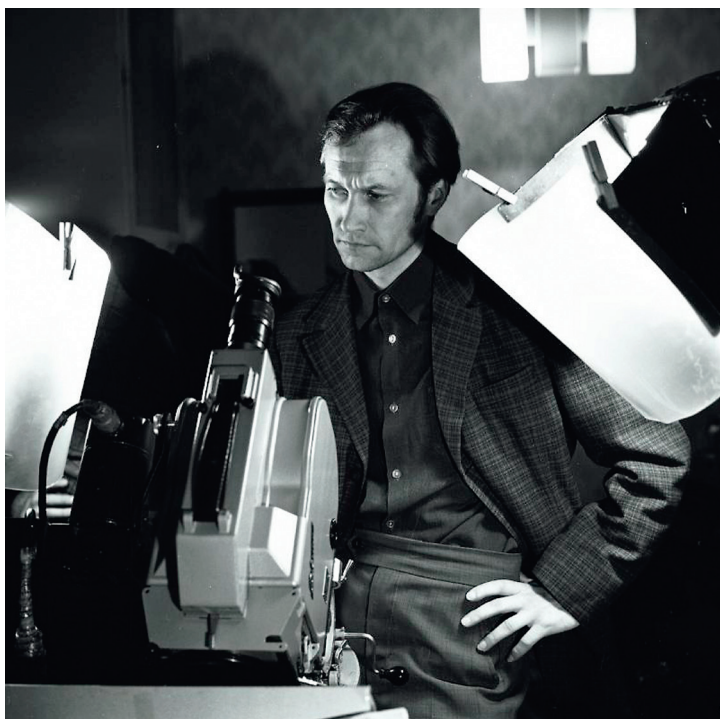
**Andres Söödile** oli „Kivine hälli-

laul" esimene kunstilise dokumentaalfilmi ülevõte Tallinnfilmis. Ilmselt suurt eeltööd nõudnud ja täpse valgusrežiiga meistriteos. Operaatorina aastaid ringvaateid „Nõukogude Eesti“ filminud Sööt tuleb 1965. aastal välja väikse autoridokumentaaliga „**Ruhnu**“. See film on kui *hommage* **Konstantin Märskale** 1936. aastal Eesti Kultuurfilmis valminud „**Kaluritele**“, aegadetagune side ning Eesti tõsielufilmi traditsiooni jätkamine. Samasugused poeetilised kaadrid avamas ruhnlaste kolmainsust – merd, mehi ja kalapüüki. Filmi saadab mõtisklev-nostalgiline diktoritekst, mille kirjandusküpsus taotleb ajalikkuse asemel igavikulisust. Väärtused ja nende sünd huvitab Sööti. Ka mere ja liiva kooslusest võib öide puhkeda õunapuu. **Peep Puks** on võrrelnud „Ruhnu“ kaadrit, milles mees istutab randa õunapuid, nende

dokumentaalistide põlvkonnaga – pidid nemadki alustama tööd viljatust pinnasest. Enne neid valitses kroonukroonika ja nüüd tuli neil taastada side varasema traditsiooniga ning jätkata **Johannes Pääsukese, Theodor Lutsu, Konstantin Märskale** jt dokumentalistide alustatud. Ja teha seda omamoodi.

Eesti rahvuslik filmikunst hakkas end tasapisi, ent kangekaelselt kehtestama: võõrapärase nimega Tallinna Kinostuudio nimetati 1963. aasta jõululaupäeval ümber Tallinnfilmiks, läbi raskuste saadi valmis kohalik labor ning lisandus uusi filmitegijaid.

Kokkuleppeliselt seotakse sulaaja algus ja eesti dokumentalistide uue põlvkonna esilekerkimine Andres Söödi filmi „**511 paremat fotot Marsist**“ (1968) linastusaastaga. Mõistagi, 1968. aasta oli tähenduslik kogu maailmas ja loob illusiooni siinsete arengute paral-



Dokumentaalfilmide operaator Arvo Vilu 1970. aastatel.



Mark Soosaar  
1970. aastate algul.  
*Kersti Palgi foto*

leelsusest välismaailmaga. Sisuliselt on aga tegu pigem kõrvalekalde ja eripäraga. Nimelt Nõukogude Liidu kesksetes filmistuudiotēs langes sulaaeg aastatesse 1957–1967; **Andrei Tarkovski** suurteoseks saav „**Andrei Rubljov**” (1966) pannakse pärast Moskva esilinastust riulile ja aasta pärast algab stagnatsioon. Eksperimentide aeg Nõukogude kinos asendus poliitiliselt korrekse pedagoogilise realismiga.

Eesti filmielu saadab aga erakordne tõusulaine. 1968. aastal linastusid järgmised kullafondi kuuluvad dokumentaalid: **Grigori Kromanovi** ja **Mati Põldre** „**Meie Artur**”, **Ülo Tambeki** „**Talupojad**” ning **Vladimir Karasjovi** „**Väejuht**”. Järgmisel aastal Andres Söödi ja **Mati Kase** „**Enderby valge maa**”, **Peep Puksi** ja **Peeter Toominga** „**Koduküla**”, **Jüri Müüri** „**Leelo**”, **Valeria Andersoni** „**Nikolai Kormašov**”, **Ülo Tambeki** ja **Mati Põldre** „**Mitte üksnes leivast**” ning **Ülo Tambeki**

„**Tuld kuningale**”. **Hans Roosipuu** pani filmiga „**Ülekanne 56:13**” aluse spordifilmide traditsioonile. Ning kõrgtasemel tehtud dokumentaalfilmide tulv jätkus järgmisel paarikümnel aastal katkematu voona kuni Eesti taasiseseisvumiseni.

Küsigem fenomeni tekkepõhjuste kohta – kuidas sai võimalikuks Eesti dokumentaalfilmi selline õitseng?

Eesti dokumentalistide põlvkonna enamik nimetab oma loominguks eeskujudeks tegijaid enda seast, mitte aga välismaiseid režissööre. Ühte mõjutasid **Andres Sööt**, **Ülo Tambek** ja **Peeter Tooming**, teist **Jüri Müür** ja **Lennart Meri**. See on mõistetav, sest töötati päevast päeva ühes studios ning omavaheline koostöö kujunes tihedaks. **Rein Marani** meenutus võtab kokku paljude filmitegijate arvamuse: „Tollel ajal oldi selleks muudatuste protsessiks ilmselt sisemiselt rohkem valmis. Olid ka täiesti konkreetseid



isikud: mäletan, kui tulin Tallinnfilmi, dikteerisid seal vaimset õhkkonda vanemast põlvkonnast Ülo Tambek, noorematest Andres Sööt ja kadunud Mati Kask. Oma esimesi samme tegi Peep Puks. Olime sellal kõik väga tiheidalt seotud. Üldmaksev oli küllalt ergas vaimsus, otsingulisus. See oli siseemiselt täiesti väljakujunenud inimeste kandepind, ainult filmitegemise mõttes olid nad noored ja alles hakkasid kujundama oma nägu.”

Väljastpoolt tulev filmitaava oli kesine, sest 1960. aastatel elati praktiliselt infosulus ega teatud muu maailma filmis toimuvast. Aeg-ajalt oli siin seal võimalik näha välismaiste filmide varastatud koopiaid, aga see kõik oli juhuslik ega kujundanud asjakohast teadmist selle kohta, mida mujal tehakse ja mis vahenditega. Näiteks kui 1968. aastal käisid kolleegid Tšehhoslovakkias oma filme Tallinnfilmis näitamas, nende seas nii tšehhi uue laine

mängufilmid kui ka dokumentaalid, oldi hämmastunud filmikeelest, mida võimaldas uudne tehnika. Aken maailma läks lahti seoses Soome televisiooniga, mida koos heliga sai Põhja-Eestis näha alates 1974. aastast. Selleks ajaks oli enamiku siinsete filmitegijate käekiri juba sedavõrd selgelt välja kujunenud, et rahvusvahelised mõjud osutusid sekundaarseks. Erandiks siinkohal **Mark Soosaar**, kes tuli filmindusse hiljem ja kelle loomingus avaldub suundumus katsetada ühes rütmis maailma filmi eeskujudega.

1974. aasta kujunes läbimurdeks veel teiselgi põhjusel – Leningradi Kinoinseneride Instituudi haridusega **Enn Sädel** õnnestus leida moodus, kuidas käriseva Konvasega saada kätte sünkroonheli. See kujunes siinsetele dokumentalistidele tõeliseks läbimurdeks, sest see avas ukse uute filmikeele võimalustega eksperimenteerimiseks.

Tehnika osatähtsust filmi kunsti-



Mati Põldre 1987.  
aastal.  
*Raivo Tiikmaa foto*



Operaator Rein Maran mängufilmi „Värvilised unenäod” (rež Virve Aruoja ja Jaan Tooming) võtetel 1974. aastal.

Jüri Poljakovi foto

liste parameetrite kujundamisel ei saa alahinnata. Rahvusvahelised uued lained ning *cinéma vérité* saidki ju eluõiguse tänu tehnika arengule, kui tekisid kerged kaamerad, sünkroonheli salvestamise võimalus ja valgustundlik filmilint. Me võime ainult oletada, milliseks oleks näiteks kujunenud Söödi filmi „511 paremat fotot Marsist” filmikeel, kui režissöör oleks saanud kasutada tol ajal maailmas levinud tehnilisi võimalusi ega oleks pidanud filmima helikindlas boksis. Või kuidas filmis Rein Maran ööloomi, kui filmi tundlikkus oli 45 ASA-t ja 1000 teleoptika diafragma umbes 8 või 11. Tol ajal oli möödapääsmatu, et helimees ja operaator tundsid tehnikat niivõrd hästi, et suutsid seda pidevalt täiustada ja sel teel saavutada oma kunstilised eesmärgid.

### Dokumentalistika arengut soodustavad tegurid

Eesti dokumentalistika kõrge esteetiline tase 1960. aastate lõpust kuni riigi taasiseseisvumiseni vajaks nende mõjurite analüüsi, mis sellist kultuurilist plahvatust põhjustasid. Ja isegi kui tänastes oludes pole kõik tingimused enam endisel kujul taastatavad, annab see tulevikuperspektiiviks teatud orientiirid.

Maailma filmiajaloo areng on selgelt näidanud, et uued esteetilised ja ideoloogilised liikumised tekivad sarnaselt mõtlevate loojate koostööst. See ühendav tegur ei tähenda üldjuhul mitte sarnast esteetilist lähenemist, vaid ühtset autoripositsiooni. Eesti dokumentalistide põlvkonda ühendas algsest vastandumine kehtestatud sotsrealistlikele doktriinidele, nende lagundamise soov. Selle käigus tugevnes suun-

dumus talletada eesti kultuurile olulisi nähtusi ja isikuid. Maailmavaateline eneseväljendus peideti filmikunstilise teksti ning katsetati pidevalt, kui kaugemale annab minna tsensuuripiiride nihutamiseega. Nii mitmedki tegijad on tunnistanud, et vaatamata rangele institutsionaalsele kontrollile, mis jälgis ja suunas filminduses toimuvat, osutus ikka kõige halastamatumaks piirajaks tegijate enesetsensuur.

