



KUNST, KESKKOND JA STSENOGRAAFIA
„BALTOSCANDAL 2004“

ESTER VÕSU LIIS KOLLE LAVASTUSTEST
SAALE KAREDA WEBERNI FESTIVALIST VIINIS

VASTAB ALAR KIVILO
LARS VON TRIERI „DOGVILLE“

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

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

Teater Madis Kolk

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

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

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

Keeletoimetaja Kulla Sisask
tel 6 83 31 37

Tekstitöötlus Pille-Triin Kareda
tel 6 83 31 30

Fotokorrespondent Harri Rospu
tel 52 06 312

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

Väljaandja Kirjastus „Perioodika“
10146 Tallinn,
Voorimehe 9

Trükk „Printall“
Tallinn, Peterburi tee 64a

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

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

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

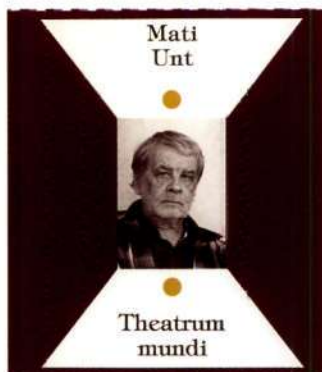
Kodulehekülg www.temuki.ee

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



Harri Rospu foto

Esikaanel:
näitleja,
lavastaja ja
„külmetav
kunstnik“
Hendrik
Toompere.
Vt lk 32,
samuti TMK
novembrinumber.



Ülo Tonts
Mati Undi
raamatust
„Theatrum mundi“.
Vt lk 53.



Harri Rospu foto

Toomas Velmet
ERSOst.
Vt lk 76.



Soomepoiss
Paul Saar,
tänapäevane valvur
Olavi Hakasaari,
filmimees Enn Säde
ja kunagine valvur
Nils Heikintupa
Katajanoka
Läänivangla õuel
21. augustil 2001.
Vt lk 111.

Alex Lotman	Avaveerg Milleks rahvuspargile filmifestival?	3
	Vastab Alar Kivilo	4
teater		
Ott Karulin	Viie jalaga koer <i>Teooriatekeskne ristlõige festivali „Baltoscandal 2004“ lavastustest</i>	16
Eike Värk	Heledast röömust sügava kurbuseni <i>Ain Prosa „Vincent“ Tallinna Linnateatris</i>	23
Liina Unt	Oma sõnade ja viisiga <i>Suvelavastuste keskkond ja mänguruum</i>	32
	Stenograafia hägusatel piiridel <i>Vestlusringis teatrikunstnikud Ann Lumiste, Pille Jänes, Liina Keevallik ja Jaanus Laagriküll</i>	40
Ülo Tonts	„Ma ei ole ju valmis. Ma olen igavesti pooleli“ <i>Mati Unt. Theatrum mundi. „Eesti mõttelugu“ 57</i>	53
muusika		
Ester Võsu	Kolm versiooni Rossinist <i>Liis Kolle lavastustest „Sevilla habemeajaja“, „Sinjoor Bruschino“ ja „Abieluveksel“</i>	58
Anneli Ivaste	Kaks aastat enne 100. sünnipäeva <i>Rahvusoper „Estonia“ kahest viimasest hooajast</i>	71
Toomas Velmet	„Itaalia hooaeg“ Grammy'ga <i>ERSO 2003/2004</i>	76
Saale Kareda	Avardumine sissepoole <i>Anton Weberni festivalist Viinis</i>	82
Peep Pillak	Greiffenhagenid ja muusika	86
	Persona grata Liis Kolle	125

Kaidi Tago	Peeglikillud silmas <i>Lars von Trieri „Dogville“</i>	94
Pille Runnel	Visuaalne kultuur Tartus ja Pärnus <i>Põhjamaade Antropoloogilise Filmi Assotsiatsiooni filmifestival ja XVIII Pärnu rahvusvaheline dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festival</i>	102
Õnne Päril	Vennad albaanlased <i>„Valgusfoorivennad“ NAFA filmifestivalil</i>	108
Aarne Ruben	Iroonilisi ääremärgusi „Jätkusõja viimastele sõduritele“ <i>Enn Säde dokumentaalfilm „Jätkusõja viimased sõdurid“</i>	111
Vootele Hansen	Film piirist ja sulust <i>Hannu Peltomaa ja Ants Visti dokumentaalfilm „Sulg“</i>	116
Olev Remsu	Filmidraamatehnika IV	119



LOE KULTUURIAJAKIRJU!

MILLEKS RAHVUSPARGILE FILMIFESTIVAL?

Juba teist aastat korraldatakse Lihulas Matsalu rahvusvahelist loodusfilmide festivali. Võiks ju küsida, miks just Lihulas? Võiks ju olla hoopis maakonnakeskuses Haapsalus. Või hoopis Tallinnas? Aga äkki siis juba kusagil päris linnas, Londonis näiteks. Ühesõnaga, kes arvab, et provintsis pole mõtet kultuurisündmust korraldada, näitab vaid ise oma sügavat provintslikkust.

Matsalu märgala on Eesti tähtsamaid. Ega muidu poleks ta esimese Eesti märgalana lülitatud Ramsari nimekirja, teisisõnu rahvusvahelise tähtsusega märgalade loendisse. Praegu on selles nimekirjas juba kümmekond Eesti märgala, mis näitab, et loodusrikkusi meil on ja et me oskame neid (teatud määral) ka hoida. Märgaladel, eriti rannikul asuvail, on lindude rändel otsustav tähtsus. Matsalu märgala on üks tähtsamaid peatuspaiku Ida-Atlandi rändeteel. Peale Ramsari nimekirja kajastab seda asjaolu Matsalu kuulutamine looduskaitsealaks juba 1957. aastal ja ümbernimetamine rahvuspargiks selle aasta mais.

Paljudel rannikumärgaladel, sealhulgas ka Matsalus, on looduse rikkus, eriti ala sobivus lindudele, sõltuvuses mõnedest põlistest inimtegevuse vormidest. Otsustava tähtsusega nii lindudele kui ka lilledele ja liblikatele on niitude niitmine või nendel karjatamine. Kuid niitmise ja karjatamise jätkumine ääremaadel sõltub sellest, kas inimene üldse seal elab. Seega pole juhus, et lindude teema, nagu ka looduskaitse laiemalt, haakub inimese ja looduse suhte teemaga. Inimene võib loodust tugevalt kahjustada, aga ta võib seda ka rikastada. Nagu igal teiselgi elusolendil, on inimeselgi oma koht looduses.

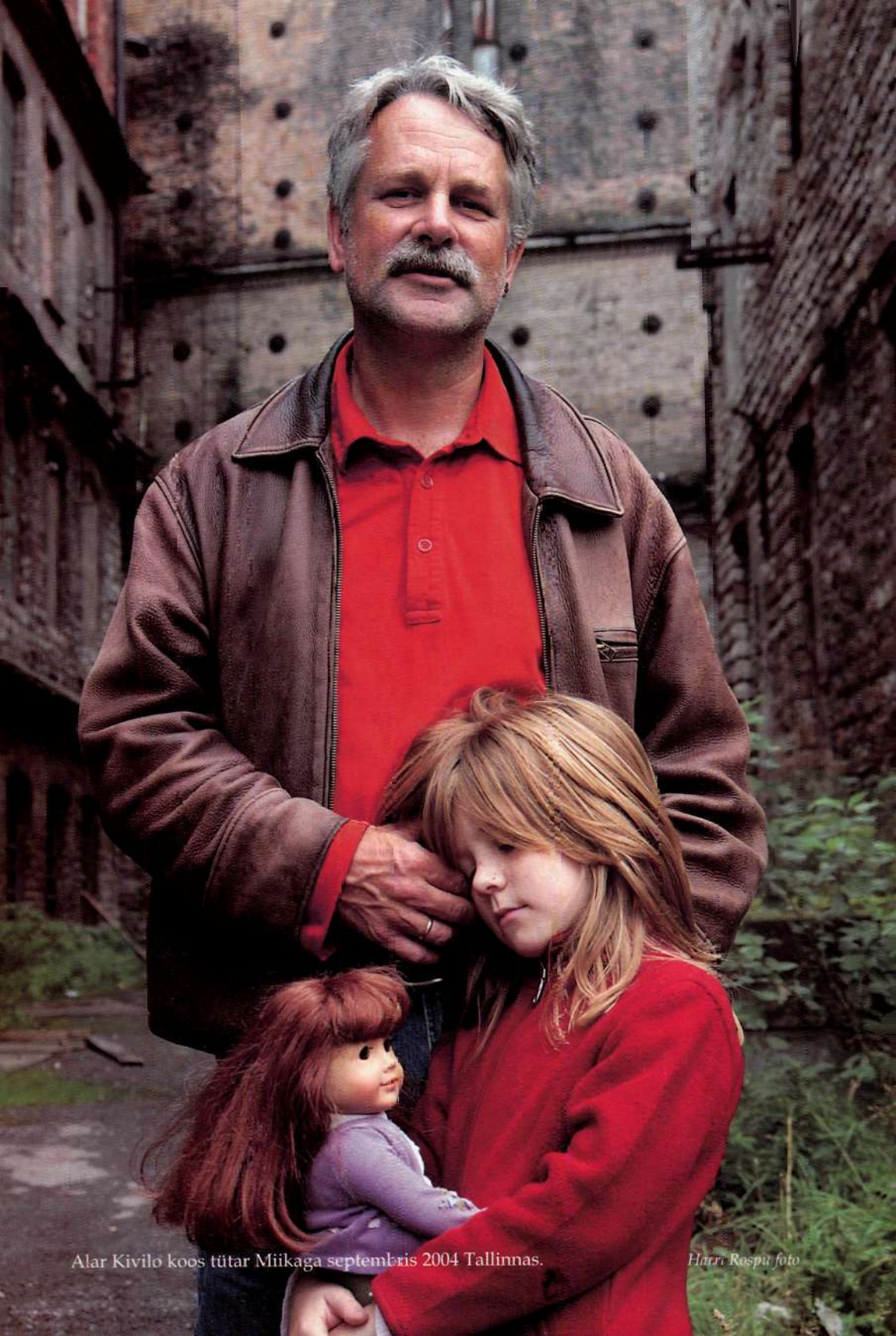
Seega on üpris loomulik, et Matsalu rahvuspargiga seoses tekib Lihulasse rahvusvaheline loodusfilmide festival: lisaks sügisele linnurändele rändavad siia sügiseti niikuinii paljud linnuhuvilised. Ka filmifestivali külalistel oli võimalus näha loodust nii filmilinalt kui ka ehedalt. Selle aasta festivalil oli kaks juhtteemat: linnud ja inimene ning loodus. Nagu eespool juttu, on Matsalus mõlemad teemad tihedalt seotud, ent kuidagi peab ikka seda laialdast teemaringi jagama. Mõlemas kategoorias oli hulganisti häid filme, kahjuks jätkus auhindu neist vaid osale. Eriti positiivne oli suur huvi festivali vastu, vaatajate hulgas oli nii kohalikke kui ka mujalt tulnud filmi- ja loodussõpru.

On põhjust loota, et peale iga-aastase sügise lindude rände suureneb edaspidi ka inimeste ränne – Matsallu, kus kohtuvad loodus ja filmikunst.

Vaadates filmifestivalide olukorda Eestis, võib ainult rõõmu tunda. Ja tõdeda, et PÕFFi ja Pärnu antropoloogiafilmide festivali kõrvale on oma jala tugevalt kinnitanud Lihulas aset leidev festival. Teemaatiline ja geograafiline pilt on mitmekesine ning mitmekesisus ja selle säilitamine on asi, mis on igale looduskaitsele hingelähedane teema.

Matsalu rahvusvaheline filmifestival Lihulas peab kindlasti jätkuma. Nagu peab jätkuma Matsalu märgala looduse kaitsmine; nagu peaks edasi kestma Matsalu rahvuspargi võime seda teha; nagu peab jätkuma inimeste elu Maal ja maal.

ALEX LOTMAN



Alar Kivilo koos tütar Miikaga septembris 2004 Tallinnas.

Harri Rospu foto

VASTAB ALAR KIVILO

Sa oled Kanadas sündinud?

Ma sündisin Montréalis, kus ma elasin seitsmeteistkümnenda eluaastani. Siis kolisin Torontosse. Seitse aastat tagasi kolisin Los Angelesse.

Su vanemad põgenesid Eestist sõja ajal?

Jah. Mu vanemad põgenesid Eestist Rootsi, elasid paar aastat seal ning kolisid siis Kanadasse, mina sündisin 1953.

Kuidas sa filmialale sattusid?

Ma ei mäletagi täpselt. Kui ma olin kuusteist, kingiti mulle fotokas ja ma hakkasin kõvasti plöksutama. Kunst on mind alati tõmmanud ja kaudselt viis see piltide tegemine mind vist ka filmi. Ma olen tihti mõelnud selle peale ja ma ei mäleta mingit sähvatust, et nüüd hakkab filme tegema. Käisin noorena vaatamas vanu Charlie Chaplini filme, mis jätsid sügava mulje. See on ka kuidagi kaudselt seotud selle filmihuviga. Tegelikult mõtlesin minna isa jälgedes ja hakata arhitektiks, aga esimene õppeaasta oli koos inseneridega, ning matemaatika, mis ei ole kunagi mu tugev külg olnud. Sellesse aega jäi ka Montréalist Torontosse kolimine, mille tõttu pidin ühe keskkooliaasta veel tegema, mis andis mulle natuke aega mõelda. Otsustasin minna Yorki ülikooli filmi õppima. Õppisin seal aasta filmi ja humanitaaraineid. Aga see oli selline moodne ülikool ja mina olin noorem ja trotsi täis ning tundsin, et see on jama. Et ma saan liiga kergelt läbi. Mingis aines sain ma hea hinde vaid selle eest, et aasta lõpus kirjutasin essee teemal, miks ma keeldusin loengus käimisest. Tundsin, et see oli liiga kerge, et tahaks klassikalist ülikooliharidust, ning otsustasin minna Toronto ülikooli filosoofiat õppima. Aga paraku leidsin suvel filmitööd. Üsna kiiresti sain operaatori assistendiks. Ülikooli ma enam tagasi ei läinud. Töötasin viis aastat assistendina ja siis hakkasin operaatoriks.

Sealt edasi?

Olin tuttavaks saanud grupi noorte filmitegijatega, kes tänaseks on asutanud suurfirma „Alliance Atlantis“; põhiliselt tegelevad nad filmide levitamisega maailmas ja teevad ka Põhja-Ameerikas telesaateid. Aga siis, kui mina nendega tutvusin, olid nad just ülikoolist tulnud, kolmekesi — monteeriija, operaator ja heliopeeraator —, ning tegid dokfilme ja valitsuse tellimusfilme. Ükskord telliti neilt õppefilm bensiini turvalisest käitlemisest. Seda pidi tehtama stuudios ja kuna nad ei olnud enne valgustamisega kokku puutunud, kutsusid nad mind. Tekkis töösuhe ja oma esimesele telelühimängufilmile kutsusid nad mind operaatoriks. See oli mu esimene mängufilm. Selle põhjal said nad sarja lasteraamatutel põhinevatest lühifilmidest ja kuuest viis filmisin mina. Siis hakkasin muusikavideoid tegema, vaikselt lootes, et see viib mind kuidagi telereklaamide juurde, kuna tollal ei olnud Kanadas erilist mängufilmikultuuri.

Praegugi ei ole seal suurt filmitööstust, aga tol ajal oli olukord veel hullem ja ainuke koht, kus professionaalsel tasemel filmiti, oli telereklaam. Tegin videoklippe, millest sain teha enda *showreel*'i ja üks teine väliseestlane, kes töötas reklaami-



„Gotti“, 1996.
Režissöör
Robert Harmon.
Armand Assante
(John Gotti).

agentuuris pakkus mulle reklaamirežissööri tööd. Hakkasin režissööriks ning operaatoriks ja minu endisest assistendist sai produtsent. Tegime aasta aega ühele kaubamajale reklaame, millest saime kõvasti õppida ja oma reklaami *showreel*'i. Asutasime „Propelleri“-nimelise firma ja hakkasime kahekesi reklaame tegema. Seda tegime kümme aastat. Lõpupoole oli meil välja kujunenud, et suved olid vabad, minu partner läks maale ja mina tegin mängufilme.

Kuid siis hakkas mängufilmi pakkumisi aina rohkem tulema ja mulle meeldis see üha enam; lõpuks otsustasime firma kinni panna ja nii ma saingi vabakutseliseks mängufilmide operaatoriks. Tükk aega tegin Kanadas telefilme ning pärast seda, kui filmisin HBO-le filmi „Gotti“, mis leidis väga palju tähelepanu, hakkasid suuremad pakkumised tulema.

Otsustasin kolida Hollywoodi. Kolm aastat rääkisin sellest ja siis korraga tegin paugupealt otsuse, müüsin oma maja maha ja läksin ilma elamis- ja töölubadeta õnne peale välja. Juba esimese aasta lõpul tuli „Lihtsa plaani“ (*A Simple Plan*) pakkumine.

Öeldakse, et lavastusoperaatorid jagunevad kas rohkem tehnilisteks või just pigem sisulisteks. Kumb sina oled?

Minu ei ole raudselt tehniline operaator. Ma olen väga instinktiivne. Ma ei vai-

mustu tehnilistest vidinatest või filmitrikkidest; ma vaimustun pigem sisulisest momendist, kui ma suudan kuidagi valguse, kompositsiooni või liikumisega peidetud emotsioonid välja tuua. See annab mulle palju rohkem rahuldust. Loomulikult kasvab kunstiline pool välja käsitööoskusest, sa pead ikkagi oma käsitööosa küllaltki hästi tundma, enne kui sa saad hakata kunstiliselt mängima. Enne kui sa saad hakata reegleid purustama, pead sa neid ikka teadma. Aga tehniliselt on fotograafia ja operaatoritöö tegelikult ju küllaltki lihtsad, need ei ole mingi metsikult suur müsteerium. Tehniline osa on õpitav, aga kõik muu on juba keerulisem.

Õeldakse, et see moment, kui klaverit mängides kaob klahvitunnetus ja tekib otseühendus sinu tundemaailma ja selle vahel, mis klaverist välja tuleb, sünnib imeline asi.

Kas tehnilise poole omandamisele aitab kaasa reklaamikogemus?

Reklaami teen ma tegelikult siiani mängufilmide vahel. Esiteks võimaldab see mul rohkem valida, mida ma teen mängufilmi vallas, ma ei pea sellest elatuma. Aga veel tähtsam on, et ma ei lähe rooste ning et reklaamides võib eksperimenteerida, proovida kõige uuemaid filmilinte, seal saab tehnikaga mängida ja seda tunda õppida.

Kui palju pead sa tellijaga arvestama?

Vaat see on teine asi, mida õpid reklaaminduses. Kui Hollywoodi läksin, arvasin ma naiivselt, et mängufilmides puuduvad poliitika ja võimumängud, aga seal on täpselt nagu reklaamideski tellija ja mitu kihti agentuuriinimesi, kellele sa pead sobima. Sa võid olla kaks nädalat midagi kõvasti filminud ning sul võib olla tugev ja hea koostöö režissööriga, aga ühel hommikul otsustab mingi stuudio esindaja lõpuks vaadata mõnda kaadrit ja kui talle need ei meeldi, tuleb telefonikõne, mille peale kas muudetakse kõik või vallandatakse keegi. Või siis tuleb kasutada reklaami tehes õpitud diplomaatiat.

Tõeliselt hea produtsent peaks siis olema ka puhver loomingulise grupi ja stuudio vahel?

Jah. Tänapäeval on surve läinud meeletult suureks. Vanasti oli nii, et tehti film valmis, saadeti kinno ja siis vaadati, kuidas see inimestele meeldib. Mõnikord hakkas see rahvale kohe meeldima ja sellest sai suur hitt. Teinekord ei hakanud ja sellest ei saanud midagi. Aga mõnikord oli ka nii, et läks aega. Läks kuu, läks kaks ja siis hakkas see inimestele meeldima. Tänapäeval on viimastel aastatel nii, et filmi, mis tuleb nädala lõpus välja ja ei ole laupäeva õhtuks metsikut raha sisse toonud, peetakse juba läbikukkunuks.

Aga lootust annab see, et igal Hollywoodi stuudiol on olemas oma sõltumatu filmi osakond. See on tekkinud seetõttu, et on tulnud selliseid väikseid filmikesi, mis on teinud meeletut kassat, ja paljud suured, sadu miljoneid dollareid maksnud Hollywoodi filmid on jälle läbi kukkunud. Stuudiod otsivad pidevalt mingit imelist valemist, kuidas teha populaarset filmi. Sellepärast tulebki neid filmide teisi ja kolmandaid osi jutti. Nad tahavad kindla peale minna. Vähe on julgeid loomingulisi inimesi, kes ütlevad, et me usume sellesse projekti ja teeme selle ära. Aga kuna aeg-ajalt tuleb mõni selline film, mis paneb stuudiod kõhklema, ja nad ei saa aru, milles asi, on loodud sõltumatute filmide osakonnad.

Nüüd on ametiühingud loonud ka sõltumatutele filmidele eritingimusi, või-



„Lihtne plaan“,
1998.
Režissöör
Sam Raimi.
Billy Bob
Thornton
(Jacob Mitchell),
Bridget Fonda
(Sarah Mitchell)
ja Bill Paxton
(Hank Mitchell).

maldades oma liikmetel töötada madalama eelarvega filmide juures. Vanasti seda ei olnud. Ametiühinguliikme palkamine oli liiga kallis.

Minule on meeskonna valimisel ametiühingukuuluvus oluline, kuna ta garanteerib mulle selle, et nad on oma töös vilunud. Ja ametiühing kaitseb filmitöölisi, sest eks me oleme juba sellised kirglikud oma töö vastu, seda on väga kerge kurtarvitada, pannes inimese tööle kakskümmend kolm tundi järjest.

USAs ei ole, erinevalt näiteks Eestist, operaatoril autoriõigusi oma tööle. Kas ametiühing kaitseb ka selles vallas?

Sellega ametiühing ei tegele. Mõned aastad tagasi oli suur skandaal, kui telejaamad hakkasid lihtsalt suvaliselt võtma vana mustvalget filmiklassikat ja neid värvifilmideks muutma. Operaatorid olid maruvihased. Kujuta ette, et sa võtad näiteks „Kodanik Kane’i“ ja muudad selle värvifilmiks. Nii on kõik loomeinimese püüdlused kui käega pühitud.

Selle probleemiga tegeleb pigem Ameerika Operaatorite Ühing (ASC). Kaitstud on sellise renomeega operaatorid nagu näiteks Roger Deakins, kes on juba nii kõva tegija, et tema tööd ei püüa keegi muuta või ei tee värvikorrektuuri tema selja taga. Enamik operaatoreid püüdleb selle pole, et teha oma tööd lihtsalt nii hästi kui võimalik, et teenida välja prestiiž, mille tõttu ka tema tööd ei püüta muuta.



„Lihtne plaan“. Billy Bob Thornton (Jacob Mitchell) ja Bill Paxton (Hank Mitchell).

Mida sa arvad digitaalsest formaadist *High Definition*? Eestis on seda kasutatud juba kahes mängufilmis, „Vanad ja kobedad saavad jalad alla“ ning „Täna öösel me ei maga“.

Üldiselt ma arvan, et nii HD kui ka koduvideokaamerad, nii *Super-16* kui ka lausa fotoaparaat – Chris Marker tegi juba aastaid tagasi filmi „Kai“ (*La jetée*, 1962), mis koosnes fotodest –, et kõik need on vaid tööriistad. Sa valid oma tööriistad vastavalt loole, mida sa tahad publikule edasi anda. Tegelikult on praegu põnev aeg, kuna on nii palju vahendeid, mille hulgast valida. Ma ei välista ühtegi nendest. Aga ma pean raudselt ütleva, et minu maitse järgi ei ole pildi kvaliteedi ja pilditunnetuse koha pealt paremat kui filmilint. ASC klubiõhtutel on näidatud katseid, kus on kõrvutatud HD ja *Thompson Viper*-kaameraga tehtut – seal ei kasutata linti, pilt läheb läbi objektiivi otse kõvaketale.

Michael Mann kasutas oma viimases filmis *Viper*'it.

Jah. Aga samas võib näha, kuidas filmilindil säilivad kontrastses kaadris nüansid, mis videos kaovad. Ja kuigi *Viper*'i kvaliteet on HDst natuke parem, on ta siiski lindist nõrgem.

Digitaalsest töötlustest rääkides – „Harti sõjaga“ (*Hart's War*) said sa kasutada *digital intermediate*'i (digitaalset vahekoopiat). Mis mulje sul sellest jäi?

Sellega seoses on mul segatud tunded. Ühest küljest oli see põnev, nagu teine võimalus filmi valgustada ja olemasolevat valgust viimistleda, kuna iga kaadri eri osi võib eraldi töödelda. Väga suur vabadus on tekitada varje sinna, kus neid enne ei olnud, või muuta kontrasti, fookust, värve; sa võid ühe kaadris oleva sinise tooni muuta roheliseks nii, et kõik ülejäänud sinised toonid jäävad siniseks.



„Saatuslik side“,
2000.
Režissöör
Gregory Hoblit.
Elizabeth Mitchell
(Julia „Jules“
Sullivan) ja
Dennis Quaid
(Frank Sullivan).

DI on uus põnev loominguline protsess, aga temaga peab ettevaatlik olema, kuna võimalusi on mustmiljon, sa pead ennast taltsutama ja väga ettevaatlik olema, muidu ei tea, kus lõpetada, ja hakkad liiga palju töötleva. Lihtsalt filmilindile tegemise puhul lähed platsile, filmid, ilmutad ja kopeerid, selles on mingi väga zen'ilik lihtsus, aga digitaalsesse maailma sukeldumisel võidki sinna jääda asju muutma.

Selles peitub ka teine oht. Siiaamaani on olnud nii, et see, et pilt jõuab filmilindile ja et seda saab järgmisel päeval projektorist näha, on natuke nagu mustkunst. Digitaalses maailmas kaob see külg ära, igaüks võib tulla ruumi ja hakata värve muutma. Sina valgustasid selle pildi küll ja valisid ava, sinu panus oli negatiiv, aga stuudio, režissöör, monteeriija või värvikorregeeriija võivad, kui sa ise kohal ei ole, seda kolossaalselt, tundmatuseni muuta.

Jälle see autoriõiguse probleem.

Rääkisime enne valikutest. Mille järgi sa üldse valid filme, mida teed?

Kahjuks ei ole selles keskkonnas, milles ma filme teen, palju selliseid, mida ma tahaksin teha. Üldiselt ma otsin mingit inimlikkuse tuuma loos, isegi kui see

on märulifilm või põnevik. Mind tõmbavad inimsuhted ja karakterid, erinevate karakterite vaheline mäng ja universaalne inimlikkus. Aga Hollywoodis on seda tihti väga raske leida. Väga vähe on häid käsikirju ja need kõige mahlakamad või huvipakkuvad ei ole mulle veel sülle kukkunud. „Lihtne plaan“ (*A Simple Plan*) oli mu esimene suurem mängufilm Hollywoodis, lugu ahnusest, selles oli inimsuhte mäng ja inimmõrkused. See tekitas minus huvi. Isegi filmis „Klaasmaja“ (*The Glass House*), mida ma üldiselt heaks ei pea, oli üks põhiline element, mida kahjuks režissöör ja stsenaarist ei olnud kaugemale viinud. Kahe lapse vanemad surevad ja lapsed lähevad oma vanemate määratud hooldajate juurde elama. Seal tuleb välja, et need ei ole head inimesed, nad on lihtsalt raha tegemise mõttega lapsed enda hoole alla võtnud. Mind huvitas Diane Lane'i karakteri juures (mängis hooldajat) see, et ta oli eluaeg lapsi tahtnud, aga polnud neid saanud. Nüüd ta lõpuks sai endale lapsed, aga sellises haiglas miljööös, kus ta ise oli sõltuv narkootikumidest ja kus ta mees kasutas lastele mõeldud raha enda heaks ning narkootikumide ostmiseks.

Naine justkui sai, mida ta oli tahtnud, aga kõige õudsemal viisil. See tekitas minus huvi. Mulle oli suureks pettumuseks, et seda aspekti „Klaasmaja“ puhul välja ei toodud. Ehmatuse- ja põnevusmomente on lõbus tekitada, aga see ei tõmba mind. Üldiselt otsin ma inimkonna probleeme käsitlevaid lugusid.

Sa oled mitmest *blockbuster*'ist ära öelnud. Miks?

Mingi piir peab olema. Ma ei saa öelda, et nende filmide hulgas, mis ma olen teinud – aga ma loodan, et mul on veel aega –, oleks veel filmiklassikat või tõesti tugevaid filme, aga nendes on kõigis olemas see element ja ühegi kohta ei saa öelda, et need on filmid, mille tegemisel oleks ainult rahasaamise peale välja mindud või et nad on kõige labasemad või kõige pinnapealsemad filmid, mida Hollywoodis tehakse. Kahjuks on väga paljud suured *blockbuster*'id just sellised.

Mu agent tahtis mind saata kahte filmi tegema. Üks oli „Viharavi“ (*Anger Management*) Jack Nicholsoniga, teine „Isepäine vandekogu“ (*Runaway Jury*) Gene Hackmaniga. Esimese käsikiri oli nii naeruväärne, et... Ma olen suur Jack Nicholsoni austaja ja minu meelest on ta briljantne näitleja, aga isegi võimalus temaga töötada ei veennud mind. „Isepäise vandekogu“ käsikiri oli ehk veidi parem, aga ka mitte midagi erilist. Väga head näitlejad – Dustin Hoffman, Gene Hackman, John Cusack –, aga ma olin kuulnud, et lavastaja ei ole kõige parem inimene maailmas. Minu arust on filmitegemine väga raske ja pikaajaline protsess, töötatakse ikkagi neli-viis kuud kuusteist-seitseteist tundi päevas. Kino on nii fantastiline asi, et minu arust ei ole õige seda tehes ebameeldiva inimese käe all kannatada. Nii et ütlesin nendele ei. Aga ma ei kahetse kumbagi. Ma nägin mõlemat filmi kinos, ma ei jäänud millestki ilma.

Hollywoodis on nii, et kui oled saanud operaatorina hakkama mingi suurema leivanumbriga, kantakse sind üle nii-öelda A-kategooriasse. Aga võib juhtuda, et sa oled seal A-kategoorias ja sulle muud ei pakutagi, kui neid lolle, totraid, pinnapealseid suuri filme, ja seda ka ju ei taha.

Sisetunne on ka oluline. Režissöör, käsikiri ja palju muid tegureid mõjutavad mu otsust.

Millistest põhimõtetest lähtud näitlejatega töötamisel?

Film algab ja lõpeb näitlejatega. Filmi toob ellu või teeb liigutavaks ikkagi



„Klaasmaja“,
2001.
Režissöör
Daniel Sackheim.
Leelee Sobieski
(Ruby Baker) ja
Trevor Morgan
(Rhett Baker).

näitlejatöö. Mina kui operaator saan ainult toetada nende instinkte ja oskusi. Ja ka lavastaja oskusi. Aga üldiselt paneb näitleja filmile i-täpi ja selle tõttu on mul näitlejate vastu väga suur respekt. Ma tunnen, et nendele tuleb anda nii palju vabadust kui võimalik. Alati peab vaatama, kuhu nende instinktid neid viivad. Näiteks, kui me alustame võttepäeva, meeldib mulle teha näitlejatega proovi, ilma konkreetselt ütle mata, et „Juhan, sina mine akna juurde, ja Julia, istu laua ääres“. Parem on lasta neil ise stseen läbi mängida ja vaadata, kuidas nad hakkavad selles ruumis liikuma ja omavahel suhtlema.

Mõnikord juhtub, et neil ei ole huvitavaid ideid ja nende instinktid viivad neid mittekinematograafilisse situatsiooni, näiteks mõne plassi heleda seina ette, kus ei ole sügavust. Peab katsetama ja enne, kui käega lüüa ja hakata näitlejaid vägisi kusagile ilusasse pilti suruma, tuleks lähtuda nendest ja vaadata, mida mina saan olemasolevaid liikumismustreid kasutades operaatorina teha.

Ma arvan, et see tapab näitleja loomingulisust, kui öelda, et „Seisa nüüd siin“ või „Oi-oi, ära keera nii, sul tuleb inetu valgus näkku!“. Ja kõige paremad filminäitlejad, kellega mina olen töötanud, teavad juba, et kui nad keeravad oma pea veidi

akna poole, siis langeb õige dramaatiline valgus. Ja mõned on lausa nii osavad, et kui tuleb moment, kus nad peavad näiteks varjama oma sisetundeid, siis pööravad nad aknast ära, nii et nende nägu jääb varju. Selliste näitlejatega on põnev töötada. Üldse on minu jaoks filmitegemises kõige põnevam asi just näitlejatega töötamine. Loomulikult on nende hulgas palju raskeid isiksusi. Siis tuleb jälle see diplomaatia mängu.

„Harti sõja“ ühe kaadri juures mainisid, et Bruce Willis nõudis, et tema bändi trummar oleks filmis; seal kaadris istuski see mees statistina tagaplaanil. Kas näitlejad kipuvad end ka operaatori peal kehtestama, nõudes mingit kindlat valgust, või usaldavad rohkem sind?

Mõned näitlejad on operaatoritööst väga teadlikud, osa instinktiivselt, osa empiirilisel. Hiljaaegu töötasin John Cusackiga, kes on lihtsalt nii palju filme teinud, et kohe näed, et ta teab, kuidas liikuda ja kuhu liikuda; kui ta tõuseb toolilt, siis ei krapsa ta nii kiiresti püsti, et *camera operator* ei jõua talle järele. Ta tunneb asja.

Kuna näitlejate põhitöö on olla hetkes, käituda reaalselt, olen väga vähe kohanud selliseid, kes hakkavad midagi spetsiifilist nõudma. On neid, kes on edevad, ütlevad, et mind tuleb siit või sealt filmida, ja on ette tulnud naisnäitlejaid, kes kogemuste põhjal teavad, milline valgus neile sobib ja et kui valgustad küljelt, tulevad kortsud välja. Edevuse momendid tulevad mängu ja siis peab sellega tegelema.

Mulle meeldiks tegelikult, kui operaatorite ja näitlejate vahel oleks tihedam side, kuna meie töödes on teatud sarnasus. Me mõlemad näitame asju kaudselt, näitleja võib sulle midagi näkku öelda, aga näitlemise teeb huvitavaks see, mida ta varjab, see, mida ta sees ütleb. Tema keha võib öelda hoopis midagi muud kui tekst.

Operaatoritöö on sellega väga sarnane; see, kuidas valgus langeb või kuidas sa millegi oled varju või heledasse valgusesse pannud, mõjutab alateadlikult ka vaatajat. Kui sa vaatad filmi, siis sa ei mõtle kunagi nii, et „ahaa, nüüd ma tunnen sellist emotsiooni, kuna seal nurgas on pime“. See on mäng alateadvusega ja selles mõttes oleme me operaatorid näitlejatega väga sarnased.

Mu eelviimasel filmis „Aurora Borealis“ mängis Donald Sutherland. Ühel päeval ma vaatasin läbi pildiotsija ja käskisin *camera operator*’il kaamera veidi kõrgemale tõsta, kuna anamorfoptika moonutas veidi arhitektuuri. Sutherland ütles, et tõsta veel kõrgemale. Mina tegin suure diplomaatilise vea ja naersin ning ütlesin, et ei, pole vaja, nüüd on kõik korras. Hiljem tajusin, et talle ei meeldinud see, ja kogu ülejäänud päeva hoidis ta minust eemale. Järgmise päeva hommikul kutsus ta mu oma treilerisse. Siis selgus, et talle oli Šotimaal kunagi üks naine öelnud, et ta näeb päriselus palju parem välja kui filmis, ning tema kartis, et lainurk moonutab ta nägu. Mul langes kivi südamele. Järgmisel päeval näitasin talle ette kõik kaadrid, mis olin filminud; talle õndselt meeldis ja pärast teist kaadrit ei vaadanud ta enam minu tööd, vaid hoopis seda, et kõrvides peaks olema rohkem karvu (ta mängis nimelt vana meest). Pärast seda olid meie suhted korras. Mulle meeldib, kui on näitlejaga selline hea suhe, et ta tunneb end võtteplatsil turvaliselt ja ei pea tehniliste asjade pärast muretsema

Õudne on, kui mõni tehniline asi jääb operaatori ja näitleja vahele kummitama. Sellepärast meeldib mulle, et kogu mu meeskond on minuga kaasas juba siis, kui teeme grimmi- ja kostüümi proove, et nad tutvuksid näitlejatega. Näitleja paljastab end sinu ja miljonite vaatajate ees. Sina pead võtteplatsil tegema tal olemise selleks



„Harti sõda“, 2002. Režissöör Gregory Hoblit.
Bruce Willis (kolonel William A. McNamara).

turvaliseks. Peamine on siin muidugi režissööritöö. Kuid see vastutus ei lõpe režissööriga, vaid kandub ka teistesse valdkondadesse.