Paradoksaalne, ent teatud mõttes toimis omaaegne tsensuur Eesti dokumentalistikat ergutavalt, sest selgele poliitilisele survele ja konkreetsele institutsioonile vastandumine lõi filmitegijate seas ühtekuuluvustunde. Võiks koguni väita, et tollane süsteem välistas individualistliku loomemeetodi. Tsensuuri oludes tuli oma autoripositsiooni tutvustamiseks ning sõnumi edastamiseks kasutada keerukaid fil-

mikeelelisi võtteid, mis suunas kogu dokumentaalfilmi kunstilise kujundi kasutamisele.

Selgelt uurivate ja ajakirjanduslike võtetega opereerivad dokumentaalid, nagu näiteks Jüri Müüri ja Enn Säde „Põllumehe väsimus” (1982) ja „Heinaaeg” (1984), Mark Soosaare „Lasnamäe” (1985) või miks mitte Andres Söödi „Dotsent Seppo aparaadid” (1978) ja „Johannes Hindist” (1989), liinastusid alles 1980. aastatel. Seega, ligi kakskümmend aastat tegeldi järjepidevalt ideoloogiliste piiride nihutamise- ga, et viimaks osutuks võimalikuks töö otsene väljaütlemine kinolinal. Poeetiliseks nimetatud filmikeel oli justkui sundvalik, millest sooviti liikuda uuriva- ma, tõde selgemalt defineeriva filmi poole.

Niisiis, 1960. aastate tõsielufilmide põlvkond kasvas justkui suletud inku-

Helimees Jaak Elling 1992. aastal.

*Raivo Tiikmaa foto*



baatoris – väljastpoolt tulevat filmialast teavet oli üsna piiratult ja tolleaegne tsensuur seadis oma raamid. Ent samal ajal oli võimalus teha pidevalt filmitööd. Küll mitte ajastu tipptehnikaga, ent oma ala asjatundjad suutsid olemasolevat tehnikat piisavalt arendada, et saavutada seatud kunstilised eesmärgid. Ja alati kui filmi tehnilistest ja rahalistest võimalustest juttu, siis soovitan pöörduda taas ajalukku ja meenutada, et suurimad esteetilised läbimurded filmi alal pole tehtud mitte külluslike eelarvete ja tipptehnikaga, vaid vastupidi, teatud ühiskondliku ja majandusliku kriisi olukorras – seda nii saksa ekspressionismi, vene avangardi, prantsuse sürrealismi, itaalia neorealismi kui ka uute lainete puhul.

Oluline on siiski üks fakt – filmitegija peab saama teha filme, sest hea saab olla ainult selles, millega pidevalt tegeldakse. Ja tööd tole aja dokumentalistidel jagus. Algajad said alustada oma tööd kroonikapalade tegemisega, mis olid piisavalt väikseformaadilised ning odavad, et elementaarseid käsitööoskusi omandada ja arendada. Kroonikas said tööd ka juba professionaalsed tegijad, kel parajasti suuremat autorifilmi käsil polnud. Peale Tallinnfilmi tegutses veel Eesti Telefilm ning Eesti Reklaamfilm, mis võimalusi ja tööd pakkusid.

Oluline roll oli tolleaegsel levil, sest Tallinnfilmi kroonikapalad ja dokumentaalfilmid kuulusid n-ö filmilevi võrku. Iga mängufilmi ees linastus kas ringvaade või dokumentaalfilm, mis tähendas, et tõsielufilmi positsioon ühiskonnas oli märksa kõrgem. Esiteks seetõttu, et dokumentaalfilm kõnetas publikut vahetumalt, sest selles olid tsensuurireeglid lödvemad kui mängufilmis. Teiseks tekkis publikul tänu

dokumentaalide „kohustuslikule kavale” oskus mõista filmikeele väljendusvahendeid.

Filmilevi soodustas formaatide paljusust, mis tähendab, et tehti palju lühikesi eksperimentaalfilme ja need võtsid tihtipeale kätte loo jutustamise asemel mõtisklemise meediumi enese üle. Suur ekraan tähtsustas pilti. Ilmselt on see ka üks põhjus, miks peaaegu kõik tole aja head autorifilmide tegijad olid professionaalsed operaatorid või tegid koostööd tugevate visionääridega. Nii formaatide mitmekesisus kui ka visuaalsuse tähtsustamine mõjutasid oluliselt tollaste dokumentaalfilmide kunstilist taset ning stiililist mitmekesisust.

### **Kokkuvõtteks**

1960. – 1990. aastate eesti dokumentalistidest on tänaseks saanud klassikud, kes pärjatud riiklike autasudega. Nende elutööd on tunnustatud. Paraku ei teata nende filme piisavalt või ei vahendata seda pärandit küllaldaselt. Avalikus sõnas ja arvamuses valitseb paljuski lihtsustamine, mis vaesestab tegelikku pilti. Kõnealune dokumentalistide põlvkond on haruldane just seetõttu, et olles küll omavahel tugevalt seotud ning üksteisest mõjutatud, kujunes iga looja käekiri peentes nüanssides isikupäraseks. See on koos kasvamise ja endaks saamise lugu. Iga looja puhul isiklik ning koguni täis vasturääkivusi.

Aga selle teema põhjalikum analüüs vajaks juba raamatut.

*Ettekanne Eesti Dokumentalistide Gildi korraldatud suvekoolis Esna mõisas 1. – 3. VIII 2013.*

# AJAST, RUUMIST JA AEGRUUMIST SULEV KEEDUSE „SOMNAMBUULIS”

KADRI ROOD

„SOMNAMBUUL”. Stsenarium *Madis Kõiv* ja *Sulev Keedus*, režissöör *Sulev Keedus*, operaator *Rein Kotov*, helilooja *Helena Tulve*, helirežissöörid *Mart Otsa* ja *Ivo Felt*, monteeriija *Kaie-Ene Rääk*, kunstnik *Ronald Kolmann*, kostüümikunstnik *Mare Raidma*, grimeeriija *Lii Kärner*, rekvisiitorid *Anu Lilp*, *Indrek Višnevski*, *Martin Mikson* ja *Liivo Niglas*, II režissöör *Piret Jaagupuu*, II operaator *Rein Pruul*, operaatori assistent *Roland Adamson*, valgustajad *Uno Lahthein* ja *Jaan Riim*, kärumees *Eduard Pissarenko*, helirežissööri assistendid *Pertti Venetjoki*, *Rasmus Nurk*

ja *Martin Vinkel*, flööt: *Monika Matiesen*, harf: *Liis Jürgens*, kontrabass: *Mati Lukk*, löökpillid: *Madis Metsamart*, kostümeeriija abid *Tuuli Malinovski* ja *Maire Malinovski*, pürotehnik *Armin Altorf*, tegevprodutsendi abid *Salme Poopuu* ja *Peep Viljamäe*, tegevprodutsent *Reet Vets*, kaasprodutsent *Lasse Saarinen*, produtsent *Kaie-Ene Rääk*. Osades: *Katariina Lauk-Tamm* (Eetla), *Evald Aavik* (Gottfrid), *Ivo Uukivi* (Kasper), *Jan Uuspõld* (tumm soldat). 35 mm, 2 t 9 min, värviline. © Tootja: F-Seitse OÜ, kaastootjad: Kinotar OY ja YLE TV1 Co-productions/Eila Werning, 2003.

„Somnambuul”, 2003. Režissöör Sulev Keedus. Eetla — Katariina Lauk.





„Somnambuul”. Gottfrid – Evald Aavik.

Kuigi Eesti filmi juubeliaasta sai läbi, on headest ja olulistest kodumaisetest filmidest ikka põhjust rääkida. Eriti ehk just sellistest veidi kummalistest ja valusatest, mis ajavad küll oma asja, kuid on omadele ehk võõramadki kui võõrastele. Üheks selliseks filmiks on **Sulev Keeduse „Somnambuul”** (2003), mille valmimisest möödub tänavu kümme aastat ning mis seega omaenda väikest juubelit peab. „Somnambuulist” rääkides ei tahaks seekord keskenduda ei ajaloolisele aspektile ega sellele, kuidas „Somnambuul” esindab „eesti filmi” kui teatud tüüpi, vaid heita pilk mõnele filmi ülesehituslikule printsiibile, täpsemalt aegadele, ruumidele ja aegruumidele. Seda seepärast, et Sulev Keedus on unikaalse käekirjaga režissöör, kelle filmides on aja ja ruumi poetikal läbivalt oluline osa. „Somnambuuli” retseptioon seda külge filmist aga siiani lähemalt avanud ei ole ning seega on filmist põhjust rääkida veel nüüd, kümme aastat hiljemgi.

„Somnambuuli” tegevus on küll seotud reaalse ajaloosündmustega (Teine maailmasõda, eestlaste põgenemine paatidega Rootsi, okupatsioon, küüditamine, vägistamised), kuid tegelikult domineerib filmis siiski pigem isiklik ja subjektiivne tasand, tegelaste omavahelised suhted, nende sisepinged ja mineviku pained. „Somnambuul” on aga ka tugevalt metafoorne ja sümbolne film, andes ühe pere traagika kaudu edasi kogu rahva ja riigi traagikat. Filmi peategelanna keha, selle alastus ja selle kallal tarvitav vägivald on samal ajal ka Eesti ja eestlaste rahvuskeha saatuse metafoor.

Film räägib majakavaht Gottfridi ja tema tütre Eetla elust Läänemaal Matsalus 1944. aasta sügisest kuni 1945. aasta kevadeni. Gottfrid proovib Eetlat paadiga Rootsi saata, kuid tütar ei suuda minna. Minevik hoiab teda paigal, nii nagu Gottfridi hoiab paigal tema majakas. Mõlemat painavad mälestused emast ja naisest, keda enam ei ole, kuid kes parandas tütrele oma „som-



„Somnambuul”. Gottfrid – Evald Aavik.