Sa oled „Oscari“ võitnud lühimängufilmi „Poisid ja tüdrukud“ (*Boys and Girls*) operaator. Kuidas see parandas sinu väljavaateid tööturul?

See ei olnud muidugi operaatoritöö „Oscar“. Loomulikult oli see väga põnev, aga ma ei saaks öelda, et see oleks mingit suurt osa mänginud. Pigem loevad konkreetsed filmid ekraanil, mille olen teinud, kui mingid auhinnad. Muidugi oli põnev kuulda oma nime, kui produtsent tänas mind seal „Oscari“-saates... Galal ma ei käinud. Me olime Torontos neid kolme „Alliance‘i“ kutti vastu võtmas. Meil oli büroost tänavani punane vaip ning „Oscar“ toimetati torupillimängu saatel pidulikult kaminasimsile, kus oli selle jaoks ka uhke punane vilditükk.

Kui sulle pakutaks tööd Euroopas, kas sa võtaksid vastu?

Paugupealt. Mulle meeldiks Euroopas töötada. Ma ei tea, kas see on mu ettekujutus, aga mulle tundub, et siin on lihtsam leida inimkonna olukorda käsitlevaid filme kui Hollywoodis.

Millised oleksid sinu jaoks lisaks heale stsenaariumile ideaalsed tingimused töötamiseks?

Mu unelm oleks minna nagu Ingmar Bergman kusagile üksikule saarele väga heade näitlejatega, väga hea, aga väikse võttegrupiga, ja selle asemel et oleks metsikult palju varustust, oleks metsikult palju aega. Et oleks ruumi ja aega inspiratsioonile. Või inspiratsiooni puudumisele. Kui ei ole vaim peal, puhkad, ja siis filmid edasi.

Mulle meeldiks ka nii, nagu teeb Woody Allen, kes filmib, monteerib, vaatab läbi ja kui tunneb, et midagi oleks veel vaja või midagi tuleks ümber teha, siis läheb tagasi ja filmib veel või filmib uuesti. Sellist luksust suure Hollywoodi filmi juures ei ole. Seal aeg jookseb, raha voolab ja käib suur tootmine.

Ma arvan, et inimesed on võimelised mõistma palju rohkemat, kui neile praegu antakse. Hollywood tahab kõigile meeldida ja sellepärast tehakse filme, mille kohta võib lugeda „„Doctor Zhivago meets „Rambo“ ja sekka natuke „Sophie’s Choice’i““.

Hiljuti nägin taani filmi „Mifune viimane laul“, mis oli soomekeelsete subtiitritega. Ma ei mõistnud keelt, aga ikkagi sain kõigest aru. Või siis iirlase Jim Sheridanani film „Ameerikas“ (*In America*), millest ameeriklased oleksid kindlasti teinud lihtsalt suhkruvati.

Hollywood ei julge jätta mitte midagi vaataja otsustada. Kui filmi eelläbi-vaatustel kaks inimest saalitäiest rahvast ütlevad, et nad ei saanud mingist asjast aru, siis seda muudetakse kohe. Et kui on kurb koht, siis paneme sada viiulit taha, et sa kindlasti nutaks. Nii et ikkagi on ideaalne tingimus töötamiseks hea stsenaarium.

Küsinud ELEN LOTMAN

ALAR KIVILO on sündinud 17. veebruaril 1953. aastal Montréalis, kust ta kolis 1971 Torontosse. Õppis 1971 – 1979 Toronto ülikoolis filmindust. Tegutsenud viis aastat operaatori assistendina, oli tal piisavalt kogemusi, et ise kaameratööd tegema hakata. Ta filmis lühimängufilme, videoklippe, dokfilme ja reklaame. 1974 oli ta koos Paul Mitchnickiga Tiina Soometi 29-minutise lühidokfilmiga *The Estonians: For the Record* kaameramees. Kivilo oli „Oscariga“ tunnustatud lühimängufilmi „**Poisid ja tüdrukud**“ (*Boys and Girls*, 1982) operaator. 1985 asutas ta reklaamfilmifirma „Propeller“, kus oli üle kümne aasta lavastaja ja operaator. Vabakutseline operaator Kivilo murdis 2000. aastal Hollywoodis läbi põnevikuga „**Saatuslik side**“ (*Frequency*).

Olulisemad filmid:

1982 **984: Prisoner of the Future/The Tomorrow Man** (rež: Tibor Takács, TV); 1983 *Copper Mountain/Club Med* (rež: David Mitchell); 1988 *Da* (rež: Matt Clark); 1993 *Heads* (rež: Paul Shapiro, TV); 1994 „**Lumelaviin**“ (*Avalanche*, rež: Paul Shapiro, TV); 1994 *Mary Silliman’s War* (rež: Stephen Surjik, TV); 1995 *Young at Heart* (rež: Allan Arkush, TV); 1995 *Choices of the Heart: The Margaret Sanger Story* (rež: Paul Shapiro, TV); 1995 *Friends at Last* (rež: John David Coles, TV); 1995 *The Invaders* (rež: Paul Shapiro, TV); 1996 „**Gotti**“ (rež: Robert Harmon, TV, kaasoperaator: Jonathan Freeman); 1996 *Rebound/Rebound: The Legend of Earl* „*The Goat*“ *Manigault* (rež: Eriq La Salle, TV, kaasoperaator: Jonathan Freeman); 1997 „**Massimõjutusrelvad**“ (*Weapons of Mass Distraction*, rež: Stephen Surjik, TV, kaasoperaator: Eric Grove); 1998 „**Lihtne plaan**“ (*A Simple Plan*, rež: Sam Raimi); 1999 *Deep in My Heart* (rež: Anita W. Addison, TV); 1999 *Black and Blue* (rež: Paul Shapiro, TV); 2000 „**Saatuslik side**“ (*Frequency*, rež: Gregory Hoblit); 2001 „**Klaasmaja**“ (*The Glass House*, rež: Daniel Sackheim); 2002 „**Harti sõda**“ (*Hart’s War*, rež: Gregory Hoblit); 2003 „**Normaalne**“ (*Normal*, rež: Jane Anderson, TV); 2004 „**Aurora Borealis**“ (rež: James Burke). Töös: *Ice Harvest* (rež: Harold Ramis).

VIIE JALAGA KOER

Teooriatekeskne ristlõige festivali „Baltoscandal 2004“ lavastustest

OTT KARULIN

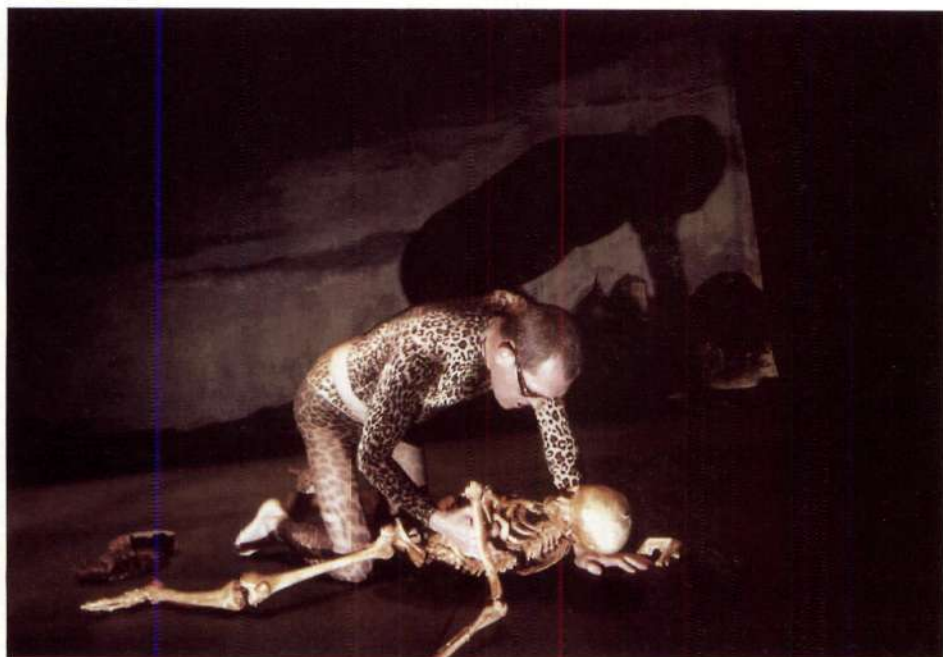
„Baltoscandal“ on nagu viie jalaga koer. Vaatab sulle otsa oma märgade usalduslike silmadega, mis aastate jooksul nii tuttavaks saanud, ning liputab taaskohtumise õhinas sabarootsu, kuid ometi ei lase sa tema roosat keelt oma näo ligi, vaid sirutad välja käe, mis koerale potentsiaalset pai, kuid sulle distantsi tähendab. Eks ta ole: viie jalaga koer pole ikkagi päris turvaline; midagi eemaletõukavat, hirmuäratavatki, samas nalja tegevat on selles liigses jäsemes. Ootuspinevusega kastetud jälle-nägemisrõõm. Või siis esmakohtumine, mis lisab su enda ärevusele koera usal-

damatuse. Nagu minu puhul. Tagantjärele võib aga oma jabura hirmu üle vaid muiata ning suurema paanikata need viis jalga mõttes veel kord silme eest läbi lasta.

Esimene

Naine istub rististes keset lava. Bali rahvariietes, tantsides bali tantsu. Ümberringi tegevus, mille olemusest, saati tähendusest, pole tal nagu aimugi. Liigutused lähevad aina intensiivsemaks ja kandilisemaks, kuigi tempo ei muutu. Kätest on kadunud viimsegi graatsilisus, pilk kinnitunud kuhugi kaugelt. Laval jääb kõik vaikseks ja just sel hetkel

Mark Tomkins. Soorollid igas eluetapis.



Mark Tomkins.



naine plahvatab: ümber tema keha mähitud valged lõhkeainekotid kisuvad puruks riided, paiskudes koos räbalatega tükkidena naise ümber lavale. Ta karjub: hüsteeriliselt, kuid samas monotoonselt ja kästult. Naine rebib endal seljast viimasedki riideesemed ja pommitükid, mis teibiga ihu külge kinnitatud, krabab rikutud kostüümi sülle ja lahkub.

Jan Lauwers & Needcompany,
„Images of Affection“ (Belgia).

Poliitilist teatrit võib mõista kaheti. Ühelt poolt on see igasugune teater, mis tegeleb poliitiliste ehk siis sotsiaalsete teemadega, kuid palju ikka on neid lavastusi, mis on täielikult eemal sotsiaalsest kontekstist? Seega ei vii selline lähenemine meid kuidagi tuumani, ei luba piire koomale tõmmata, defineerida. Tundub mõistlik nimetada poliitiline teater ümber (tegelikult tagasi) eepiliseks teatriks. Olulised omadused on siin: tegelikkuseillusiooni vältimine näitleja isiku suhestumise kaudu rolliga ja loo allutamine (poliitilisele) ideele, mis saavutatakse kas siis loo segmendilise ülesehituse või lugu katkestavate ja otse publikule suunatud loo enda analüüside kaudu. Nii ei saagi *Needcompany* lavastuses bali tantsijast suitsiiditerrorist pärast rünnakut isegi viga, vaid jätkab

mängu. Kusjuures narratiiv on viidud sellise miinimumini, et peale fakti, et ühe mehe naine on saanud kebabi-poes vahetult enne sõja algust pommiplahvatuses surma, ei saa vaataja midagi konkreetset teada. Isegi mitte seda, mis sõda täpselt ja kus algas ning mis olid bali tantsija motiivid, sest konkreetset põhjust pole üha korduvate tagajärgede puhul olulised; sõda on igal juhul halb ning abikaasa kaotus ehk veel hullemgi.

Veelgi brechtlikumalt on oma poliitilisi ideid esitanud lätlased (*Viesturs Kairišs & United Intimacy*), kelle lavastuses „Jasmins“ sekkuvad pidevalt loo käiku tegelaste esitatavad räpilood, mille põhitemaatika keerleb Riia linna identiteedi, keha ja tuleviku ümber, olles nii omamoodi XXI sajandi popkultuuriga ühte sammu käivad vasted *song'*idele. Poliitilise teatri üks definit-sioone kannabki ju meid eelmise sajandi keskpaika, kus, põgenedes tsensuuri eest, tekkisid põrandaalused trupid, mis mängisid peamiselt oma võimuvastaseid lavastusi tänavatel, kasutades palju rahvalaulu ja kabareelikke numbreid.

Loomulikult on olemas veel ka kolmas tee, kus aetakse läbi muusikaliste vahepaladeta ja isegi narratiivi kui selliseta: on (teatri)ruum ja inimesed, kes



Jan Ritsema ja
Bojana Cvejić.
Välistada
hambad ristic
kõik teatralne.

vaatavad, ja teised, kes räägivad – näitlejad. Seda teed läks Hollandi-Serbia ühisprojekt.

Spordisaali keskele on ehitatud kuubik, mille seinad kaetud valge paberiga. Selle sees, nelja seina ääres, istuvad vaatajad. Keskele jääva nelinurga sees on igas nurgas üks tool. Neli inimest, igauks enamiku ajast oma toolil istudes, võtavad kordamööda sõna, vaidlevad, seletavad: kuidas ikkagi peaksid nafta- ja gaasitorud Kaspia mere ümbruses jooksmas, nii et Kesk-Aasia riigid, kelle maad nad läbivad, sellest kõige rohkem kasu saaksid, tekitamata samas konflikti Venemaa või Euroopa Liiduga. Milline oleks parim majanduslik-poliitiline otsus, see on selle koosoleku (lavastuse) teema.

Jan Ritsema & Bojana Cvejić,
„PIPELINES, a construction“
(Holland-Serbia).

Just see projekt sai paljudele festivalikülastajatele suutäieks, mida nad enam neelata ei suutnud/tahtnud. Kui on ikka hambad ristic püütud välistada kõik teatralne, siis kuidas saab alles jääda teater ise? Kuna näitaja-vaataja suhe on siiski olemas, tuleb ehk nentida, et oleme leidnud poliitilise teatri selle puhtaimas vormis?

Teine

Naine tõmbab jalga meeste aluspüksid, otsib kuskilt välja kokkurullitud sokipaari ning paneb selle endale püksi. Kleebib ette vuntsid, tõmbab pähe paruka, selga meesterõivad. „Kas see on mul õiges kohas?“ küsib ta publikult, kohendades sokirulli jalgevahes: „Või on see äkki liiga väike?“

Barbara Kraus,

„Wer will, kann kommen...“ (Austria).

Rääkides sotsiaaluurimusest, ei saa enam kuidagi vältida ka soorolliuurimust. Jättes kõrvale (eelkõige Ameerika) feminismi, mis on end liigselt kammitsenud naise positsiooni võrdväertustamise mehe omaga, pean silmas kultuurilise soo küsimust ehk neid omaduste kogumeid, mis kultuurikontekstis moodustavad mõisted naiselik ja meelik. Selline lähenemine on muidugi vägagi teoreetiline ning tihtilugu kasutatakse teatris nende n-õ kogumite markeerimiseks silmaga nähtavaid objekte, olgu siis selleks kas või sokirull jalgevahes. Ma ei taha muidugi siinkohal väita, justkui poleks teistsugune variant võimalik. *Needcompany* lavastuse keskseks kujundiks on küülikud: finaalis panevad kõik näitlejad endale pähe valged „jänesemütsid“, kattes nii poolenisti oma näo ning öeldes lahti konkreetsest

Jan Ritsema ja
Bojana Cvejić.



soorollist — nagu pole korduvate tagajärgede puhul olulised põhjused, pole oluline ka sooroll.

Krausi lavastuses loob näitleja kaks vastandlikku tegelast — Julie ja Johnny. Binaarne opositsioon on ilmselge. Loomulikult tuleks see vastandus välja ka kostüümidraamata, kuid Krausi jaoks on peale soorolli (*gender*) oluline ka bioloogiline sugu (*sex*). Vaatamata sellele ei tegele ta emantsipatsiooni temaatikaga, vaid siiski puhtalt kultuurikonstruktsioonidega: mängides esmalt Julie'na läbi äärmuseni rõhutatud naiselikkuse ning seejärel samamoodi äärmuseni rõhutatud mehelikkuse Johnnyna, viib Kraus vaataja sinnamaani, kus see hakkab kahtlema varem tehtud soorolliotsustuste üle. Lavastuse algul kostab helilindilt näitleja hääl, kes räägib oma seksuaalsetest ihadest ema vastu. Sel hetkel otsustab vaataja, et tegemist on omasooiharusega, kuid hiljem, kui mängu on ilmunud ka Johnny, tuleb nentida, et teoreetilisel tasandil (nagu seda on igasugune kirjanduslik konstruktsioon) on mehelik pool näitlejas see, kes ema ihaleb, ning läbi mängiti Oidipuse kompleks.

Kostab tugev aplaus. Balletitantsija tormab lava taha, haarab inspitsiendilt lillebu-

keti ning tuleb tagasi lavale kummardama. Nii paar korda. Siis on etendus läbi ja publikki lahkunud. Tantsija võtab peast paruka, paljastades oma kiilaneva pealae; lükkab jalast sukkpüksid, eemaldab reitele ja tagumikule kinnitatud valemuskliid. Lavameeskond võtab maha lavakujundust, keegi tuleb lillebuketi järele, et see järgmise etenduse jaoks teiste rekvisiitidega kokku pakkida. Tantsija jalutab helipuldi juurde, võtab kätte mikrofoni, vajutab nupule, mida ta peabki pärast iga etendust tegema, kui otsustada helimehe ükskõikse näoilme järgi, ning kostma hakkab „Heaven“, solistiks tema ise.

Mark Tomkins,
„Song and Dance“ (Prantsusmaa).

Kui Krausi soorollikäsitlus oli räme ja publikut kaasav, siis Tomkinsi vaade on palju hillitsetum ja intiimsem. Ta ei tegelnudki niivõrd soorollide vastandamisega, kui nentis mõlema soorolli esinemist igas eluetapis kuni vanaldase diivani välja, kes sammu veelgi raskendavatel kõrge kontsaga kingadel ja kokkukuivanud keha halastamatult näitavas liibuvas kostüümis võtab veel kord mikrofoni, et lauda: *„I did it my way.“* Iga inimene läbib elus mitmeid rolle, millest mõnd võib nimetada mehelikuks, mõnd naiselikuks, olenemata soost: noor karjääriredelil pürgija on

mehelik, vana ja väsinud ning järeltulijate pärast pidevalt muretseja on oma veidrusega naiselik – kultuuri-kontekst otsustab selle meie eest.

Kolmas

Samamoodi otsustusõiguseta on ka publik saalis. Muidugi võib ta ära jalu-tada, kuid see on pigem loobumine kui võitlus. Teatrisaalis on lavalolijad need, kes määravad, kui palju teavad saalis-istujad. Nagu erinevad jutustajad ehk näitlejad võivad valida, kas jagada vaatajaga rohkem või vähem informatsiooni, võib ka nende jutustamisviis erineda. Aabitsatõde, mille ulatust ikka veel kombatakse.

Publik istub vaikides pimedas saalis, millele heidab sinakat valgust laval trooniv suur ekraan. Valgele riidele on projitseeritud kõigile tuttav Microsoft Word'i tühi dokument, mida enamik meist iga päev tun-dide kaupa alistunult passib või siis klavia-tuuril sõrmedega sõjakisa tekitades raevu-kalt täita püüab. „Kallid naabrid,” ilmub ekraanile tekst, autoriks lava nurgas istuv naisterahvas, seljaga vaataja, näoga ekraani poole. Tekst kustub. „Lugupeetud naabrid.” Nii valmib kiri, pidevalt parimat sõnastust otsides, seda leidmata muid faile klõpsides ja sõpradega chat'is suheldes. Ja siis taas uuele ringile. Tuttav ja igapäevane, kuid teatrisaalis. Siis avanevad saaliuksed, sisse paistab pärastlõunane silmipimestav valgus ja publik lahkub, jättes naise endiselt, näoga ekraani poole, klaviatuuril klõbistama.

Edit Kaldor,

„Or Press Escape” (Ungari-Holland).

Selles Ungari-Hollandi projektis oli kaudselt loobunud inimesest jutustamis-akti juures, rääkis kuvatud tekst, kuid enam veel äratundmine, igapäevase suurendamine ja uude (teatri)konteksti paigutamine. Sarnaselt Edit Kaldoriga jäeti enamik jutustamisest vaataja teha ka itaallaste tantsuetenduses „Otto”.

Tegelased kandsid algselt tühjale lavale üha uusi esemeid, kusjuures midagi ei pandud oma kohale, vaid need maan-dusid kukkumise tagajärjel. See kujutas nagu äraspidist kuriteopaiga lahtivõt-mist, ainult selle vahega, et siin pandi see kokku – ese eseme järel tekkis ter-vik kuni laibani finaalis välja. Samas võib seda nimetada puhtakujuliseks si-tuatsioonikomöödiaks, sest kõik žanri teada võtted olid olemas, tort näkku kaasa arvatud. Erinevus seisnes vaid selles, et itaallased olid klišeedest teadli-kud ning mängisid nendega.

Mees tuleb lavale suure virna valgete portselantaldrikutega, mida ta kahe käega hoides eeslavale püüab tassida. Taldrikutorn kõigub, väriseb, tekitades ootusäreva hetke – kohe kukuvad nad maha, nii on see olnud juba Chaplinist saadik. Mees peab aga vastu. Ta teab küll, mida publik ootab. Ta naeratab kavalalt ja hakkab tooli poole liikuma. Äkki jääb midagi jala ette ja mees komistab. Publik võpatab paratamatust teades ja ammu juba oodates, kuid virn jääb püsti. Mees istub. Oodates hetke, mil pettumuselaine saalist üle käib, tõuseb ta taas. Publik on usalduse temasse kaotanud. Mees sammub võitja näo-ga lava taha. Hetk tühja lava ja siis kostab klirin.

Kinkaleri,

„Otto” (Itaalia).

Päris algusesse, lavatõstukite, fan-taasiarikaste kostüümide jms eelsesse aega viisid vaatajad aga kolm soome meest: Juha Valkeapää, Kristian Smeds ja Tero Nauha. Nende „Vaeltaja” oli pu-has jutustamisakt. Ümber väikese laua istuvad kolm näitlejat ja paarkümmend vaatajat. Loo arenedes kattub laud krii-diga joonistatud tegevuskohtadega, käepärastest vahenditest loodud kon-tekstiga: maja, loomad jne. Minatege-lane ehk jutustaja rullib vaikselt lahti oma lugu, teised kaks sekundeerivad talle, kehastades lihtsate muutuste kau-

du – müts pähe, müts peast – ülejäänud tegelasi. Õhkkond on vaba ja sõbralik, pärast pakutakse kõigile teed. Nagu juba eespool ütlesin – aabitsatõde: „Iliast“ ja „Odüsseiat“ saab huvitavalt esitada nii künkal istuv värsiridu ketrav Homeros kui ka kogu Hollywoodi hiilgusega megafilm „Trooja“, rääkimata kõigest vahepeale jäävast.

Neljas

Mitme lavastuse kohta, millest eespool juttu olnud, võiks küsida, kas see on üldse teater? Kui ikkagi kogu tegevus, sh narratiivi edastamine toimub arvutiekraanil; kui ruumis on neli inimest, kes räägivad majanduspoliitikast, hoolimata vaatajatest nende ümber, kas see siis on teater? Ainuüksi tõiga tõttu, et ka nende lavastuste puhul jookseb piir vaataja ja näitaja vahel, on nad teater. Kui otsida neile ühishimelikkust, siis võiks selleks olla „mitteteatraalne“. Leksikonist abi otsides tähendaks see mittenäideldud. Tõsi, nii Kaspia mere naftajuhtmetest kõnelejad kui ka klaviatuuri klõbistaja justkui ei näitle või õigemini: nad näitavad, et ei näitle, et nad on nemad ise ehk siis nad näitlevad, et nad ei näitle. Kuigi paberkuubikus on neli inimest, kes justkui ignoreerivad oma publikut, peavad ka nemad pidama õigel kohal pause, et info vaatajani jõuaks; liikuma ruumis nii, et nad oleksid vaadeldavad kõigilt neljalt küljelt; rääkima nii valjusti, et neid kuulda oleks. Kuigi tekst ekraanil on see, mis publiku tähelepanu püüab, on tegemist improvisatsioonilise etendusega, sest näitleja otsustab kogemustele toetudes, millal tuleb sisse tuua uus käik, et vaataja tähelepanu hoida. Samasugust mittenäitlemist deklareerib ka *Needcompany*, kus näitleja astub ajuti oma rollist välja, et enda tegelast kommenteerida, või ka rootslaste Märten Spångbergi ja Tor Lindstrandi intervjuuvormis „Artists’ talk“, mida nad ise pigem loenguks nimetavad.



Rakvere Teatri fotod

Jan Ritsema ja Bojana Cvejic.

Sama teemaga, kuid vastupidiselt, ülepaisutatult, tegeleb ka taanlaste *Transiteatret-Bergen*. Nende „Walk, Cat, Walk!“ võtab sarnaselt Kinkaleri „Otto-ga“ kehtivad klišeed ning kasutab neid enda huvides ära mitmekordselt või-mendatuna: ülipikad pausid, naeruväärsuseni väljapeetud liigutused, sisukatteta lausungid. Üsnagi sobivalts tähendab eesti keeles teatraalne ka maneerlikku, kuid taanlaste maneerlikkus on nii paksudes toonides, et kaotades igasuguse usutavuse, muutub nõnda mittemaneerlikuks.

Viies

Kõigile jagatakse välja silmakatted, sellised, mida parema une jaoks võib öösiti endale näo peale panna. Publik paneb need vastu tõrkumata, siiski kahtlustades ja ootusärevuses, ette. Lindilt kostab naise, pehmelt öeldes, perversne seksuaalfantaasia oma emast,

ta kasutab vabalt talle antud aega, et kõike detailideni kirjeldada. Järsku tunnen ma kedagi endale lähenemas, astumas üle esimese rea, minu ees peatumas. Midagi pehmet, veidi külma ja karedat silitab mu põske, liigub üle ninajuure teisele põsele, siis alla suu juurde, otsides endale teed esmalt alahuule piirjoont pidi, siis, juba julgemalt, järgides mu ülahuule kumerust. Kas tõesti näitleja käsi? Kui kaugelt ta julgeb minna? Kui kaugelt ma lasen tal minna? Äkki kaob see miski mu huulelt ja ma tunnen midagi endale peopessa poetatavat. See on väike ja ümmargune. Tekst lõpeb, algab väike sahin. Piilun esmalt veidi katet kergitades ja, nähes kõrvalistujat mulle vastu vaatamas, eemaldan katte. Peos on virsik.

Barbara Kraus,

„Wer will, kann kommen...“

Igasugune mITTenäitlemise teesklus kannab endas tavaliselt ka lavastaja soovi mängida lavalolija ja saalisistuja vahelise piiriga, et tõmmata vaataja etenduse sisse. Mõnes mõttes võib kirjeldatud füüsilist kaasahaaramist nimetada etenduse penetratsiooniks saaliturvalisusse. Mitte alati ei pruugi see sisenemine olla füüsiline ja kui ka on, siis mitte nii otsene.

Neli meest tulevad lavale ja tõstavad seal oleva kirstu endale õlule. Tagalaval olevalt ekraanilt võib lugeda: „Follow me.“ Näitleja, üleni mustas kostüümis, käes lillekimp, võtab endale koha otse kirstu järel. Mehed hakkavad liikuma, naine nende järel ja publik tema kannul, mööda kitsast koridori, ainsat teed, mis saalist välja viib. Kostab summutatud naeruturtsatusi, mis peagi vaibuvad, kui naerjate üle võtavad võimust süümepeinad nende kohatu käitumise pärast. Rongkäik liigub aeglaselt majast välja hoovi peale, kus ootab matuseauto. Mehed langetavad kirstu ja panevad selle autosse, naine asetab kirstule kimbu. Peaaegu sekkumatuks muutunud pühaliku vaikuse saatel sõidab auto ära. Naine palub kõigil veidi rohkem kokku astuda, et saaks te-

ha kohustusliku foto kohalviibijatest. Siis ta naeratab ja kummardab.

Pauline Goldsmith,

„Bright Colours Only“ (Suurbritannia).

Erinevalt Krausist ja Goldsmithist penetreeritakse enamikul juhtudel vaataja saaliturvalisust siiski mõtte tasandil. *Needcompany* lavastuses on eeslaval mõtteline piir, millele astumine teeb lavalolijaile füüsilist valu ning mille mitteületamist kontrollib n-ö piirivalvur – juustustaja, etenduse juht, kes oma hoolealuseid õigel hetkel hoiatada püüab, kui need mänguhoos piirile liiga lähedale on läinud. Valkeapää meeskond on taandanud distantsi füüsiliselt peaaegu olematuks, kuid sedavõrd tugevam on see vaimselt (nagu hõimu nõid, kes lõkke ümber külge külge kõrval istudes lugusid pajatab, kuid keda keegi segada ei julge).

Võttes appi matemaatikute välja töötatud mänguteooria, võib öelda, et vaataja ja näitleja on kaks mängijat, kes kumbki püüavad teise käiku ette aimata, et jõuda lähemale oma eesmärgile: vaataja tahab säilitada oma turvalisust ja näitleja seda kõigutada. Nii et kui sa istud saali viimasesse ritta, pead sa alati valmis olema selleks, et näitleja ronib üle esimeste ridade sinu juurde just see pärast, et sa istusid tagumisse ritta. See-ga on kõige turvalisem istuda hoopis saali keskele? Sest kui sa istud kõige ette, on see väljakutse näitlejale, kes ei jäta sellele vastamata. Loomulikult on alati võimalus teatrisse mitte minna, kuid siis ei saa sa ka kunagi tunda mänguhasarti, eriti kui vastasmängijateks on need, kellest siin artiklis juttu oli.

HELEDAST RÕÖMUST SÜGAVA KURBUSENI

Van Goghi loomingust lähtudes Linnateatri lavastuse juurde

EIKE VÄRK

Nicholas Wright, „*Vincent*” („*Vincent in Brixton*”). Lavastaja ja muusikaline kujundaja *Ain Prosa* (külalisesena Eesti Draamateatrist). Kunstnik *Kersti Varrak*. Tõlkija *Anu Lamp*.

Osades: *Epp Eespäev*, *Alo Kõrve*, *Hele Kõre*, *Evelin Pang* ja *Andero Ermel*.
Tallinna Linnateatri esietendus 27. V 2004
Hobuveskis.

Lavastusest „*Vincent*” ajendas mind kirjutama mitterõustumine Margit Tõnsoni seisukohaga, nagu oleks lavastuse näol tegemist „lihtsa meelelahutusega” („*Vincent* ehk kuidas kujuneb geenius”. „*Eesti Päevaleht*” 31. V 2004). Hämmasusega lugesin kirjutisest välja ülekohatusena tundunud väite, et lavastamisel on silmas peetud „maksujõuliste valgekraede” ootusi. Kuigi ma ise nende hulka ei kuulu, ärgitas kunsti- ja reaalse maailma suhestumist uuriv lavastus teistkordselt üle lugema Irving Stone'i jutustust „*Elujanu*” Vincent van Goghist (originaal Montreal, 1956), süvenema trükis avaldatud Vincenti kirjadesse vend Theole (*Dear Theo*. Toim. Irving Stone. New York, 1969); sirvima kunstialast kirjandust ning vaatlema ka lavastust kunstniku loomingule toetudes.

Nicholas Wrighti 2003. aastal Inglismaa parima näidendi auhinna *Olivier Award*'i võitnud lavateose tegevus toimub aastatel 1873–1876 Londonis. Kirjutades noore Vincent van Goghi elust Inglismaal, lähtus Wright suures osas Vincenti kirjadest vennale, samuti Vin-



Vincent van Gogh.
„*Autoportree molberti ees*”, 1888.

centi vanemate ning õdede-vendade vahelisest kirjavahetusest, kust võis tema sõnul välja lugeda „jumalakartliku perekonna muret ebastabiilse poja pärast, kes elab omapäi kahtlase moraaliga linnas”. Saatesõnas näidendile tunnistab autor, et on teada olevate faktide ja killukeste interpreteerimisel läinud kaugele, „kui ükski biograaf söandaks minna”. Nii näib olevat kirjaniku fantaasia näidendis hargnev armulugu Vincenti ja temale vanuselt emaks sobiva lesknaise Ursula Loyeri vahel, mis tugineb arvatavasti mõnele mitmeti tõlgendatavale lausele Vincenti ja tema



Vincent van Gogh. „Kartulisööjad“, 1885.

ema kirjades. Seda, et Vincent Londonis Loyerite juures elades tööpoolest armunud oli, lubab oletada Vincenti ema kiri. Selles väidab naine end teadvat, miks tema poeg ja tütar Anna Loyerite juurest äkitselt lahkusid ja keda selles süüdistada. „Suvest saati on Vincent olnud ebanormaalne,“ kirjutab ema. „Saladused Loyerite pool ei ole talle hästi mõjunud.“ Idee näha tulevase kunstniku armuinspiratsiooni allikana just majaperenaist Ursulat pärineb arvatavasti Vincenti kirjust Theole 21. VII 1874:

„Mul on hea meel, et sa loed Michellet' d ja et sa teda nii hästi mõistad. Selline raamat õpetab meile, et armastusel on palju rohkem tahke, kui inimesed tavaliselt arvavad. Minu jaoks on see raamat olnud nii ilmutus kui evangeelium.

„Ei ole olemas vana naist!“ (See ei tähenda, nagu vanu naisi ei oleks olemas, vaid seda, et naine ei saa vanaks seni, kuni ta armastab ja on armastatud.) [- -] Ja ma usun ka seda, et mees ja nai-

ne võivad üheks saada, see tähendab üheks tervikuks, mitte kaheks pooleks.“ (Kavalehelt.)

Samas võib kirjutatu ka tähendada, et kunstnikuhingega noormees näeb ilu vanaduses ja küpse ea armastuses samamoodi, nagu ta näeb ilu vaesuses ja inimest ümbritsevates igapäevastes asjades. Näiteks erineb Wrighti näidendi armudraama Stone'i „Elujanus“ kirjeldatust, kus noor Vincent armastab hoopis perenaise tütar. Ka Loyerite eesnimed on erinevad; jutustuses kannab Ursula nime tütar, mitte ema. Erinevusi on teisi. Aga on ka mitmeid sarnaseid momente. Nii armub Vincent mõlema autori teoses kõigepealt tütresse ja mõlemal juhul osutub väljavalitu kihlatuks teise mehega ning Vincent peab endas tärkava armastuse maha suruma.

Wrighti versiooni kohaselt tuleb tal seda teha kahel korral; loobuda armastusest tütre ja seejärel sisemise segaduse sunnil ka ema vastu. Nii ühes kui teises

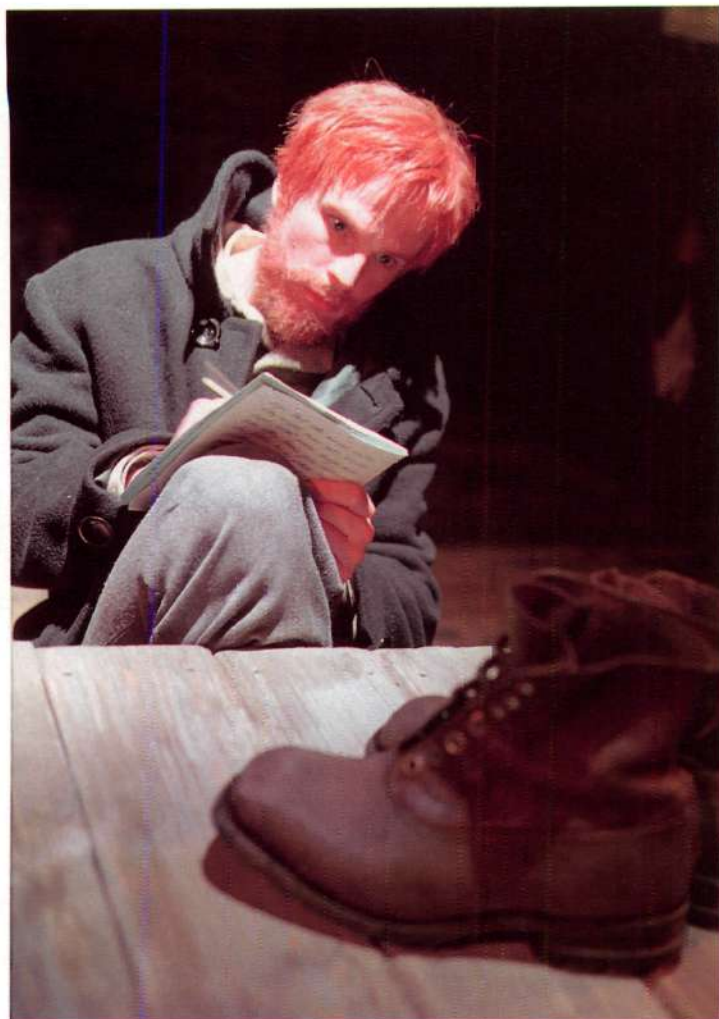


Ursula – Epp Eespäev, Eugenie – Hele Kõre, Sam – Andero Ermel ja Vincent – Alo Kõrve.

teoses tegeleb majaproua, Provence'i abiõpetaja lesk, laste õpetamisega. Wrighti näidendis peavad Loyerid poistekooli, Stone'i jutustuses aga lasteaeda. Wrighti käsutuses on fakte, mis 1950-ndatel, Stone'i jutustuse valmimise ajal veel teada ei olnud. Kõige usaldusväärsemaks peab Nicholas Wright aga Martin Bailey raamatust „Noor Vincent” ja 1992. aastal korraldatud näituse „Van Gogh Inglismaal” kataloogist leitud andmeid. Selge on aga see, et paljugi Loyerite majas 1870-ndatel toimunust on jäänud saladuseks ning Loyerite saladusi rõhutatakse korduvalt ka näidendi tekstis. Eelnevat aluseks võttes võib Nicholas Wrighti tõlgendust Vincent van Goghist vaadata kui fragmentaarsete faktograafiale toetuvat ning autori fantaasia abil üles ehitatud kunstniku kui looja kujunemislugu selle laiemas tähenduses.

Keskaegse ümara põhiplaani ja Hobbeski siseruumist on kunstnik Kersti

Varrak kujundanud mängupaigana XIX sajandi Londoni köögi. Seal on naturaalsest puidust mööbliesemed: pikk laud, mida keskelt läbib hoone katust toestav puitsammas; laua ümber on kuus tooli, nikerdustega puhvetkapp ja kummut ning ruumi õdusat soojust levitav küdev raudahi. Kummutil on natüürmortidelt tuttavad mõlgitud vasksed kööginõud, kausid ja korvid kartulite ning sibulatega jne. Lavastaja ja kunstnik on oma töös saanud ilmselt inspiratsiooni Vincent van Goghi loomingust. Hämar, valdavalt pruunhallides toonides kujundatud köök meenutab oma värvigammalt van Goghi Hollandis maalitud realistlikke tumeda koloriidiga pilte vaeste inimeste igapäevaelust. Neis töödes on märgatav prantsuse kunstniku Jean-François Millet' (1814–1875) mõju, kes maalis realistlikke stseene talurahva töödest-tegemistest. Kujunduse seosele van Goghi Hollandi perioodi loominguga viitavad ka kavalehel trüki-



Vincent –
Alo Kõrve.

tud reproduktsioonid „Kartulisööjad“ ja „Korv kartulitega“ (mõlemad 1885. aastast). Kartulid saavad ka lavastuses oluliseks komponendiks reaalse maailma ja teatrimaailma ühildumisel. Esimese vaatuse liigutav-naljakas kartulikooremissteenesis pakub Ursulaga (Epp Eespäev) üürikaupa teinud Vincent (Alo Kõrve) ennast perenaisele abiks lõunasöögi tegemisel. Kuna noormees on toidutegemisel vilumatu, usaldab Ursula uuele üürilisele kartulite kooremise. Siseneb kaunis, graatsiline, pikkade vabalt langevate juustega ja sõbraliku naeratusena peretütar Eugenie (Hele Kõre).

Vincent kargab teda nähes toolilt püsti, veeretades kuuma kartulit kohmetult peos, kuni lõpuks taipab selle potti tagasi panna.

Mänguruumis heljuvate hõrgutavate aroomide toimel tunneb ka vaataja end köögitoimetustes osalisena. Näitlejate ja publiku läheduses saab mõjusaks ja nähtavaks iga liigutus, žest, silmavaade ja isegi hingamine. Lavalise tegevuse kulminatsioonihetked koonduvad ruumi keskel asuva massiivse köögilaua ümber, mida publik, olenevalt asukohast ringikujulises teatrisaalis, näeb erineva vaatenurga alt. Laua ümber olevad



Ursula –
Epp Eespäev.

toolid on samasugused kui Vincent van Goghi 1888. aasta maalil „Tool piibuga”, mida võib vaadelda ka kui sümbolistlikku portreed kunstnikust endast. Mee-nub ka mõtlikul ilmel piipu popsiv kunstnik maalilt „Autoportree seotud kõrvaga” (1889). Oskusest maalida esemeid (tooli, saapaid) nii, et vaataja seostaks nendega mõnda inimest, kõneldakse ka näidendis. Noor Vincent, kes ees seisvast kunstnikuelust veel midagi ei tea ning kellele joonistamine on lihtsalt ajaviide, räägib vaimustunult maalist, kus on vaid tühi tool, ent see on maalitud nii, et vaataja silme ette kerkib ini-

mene, kes sellel istub. Selle lausega on antud vihje kunstniku tulevastele, siis veel maalimata töödele. „Olgu see maastik või inimfiguur, kohviku sisemus või pargivaade, vana tool või paar vanu saapaid – kõike maalib van Gogh võrdse innu ja ekstaasiga, kõigis väljendub ülimal määral tema rahutu, tormine hing...” (Voldemar Vaga. „Üldine kunstiajalugu”. Tallinn, 1999, lk 732).

Kas ei tulene ka esimese vaatuse Vincenti pillavalt avatud päikseline loomus, silmist kiirgav rõõm, siirus ja usaldus, just nimelt van Goghi Lõuna-Prantsusmaal Arles’is loodud maalide sära-



Vincent van Gogh.
„Vanem naine”, 1882.

vatest heledatest värvitoonidest. Neil piltidel on eelistatud helekollane – päikese ja kuu ning kuldsete viljaväljade ning kunstnikule õnne tähendust omavate õitsele puhkevate päevalillede värv, inspireerituna lõunamaisest selgest taevast ja eredast päikesest. Ka van Goghi tööde rahutu meeoleolu on üle kandunud Kõrve Vincentisse, ent kunstniku loomingu mõtlikum, tumedam pool jääb esialgu märkamatuks.

Nii nagu lavakujunduses, on ka tegelaste kostüümides väljendatud erksaid värvitoone. Must kleit Ursula seljas sarnaneb kehakattega, mida kannab naisterahvas van Goghi pildil „Vanem naine” (1882). Välist sarnasust lisab ka kuklasse kinnitatud juuksepat. Ühtaegu on Ursula kleit saanud lavastuses märgilise tähenduse, tähistades tema „musta perioodi”. Hele-pastelne pluus ja seelik, mida ta kannab teise vaatuses, viitab aga naisel (t)ärrganud uutele unistustele ning soovile muuta endas puhkenud armastus nähtavaks. Lisaks riie-

tusele ja toolile on „Vanemast naisest” äratuntav ka istuja poos. Samasuguses asendis on Ursula ka oma masendushetkel. Sellises poosis, pea kurbusest jõuetuna kätele toetumas, on ka inimene heledates pastelsetes toonides pildil „Vana mees leinas”, mille van Gogh maalib oma surma aastal (1890), otsekui aimates peatset elust lahkumist. 1889. aastal maalitud postimpressionistlik „Tähisöö” seostub näidendis Ursula meenutusega ühest uduse Londoni harvast ja erakordsest tähisööst. Rahutult voogavad ja spiraalina keerduvad pintsli tõmbed reedavad maali tasakaalutut, kirglikku loomust, mis ilmneb lavastuse Vincenti emotsionaalses ja ümbritsevas maailmas mõjudele avatud olekus.

Lavastuse alguspilt viib vaataja 1873. aasta Londoni talvisesse pühapäevahommikusse, mil kahekümneaastane Vincent üürib endale lesknaise Ursula Loyeri majas toa. Esimeses pildis publiku ette ilmuv Alo Kõrve kiirelikult punapäine kunstikaupmees on rietatud kui noor keigarist džentelmen oma musta hästiistuva pintsaku, triibuliste pükste, vesti, taskukella ja kõvakübaraga. Selles veidi üheplaanilises, rõõmsas hoolitsetud olekus on ta veel kaugel tollest mõtlikust nukra ilmega ja räsitud väljanägemisega mehest, keda tunneme van Goghi autoportreedelt.

Lavastuses teeb Alo Kõrve tegelaskuju läbi hämmastava muutuse. Lõpu-pildi habetunud, päevi näinud talupojariides, enneagselt vananenud mehes tunneb vaevalt ära lavastuse alguse lapselikult siira ja armunud Vincenti. Ainult tema silmade sära on endine, kui ta räägib kire ja vaimustusega eneseleidmisest jutlustajana, „et saata korda suuri asju inimkonna hüvanguks, saavutada õilsus ja ületada peaaegu kõigile omane vulgaarsus”. (Vincenti kirjust Theole, 8. V 1875.) Muutunud Vincent sarnaneb juba palju enam maalide kaudu mällu

sööbinud mõttekujutlusega isiklikke tragöödiaid üle elanud van Goghist.

Lavastuse viimase pildi tegevustik toimub vihmasel sügisõhtul aastal 1876. Vincent naaseb Londonisse, oma kunagisse peatuspaika Loyerite juures, pärast paariaastast äraolekut. Ta on kaotanud töö kunstikaupmehena Pariisis (kuna talle oli vastumeelt müüa väärtustuid kunstiteoseid labase maitsega klientidele) ning leidnud uue kutsumuse jutlustajana vaestele jumalasõna kuulutades. Vihma käes üleni vettinud Vincent võtab jalast märjad saapad, täpselt niisugused, nagu on kavalehel trükitud reproduktsioonil „Paar saapaid“ (1887). Vettinud jalanõud, hoitud hellalt Ursula käes, saavad armastuse märgiks Vincenti vastu. Naine surub Vincenti saapaid hoolitsevalt enda vastu, toppides nendesse vanu ajalehti. Saanud teada, et mees on vahetanud loova kunstniku tee kerjusjutlustaja omaga, viskab Ursula pettumuspuhangus saabastega nende kandjat. Saabastest on saanud objekt, millele välja valada pahameel oma luhunud lootuste pärast. Mäng saabastega jätkub, nad saavad vahendiks sisetgevuse nähtavaks tegemisel. Kord kätte võetud ja seejärel eemale nihutatud saapad väljendavad naises toimuvat võitlust ärkavate ja samas hääbuvate tunnetega. Eugenie abikaasa Sam (Andero Ermel) lükkab laual asetsevad saapad endast võimalikult kaugele – pika laua teise otsa. Selles liigutuses väljenduks nagu häiritud olek van Goghi seal viibimisest. Vincenti pilk langeb enda ette tõugatud saabastele. Ta sätib neid veidi, leiab laualt koolivihiku ja hakkab neid seejärel joonistama. Vincenti andumus kunstile väreleva kütünlaleegi valgusel, nukralt kõlava taustamuusika saatel on mõjuv, luues vapustava dramaatilise efekti. Selle stseeniga on antud viide Vincent van Goghi tulevasele valikule – jäägitule pühendumisele kunstile, et pärast kümme aastat (1880–1890) kest-



Vincent van Gogh.
„Vana mees leinas“, 1890.

nud ennasthävitavat loomiskirge, kolmekümne seitsme aastaselt surses, saavutada igavene surematus. Saapad on olulisel kohal nii lavastuses kui ka kunstniku loomingus. Aastail 1886–1888, elades ja töötades Pariisis, maalis ta viis jalanõusid kujutavat pilti.

Wrighti näidendi järgi on Vincenti kunstnikuks kujunemisel olulise tähtsusega just Londonis veedetud, saladuste looriga varjutatud aeg ja inimesed. Loyerite juures koges Vincent esimest armastust. Teda lummas kõigepealt Hele Kõre suuresilmne, lapselikult siira oleku ja särava naerutusega peretütar Eugenie. Viimase peigmees, kunstnikuks saada ihkav Sam Plowman õpetas Vincenti paljuski oma töökspidamisi ümber hindama; nägema ilu mitte ainult jõukate inimeste elegantsetes rõivastes ja noorte neidude hurmavas graatsias, vaid ka kurnatud nurgelises talupojanäos, vaesuses ja igapäevatöös. Noores hollandlases tõelise armastuse äratanud Eugenie ema Ursula on ühtaegu naise-



Ursula –
Epp Eespäev.

likkuse sümbol ja inspiratsiooni allikas, kelle usk noormehe võimekusse osutub määravaks Vincent van Goghi kui kunstniku saatuses.

Võrreldes esietendusega oli 16. juuni etendusel näitlejate mäng muutunud vabamaks ja loomulikumaks (lavastus tervikuna nukramaks ja mõtlikumaks). Eriti võib seda öelda Alo Kõrve ja Epp Eespäeva partnerluse kohta, kuhu olid lisandunud uued nüansid, kaetumad, sügavamad toonid. Esietenduse koomilisest kramplikkusest vabanenud Kõrve siirus ja usalduslikkus aitab järk-järgult vaadata Ursula suletud saladuslikku

maailma. Näib, et Kõrve Vincenti rolliga kaasas käiv seestpoolt lähtuv intensiivne atmosfäär haarab nii kaasamängijaid kui ka publikut. Üksildane, „mustade masendushoogude“ all kannatav Ursula suudab Vincenti abiga oma üksilduse ületada. Näitlejad avavad tundlikult ja haaravalt Vincenti ja Ursula hingesuguluse. Kui naine esialgu leiabki noormehe käitumises mõndagi taunitavat, siis omavahelisel suhtlemisel saab märgata- vaks sisemine leebumine, vaevu aimatava sümpaatia tekkimine kuni sügava kiindumuseni välja. Epp Eespäeva pea- aegu kuulmatud, pihtimuslikud, sise-

musest lähtuvad sõnad kanduvad vaatajani, pannes kaasa elama selle mõistatusliku naise kurbuse- ja rõõmuhetkede, unistustele ja lootustele ning nende kokkuvarisemisele. Nagu kirjutas Madis Kolk, saavad Epp Eespäeva mängus „võimsalt nähtavaks näidendi sündmustele eelnenud viisteist masendusaastat abikaasa kaotuse pärast, kuid mitte ainult lesevalu, vaid ka latentne loomisiha, naiselik tung muuta oma adressaadita jäänud armastus silmanähtavaks neis inimestes, kes teda ümbritsevad“. („Mehe loovus kui naise loomingu tulemus“. „Postimees“ 31. V 2004). Ursula sooviks on olla muusa, kelle puudutus äratav loominguist sära nii õpilastes, kunstikalduvustega Sam Plowmanis kui ka Vincentis. Selles osas võiks teda võrrelda Vilde „Tabamata ime“ Eeva Marlandiga, kes ihkab tabada kunstis imet.

Vincenti armuavaldus esialgu hämmastab Ursulat, kuid oma sisemuses on ta valmis sellele vastama. Esimese vaatuse finaalis suudleb toidulaual põlvitav Vincent Ursulat. Selles suudluses on rohkem kohmetust kui kirglikkust. Noor hollandlane nõõbib lahti naise kurguni kinnise musta kleidi. Tema paljad õlad ning valge aluskuue paelad helenduvad prožektorite valgusvihus. Lummatult vaatavad nad teineteist.

Teise vaatuse lõpupildis on Ursula taas sulgunud oma maailma. Pärast Vincenti lahkumist on ta langenud alalisse „musta perioodi“ ehk Sami sõnade kohaselt „lakanud lootmast“. Naise juuksetukk on hooletult sassis, pikk pats seljal rippu ning ta näeb välja masendavalt vananenud ja kummastavalt distantseerunud ümbritsevast maailmast. Vaid Vincenti külaskäik näis teda hetkeks erutavat ja ideaale taasäratavat. Ursula on Vincentile nagu iseenda hingelise depressiooni peegeldus. Naise väidetav psüühiline tasakaalutus sarnaneb aga van Goghi viimaste eluaastate

vaimse tervisega, mil kunstnik kannatas vaimuhaigushoogude all.

Muutust ei taju me lavastuse käigus mitte ainult Epp Eespäeva Ursulas ja Alo Kõrve Vincentis, vaid ka Hele Kõre Eugenie's ja Andero Ermeli Samis. Eugenie teeb läbi arengu lapseohtu haprast ja tundlikust neiust pere eest vastutust kandvaks naiseks ja emaks. Sami muutumine on pigem väline kui sisemine; ta näib lõpupildis oma vihmamärgade juustega veidi kõhnem ja vanem. Andero Ermeli Sam on läbinisti heasüdamlik noormees, kaunis nii sisemiselt kui ka väliselt. Temas puudub ironia, kahetsus ja pettumine kunstist loobumise pärast ning rivaliteeditunne Vincenti suhtes. Võib-olla peaks viimane siiski olema olema, sest just Vincenti tööde nägemine on üheks ajendiks kunstiõpingutest loobumisel.

Teistest osatäitjatest erineva, põneva, groteskse ja näitlejatehniliselt hästi mängitud karakterrolli loob Evelin Pang Vincenti õe Annana, tuues lüürikasse kalduvasse lavastusse elavamaid ja värvikamaid toone. Vangoghilikult punapäine, impulsiivne ja otsekohene hollandi tütarlaps on vastandatud Loyerite maja elanike vaoshoitusele ja delikaatsusele.

Ain Prosa on oma romantilises, psüüholoogilise elamusteatri võtmes loodud lavastuses suutnud oskuslikult ära kasutada iidse hobuveski lummatvat atmosfääri ning mõjutanud vaataja meeli nii taustamuusika oskusliku valiku kui ka mänguruumi täitvate toidulõhnade ja piibutubaka omapärase aroomiga.

OMA SÕNADE JA VIISIGA

LIINA UNT

Rääkida suvelavastuste juures mänguruumist on saanud peaaegu normiks. Vähemalt samavõrd, kui tavaliste lavastuste puhul sellest vaikida. On paradoksaalne, et eriti viimasel paaril aastal on suveteatri ruumispekter laienenud, ent otsingute suund on olnud põhiliselt geograafiline – uued üllatavad kohad, mis juhivad tähelepanu (meie) ruumi piiridele („Relvad vastamisi“ Udriku laiul, Saueaugu teatritalus Ohtla külas, „Külmetava kunstniku portree“ Viinistus, „Põdernaine“ Araste soosaarel, „Eesti ballaadid“ Soorinna külas jne). On aga ehk kummaline, et otsingud ei ole viinud ruumi sisemusse. On kindlaid tendentse, mis lubavad kirjeldada leitud ruumi ja sündiva kunstiruumi suhteid ning nende rolli lavastuses. Ühelt poolt on see seotud valikutega, mis puudutavad teksti ja lavastusstiili, teisalt aga tundub mulle, et paari aasta tagune kiindumus kohavaimu ja „nagu päris“ illusoorssesse, mis on väljaspool teatrimaja hõlpsamini saavutatav, on muutunud kõhklevaks.

Üldistatult võiks ehk väita, et valdavaks mängukoha valiku põhimõtteks on tüübiline sarnasus („Kirsiaia“ mõisapark, mereäärne maja kaptenite külas „Südamate murdumise majas“, rustikaalne talumaja „Nugades kanade sees“ jne). Teiseks mängitakse tähendustega – Neeruti ja Kalevipoeg, Vargamäe ja Tammsaare, Viinistu kunstimuuseum ja Konrad Mägi... Paiga esteetiline väärtus on oluline, aga ei tundu olevat esmatähtis kriteerium.

Mulle tundub, et sobiva ruumi ülesleidmine on mingil määral analoogiline protsess näidendi valikuga, koht on materjal. Ei valita ju ainult „dekoratsiooni“, kena looduspilti, kus „vooklev oja saab alguse järvest, mis on kätketud rahulike aasade rüppe, kuhu on maitsekalt paigutatud sobiv arv lambaid“¹, vaid ka tähendusi. Iga koha tähendusväli ulatub isiklikust regionaalse ja miks mitte globaalseni. Iga valik eeldab teatud üldistuse saavutamist, osa tähenduste esiletoomist teiste arvel. Küsimus sellest, millises kihis on tähenduste kontsentratsioon või jäikus suurim või milline neist käivitub, on keeruline. Eriti spetsiifilise tähendusväljaga paikades, nagu näiteks Vargamäe, mille tähendus on kultuurilooliselt fikseeritud, on raske neid painutada. Puhtesteetiliste kriteeriumide järgi sisaldab valitav paik tavaliselt sisemist pinget, konflikti, on ju klassikalise kompositsioonigi aluseks kahe telje, horisontaali ja vertikaali vastuolu ja kooskõla, ja on ehk seetõttu kirjeldatav kui dramaatiline. Kas teatri kontekstis ei võiks siis rääkida ka selle dramaturgilisusest? Maastiku struktuur on mitmetasandiline, erinevalt mustast neutraalsest teatrilavast ei ole leitud ruum, olgu siis vabas õhus või siseruumis, kunagi täiesti tühi või täiesti vaikne, ta sisaldab teatud lugusid, konnotatsioone, äratav emotsioone. On levinud käsitlus maastikust kui tekstist, milles käimist võib võrrelda lugemisaktiga. Kindlalt sisse tallatud rada näitab, et maastik on pidevas lugemises. Kui kaob

¹ Tsitaat jätkub sõnadega ... – lühidalt, see on loodus, nagu jumal seda on ette näinud, ja ma võin öelda koos kunstnikuga: „Et in Arcadia ego!“ Tom Stoppard, „Arkaadia“.



Toomas Tuule foto

Hector Hushabye – Veikko Täär ja Hesione – Carmen Mikiver Bernard Shaw' „Südamete murdumise majas“. Lavastaja Roman Baskin, kunstnik Ann Lumiste. Esietendus 27. juunil 2003 Käsmu Meremuuseumis.

tee, hääbuvad ka lood sellest kandist, mälestused, legendid, kultuurmaastik muutub tagasi loodusmaastikuks.

Seepärast tundub mulle, et selles kombinatsioonis on etteantud konflikt. Ma ei pea silmas hinnangulisust, mis väljendub omadussõnadega „teatraalne“ ja „looduslik“, vaid ruumi väljendusvahendites. Looduskeskkonnas ja autentse elamisruumis on teatav etteantus ka selle olemise stiili näol, kui laenata Merleau-Pontyilt. Lähenedamine leitud ruumile ja sellest johtuvalt kogu materjalile samal moel kui neutraalsel laval viib paratamatult väljendusvahendite põkkumisele. Võib-olla seepärast ongi üks lihtsamaid ja levinumaid lahendusi ruumi järgimine, sinna vaikselt sisse sobitumine. Naturaalse keskkonna ehedus annab võimaluse pakkuda vaatajale vahetat ruumikogemust, jagada tegelastega sama keskkonda. Selline valik on tiheidalt seotud lavastusstiiliga, psühholoogiline usutavus haarab paratamatult ruumitaju. Delikaatselt püütakse mitte

reeta piiri lisatud objektide ja algse keskkonna vahel, mis võimaldab näha kogu ümbritsevat ruumikontinumit või kas või kogu maailma antud lavastuse maailmana. Kunstnik jälgendab ruumi tema enda sees, luues mitte niivõrd eraldi objekte, vaid tegutsemisprintsippe, loogikat, väljendusvahendeid. Mulle tundub, et sellist lähenemist võib nimetada mimeetiliseks, on ju mimesis üks kunsti algsemaid toimimise põhimõtteid, mis saab aga keskkonda tagasi viiduna ootamatu kõla. Mimesise objekt ja teos põimuvad justkui ühte, peegelduvad teineteises. Mõelda sealjuures nii teatri kui ka kunsti (vabade kunstide ja teatrikujunduse) enda mimeetilisusele ning selle rollile läbi aja on hõrk paralleel. Naasmine nn päris keskkonda toob kujunduses sageli kaasa keskkonda loogiliselt sobituvate materjalide kasutamise (objekt liitub keskkonnaga, mitte ei mõju skulptuuri või installatsioonina), mis kipub varjutama kunstilist mõõdet, potentsiaalseid tähendusi. Mimesis on ees-



Munk Priidu – Madis Kalmet ja Tasuja – Sepo Seeman E. Bornhöhe/T. Sinissaare „Tasujas”. Lavastaja Raivo Trass, kunstnik Silver Vahtre. Esietendus 10. juulil 2003 Paikuse-Reiu vabaõhulaval.

kätt vahend. Lõputu vastastikune peegeldumine võib viia kujutise ähmastumiseni. Jäljendamise meenutamine, selle millegi taustale asetamine lubab mimesise eesmärgil esile tõusta.

Üks kujundustest, mis suutis peegeldada enda kasuks nii, et lavaruumist sündis kunstiruum, oli „Südamete murdumise maja”. Muutused füüsilises keskkonnas olid minimaalsed, ent fiktsiooniruum, mis loodi, oli sedavõrd tugev, et varjutas hetkiti täielikult Käsmureaalsuse. Käsmu enda kontekstil kaptenite külana ja ühe-kapteni-meremuuseumil oli pigem ettevalmistav roll, mis etenduse käigus enam oluliselt kaasa ei mänginud. Ann Lumiste oli lähenenud majale kui *ready-made* objektile ning eksponeeris seda kompositsiooniliselt külalaps kõige rikkamast küljest. Vaate avanemine on üllatus, mitmeplaaniline ruum oli liigendatud vertikaalselt ning horisontaalselt, sügavust rõhutas mitme plaani väljatoomine (veranda, perspektiivis jooksev majajoon, mere poole laskuv

muruplats, kauguses kungas puudega ning meri), mis võimaldas nii tegevust liigendada kui ka vältida ühe keskkonnakogemuse kordumisel tekkivat monotoonust. Efektne ekspositsioon ja selle hilisem järjepidev kasutamine olid vaieldamatult selle keskkonna trumbid. Hägualad ruumis peaaegu puudusid. Ma usun, et ma ei eksi, mõeldes, et merel oli selles tükis suurem osa, kui esmalt tundub. Visuaalselt aktiivse dominandina lavapilti piirates löi ta kontsentratsiooni, mis koondas maastiku kohaks. Koht vajab tajumiseks piire, inimlikku hõlmata-vust, teatavat suletust. Et see tekkis kohtumisest suure avarusega, muutis ühelt poolt tähenduse (ka kogu lavastuse seisukohalt) mitmekihilisemaks, samas hoidis piiri pidevalt avanemisvalmis. Eraldatud ruumis saavutatud lõplik tühtsus kohtub piiril taas lõputu ruumiga, see on lõputu vahelduva vahetamise võimalus. Ses mõttes oli ka ruumiline keskkond pidevalt dialektiline.

Oma loomult mimeetiline oli ka „Ta-

suja" (kunstnik Silver Vahtre), ehkki mitme mängukoha paigutamise tõttu samasse ruumi [küla, Tambeti kodu, põlvfunktsionaalne sild lossi (silla? mõisa-aiana?) jne] oli tugeva lavakeskkonna kehtestumine keerukas. Minu jaoks osutus suurimaks probleemiks kõigi paikade mahutamine samasse meelemaastikku, tegevuskohad ei oleks nagu paiknenud sama lavastuse fiktsiooniruumis. Kokkuleppeline geograafiline orientatsioon ei pruugi alati kattuda füüsilisega, distants on laval väga suhteline mõõde, aga tuleku- ja minekusuundade muutlikkus tõi paratamatult kaasa objektide pideva ümberpaiknemise vaataja kujutluses. Kindlate toetuspunktide, vaimsete koordinaatide puudumisel ei saanud ükski tegevuskoht nagu ka terviklik keskkonnaelamus piisavat mõjujõudu ning ruum killustus. Segadus fiktsionaalses ruumis jättis domineerima reaalse ruumi ja ehkki ei saa väita, et koht oleks sisaldanud vaid isennast, ei liitunud ruumikihid (nt fiktsiooniruum, reaalne ruum, lavaruum, näitlejate ruum) ühte ega olnud mõnikord omavahel dialoogis. Ka kompositsiooniliselt ja tegevuslikult jäi ruum ilma fookuseta ning raskesti jälgitavaks, mida võimendas ka heliline segadus. Küllap on kummaline, et mõned analoogilised probleemid kummitasid ka teist veekogu ääres etendunud tükki „Ugala“ „Toomas Nipernaadit“. Mimeetilisus ei kandnud siin eraldi funktsiooni,

see oli vahend vormiliseks suhestumiseks looduskeskkonnaga, järgides samas ajastulisi kaanoneid.

Ehkki maastikus paiknemise kaudu jagati neis lavastustes formaalselt publikuga sama ruumi, ei kasutatud seda ühise keskkonnana, mistõttu ma julgesin mõlemat lavastust pidada frontaalseks. Et looduses puudub teatrisaalile omane eristatus, siis tundub mulle, et seda olulisemaks saab ruumi kasutamine, publiku ja lavaruumi omavaheline suhestatus. Näitlejad ja vaatajad viibisid küll formaalselt samas keskkonnas, aga see ei muutunud nende ühiseks olemise ruumiks. See on küll samas keskkonnas toimuv, aga mitte ilmtingimata keskkonnateater.**

On väidetud, et naturalismi ideaal leiaks tänapäeval oma väljenduse keskkonnateatris või laiekraanfilmis. Seega võib ehk väita, et naturalism ja keskkonnateater on sama mõtte tulemus, mille jätkuvust on maskeeritud katkestuseks. Stanislavski „neljas sein“ ei olnud sisuliselt mõeldud publikut lavast eraldama, vaid neid ühendama. Eesmärgiks oli kehtestada laval näitlejate „läbielamise“, reaalsete esemete ja naturalistliku kujunduse läbipaistmatu fiktsiooniruum, mis peegeldab reaalsust. Naturalismis tekkivat uut ruumikontseptsiooni võib nimetada totaalseks nähtavuseks (Chaudhuri 1995: 29). Karakterite tegevus pidi olema psühholoogiliselt põhjendatud, jälgitav ja mõistetav, sama

**Keskonnateatriks võiks teoreetiliselt nimetada kõiki mittefrontaalse ruumikasutusega lavastusi, ent *black box*’i ja muude ruumide kasutamine on muutunud nii tavaliseks, et seda ei peeta *a priori* keskkonnateatriks. Raam on lisaks füüsilisele ka vaimne piirjoon, mis viitab siseruumi ja välisruumi erinevusele. Teater on raamitud ruum, olgu selleks portaal või vaatajate sõõr. Nii kaua kui on tegemist üheainsa raamiga ja vaataja asetseb sellest väljaspool, võib etendust pidada frontaalseks. Kui vaataja on mingil moel raami sisse haaratud või ümbritsetud mitmetest erinevatest raamidest, on etendus käsitletav keskkonnateatrina. Kõne all olevate lavastuste ruume võib vaadelda ühendatud ruumidena (arhitektuuriselt ühendatud lava- ja saaliruumi ja/või kujunduse abil ühendatud ruumina, kus lavakujundus ulatub saali või kus keskkond hõlmab nii lava kui ka saali). (Aronson 1981: 1–7).



Poeg – Üllar Saaremäe ja Naine – Piret Rauk Vaino Vahingu „Suvekoolis“.
Lavastaja Mati Unt, kunstnik Kristi Leppik. Esiendus 12. juunil 2004 Karepal,
Richard Sagritsa talumuuseumi õuel.

kehtis nende olemise ruumi kohta. Naturalistlik detailirohke lava (mimesis!) kannab endas lubadust, et miski ei jää vaataja silme eest peitu. Autori totaalne kohalolek kantakse üle vaatajatele, samal ajal kui autor-hüpnosisöör jääb ise varju. Et vaataja silme ette ei suudeta manada tervet ruumikontiinumit, kus tegevus toimub, siis mängitakse teadlikult selle loogilisele jätkuvusele lava kõrval ja taga. Tollal moodne, fotograafia ja impressionistide maalide kaudu sisse toodud äralõigatud ebasümmeetriline kompositsioon vihjab tegevuse jätkumisele nähtava ja kujuteldava ruumi piiril, toites nii vaataja fantaasiat. Ehk võib siis nimetada mimeetilist, sulanduvat lähenemist naturalistlikuks? Mimesis on vahend, probleemid, mida mimeetiline lähenemine ja naturalism leitud ruumis (naturaalses keskkonnas) tekitavad, viitavad ühele algele, ühele mõttesuunale. Maastik kannab endas lubadust totaalsetest nähtavusest. Kas teater piirab paratamatult seda? Vahel

tundub mulle, et me loodame liialt maastiku totaalset nähtavuse peale, jättes vaataja ülesandeks selle konstrueerimise. Kuidas muuta loodusmaastik teatri-maastikuks?

Meie kunstikogemus võimaldab tajuda loodust kui *ready-made* objekte, *ready-made* keskkonda, kus muutub kriitiliseks küsimus vaataja tajuprotsessi käivitamisest ehk kuidas luua tingimused, et ka vaataja hakkaks seda vastavalt käsitlema. Mitte enam ilmtingimata ilu, vaid kunst on vaataja silmades. Osa vastutusest kunsti loomise protsessis on muutunud retseptiooni osaks ja lükatud vaataja õlule.

Esmapilgul tundus „Suvekool“ (kunstnik Kristi Leppik) kuuluvat samasse ritta „Nipernaadide“, „Südamete murdumise maja“, „Noad kanade sees“ delikaatse lähenemisega. Seda teravalt lõikus looduslik-loomulikku keskkonda teatraalne mängulaad, mida rõhutas mäng võimendatud ja naturaalse heliga. Küllap oli tegemist kontseptsiooniga.

tuualse otsusega jätta loodus naturaalseks taustaks, toimumisfooniks mitte ainult tegevusele, vaid kogu lavastusele, ehkki kujundust kui tervikut silmas pidades pani mind selles kõhkleva kostüümide balansseerimine ajastuomase olustiku ja märgilise vahel. Kostüüm mänginuks nagu mõlemas võtmes korraga. Ruumi muutumatus ja ühetähenduslikkus foonina mõjus pikapeale monotoonselt, leitud ruum on ju oma olemuselt sarnane ühepildilise lavapildiga (ainult et piltide vahetamine on veelgi keerulisem), mis võib muutuda nii lummavalt hüpnotiseerivaks kui ka oma rutiinses korduses igavaks. Vähe- ne dünaamika hakkas ruumi algset efekti kahandama. Ruumi võrdse ja täieliku eksponeerimise puhul, kus temas puudub varjamise ja ilmsiks tuleku dialektika, jääb sügavusest vajaka. Totaalne nähtavus on läbipaistev, selles pole ilmnenemise ja saladuse, nähtava ja kujuteldava rütmi, mis aktiveeriks vaataja pilgu. Ehkki „Suvekoolis“ toimus ses ühetähenduslikkuses ootamatu pööre. Ma ei taha küsida, kas tegemist on juhusliku leiuga, niivõrd geniaalne on võti, mille kogu ruumile annab Poja repliik, mille Vahing on kirjutanud teatrilava konteksti arvestades. Hetk, mil Poeg puudutab päris puulehti ja kõneleb tuliselt nende kunstlikkusest, pöörab ühe hetkega kogu ruumi pea peale. Võõrandumine muudab ruumi mitmetähenduslikuks ja keskkonna sellega kunstiruumiks. Vaataja roll selle ruumi loomisel ja mõistmisel on peaaegu sama suur kui kirjutajal, lavastajal, kes selle targu sisse jättis, või näitlejal, kes seda lausub. Tervest Richard Sagritsa kodu- õuest sai *ready-made* kunstiteos. Oma algse ilmselguse totaalse nähtavuse kaudu kirjeldatav ruum muutus mängu varjamise dialektikaga, juhtis tähelepanu ruumi piiridele, kujuteldava ja nähtava murdejoonele. Siit on kerkimas teine teema viimaste aastate suvelavas-

tuste kujunduses, tinglikkuse ja naturaalsuse või leitud ruumi ja teatraalsete vahendite vastuolu teadlik eksponeerimine.