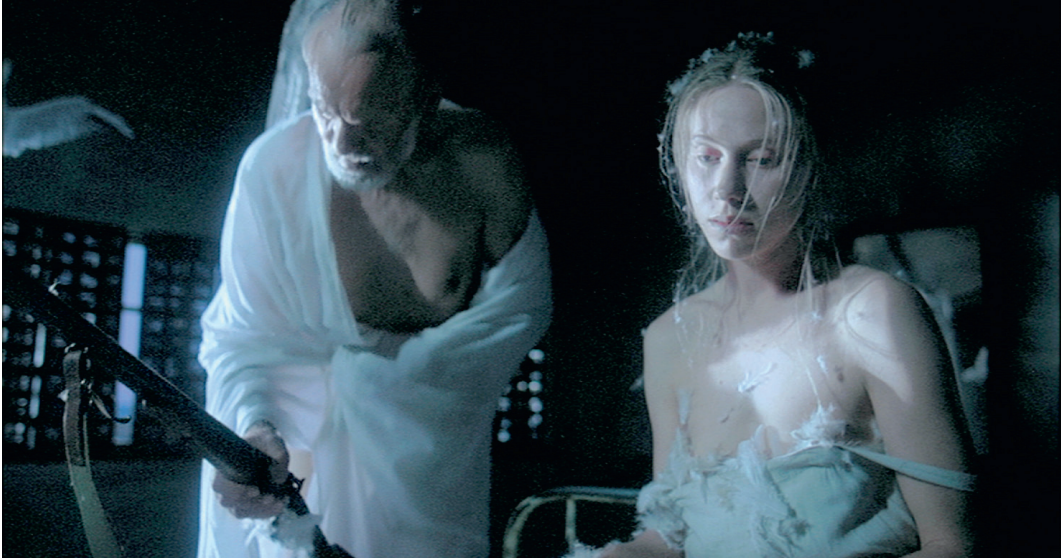
nambuulia” ja vaimse ebastabiilsuse. Ühel hetkel ilmub isa ja tütre ellu linnast põgenenud arst Kasper Juhansen, kellel oli minevikus Eetla emaga suhe ning kelle läbikäimine Eetlagagi ei jää neutraalseks, lisaks veel tumm soldat, keda Eetla samuti ükskõikseks ei jäta...

Keeduse filme iseloomustab eripärane aja- ja ruumikäsitlus. Need kaks seob kokku aegruumi ehk kronotoobi kontseptsioon, mille on välja arendanud kirjandusteadlane **Mihhail Bah-tin**: „Kirjanduses hõlvatud aja- ja ruumisuhete olemuslikku seost me hakkame nimetama kronotoobiks (mis sõna-sõnalt tähendab „aegruum”). [- - -] Ilukirjanduse kronotoobis toimub ruumi- ja ajatunnuste kokkusulamine mõtestatud ja konkreetseks tervikuks. [- - -] Aja tunnusjooned avalduvad ruumi kaudu, ruum aga leiab mõõtmist ja mõtestamist aja kaudu.” (Bah-tin 1987: 44) Kronotoobiteooriat on filmikunsti uurimiseks huvitavalt ja tulemuslikult kasutanud **Lily Alexan-**

**der** artiklis „Storytelling in Time and Space: Studies in the Chronotope and Narrative Logic on Screen” (2007). Kui Bahtin on kirjeldanud kronotoobi tüüpe, nagu algus, lõpp, tee, lävi, sild jne, siis Alexander pakub omalt poolt välja tõusu ja languse kronotoobi ning analüüsib selle avaldumise mehhanisme ning seoseid tegelaste lootuse ja mee-leheite vaheldumisega.

Teine peateema Alexanderi artiklis on narratiivne arhitektoonika ehk filmi semantiliste, dramaatiliste, visuaalsete ja narratiivsete struktuuride ruumiline organisatsioon (Alexander 2007: 29). Ta määratleb oma uurimisteemat järgmiselt: „Essee tegeleb vähe uuritud küsimusega, kuidas arhitektuurielemendid saavad osaks narratiivsest tervikust või kuidas radikaalselt vormitud ruumiline maastik mõjutab karakterite draamasid – nende tuleproove, füüsilist/psühholoogilist liikumist, nende teekonna tähendust ja vaimset ellujäämist” (Samas: 28).

Eelnevast lähtudes püüangi välja



„Somnambuul”. Gottfrid – Evald Aavik ja Eetla – Katariina Lauk.

tuua „Somnambuuli” olulisemad ajad, ruumid ning neist moodustuvad aegruumid. Vaatluse alla tuleb ka filmi arhitektoonika ja tegelaste emotsionaalsete seisundite seos filmi peamiste kronotoopidega ning ruumiliste liikumiste ja emotsionaalsete seisundite korrelatsioonid.

### Ajast

„Somnambuuli” aeg on esmapilgul justkui konkreetne ja täpselt määratletud, kuid see tervik mureneb vaadates kiiresti, kuna tegelaste sõnad ja käitumine viitavad pidevalt mingitele suure osas salapäraseks jäävatele aegadele ja sündmustele väljaspool ekraanil nähtavat filmiolevikku. Läbivalt on teemaks minevik: räägitakse emast, keda pole ning kelle saatusest vaataja ka filmi lõpuks täit teadmist ei saa. Stsenarium ütleb, et ema on surnud, kuid filmis sellest mingil viisil ei räägita, korra mainib Eetla hoopis mingi ohvitseriga ärajooksmist. Seega liigub filmi aeg (kuigi mitte pildiliselt) pidevalt olevi-

ku ja mineviku vahel, sest minevik on olevikus aktiivne osaline ning mõjutab seda pidevalt ja tuntavalt. Vaatajale jääb tunne, et just mineviku sündmustes ongi võti filmi mõistmiseks. Lisaks on filmis väga domineerivaks teemaks unenäod, nii une nägemine olevikus kui ka unenägede meenutamine. Pidevalt püsib pinge irreaalse, unenäolise ja kujutlusliku ning reaalse vahel. Nende vahel ei suuda tihti vahet teha ei tegelased ega ka vaataja. Nii võiks-ki „Somnambuuli” läbivaid aegu jagada järgmiselt: 1. **Olevik**, faabula aeg. Neutraalne, subjektiivsete moonutateta aja kulgumine tegevustes ja dialoogides. 2. **Minevik** sellest rääkimise, meenutamise kujul. Pildilist liikumist minevikku ei kohta filmis kordagi. 3. **Unenäo aeg** unenägedest jutustamisena. Unenägedest räägib just Eetla, isa enda omi ei kirjelda. Nii nagu minevik, esinevad ka unenäod vaid kõnes ja mitte pildis, seega on teadlikult ja tahtlikult kõrvale jäetud filmiajaloo pikaajalised kogemused mineviku, unenä-





„Somnambuul”. Eetla – Katariina Lauk ja Kaspar – Ivo Uukkivi.

gude, kujutluspiltide jm filmiolevikku mittekuulva kujutamises.

**Ema unenägu.** Eetla mainib kolmel korral ema unenägu või seda, et ema ei teinud samuti unenäol ja reaalsusel tihti vahet. Üks päritavale vaimuhai-gusele või kuutõve pärilikkusele viitav niit filmis.

**4. Une aeg.** Tegelase käitumine „somnambuulina”. Tegelane räägib, kuid samal ajal ütleb, et magab. See aeg esineb kolmel korral: kahel korral Eetla jutus, ühel korral siis, kui isa lausub vahetult enne enesetappu: „Mina magan, mina ei kuule midagi.” Ning hüppab seejärel majaka tipust alla. Une aeg on ajatüüp, mis sümboliseerib kõige tugevamalt filmi pealkirja ning ühte juhtmotiivi – somnambuuliat ehk teisisõnu unesrändamist või kuutõbe. Korra nimetab Kasper Eetlat otsesõnu somnambuuliks ning tegelaste vestlustest selgub, et seda oli olnud ka Eetla ema. Lõpuks, hetk enne murdumist ja elule alla andmist saab somnambuuliks ka Gottfrid, või vähemalt

ütleb nii, püüdes sarnaselt Eetlaga põgeneda unne ning hiljem surma.

**5. Subjektivne aeg,** kujutluse või fantaasia aeg filmi olevis. Esineb seoses Eetlaga, näiteks kui ta tihti ema järele küsib, kui ometi on selge, et ema seal ei ole. Samuti toimub kõrvalekal-le filmireaalsuse ajast siis, kui Eetla kujutleb, kuidas ta rasedaks jääb ning paat ta Rootsi sünnitama viib, kuid tema tagasi tuleb. Ka esineb kujutluse aeg veel Rootsist ja teatrist rääkides, kui Eetla juba rase on ning lubab sellest teatris kuningale rääkida.

### Ruumist

„Somnambuuli” filmiruum on võrreldes argireaalsusega rõhutatult tinglik ja kunstiline ning vastab filmi emotsionaalsele tonaalsusele: seal valitsevad külmad toonid, kõledus, isoleeritus, arhailisus ja mahajäetus. Päike paistab filmis harva ning ka siis on tonaalsust muudetud tegelikust külmemaks. Filmiruum kui tervik on piiratud ühe konkreetse paigaga (Mat-



„Somnambuul”. Eetla – Katariina Lauk.

salu), kust nähtav tegevustik ei lahku. Teistest ruumidest, nagu Rootsi, teater ja linn, filmis küll räägitakse ning Gottfrid käib filmi jooksul ka korra linnas, kuid kaadris vaataja neid ruume ei näe. Teistele ruumidele viitab ka raadio kuulamine ja eetiragin. Mida geograafiliselt piiratum on filmi üldine ruum, seda olulisemaks muutuvad aga allruumid selle sees. Järgnevalt neist lähemalt.

**Rand/meri.** Rand esineb filmis sageli. Paljudel kordadel on see vaikiva tegevuse taustaks või aitab edasi anda seisundit: isa või Eetla lähevad hobuse ja vankriga mööda randa, Eetla jalutab, isa püüab linde; või näidatakse lihtsalt vahekaadrina (tormist) merd. Vahel aga on meri seotud aktiivsema tegevusega, näiteks kui Eetla karjub rannas lennukite poole ja räägib põlema tulistatud paatidest või läheb Kasperiga mere äärde, et põgeneda.

**Majakas** esineb ühe kõige kõnekama ja korduvama tegevuspaigana, välistseenide puhul paistab sageli

taustal. Majaka sees toimuv tegevus on erinevalt rannast peaaegu alati aktiivne. Tehakse midagi konkreetset, toimub dialoog või liikumine. Paljud olulised stseenid toimuvad majakas, see on nii narratiivsel kui sümbolisel tasandil omamoodi koondumispunkt. Vertikaalset liikumist majakas on rõhutatud kaameratöö abil. Märkatav on ümara ja kandilise vastandus, mida võib näha ka mujal Keeduse loomingu (ringliikumise rõhutatus „**Georgicas**”). Hea näide on stseen majakas, kus kaamera vaatab alt Eetla liikumist torni tippu (torni ümarus tuleb selgelt esile), Eetlast allpool aga vaatab tema isa sisse väikesest kandilisest aknast.

**Lindudega tuba.** Ruum, kus ripuvad isa Gottfridi linnutopised. Seal on ka raudvoodi ja Eetla ema joonistused, mitmesugused esemed ja (ema?) riided. Võimalik, et tegu on kunagi Eetla emale kuulunud toaga. Esineb filmis umbes sama tihti kui majakas, enamasti samuti üsna kõnekate episoodide toimumispaik, sageli seotud emot-

sionaalsete hetkedega ning mälestuste ja unenägudega, mis puudutavad Eetla ema.

**Köök.** Erinevate argitegevuste ruum, samas mitmete dialoogide ja kõnekate episoodide toimumispaik. Tihti ka koht, kus raadiot kuulatakse.

**Voodiga tuba** maja alakorrusel. Pole päris täpselt selge, kas tegu on Eetla voodiga või mitte. Esineb filmi jooksul mitmel korral, seal toimub ka filmi esimene dialoog.