„Kalevipoja“ kujundus, taustaks Toomas Hõraku varasemad samas võtmes vabaõhukujundused, provotseeris teadlikult konflikti, vastandumine looduse loomulikkusele oli kooskõlas sekumise „Kalevipoja“ müüti. Ebaproportsionaalselt suured propellerid-lilled, mille loogika rajanes mimeetilisusel, võõrandatud vormi kaudu muutusid nad aga tähenduslikeks objektideks; musta prügikilega kaetud põrgu; lava, mis lihtsalt „istus“ keset platsi, tegemata katsetki maastikuga orgaaniliselt seostuda... Ülepaisutatud mõõtmed, milles võis näha vihjet ürgmaailma hiidpuudele ja hiidinimestele, ei leidnud tuge ülejäänud kujundusest, ehkki oma vormilt haakusid nad kohati kostüümikujundusega. Mustast kilest põrgu, mis tuletas meelde õõvastavalt paljusid 1990. aastate installatsioone ja kujundusi, oli iseenesest vägev seisukohavõtt. Sisutuks kulutatud materjal, mille *camp'*ilik tagasitulek sellises vormis (looduse ja põrgu kontekstis kõrvuti) võiks olla tähendustest erakordselt rikas. Ülejäänud lavakonstruktsiooni lohaka teostuse kõrval kadus aga ideest jõud, materjal ei tõusnud oma esmasest funktsioonist üle, rāpakus muutis kile taas prügiks. Kahjuks jäigi provokatsioon poolikuks. Kui teekond läbi pseudomütoloogilise maastiku balansseeris sekkuva ja mittekkuva piiril, mimeetiliste objektide ja tegevuste stiliseeritud vorm ja/või võõrrii loodusesse tagasi paigutamine lõi aktiivselt suhestuva ruumi, siis mängupaigas endas jäi konflikt lahtiseks, mõjudes juhusliku ja katkendlikuna.

Viinistu kunstiuuseumil ja Mohni saarel on kunsti kogumise ja kunsti loomise paikadena eriline tähendus. „Külmetava kunstniku portree“, liiatigi Kaarel Kurismaa kujunduses, liitub sellesse



Tuuslar – Andrus Vaarik ja propellerid-lilled Andrus Kivirähi „Kalevipojas“.
Lavastaja Ain Prosa, kunstnik Toomas Hõrak.
Esietendus 13. juunil 2003
Neeruti Sadulamäel.

ritta loogiliselt ja lubavalt, eriti kui silmas pidada, et Kurismaa kuulsust väsimatu otsijana võib võrrelda Mäe omaga, vähemalt selle portree järgi. Võimalik paralleel kahe kunstniku teest ja väljendusvahenditest erinevates ajalistes kontekstides on kõitev, kunstitraditsiooni ulatumisest tänapäeva (Kurismaa, Lepo Mikko ja teiste kui Mäe õpilaste kaudu) sünnib lisamõõde. Mul on väga kahju, et see jättis pelga žesti mulje. Ma olen mõistnud, et Kurismaa kineetilised objektid ei jõudnud lavale, sest aega nende lavastusse lõimimiseks oli arvestatud nii napilt, et seda peaaegu polnudki... Null-keskkond minimaalse mängimiseks vajalikuga oli hillitsetud taust, mis ei kõnelnud sisuliselt looga koos, vaid

andis ainult selle toimimiseks vajalikud vahendid. Ma julgeksin pidada läbimõtlematuseks, et publik viidi mänguplat-sile läbi muuseumi, mitte randa pidi, jättes kasutamata olemasolevad võimalused. Mereäärne teekond, poetiline rand ja roosteseguse vanarauaalu kummaline skulptuursus oli sissejuhatuseks Kurismaa allesjäänud objektidele. Nii laiemas ruumilis-geograafilises kui ka lavastuse kontekstis jäi ruum õhku rippuma. Võimalikud seosed jäid poolikuks, küsisid lõpetust ning potentsiaalne dialoog kunstiruumi (lavastuse, kunstimuuseumi kontekstis) ja loodusruumi vahel, mis võimaldaks lavastust siin käsitleda, jäi avamata. Kurismaa objektid, mida tema loomingut tundes ette võin kujutada, oleksid andnud mängulise ja ühtaegu tingliku ja kujundliku lisamõõdme. Kujundlikkus ja teatav võõrandatus, mida püüti saavutada, isegi võib-olla liiga aktiivselt, oleks kogu aeg kohal olnud. Kunsti *presence*. Võimalik, et lavastuse visuaalne keel oleks muutunud liiga segaseks, aga olemasolevast, kus kõik jäi võrdseks, jäi väheseks.

Mul oleks kahju jätta sellest valikust välja lavastust „Valgelaev ja taevaskäijad“ (kunstnik Liina Tepand), kuna selle kujundus puudutab võimalust mitte arvestada ruumi olemise stiiliga ja ehitada nullist oma maailm. Teisalt on mul kahju sellest rääkida, sest lavastuse ruum väärriks, et mitte öelda vajaks, iseseisvat käsitlust. Luues fikseerimata tähendustega ruumi, mida alles ehitatakse, pakub töö hoopis teisi võimalusi, samas aga suuremaid ohte, sest ruum võibki jääda tühjaks; kui loodav maailm ei kinnistu, on vähem, millele toetuda. „Valgelaeva“ ruum oli jõuline ja tugev, luues samas mulje orgaanilisest keskonnast, osast müstilisest põõningute maailmast. Koht defineeriti tegevuse kaudu, see kehtestus igas stseenis uuesti, selles mõttes ei olnud fiktsiooniruum pidev. Lavastuse retseptioon sõltus vahetult



Viktoria Toompere foto

Konrad Mägi – Hendrik Toompere Mart Kivastiku „Külmetava kunstniku portrees“. Lavastaja Aleksander Eelmaa, kunstnik Kaarel Kurismaa. Esiendus 3. juulil 2004 Viinistu Kunstmuuseumis. (Lavastusest lähemalt TMK novembrinumbris).

kujundusest, keskkonnast, mida omakorda tugevdas väga täpse joonisega tegevus; ruumi mänguline sakraalsus ja osav koordinaatide ja suundade kasutamine toetas lavastust mitmeti. Sestap jäägu „Valgelaev“ teiseks korraks.

Looduskeskkonnas, leitud ruumis, ei saa kunagi unustada neljandat mõõdet. Ruum ise on ju neljamõõtmeline materjal. Vahend ja tulemus samal ajal. Neid on kerge omavahel segi ajada. Aeg ja rütm on praktiliselt küljelt seotud ruumi eksponeerimisega, tema dünaamiliste võimalustega lavapildina publiku ees esinedes. Teisalt on elavatel ruumidel oma aeg ja rütm. Ka mimesis kehtib ajalisel teljel. Võib-olla ei tohi ruumile läheneda liiga kiiresti, oma tempot dikteerida, seda mitmes mõttes. Mulle tundub, et nn projektiteater halvemas mõttes, ülejala tegemine ja liigne kiirustamine, paistab kõige selgemalt välja

just keskkonnast. Erinevalt inimesest ei suuda keskkond läbimõtlematust ja hoolimatust varjata. Parimal juhul räägib ta ise enda eest, aga siis oma sõnade ja viisiga, mis ei pruugi lavastusega haakuda.

Kasutatud kirjandus:

Aronson, Arnold 1981. The History and Theory of Environmental Scenography. Ann Arbor: UMI Research Press.

Baudrillard, Jean 1989. What Are You Doing After The Orgy? Moderni/postmoderni. Lähtokohtia keskusteluun. Toim. Kotkavirta-Sironen. Jyväskylä: „Gummerus“, lk 187 – 203.

Chaudhuri, Una 1995. Staging Place. The Geography of Modern Drama. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Simmel, Georg 1996. Sild ja uks. „Akadeemia“, nr 7(88), Tartu, lk 1481 – 1486.

STSENOGRAAFIA HÄGUSATEL PIIRIDEL

Ideaalidest ja reaalsusest eesti stsenograafias käesoleval hetkel kõnelevad Eesti Lavastuskunstnike Liidu esimees **Ann Lumiste** (A. L.) ning kunstnikud **Liina Keevallik** (L. K.), **Pille Jänes** (P. J.) ja **Jaanus Laagriküll** (J. L.).

Kui teatriga ei olda rahul, kritiseeritakse peamiselt madalseisu lavastuslike ideedes või dramaturgias. Kui palju võib selles kontekstis mõjutada aga kunstniku trenditeadlikkus ja stsenograafiline kontseptsioon kui iseväärtus?

A. L.: Mulle tundub järjest rohkem, et vaatan teatris kujundust teises järjekor-

ras. Rahuldustunne tekib eelkõige siiski heast ideest või heast näitlejatööst, aga kui hakata eelisjärjekorras tähelepanu pöörama kujundusele, võib tegu olla vaid välise efekti taotlusega ja nõrga sisuga, sisutühjust on aga meie ümber selletagi palju. Stsenograafi ja kostüümikunstniku tööd peaks õieti olema võimatu lahutada dramaturgiast või näitlejatööst, kujundus on tegelikult üks keel etenduses lisaks. Mõte, mida avame, jääb aga muu meeskonnaga samaks. Kujundajatöö teatris on seetõttu kummaline, et esteetilisus, trendikus, ilus ja kole muunduvad seal omaette eesmärgist elementaarseks käsitööoskuseks. Oluline on mõtte ja stsenograafia kontseptsioon, kui aga sellest saaks sisust eraldi

Ann Lumiste.



Liina Keevallik.



seisev väärtus, oleks tegu ebaõnnestumise

L. K.: Nii nagu peenpsühholoogilise draama puhul on parim grimm see, mida sa ei näe, võib see laieneda kujundusele tervikuna. Vahel on parem, kui seda ei märkagi. Aga ega see nüüd nii üdini märterlik amet ka ei ole, näiteks muusikali puhul võib trenditeadlikkus vägagi kasuks tulla ja kujundus vägagi silma paista.

A. L.: Muusikalised vormid, ooper näiteks, kannatavad välja väga hea kujunduse, ilma et see ooperi enda varjutaks, aga kujunduse kui iseseisva kunstiteose äärmuslikud näited võivad olla päris kurvad. Selle koha pealt avas mu silmad omamoodi kultusliku kujundusega (Ilmars Blumbergs) „Võluflööd“ Riia ooperiteatris, millest olen näitusesaalis näinud suurepäraseid fotosid – fotode näol on tegu vaieldamatult mõju avaldavate

kunstiteostega. Lavastuse videovariant on osalenud üle maailma kunstinäitustel ja inimesed on öelnud, et seda nähes puhkesid nad lausa nutma. Aga teatri-saalis istudes mõtled, et mis ometi toimub. Lavalaudadele pole pildidel näha olevast ekspressiivsest keskkonnast jõudnud haledat varjugi, üldvalgusega igavas lavaruumis kõnnivad vaevaliselt ooperisolistid kui abitööjõud, kelle esmaseks ülesandeks on oma staatilisuses efektseid kostüüme transportida (tassides neid vaatajaile nähtamatuks jäävatest sangadest) ettenähtud sihtkohta, paari üksikut lavaefekti korratakse, ku-ni neist saab ainult igav tüütus. Ütlema-ta õnnetu, kuid õpetlik kogemus.

L. K.: Jah, täiesti omaette teema on teat-rikujundus kui näitusekunst. Olgu välja pandud esialgne makett või efektne foto lõpptulemusest, on see siiski kõigest üks dokumentide kaust millestki müstilisest, mis juhtus või juhtub kell seitse õh-

Pille Jänes.



Jaanus Laagriküll.



Harri Rospu fotod

tul ühes kauges paigas. Nagu öeldud, peab kunstnik aeg-ajalt ka nähtamatuks muutuma – ja mida sa siis näitusekülastajale näitad? Kunstnik peab ju tegelikult olema kameeleon, talle antakse ette kõikvõimalikke ajastuid, mille järgi ümber kehastuda. Ka meeleolu tuleb teinekord kasuks, näiteks postmodernistlike kalduvustega lavastajate puhul. Mati Unt on hea näide. Tema kasutab meelekõnet, mis toimivad väga hästi.

Ühelt poolt loob moekunstnik ananüümseid trende, teisalt võib kujundada inimese personaalse imago. Mis on tema esteetiline lisanüanss teatris, kus tegeldakse ju karakteritega?

A. L.: Teatrikunstniku ettevalmistus peab olema tohutult lai olemaks vajadusest lähtuvalt kas sisekujundaja, psühholoog, lavastaja või moekunstnik. Neele Kuningas on kasutanud Ivo Nikkolot ja väga hea näide on Reet Ulfsak, kuid teatri seisukohalt on moekunstniku ettevalmistus siiski kitsam.

L. K.: Mati Undi teooria moekunstnike angažeerimisel on see, et nemad on oma metsikud fantaasiad moelavadel juba välja elanud, nad ei tule enam teatrisse laiama, erinevalt teatrikunstnikest, kes tahavad oma salakired väidetavalt just teatrilavale paisata. Piinlik, see võib tüütü olla küll...

J. L.: Tihti räägivad ka lavastajad lavakujunduse küsimustes rohkem kaasa kui kostüümi osas. Kui me koolis õpime siiski režiid ja karakterite analüüsi, mida moekunstnik ei õpi, siis ilmselt sellest tuleneb ka erinevus. Teatrikunstnik peab mõtlema lavastajalikult. Võid ju kujundada efekitse kostüümi sarimõrvarile, kes kannab kodus helesiniste jänestega karvaseid toatuhvleid, aga vaataval tekib kohe küsimus, et miks ta nendes ringi käib. Kas need on ema kingitud või

on nende kaudu antud vihje mingile psüühilisele traumale?

Kas selliseid asju reaalselt ka ette tuleb, et lavastaja tahab „standardset“ sarimõrvarit, aga kunstnik paneb talle karvased toasussid jalga, avades sellega (suveräänse loojana) karakteris mingi hoopis teist laadi ja rikkaliku psüühhoanalüütilise seoste ahela, mille peale lavastaja ise pole tulnud või mida koguni ei märkagi?

J. L.: Selliseid asju on töös küll ette tulnud, et näitleja soovib mingit detaili, mis aitab tal mängida. Tundub, et näitlejad mõtleavad rohkem rollisiseselt ja ei saa mõnikord aru, milleks just selline värv või detailid kostüümil. Kunstnik peab lisaks ühele tegelaskujule ka visuaalset tervikut koos hoidma. Ühe kostüümi muutmine võib tähendada terve ansambli ümbermängimist. Viimaste hetkede muudatused on sageli hädavajalikud, kuid õmblustöökojale tähendab see palju lisasekeldusi. Kunstnik peab arvestama nii lavastaja kui ka näitlejaga.

A. L.: Näiteks ehitab lavastaja tuntud klassikalise näidendi lavastuskontseptsiooni üles teiseid peale, mis ta karakteritega ette võtab, aga kui näitleja sisetunne keelab rolli sel moel mängida, muutubki kogu lavastuse idee arusamatuks. Kunstnik teeb kostüümi, lähtub mingitest assotsiatsioonidest, värvidest ja lõigetest, mis peavad vaatajale mõju avaldama, aga kui näitleja seda rolli ei mängi, vaid järgib mingeid ainult talle teada olevaid mängureegleid, ongi laval ebakõla.

Mingis superideaalses variandis võib see suveräänse kunstniku mõte töötada, aga üldjuhul ei tohiks kunstnik lavastaja kontseptsiooni muuta. Teatris on oma mängureeglid, millest tuleb luugu pidada.

J. L.: Eelnimetatud põhjustel on problemaatiline kavandite esitamine ja kinnitamine mitu kuud enne proovide algust, isegi kui lavastaja nendega rahul on. Kui lavaproovides selgub, et mõni kujund või pind ikka üldse ei tööta, ja saan aru, et olen teinud mingi vea, siis on valida, kas mitte tuua teatrile sekeldusi ja probleeme, silm kinni pigistada ja öelda, et nii pidigi olema, või ikkagi suruda muudatus läbi ja kuulata ära hurjutamine teemal, kui palju olen raha kulutanud. Kunstnikul on sisetunne, mis ütleb, et asjad on valesti. Ma usun, et see paistab ikkagi ka saali ära, kuigi võidakse öelda, et ära muretse, keegi teine niikuinii ei märka. Siin tekib küsimus haltuurast, või sa pead lihtsalt vaatajat nii rumalaks.

Ärikoolis õpetati mulle, et ehituste puhul arvestatakse teatud protsent ettenägematuid kulusid. Hakkad maja renoveerima, aga selgub, et vamm on talades, tuleb põrand üles kiskuda ja uus ehitada ja ehitus kestab kolm päeva kauem. Oleks hea, kui teatriski saaks rohkem arvestada sellega, et lavastusprotsess on muutuv ja ka kunstniku töös võib muudatusi ette tulla. Teatris võiks olla rohkem paindlikkust.

L. K.: Mingil määral seda ikka arvestatakse ka, aga teisalt, eks see olegi üks tähtsamaid asju, ära hoida, et seda ei juhtuks. Et eos õiges suunas fantaseerida ja kõik ette näha (mis on paraku peaaegu võimatu). Ülekohtune on see, et me peame esimesena alustama, kujutama ette lavastaja unenägusid, näitlejate unistusi ja sinna lisama veel enda unenägusid, ja lõpetama viimasena, grimmini näkku. Fantaseerimisoskus ja kogu mängu ette kujutamine ongi selle ameti juures kõige raskem. Pärast tuleb ikka kaasa mängida, kui misanstseenid muutuvad.

J. L.: Oma ettekujutuste väljendamise hea vahend on korralik lavamakett, mida kuuldavasti Venemaal kasutatakse

palju rohkem. Võimalus mängida kõike millimeetri pealt läbi, et ka lavastajal tekiks parem ettekujutus. Aga see on misanstseenide läbimängimine ilma tähtsa osapooleta, näitlejateta!

L. K.: Maketi teed sa ikkagi mingi konkreetse ettekujutuse põhjal. Keeruline on just seda materjalis väljendada. Ma olen kohanud ka lavastajaid, kes vaatavad maketti ja ütlevad, et väga hea, aga kui täpselt sama asi lavale tuleb, siis imestavad. Kunstnikul ja ka allakirjutanud lavastajal peab olema väga selge ettekujutus sellest, kuidas see ruumis hakkab olema, et vältida ümber tegemist.

J. L.: Ruum maketis tundub palju suurem kui ruum laval.

Muidugi võib süüdistada, et miks kunstnik ja lavastaja pole siis varem koostööd teinud, tulevad teatrisse ja muudavad oma kavandid ümber. Põhiline töö toimub aga ikkagi koos näitlejatega ning nii neil kui ka lavastajatel on lubatud parema tulemuse nimel kuni lõpuni igasuguseid muudatusi teha, aga kunstnik saab sellistel puhkudel töökoja poolt tihti peale külma duši.

Aga kuidas eesti teatris üldiselt rohkem on, kas nõutakse kinnitatud kavandit?

L. K.: Ikka nõutakse, aga üldiselt on siin säilinud – võib-olla helgest minevikust – selliste kinnitamiste rituaalne jume, mida võib märgata ka hilisema ninakirtsutuse puhul, kui midagi tuleb ümber teha. Välismaal on rohkem kavandi nõudmist ja just nimelt eelarve pärast, seal on kapitalismidžungel paksem ja hilisemaid muudatusi on kõhedam teha, kuigi kui ikka vaja, siis saab ka seal. Õnneks on teatrites igal pool veel „põhimõtteliselt kõik võimalik“, muidu nad polekski enam teatrid.

Nii et ei saa öelda, et välismaa teatrites oleks loominguline õhkkond paremini tagatud?

L. K.: Pigem vastupidi.

J. L.: Õnneks leidub meil mõistvaid lavastusala juhatajaid.

Tee ideest teostumiseni võib vahel osutuda üpris konarlikuks. Naljaga öeldes näib see mõnikord suuliselt kanduva pärimusena, kus iga kuulaja võtab midagi ära või lisab juurde ja räägib edasi. Lõpptulemus võib olla igavam või huvitavam, aga üllatav ikkagi. On tore, kui teatri puusepp, maalija, butafoor või õmbleja on kunstniku hea partner, kellega kavandeid loominguliselt läbi arutada ja vastastikku nõu anda. Mulle meeldib, kui kujunduse teostaja tunneb huvi, kuhu tema teostatav ese või kostüüm tervikus sobitub ja mida nendega laval tehakse. Õnneks on selliseid partnereid. Hullem on lugu nendega, kes teostavad tuimalt jooniste järgi ja teater neid üldse ei huvita. Viljandi Kultuuriakadeemia on hea näide koostöövaimu koolitamisest juba algfaasis, sest kogu tulevane lavatehniline personal õpib ühe katuse all ja koos lavastajate ning näitlejatega.

A. L.: Minugi praktikas on tulnud ette olukordi, kus ma olen olnud kohutavalt vihane, kuna töökodades tehtu on olnud absoluutselt ebakvaliteetne. Sellest suhtumisest ei saa ma aru hetkeni, kuni ei saa teada nende inimeste palganumbereid. Ma tõesti ei tea, kuidas nad selle palgaga ära elavad. Nad ei saagi panna sada protsenti oma tööajast riigitöösse, sest nad peavad leidma ka veel muid vahendeid, et oma lapsi koolitada ja süüa osta. Osaliselt on sul nagu õigus nõuda, aga samas ei ole ka. Siis kui teater muutub selliseks süsteemiks, kus kõik muud asjad on olulisemad kui õhtune etendus, siis ongi teater läbi. Kerki-

vad üles kõikvõimalikud inimsuhete, võimu- ja rahaprobleemid.

L. K.: Eeltöö puhul on paljus küsimus ka lavastaja fantaasias, ette kujutamise võimes. See on inimestel erinev, kuid olen kohanud ka isendeid, kes juba esimestel kohtumistel juhivad tähelepanu väga õigetele asjadele ja saavad visandite põhjal aru, kus näiteks mingi varrukas võib segama hakata vms. See on muidugi ideaalne, kui saad algusest peale koos fantaseerida.

J. L.: See eeldab siis seda, et lavastaja suudab kunstnikuga läbi fantaseeritud asjad näitlejale selgeks teha või koguni peale suruda.

L. K.: Midagi surub ta ju niikuinii peale, kui ta juba suruja on, aga kui meid on kaks, on ka surutis soliidsem ja meie ise veendunumad. Muidugi, kui näitleja mässi tõstab, siis peab ümber mängima.

A. L.: Kas ikka peab? Kui lavastaja on asja algataja ja temal on olemas visioon, siis peame kõik seda mängu kaasa mängima, nii kunstnik kui ka näitlejad.

J. L.: Kas see on ideaal, et lavastaja dikteerib? Või kui palju üldse tasub rääkida võimupiiride nihutamisesest, maa-alade jaotamisest? Hermaküla jättis näitlejatele palju sõnaõigust, samas võib liiga suur demokraatia lõppeda kaosega.

A. L.: Mis mõtet on teha lavastust, kus iga osaleja luige, haugi ja vähi kombel mingit oma asja ajab. Niimoodi ei sünni mingit tulemust, kellegi mõte peab olema selgrooks. Need inimesed, kelle vaated kokku ei sobi, ei tohi koos töötada. Aga oma individuaalsete ideede teostamiseks on kunstnikul muid väljundeid küllaga, selle poolest oleme me väga õnelikud inimesed.

L. K.: Meil on kunstniku amet võrdlemisi auväärne, sealt ka soov ja julgus mäsata. Näiteks Hispaania ooperis on see hierarhia vägagi paigas – lavastaja on vaieldamatult maestro, kõigevägevam, ja kunstnik on kavalehel tehnilise personali nimekirjas.

**Kui hästi kujutab keskmine lavastaja ette oma idee stsenoograafilist vas-
tet? Kas võib tekkida konflikte sellel
pinnal, et lavastaja tahab tõsimeeli pa-
pist taluseina, et see ei ole tal mingi
nihke taotlus?**

J. L.: On lavastajaid, kes dikteerivad ise-
gi värvid ette, ja siis läheb kunstnik ena-
masti segadusse. Siis võib jääda mulje,
et kunstnik on saamatu, aga tegelikult
peab ta sel juhul oma tööd tegema nagu
läbi mitmekordse filtri.

L. K.: Mina olen korra töötanud välisla-
vastajaga, kes oli sama operetti teinud
vist kuuskümmend seitse korda ja tea-
dis väga selgelt, kus peab olema üks ja
kus midagi muud. Lisaks kõigele oli ta
läbinud veel mingid teatrikujunduse
kursused ning teadis ka värvidest üsna
palju, ning nii ma lihtsalt sisendasin en-
dale algusest peale, et võta seda kui koo-
li ja omamoodi pikantset kogemust.
Aga sellegipoolest rohkem ei tahaks.
See on väga arhailine ja praegu lihtsalt
igav arusaam kunstnikust kui t e o s -
t a j a s t.

J. L.: See on sama, kui naabrimehele nõu
anda, milline tapeet seinale panna, kuigi
tegelikult ostab ta ju niikuinii ise, lihtsalt
tahab kellegagi kõva häälega natuke
arutada. Teatrikunstniku roll ei peaks
selline olema.

**Mis puhul üldse sellised küsimu-
sed tekitavad, on see ajastute kaupa eri-
nev?**

A. L.: Selliseid küsimusi ei tohikski tek-
kida, sest iseenesestmõistetavalt peaks
eeldama, et kunstnik on režiigrupi liige
ja lavastajale võrdne mõtlev partner.
Kui sa ise seda usud, siis on sul võimalik
niimoodi ka töötada, aga kui jääd oota-
ma, kuidas sinusse suhtutakse, siis toi-
mib paratamatult olelusvõitlus ja tuge-
vam jääb peale.

Eelduseks on vastastikune lugupidami-
ne. Aga see haakub ka sellega, kui-
võrd sa üldse oled elus õppinud teise
inimesega arvestama.

Asi on tihti peale selles, et lavastaja
kui idee algataja tuleb sageli kunstniku
juurde inspiratsiooni hankima, saamata
aru, et ta unustab enese mõtted avama-
ta. Ideaalne koostöö on selline, et jaga-
takse omavahel nägemusi. Soov midagi
saada kipub jääma ühepoolseks ja võib
muuta töö ebahuvitavaks.

P. J.: Võib-olla tekivad arusaamatused
ka siis, kui kokkuleppele jõutakse taot-
lustes, arvates, et vahendid nende ellu-
viimiseks kaasnevad nagu iseenesest.
Kui inimesed tüksteist vähe tunnevad,
võib juhtuda, et reaalseid teid ühise ees-
märgini jõudmiseks, lavastuse tegelik-
ku visuaalset keelt selle detailsuses ku-
jutatakse oma isikust ja kogemusest läh-
tudes täiesti erinevalt ette.

J. L.: Jõuame ikka lavastaja ja kunstniku
omavahelise suhtlemiseni. Mingeid
reegleid ilmselt polegi. Koos töötamise
stiil võib olla väga erinev. Peamine, et
teineteist mõistetakse ja saavutataks
koostöös maksimum.

**Kas võib näha ka mingeid stseno-
graafia üldsuundumusi ja arenguid,
näiteks tingliku ja tühja ruumi asemel
tagasi papist seinad?**

L. K.: Minu meelest on teatrimaal sala-
misi hakanud tagasi tulema, tavaliselt
muidugi uudses kontekstis, irooniliselt

või läbi kitsiliku prisma. Aga ka siiramalt, maalitud pindade ja faktuuride näol. Julgen ennustada, et ta võib tulla tagasi ka klassikalisemal kujul, sest soov laval ruumilist illusiooni luua ei kao ju kuhugi, see on ometi lavakujunduse peamine mõte. Ja küllalt on juba rassistud, et seda illusiooni projektsioonidega tekitada, natuke veel ja tuleb piir, kus kino ja teater lähevad omavahel nii sassi, et nõrgem peab mässama hakkama. Küll siis tõuseb tuhandest taas tapeet.

J. L.: Praegu ju tühja lava nii väga ei olegi, näitlejad kardavad seda. Neil on vaja mingit pidepunkti. On ju teada, et näitlejal on üsna ebanugav olla laval ilma tekstita ja kui tal ei ole ka midagi kätte võtta, kuhugi toetuda või midagi vaadata, siis on väga raske.

L. K.: Muide, algajad lavastajad pelgavad tühja lava palju rohkem kui näitlejad.

Kas praegu Kunstiakadeemiast saadud haridus vastab tänapäeva stenoograafia nõuetele ja vajadustele?

J. L.: Meie erialal on see 3+2 süsteem üsna nutune, sest ainemaht on kahanevad. Võrreldes sellega, kui mina 1998 kooli astusin, on näiteks joonistamise ja maalimise osa kõvasti vähenenud. Aineprogramm on huvitav, aga maht väike. Valikained on võimalus oma silmaringi laiendada. Stenograafia üliõpilased peaksid nüüd ise veel aktiivsemad olema, osalema teatripraktikal, külastama etendusi, võtma oma erialaülesandeid väga tõsiselt. Aeg on üürrike.

L. K.: Praegu õpetatakse pigem kontseptuaalset kunsti, meie õppisime aga maalikateedri all, astusin sisse 1990, meil oli viis päeva nädalas joonistamist ja maalimist. Kui mul on mingi teadmine, et mida ma koolis üldse õppinud

olen, siis on see just joonistamine ja maalimine, sest kõik muu – detailid, ajalugu jne – tuli hiljem. Niikuinii pead iga kord eraldi ja uuesti süvenema näidendi ajastusse ja muusse sellisesse. Selles mõttes olen minagi praeguste programmide suhtes üsna skeptiline. Õpetus on muutunud multimeediaks ja maalikunst on taandunud kontseptiooni taandile.

J. L.: Käsitööoskus väheneb tohutult ja käsitööhuvi on ka langenud.

Kas see hakkab praktilises teatritöös kätte maksma või pole seda enam vaja?

L. K.: Kui teha ainult ülikontseptuaalseid kujundusi, siis tõesti mitte, aga ma arvan, et juba värvi segamise oskus, teadmine, kuidas toonid tekivad, ja kompositsioon on alati olulised. Siiski, ka üks ülikontseptuaalne tool laval on lõppude lõpuks ikka „lavapilt“. Ja pildil on ikka värv ja kompositsioon. Muidugi võib hakkajale noorkunstnikule tunduda kuidagi vääritud mingit kolpa joonistada, kui ta tegelikult kavatses ju tegema hakata hoopis geniaalseid „Hamleti“ kostüüme.

J. L.: See avardab ikkagi mõtlemist. Mõned asjad, näiteks üldkompositsioon, kus tuleb paberile joonekesi tõmmata, tundus mullegi esimesel kursusel arusaamatu, et milleks see vajalik. Hiljem, kui tegin teatris plakatit koos plakatikujundajaga, kes ei olnud kunstiharidusega, kuid tugev arvuti alal, tuli mulle äkki meelde, mida olin koolis õppinud. Ruumi või pinna terviklik nägemine ei tule lihtsalt käisest. Kõik need oskamised või oskamatused kanduvad lavale edasi. Eks aeg näita, kuidas uue mõtlemisega stenograafid teatripilti mõjutama hakkavad. Teater muutub koos inimestega, praeguse aja inimesed kasva-

vad üles uues keskkonnas, koos arvuti-mängude ja *action*-filmidega, nemad hakkavad ju tulevikus teatrit tegema; samamoodi kasvavad ka vaatajad selles keskkonnas, koos tulevaste lavastajatega. Olemuselt jäävad inimene ja tema probleemid samaks, aga esteetika muutub. Teatris käivad noored ju siiski üsna palju. Võib-olla on natuke veel vaja seda 3D möllu, et see ära tüütaks, ja siis pöör-dutakse taas klassikalise maali juurde tagasi.

L. K.: Kui kõige selle 3D ja „Sõrmuste isandaga“ liiale minnakse, siis ma tahaksin uskuda seda Eco maailmalõpu versiooni, et mungaordud tulevad tagasi, siis tuleb „papist“ teater ka tagasi. Näitlejad, kellel on psühholoogilises mõttes tõelise teatri vajadus, ei kao ju kuhugi. Meie elukutse nimetus ajab aga vahel naerma, sest ma astusin ERKIsse teatridekoratsiooni, vahepeal olin Kunstiülikoolis lavastuskunstnik ja lõpetasin Kunstiakadeemia stsenograafina, eks need sõnad ise väljenda ka natuke seda arengut. Teatridekoraator tegi ikkagi maalitud tausta, lavastuskunstnik ja stsenograaf on juba natuke tähtsamad, mõtlevad tegelased. Me võime küll pihku itsitada, kui mõni teatrivõhik meilt, vaimuhiiglastelt, küsib, et kas te ise ehitasite selle kõik valmis ka. Aga Lääne-Euroopas on seoses enesemüümise paanikaga küll tekkinud „2 in 1-kunstnikud“, kes pakuvadki ennast kõike valmis ehitama. Sest nii on nad mõistagi töödandjale mugavamad.

P. J.: Minu meelest lisab see, kui kunstnik lavale ise midagi füüsiliselt valmis teeb, asjale veel mingi autorluse mõõtme. Tean Venemaal kostüümikunstnikke, kes tegelaste garderoobi otsast lõpu-ni ise meisterdavad. Teatud liiki lavakujunduse tegemine on niivõrd tunnetuslik protsess, et seda ei saagi sõnades ega pildis kellelegi edasi anda.

Praegustel kooli lõpetavatel näitle-jatel on teatris töö leidmine juba raske, kuidas on noorte teatrikunstnikega?

J. L.: Paljud ei saa, aga võib-olla paljud ei tahagi. On ju ka e-meedia ja -graafika.

L. K.: Ka mul on jäänud mulje, et just nooremast põlvkonnast suundutakse palju tele ja kino poole. Stsenograafia ongi praegu läinud meediateaduskonna alla. Võib-olla ma räägin vanainimeselikult, aga tegelikult ma ei kujuta hästi ette, millest noored praegu unistavad, kui nad lähevad teatridekoratsiooni õppi-ma. Kas nad unistavad Shakespea-re'ist, balletist ja ooperist või ongi neil silme ees hoopis „Sõrmuste isand“.

Nii et vajadust riiklikku tellimust kuidagi ümber mõelda ei teki?

L. K.: Ega vist. Kui inimene läheb poe-aknaid või laevale programmi kujunda-ma, on see siiski erialane töö. Teater on ju igal pool. Ainult et maju vist väga enam juurde ei ehitata. Aga mulle tundub, et kümme aastat tagasi ei tulnud siiski kõne alla, et keegi kateedrist oleks öelnud, et mind teater ei huvita, ma tahaksin hoopis kino teha, praegu aga küll. Teater oli siis lihtsalt popim.

J. L.: Muidugi ei saa öelda, et kui teat-risse ei lähe, siis pole riiklikku tellimust vaja. Meil koolitatakse ju ka n-õ televi-sioonikunstnikke, filmikunstnikke või animatsioonirežissööre. Stsenograafia-osakond on Eestis ainus koht, kus kooli-tatakse nukuanimatsiooni tegijaid, seda Riho Undi käe all. Joonisfilmi õpetatakse küll kõige lähemal ainult Turu Kunstiakadeemias Priit Pärna juures.

Aga lähtudes sellest, et teater on ikkagi põhiõpe, on neid muidugi vähe, kes teatri juurde suudavad jääda. See ei ole ainult tahtmise küsimus, vaid just ni-melt s u u t m i s e.

L. K.: Ja lisaksin – natuke darvinismi ja palju juhuse muusikat.

Minu lemmiklavastaja, kellega me tõesti erakordselt hästi teineteist mõistame, on Albert-André Lheureux, kes tuli Belgiast „Carmenit“ lavastama. Mis saab olla juhuslikum kui see, et „Estonia“ puhkenurgas tuleb minu juurde Neeme Kuningas, kes küsib, et oota, kas sina õppisid kunagi prantsuse keelt, keegi Jean-Michel tuleb, kas sina ei tahaks temaga koos teha?

Mõnikord kõneldakse n-ö eetika positsioonilt teemal, kas näitlejal on ikka ilus osaleda reklaamides ja seebikates. Kas kunstnik on selles mõttes vabam, talle ei heideta selliseid asju ette?

L. K.: Vist ei heideta, ehk kehtib ikka vana klišee, et kunstnik on ju see vaene supisööja katusekambris, kes peabki kuskilt mujalt leivatüki sinna kõrvale saama. Ja muidugi ka see, et me oleme enamikus siiski vabakutselised, näitlejate puhul tekib see küsimus just siis, kui nad on koosseisulised. Sellist suhtumist, et kuidas ta võib laeval jõulukaunistusi teha, nagu ei ole. Mis siin rääkida, me oleme ju kardinatagused tegelased, seda küsimust, et tema nägu on ju meie kaubamärk ja nüüd nägid kõik seda laeva peal, ju ei kerki.

J. L.: Teatrikunstnikku see võib-olla isegi rikastab ja näitab tema võimekust, kui ta suudab erinevaid asju hästi teha. Hüllem on see, kui tehakse haltuurat teatris.

Kunstniku seisukohalt soosib projektisüsteem loomingulist õhkkonda rohkem?

L. K.: See on vaieldav, sest projektis võib tihti peale tulla ette takistusi või segadust näiteks selleski, et kus töökojas kujundus teostatakse. Teinekord on muga-

vam ikkagi sissetöötatud teatrikombinaadis ära teha. Projekti puhul võidakse lasta see valmis teha hoopis kusagil laevatehases, kus töötavad teatrikauged inimesed. Projektid on ikkagi kapitalismiilming, mis on algusest peale rohkem seotud täiesti kindla rahasummaga.