**Õu/hoonete ümbrus.** Üldiselt ei oma iseseisvat rolli, pigem näidatakse seoses ühest ruumist teise liikumisega, kuhugi mineku ja kuskilt tuleku. Erandiks näiteks stseen, kus Eetla ja isa on õues, Eetla kitkub kana ning meenutab minevikku ja räägib emast.

**Kirik.** Esineb ühes, kuid see-eest väga ilmekas episoodis.

## Aegruumist

„Somnambuuli“ aegade ja ruumide vahel puudub üksühene korrelatsioon, st ei saa väita, nagu oleksid mingid aja- ja ruumitüübid omavahel lahutamatu seotud. Siiski joonistuvad välja teatud püsivamad seosed aegade ja ruumide vahel, mis lubavad rääkida aegruumidest ehk kronotoopidest. Oluline on märkida, et tegu pole lihtsate seostega ühe aja ja ühe ruumi vahel, vaid pigem juhtumitega, kus aeg ja ruum teineteist intensiivistavad: mõni ruum tuletab meelde aja ebamäärasust ja aegade paljusust ning mõni muutus aja tajumises paneb teravamalt tunnetama ruumi, kus see aset leiab.

Filmi kõige dominantsem aegruum on **majakas**. Majakas toimuvate tegevuste puhul on esindatud kõik ajatüübid: Eetla räägib unenägudest ja meenutab ema; esineb ka subjektiivset aega, kui ta enesetappu sooritades ema

poole pöördub; samuti magavad nii Eetla kui ka isa seal avasilmi. Majakas on seega seotud „somnambuuliaga“, mis on üks filmi peamisi tähenduslikke telgi. Olulised episoodid, nagu Kasperri haava sidumine ning Eetla ja Kasperri vahekord, toimuvad majakas ka faabula ajas. See kõik teeb majakast filmi kõige olulisema aegruumi. Majakas on otsesemalt või kaudsemalt filmi sündmuste – nii minevikus kui olevikus toimuvate – põhjustaja ja käivitaja, sest just majaka tõttu elab perekond seal ega saa lahkuda. Majakas seob inimesed ruumi külge ning sunnib läbi tegema kõike sellega kaasnevat. Peale selle on majakas ka koondumispunkt, kus ristuvad filmi erinevad mõtteliinid: see on kõige algus ning samas ka tegelaste elude lõpp; majakaga ristub puuduva ema temaatika ning Eetla suhe Kasperiga, majakas kuulatakse raadiot ning seega tuleb sisse ka kontakti otsimine välismaailmaga, eelkõige aga on majakas tihedas ühenduses tegelaste emotsionaalse seisundi võngete ning psüühiliste traumadega.

Teiseks oluliseks aegruumiks on **lindudega tuba**. Markeerimata faabulaaega selle puhtal kujul eksisteerib seal harva – meenutuse aeg, subjektiivne aeg ja unenäo aeg vahelduvad ning põimuvad seal pidevalt. Eetla meenutab minevikku, kirjeldab oma unenägusid ning räägib emaga või emast, nagu oleks too seal. Silma hakkabki tugev seos lindudega toa ja Eetla ema vahel: ema mainitakse ühel või teisel viisil iga kord, kui tegevus toimub selles toas. See kinnitab muljet, et tegu on Eetla ema kunagise toaga, kuhu tüdart ikka ja jälle tagasi tõmbab. Suhe ema mälestusega on vastuoluline – Eetla ei ole võimeline minevikust lahti laskma ning tunneb pidevalt igat-

sust või vajadust ema järele, teisalt on tema suhtumine emasse negatiivne, ta süüdistab ema ning nimetab teda litsiks, filmi lõpule lähenedes hakkab ta aga üha enam tajuma, et muutub ise oma ema sarnaseks. Lindudega tuba moodustab ühe üsna tervikliku ja püsiva aegruumi, seda hoolimata faktist, et ajad ka selles aegruumis veel omakorda eristuvad ja jagunevad.

**Köök** on kahest eelnevast aegruumist neutraalsem, seal domineerib suurema osa ajast faabula aeg, kuigi esineb ka subjektiivset aega ja meenu-tuse aega. Köögis kandub sündmustik enamasti edasi argitegevuste (raadio-kuulamine, söömine, lindudest luge-mine) või igapäevaste dialoogide kau-du. Selles mõttes esindab köök mõneti turvalisemat paika, kus suuri vapus-tusi, traumasid ega pöörded ei esine. See (näiline) turvalisus aga lõhutakse stseenis, kus tumm sõdur üritab köö-gis Eetlat vägistada.

**Voodiga tuba**, kuhu Eetla filmi al-gul pärast paadist mahahüppamist läh-eb, on enamasti seotud faabula ajaga (välja arvatud siis, kui Eetla Kasperiga voodis on ning oma unenäost ja vägis-tamisest räägib). Enamasti on selle toa näol tegu vahekohaga, paigaga, kuhu Eetla pärast mõnd traumaatilist sünd-must jõuab. Nii on see filmi alguses, kui ta märja ja külmetavana voodile heidab; pärast esimest kohtumist Kas-periga küünis; pärast Kasperil lahku-mist paadiga merele ilma Eetlat kaasa võtmata ning ka pärast seda, kui isa on Eetla sõdurite käest vabaks otnud ja koju tagasi toonud. Voodiga tuba on selles mõttes pelgupaiga aegruum, mis sarnaselt köögiga toob ajutist lee-vendust või pingelangust ning on samuti pigem turvaline aegruum. Samas järgneb see pingelevendus alati tea-

tavale traumale, mis teeb sellest toast ka posttraumaatilise aegruumi. „Som-nambuuli” kontekstis saab turvalisuse ja rahu aegruumist rääkida küll ainult suurte mööndustega, kuna filmis saa-vad tegelastele osaks peamiselt nega-tiivsed kogemused ning igale ajutisele leevendusele järgneb alati uus kriis.

Vaid üks kord esineb, kuid on mõ-juv stseen **kirikus**. Seal kulgeb tegevus küll faabula ajas, kuid ruum on äärmi-selt tinglik ning selle sisenemine filmi on üllatav. Aeg ei eemaldu küll filmi-reaalsusest, nagu teevad mälestused või unenäod, kuid erineb siiski teistest faabula ajas kulgevatest sündmustest. Kiriku sisemus on tühi kõigest, mida ollakse harjunud kirikus nägema, sel-le asemel on seinte ääres rivis paadid, samuti toimub seal lehma sürreaalselt aeglane surmastseen. Selle tulemuse-na hakkab kirik tunduma metafüüsili-se, abstraktse ning tugevalt sümbolse aegruumina.

### **Aeग्रuumid, emotsionaalsed seisun-did ja filmi arhitektoonika**

Inimmõtlemisele ja keelele on oma-ne ruumilise paiknemise ja liikumise sidumine hinnangutega: positiivne on üleval ja seotud tõusuga, negatiivne all ning seotud laskumisega. Kasutatakse ju lugematuid ruumilise liikumisega seotud väljendeid, nagu näiteks „ma-sendusse langema”, „tuju tõstma”, „tärvav lootus” jne. Nii on sageli ka kunstis, sealhulgas filmide arhitektoo-nikas, sisu edasi antud või rõhutatud ruumi kaudu. Seda emotsionaalse ja füüsilise liikumise paralleelsust võib aga ka kummastada ning tagurpidi pöörata. Sageli tekibki tähendus just konventsionaalse kujutamise viisi üm-berpööramisest.

Selline dramaatiline konflikt ruu-

miga on omane ka „Somnambuulile”. Seda esmalt terve ruumi tasandil, kus kodu ja selle ümbrus ei taga tegelastele kaitset ega turvatunnet – see on vägivaldse sissetungi objekt, mida samal ajal ründavad seestpoolt tegelaste isiklikud traumad. Pagemine siseruumi ei too leevendust, pigem sulgeb see veel rohkem lootusetusse. Nii ei leia kinnitust inimlik ootus, et kodu või ka lihtsalt siseruum pakub kui mitte reaalselt, siis vähemalt emotsionaalselt turvatunnet ja kaitset väljas ähvardavate ohtude eest. Kuid nii nagu siseruum ei kaitse väljast tulevate ohtude eest (sõda, vägistamine), ei kaitse väljas olemine hingeliste painete eest. Põgenemine piiratud territooriumilt osutub võimatuks, kättesaamatuks jääb nii Rootsi kui ka rahu painavast minevikust. Negatiivseks aegruumiks pöördub nii majakas, mis arhitektooniliselt esindab ometi tõusu kronotoopi selle puhtaimal kujul, kui ka näiteks kirik, mis samuti ei paku ei kaitset, lohutust ega usku.

Bahtini sõnul on ühes teoses küll palju kronotoope ning nendevahelisi suhteid, kuid üks neist on määrav (Bahtin 1987: 179). „Somnambuuli” puhul on dominantne kronotoop **majakas** ning seega on oluline ka märkida, et just filmi kronotoobiline kese on markeeritud kõige negatiivsemalt. Majakas peaaegu ei esine stseene, mis poleks emotsionaalselt tugeva laenguga. Majaka tipus sooritavad Eetla ja tema isa enesetapu, all proovib end tappa Kasper. Majakaga on sageli seotud Eetla kõige hüsteerilisemad seisundid, mida tihti saadavad karjed. Seda nii filmi alguses, kui ta isale oma paadist mahahüppamist põhjendada püüab; pärast Kasperit enesetapukatset; vahekorra ajal Kasperiga tornist alla lasku-

des; enne isa enesetappu ning ka enda enesetapu eel. Negatiivse emotsiooniga on seotud ka stseen, kus Eetla pärast oksendamist majaka tippu ronib ja sealst isaga räägib, ning Kasperit haava sidumine majaka alumisel korrusel. Nähtava emotsioonita on vaid Eetla tasakaaluhoidmine majaka tipus filmi teise peatüki („Talv”) algul, kuid rõõmsa ega mängulise riskivõtmisega pole tegu ka seal.

Filmi arhitektoonika vaatepunktist on majakaga seoses huvitav juba eespool mainitud liikumissuundade tagurpidipööratus, mis kummastab tavalist ruumiloogikat. Füüsiline liikumine majaka tippu tähendab enamasti vaimset liikumist alla: traumad, negatiivset sündmust või surma. Selles valguses saab kahekordselt tähenduslikuks, et Eetla ja Kasperit vahekord leiab aset just tornist alla liikudes. Loogiliselt seostuks füüsilisele rahuldusele lähenemine üles suunatud liikumisega, mis oleks vastavuses ka klassikalise psühhoanalüütilise tõlgendusega, kuid „Somnambuulis” saadab füüsilist rahuldust hoopis liikumine alla. Seda võiks mõista mitmel viisil: ühelt poolt võib Eetla ja Kasperit vahel toimunud pidada emotsionaalselt negatiivseks (seda kinnitaks ka Eetla karjumine), teisalt aga ei toimunud see vastu tema tahtmist ning ka järgmisel hommikul ütleb Eetla, et tema jaoks oli oluline kaotada süütus Kasperile. Seega paistab olevat kaks tõlgendusvõimalust, millest mõlema puhul oleksid füüsiline ja emotsionaalne liikumine vastassuunalised. Esiteks võib stseen olla tõlgendatud negatiivsena ning sel juhul rikuks see filmi üldist mustrit, kus negatiivse emotsiooniga kaasneb tornis üles liikumine; teisalt aga, kui käsitleda vahekorda klassikaliselt kui

emotsionaalsed ülesliikumist, on see kontrastis füüsilise allaliikumisega.

**Linnutopistega tuba** on aegruum, kus emotsionaalne seisund ei ole peaaegu kunagi rahulik ega argine, seda aga taas kord eriti Eetla puhul. Kui eelnevalt mainisin tugevat seost selle toa ning emast rääkimise vahel, siis seisundite aspektist vaadates ilmneb seos lindudega toa ning seksuaalsusega seotud hirmude ja hüsteeria vahel. Stseenid, mis selles toas aset leiavad, on erinevad, kuid selle nimetaja alla seotud. Esimesel korral, kui tegevus lindudega toas toimub, tülitseb Eetla isaga, kardab oma peatset vägistamist ning süüdistab isa, et too nägi ja kuulis midagi pealt (ema vägistamist?), isa aga eitab seda raevukalt. Jääbki selgusetuks, kas tegu oli Eetla unenäoga või vägistati kunagi ka tema ema. Veel karjub Eetla selles toas, kui sõdurid esimest korda ilmuvad, ning räägib rasedaks jäämisest ja Rootsis sünnitamisest. Ka Kasperiga seotud stseenid puudutavad seksuaalset temaatikat: esiteks Kasper arstitööst rääkides, hiljem aga siis, kui Kasper raadiot kuulab ning Eetla end lahti riietab; lisaks veel Eetla eneserahuldamine relvaga siis, kui ta juba rase on. Gottfridi emotsioonid seoses lindudega toaga on pigem negatiivsed; seal on küll tema jaoks olulised linnutopised, kuid ruum pöördub sellest hoolimata pidevalt negatiivseks, seda näiteks siis, kui Eetla linnud ära viib ning Gottfrid neid vihaselt, kuid tulutult tagasi nõuab.

„Somnambuuli” aegruumiline eripära seisneb seega selles, et kuigi ruumid vahetuvad füüsiliselt, on ajaline liikumine neis mentaalne. See aga ei tähenda sugugi, et aeg oleks filmis homogeenne või suurema tähendusega, hoopis vastupidi. Just see aeg, mis

filmiolevikku ei kuulu, mida meenu-tatakse, unes nähakse või ette kujuta-takse, on see, mis filmi tegelasi painab ning nende käitumist juhib. Aeg on müstifitseeritud ning vaataja kuuleb tihti tegelaste sõnu aegade kohta, millele tal ruumi kaudu ligipääsu pole. Nii juhib ajaline intensiivistumine tähelepanu teatud ruumidele ning vastupidi. Tegelaste emotsionaalne seisund on samuti aegruumidega tihedas seoses. Filmi külm tonaalsus määrab ära ka emotsionaalse tonaalsuse, piiratud ruum osutab tegelaste maailma väiksusele ja suletusele, millest nad pole võimelised lahkuma. Suuresti on liikumine ruumis emotsionaalse liikumisega kontrastis: siseruum ei paku kaitset ega välisruum vabadust; torni tippu tõusmist saadab emotsionaalne langus; kirik ei paku mingit vaimset tuge jne. „Somnambuuli” vaatamiskogemus on tihedalt seotud aja ja ruumi vahelise kokkukõla tunnetamisega ning tegelaste emotsionaalse liikumisega neis aegruumides.

#### **Kasutatud kirjandus:**

Mihhail Bahtin, 1987. Aja ning kronotoobi vormid romaanis. Teoses „Valitud töid”. Koostanud Peeter Torop. Tallinn: Eesti Raamat, lk 44–184.

Lily Alexander, 2007. Storytelling in Time and Space: Studies in the Chronotope and Narrative Logic on Screen. – Journal of Narrative Theory, k 37, nr 1, lk 27–64.

KADRI ROOD (sünd. 10. aprillil 1991 Tartus) lõpetas 2013. aastal Tartu Ülikoolis semiootika ja kultuuriteooria bakalaureuseõppe, praegu õpib samas magistrantuuris. Ta on avaldanud artikleid kultuuriajakirjanduses.

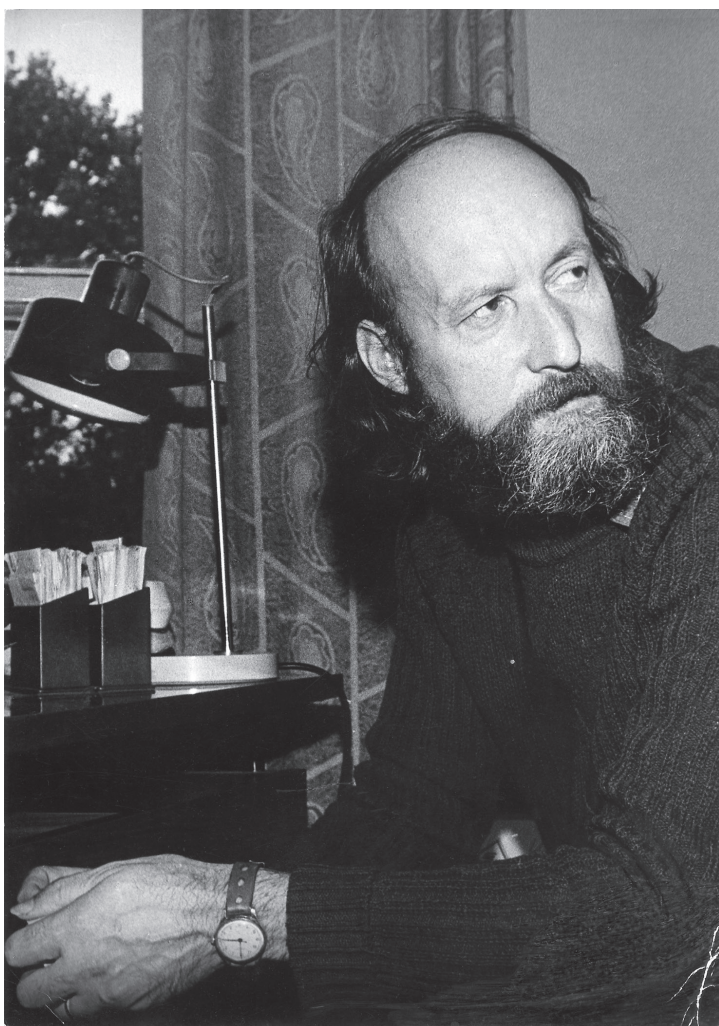
# VÕTMED JAAN RUUSI JUURDE

TARMO TEDER

On levinud arvamus, et biograafia või portreeloogi kirjutamiseks on vaja võtit või muukrauda, mis avaks inimese olemuse kogu loomingu taustal. Otsekui oleks isiksus mingi seif, mille uksest on vaja vaid sisse pääseda ja siis

ta ongi oma hiilguses ja viletsuses avanenud, publiku ette kistud, dekonstrueeritud.

Tänavusügisese juubilari **Jaan Ruusi** üle juureldes jõudsin aga järeltulele, et tema seifiuks on näha taht-



Jaan Ruus  
1980. aastatel.  
*Raivo Tiikmaa foto*

jatele lahti, selle taga aga hulk igasuguseid lukustatud laekaid, kuhu omakorda palju võtmeid. Ta justkui pakuks teatraalselt oma alastioleku võimalust, kuid tegelik lahtikoorimine võib kujuneda üpris üle jõu käivaks ettevõtmiseks. Ruusi puhul võiks kujundina kasutada ka kihilise ja ninnalööva sibula metafoori, aga see on kullunud kliše. Kolmas võimalus on see, et Jaan Ruus on meie kaunite kunstide ja ühiselu väljal universaalne intellektuaalne trikster, loova innuga mänglev mees, kes ei tahagi eriti midagi oma olemusest varjata, vaid interaktiivses elukunstis igasuguste inimestega kontaktis olla, kõikides loovuse hoovuses kollektiivselt kümmelda. Sest Ruusi on alati huvitanud teema „mina ja maailm“, inimene suures plaanis, ilma ja inimese vahekord, teda kannab uudishimu kõige ümbritseva vastu. „Mind on huvitanud ühiskond kui suhete kogum,“ kinnitas Jaan Ruus juba kakskümmend viis aastat tagasi siinsamas ajakirjas.

### Noore mehe valikud

Kooliõpetaja peres 23. novembril 1938. aastal sündinud ja sugulaste sõnul juba kolmeaastasena piiblit lugenud Jaanile on tagantjärele tundunud, et ta on oma isa ja ema õige laps. Isa **Aarne Ruus** oli maapidudel hinnatud akordionimängija, lõpetas 1941. aastal Teatriinstituudi, töötas Noorsooteatris ja Draamateatris näitlejana, tegi sut-sakaid Estonia etendustes, dubleeris öiti raadios pealelugejana. Peres liikus palju teatraalseid tüüpe, **Helmut Vaag** ja **Olev Eskola** käisid tihti Ruuside juures, kaheteistkümnene Jaan istus esimest korda Kuku klubis koos noore **Voldemar Panso** ja noore **Kaljo Kiisaga**. Pole mingi ime, et eten-

duskunsti pisik verisulis hakkajale sisse jäi. „Olen õppinud nägema elus teaterlikkust, vaatlema sugestiivseid detaile,“ on Ruus endas leidnud ning küllap just neist sugestiivsete detailide kogumist on oluliselt pärit ka see kriitikule ülitähtis maitse – raisakotkalik haistmismeel, et aru saada, mis on hea kunst, mis on halb kunst ja mis ei ole kunst. Muidugi on seda äratundmist korrigeeritud ühiskondliku eetikatundega.

Jaan Ruus on öelnud, et talle on alati meeldinud teater, kino ja ajakirjandus. Tema üheks eesmärgiks kriitikuna on see, et lugev publik tuleks selle peale, mille peale ta muidu poleks tulnud. Ise hindab ta ka teiste juures neid ideid, mille peale ta ise poleks tulnud. Keskkooli lõpetamise järel mõtles noor Ruus, kas minna Moskvasse kino õppima või Tartusse ajakirjandust omandama või hoopis hakata tudeerima juurat, mis oli juba siis abstraktne universaalala. Talle tundus, et juura on liiga võimulähedane, ajakirjandus enam-vähem samasugune ning Moskva on kaugel ja venekeelne. Kuidagi ootamatult valis ta hoopis majanduse, mis tundus midagi konkreetset.