Ühe projekti raames taheti minuga näiteks teha leping, mille kohaselt mul on eelarves väga konkreetne summa, mida ma võin kulutada, ja kui ma sellest üle lähen, siis väheneb minu honorar. Mul tekkis küsimus, et kas sel juhul ei peaks süsteem töötama ka teistpidi – et kui ma panen ainult ühe puu lavale, siis saan kogu raha endale. Sinnapaika see jäi ja see punkt võeti üsna vilkalt lepingust välja. Loomulikult on nii majandajatele kui ka tehnilisele personalile meelt mööda minimalistlik kujundus, kus on vähem tööd ja mis tuleb odavam. Endalgi vähem jooniseid teha. Aga see on ju juba suhtekorraldus ja kunstist kaugel.

Kas kunstnik tänases Eestis ihkaks olla teatri palgal või jätab peakunstnik oma elukutsega samamoodi hüvasti nagu peaarsti ametiga?

A. L.: Oleneb, mis tingimustel ta teatri palgal on. Kui ta sisuliselt peakunstniku tööd teeks, siis jah, aga tegelikult ei ole meil ühtegi sellist peakunstnikku nagu mujal maailmas. Meie kunstnikud on saanud siiski rohkem loomingulist tööd teha.

Peakunstniku kohustuste hulka kuulub tõesti ka kõikvõimalike stendide ja jõulukaunistuste järele valvamine. Ta on nagu maja perenaine või peremees, kes peaks hoidma oma eriala raames süsteemi tervena. Kindlasti peaks peakunstnikule kuuluma teatris rohkem õigust otsustada ja kaasa rääkida. Tendents on aga hoopiski see ametikoht teatritest ära kaotada ja alles jätta vaid külaliskunstnikud, kes saabuavad võõrale pinnale,

kus nende töötingimuste üle otsustavad inimesed, kellele on selle eriala probleemid heal juhul võõrad, halvemal juhul ohustavad nende mugavust.

L. K.: Ja viimasel ajal tellitakse isegi maja jõulukaunistusi vabakutselistelt.

A. L.: Sellepärast, et teatrites ei olegi enam peaaegu koosseisulisi kunstnikke tööl. Iga lavastaja toob ju endaga kunstniku kaasa ja teatril on kergem see üks palk kokku hoida. Peakunstniku vastu on teatris minu meelest just töökojad. See on selline hierarhiline probleem, töökodade juhid ei taha, et nende üle on veel keegi peakunstnik, kellele nad alluvad. Me oleme juba praegu sinna punkti välja jõudnud, et töökojad võivad sulle öelda, mis nad kujundusest arvavad. See on elementaarne olelusvõitlus, võimuvõitlus.

P. J.: Sõltub teatrist. Mina küll oma peakunstnikuks olemise ajast ei mäleta mingit võimuvõitlust töökodadega. Vähemalt Draamateatris ei luba töökodade juhatajad üldjuhul enesele seksumist kunstniku loomingulistesse taotlustesse. See on ikkagi ka tööetika küsimus, igaüks vastutab oma töö eest ja tal on õigus oodata partnerilt sama. Ja ega peakunstnik ole ainult nagu kubjas, tema asi on ka näiteks juhtkonnas kaitsta töökodasid lollide otsuste eest. Peakunstniku positsioon kusagil loomingulise ja tehnilise personali piirimail teeb temast pigem nagu riikliku lepitaja.

J. L.: Seda diplomaatiat peakski võib-olla juba koolis rohkem õpetatama, sest see on väga oluline osa kunstniku tööst. Kunstnik peab suhtlema ka koristajaga laval, et mida ta ei tohi lapiga üle käia ja mida just peaks, nii kuni direktorini välja. Sa pendeldad nende kõigi vahel ja pead kõiki ka samas mõistma ja otsi kokku viima.

Me räägime ainult kujundusest, aga sõltuvalt lepingust kaasatakse kunstnikke ka reklaamplakati ja kavalehe juures.

L. K.: Viimasel ajal on hakanud teatris võimu haarama müügi- ja reklaamiosakonnad. Minul on olnud kokkupõrkeid just sellel pinnal, et öeldakse, et see plakat, mis sa praegu välja pakud, ei müü. Seal tekib sageli küsimus, et kas reklaam ei peaks ikkagi kuidagi lavastust kajastama. Tihti peale lüüakse need täiesti lahku, et siin on *marketing* ja siin on teatri tööprotsess ja neil on sein vahel. Ma olen väga päri, et teinekord tuleb disainer väljastpoolt ja vaatab oma värske pilguga, aga kui seda teevad müügimehed...

A. L.: Plakatidisain oli Kunstiakadeemias vanasti väga tugev, seal töötasid ja õppisid oma ala professionaalid, aga kui olen nüüd palunud mõnda inimest, kellest ma väga lugu pean, teha teatriplakat, kuulen ma selle peale ehmunud karjatust: „ei, mul on sellest teatrist piisavalt õudseid kogemusi!“. See on juba iseenesest kõnekas. Ühesõnaga, professionaale enam ei usaldata.

J. L.: Sageli on elemendid seotud: kujundusest liigub midagi kavalehele, kavalehelt plakatile, see võiks olla loogiline tervik. Võib-olla ongi teater hakanud kuidagi „pulkadeks“ lagunema, kuid tegelikult peaksid kõik inimesed teatris aru saama, mida nad üldse seal teevad. Lavastus on ju tegelikult see tuum, mille ümber kogu töö käib, kõik peaks olema selle teenistuses.

A. L.: Igasuguseid probleeme arutatakse, aga ükski neist ei puuduta õhtul toimuvat etendust, see on kõige viimane asi. Sinna õhtuse etenduse hulka kuuluvad ka näitlejad, keda koheldakse vahel üsna julmalt, rääkimata mingist kujunduse säilitamisest.

P. J.: See on sellepärast, et tüüpiline re-pertuaariteater on ametijuhendi-, mitte lavastusekeskne. Teatav arv töötajaid hakkab tingima seda, et eelkõige tuleb masinavärki töös hoida. Rutiin võtab võimu loomingu üle. Lavastusprotsessid oma heitlikkuses kujutavad süsteemi jaoks enesest pigem pidevalt korduvat kriisiolukorda. Tulemuseks on re-pertuaariteatri inimeste arenenud absurditaju ja huumorimeel.

J. L.: Hiljutine meeldiv kogemus heast koostööst pärineb minul Eva Klemetsi projektist „Relvad vastamisi“ Udriku laul. Mítmenädalane ühiselu ilma elektrita laiuksel viis sellise ühise tunnetuseni, et ükski lavastaja, näitlejate või kunstniku ettepanek ei tekitanud märkimisväärset vaidlust. Üksteisemõistmine oli kerge, tööprotsess kulges loomulikult. Keegi ei pidanud enda mõtte läbi surumiseks ennast tõestama hakkama. Üksteist aidati erinevates ülesannetes, aeti ühte asja. Kasulik ja silmaringi laiendav kogemus oli töötada kunstniku, teostaja, inspitsiendi, rekvisiitori, lavatöölise ja statistina. Samu rolle kandsid ka näitlejad. Sellistest asjadest võib sündida midagi tõelist.

Kui kunstnik ei moodusta mõne lavastajaga just kindlat tandemit, kuidas ta siis tööturul toimib?

L. K.: Olen kuulnud küll, et käiakse ka portfoolioga mööda teatreid, aga palju valutum oleks agendisüsteem. Míngi projekti puhul saadad agendile oma versiooni ja siis ta pakub seda teatrile. Või siis võiks korraldada konkursse, nagu arhitektidel. Ma arvan, et paljud lavastajad oleksid huvitatud läbi vaatama umbes viis varianti, sest võib-olla parim mõttekaaslane sirgeldab kogu aeg kuskil siinsamas sahtlisse, aga lihtsalt ei sa- tu temaga kokku.

A. L.: Ikkagi tundub, et Eesti on selleks liiga väike. Võib-olla Eestist väljapoole pakkumisel see töötaks.

Enne lipsas jutust läbi, et lavastust ette valmistades võidakse teatris öelda, et keegi niikuinii ei märka. Kas seda tunnet süvendab ka kriitika, mis räägib kunstnikutööst suhteliselt vähe?

L. K.: Loomulikult tahaks rohkem, aga muidugi adekvaatset kriitikat. Kahju, et see on peaaegu olematu. Tihti kantakse saavutus ka lavastaja arvele. Eriti nende kõige paremate, „nähtamatute“ kujunduste puhul. Seegi on üsna talumatu ja tekitab kutse-eeetika probleeme, kui pärast esietendust tullakse küsima, et kelle idee see oli, sinu või tema.

Ma ei tea küll fakte, aga ma arvan, et vanasti, kui eesriie avanes ja kujundusele aplaus tuli, siis räägiti küll sellest rohkem, aga teises võtmes, *à la* kes tegi parema tapeedi. Siis olid need asjad rohkem eraldi, praegu on piirid hägustunud. Sest teatridekoraatorist on ju vahepeal stsenograaf saanud.

Küsinud MADIS KOLK



EVİ RAUER

29. X 1915 — 17. IX 2004

Suuri ajaloolisi osi, dramaturgia tipprole ei ole mul olnud. Tahtsin väga mõnda karakterit mängida, mõnda kurja inimest, aga enamasti olid mul ikka sellised roosad ja helesinised naised. Lõpuks sain Ostrovski „Metsas“ mõisaproua Kurmõšskaja osa. Tema oli mu senistest töödest erinev.

Tore oli. Suure heameelega tegin „Libahundi“ Marit. Olen selline imelik inimene, et see osa, mida ma teen, saab mulle armsaks. Süvaanalüüsiv näitleja ma ei ole. Muidugi peavad inimese minevik ja tulevikuunistused teada olema, aga üldiselt käib mul kõik rohkem intuitsiooni järgi ja režissööri juhtimisel. Mismoodi see tuleb... ma ei teagi, mismoodi. Lihtsalt on mõnu teise nahka pugeda.

Elu võõra naha sees.
„Videvik“ 30. IV 1999



KALMER TENNOSAAR

23. XI 1928 – 20. IX 2004

Rahva armastus. Millega seda seletada? Rahva armastust ja lugupidamist ei saa lunnastada ühegi atestaadi ega rahvakunstniku tiitliga, seda tuleb iga päev uuesti ja uuesti teenida. Minu põlvkonnal aitasid mu lihtsad ja südamlikud laulud üle elada raskeid aegu, sisendasid hingepuhtust, avalat meelt, lootust kõige paremale.

Aastad on mälestuste mosaiik. Ja kui mu laulud ja esinemised on killuke teie mälestuste mosaiigist, mis kiirgab soojust-valgust, siis on mul lõpmata hea meel.

Lauluga läbi elu. „Viruskundra“ nr 4
(„Wõrumaa Teataja“ 25. VIII 1999)

1. oktoober
GUNNAR VAIDLA
kultuurifotograaf – 85

1. oktoober
VELLO TOOMEMETS
viuldaja ja helilooja – 50

2. oktoober
MERCEDES HINK
tantsija ja operinäitleja – 70

3. oktoober
ANDRES OTS
näitleja ja laulja – 60

6. oktoober
SIGNE PINNA
näitleja ja lavastaja – 95

7. oktoober
RENÉ HAMMER
laulja ja kultuuritegelane – 80

8. oktoober
AHTI MÄNNIK
laulja – 70

10. oktoober
LII TEDRE
näitleja – 60

11. oktoober
ASA KÄSI
näitleja – 75

13. oktoober
VILJA KRUSEMENT
laulja – 50

16. oktoober
RAILI SULE
muusikateadlane ja pedagoog – 60

17. oktoober
KALJU VEST
flötist ja pedagoog – 80

19. oktoober
KALJU TERASMAA
löökpillimängija – 70

30. oktoober
SIGRID ORUSAAR
flötist – 60



„MA EI OLE JU VALMIS. MA OLEN IGAVESTI POOLELI“

ÜLO TONTS

Mati Unt. Theatrum mundi. „Eesti mõttelugu“ 57.

Koostanud ja toimetanud Luule Epner. Tartu, „Ilmamaa“. 2004. 392 lk.

1

Seekord sobib alustada ka jutuks oleva raamatu pealkirjast. Mälu ütleb, et esimesena tuli selle sõnamänguga avalikkuse ette Marju Lauristin. Toimus see nii ammu nagu „Via regia“ ilmumisel. „Loomingus“ (1975, nr 10) avaldati Lauristini arvustus, pealkirjaks „Theatrum M. Undi“. Tundus leidlik ja vaimukaski, jäi meelde. Praegu sobiks ju kõnelda ka selle sõnade mängitamise endelisusest. Tollest ajast niisugust äratundmist ei mäleta. Teatriuendus oli parajasti nagu taandunud, mõnelt poolt peeti seda koguni lõppenuks. Mati Unt oli teatritööst loobunud ja toimis (vaba)kutselise kirjanikuna. Nii „Via regia“ kui ka selle kriitika lugeja jaoks oli oluline nimelt kirjanik Unt – noor ja nümmoodi andekas, et selle andekuse üle nagu ei olnudki vaja mõelda. Avameelsus ja vahetus inimese kujutamisel oli aina veel defitsiit. Ilma tegi selle proosa eksistentsiaalne elutunnetus, nagu kirjandusteaduse koodkeeles hiljem on üsna täpselt fikseeritud.

Palju vett on vahepeal merre voolanud. Kirjanik Unt on muutunud ja taandunud. Ega ometi unustatud, nagu mitmeandelise loomingu puhul mõnikord on juhtunud? Küsida saab nii ja teisiti, Lauristini pakutud sõna- ja tähendusmängu uus, arendatud variant sobib kenasti Undi mõtellooraamatu tiitliks. Koondatud on ulatuslik valik teatriga

seotud tekste ajavahemikust 1968–2004. Silmahakkavalt subjektiivne ja isikuline on see teatriilm. Küllap on siin aga tegemist ka nimelt selle algupärase eesti teatriramatuga, milles kontaktisolek maailma teatriga ja maailmateatriga, kui viimasegi olemasolu tunnistada või vähemasti tõenäoliseks pidada, märgataval ja veel rohkem aimataval viisil on reaalselt olemas. Unt näitab nendes sõnavõttudes tunnetusvälja avarust, kursisolekut ja teadmist, mis Eestis teada olevalt üsna ainuline. *Theatrum mundi*, objektiivne ja subjektiivne, laiem ja kitsam tähendus koos.

Võib muidugi ütelda, et raamatu nimi on suureline, on mäng. Nojah, aga mäng, mängimine kuulub lausa olemuslikult Undi loojaisiku ja loomingu juurde. Undi lähedalt-tundja Mihkel Mutt on tunnistanud, et ei suuda vahet teha, millal Unt on siiras, millal mitte. Ei tea küll, kas mängus tohib mittesiiras olla, aga see lähisuhtlemisest lähtuv tunnistus tuletab end lugemisel meelde. Teatritegemisse puutuvalt – mõtlen just soovi teatrimängu luua – on sellel mängumehel küllap vägagi tõsi taga olnud. Mispärast ei võiks see tõsidus seletada ja õigustada ka raamatu pealkirja? Kui tegemist on kord juba mastaapse andega nagu seekord, ei saa valida, nähtus tuleb omaks võtta koos kõigi selle külgede ja iseärasustega. Ande vastu ei saa. Mati Undi ande iseärasus on olnud ka tavalisest üle ulatuv uudishimu ja avatus, kontakteerumisvõime, vajadus ja suutlikkus palju teada saada ja teadmiseks võtta. Omaksvõtmine on teine asi, tähendab midagi muud. Unt ei ole

kõigi nende teadete ja teadmiste oma tervikuks kokkuliitmist kuigi tähtsaks pidanud. Niiviisi paistab, aga nii keeruliste asjade puhul on küllap targem küsimusi esitada kui neile vastata. Sobib ehk ütelda, et ta on üsna algusest peale püüdnud hõlmata hõlmamatut ning tulemus on sellele vastav. Mingil hetkel märkab lugeja, et hõlmamatu – raskesti hõlmata – on ka sellesse raamatusse koondatud teatriilm.

Inimene soovib või vähemasti igatseb selgust. Mati Unt ei ole erand: „Teater võiks tähendada ühte asja” (lk 139). Aga kohe sealsamas tuleb endale tunnistada, et selgus ei ole võimalik, kas või üksnes seepärast, et on olemas piiripealsed nähtused. Või mine tea, ehk saab niisugused asjad taandada ka ande eripärale. „Mina eelistan etendusi, mis on avatud süsteem. Täiuslik, lõpetatud etendus mulle ei meeldi” (lk 269). Kas ei oleks mõte täpsem, kui tsiteeritud tekstis „etendus” „lavastusega” asendada? Aga stopp – jutt käib ju nimelt selguse küsitavusest. Kui täpne olla, räägime hetkel küll teatritegemisest, mitte teatrist kirjutamisest. Nokk kinni, saba lahti ja niiviisi edasi.

Muljes kinnitab raamat, et Undi kaua ja ilmse pühendumisega ehitatud teatriilm ei ole valmis. Ei ole ka midagi niisugust, mida võiks kujutleda valmis saamas, lõpetatuna. Muidugi oleks veelgi imelikum mingit lõpetatust kujutleda dimensioonis, millele viitab raamatu pealkiri – maailmateatris. Ei ole ootamatu, et ka teatritehitaja ise paneb seda tähele. Siinse sõnavõtu pealkirjaks tõstatatud enesekohased teated on pärit raamatut lõpetavast napist tekstist „Vastuseid küsijatele” (2004). Sisukorra trükipildist võib järeldada, et tegemist ongi autoripoolse lõpumärkusega, mis nimelt selle raamatu lugejat silmas pidades kirjutatud.

2

Muljet pidevast teelolemisest ja mit-tevalmissaamisest on küllap omaltki poolt kinnitada aidanud Undi teater, nagu see laval on olnud ning aina on. Põneva repertuaarivaliku, üllatavate töötluste ja überpöörastega on lavastaja Unt korraldanud läbi aastakümnete ulatuva tulevärki, mis aina jätkub. Lavastajasse puutuvalt süveneb teatrimõtte-Unti lugedes küll äratundmine, et tema teatriteo atraktiivsus ja moodne kirevus on kaugelt enam teatrikunsti põhitõedele toetunud, kui me seda tähele oleme pannud. Et see tegemine algusaegadel sugugi libedalt ja mõnusasti ei läinud, annavad aimu ka „Theatrum mundis” korduvalt ette tulevad arvete klaarimised eesti teatrikriitikaga.

Kui lavastaja looming ja teatrist kirjutamine kõrvuti seada, selgub kohe, et esimene vormub aja toimel hoopis paremini tervikuks. Selle varasem osa lihtsalt kaob ja ununeb, muutub mälestuseks ja mälestuste mälestuseks. Siin ja praegu on olemas ning loeb ikkagi hilislooming, mille retseptsioon toimub juba varasemast erinevalt. „Kui oled saanud enam-vähemgi mingi arvestatava maine, võid tegelikult teha seda, mida tahad,” tunnistab lavastaja Unt aastal 2001 (lk 125).

Arvata võib, et selletaoline suhtumise muutus hõlmab ka seda, mis see lavastaja kirjutab ja ütleb. Erinevus muidugi selles, et mis kirjutatud ja trükitud, jääb alles, seda saab, kui huvi jagub, uuesti lugeda. Seda tegema mõtteloo sari tervikuna ning iga selle raamat eraldi ka kutsub ja ärgitab.

Kolme ja poole aastakümne jooksul kirja pandud teatritekstide kooslugemise üks olulisi järeldusi on, et tervikpildi teatud hajusus ongi seekord loomulik ja õige, peegeldab kirjutatu taga olevat tegelikkust. Koostaja ülesannet ei teinud see mõistagi lihtsamaks. Kui autor tervikuna on „muutlik ja eklektiline”, nagu

Luule Epner saatesõnas ka ütleb (lk 10), mis siis ikkagi on lõppvaliku jaoks õige ja kõige õigem? Ju siis on ka muutlikkuse ja püsimatuse esiletoomine olnud midagi, mida raamatu kokkupanemisel on tulnud omaette silmas pida.

„Theatrum mundi“ ülesehitus on tsüklikline ning sellega rööbiti üksjagu ka kronoloogiline. Ajateljel (1968–2002) jaguneb raamat kaheks. Esimene tsükkel „Teatriuenduse nõlvakult“ esitab kirjutisi aastatest 1968–1974 – noor Unt siis, aeg, mis järgnevas neljas tsükklis enam esile ei tule. Kronoloogiliste ridadena esitavad need aastatel 1980–2002 kirjutatud, ka räägitud („Kahekõned“). Võib kõnelda žanriprintsipi rakendamisest („Kaksteist arvustust“, „Kahekõned“). Mispärast esimese ja nelja ülejäänud tsükli vahele ajas tühik on jäänud – mine võta kinni. Kui „Kuradid ja kuningad“ (1989, teatri- ja filmikirjutiste valik aastatest 1965–1980) kõrvutavalt lauale tõsta, hakkab kohe silma, et vähemasti arvustuslikke tekste ilmus Undilt nendelgi aastatel omajagu.

Teatriuenduse algusajast pärit kirjutisi ei ole sellesse valikusse just palju mahtunud. Kuidas tagasivaade „Teatriuenduse algusest Nõukogude Eestis“ (räägitud 2001, trükitud 2002) neid täiendab ja kommenteerib? Intrigeerivaid teateid ja viiteid esitab tagasi vaatav Unt rohkesti. Küsimusi tekitavad need leheküljed ometi rohkem, kui varem tekinud ja uutele küsimustele vastuseid pakuvad. Sündmuste sees kirjutatu ülevõtte ei ole Unti huvitanud – veel üks näide muutlikkusest?

„Hermaküla ja Toominga teater ei olnud poliitiline. See mängis hulluse peale, normaalsuse vastu,“ kinnitab Unt kolmkümmend aastat hiljem. Irratsionaalsuse (hulluse) kõrval paneb ta tolle teatri esimeseks iseloomulikuks tunnuseks kirjandusevastalisuse. Viimasest kõnelevad Undi uuendusaegsed tekstid (näiteks „Gustav Suitsu õhtu järel“). Mi-

nevikust hulluse jälgede leidmine on keeruline ja tagasivaade ise jääb selles asjas vähesõnaliseks.

Kui uuenduslik teater ei olnud poliitiline, tekib uusi küsimusi. Kuidas siis ikkagi jääb Hermaküla lavastusega „Südasuvi 1941“? Võim muutus närviliseks aegsasti enne lavastuse valmissaamist, „Vanemuise“ juubeliprogrammist lükati lavastus välja. Ega tegijad (Unt nende seas) eriti ei püüdnudki varjata, et nad hakkavad kehtivale ajalookaanonile vastu. Arvata see lavastus uuenduslikust teatrist välja? Või kuidas ikkagi mõista Jaan Toominga kinnitust, et „Suitsu-õhtu“ oli „karje vabaduse ja parema maailma järele“ (Vastab koos meest. TMK 1994, nr 1, lk 5)?

Muidugi võib ka poliitiline teater eri tõlgendustes hoopis erinevaid asju tähendada. Eesti teatri sotsiaalne tähendus oli 1970. aasta paiku suur ning uuendajate looming võimendas seda mitut puhku veelgi.

Probleeme lisab puntrasse Jaan Toominga vastukaja Mati Undi teatriuenduse algust seletava teksti trükkimisele (Evald Hermakülalt, endast ja muust. „Sirp“ 8. II 2002). Filosoofiliselt kinnitab Toominga vastulause Undi tagasivaate üldistavat osa: pendlid samaaegses erirütmilises liikumises – kaos, mis kõik kokku midagi tähendab. Konkreetselt lükkab Tooming ümber Undi ühe põhijärelduse („eemaldumine kirjandusest ja ükskõiksus sõna vastu“): „Ma nimelt võimendasin oma lavastustes sõna (kirjandust) ainult teatrile omaste kujundite, võtete ja füüsilise tegevusega.“

Kõrvutan tekste ja tuletan meelde ammuseid lavastusi, millest enamikku olen vaadanud rohkem kui korra. Kuni on veel inimesi, kes toda teatrit tegid ja vaatasid, oleks küllap tulusam kõnelda, lähtudes konkreetsetest lavastustest ning seda ikka võimalikult tolles ajas ja ühiskonnas. „Tuleb püüda teha tänapäeva teatrit tänapäeva maailmale“ (lk 69).

Uuenduste algusaastatel oli eesti teater – ja muidugi mitte ainult see – mitmel viisil vägagi oma ajas ning uuendajate looming seal sees niisamuti. Mis ei tähenda, et vanadest tekstidest peaks loobuma. „Eyolf ja külalised“ näiteks, mis uuendusliku teatriga nimelt selle konkreetsetes tegeleb, tuletab uuenduse kaasaegsele vaatajale paljutki meelde, on tähelepanekutes täpne ning näitab, kui tihedat teksti noor Unt teatrist kirjutas.

Kas raamatu teine tsükkel „Teatrist iseseisva kunstialana“ peaks kuidagi keskseks tõusma? Võiks nagu niiviisi olla, kui meeles pidada, et kolmest ülejäänust üks esitab valiku arvustusi, teine usutlusi ja dialoogi ning kolmas – „Endast ja teistest“ – hoiab *varia* poole. Tsükklisse on aga liidetud arvukalt lühitekste, just „Sirbis“ ilmunut. Teemad vahelduvad kiiresti, süvenemiseks ei jää võimalust.

Unti kui arvustajat olen alati lugeanud erilise huviga. Et tal arvustuse kirjutamise mall hoopiski puudub, oleks küllap näidanud ka väiksem valik kui see, mis siin esitatud. Kordumatutes on võlu, mis mõnikord kahjutundega segatud. Näiteks siis, kui oled lugenud Juhan Viidingu Hamleti tutvustust Mikk Mikiveri lavastuses („Seitsmes ja loode-tavasti mitte viimane“). Selletaolisi rollijäädvustusi on meil kirjutatud harva ning ka selles raamatus esitatud valikus on see omas laadis ainuke.

Raamatu selles peatükis jäi silma ka ainus faktikomistus, millel küll täiesti puudub sisuline tähendus. Lilli Prometi „Los Caprichose“ lavastaja ei olnud Epp Kaidu, vaid Kaarel Ird (lk 202).

Kui püüda end kujutleda napimate taustteadmistega (nooremaks) lugejaks, võiks siis just raamatu kahe viimase tsükliga suhtlemine kuidagi lihtsam ja käepärasem olla? Niisugune küsimus-oletus tekib, ja mitte abstraktselt, vaid ikka sellepärast, et lugejale pakuvad need

osad raamatust kui avatumad kõige rohkem. „Endast ja teistest“ on väga täpne formuleering. Need pooled on Undil andeomaselt koos, mis rikastab just „teistest“ kõnelemist. Kas ei ole just selles tsükklis kirjaniku juures- ja lähedalolek kõige tuntavam?

Juba liiga lapidaarsena mõjub „Kaarel Ird...“. Nagu Unt isegi oli ka Ird väga isikupäraselt andekas inimene, kelle isiku pildistamisel ei ole iroonia kuigi kohane. Oleks ehk olnud sobiv meelde tuletada, et Unt on Irdist ka üsna teistmoodi kirjutanud („Irdi juubeliartikkel“, vt „Kuradid ja kuningad“).

Raamatu lõpuosa, ligikaudu kolmandiku üldmahust, on endale saanud „Kahekõned“ – viis intervjuud ajavahemikust 1983–2001, lisaks näitleja ja lavastaja (Andrus Vaarik – Mati Unt) „suvedialoog“ aastast 1999. Kui kirjutatud ja räägitud tekstide mahuproportsioon ka ootamatu tundub, peaks lugemine need kahtlused hajutama. Usutletava roll – võimalus endast ja oma tööst kõnelda – sobib Undile. Usutlustes puutume vahetumalt kokku eelnevalt loetu isikulise tagapõhjaga – lavastajaga, kirjanikuga, inimesega. Ei tea, kas teatrimõttele sügavust lisandub, mõistavamaks saab see küll.

Esile tõuseb aastast 1990 pärit TMK-usutlus „Küsib ja vastab“. Küsija (Reet Neimar) tarkust näikse olevat võimendanud hetke erilisus, iseseisvuse lähedaloleku äratundmine. „Kahekõned“ näitavad omal viisil, et Unt „ei ole valmis“. Veel lugemise järel tuleb ette rohkesti vastuseid, mis ahvatlevad oma avameelsusega eelkõige jutuaajamist jätkama.

3

Sari „Eesti mõttelugu“ ilmub kümnenadat aastat. Üsna kohe peaks kuuskümmend köidet riivulis reas olema. Ambitsioonikas nägemus on realiseeritud viisil ja mõõdus, mis ei saa muljet

avaldamata jätta. Imponeerib, kui avaralt ja paljumõõtmeliselt on rahvuse vaimuolu ja rahvuskultuuri nähtud.

„Theatrum mundi” on sarja 57. raamat ja teine teatriramat. Esimene oli Jaak Rähesoo „Hecuba pärast” (1995). Kas terviku ja osa proportsioonis miski häirib? Kui, siis on see ilmselt arvamine (teadmine?), et teatri tähendus eesti rahvuse ja kultuuri loos on olnud suur. Mis küll „Eesti mõtteloo” võimaluste kohta teatrimõtte esitamisel just palju ei ütle. „Eesti teatri mõttelugu ei ole eriti pikk ega rikkalik. Üheksateistkümnenda sajandi lõpukümnenditest tänaseni on see peamiselt teatrikriitika ajalugu.” Nii viisi näeb „Theatrum mundi” saatesõna alguses asjade seisu Luule Epner. Ei ole nagu millelegi vastu vaielda. Kui ehk küsimus sellest, kas oleme ikka kindlad, et kriitikal ei ole teatrimõttega tõepoolest suuremat tegemist olnud.

Paljud eestlased on huviga teatrit teinud. Veel suurem hulk eestlasi – suhteliselt suur osa rahvast – on esimeste tegemist usina teatriskäimisega tunnustanud ja toetanud. Mis ju selle kunstiala puhul tavalisest hoopis enam tähendab. Nüüd siis tuleb välja, et selle üle, kuidas teatrit teeme, kuidas veel teha oleks võinud ja tegema oleks pidanud, oleme vähe mõtelnud, vähemasti vähe kirjutanud, sõna võtnud.

Kas teatrist mõtlemine (kirjutamine) teeb teatri paremaks? Või kas see vähemasti aitab selgitada, missugune on – peaks olema – parem teater? Umbes niimoodi sobiks teatrimõtte raamatut kätte võttes küsida küll. Mati Undi teatriramatu puhul küllap veel eriti, sest teatrist kirjutaja on seekord ühtlasi ja ennekõike teatri tegija, kes end loominguus tõestanud.

Käepärast on „Eesti mõtteloo” tutvustamistrükis aastast 1993. Plaanis olevate autorite loetelu selles on pikk. Sealt ei leia aga kaugeltki kõiki neid rahvusliku teatrimõtte väheseid kirjapanijaid,

kes Epnerile meelde tulid, kui ta juba tsiteeritud saatesõna kirjutas. Nüüdseks raamatu saanud kahe autori kõrval esindavad selles plaanis teatrikunsti veel Karl Menning ja Voldemar Mettus. Kuidas jääb ikkagi Kaarel Irdi ja Voldemar Pansoga, kes olid omas ajas ka Mati Undi nägemuses „suurejoonelised liidrid” („Mida tähendab mulle teater”). Lisada võib, et nende kahe liidripositsiooni aitas veelgi esile tõsta, kui palju nad teatrist ja teatrikunstist kirjutasid ning missugusel mõtte- ja sõnakunsti nivool seda tegid.

Tegusat teatrimõtet on seni ilmunud mõtteloo raamatutes küll üksjagu rohkem, kui eelöeldust järeldub. Kultuuriväljale jõudnud eestlane on seal sageli mitmekülgne olnud – mida ka Mati Undi lugu ja uus raamat aitab meeles pidada. Sarja avaraamatus, Juhan Luiga „Mäss ja meelegaigus”, leidub 1912. aastast pärit essee „Aforismid näidenditest ja näitlejatest”, mis praegugi huviga loetav. Teatrikunst on Hanno Kompuse mõtteloo-raamatu „Maailm on sündinud tantsust” (1996) oluline ainekomponeent. Hando Runneli raamatust „Jooksu pealt suudeldud” (1998) leiab essee „Teatrimälestusi”. Pärit on see tekst „teatriuueenduse nõlvakult” ning aitab meelde tuletada, kui intensiivselt Eestis kuuekümnendate lõpul ja seitsmekümnendate algul aru peeti, mis teater on ja olla võiks. Ei pea ju lugedes Runneliga koos kahtlema, „kas teater üldse ongi kunst” („Jooksu pealt suudeldud”, lk 77). Undi seisukoht selles asjas *anno* 1999 on undilikult jaatav: „Mina ei oska tegelikult mitte midagi. On aeg see üles tunnistada. Noh, ehk anne on, midagi ebamäärast. Aga ma tean ainult seda, mis on kunst, ja iseäranis hästi tean ma, mis tähendab kunst minu jaoks” (lk 340).

KOLM VERSIOONI ROSSINIST

Liis Kolle lavastustest „Sevilla habemeajaja”, „Sinjoor Bruschino” ja „Abieluvelksel”

ESTER VÖSU

„Sevilla habemeajaja”

Muusikajuht **Mihkel Kütson**. Lavakujundus: **Liina Keevallik**. Kostüümid: **Reili Evert**.

Osatäitjad: Rosina – **Merle Jalakas**, **Tatjana Romanova**; Almaviva – **Mati Kõrts**, **Jan Oja**; Figaro – **Aare Saal**; Bartolo – **Taisto Noor**, **Jaan Willem Sibul**; Basilio – **Rando Piho**, **Märt Jakobson**; Berta – **Karmen Puis** jt.

Esietus 22. XI 2003 „Vanemuise” väikeses majas.

„Abieluvelksel”

Muusikajuht **Stewart Emerson** ja **Premil Petrovic**. Dramaturg **Matthias Nöther**. Lavakujundus: **Lars Betko**. Kostüümid: **Mathias Werner**.

Osatäitjad: Edoardo – **Patrick Vogel**; Fanny – **Nicoleta Radu**; Mill – **Simon Weinert**; Slook – **Thornbjörn Björnsson**; Norton – **Murat Azikada**; Clarina – **Katja Jurowski**.

Esietus 2. V 2004 Hochschule für Musik „Hanns Eisler” (Berliin).

„Sinjoor Bruschino”

Muusikajuht ja dirigent **Aivo Välja**. Lavakujundus: **Liina Keevallik**. Kostüümid: **Reili Evert**.

Osatäitjad: Florville – **Urmas Põldma**, **Mati Kõrts**; Sofia – **Angelika Mikk**; Gaudenzio (Sofia isa) – **Aare Saal**, **Rauno Elp**; Bruschino (isa) – **Olari Viikholm**, **Mati Palm**; Bruschino (poeg) – **Andrus Kirss**, **Mart Mardiste** jt.

Esietus 11. VI 2004 Vene Draamateatris (Rahvusopera „Estonia”).

Kui palju on viimasel kümnendil meie muusikateatri¹ pilti lisandunud uusi noori lavastajaid? Nende kokku lugemiseks ei lähe vaja isegi viit sõrme. Käesolev kirjutis pühendub ühele neist vähestest, **Liis Kollele**, kellest ooperilavastaja diplom on vaid ühe kirjaliku töö kaugusel. Diplomilavastus „Abieluvelksel” etendus tänavu mais Berliinis, lisaks sellele tulevad artiklis vaatluse alla „Vanemuise” „Sevilla habemeajaja” ja „Estonia” „Sinjoor Bruschino”.

Proloog: koomiline ooper kui väljakutse

Tänapäeva mõistes võib Rossinit nimetada XIX sajandi alguse menukaks itaalia popmuusikuks. Selle edu aluseks oli eeskätt eredate meloodiate rikkus tema teostes. Rossini kerguses ja lihtsuses on oma võlu. Tema kiindumus selgetesse kõlavärvidesse, kiiretesse rütmidesse ja elavatesse meloodiatesse kompenseerib tihti nõrgad kohad dramaturgias.² Rossini oli ärivaistuga meelelahutaja, kes oskas aimata, mis rahvale meeldib – Rossini-aegne publik ei armastanud traagilise lõpuga lugusid ega dramaatilisi keerdkäike (vrld *happy end* Hollywoodi filmides) ja vajas rasketel revolutsioonilistel aegadel midagi kergem ja lõbusat. Ühtlasi oskas helilooja vältida konflikte ühiskondlikult tähtsal positsioonil olevate isikutega. „Sevilla habemeajaja” on võrdlemisi pretensioonitu sisuga, kuna sealt on välja roogitud kõik Beaumarchais’ Figaro teravad märkused sotsiaalsete suhete ja poliitilise olu-



Stseen ooperi „Sevilla habemeajaja” etendusest „Vanemuises”.

Kolle lavastuse aegruumi võiks paigutada tänasesse päeva „kusagil Euroopa linnas”, „glamuuri” asemel vaatab sellest vastu „klamuur”.

korra kohta. (Meenutuseks: prantslase näidend valmis 1775. aastal Suure Prantsuse revolutsiooni õhkkonnas.) „Rossinilik” tähistab muusikat, mis on kergesti haaratav ja sundimatult meelelahutuslik, pannes meid jala või peaga takti lööma ja mõjudes veel tänapäevalgi sama haaravalt nagu „ABBA” ja „Boney Mi” lood diskopõlvkonnale. Peale selle on Rossini muusikal võime äratada rohkelt visuaalseid kujutelmi, veelgi täpsemalt, selles on midagi filmilikku ja tema populaarseid meloodiaid on ka filmides tihti kasutatud.³ Rossini koomiliste ooperite tänapäeva ekvivalendiks sobivad minu arvates kõige paremini Hollywoodi romantilised komöödiad. Kogu see kergus ja populaarsus ei pruugi aga Rossinit mängukavva võttes praegustele teatritegijatele kergelt kätte tulla. Lauljatele on tema muusika vokaalne väljakutse (muidugi on Rossini koloratuurideuputus ka paras annus vokaalset eputamist), dirigendile muusikaline väljakutse – kuidas saavutada

seada erilist sära ja kergust –, lavastajale aga...

Arvan, et mitte ainult Rossini koomilised ooperid, vaid koomiline ooper kui žanr üldse on lavastajale suur väljakutse. Näib, et koomiline sõltub oma ajast ja kultuuriruumist rohkem kui traagiline. Inglise teatriguru Peter Brook usub, et komöödia juured on arhettüüpides, mütoloogias, korduvates põhisituatsioonides – baasis, millelt lähtudes saab alati luua uusi variatsioone. Head komöödiad, tõelist meelelahutust, nimetab Brook „rämedaks teatriks” – see on tõeline rahvalik teater, mis ei põlga ära kohalikke nalju, liialdusi, eri ajastutest pärit kostüüme ja ülesastumisi linnaväljakutel.⁴ „Räme teater” on igasuguse traditsiooni, hiilguse ja ülespuhutuse vastane. Tihti unustatakse ära, et komöödial on lisaks lõbustamisele veel teinegi, sotsiaalkriitiline funktsioon, milles autoriteedi ja staatuse sümbolid karikaatuurideks muudetakse ja sotsiaalsed identiteedid ümber mängitakse.⁵ Oma



„Sevilla habemeajaja” täht Aare Saal trendijuksur Figaro osas. Selle kuju prototübiks võiks pidada Moskva miljonär-tippjuksurit Sergei Zverevit.

parimatel hetkedel mõjub komöödia kainestavalt, tuues meie ette ühiskonna valupunktid. Komöödia tekitatud kartarsis vallandub vabastavas naerus ning osaliselt ka šoki astme kaudu, mida ta publikus tekitab. Üheks „rämeda teatri” ehadaimaks väljundiks teatriajaloos oli *commedia dell’arte*, professionaalsete näitetruppide kunst⁶, mis sündis XVI sajandi Itaalia tänavatel. Nende edu põhines eeskätt meisterlikel näitlejatel, kes mängisid virtuoosselt tüpaaže, keda kohtame hiljem nii Molière’i ja Shakespeare’i kui ka Rossini koomilistes teostes, kelle näitlejameisterlikkus oli eeskujuks nii Charles Chaplinile kui ka Vsevolod Meierholdile. Eestis näib *dell’arte* vaim liikuvat Elmo Nüganeni, tema lennukaaslaste ja õpilaste seas.⁷

Rossini toob *opera buffa*’sse neli standardset tegelast: subretist *prima donna* (metsosopran või sopran), kerge lüüriline tenor, *basso cantante* või bariton (tihti ironiliselt väljenduv) ja *basso buffo*, kelle vokaalis on oluline selge artikulatsioon

ja kiirkõnelisus ning koomilise efekti suurendamiseks ulatub häääl kohati baritonini.⁸ Vaadeldavas kolmes ooperis võib tegelased samuti jagada *dell’arte*’likeks tüüpideks: noored armastajad, kes võitlevad oma õnne eest; neid abistavad nupumehed ja tagurlikud vanamehed, kes püüavad noorte abiellumist nurjata. Olgu vahelepõikena mainitud, et Eestiski tuntud itaalia teatrimees Dario Fo lavastas „Sevilla habemeajaja” 1992. aastal Hollandi Ooperis just *commedia dell’arte* stiilis. Rossini ooperites avalduvad ilmekalt kõik itaalia koomilise ooperi erijooned – keerukas ja kiirelt arenev intriig, suured ansamblistseenid ja n-ö kõrvaleütlemised, mis ju meilgi hästi tuntud XIX sajandi esimestest algupärastest näitemängudest. Rossinil puudub kindel eristus koomilise ja tõsise stiili vahel⁹, need ei ole ainult *slapstick*-komöödiad, neis on sentimentaalseid ja süngeidki dimensioone, samuti omajagu künismi. Farslike ooperite („Sinjoor Bruschino”) puhul kohtame „Charley

tädist" tuttavaid tobedaid olukordi – kõikvõimalikke äpardusi, tegelaste identiteetide segijamisi ja ehedat komejanti, aga peale selle ka puhtmuusikalisi nalju (nt „metsik“ muusika lembestseenides, leinamuusika koomilistes lõikudes jms). Viimastele saab muidugi pihta see, kes oskab selliseid muusikalisdramaturgilisi nükkeid tabada.

Koomilises ooperis saab panna tegevuse ja tegelaste tunnete keerdkäigud ning kõige absurdsemadki süžeeleiniid seostatud vormi ja seetõttu on võimalik näiteks paljude tegelaste tunnete ja reaktsioonide näitamine samaaegselt. Ansamblites võib küll kaduma minna iga tegelase verbaalne sõnum eraldi, ometi säilivad neis erinevate tundetoonide põhijooned. Koomilises ooperis võib tänu muusikale luua dramaatilisi allhoovusi, andes edasi arenguid tegelase emotsioonides ja muutusi tema psüühikas. Kui võrdleme muusikas loodud farsisituatsiooni sarnase olukorraga draamas, siis sellist hoogu, milleni koos muusikaga jõutakse, on ainult sõnalis-mänguliselt väga raske saavutada. Näiteks loovad „Sevilla habemeajaja“ *crescendo*’d ja intensiivsed rütmid mõnikord lausa pöörase atmosfääri. Tõsi, muusikalised naljad mõjuvad meile teisiti kui sõnalised ja kehalised. (Koomilise bassi kiirkõnelised aariad panevad pigem imetlema laulja sooritust.) Koomilise ooperi karakterid saavutavad muusika kaasmõjul aga sõnateatri koomöödia tegelastega võrreldes kohati täiesti irreaalse mõõtme, *opera buffa*’s on teatavat „hullust“, mis annab lavastajale palju võimalusi, kui ta oskab neid kasutada.¹⁰

Lavastaja kolm maailma – postmodernistlik, dell'arte'lik, rossinilik

1. Häälustus, üldmulje, stsenograafia

„Sevilla habemeajaja“ on ooper, mille meloodiaid (kas või mobiilihelina-na) tunneb vist enamik inimesi lääne

kultuuriruumis, ka need, kes pole Rossinist ega tema ooperist midagi kuulnud.¹¹ Tuntud teos tagab juba pool võitu. Ootusi kujundas ka Liis Kolle õnnestunud „Salakütt“ ja paljudel kahtlemata ka 2001. aastal Tallinnas ja Tartus gastroleerinud Läti Rahvusooperi vaimukas ja muusikalisel kõrgtasemel lavastus. Kui lätlased olid toonud Rossini ooperi tegevuse 1960. aastate glamuursesse keskkonda, siis Kolle lavastuse aegruumi võiks paigutada tänasesse päeva „kusagil Euroopa linnas“ (reklaamtahvliid, neoontuled, metallkonstruktsioonid), milles „glamuur“ on asendunud „klamuuriga“. Eelhäälestus oli küll pisut ebaühtlane – lavastuse atraktiivne plakat (**Madis Palm**) kaldus esitama pigem tõelist glamuuri, stseeni modellide ja filmistaaride elust. Vaimukas kavalleht nii ühte kui teist, pigem küll parodeerides meie klatši-, lähisuhete-uudiste ja välise sära maiast „Kroonika“ maailma. Iroonia ja paroodia on Kolle poolt armastatud võtted. Haakudes postmodernistliku esteetikaga, lubavad need suhtuda kõrgendatud ootusteta nii ooperižanrisse enesesse kui ka vastavasse lavastajanägemusse. „Sevilla“ viisaka konservatiivsusega esitatud avamäng ja esimese pildi alguses avanenud lavapilt löid üllatama paneva kontrasti; loovaid ebakõlasi jätkus lavastuses küllaga. Etendus sai hoo sisse kohe, kui prügikastile positsioneerunud Al-maviva (**Mati Kõrts**) ümber kogunenud pillimehed „musitseerima“ hakkasid. Kõige erinevamate subkultuuride (punkar, metallist, kõrtsimuusik, rahvamuusik jpt) esindajate kirev seltskond ületas oma koosseisu fantastilisusega kaugelt „Salaküti“ samuti väga isikupärastest tüüpidest koosnenud koori. Leian, et Liis Kollel on imetlusväärne oskus „Vanemuise“ ooperikoori mehi inspireerida ja igatühest mingi oma minirolliga tegelane kujundada. Tõsi, hiljem, sõdurite-na, mehed enam nii vapustavad ei ol-



„Abieluveksel” Berliinis – heas mõttes „vana kooli” teater, traditsiooniline romantiline komöödia, milles nappide vahenditega on loodud nii rollid kui ka lavakujundus.

nud, küllap vähese rividrilli viga. Teine noor (ooperi)lavastaja Vahur Keller väidab oma hiljuti kaitstud magistritöös, et „hea ooperilavastuse tunnuseks on see, kui tegevuslik kujund mitte ei õigusta ega korda (st illustreeri) muusikalist kujundit, vaid asub muusikalise kujundiga dialoogi”¹². „Sevilla” kiituseks peab ütlema, et sellist kreatiivset dialoogilisust jätkus, iga roll ja misantsteen oli mõtestatud ja muusikaga seotud. Eraldi tunnustust väärib seegi, et lavastuse atmosfääri oli laiendatud ka lavalt välja poole¹³ ning Tartu Kiirjuuksuri abiga (sealne juuksur **Jaanus Urb** on „Vanemuise” ooperikoori laulja, kes õpetas ka **Aare Saali** Figarole vajalikke oskusi) said soovijad lasta endale vaheajal soenguid modelleerida.

„Abieluvekslit” ei saa ma kahjuks hinnata võrdsetel alustel „Sevilla” ja „Bruschinoga”, kuna olen näinud vaid

etenduse videot. Meenutuseks: kui „Bruschino” oli eeskätt lõputöö paljudele EMA laulueriala tudengitele, siis „Abieluveksel” oli Liis Kolle diplomilavastus. Video oli täiesti tasemel. Heli kvaliteet jättis küll soovida, ent kokkuvõttes sain lavastusest siiski nii hea ettekujutuse, et julgen sellest siinkohal kirjutada. Ooper esitati muusikajuhi professor **Stewart Emersoni** soovil originaalkeeles, üheks põhjuseks küllap ka lauljate seltskonna rahvusvahelise. „Abieluveksli” puhul oli mul väike kahtlus, kas Liis suudab oma kolmanda samasse hooaega mahtuva Rossini lavastusega midagi uut ja huvitavat öelda. Ja pean tõdema, et suutis. Kolmest koomilisest ooperist jättis just „Abieluveksel” kõige terviklikuma mulje, ehkki selles polnud nii rikkalikult lavastuslike ideid kui ülejäänutes. Saksa kriitika eskujul võiks lavastaja lähenemist

nimetada konservatiivseks. Mängiti *Hochschule Für Musik „Hanns Eisler“* stuudiolaval ja avatud ruumis haarati kõik asjaosalised kohe etendusse – nii lava taha asetatud orkester, etendajad kui ka publik lava ees. Avamäng oli tegevusega täidetud nagu „Sinjoor Bruschinoski“, aga see ei olnud tühi-jooksmine, vaid juhatas publiku sundimatult fiktsionaalse ruumi, kaupluse lao maailma. Kogu etenduse vältel muutumatuna püsinud lavakujundus, mis oli loodud nappide vahenditega, kasutades vaid suuri karpe ja paari treppredelit, moodustas selge ja funktsionaalse terviku. Karpidel sai istuda, vahepeal peitsid nad endas näitlejaid või muundusid armupesaks, samuti sai sinna kasutuks muutunud rekvisiidi hoiule panna. Redelid omakorda laiendasid liikumisjoonist ka vertikaalis ja võimaldasid rivaalidel sealt efektset sõnasõda pidada.

„Sinjoor Bruschino“ esietendus Eestis esmakordselt, olles ühtlasi Liis Kolle lavastajadebüüt „Estonias“, ja vähemalt minu häälestus selleks lavastuseks oli hajus. Kuulasin muusika plaadilt üle ja sain mingi ettekujutuse sellest farslikust koomilisest ooperist, mille kõik muusikalised naljad mulle paraku minu harimatuse tõttu kohale ei jõudnud. Kuid kõlama jäi kerge ja sundimatu meeoleolu. Lavastuse reklaam oli sõna otseses mõttes hämar – tume koloriit, väikesed tunkedes inimfiguurid tõukamas „Estonia“ hoonet ratastega alusel. Kuhu? Hoolikamalt silmitsedes võis eristada kuldset lavaportaali ja viia otsad kokku – „teater teatris“. Kui veel lavastuse reklaamtekstist lugesin, et „kõigil tegelastel on „Bruschinos“ kaks rolli, üks, mida nad etendavad laval, ning teine, mis elu nad elavad reaalsuses, ning fantaseeritakse, millised võiksid lauljad olla oma päris elus – kes harrastab joogat, kes poksi...“, siis ootasin juba põnevusega, kuidas Liis see-

kord oma lemmikvõtet rakendab. Avamängu eel lava ees närviliselt edasi-tagasi kõndiv mobiiltelefoniga härra mõjus millegipärast kulunud novaatorluse-na ja tundus üldse mitte asjasse puutuvat. Avamängu alates ning eesriide avanedes ooperlikke poose võttes ja ringi sebiv Florville (**Urmas Põldma**) ning tunkedes jalutavad „lavatöölised“ ei suutnud siiski hoogsat algust luua. Ka muusika ei tõmmanud kaasa. Kui mobiilne „lava“ Vene Draamateatri laval ümber keerati, hakkas see koos raamivate tulede ning hilisema punktvalgusega üha enam meenutama kitsilikkude varieteeteatrit. Koosmõjus saali interjööri-ga tundus kujundus aga üle soola-tud – Vene Draamateatri saal ise on ju niigi paras kits kõigi oma kullatud kipsnikerdustega.¹⁴ Lavastuse reklaamplakati tume koloriit näis olevat kandunud lavale, valgusrežiigi (Airi Eras) oli kuidagi tuhm ja väsinud.

Mulle tundub, et ooperi puhul on iseäranis oluline, millises stsenograafilises keskkonnas lavastust mängitakse, milline sünergia lavastaja ja kunstniku vahel tekib. Võrreldes Liis Kolle koostööd **Mathias Werneriga** „Salakütis“ ning **Lars Betko** ja Werneriga „Abieluvekslis“, oli neis tulemus märksa terviklikum kui „Sevilla“ või „Bruschino“ puhul (dekoratsioonid **Liina Keevallik**, kostüümid **Reili Evart**). Näib, et Liisi lavastajakäekiri paistab paremini välja pigem napimas ja stiililt ühtlasemas kui mitmekesiselt tihedas lavaruumis. „Sevilla habemeajaja“ stsenograafia tundus mulle juba maketti vaadates liiga tihe. Muidugi, „Vanemuise“ väikese maja lava on paras pätkel igale kunstnikule, kes ei taha minna sellise minimalismi teed nagu Ervin Õunapuu „Tosca“ puhul. „Sevilla“ kujunduse suurim puudus oli odav (hõredavõitu must kangas, hõbedane kartong) ja kokku klopsitud üldmulje (logisevad ja värisevad konstruktioonid), mis suuresti tulenes ka

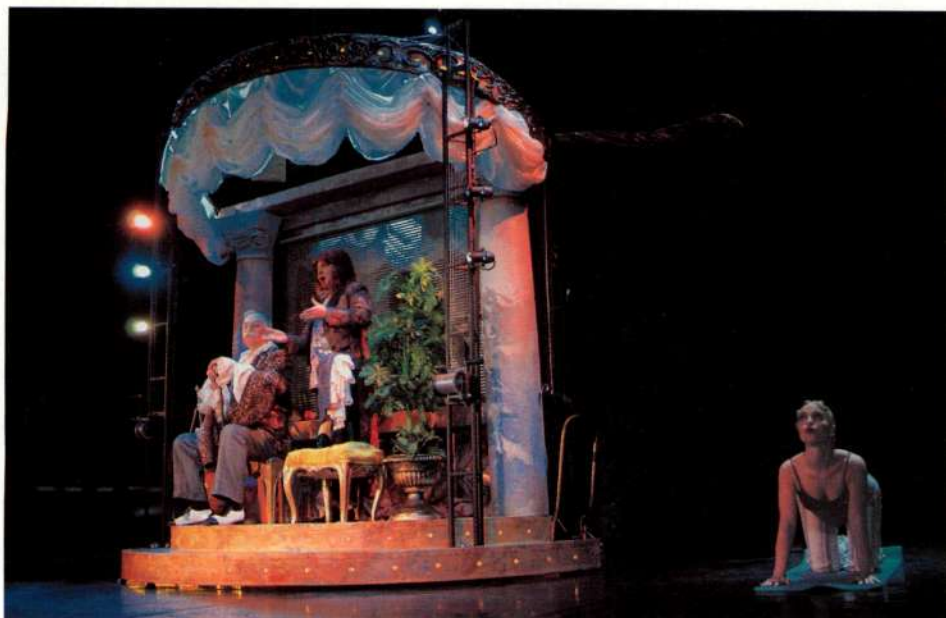


Kolle lavastajadebüüt „Estonias“, „Sinjoor Bruschino“, ei paista silma hoogsa algusega, kuid etenduse kulgedes saavutatakse kerge ja sundimatu meeleolu. Laval Aare Saal, Olari Viikholm ja Urmas Pöldma.

töökodade teostuses... „Bruschino“ maailm – „lava laval“ – oli väga hea idee, aga kas Vene Draamateater oli ikka selle näitamiseks sobiv koht? Kui juba üritada ooperit tavapärasest keskkonnast välja lükata, siis oleks võinud valida hoopis vabaõhuruumi. Kolmest Rossini-lavastusest kõige otsesemalt *commedia dell'arte*’likke jooni evinud „Sinjoor Bruschino“ oleks nii oma materjalilt kui ka mastaapidelt (väikesekoosseisuline orkester) võinud lõpuni „rämeda teatri“ esteetikat arendada ja minu arvates oleks selle mängukoht võinud olla näiteks hoopis kuskil Tallinna vanalinnas, mis ju renessansikomöödiiale igati sobivat keskkonda pakunuks. Teine võimalus oleks olnud viia see ooper rahvani nii, nagu tegi Ingo Normet oma tudengite ja „Kosjasõiduga“ 2002. aasta suvel. Leian, et nii meelelahutuse kui ka teatrikunsti taseme hoidmise seisukohalt sobib Rossini farss ringsõitudeks paremini kui nii mõnedki muusikaliprojektid.

2. Kontseptsioon ja teostus

„Sevilla habemeajaja“ kontseptsioon puudutas mind vaatamata mõningatele ebakohtadele kõige enam, olgugi et tervikuna oli „Abieluveksel“ korralikum töö. Kindlasti mängib siin oma osa ka isiklik suhe lavastusega (dramaturgiks olemine), aga lavastaja poolt „Sevillas“ esitatud loos oli siiski piisavalt siirust, haaravat mängulisust ning lavastuslikke ideid, mis mulle imponeerisid. Kohe prooviprotsessi alguses rõhutas Liis Kolle, et „Sevilla“ pole tema jaoks ainult ülevoolavalt lõbus teos, vaid selles on ka süngemaid noote – kusagil taamal on käimas sõda. Kontseptsiooni väljatöötamine langes ju aega, mil USA oli oma järjekordsel Iraagimissioonil ja Eesti poliitikud leidsid selle õigustatud olevat. Esimese vaatuse finaalis lavale marssinud sõdurid ei mõjunud küll nii õõvastavalt, kui võinuksid, „mängusõduritena“ olid terviku kontekstis aga isegi usutavad. Kaadrid „Vanemuise“ pommitamisest ja üles-



„Sinjoor Bruschino” lavastusse on Kolle pikkinud absurdi kalduvaid detaile – lauljate kõrvale ilmub kord poksikotiga heitlev mees, kord joogaharrastaja... Ideena huvitavad lisandid, kuid selles kontekstis need siiski hästi tööle ei hakanud.

ehitamisest viitasid kaugemasse minevikku. Kes tahtis, nägi selles vihjet tännastes kriisides siplevale „Vanemuisele”. Paraku jäi nende arhiivikaadrite kasutamise põhjendatus tänapäevale vihjamise seisukohalt küsitavaks. Kokku võttes jäid süngemad ja dramaatilisemad tonaalsused „Sevillas” siiski tagaplaanile, mõjukaimatena meenub hetk I vaatuse lõpu aegluubis pilti tardunud ansamblist ja Rosina murdumine II vaatuses, milles „tormi”-muusika ja katkend filmist „Titanic” koos etendaja liikumisega löid võimsa efekti.

„Sevilla” täht oli trendijuksurist Figaro – Aare Saal. Selle kuju tänaseks reaaleluliseks prototüübiks võiks pidada Moskva miljonärist tippjuksurist Sergei Zverevit, kes hiljuti ka Eestit visiteeris ja kelle elustiiliga said „Kroonika” lugejad tutvuda. Liis Kolle esialgne soov oli esitada kõiki takistusi trotsivate noorte armastuse lugu, järk-järgult muutus see aga ikka enam multifunktsioonärist Figaro looks. Aare Saal nägi

Figaro osaga vaeva ja tulemus oli seda väärt, ehkki usun, et ta oleks suutnud näitlejameisterlikkuses veelgi kaugemale areneda. Eriti keerukas oli saavutada samaaegselt sundimatu popstaarilik liikumine ja hea vokaalne sooritus kavatiini esitamisel. Tema ekstravagantsed soengud ja kostüümid võimendasid liikumisjooniseid, kehakasutust ja žeste. Reili Evarti kostüümid olid võrdlemisi julged, piisavalt ekstravagantsed ja arvestasid etendaja füüsisist. Aare Saali Figaros oli poolmüütilise androgüünse tegelase hõngu, seda eriomast koomilise ooperi irreaalset hullust, millele on tähelepanu juhtinud Herbert Lindenberger.

Teatriuurijana ja ooperit teatrikunstina mõistva inimesena seisneb ooperietenduse võlu ja mõju minu jaoks suuresti lavastaja poolt loodud tähenduslikes maailmades. Ükskõik millisesse aegruumi lavastaja teost ka ei vii, on tähtis, et sünniks terviklik maailm, mille üksikud elemendid on sellest tervikust lähtuvalt kõnekad. „Sevilla habemeaja-



„Sinjoor Bruschino” on aruka blondiini lugu. Naispeategelases Sofias – Angelika Miku särav osatäitmine – pulbitseb mõõtmatu elujanu, mida markeerivad ka džässiajastu stiilis kostüüm ning huumorimeelega valitud aksessuaarid.

jas” oli rohkelt lavastuslikke leide ja omajagu rossinilikku hoogu. Põimusid tänapäevased (Almaviva, Rosina) ja puht-fiktsionaalsed tegelased (Figaro, Basilio), globaalne koloriit ja lokaalsed elemendid. Kriitika kasutas Liis Kolle „Sevilla habemeajaja” iseloomustamiseks sõna „postmodernistlik”¹⁵. Kui mõista postmodernistlikku lavastust kui lähenemist, mille tunnused on eri kontekstidest pärit elementide kombineerimine, identiteetide paljusus, eneseironia, paroodia ja vaba mäng ühe tõe otsimise asemel, olid need Liis Kolle la-

vastuses vaieldamatult olemas. Kokku võttes jäid postmodernsed jooned aga jõuliselt välja arendamata (võimalik, et põhjuseks oli napp prooviaeg) ja „Sevillas” ei tekkinud selliseid seoseid ning intertekstuaalseid lõimumisi nagu „Salakütis”.¹⁶

Küllap mäletavad paljud mõne aasta eest meiegi ekraanidel jooksnud komöödiat „Arukas blondiin” (*Legally Blonde*), peaosas Reese Witherspoon. „Sinjoor Bruschino” oli minu arvates just sellise aruka blondiini lugu. Sofia (Angelika Mikk) säras oma hiidriips-

meid plaksutades algusest lõpuni, tema ilusas sopranis oli mahlakust ja sensuaalsust. Miku Sofias ei olnud jälgegi õrnast blondist naiivitarist, vaid hoopis mõõtmatu elujanu, mida markeerisid ka džässiajastu stiilis kostüüm ja sigaretipits, ning ennustamatult keerukate elusituatsioonide kontrollimise oskus. Kuigi Sofia aaria „Ah! *Donate...*” oli lavastatud vaimuka intertekstuaalse vihjena Salome seitsme loori tantsule, muutis rekvisiitide rohkus (alates rohelisest maost kuni prohveti plastikpeani) mängu rabadaks.

Aare Saal Sofia isana valmistas väikese pettumuse, ilmselt seetõttu, et liiga hästi oli meeles tema Figaro, kes sellest rollist pidevalt läbi kumas. Gaudenzio, *commedia dell'arte* lik ja vananev õllekõhuga rockmuusik, nagu teda kujutati, oli vaid kurb vari lennukast androgüünist.

„Bruschinost” jäi enim meelde tegijate lust ja mänguline suhtumine oma rollidesse. Laval olevast energiast kiirgas suur osa ka saali, korvates nii mõningaidki muusikalisi puudujääke. Ja selles mängulisuses oli midagi *commedia dell'arte* likku. Arusaadav, et tänapäeva teatristusteemis ei saa ei draamanäitleja ega ooperilaulja niimoodi ühe tüübi mängimisele pühenduda, nagu see oli itaalia maskikomöödia aegadel. Samuti on lootusetu oodata akrobaatilisi trikke meie lauljatelt, kelle koolituses pole kehatehnikate (v. a need, mis otseselt hääletekitamisega seotud) ja näitlejale omaste improvisatsiooniliste oskuste arendamisele kunagi erilist rõhku pandud. Aga kui mõista *dell'arte*’t suure mängulusti ja -vabaduse demonstratsioonina, teadlike stiilivääratuste rakedamisena *à la* „Armastus kolme apelsini vastu”, siis midagi sellest „Sinjoor Bruschinost” ikkagi oli, ehkki naerutorm saali ei läbinud... Lõpuni jäi segaseks, mis lugu lavastaja siis ikkagi rääkida tahtis, ja kuna võrdlusmaterjal oli veel

värske, mõjus „Bruschino” nagu „Sevilla habemeajaja” lahjendatud variant.

Kui „Sevilla” ja „Bruschino” olid mõlemad postmodernistliku tunnetusega tehtud, siis „Abieluveksel” esindas heas mõttes „vana kooli” teatrit, traditsioonilist romantilist komöödiat. Neist kolmest oli viimases enim rossinilikkust ja kergust. Eespool kirjeldatud heledates toonides lavakujundus aitas sellise atmosfääri loomisele tugevasti kaasa. Rollid olid loodud nappide vahenditega, ent kõik tegelased joonistusid selgelt ja mitmeplaaniselt välja. Samuti võis hoomata, milliseid narratiive tahab lavastaja meile vahendada — oli vana Euroopa reserveerituse ja uuendusmeelse Ameerika laia joone kokkupõrge, oli noorte inimeste siira armastuse lugu. Atraktiivseima rolli teeb lavastuses islandi päritolu sarmikas **Thornbjörn Björnsson**, kelle valges karusmantlis, kauboikaabu ja sigariga Slookis on nii ameerikalikku suurustlemist kui ka südamlikku osavõtlikkust. Mill (**Simon Weinert**), kes justkui peaks globuse ja paberite kohal äri globaalse laiendamise plaane, jättis pigem neurotilisevõitu võrtspoodniku mulje. Ilusa sopraniga rumeenlanna **Nicoleta Radu** Franny oli armunud tütarlaps, kelle jaoks on kõige tähtsam oma noormehega kakskümmend neli tundi koos olla, ja kui tema Edoardo (**Patrick Vogel**) eriti ettevõtlikuks ei osutu, võib Franny pisut Slooki, et too aitaks tal oma õnne tippu jõuda. Aga Liis Kolle ei jäta ka selles lavastuses talle omaseid üllatuslikke ja paroodilisi elemente kasutamata. Teatraalse pilaga oli esitatud Slooki ja Milli võitlusstseen, milles mehed sõdisid küll teatrimõõga, küll taskunoaga. Arusaamatuks jäi selline tugev märk nagu Franny alastust markeeriv ihuvärvi trikoo, millel kirjad „back”, „arm”, „leg” jne. Miks keegi peale Edoardo tema alastust ei märganud?



Sofia (Angelika Mikk) aaria „Ah! Donate...” on lavastatud vaimuka vihjena Salome seitsme loori tantsule.

Epiloog: noort lavastajat skitseerides

Liis Kolle lavastajakäekiri alles hakkab välja kujunema, seepärast leian, et nende kolme lavastuse põhjal oleks ennatlik midagi põhjanevat tema kui ooperilavastaja või muusikateatri režii tuleviku kohta Eestis väita. Jääb mulje, et kriitika on Liisilt imet oodanud, andmata talle aega valmida ja katsetada. Lavastajate põua kõrval on teine oluline probleem meie muusikateatris jätkuv madalseis lauljate näitlejameisterlikkusealases koolituses. Nii kaua kui need asjad ei parane, on imesid üsna lootusetu oodata. Kõik lavastajad ei saa olla pedagoogid ning väheseid proovinädalaid arvestades „täiendõpe” sinna ei mahugi. Olles algusest lõpuni kaasa teinud nii draama- kui muusikalavastuse prooviperioodi, leian, et enamasti on kaks kuud ikkagi miinimum, kui tahetakse vähegi küpsset lavastust välja tuua. Liis on suutnud siiski arvestatava tulemuseni jõuda vähema ajaga. Koomiline ooper on lavastajale väljakutse ja Liis

Kolle on julgenud selle vastu võtta.

Kolle lavastusi (arvestades ka „Salakütti”) võib iseloomustada märksõnadega „mängulisus”, „paroodilisus” ja „ansamblilisus”. Ta oskab trupi mängulustiga tööle panna ja suhtub ka ise lavastusprotsessi loova naudinguga. See on aluseks koomilises ooperis nii olulise tugeva ansambli tekkimisele. (Jätan ansamblite vokaalsed puudujäägid lavastustes siinkohal käsitlemata.) Liis armastab paroodiat ja ironiat, suutes sellega puhastada koomilist ooperit kulunud stampidest. Üks tema lemmikvõtteid näib olevat „ooper ooperis” („Salakütt”, „Sevilla habemeajaja”, „Sinjoor Bruschino”).

Kui traditsiooniliselt rõhutatakse dirigendi-lavastaja koostöö olulisust, siis Liis Kolle kasuks kõneleb see, et muusikat tundva inimesena oskab ta töötada noodiga ja mitte fantaseerida sobimatuid tegevusi ja situatsioone sinna, kus partituur seda ei võimalda. Noore lavastaja puhul töötavad uus tõlge ja uus

kontseptsioon kindlasti käsikäes, saavutades sellega parema verbaalse ja visuaalse kooskõla. Liisi tõlked on head ja vaimukad. „Sevilla habemeajaja” üksikud itaaliakeelsed aariad olid samuti iga kord põhjendatud, kõlades kord „ooperina ooperis” (Almaviva, Rosina), kord rõhutades itaaliaalikku glamuurset popkultuuri (Figaro).

Liis Kolle probleem on tihtipeale suutmatus oma ideid piisava selgusega esitada ja lõpuni arendada. Nii jäi „Sevilla” postmodernistlik esteetika poolikuks ja „Bruschinos” oli lavastajaloost raske aru saada. Tean, et Liis ei soovi lavastajana väga esiplaanil olla ja rõhutab kollektiivset tööd. Mõnikord tuleks aga siiski kasuks, kui kunstnikku või lauljat terviku huvides selgemalt ohjataks. Võrreldes Rossini-lavastustega oli „Salakütt” siiski parim lavastuslik tervik ja seda suuresti just tänu kunstniku ja lavastaja töö kokkukõlamisele.

Kuna vaadeldud kolmest lavastusest kahes oli postmodernset stilistikat, peatuksin veidi pikemalt n-ö kaasajastamise probleemil. Mõõdunud sajanditest pärit ooperite tegevuse toomine tänapäeva on maailmas muutunud olemoodi „radikaalseks klišeeks”. Ooperiteosena ei esinda mingit absoluutset tõe, autorlus ja autentsus on XX sajandi mõtlejate poolt korduvalt revideeritud mõisted. Kummatigi pole postmodernset teatrit sugugi lihtne määratleda, sest teater (iseäranis Eestis) on kultuuriliste ja sotsiaalsete muutuste tulvas paljuski säilitanud oma *status quo*, seda nii institutsionaalses kui ka esteetilisest mõttes. (Tõsi, meil on Mati Unt, Peeter Jalakas.) Muusikateater on meie teatrikunsti konservatiivseim haru ja isegi kõige julgemate ideedega lavastaja peab siin arvestama „elava materjali vastupanuga”, teisitõtlemise traditsiooni puudumisega. Üheselt postmodernistlikku lavastajat portreeterida ei saagi. Otsides näiteid mujalt maailmast, nimetatakse nii

Peter Sellarsit kui Robert Wilsonit postmodernistlikuks ooperilavastajaks, ometi on nende käekirjad vägagi erinevad. Sellars üritab publikut raputada konkreetse kriitikaga tänapäeva (USA) sotsiaal-poliitilise olukorra aadressil, Wilson seevastu vapustab grandioossete esteetiliste kujunditega, valguse, värvide, hüdmarionettidega. Ka koomilise ooperi puhul võib lavastaja luua kõige uskumatumaid ja absurdsemaid fantaasiamaaailmu. Mida realistlikumad aga on kostüümid ja rekvisiidid (eriti kui nad pärinevad tänapäevast), seda detailsemalt peaks mäng olema läbi töötatud. Liis Kolle probleem näib olevat postmodernistliku *Mischung*’i koondamine selgelt aimatavaks lavastajalooks. Tal on palju huvitavaid ideid, toredaid leide, mille tähendus jääb aga terviku seisukohalt pisut segaseks. Tõsi, ka Mati Unt armastab vahel pikkida oma lavastustesse detaile, mille tähendus ei pruugigi olla muud kui „asja näitamine asja enda pärast”. Video kasutamine ooperilavastuses („Salakütt”, „Sevilla habemeajaja”) pole tänapäeval muidugi enam mingi väärtus isenesest ja erinevalt Berk Vaherist ei usu ma, et nüüdisaegse tehnoloogia edukas integreerimine lavastusse tooks teatrisse need, kes seni ooperikunsti ei tunne. Muutuma peab teatrisüsteem, muutuma peavad etendamis põhimõtted. Teater on oma olemuselt paratamatult elus ja vahetu kunst ning põhiareng saab toimuda eeskätt sellelt pinnalt. Ja mõned inimesed lihtsalt ei lähe kunagi ooperisse, nagu ka Liis ise tunnistab.

Kui Liis end mõnda aega on kogunud, usun, et ta jätkab lavastamist (ka Eestis) ja sedapuhku midagi senisest hoopis erinevat. Vaatamata sellele, et ühtegi tema lavastust tänavu sügisel meie teatrite mängukavas enam ei ole... Mee-nutan, et üks eesti muusikateatri viimaste aastate parimaid lavastusi, „Salakütt”, jõudis Tartus lavale vaid kuus

korda ja Tallinnas üldse mitte. Siiski, Liisile on antud võimalus end proovile panna ja ta pole teinud ainult käevarju. Liis Kollel on minu arvates kaks olulist eeldust saamaks heaks ooperilavastajaks – ta keeldub olemast „ära-seadja” või „ettenäitaja” ning soovib, et laulja ise oma tegelase käitumist analüüsiks. Samuti oskab Liis ka pingelisel prooviperioodil asju tasakaalukalt ajada, jäädes oma ideede selgitamisel ikkagi piisavalt kindlaks ja konkreetseks.