### Rock'n'roll ja Alliksaare sõim

**Hruštšovi** sula ajal Tartus majandust õppides oli haigete kopsudega Ruus sõjalisest vabastatud, aga tundis huvi kirsasaabaste ja püssirohu lõhna vastu. Ta käis kaks aastat uudishimust sõjalist kuulamas, kuni ükskord tekkis tema puudumise pärast skandaal, mille järel võis lehvitada „valget piletit“ ja ütelda: „Ma ei pea teie juures siin üldse käimagi!“ Ruus on seda aega meenutanud: „Tartus tegutses juba siis filmiklubi, *rock'n'roll* oli küll keelatud – isegi nii, et visati ülikoolist välja, kui





Jaan Ruus ja Viive Ruus ärinaise Evelin Meiusi aastavahetusballil Lillepaviljonis 31. detsembril 1993.

neitud selle tantsu ajal jalgu liiga kõrgele tõstsid. Aga me kõik tantsisime ja välja visati üksikud.”

Jaan Ruus mäletab sest ajast **Paul-Eerik Rummot**, **Aigar Vahemetsa**, **Peet Leppikut**. Peeti üks äge koosolek-diskussioon nigelavõitu mängufilmi „**Perekond Männard**” (1960) teemal Vanemuise ringauditooriumis, kus tagumisest reast tõusis äkki püsti **Artur Alliksaar** ning sõimas filmi otsast lõpuni läbi ja lahkus uksi paugutades. Tagantjärele tundub Ruusile, et punaste ajal oli kino üks väheseid võimalusi vaadata kaugemale ja sügavamale maailma.

Majandusüliõpilane Ruus suhtles aktiivselt üks kursus eespool õppivate filoloogide ja ajakirjanikega, see side stimuleeris tulekut ajakirjandusse.

Ka oma tulevase abikaasaga, praegu pedagoogikateaduste doktori **Viive Ruusiga** tutvus Jaan ülikooli päevil. Tänapäevaks on nad üle viiekümne aasta rahulikult ja teineteist mõistvalt koos elanud.

### Siire ajakirjandusse

Sula ajal oli Jaan Ruusi hea sõber **Andres Vihalemm** „nii täis, et ei jõudnud enam üle oma habeme sülitada, ja ütles, kuule Jaan, tee see raadiosaade ära”. Sealt kaugelt 1960. aastate algusest see Ruusi ajakirjanikutee pihta hakkaski. Noor Ruus sai tööd Eesti Raadio noorte- ja meelelahutussaadetes.

Ühes lõunalauas on Ruus meenu-tanud: „See oli võrdlemisi ilus aeg. Kui **Peedu Ojamaa** pakkus ootamatult

tööd Tallinnfilmi, läksingi 1960. aastal dokfilmide toimetajaks. Toimetuses töötasid Peedu Ojamaa, **Leo Ilves**, **Peep Puks** ja **Valdeko Tobro**." Kogu aeg filmile mõelnud Ruus nägi selles ootamatut võimalust, ta alustas toimetajana, liikus kogu aeg edasi, kirjutas, toimetas, süvendas oma filmikriitilist ja -teoreetilist baasi. Jaan Ruusi esimene filmiartikkel ilmus Tallinnfilmis töötamise päevil. „Tallinnfilm oli venelik asutus, kuid kunstiviha oli mus niisama püha kui kunstivaimustus.” Artikli pealkiri oli „Teine kivi seisvasse vette”, kuna Valdeko Tobro oli enne seda Õhtulehes avaldanud artikli „Kivi seisvasse vette”.

Kivid kaudselt oma kapsaaeda ei kukkunudki. „Tallinnfilm oli niivõrd sumbuurne ja identiteeditu asutus, et direksioon ei julgenud või ei riskinud etteheiteid teha isegi neile, kes olid leivakirjas samas asutuses. Tallinnfilm oli sel ajal eesti kultuuris üks lemmikpeksupoiss, käibis üleüldine arvamus, et stuudiot peab otsustavalt muutma,” kommenteeris Ruus 1960-ndate stuudio õhkkonda tagantjärele aastal 1996. Jaan Ruus kasvas filmikriitikuks koos ajaga, juba punaste ajal nimetas ta end filmiajakirjanikuks, kellena läks ta kirja ka teatmeteostesse. Ta on öelnud, et kriitik on üks kummaline amet või seisus. Palju on häid operaatoreid ja režissööre, hoopis vähem filmikriitikuid. Võrreldes loomariigiga on kriitik raisakotkas, kellel on looduses väga oluline sanitari roll, et kõik jäänused hävitada ja laibaleha peale kohe kiiresti kohale lennata. Nii võibki filmikunsti võrrelda algupärase loodusmaastikuga, mille ideaali loob kriitik oma puhastava tegevusega või kõrgustes lenneldes, ka nokkimata oma olemasolu näidates.

## Kultuuripoliitik võimu ja raha lähedal

Jaan Ruus on toonitanud, et kriitik on mingil määral alati olnud kultuuripoliitik. Vanasti ei saanud filmist avameelselt kirjutada, kuna võim võis seda ideoloogilisest seisukohast oma süsteemi suhtes kriitikana võtta. Näiteks ei saanud avalikult öelda, et selles **Andres Söödi** filmis seisab kirik väga õiges plaanis, sest võim võis siis kiriku sealt lindilt välja lõigata. Ruus: „Kino oli punaste ajal lähedal korruga nii võimule kui rahale. See tekitas väga paljusid lisapingeid.” (1996)

TMKs on Ruus 1988. aasta sügisel öelnud: „Meie film on olnud liiga lähedal võimule ja rahale, ja sagedasti pole seepärast kunsti.”

Toimetaja oli tööl selleks, et juhtida tähelepanu režissööri ideoloogilistele eksimustele, ta oli nõukogude tavade järgi justkui politruk armees. Tallinnfilmi toimetajad seda rolli ei täitnud, tähtsam oli anda filmiloojatele tagasisidet, et oma ideid ja suundumusi kontrollida, ükskõik, kas see oli siis toimetaja, oma naine või sõber. Kriitik oli see kõige viimane, sest tema reageeris juba valmis teostele. Tallinnfilmi toimetajad polnud prokurörid, vaid advokaadid. 1960. aastatel tuli Tallinnfilmi tööle toimetajana ka **Lennart Meri**, kelle 1968. aastal avaldatud artikkel filmikunstist kui suurest üksiklasest muutus krestomaatiliseks, mida arutas pool eesti rahvast.

„Sirp ja Vasar kirjutas rohkemast kui lüpsiliitritest või metallitonnidest, kunst pakkus suuremaid vabadusi. Lennart Meri oluliseks teeneks tuleb pidada, et ta püüdis Tallinnfilmi liita eesti kultuuriga. Toimetajana, nagu **Mats Traat** ja **Arvo Valton**, tõi Lennart Meri Tallinnfilmi uut vaimsust. Me-



Teater. Muusika. Kino asutajaliikmed Jaan Ruus ja kunstnik Mai Einer.

ri roll eesti filmikunstis, nagu Traadi ja Valtoni roll, on selline viljastaja isa roll," resümeeris Ruus aastal 1996.

### Goebbels, Trotski ja toimetamine

1970. aastate alguseks jõudis **Brežnevi** filmifüürerite pähe teadmine, et televisioon on sama suur ideoloogiline relv nagu kinogi, millega suunata massi ideoloogilist teadvust. Lauset „kino on propagandavahenditest kõige tähtsam“, kinnitas omal ajal ka **Goebbelsi** suu ja vaevalt, et ta **Leninit** tsiteeris. Sama on ütelnud ka **Trotski** oma raamatus „Trotski o kino“.

Mängufilmide kinnitamiseks oli tol ajal bürokraatias kokku 13 instantsi. „Dokumentaalfilmiga oli asi lihtsam – teatav arv ühikuid tuli Moskvast kinokomitees ära kinnitada, aga jäi re-

serv, mille arvel võis teha oma rahvuskultuuri puutuvaid linataseid. Andres Sööt on seda teed pidi teinud mitu head filmi, mida Moskva poolt kunagi festivalidele ei saadetud,“ seletas Ruus mulle aastal 1996.

Ta ise on kirjutanud diktoritexte ja dokfilmide stsenaariume, teinud paar filmi ka režissöörina, kuid Ruus ei tahtnud seda liini jätkata oma sõnul „andepuudusest“, mida ta õnneks ise olevat taibanud. Ruus: „Filmirežissööri ametikohale on üldse raske astuda, see amet on kummaline segu poeedist, veltveeblist, konferansjeest, matemaatikust ja kaupmehest.“ (1988)

Pärast Tallinnfilmis toimetamist läks Jaan Ruus tööle Eesti Televisiooni dokumentaalfilmide peatoimetajaks. Seal oli võimalik nii töötada, et Mosk-

va jaoks kanooniliste lintide kõrvalt sai teha üksikuid oma asju. „Õnneks oli propagandat teha tahtjaid nii palju, et võis asjade vahele neid ära peita. Andres Sööt oskas selles süsteemis leida tee, et ta linatseid tsensuuri poolt ei kohitsetaks ja et ta enda vastu ei valetaks.”

1977. aastal astus Jaan Ruus kommunistlikku parteisse, kuna sinna kuulumata oli raske säilitada stsenaariumide osakonna juhataja ametit. See oli küllalt teadlik samm, sest ta leidis, et ta ei ole nii andekas, et teha suuri filme režissöörina (tegi viis dokfilmi), kuid ka toimetaja ja kriitik on nõukogude võimu oludes vajalik kultuuri poliitik, kes saab kiiremini jaole nõukogude võimu mahakäimisele ja agoniale, mida oli juba siis näha. Ruus defineerib seda süsteemi kui militaarasiaatlikku feodaalset riigikapitalismi. Selles filmipoliitika seltskonnas, kuhu Ruus oli tõusnud, oli komparteisse kuulumine kahjuks enesestmõistetav. Hiljem astus ta täpselt samas sõnastuses avaldusega „sest nii on kasulikum eesti rahvale” parteist välja.

### **Kaks sigimisel raamatut**

Tegelikult oli Jaan Ruus oma sõnul kinost rohkem vaimustuses kui televisioonist, kuna kino ühendab aja ja ruumi, „kino on inimeste jaoks suurem maailma avastamine”. Sesse maailma mahuvad miljonid sekeldused ja ideed. „Paber armastab mind, see kuhjub ja mu kogus on kaks raamatut, mis sigivad. Kahjuks ma ei tea, mis raamatud need on. Ja ma olen Buridani eesel, kes kahe heinakuhja vahel nälga ei jää, kuigi tahan süüa mõlemast kuhjast ja kui võimalik, siis korraga,” seletas Ruus juba seitseteist aastat tagasi. Pärast seda on Jaan Ruus pälvinud

küll Kultuurkapitali ja PÕFFi elutööpreemia, aga kummatigi on ta teatud elutöö laiali mööda ajalehti ja ajakirju, heli- ja filmiarhiive. Vana väsimatu „raisakulli” elutöö on tehtud, aga kes küll jõuaks kokku korjata ja kaante vahele süstematiseerida need lugematud nookimised, mis rohkem kui viiekümne aasta jooksul tehtud?!

Kuus-seitse aastat tagasi majandusbuumi harjal käis Ruus rahvusraamatukogu vahet ja kurtis otsekui munavalus kana, et tal on kaks miljonit tähemärki teksti, millega ei oska ise suurt midagi peale hakata. Kas avaldada kõik ühes röögatus tellises või teha ikka need kaks „sigimisel” olevat raamatut? Buridani eesli kaalumise lõpetas masu, õhus olnud avaldamistoetus jäi soiku ning nõnda jõudis autor Jaan Ruus tänasesse sügisesse, mil ilmus tema esimene kaantevahe „**Eesti filmi täheatlas. Intervjuud eesti filmi-, teatri ja elukunstimeistritega**”, milles hulk jutuaajamisi meie etenduskultuuri korüfeedega. Niisiis parem pool muna kui tühi koor, seda enam, et teine munapoolik töötab tulla tihkem ja raskem.

Eesti iseseisvuse taastamise paiku läks Jaan Ruus kui kutsumuselt ajakirjanik tööle Eesti Ekspressi. Varem oli ta toimetanud Eesti Raadios, Tallinnfilmis, Eesti Telefilmis, Sirbis ja Vasaras, Teater. Muusika. Kinos, jõudnud olla kinoliidus sekretär. Ekspressi toimetamise kõrvalt jõudis Ruus olla filmi sihtasutuse eel filmirahade ekspertkomisjoni esimees, lühikest aega kinoliidu esimees, mitut puhku filmiajakirjanike ühingu esimees, sõita mööda tähtsaid festivale, kuuluda Berliinis FIPRESCI žüriisse, ajada muud üheksat asja ning tulla ikka ja jälle tagasi lehe juurde. Praegugi töötab meie staažikaim filmi-



Riho Unt, Lepo Sumera, Priit Pärn, Jaan Ruus ja Hardi Volmer  
Glasgow' filmifestivalil 1989. aastal.

kriitik ja -ajakirjanik Eesti Ekspressis. „Ma olen Eesti Ekspressis ülemkelner, kes peab telekanalite poolt iga nädal pealesunnitud menüüst välja valima publiku jaoks need õiged road. Žongleerin tuhandete pallidega, millest mõned õiged on vaja täpselt auku lüüa,“ tunnistas Jaan Ruus mulle seitseteist aastat tagasi ja ju see kehtib praegugi.

Kuid juba kakskümmend viis aastat tagasi, oma esimese juubeli paiku, küsis Jaan Ruus: „Kas keegi on ka kuulnud „vanade vihaste meeste“ rühmitusest?“ Ja nüüd, kui tähistame

meie filmiajakirjanduse suure vanamehe teist juubelit, on väga õige aeg seda vihaste vanameeste asja uuesti meelde tuletada ning järjepidevalt edasi tegutseda.

Palju õnne, tervist ja raisakotka haistmismeelt!

# VIKTOR KINGISSEPP MATI UNDI NÄGEMUSES

*Jaan Ruusi arhiivist*

**Ilmar Taska** asutas 1993. aasta lõpul eratelevisiooni ja nimetas selle Kanal 2-ks. Riigimonopolistliku telekanali järel oli turule tulnud teine eesti telekanal. Taska alustas Eesti filmidega ja valis 1. oktoobril 1993 toimunud esimese saate avafilmiks äsja välja tulnud **Riho Undi** nukufilmi „**Kapsapea**“ jäärapäise eesti talumehe Samuel Pliuhkami identiteedimuredest globaliseeruvast maailmas.

Taska tuli filmimaailmast ning filmidest ja seriaalidest sai Kanal 2 kaalukaim osa. Ta angažeeris seni Eesti Kinoliidus töötanud filmientusiasti **Liina Kirdi** ning filmi koht programmis kindlustus. Vanade filmide näitamine oli ilmselt ka majanduslikult kasulik, kuna autoriõiguse paragrahvid olid uue aja jaoks veel seadmata.

Liina Kirt palus mul Eesti filme nende näitamise eel taastuvustada. Kinodes neid enam ei näidatud. Pidasin vahel väikese monoloogi, enamjaolt aga intervjueerisin filmiga seotud inimesi. **Kaljo Kiisa** teise **Viktor Kingissepa** ainelise filmi „**Saja aasta pärast mais**“ (1986) ette palusin stsenaaristi **Mati Undi**. Kui õigesti mäletan, toimus intervjuu Undi tollase elukoha lähedal Kadrioru Luigetiigi ääres 1994. aasta kevadel. Saate režissöör oli **Merike Veskus**. Eetrisse ilmusid tutvustavad tiitrid:

## Filmikommentaar

Jaan Ruus „Saja aasta pärast mais“  
Mati Unt

\* \* \*

**Jaan Ruus:** Lugupeetud vaatajad, Eesti ajaloos on arvukalt koloriitseid figure, kellest on filme tehtud. „Saja aasta pärast mais“ on annoteeritud kui ajaloolis-psühholoogiline draama väljapaistva revolutsionääri **Viktor Kingissepa** elust, tema neljast viimastest päevast. Nõustud?

**Mati Unt:** Mingil määral ajalooline kindlasti, umbes nii see vist ka juhtus. Ja psühholoogiline kõlab ikka hästi. See jätab hea mulje, las ta olla siis psühholoogiline.

Film **Viktor Kingissepa**st oli Eesti kinojuhtidel kaksikümmend aastat silme ees, see lükkus igal aastal plaanist plaani. Nad ei tulnudki sellega enne toime, kui pöördusid tuntud eesti kirjaniku **Mati Undi** poole.

Päris nii see ka ei ole, eelnesid Aigar Vahemetsa kirjutatud teleseriaalid, kus Kingissepp oli peategelane. Aga mõte tekkis mul vaata et ise, sellega minu poole ei pöördutud. See ei olnud otseselt riiklik tellimus. Ehk tekkis see mõtte Kiisaga koos arutledes, see asi huvitas mind ennast väga siiralt.

**Mingil moel samu probleeme vaatleb ka „Surma hinda küsi surnutelt“ (1977). Selle prototüübiks oli ka Viktor Kingissepp?**

Seal oli küll asi kaudsem. Oli üks isik, kes nagu kavatses romantilist ene-



Mati Unt ja Jaan Ruus Eesti Ekspressi vastuvõtul 1993. aastal.

setappu, aga ta oli rohkem väljamõeldis, niisugune kunstiline kujund. Aga see motiiv kumas sealt läbi küll.

**Eesti Entsüklopeedia kirjutab, minu meelest Hans Kruusi sulest, et Viktor Kingissepp oli Eesti enamlaste silmapaistvamaid organisatooreid ja väga hea kõnemees. Ta oli väga koloriitne kuju?**

Jaa. Ta võibolla kuskil 1918. aastal midagi juhtis ja kindlasti ajas mingeid asju ka Moskvast elades. Aga sellel ajal, mida meie kujutasime, konutas ta tõesti seal keldris, ega tal enam midagi teha polnud. Tal polnud enam ühendust Venemaaga, rääkimata Eesti uuest vabariigist. Ja mul on teada, ma ei tea, kui õige see on, aga ma olen kuulnud usaldatavatest allikatest. Teame, et ta käis varem minister Aleksander Oinase juures, millega tõi kaasa selle, et Oinas kukkus ministri kohalt. Aga Oinase tütar olla hiljem rääkinud, et Kingissepp

olla nende juures hiljemgi käinud ja ikka virisenud, et temal ei ole enam midagi teha ja tema ei leia endale enam kohta, sest uus Eesti teda ei vaja ja mingi au või ma ei tea mis asi ei luba tal ka selle Eestiga liituda. Tema võitluskaaslased ütlesid, et ta kordas tihti lauset, et pean selle karika põhjani jooma. See lõhnab väga Kristuse järele. Ja minu versioonis ongi asi selles, et tal polnud enam midagi juhtida ega midagi teha ja ta otsustas ennast ära tappa. Ta otsustas teha seda pidulikult ja nagu märtri surmaoreooliga, mis tal siis ka õnnestus.

**Kui oli üles leitud põrandaalune punker, pidid kõik sealt kiirelt põgenema. Johannes Linkhorst andis selle punkri ju üles kaksikümmend neli tundi hiljem. Kingissepp teadis reeglit, ta pidi igal juhul ära põgenema. Võibki arvata, et ta jäi teadlikult sinna ja andis ennast kätte. Nägi kõike seda ette.**

Tal polnudki enam kusagile põgeneda. Võibolla oleks Venemaa ta vastu võtnud, aga pole selge, mis oleks seal temast saanud. Arvestame, et tema õde oli juba tol ajal minu arust Tšekaa poolt arretereeritud. Nii et teda ei vajanud tõesti enam keegi ja arvatavasti ta otustas lõpetada. Selleks ta ka sinna jäi.

**Kas ei olnud nii, et teda oli mitu korda kutsutud Venemaale tagasi, aga ta ei läinud, teades, mis seal võib juhtuda?**

Jah, ta isegi vist jättis need kutsed vastuseta.

**Kingissepp on tõepoolest koloriitne kuju ja arvan, et temast saab teha väga põnevaid filme. Aga küsimus oli ju selles, et temast ei saanud kõnelda täiel hääl.**

Eesti kultuuri ta ilmus õieti esimest korda 1926. aastal Mait Metsanurga romaaniga „Jäljetu haud“, kus muide on temast püütud teha selline dostojevskilik siseantinoomiat vaevlev intellektuaal. Ega juba muidugi tookord see tema niisugune kiire ärakoksamine Euroopas üldiselt head muljet ei jättnud. Aga eestlastest pidi ka aru saama, sest ta oli tõesti nagu tont ja demon. Kui vaatame tema pilte, niisugune öös hulkuv hämar kuju leegitsevate kohutavate silmadega, on see mõistetav. Aga midagi hämarat selles loos oli. Ja tõesti võiks temast veel nüüd filme teha. Miks mitte?

**Jüri Krjukov mängib Viktor Kingisseppa ilmekalt. Ta on nüüd hilja-aegu ühes talk-show's öelnud, et selle kuju juurde tuleks tagasi pöörduda.**

Ka minul on niisugused asjad läbi pea käinud, aga võibolla ei ole aeg veel küps. Ühelt poolt on asi veel väga hell

ja teiselt poolt on nõnda, et praegused Kingissepad, nad on kas läinud äriala-  
le või õonestavad valitsust. Ja neil on üle piiri ka palju liitlasi. Nii et ei ole võibolla päris riigitrüü seda isikut jälle üles võtta. Peaks nagu ootama, kui ajad muutuvad veidi stabiilsemaks, praegu on ta natukene ikkagi ohtlik, ärritab liiga palju.

**Nii et me ei ole ikka veel vabad. Kui enne me ei olnud filmi tegemisel vabad sunduse tõttu, siis nüüd on meil endiselt mineviku pained?**

Nojah, pealegi ei olnud ta isikuna arvatavasti meeldiv. Midagi patoloogilist on tema isiksuses kahtlemata, aga niisuguseid kujusid on maailmakirjanduses küllalt palju. Kas või kogu Dostojevski looming on täis selliseid sisemiselt lõhestatud isikuid. Ta pole, jah, meeldiv teema. Isegi tookord, kui me seda filmi tegime, siin on üks koht, kus ta lausa söimab kohut ja saali, andes mõista, et ta Eesti iseseisvust mitte üks raas ei usu. Mäletan, juba tookord oli see mul kirjutatud niisuguse provokatsioonina, et ma nagu ise lasksin ka ennast solvata. Mina ka saalis võpatan, kui ta hakkab niimoodi inetult rääkima ja karjuma. Ma tõmbun kõvasti vastu tooli seljatuge. Krjukov mängib tõesti hästi. Kui filmi pärast näidatakse, ma tahaksin näha. Mulle eriti meeldib üks koht, kus Krjukov ütleb, kuidas ta mängis pastorit. See on hiilgav koht.