ESTER VÕSU

Ester Võsu lõpetas aastal 2000 Tartu Ülikooli teatriteaduse erialal ja kaitses 2003 magistrakraadi semiootika ja kulturoloogia erialal (töö teema „Ooperiteatripärase multimeedialise nähtusena: lavastajamaailmad 2002. aasta ooperilavastustes”). Jätkab õpinguid doktorantuuris. Muusikalavastuste kriitikat kirjutades keskendub eeskätt lavastajatöö analüüsile. Estri ja Liisi koostööst dramaturgi ja lavastajana „Sevilla habemeajaja” proovidel võib lugeda ilmuvast artiklikogumikust „Teatrielu 2003”.

Märkused:

¹ Siin ja edaspidi on mõistet muusikateater kasutatud eeskätt ooperi sünonüümina.

² Just Rossiniga tõuseb itaalia ooperis tõeliselt esikohale muusikaline vorm, muusika rütmiline elavus ja osatähtsus dramaatiliste situatsioonide loomisel.

³ „Sevilla habemeajaja” avamängu on kasutatud John Hustoni filmis „Prizzi perekonna au” ja Stanley Kubricku „Kellavärgiga apelsin”; Figaro „Largo al Factotum” kõlab näiteks Francis Ford Coppola „Ristiisas” ja, üllatus-üllatus, Chris Columbuse koguperefilmis „Mrs. Doubtfire”.

⁴ Brook, Peter 1972. Tühi ruum. „Loomingu Raamatukogu” nr 44/45, „Perioodika”, Tallinn.

⁵ Marteinson, Peter G. 2001. Semiotique du Comique. Doctoral Thesis. Toronto University. – <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/editors/laughter.pdf>

⁶ *Dell'arte* näitlejad esitasid väga erinevaid žanreid, alates pastoraalidest ja kurbmängudest ning lõpetades muusikaliste draamadega.

⁷ Kõige puhtamal kujul „Armastus kolme apelsini vastu” „Ugalas”, aga ka lavakunstkateedri XX lennu „Burattino” või praegu „Ugalas” mängitav „Koturnijad”.

⁸ Budden, Julian 2001: 477. Raamatus: Sadie, Stanley (ed.) 2001. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol 18. New York: Grove.

⁹ Suure eneseplageerijana laenas ta vabalt osi ühest oma teosest, et neid teises kasutada (nt „Sevilla habemeajaja” avamäng või Rosina aaria „Una voce poco fa”).

¹⁰ Lindenberger, Herbert 1984. Opera: The Extravagant Art. Ithaca and London: Cornell University Press.

¹¹ Ehkki üks maailma ooperimajade armastatumaid oopereid, polegi seda Eestis pärast Teist maailmasõda kuigi sageli lavastatud. „Vanemuises” viimati 1981. aastal, „Estoonias” 1994. aastal. Georg Malviuse lavastuses mängisid ka 2003. aastal trupis kaasa teinud Mati Kõrts, Aare Saal ja Taisto Noor.

¹² Keller, Vahur 2003. Lavastaja töö lauljaga. Magistritöö. Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstkool. [Käsikiri], Tallinn.

¹³ Midagi sellletaolist oskan oma viimaste aastate muusikateatri kogemusest meenutada ainult muusikali „Vargamäe tõde ja õigus” etenduselt, millelt lahkudes ulatas rahvariides neiu mulle fuajees naeratades paki veel ahjusooja „Rukkipala”.

¹⁴ Sellele juhtis tähelepanu ka Anneli Remme oma arvustuses. „Eesti Ekspress” 17. VI 2004.

¹⁵ Vaher, Berk 2003. Sevilla habemeajaja Figaro võtab maneristlikke staaripoose. „Postimees” 25. XI.

¹⁶ Vt Võsu, Ester 2002, Rehepapi jälgedes ehk kuidas me kahekümne esimesel aastasajal enese üle naerda oskame, „Teater. Muusika. Kino”, nr 11.

KAKS AASTAT ENNE 100. SÜNNIPÄEVA

Rahvusooper „Estonia“ kahest viimasest hooajast

ANNELI IVASTE

(*Algas TMK 2004, nr 8-9*)

Noored „Estonia“ laval

Üks olulisemaid suundi viimastel hooaegadel on olnud noorte solistide kaasamine etendustesse. Arne Mikk: „Anname võimaluse ooperilava eeldustega noortele teatriatmosfääris ennast näidata, sest rahvusliku kaadri kujundamine on samuti üks meie kohustus. Kutsusime siia ka välismaal tegutsevad solistid **Ain Angeri** ja **Taimo Toomasti**. Eelmisel aastal esinesid noored kontserdil „**Kevadhääled**“ ning selle tulemusena kutsusime **Julianna Lapinši** „**Nabuccosse**“ Abigaille'i osasse. „**Pa-daemandas**“ jõudsid publiku ette **Merle Silmato**, **Taavi Tampuu**, **Aleksandr Mihhailov**, **Juuli Lill**, **Andres Köster**. Ka „**Traviatas**“ tegid kaasa noorema generatsiooni solistid: **Tatjana Romanova** Violetana ja **Juhan Tralla** Alfredona (aastast 2003 Weimari ooperi solist).“

Lastele mõeldes

Laste jaoks leidub rahvusooperi repertuaaris alati lavastusi, aga mitte ainult neid. Kõigepealt uutest lavastustest.

Möödunud hooajal said lapsed endale täispika ooperi, **Britteni „Väike korstnapühkija“** (esietendus 6. XII 2003). Kuulsat Tõnu Kaljuste 1975. aasta „Korstnapühkijat“ mäletavad praegused kolmekümnesed. Uuele põlvkonnale oli vaja uut lavastust, mis tutvustaks teatrimaailma ning annaks aimu sellest,

kuidas sünnib üks ooperietendus. Lavastaja **Jaanus Rohumaale** oli see debütüt muusikateatris, dirigendipuldis oli **Hirvo Surva** ning kunstnikutöö tegi **Ann Lumiste**. Lastest särasid nimiosades **Oliver Valdmaa** ja **Christopher Carr**, kurja korstnapühkija osa mängisid **Teo Maiste** ja **Priit Volmer**.

„Estonia“ talveaias etendati jõulujärglase **Villu Valdmaa** – **Leelo Tungla** kooguperetükki „**Väikese Tooma jõulud**“ (esietendus 11. XII 2003), mille lavastas **Tõnu Tamm** ning kunstnik oli **Jane Kaas**. „Vanade“ tegijate kõrval osalesid etenduses ka lapsed **Valter Soosalu**, **Michael Florea**, **Mirjam Mesak**, **Carine Kostla** või **Eliis Pärna**.

Sageli mõtlevad kultuuri- ja meelelahutusasutused lastele vaid siis, kui tulemas on jõulud. Seekord etendati väikelastele kevadist laulumängu „**Suur Munamägi**“ (esietendus 20. III 2004), kus lustakad metsaloomad ja -linnud otsisid mõnuses humoorikas stiilis vastuseid kõiksugu ülestõusmispühadega seotud küsimustele. Libreto autor ja lavastaja oli **Neeme Kuningas**, muusika kirjutasid kahasse **Villu Valdmaa** ja **Heini Vaikmaa**, kunstnikutöö tegi **Jane Kaas**. Jälle mängisid estoonlaste **Helgi Sallo**, **Sirje Puura**, **Hans Miilbergi**, **Kalju Karaski**, **Alar Haagi**, **Villu Valdmaa** kõrval ka lapsed. Etendused toimusid uues, sügisel avatud 300-kohalises kammersaalis.



Viini Riigikooperi solist Ain Anger.

Viimase viie aasta jooksul on „Estonias“ välja kujunenud laste ja noorte muusikateatrilased ulatuslikud koolitusprogrammid, mis tutvustavad teatri maailma võluseid. Kõige pikaealisem, **Neeme Kuninga** algatatud sari „**Teatri-maagia**“ on mõeldud 5. – 6. klassi lastele ning **Tõnu Tamme** juhtimisel toimus see juba kuuendat korda. Sari „**Balleti-maailm**“ on toimunud kolm aastat. **Mai Murdmaa** algatatud kohtumistest õpilastega on **Tiit Härmi** toetusel kasvanud ulatuslik projekt, kus **Lemme Järvi** ja **Tatjana Järvi** tutvustavad lastele balleti ajalugu, kostüüme ja lavastuse sündi. Kõige värskem projekt, teist hooaega toimunud neljaosaline kontsertvestluste sari „**Muusikateatri etenduse sünd**“, on kujunenud ülimenukaks ning on mõeldud 1. – 4. klassi õpilastele. Sel hooajal osales üritustel rekordarv lapsi – ligi 2000 õpilast; viie aastaga on neis kaasa teinud 7000 last. Koolitus-

projektid lõpetati piduliku sündmusega, kus parimatele teatrist kirjutajatele jagati preemiaid.

Mitmetest muudest projektidest ja sündmustest

Talveaias anti kahel hooajal etendusi **Menotti** vähetuntud groteskooperiga „**Vanatüdruk ja varas**“ (esietendus 8. X 2002) ehk lugu sellest, „kuidas vooreslik naine ausa mehe vargaks muudab“. Lavastas **Arne Mikk**, kunstnik – **Jane Kaas**, muusikaline ettevalmistus – **Tarmo Eespere** ja **Riina Pikani**. Veenvad karakterrollid löid **Riina Airene** ja **Maire Haava**, **Tiiu Laur** ja **Margit Saulep**, **Heli Veskus** ja **Kristina Vähi** ning **Olari Viikholm** ja **Priit Volmer**.

Kahel korral toimus huvitav kontsert „**Ooper ja jazz**“, kus tulid ettekandele Bizet', Tšaikovski, Puccini jt ooperinumbrite džässiaranžeringud.

Omaette suursündmus oli 98. hooaja hakul „**Estonia**“ maja 90. aastapäeva tähistamine. 6. septembril 2003 kutsus teater kõiki tallinlasi ja linna külalisi lastiste uste päevale; huvilised said osa meeleolukatest tervitustest, ekskursioonidest maja kõõgipoolel ja kontserdist. Samal õhtul kanti interneti vahendusel üle ka lastemuusikal „**Nukitsamees**“.

Oktoobris 2003 toimus **Verdi Reekviemi** esitus **Jüri Alperteni** juhatusel **Viljandi Pauluse kirikus**, kus solistid olid **Asta Krikščiunaitė**, **Laima Jonutytė** (Leedu), **Seok Be Ha** (Lõuna-Korea), **Ignas Misiura** (Leedu). Teatrisaalis kujunes meeleolukaks ettevõtmiseks **Ain Angeri gala „Saarlane Saksamaalt“**, kus koos rahvusvahelist karjääri teinud bassiga esinesid ka tema endised ja praegused kolleegid.

„Estonia“ külas ja külalised „Estonias“

Külalisetendusi andis rahvusoooper sügisel ja kevadel, mil teatris oli remont. Kevadel 2003 anti etendusi Tartus – „**Macbeth**“, „**Cassandra**“ ja „**Nukitsa-**

mees", sügisel Pärnus – „Lõbus lesk“, „Ernani“ ja „Giselle“. Kevadel 2004 toimusid Pärnus lasteoooperi „Väike korstnapühkija“ ja Tartus Straussi „Viini vere“ etendused. Kahel korral käis balletitrupp Rootsis, Malmö Muusikateatris etendati detsembris 2002 menukalt „Pähklipurejat“ ja aprillis 2003 balletti „Luikede järv“. Eduka gastrolli tegi ka „Jevgeni Onegini“ trupp aprillis 2003, esinedes Moskva rahvusvahelisel üliõpilaste teatrifestivalil „Poodium“.

„Estonias“ on kahel viimasel hooajal esinenud mitmed rahvusvahelise kuulsusega ooperisolistid: **François Soulet** (Don José; Prantsusmaa), **Rudite Ruško** (Carmen; Läti), **Vladimir Tšernov** (Don Carlo „Ernani“; Austria), **Oleg Orlovs** (Ernani; Läti), **Jelena Zelenskaja** (Venemaa) ja **Cynthia Makris** (Abigail; USA), **Jelena Voznessenskaja** (Venemaa), **Irina Samoilova** (Venemaa) ja **Kristine Gailite** (Violetta; Läti), **Mihhail Koleišvili** (Leporello; Venemaa), **Aleksandrs Antonenko** (Don Ottavio, Hermann ja Alfredo; Läti), **Vadim Zapletšnõi** (Hermann ja Lenski; Venemaa), **Angelina Švatška** (Carmen; Ukraina), **Laimonas Pautienius** (Germont; Leedu) jt. Külalisdirigentidest juhatasid „Estonia“ etendusi **Manlio Benzi** Itaaliast ning **Vello Pähn** („Traviata“), **Olari Elts** („Don Giovanni“) ja **Arvo Volmer** („Traviata“, „Carmen“, „Kratt“), kes hooajast 2004/2005 on „Estonia“ kunstiline juht.

Numbrit keeles

Kuigi etendusi anti kahel viimasel hooajal vähem kui varem, on statistikat vaadates märgata saali keskmise täituvuse protsendi kasvu. 97. hooajal anti kokku 345 etendust (neist 184 statsionaaris), külastajaid oli 120 396 ja keskmine täituvus statsionaaris 71,4%. 98. hooajal on vastavad arvud järgmised: 356 etendust (neist 200 statsionaaris), külastajaid 127 396 ja keskmine täituvus



Alanud hooajast on Rahvusooper „Estonia“ loominguline juht Arvo Volmer.

74,5%. (Võrdluseks: 96. hooajal oli saali täituvus 61,4%.)

Etenduste ja žanrite kaupa statistikat võrreldes selgub, et publik armastab klassikalist repertuaari. Lõppenud hooaja menukamad ooperid olid „Carmen“, „Padaemand“ ning endiselt „Nabucco“. Ballettidest eelistatakse samuti igihaljast klassikat: „Luikede järve“, „Pähklipurejat“ ja „Romeot ja Juliat“. Kõige enam armastab publik operette „Viini veri“ ja „Õo Veneetsias“.

Kultuuriturismist

Sihipärast ning rahvusooperi põhikirja järgset tegevust on „Estonias“ arendatud jõudsalt nii rahvusvahelise kui siseriikliku kultuuriturismi vallas. Välituristide osatähtsus publikus näitab kasvutendentsi: 96. hooajal oli turistide osa publikus 18%, 97. hooajal 20% ning 98. – 23%. Need arvud sisaldavad



Hans Miilberg,
Sirje Puura ja
Tarmo Sild
Villu Valdmaa –
Leelo Tungla
kogupere-
etenduses
„Väikese Tooma
jõulud”.
Lavastaja
Tõnu Tamm,
kunstnik
Jane Kaas.
Esiendus
„Estonia”
talveaias
11. detsembril
2003.

piletite ettetellimuse esitanud turismi-
grupe. Välissuhete projektijuht Ülla
Veerg lisab: „Paljud turistid ei külasta
meie teatrit ainult konkreetse etenduse
pärast, vaid et viibida sellises haruldas-
es ajaloolises majas, mis võimaldab ka
lähemat kontakti eesti kultuuriga.” Sel
kevadel toimus „Estonias” konverents
„Kultuuriturism Läänemere piirkon-
nas”, mille eesmärk oli ergutada Eesti
turismi- ja kultuuriringkondade sihi-

pärasemat ja koordineeritumat tegevust
kultuuri tutvustamisel. Rahvusvaheli-
selt levivate kultuurivaldkondadena on
muusikateatri kunstid keelebarjääre
ületades kõikjal maailmas mõistetavad
ning seetõttu ka turistidele atraktiivsed.
Viimaste aastate suundumused näita-
vad, et meid külastavad üha rohkem
grupid ka kaugematest maadest: Iiri-
maalt, Jaapanist, Norrast jm.

Sündmustest lava taga

Nagu juba mainitud, on avatus saanud viimastel hooaegadel rahvusoperi kõiki tegemisi, mis on tingitud sise- ja väliskommunikatsiooni arengust. „Estonia“ peadirektor Paul Himma: „Rahvusoperit pole loonud ei kuningad ega valitsused, vaid eesti rahvas ja seetõttu kuulume kõigile eestlastele, hoolimata seisusest ja soost. Viimastel hooaegadel oleme rohkem avanud oma organisatsiooni, tutvustades nii kunstilisi tegemisi, etenduste valmismiskäiku kui ka andekaid inimesi ja haruldasi elukutseid.“

Igaõhtuste etenduste kõrval on aset leidnud palju ettevõtmisi, mida on kajastanud ka meedia. Korraldatud on konverentse, näiteks „Jätkusuutlik eesti kultuur Euroopa kultuuriruumis“ ja ümarlaudu, teemaks uue ooperimaja kavandamine. Valmis raamat „„Estonia“ 1998–2003“, mis annab ülevaate rahvusoperi tegemistest ning teatris töötavatest inimestest viie aasta jooksul. Ajalehe „Postimees“ vahel ilmub kaks korda hooajal „„Estonia“ eri“. Kaks korda kuus saadetakse meilitsi umbes tuhandele huvilisele teatri tegemisi peegeldav uudiskiri. „Kanal 2-s“ alustati kord nädalas eetrisse mineva telesaatega „Grimmiga ja grimmita“; koostöös Eesti Raadioga aga vanade helisalvestiste restaureerimist ja jäädvustamist 15 CD-le. Aktiivselt valmistatakse „Estonia“ 100 aasta juubeliks, mis hõlmab väga erinevaid ettevõtmisi.

Lisaks laiaulatuslikule haridus- ja koolitustööle korraldati ligi sajale õpetajale ja huvialajuhile infoõhtu „XXI sajandi kool ja muusikaõpetus“. Samuti toimuvad varasemast sagedamini ekskursioonid „Estonia“ majas, näiteks selle aasta aprillis 32 ekskursiooni; kõige kaugemad grupid olid Jaapanist ja Iiriimaalt.

Ajaga kaasas käimist iseloomustab ka „Estonia“ logo vahetus. **Kristjan**



Harri Rospu fotod

Juhan Tralla (Weimari Ooper) Alfredona ja Irina Samoilova (Moskva Suur Teater) Violetta Verdi ooperis „La traviata“. Rahvusoper „Estonia“, veebruar 2003.

Kirsfeldti kujundusega uus logo, mis oma olemuselt on dünaamiline, lihtne ja arusaadav, jätkab pikaajalist traditsiooni, kus sümboliks on „Estonia“ maja.

Arne Mikk: „Teatris pole etendused kunagi ainult lauljate, tantsijate ja muusikute teene, siin töötavad kõik ühise eesmärgi nimel. Ma hindan väga kõrgelt meie kostüümi- ja dekoratsiooni-osakondade tööd, mida on kiitnud ka välislavastajad, kes on siin käinud. Ka meie kavalehed on täiesti euroopalikul tasemel. Rahvusvahelise muusikateatri te komitee juhatus liikmed, kes siin majas mitu päeva ringi käisid ning jälgisid meie tegevust nii lava tagant kui saali poolt, ütlesid, et teie teatris on väga tore hing.“

„ITAALIA HOOAEG“ GRAMMY’GA

ERSO 2003/2004

TOOMAS VELMET

Juba mõnda aega on kontserdihooaja mõiste hāgustunud ning seda on piiritletud formaalselt vaid ava- ja lõppkontserdiga. Kuulaja jaoks on hooaja ava- ja lõppkontserdid lihtsalt mõnevõrra tähtsustatud teatud heade tavadega, mis eeldavad, et puldis on kindlasti pea-

dirigent ning kavas ka eesti muusika, eelistatult klassika. Sellele „formaalsele hooajale“ eelneb ja järgneb vähem või rohkem, tähtsamaid või vähem tähtsaid kontserte, mis on üldjuhul seotud suurte festivalidega, nagu „Klaaspärlimāng“, „Tubin ja tema aeg“ ning David Oist-



Harri Rospu foto

ERSO oma peadirigendi Nikolai Alekseeviga.

rahhi festival Pärnus. Täpselt nii nägi välja ka ERSO möödunud, 2003/2004. aasta hooaeg. Valmistati ette ning esitati 22 kava, millele lisandus hooajaväliselt kaheksa kava. Tegelik kontsertide arv on loomulikult palju suurem, kui liidame siia ka Itaalia turnee ning korduskontserdid erinevates Eesti (ja Soome) kontserdisaalides. Huvitava tulemuse annab statistika, mis loeb kokku külalisdirigendid, neid on 16 persooni, kellest 10 (!) on eesti dirigendid (!) pluss peadirigent **Nikolai Aleksejev** Venemaalt, kes justkui ei kuulu külaliste hulka. Tegelikud külalised on siiski ainult **John Storgårds** (Soome), **Daniel Raiskin** (Holland), **Leif Segerstam** (Soome), **Roland Böer** (Saksamaa), **Lev Markiz** (Holland) ja **Thomas Indermühle** (Saksamaa). Viimased kaks juba väljaspool hooaega ja ERSO kammerkoosseisuga.

Kui me oleme harjunud nurisema, et meie esindusorkestriga koos pääseb lavale väga vähe eesti interpreete, siis edaspidi ei maksa seda enam teha. ERSOga esines möödunud hooajal 42 solisti, kellest 24 välismaalt ning 18 (!) kodumaist. Vahekord muutub kardinaalselt, kui eraldada sikud lammastest, st vokalistid instrumentalistidest, ja seda eesti instrumentalistide kasuks — neid oli 13 (!) ja välismaiseid 10. Solistide planeerimisel hooajale tuleb arvestada kindlasti mitmeid kriteeriume ja üks neist on alati solisti kunstiline tase. Sel puhul rõõmustab eriti meie oma instrumentaalsolistide domineerimine selles auväärse seltskonnas. Paraku saab vaadeldava hooaja külissolistide hulgast, kui kaasa arvata ka nn hooajavälised kontserdid, kõige kõrgemal tasemel või selle lähedal olevateks nimetada vaid pianiste **Nikolai Demidenkot** ja **Barry Douglast** Inglismaalt. Samasse kategooriasse võiksid kuuluda ka keelpillistidest **Truls Mørk** (Norra) ja viuldaja **Viktor Gluzman** (USA), nemad küll „hooajaväliselt“.



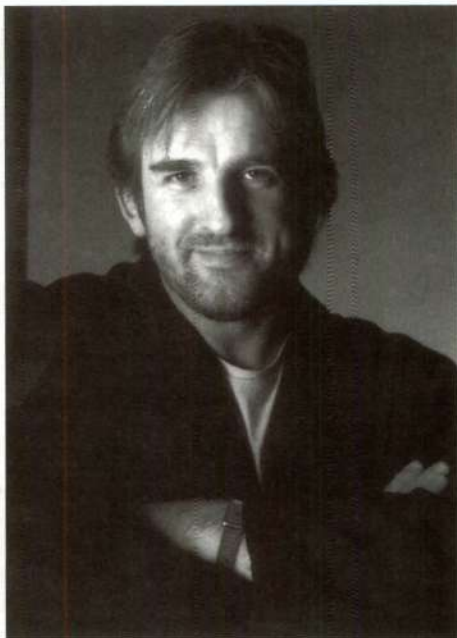
Truls Mørk.

Dirigentide osas on seis karmim — kuuest kaks on nagu „pärisdirigendid“, need on Leif Segerstam ja Roland Böer. Lähtun siin pigem eluloolisest aspektist, mitte mingil juhul ei sea ma latti kõrgemale ega madalamale kõigi teiste kunsti hindamisel või nautimisel. Olgu siin kas või näiteks toodud dirigent John Storgårds koos solist Silver Ainomäega (tšello) — nende kontsert hooaja teisel poolel oli üks meeldejäävamaid.

Teist korda eelnes avakontserdile põnev sissejuhatus nn suvelõpu kontserdiga Eesti Metodisti kirikus Tallinnas **Paavo Järvi** juhatusel, kus solistikas maailmamees, tšellist **Truls Mørk**. Tema kanda oli ka kontserdi raskuspunkt Schumanni ja Pärdi tšellokontserdiga, mis raamisid Mozarti avamängu ja „Haffneri sümfoonia“ D-duur. Metodisti kirik Tallinnas ei ole just parim paik sümfooniakontserdiks, kuid kogub ikkagi täismaja publikut. Arvo Pärdi enda kohalviibimine andis kontserdile eri-



Nikolai Demidenko.



Barry Douglas.

lise ilme. Kontserdi tegelik sisu avanes aga hooaja lõpul, kui heliplaadifirma *Virgin Classic* märgi all ilmus **Arvo Pär****di autori**plaat helilooja esimese loomeperioodi teostega, alates kantaadist „Meie aed” (*op 3*) kuni Teise sümfoonia-ni, nende seas ka Tšellokontsert alapealkirjaga „Pro et contra” Truls Mørkiga. Seega järjekordne ERSO jäädvustus *Virgin Classic*’u märgi all Paavo Järviga. CD ametlikuks ilmumisaajaks oli 7. juuni 2004.

Päris hooaeg avati traditsiooniliselt septembris ning avanguks võiks pidada kõiki kolme kontserti peadirigent **Nikolai Aleksejevi** juhatusel. Esimesel neist loomulikult Elleri „Koit”, siis **Rahmaninovi Klaverikontsert nr 3** (sol **Nikolai Demidenko**) ja **Tšaikovski Kuues sümfoonia**, teisel – **Prokofjevi Klaverikontsert nr 2** (sol **Sten Lassmann**) ja **Brahmsi Neljas sümfoonia** ning kolmandal (1. oktoobril) **Tšaikovski Viiulikontsert** (sol **Dmitri Mahtin**) ja **Mahleri Neljas sümfoonia** (sol **Pille Lill**).

Sellise kolmese kogupauguga tähistas ERSO hooaja algust, mängides sisse oma Itaalia turnee (oktoobris 2003) kavavad Eesti publiku ees. Kollektiivi motiveering oli hästi kõrge ning ette rutates võib vist küll arvamust avaldada, et kuu aega järjekindlat tööd peadirigendiga lükkas sisse hoo, millest jätkus vaat et terveks hooajaks. Kõrgema klassi solistik võib tituleerida **Nikolai Demidenkot**, kellest sugugi ei soovitud maha jääda **Sten Lassmann**, nõrgaks, isegi teksti esitamisel, osutus **Dmitri Mahtin**. Esitatud suured sümfooniad olid tase-mel, kus pingerida ei tehta, ning see saavutus peaks kindlasti hooaja piiridest kaugemale avarduma.

Järgnenud poolteisekuune paus oli loomulikult seotud Itaalia turnee-ga ja sellest taastumisega. Novembrikuu kujunes orkestrile „**Paul Mägi kuuks**”, sest dirigent juhatas nii kontserti „**Artur Kapp 125**” kui ka **Berlioz**i oratooriumi „**Kristuse lapsepõlv**” ettekannet. Kui Artur Kapi juubelikontserdil valmistas



Leif Segerstam.

pettumuse viiulisolist **Saša Roždestvenski**, siis Berliozi suurteose ettekandel avastasin endale RAMi solisti **Aleksandr Mihhailovi** (bass) suurepärase häälematerjali, mille kõrval prantslane **Fernand Bernadi** jäi kahvatuks. RAM koos „Ellerheinaga“ vahekorras 1:4 andis oratooriumikoorina vist senisest parima tulemuse, abiks oli ju ka asjaolu, et teos ei nõua koorilt erilisi dramaatilisi pingeid. Kui viimasega sai alguse adventiaeg, siis detsembris toimus „Estonia“ kontserdisaalis ainult üks kontsert, pealkirjaga „**Hea muusika heast südamest**“, mis tõi kuulajateni **Kalle Randalu Mozarti Klaverikontserdiga Esduur** (KV 482) ning **Beethoveni Üheksanda sümfoonia** Peterburi solistide ja **Paavo Järvi**ga. See jõulukontsert viis vallatule mõttele, et kui keegi suudaks organiseerida jõuluks koju kõik meie supermuusikud laiaast maailmast koos oma kollektiividega, siis sellise tasemega festivali annaks kogu maailmast otsida!

See võib ka mõnel muul puhul juhtuda, kuid jõulupublik on isegi Eestis eriliselt vastuvõtlik ja oma kuulsaid poegi heatahtlikult soosiv. Kogemus on aga näidanud, et kui jõulud ning aastavahetuse õhin möödab, siis kahaneb jaanuaris ka publiku huvi koos hoopis kõhnaks jäänud portmoneega. Kui miski veel päästab, siis võib see olla ainult esimese suurusjärgu staaridega ooperigala – ja nii ERSO toimiski. Jaanuari teine pool algas **Marianna Tarassova** (Peterburi Maria teater) ja superbass **Jaakko Ryhäneniga** Soomest, dirigendipuldis peadirigent **Nikolai Aleksejev** pärast kolme ja poole kuulist eemalviibimist. Tuleb välja, et ka publiku elatustaseme tõus on täiesti kombatav, sest vaatamata aasta algusele ja piletihinnale (100–300 krooni) tõi gala kohale täismaja. Publik ei pidanud pettuma – nad said maailma ooperihitid kätte tõelise *Met*’i hõnguga. Kuu lõpul astus lavale **Andres Mustonen**, kes koos ERSOga avas oma festivali „**opeNBaroque**“, mille „ava-



Daniel Raiskin.

mänguks" nimetati **J. S. Bachi Missa h-moll** ettekannet. Suurteose suupärane esitus, kus silmapaistvateks solistideks võib pidada **Dita Kalniņat** (Läti) ja **Mikael Bellinit** (Rootsi), kuid kunagi ei saa ma leppida asjaoluga, et nimetuks jäävad, eriti selle teose esitamisel, vähemalt sama olulised instrumentaalsolistid, ning siin toaksin ma nad eeslavale partituuri järgides: **Mihkel Peäske** (flööt), **Riivo Kallasmaa** (oboe), **Aleksei Saks** (*cornò da caccia*) ja **Imbi Kuus** (viul). Mustonen teab täpselt, kus rakendada oma põhjatut energiavaramut ja kus lasta muusikal häirimatult voolata, mis pidigi hea dirigendi põhiline tunnus olema. Emotsioone seoses segakoor „**Latvijaga**” saab aga väljendada lühidalt: ehe kadedus.

Veebruaris kostitas ERSO kuulajaid täismahus, st nelja kontserdiga ning ühte neist korrati ka Helsingi *Finlandia-talo's*. Kavade poolest põnevad olid kõik ja dirigentideks kolm kodumaist külalist: Arvo Volmer, Olari Elts ja Eri Klas

ning Soomest John Storgårds. **Olari Elts** on kavameistrist üllataja: **Rimski-Korsakov**, **Tšaikovski** (**Klaverikontsert nr 1 b-moll**) ning **Pärt** ja **Šostakovitš**. Täiesti eriliseks osutus pianist **Vladimir Mištšugin** Peterburist, kelle Tšaikovski kontserdi esitus tekitas hulganisti küsimusi ja otseseid kõhklusi – on see õige või vale, hea või halb jne. Üks on selge, see oli huvitav ja põnev, sest ülipopulaarse teose standardne esitus tekitab ka suuremaid või väiksemaid standardseid emotsioone, aga ununeb kiiresti. Kui ehk kontserdi esitus veel kõiki ei veennud, siis lisapala (sama autori **klaveripala „Oktoober”**) tegi seda kindlasti. Dirigendi ja orkestri suursaavutus oli **Šostakovitši Üheksas sümfoonia**. Tundus küll, et Eltsi perfektsionismile oli ERSO-l vastus valmis ja rosinaks sai **Eugen Kapi** karjalasoo **tants balletist „Kalevipoeg”** – teadagi, vaimukust ei pea Elts kelleltki laenama.

Teise provokatiivse kavaga astus üles ERSO ees harva seisev maestro **Eri Klas**, kes esitas **Richard Wagneri** tetraloogia „**Der Ring des Nibelungen**” **Henk de Vliegeri** redaktsioonis ühte õhtusse mahtuvasse sümfoonilise seikluse vormi valatult. See Vliegeri versioon levib juba mõnda aega maailma kontserdilavadel ning oligi juba aeg, et ta meieni jõuaks, sest kes siis ikka seda suurt muusikat tegelikult kuulnud ja näinud on, aga Vliegeri kompilatsioon selle kuulmiskogumuse annab. Wagner on teadagi katsumus puhkpillidele ja ennäe – virisemiseks ei antud üldse põhjust, aga **Vigo Uusmäe** (metsasarv) kanda oli vastutusrikkaim roll, mis õnnestus hiilgavalt.

Läti helilooja **Pēteris Vasks** on leidnud endale ihudirigendi ja interpreedi soomlase **John Storgårdsi** näol, kes Põhja- ja Baltimaade avalikul raadiokontserdil (Klassikaraadio) valis põhitöoseks **Vasksi Teise sümfoonia**. Peasündmuseks kujunes aga hoopis **Witold**

Lutoslawski Tšellokontserdi ettekanne, kus solistik **Silver Ainomäe**. See noormees murrab just praegu ennast maailma ja selleks talle jõudu, visadust, tarkust ja erilist õnne. Kõik muu, nagu talent ja oskused, isikupära ja artistlikkus on tal kategooriliselt olemas.

Märtsis jälle **Olari Elts** Beethoveni ja Sibeliuse kavaga, solist professor **Ralf Gothóni Beethoveni Klaverikontserdiga nr 3**. Gothóni interpretatsioon ei jõudnud eriti päralt, ent Eltsi ja ERSO ansamblivõimekus oli erakordne. Eesti dirigentidele tundub Sibelius olevat lausa kodune autor. Soomlased kindlasti nii ei arva, kuid me ei tee sellest väljagi. **Sibeliuse Teine sümfoonia** Eltsi interpretatsioonis on omanäoliselt huvitav. Kas kõik soovid olid realiseeritud, teab vaid dirigent, aga ERSO tundus küll viimistletud, tasakaalukas ja täpne.

Järgmine külaline oli aldimängijast dirigent Hollandist **Daniel Raiskin**, kelle esituses jäi Haydni (nr 31 D-duur) ja Dvořáki (nr 7) sümfoonia kõrval meelde **Alfred Schnittke „Monoloog“ altviilule ja kammerorkestrile**. Altviiluli mängijad on kontserdilaval harva nähtus, aga Raiskinit seatakse sel hõredal poodiumil lausa Juri Bašmeti kõrvale ning et see „atestaat“ on meisterlikkusega kaetud, selles me veendusi me „Estonia“ kontserdisaalis 12. märtsil 2004. aastal.

Aprillikuu esimesel päeval tõi ERSO kuulajate ette debütandist dirigendi **Kaisa Roose**. Huvitav dirigent ja **Beethoveni Seitsemenda sümfoonia** heatasemeline esitus, kuid **Dvořáki Tšellokontsert Marius Järvi**ga oleks võinud veel oodata ja küpseda, enne kui seda „pooltoorelt“ välja tuua. Ma ei usu iialgi, et see on Marius Järvi hetketase, pigem olid ebaõnnestumisel muud põhjused. Järgnes terve rida huvitavaid kontserte, nagu **Mozarti Missa c-moll Roland Böeri** juhatusel ja **Paul Mägi** juhata tud eesti muusika päevade valang



Harri Rospu foto

ERSO kunstiline nõustaja Paavo Järvi.

esiettekanneid. **Erki Pehk** tõi lavale ERSO koos **Markus Stockhauseni jazztrioga** ja mais juba **Leif Segerstam Barry Douglase** soleerimisel **Brahmsi Esimese klaverikontserdi**. Ning hooaeg saigi läbi festivali „**Tubin ja tema aeg**“ **avakontserdiga** 28. mail 2004, siis juba tavapäraselt peadirigendi juhatusel. Siit tuli ka sündmus, mis oli hooaja algusega tasakaalus – selleks osutus **Šostakovi-tši Viienda sümfoonia** ettekanne. Siit minu lõplik ja kõigutamatu arvamus, et vaatamata Itaalia reisi tõttu pisut „katkutud“ hooajale on Nikolai Aleksejevi käe all absoluutselt selgelt tunda ERSO loomingulist arengut ja üldist stabiliseerumist uuel, kõrgemal nivool. Meenutagem ka, et **Paavo Järvi**, kes ERSO-le kunstilist nõu jagab, tõi Eesti riigile *Grammy!*

AVARDUMINE SISSEPOOLE

Anton Weberni festivalist Viinis

SAALE KAREDA



Anton Webern.

© Universal Edition

Uusviini koolkonna kõige radikaalsem muusikauuendaja, serialismi isa Anton von Webern (1883 – 1945) on tänini märtri staatuses – muusikaajaloos ammu pühaku pjedestaalile tõstetud, laiemale kuulajakonnale aga siiani kauge ja mõistetamatu. Tänavuste „Viini pidunädalate“ (Wiener Festwochen) raames korraldatud festival „Anton von Webern-Fest. Ein Wochenende mit dem Œvre von Anton von Webern“ oli harukordne sündmus, kus ühel nädalalõpul kanti ette kogu Weberni helilooming.