**Kingissepp oli vastik, aga koloriitne.**

Kordan seda, et ta on meie rahva kollektiivses alateadvuses kui mingisugune ahjualune või tont, ja me ei saastast niikuinii mööda. Mingisugune öös liikuv isik, kes ähvardab meie iseseis-



vust. Muidugi, kas ta oleks nii ohtlik olnud, seda me ei tea. Me ei tea isegi seda, kui palju ta üldse oli spioon. Siis ta arvatavasti enam polnud ammugi. Aga igal juhul oli ta niisugune, mida me teame, praegugi võib kuskil siin öösel põõsastes selliseid isikuid liikuda.

**Kui vanasti esitas meile tabusid poliitika, siis nüüd seab oma normid ja nõuded meelelahutus.**

See oleks ehk natuke liiga perversne mõte isegi minu jaoks. Ma ei tea, mis laule ta peaks laulma. Muidugi, kui teised laulaksid ja Kingissepp räägiks, võibolla see tuleks ehk kõne alla.

**Kuidas tundub praegune Eesti film, kas selle tegijad arvestavad liiga turu nõudeid?**

Olen vahel seda näinud ja ma ei taha siin nimesid nimetada ega pealkirju. Teatris panen tähele, et tehakse publiku jaoks väga populistlikult, et see nüüd peaks minema ja peaks raha sisse tooma, kuid tihti selgub, et just sellist, mis on meelega koketerii pärast tehtud, tihti ei tahetagi vaadata. Kinega võib ka natuke nii olla, aga kordan, olen vähe näinud ja ei julge niiviisi üldistavalt sõna võtta.

**Keskmise mängufilmi tegemine nõuab viis kuni seitse miljonit krooni, teatritükk nõuab raha vähem, järelikult seal on võimalused suuremad.**

Aga ma kujutan ette, et niisuguseid väikese eelarvega ja *underground*-filme võiks meil ka teha. Kui mujal maailmas on pidevalt kestnud kapitalismi ajal olnud *underground* väga levinud, siis minu arust nüüd, kus oleme kapitalismi jõudmas, võiks ka meil kuskil kuurides niisuguseid asju teha.

**Nagu sa kunagi hallil sotsialismiajal ütlesid, et mängufilme võiks teha näiteks Vanemuine. Praegu metafoorina on see endiselt värske?**

Eks see ole niisuguse fanatismi ja pealehakkamise asi. Kui leidub isikuid, kes innukalt tahavad midagi teha, küll nad siis ka saaksid.

**Kui arhitektidest on saanud ärimehed ja kinomeestest äri- ja meelelahutusmehed, siis kuidas näed lähitulevikku teatris ja kirjanduses? Sa esindad mõlemat. Kas kirjanikest saavad ka ärimehed?**

Ei usu, õige kirjanik suurärimees ei ole. Üksikud on ja neid peabki olema, aga enamikus ei ole. Praegu tundub mulle liialdatuna see jutt, mingi moejutt, sajandilõpu moejutt, et kirjandus on surnud. See on jama, mida ma ei taha kommenteeridagi. Teatriga oli nõnda, et mõni aasta tagasi tundus küll, et olukord on hull, et jääbki üle mängida ainult ameerika ja prantsuse salongikomöödiaid, aga nüüd näeme üllatusega, et publik on võrdlemisi ruttu diferentseerunud ja tahetakse näha igasuguseid, kaasa arvatud ka tõsisemaid asju.

**Kui „Surma hinda küsi surnutelt“ on filosoofiliselt üldistavam, siis „Saja aasta pärast mais“ on dokumentaalsem, ja sa mängid ise Kingissepa põrandaaluse korteri üles andnud Linkhorsti uurijat. Miks?**

Oli niisugune edevus ja Kiisk ajas peale. Kui kirjutasin selle teksti ära ja pidin siis selles rollis ise esinema, oli küll probleem, et ma ei saanud teksti pähe. Kiisk sundis mind istuma kuskil suletud ukse taga ja seda tuupima. Ma küll vaidlesin, et nii rumalat teksti on võimatu omandada. Aga lõpuks hädaiga olin sunnitud selle pähe õppima.

**Kui venelased 1940. aastal Eesti okupeerisid, tuli nendega esimeste hulgas ka Viktor Kingissepa poeg, Sergei oli vist nimi. Ta otsis üles Linkhorsti, kel oli tollal teine nimi, ja viis täide surmaotsuse. Mis sai NKVD uurijast Sergeist?**

Kui ma filmi tegin, jõudis minu lausa niisugune kuulujutt, et Sergei Kingissepp pole üldse surnud, vaid ennast sakslaste kätte andnud ja elab praegu kuskil Kanadas või Rootsis. Muidugi ma parasjagu kippusin seda teemat nagu uurima. Aga ma sain ka aru, et minu käest või meie käest tahtakse midagi vastu. Need instantsid ei tahtnud niisama infot välja anda ja ma muidugi loobusin, nagu üldse selles filmis sai paljust loobutud. Sain teada ka seda, et näiteks Villem Ernits oli rääkinud, et Jaan Tõnisson olevat püüdnud Kingissepa päästa. Umbes sel põhjusel, nagu ütles Louis XV, et Voltaire'i ei arreteerita. Sest Kingissepp oli küll niisugune viriseja ja vinguja, hästi terava keelega tüüp, aga ta ei olnud arvata-vasti nii ohtlik. See oleks nõudnud Tõnissoni sissetoomist filmi, aga siis pool filmi oleks pidanud tegema temast. See oli esiteks tookord võimatu ja asi oleks läinud liiga laiaks.

**„Saja aasta pärast mais“ jäi ekraanile tulekul 1987. aasta suvel pere-stroika eellainesse, sündmused arenesid ja see film jäi õieti tähelepanuta. Mida sa arvad, kuidas see kolmveerandtõde mõjub tänapäeva vaatajale?**

Ta on ikka võibolla isegi pooltõde. Siin puudub tegelikult palju asju. Mõned olid tingitud tõesti mitte ainult poliitikast, vaid muudest ajastu nähtustest. Näiteks mul oli kindel plaan, et viimasel ööl joob Kingissepp ennast täis. See oleks funktsionaalselt aida-

nud tal oma suud avada ja lobiseda. Aga siis oli veel parajasti jõus karskuseadus ja Kingissepp pidi olema hästi korralik. Mõned asjad jäid niisama ära, ma ei tea, kas poliitilistel või esteetilis-tel kaalutlustel. Näiteks see tuntud jutt, et Kingissepp ülikooli ajal kasse poos. Mul oli kindel tahtmine, et viimasel õhtul kogunevad tuhanded kassid Kingissepa hoovi ja need annavad talle andeks. Ja mul oli ka kindel plaan, et kui Kingissepp luidetel maha lastakse, siis ilmub sinna sadu kasse, kelle silmad hiilgavad. Aga niisugused asjad kõik ei läinud filmi, ma ei ütleks ka, et see on tõde. Film on natuke teistsugune, kui ta pidi olema, mis on ka mõistetav. Sest ta tehti ikkagi Moskva rahadega ja kelle sööki sa sööd, selle laulu sa laulad. Aga ma ei näe siin ka mingisugust erilist prostitutsiooni.

**Kassid ilmuvad järgmises Kingissepa filmis. Krjukov juba vihjas järgmisele võimalusele.**

Praegu on möödunud enam-vähem sama palju aastaid meie teise iseseisvumise tulemisest, kui selle filmi tegevus toimus pärast esimest iseseisvumist. Nagu ma ennist ütlesin, praegused Kingissepad on kurat teab kus.

**Iga põlvkond kirjutab enda jaoks ajalugu ümber, praegu aga ajalugu kiireneb ja tuleb ühe põlvkonna jook-sul mitu korda ümber kirjutada.**

On ka arvatavasti huvitavamaid, targemaid ja paremaid isikuid, keda kujutada, aga tema arhetüüpsuses on midagi, mis sunnib ta peale jälle mõni-kord mõtlema.

2. november  
IRENE-MARIA LINDI  
*pianist ja pedagoog – 70*

ASTA KUIVJÕGI  
*helirežissöör – 90*

8. november  
MEELIS KAPSTAS  
*teatrikriitik – 50*



9. november  
TARMO SILD  
*laulja – 60*

12. november  
MATI MÄRTIN  
*muusikateadlane ja ajakirjanik – 75*

13. november  
TOIVO LUHATS  
*rahvapillimängija, pillimeister ja pedagoog – 75*

OLGA TŠITŠEROVA  
*baleriin – 65*

14. november  
ANTS MÜÜR  
*džässmuusik – 75*

15. november  
URMAS JÕEMEES  
*nukufilmioperaator – 50*

16. november  
AARE RÜÜTEL  
*pianist – 80*

18. november  
TÕNIS MÄGI  
*laulja ja helilooja – 65*

20. november  
ANDRES DVINJANINOV  
*näitleja – 50*

23. november  
ELO ÜLEOJA  
*kooridirigent ja muusikapedagoog – 50*

JAAN RUUS  
*filmikriitik ja -teadlane – 75*

26. november  
ENE-REET EHALA  
*koorijuht ja pedagoog – 75*

28. november  
TAMARA ABEL  
*näitleja – 75*

EVI ARUJÄRV  
*muusikateadlane, kriitik ja esseist – 60*



## teatermuusikakino

detsembrinumbris:

**teater** Ita Everi kuuskümmend tööaastat Draamateatris.  
Kriitikud möödunud teatrihooajast.

**muusika** Benjamin Britten – 100 aastat sünnist.  
*Persona grata* Páll Ragnar Pálsson.

**kino** Riho Västriku dokumentaalfilm „Tulekahju paine”.  
Rein Marani loodusfilmid „Hiite lummus” ja „Looduslikud pühapaigad Eestis”.



Lisaks paberkandjale saab ajakirja **Teater. Muusika. Kino** nüüdsest lugeda (kuulata ja vaadata) ka multimeediaväljaandena tahvelarvutis. Vt ajakirja e-versiooni kohta lähemalt: [www.temuki.ee](http://www.temuki.ee)



ISSN-0207-653



11

Hind 2.55 eurot

Richard Wagner, „Parsifal”. Darmstadt Riigiteatri ja Chemnitz teatri ühisproduksioon, 2013. Ülal: esiplaanil Gurnemanz luigega (Sami Lutinen) ja Parsifal (Mati Turi). All: Amfortas (Heiko Trinsnger) ja koor. Vt. lk 90.

Fotod © Dieter Wuschanski