1930-ndail ennustas Theodor Adorno: Weberni muusika aeg tuleb saja aasta pärast. Üheksa kümnendi eest, 1913. aastal põhjustas Weberni „Kuue orkestripala“ op 6 esiettekanne Viini Musikverein'i Suures saalis ühe kõige tormilisema muusikaskandaali Viini ajaloos. Viiskümmend aastat tagasi oli Webern hermeetilises Darmstadtis uue muusika sulatustiiglis kõrgelt hinnatud. Täna pakitakse tavapubliku jaoks Weberni palu aga endiselt näiteks Mozarti ja Schumanni vahele, et kõrge kontsentratsioonistmega kunst kuulajat ära ei kurnaks. Ka on tavarepertuaaris koha leidnud ainult mõned Weberni teosed: „Orkestripalad“ op 6 ja op 10, „Orkestrivariatsioonid“ op 30, Passacaglia op 1 ja mõni üksik kammermuusikateos ning Bachi, Schuberti ja Straussi töötused. Aga mitmekesine instrumentaalne kammermuusikapärand, fantastiliselt rikkaliku helikeelega kantaadid ja laulud tolmuvad endiselt arhiivides.

1983. aastal korraldatud Weberni sajanda sünniaastapäeva pidustustel Viinis jaotati tema looming ära kaks nädalat kestnud festivalile, „mahendatult“ ja mitmekesisetatult muu muusika ning kongressiga. Sel korral otsustati omalaadse intensiivseminari kasuks: Weberni kogu looming kanti ette kolmeteistkümnel kontserdil kahe päeva jooksul. Selle tohutu kontsentratsiooniga projekti taga seisis üks austria uue muusika võimsamaid mäenedžere – „Viini pidunädalate“ muusikadirektori ametikohalt lahkuv Hans Landesmann, kes selle festivaliga pani punkti oma mõjuvale karjäärile (kaheksakümnendail

Wiener Konzerthaus'i juht, üheksaküm-
nendail Salzburger Festspiele administra-
tiiv- ja kontsertdirektor). Tänavuste
„Viini pidunädalate“ (7. V–20. VI)
muusikaprogrammis kõlas Landesman-
ni ettepanekul ainult XX ja XXI sajandi
muusika ning Weberni festival (5. ja 6.
juuni) oli pidunädalate sisuline raskus-
punkt.

Kogu Weberni looming mahub ära
seitsmesse tundi, hõlmab aga vähem
noote kui üksainus Wagneri ooper. We-
bern suutvat ühe ohkega väljendada ter-
vet romaani, olevat ütelnud Schönberg.
Õigupoolest tulekski Weberni loomingu
paremikku harjumuspärase kontser-
dirutiini eest hoida, sest see muusika
kestab palju kauem, kui on akustiliselt
tajutav, ning aplaus pala lõppedes tä-
hendab tegelikult teose esteetilist ja
energeetilist lõhkumist. Hilisperioodi
haprad, kristalse struktuuriga teoste
osad kõlavad sageli üksnes minutit paar
ning jätkuvad kuuldamatus...

Mauricio Kagel kirjutas 1983. aastal:
„Anton Webern on seda laadi klassik,
kes mõjub muusikakultuurile tervenda-
valt: tema teosed jäävad alati ennekuul-
matuiks, kuna nad seisavad akustiliselt
ülima meelelise abstraktsiooni lävel.
Kui kuulata neid mõne aasta pärast
uuesti, siis rabab selle muusikakeele
poetiline sihikindlus taas. Webern ri-
kastab meid praegu täpselt niisamuti
nagu tema intensiivsel avastamisajal
kaksikümmend aastat tagasi, sest meie
mälestus peab jälle uuesti kuuldud
muusikaga veel kord kriitiliselt mõõtma
nii minevikku kui ka olevikku.“¹ Darm-
stadtiti koolkonnale etaloniks olnud We-
bern paneb end üha ja jälle kuulama, eri-
ti sellest aspektist, kui meelelist muusi-
kat võib luua ülimalt nappide vahendi-
tega ning kui piiratud on need pärast
teda tulnud muusikaloojad, kes on We-
berni eeskujust ammutanud ainult va-
saku ajupoolkera informatsiooni. We-

berni taotlus väljendada muusikalisi
ideid nii ekstreemselt tihendatult kui
võimalik viis hoopis uut laadi ajatunne-
tuse ning energeetiliste maatriksiteni,
mille jälgimine eeldab ka kuulajalt äär-
mist keskendumisvõimet, interpreedist
rääkimata.

Juunikuise Weberni peo põhiraskust
kandis võrratu *Klangforum Wien*, kes esi-
tas mõlemal päeval võrdse pühendu-
muse ja elaaniga kolm kava, vaheldu-
valt Sylvain Cambrelingi ning Friedrich
Cerha käe all. Friedrich Cerha redigeeri-
mistegevusele võlgnes festival tänu ka
Weberni ebaordinaarsete teoseversioo-
nide ettekandmise eest. See, et kanoni-
seeritud 31 oopuse kõrval kõlas nii palju
erinevaid variante, suuremate teoste
jaoks plaanitud osi, avaldamata noor-
põlveteoseid ja fragmente, lisas festiva-
lile muidugi veel omakorda rariteedi
hõngu. Jahmatav oli kuulata Weberni
oopusenumbrita varaseid teoseid –
brahmsilikku ja hugowolfilikku hilisro-
mantilist kõlamaailma, millest kõigest
mõne aasta jooksul võrsub hoopis teise
dimensiooni muusikakosmos.

Klangforum'i kõrval tuleb esile tõsta
ka suurepäraseid *aron quartett*'i ning
Arnold Schönbergi koori, sopran Eiko
Morikawat ning festivali säravat tähte,
sopran Claudia Barainskyt. Barainsky
esitas kahepäevasel maratonil fenome-
naalse intoneerimiskindluse ja -inten-
siivsusega solistipartii Weberni kolme-
teistkümmes äärmiselt nõudlikus vo-
kaalteoses, võludes mitte üksnes jõuli-
selt pingestatud ekspressiivse meeleli-
suse, vaid ka inimlikke hingestigavusi
tundva tarkusega, jäädes ise sealjuures
lihtsaks ja tagasihoidlikuks.

Weberni loomingut senist interpre-
tatsiooni on väga suurel määral kujun-
danud Pierre Boulez, kes on kahel kor-
ral välja andnud kogu Weberni loomingu
salvetuse. Boulezi salvestusi pärast
festivali kuulates sai selgeks nii mõnegi
kriitiku kuluuariavaldus Weberni festi-



Üks viimaseid fotosid Anton Webernist.

valilt, et nii Friedrich Cerha kui ka Sylvain Cambreling on suutnud Weberni loomingu mõistmisel liikuda varasemast võrdlemisi rangest ja kuivast Weberni interpretatsiooni traditsioonist väljendusrikkama ning tundlikuma tõlgenduse poole. Sealjuures on Cerha ja Cambreling väga erinevad: kui Cerha nõiub Weberni muusika välja ülimalt meditatiivsest rahuseisundist, kinkides liinidele mõjulepääsemiseks küllaldaselt õhku ja hingamist, siis Cambreling läheneb Webernile pingestatud vitaalsusega, mis viib välja dramaatiliste plahvatusteni.

Festivali suurim avastus oli mulle Weberni rikkaliku kõlapaleti ning kütkestava fantaasiamaailmaga kaemuslik vokaalsümfooniline looming – „Das Augenlicht“ op 26, Kantaat nr 1 op 29, Kantaat nr 2 op 31, samuti nn orkestrilaulud – „Kuus laulu Georg Trakli luulele“ op 14, „Kaks laulu Karl Krausi luulele“

„Kolm orkestrilaulu“ –, mis leivad täiesti teenimatult vähe ettekandmist. Kantaatide ja „Das Augenlichti“ teksti autor on kunstnik ja poeet Hildegard Jone, kellega Webernit sidus tihe vaimne sõprus ja mõttekaaslus. Neid ühendas religioosse värvinguga esteetika, panteismi ja müstitsismi varjundiga ilukultus, Goethest ja uus-goetheaani-dest mõjutatud armastusfilosoofia, hingede teekond sissepoole...

Webern tutvus Hildegard Jone'i ja tema abikaasa, skulptor Josef Humplikuga 1926. aastal ning nende tihe sõprus ja kirjavahetus kestis helilooja traagilise surmani 1945. aastal. Weberni kirjad abielupaar Jone-Humplikule võimaldavad biograafilise informatsiooni kõrval väärtuslikku sissevaadet ka Weberni loominguprotsessi vaimsesse sfääri ning intiimsesse hingemaailma. Neist kirjadest saab selgeks, et Webern ei tegelnud mitte üksnes mõõtmise-arvutamise-konstrueerimisega, vaid et ratsionalistlik-konstruktiiivne seisis üksnes millegi palju sügavama ja olulisema teenistuses.

6. augustil 1928 kirjutab Webern Jone'ile: *Ich verstehe unter „Kunst“ die Fähigkeit, einen Gedanken in die klarste, einfachste, das heißt, „faßlichste“ Form zu bringen.*² – „Kunsti' all mõistan ma võimet väljendada üht mõtet kõige selgemas, lihtsamas, st 'arusaadavaimas' vormis.“ Ja samas kirjas allpool: *Und deswegen habe ich nie verstanden, was „klassisch“, „romantisch“ und dgl. ist, noch habe ich mich in einen Gegensatz zu den Meistern der Vergangenheit gestellt, sondern mich immer nur bemüht, es diesen gleich zu machen: das, was mir zu sagen gewährt ist, so klar als möglich darzustellen. Was freilich etwas anderes ist, als etwa der heutige „Klassizismus“, der den Stil kopiert, ohne um dessen Sinn zu wissen, während ich (Schönberg, Berg) diesen Sinn – und er bleibt ewig der gleiche – mit unseren*

Mitteln zu erfüllen trachte. Und da entsteht dann wohl keine Copie, sondern eben darum erst das Ureigenste. So bin ich also auch gänzlich Ihrer Meinung, wenn Sie sagen: „Wir müssen zu glauben kommen, daß es nur weiter geht nach Innen“.³ – „Ja see-tõttu pole ma kunagi mõistnud, mis on „klassikiline“, „romantiline“ jms ega ole end ka kunagi mineviku meistritele vastandanud, vaid taotlenud alati üksnes üht: vahendada seda, mis mulle öelda on antud, nii selgelt kui võimalik. See on loomulikult hoopis midagi muud kui tänane „klassitsism“, mis kopeerib stiili, ilma selle mõtet hoomamata, samal ajal kui mina (Schönberg, Berg) püüan seda mõtet – ning see jääb igavesti samaks – meie vahenditega edasi anda. Ja just see läbi sünnib olemuslikeim, mitte koopia. Nii jagan ma täielikult Teie arvamust, kui Te ütlete: „Me peame jõudma äratundmiseni, et edasi viib tee ainult sissepoole“.“

Kõige ratsionaalse kõrval oli Weberni suhtumine kunsti (ning ka loodusesse) kantud „aukartusest kõigele aluseks oleva saladuse ees“⁴. Ratsionaalsus ning spirituaalsus on Weberni loomingu kaks erinevat tahku, sest ainult ratsionaalne teadvus saab piiritleda spirituaalset fenomeni kui „mõistatust“. Selles mõttes on Webern ja Pärt oma loomeprotsessis sarnased, mõlemad avavad spirituaalset „tundmatut“ matemaatiliste algoritmide abil, vahendades irratsionaalset informatsiooni ratsionalistliku kompositsioonitehnika kaudu. Neid võiks nimetada „ratsionaalseteks müstikuteks“, kelle elutöö seisneb muusikalise algrakuni tungimises, selle uurimises suhestatuna teiste muusikarakkude ning nende jaoks ainumõeldava muusikakoestikuga. Tsitaat Weberni viimasest, 1932. aastal peetud loengust on intrigeeriv mõlema suurmehe loomingu kontekstis: *Einer späteren Zeit ist es vorbehalten, die engeren gesetzlichen Zusammenhänge zu finden, die hier schon*

in den Werken vorliegen. – Wenn man zu dieser richtigen Auffassung der Kunst kommt, dann kann es keinen Unterschied mehr geben zwischen Wissenschaft und inspiriertem Schaffen. Je weiter man vordringt, um so identischer wird alles, und man hat zuletzt den Eindruck, keinem Menschenwerk gegenüberzustehen, sondern der Natur.⁵ – „Jääb hilisema aja ülesandeks leida üles neis teostes peituvad tihedamad seaduspärased seosed. – Kui jõutakse sellise õige kunstimõistmiseni, siis ei ole enam vahet teadusel ega inspireeritud loomingu. Mida kaugemale tungitakse, seda identsemaks muutub kõik, ja lõpuks tundub, nagu ei seisaks me silmitsi mitte enam inimloomingu, vaid loodusega.“

Märkused:

¹ Anton Webern 1883–1983. Eine Festschrift zum hundersten Geburtstag, hrsg. von E. Hilmar. Wien: Universal Edition, 1983, lk 42.

² A. Webern. Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik, hrsg. von J. Polnauer. Wien: Universal Edition, 1959, lk 10.

³ Sealsamas.

⁴ R. Stephan. Über einige geistliche Kompositionen Anton von Weberns. Musik und Kirche 1954, nr 4, lk 153.

⁵ A. Webern. Der Weg zur neuen Musik, hrsg. von W. Reich. Wien: Universal Edition, 1960, lk 60. Pealkirja all „Der Weg zur Komposition mit zwölf Tönen“ pidas Webern 15. jaanuarist kuni 2. märtsini 1932 kaheksa ettekannet pianist Rita Kurzmanni majas; kuulajaskonda kuulus inimesi nii muusikaringkondadest kui ka väljastpoolt.

GREIFFENHAGENID JA MUUSIKA

PEEP PILLAK

Eesti muusikaajaloo üheks oluliseks osaks on baltisaksa muusikakultuur. Rahvuslike laulukooride, muusikaseltside ja orkestrite loomisel, samuti laulupidude ja kontsertide korraldamisel oli eestlastele eeskujuks just baltisakslaste tegevus samas valdkonnas. Baltisakslaste vahendusel jõudis Eestisse suures osas ka Lääne-Euroopa helilooming. Eesti rahvusliku muusika sünd ja esialgne areng on olnud tihedalt seotud baltisaksa muusikakultuuriga, seda eriti XIX sajandi viimastel aastakümnetel, mil kujunes välja eestlastest heliloojate ja interpreetide esimene põlvkond. Eesti iseisivsuses sai võimalikuks eesti rahvusliku muusikakultuuri jõuline areng, mis toimus juba sõltumatult baltisakslastest. Kuid ka kahe maailmasõja vahelistel aastatel jäid eesti ja baltisaksa muusikakultuur Eestis omavahel siiski seotuks, seda kuni baltisakslaste Eestist lahkumiseni 1939. aastal. Nõukogude okupatsiooni aegses eesti muusikaajaloos püüti eesti ja baltisaksa muusikakultuuri teineteisele võimalikult palju vastandada. Kuigi vastandlikke momente kahtlematult oli, tuleks siiski eesti muusika ajaloo arengut näha tervikuna, milles on oma osa nii eestlastel kui ka baltisakslastel. Järgnevalt tulebki juttu ühest muusikaga tihedalt seotud baltisaksa perekonnast – Greiffenhagenenitest XIX sajandi viimastel ja XX sajandi esimestel aastakümnetel.

Greiffenhagenid ei olnud põline baltisaksa perekond, nad pärinesid Ida-Preisimaalt. Umbes 1780. aasta paiku otsustas Johann Gottlieb Greiffenhagen minna Peterburi õnne katsuma, et seal jätkata esiisade traditsioonilist ametit



Greiffenhagenite suguvõsa vapp.

king- ja sadulsepana. Peterburis abiellus ta Soomest pärit Anna Margaretha Kianderiga ja üks nende poegadest, 1793. aastal sündinud Heinrich Samuel Greiffenhagen, paistis juba lapsena silma erilise musikaalsusega – ta olevat kümneaastaselt andnud Peterburi vennastekoguduse kirikus orelikontserdi. Kaheksateistkümneaastaselt kutsuti Heinrich Samuel Greiffenhagen Arhangeliskisse luterliku Püha Katariina kiriku organistik. Temast sai Arhangeliski üsna suure välismaalaste koloonia üks keskne isik ja kohaliku muusikaelu korraldaja. Pärast Heinrich Samuel Greiffenhageni surma 1829. aastal sõitis tema lesk Adolfine Dorothea, Põhja-Saksamaalt Schleswigist pärit pastori tütar, koos lastega tagasi oma kodukohta Haderslebenisse. Kümme aastat hiljem, kui kohalik kool seljataga, otsustasid tema pojad Moritz

ja Thomas Wilhelm Greiffenhagen minna õppima Tartu Ülikooli, mille mõlemad ka lõpetasid. Kuigi filosoofiateaduskonna lõpetanud Moritz viibis õpetajana pikemat aega mitmel pool Venemaa avarustes, suri ta 1878. aastal poissmehena Tallinnas. Thomas Wilhelm Greiffenhagen sidus oma elu aga Eestiga ja temast sai suguvõsa Tallinna liinile alusepanija.¹

Tallinna linnapea Thomas Wilhelm Greiffenhagen ja tema perekond

Esialgu Tartus, seejärel Bonnis, Heidelbergis ja Berliinis õigusteadust ja ajalugu õppinud Thomas Wilhelm Greiffenhagen sai 1848. aastal Tartu Ülikoolis õigusteaduste kandidaadi ja 1854. aastal magistrakraadi. 1856. aastal sai ta töökoha Tallinna linnavalitsuses – oli ülemsekretäri ja sündiku ametikohal, kuni valiti 1883. aastal linnapeaks. 1860. aastal oli ta ka üks ajalehe „Revalsche Zeitung“ asutajaid ja aastatel 1864–1867 selle peatoimetaja.

Thomas Wilhelm Greiffenhagen abiellus 1857. aastal Eugenie Katharina Bergiga ja veel samal aastal sündis neil poeg Heinrich Samuel. 1859. aastal suri aga Eugenie ja Thomas Wilhelm Greiffenhagen abiellus kaks aastat hiljem tema noorema õe Adele Karolinega, kellega neil oli kokku seitse last: Wilhelm sündis 1862, Elisabeth 1864, Helene 1868, Otto 1871, Adele 1874, Marie 1877 ja Ernst 1880. Kolm viimast surid aga 1880. aastal Tallinnas möllanud düsenteeriaepideemia ajal mõnepäevaste vahedega.

Thomas Wilhelm Greiffenhagen sai tuntuks sellega, et tagandati 1885. aastal linnapea kohalt kuberner vürst Šahhovskoi² poolt, kuna keeldus linna asjaajamises vene keelt kasutusele võtmast.

Thomas Wilhelm Greiffenhagen ei ole küll ise jätnud eesti muusikasse märgatavat jälge, kuigi ta nooruses oli laulnud ja ka flööti mänginud ning armasta-

nud teatris käia. Hilisemas tõsisel ametnikuelusel oli ta muusikalisest tegevusest niivõrd võõrdunud, et lapsed pidasid teda lausa ebumusikaalseks. Linnapea koha kaotanud Thomas Wilhelm Greiffenhagen huvitus aga taas muusikast ja nautis oma viimastel eluaastatel laste moodustatud perekonnakvartetti, eriti südamelähedane olevat talle olnud Franz Schuberti „Die linden Lüfte sind erwacht“.³

Greiffenhageni perekonnas oli muusikal vāga oluline koht. Musitseeriti oma lõbuks ja esineti külalistele, tähtpäevadeks ja perekondlikeks sündmusteks oli tavaks ette valmistada muusikaline programm või etendati mõni näitemäng, mis oli samuti muusikaliselt kujundatud. Kõik lapsed oli muusikaalsed: kolm venda esinesid trios, mõnikord moodustati kahest õest ja kahest vennast segakvartett. Muusikaga tegelemise algtouke andjaks ja laste innustajaks oli Thomas Wilhelm Greiffenhageni abikaasa Adele, kes võttis ise agaralt osa Heinrich Stiehli⁴ lauluseltsi tegevusest, tōsi küll, hiljem sellest perekondlikel põhjustel üha enam eemale jäädes. Kuid Tallinnas toimunud Johann Sebastiani Bachi „Matteuse passiooni“ ettekandmisest⁵, mis olevat olnud Vene impeeriumis esmakordne⁶, võttis ta veel suure innuga osa⁷. Ka suureks sirgudes ei võõrdunud lapsed kodusest musitseerimisest. Kord, kas 1887. või 1888. aastal Haaberstis, kus Greiffenhageni pere tavatses suvitada, tuli vanem poeg Heinrich Greiffenhagen mõttele terve perega esineda. Noorem vend Otto Greiffenhagen meenutab: *Heinrich ise mängis muidugi klaverit, Wilhelm viiulit, mina tšellot, ema, Lisbeth ja Helene laulsid kolmehäälselt naiskooripartiid ja tõmbenumbriks oli isa, kes üritas Fritz Lebertilt⁸ laenatud flöödiga järele teha kunagist flöödimängukunsti. Suuri nõudmisi ei saanud talle muidugi esitada ja Heinrich oligi valinud vastava pala, „Munk Waltramuse“⁹,*

mille flöödi partii tugines ainult kahele helile. Nende vahetamisega sai isa hakkama väga originaalsel moel – Heinrich tõmbas vastavates kohtades isa kummagi jala külge seotud nõõri – ja keegi ei tundnud naljast suuremat mõnu kui isa.¹⁰

Greiffenhageni perest võrsunud õdede edasiste muusikaliste saavutustekoh- ta ei ole eriti midagi teda, küll aga on kõik kolm venda, Heinrich, Wilhelm ja Otto, jätnud jälje eesti muusika ajalukku.

Niguliste kiriku organist Heinrich Greiffenhagen

Thomas Wilhelm Greiffenhageni esimesest abielust Eugenie Bergiga sündis 16. oktoobril 1857 poeg Heinrich Samuel Greiffenhagen, kellest sai perekonnas ainsana kutseline muusik. Võib-olla mängis selles oma osa ka asjaolu, et isa andis talle kui oma esmasündinud pojale nime Arhangelskis organistina tegutsenud vanaisa järgi. Igal juhul otsustas Heinrich astuda vanaisa jälgedes ja asus 1876. aastal Leipzigi konservatooriumis muusikat õppima. Noorem vend Otto Greiffenhagen, tuntud muusikakriitik, on oma meenutustes vanema venna kui muusiku suhtes küllaltki kriitiline: *Heinrich, nagu öeldud, pöördus 1879. aastal Leipzigi tagasi ja asus elama Niguliste kiriku vastas asuva Schröteri maja katusekambri poissmehekorterisse. Ta muusitseeris seal palju, sageli ühes Gori Lehbertiga¹¹ ja vahel ka teistega. Minu meelest oli kursus, mille Heinrich oli Leipzigi läbi teinud, õigupoolest ebapiisav. Klaverimängu tehnikat ei olnud ta nõutaval tasemel omandanud ja ka teoreetilised teadmised jäid, nagu mulle tundub, üpris kasinaks. Kompositsioonilised anded, mis Heinrichil kahtlemata olemas olid, ei võimaldanud neid puudusi arvestades luua kunstiliselt midagi suurt ega viimistletut, ent seevastu väikevormides, eelkõige lauludes ja eriti meeskvartettides, oli ta edukas. Noorema vennana tean ma tollest ajast vaid seda, et Heinrichil oli Gori Lehbertiga¹² kõiksugu romantilisi sü-*

damesaladusi, mis ei mõjunud tema muusikaharrastusele alati kaugeltki soodsalt. Vanematele valmistas palju muret Heinrichi alatine peataolek ja enneolematu hajameelsus, nõnda et tema seltskondlik käitumine võis olla üsna pentsik; peale selle oli aine- line olukord, milles vend elas, vilets: õpilaste arv, mis küll kunagi eriti suureks ei saanud, hakkas kasvama alles hiljem, ja organisti palk püsis muinasjutuliselt madalal tasemel. Lähedastele mõjus aga Heinrichiga suhtlemine küll alati ergutavalt – Heinrich tegeles palju oma kirjandus- ja kunstihuvidega. Tema universaalkunstiliste võimete haripunkti- kujunes Ferdi Lampe¹³ ja Hella Sieversi pulma eelõhtu (26. detsembril 1883). Ferdi Lampe tulevaste elukohta, Tudu mõisa, pidi kõikide vähegi teovõimeliste pereliikmete, sugulaste ja sõprade eestvedamisel ehitatama klaasivabrik ja sel puhul esitleti Böömi Klaasipuhujate Seltsi, kes terovitas uut isandat koorilauluga, astus muude asjade kõrval üles ka mustlasmuusikaga ning esitas lõpetuseks Rombergi „Lastesümfoonia“¹⁴. Nelly Luther¹⁵ kui primadonna kandis ette „böömi terovituslaulu“ ja üsna ebaõõmiliku „tšaardaši“; mustlasansambel – Willy¹⁶, R. Lampe¹⁷, Rud.¹⁸ ja Gori Lehbert ja Joh. Luther¹⁹ – ning „eesti“ naiskvartett vaheldusid teineteisega ja andsid võimaluse näidata uhkeid kostüüme. Teksti ja muusika autor oli peamiselt Heinrich. Omaette žanr see perekondlik pulma eelõhtu oma „vanade heade aegade“ ja suurejooneliste pidustustega, kuhu juurde käisid peenelt ja hoolega ette valmistatud naljad! Samasuguse pulma-eelõhtu-muusika pani Heinrich veel kord kokku mõnevõrra hiljem – Elly Knorre ja Ferd. Hoerschelmanni pulmadeks²⁰; muusikaliselt oli see esimesest rohkem väärt, ent tekstilt (J. Wistinghausen)²¹ mõnevõrra sentimentaalsem. Niisuguses tegevuses tulid välja Heinrichi ande nii tugevad kui ka nõrgad küljed: loomupärane, ent sageli pinnapealne leidlikkus ja vormitunnetus, mis jäid aga kirja panemata ja trükki andmata. Heinrich tegeles aastaid vanemate poolt toetatud vana Tallinna ainelise ooperi „Maikrahv“ plaani-

nii ühe kui teise vaatenurgaga. Tom – head kavatsused, kuid tähtsuse (uhkuse, arrogantsi) suurenedes nihkuvad eesmärgid üha kaugemale tagaplaanile. Grace pole mingil juhul kangelanna, vaid inimene parimate kavatsustega, kes õpib eluvõitluses ellu jääma ja saab aru, et inimesed on kõikjal ühesugused – ei paremad ega halvemad, lihtsalt küüned oma poole. Grace'i tegelaskuju meenutab mõnevõrra **Fjodor Dostojevski „Idioodi“** peategelast vürst Mõškinit. Lõpus toimuv eneseleidmine muudab Dostojevski kontseptsiooni siiski von Trieri omast erinevaks.

Von Trieri loomisviis on ekstsentriline ja väga intensiivne, võtted toimusid kõigest kahe kuu vältel. Von Trier jooksis, kaamera õlal, ringi ja näitlejad pidid ilma tavapärase rütmita (pausid, proovid) stseene üha uuesti erinevate tunde rõhkudega esitama. Sellised „Dogma“ loomisviisidega kooskõlas olevad võtted ei hirmutanud ilmselt siiski Hollywoodi kogemusega näitlejaid ära, kuna lõpptulemus on spontaanne ja nauditav.

Von Trieri on sageli süüdistatud misogüünias, selles, et ta sunnib näitlejannasid minema läbi põrgu. Filmi „Laineid murdes“ võttepaigal valitsenud atmosfäär oli selline, et film sai hüüdnimeks „Naisi murdes“. „Dogville'i“ veebilehel kinnitab von Trier, et see pole sugugi tõsi. Pigem leiab ta endal meestega probleeme olevat. Miks siis keskendab von Trier põhitähelepanu oma filmides naistele? Naljatilevalt on ta öelnud, et tema arvates pole meeste piinamine sedavõrd mõjuv. Selles küünilises vastuses on tuntav tõenoot sees. Naised on emotsionaalsemad ja õrnamad; näidates ekraanil nende katsumusi, tekitab see suure tõenäosusega vaatajates enam vastukajasisid. Seega on film ehk efektiivsem (film nagu tõeserum). Et von Trier paneb osakese iseendast kõikidesse rollidesse, mille ta loob, siis võib ehk uskuda, et ta tunneb end naise kehas paremi-

ni, et naised on tema rollis lihtsalt osavamad ja usutavamad.

Lugu

Lugu rullub vaatajate ees lahti lineaarselt. Tegevus toimub ühe aasta jooksul, kevadest kevadeni. Dogville on väike hääbuv kaevanduslinn, mille elanikeks jutustaja sõnul ausad ja õiglased kodanikud. Tom, algaja kirjanik, korraldab regulaarselt moraalsele kasvatusele suunatud koosolekuid, inimesed aga ei võta teda kuulda. Justkui taeva kingitus saabub linna noor kaunis põgenik Grace, kellest saab illustratsioon Tomi katses kaaslinlastele omaks võtu ja sallivuse olulisust õpetada. Kõik ei lähe aga päris plaanipäraselt. Grace'i linnas varjamine on Tomi jaoks justkui mäng ja linn tema mänguväljak. Aga mäng läheb tema kontrolli alt välja, peale selle pole kõik mängijad mängu alguses teada ja reeglid kujunevad mängu käigus.

Kui vaadata „Dogville'i“ mänguna, siis kaotajaks osutuvad mängu alustajad ise. Mängus, mil nimeks „Dogville“, on kaks osapoolt: Grace koos Tomiga ja linnarahvas. Kui Tom viimaks linnarahva poolele üle läheb, kutsub ta kohale tundmatud lisajõud – gangsterid, kes Grace'i taga ajavad. Ootamatult ilmneb aga, et tundmatud on hoopis Grace'i, mitte linnarahva poolel. Jõuvahekord muutub. Loo lõpus värvuvad seni kas mustad või valged seinad veripunaseks, peegeldades linnas aset leidvaid sündmusi. Kurjad saavad oma karistuse.

Grace tuli kui kingitus, täis soovi igatühte mõista ja andestada, kui vaja. Terveks aastaks andis ta end kaitsetult teiste meelevalda (Trierile omane märtriteema) ja kui poleks juhtunud seda, mis juhtus, poleks ta ise ilmselt midagi teinud, et oma olukorda parandada. Ta oli idealist ja püüdis lõpuni inimeste headusesse uskuda. Kui talle öeldi, et inimesed on nagu koerad, vastas ta, et koerad käituvad vastavalt oma loomusele

„Dogville”.
Paul Bettany
(Tom Edison) ja
Nicole Kidman
(Grace Margaret
Mulligan).



heliefekte (kõik muutused linna ja Grace'i suhetes saavad alguse valguse muutumisest). Tegu on teadliku kauge-
nemisega „Dogma” reeglitest, mis sätes-
tasid ideaalina loomulikkuse. Film on
väga tinglik, kujunduse kasinuse tõttu
tekivad kiirelt allusioonid teatriga. Dog-
ville'i linnake sarnaneb suure tingliku
lavaga. Majade kontuure märgivad joo-
ned, kõikjale on juurde märgitud paiga
nimetus. Ümber lava on öösel must, päe-
val valge taust. Lisaks on veel mäge mar-
keeriv kõrgendik ühes ning õunapuu
teises nurgas. Pingid, voodid, üks aken
kardinatega, teine vitriiniga, tahvel,
poelett, sild ja rohkem suurt ei midagi.

Eesmärgiks on tähelepanu suurem
fokuseerimine näitlejatele. Kogu kujun-
dus annab märku filmipoeetika ignoree-
rimisest ja on pigem teatri- kui filmi-
keele traditsioonidele vastav. „Dogvil-
le” kujutab endast maksimaalsuseni
viidud teatraalset kontsentraati. Dog-
ville'i linnake asub looduslikult kaunis
paigas mägisel Colorado osariigis, ome-
ti tajub vaataja kohe tänu mustale või
valgele taustale, mis vastavalt öösel ja
päeval ümbrust markerivad, koha iso-
leeritust välismaailmast. Samas lisab
see võtte loole universaalsust.

Ebatavalisele kujundusele sekun-
deerib käsikaamera töö ja koosmõjus

sünnib kammerlik, intiimne õhustik.
Kaameratöö tõttu meenutab „Dogville”
kohati antropoloogilist filmi. Kammerli-
kus õhkkonnas kerkivad esile näitleja-
tööd, mida ei varjuta uhked esemed või
silmipimestavad kostüümid (Brecht
teatriesthetika). Ka muusikaline kujun-
dus on minimalistlik. „Dogville'is” on
üldiselt „Dogma 95” printsiipide vai-
mus välitud muusikaga emotsioonide
tekitamist või seletamist. Siiski mängib
jutustuse edasiviimise juures olulist rolli
paariminutine meloodiline ja minoorne
viisijupp, mis aeg-ajalt esile kerkib, et
siis taas loomulikele, igapäevastele
häälele maad anda. Huvitav on see, et
ehkki objektid ise puuduvad, teevad
nad ometi häält: ukseid kolksuvad, vihm
krabiseb katusel, koer haugub. Lõpu-
lauluks on David Bowie positiivne ja
küllaltki hoogne lugu *Young American*,
mille taustaks originaalfotod depres-
sioonijastu Ameerika Ühendriikidest.
Lõpulugu ja fotode ilmumist võib nime-
tada ootamatuks ja vabastavaks.

Tegelased

Von Trier tunnistab, et loob oma fil-
mide tegelased enda baasil, erinevad te-
gelaskujud sünnivad tema iseloomu eri
külgedest. Tom ja Grace on von Trieri
iseloomu erinevad poolused, ta on nõus

pulsi: suurte ja tugevate kalduvus oma vigu märkamata nõrgemate vigadele osutada. Ideoloogiliselt tuliseks muutus olukord seoses Iraagi sõjaga.

Ideaalid

„Dogville” pajatab meile loo inimestest ja nende loomusest, millega kõige suurem idealistki viimaks leppima peab. Iseennast ei saa lõputult eitada ilma end hävitamata. Siin ongi uue triloogia olulisim erinevus eelnenutest. Idee, mis varem latentsena von Trieri töödes esines, on viimase seitsme aastaga eksplitseerunud: usk pole mitte ainult kark, millele toetuda, vaid ka kohutav koorem ja hirmutav müsteerium. Suutmata ennast ja olukordi objektiivselt, distantsilt vaadata, on oht usu ohvriks langeda ja hävida.

„Kuldse südame” triloogia naised ei suutnud oma usku kõrvalt vaadata, „USA” kangelannad aga püüdleval selles suunas. Idee on Grace'i („Dogville'i” peategelane) loo edasiarendamine, inimese arengu ja küpsemise kujutamine. Von Trier leiab, et kõige kohutavam reetmine on ideaalide reetmine. Grace'i eestkostjal Tomil olid tugevad moraalised põhimõtted tunduvalt enam arenenud kui teistel linnakodanikel. See pärast oligi just tema langus ja murdumine kogu linna hävingu algus. „Dogville'is” näeme moraalsete ja põhimõtete inimeste korrumppeerumist hirmu tõttu tõele näkku vaadata ja Grace'i arengut tänu julgusele seda teha. Just selle pärast, et Grace pidi oma ideaale lõpus revideerima ja tegelikkusega kooskõlla viima, ta ei hukku nagu „Kuldse südame” peategelased, vaid areneb. Ausus on von Trierile südame lähedane teema.

Ausus

Ausus on von Trierile oluline, sellega oli seotud ka tema kuulumine rühmitusse „Dogma 95”, mis koondas sarnase

maailmavaatega filmiloojaid. Liikmed nõustusid järgima teatud põhimõtteid filmide loomisel, eesmärgiks aus, kaine kino, ilma kunstliku valguse, muusika ja butafooriata. Olulist osa „Dogma” filmides mängib improvisatsioon: spontaansus oli eesmärgiks ka näitlejatöö puhul. Filmide ülesvõtmine toimus käsi-kaameratega ja lavastaja rolli ei tähtsustatud. Ehkki rühmitus on nüüdseks lagunenu, on suur osa selle põhimõtetest von Trieri stiili immanentse osana säilinud. Ka „Dogville” võeti üles käsi-kaameratega ja näitlejad improviseerisid. Kunstlik keskkond, valgustus, muusika ja kujunduse tinglikkus „Dogville'i” puhul annavad tunnistust „Dogma” perioodi lõpust von Trieri loometöös.

Von Trieri tööviisi võib käsitleda eksperimentaallaborina: ta katsetab eri komponentidega, tulemus (kas reaktsioon toimub ja milliste tagajärgedega) selgub alles lõpul, montaažis. Von Trier leiab, et minnes millegi tavatuga lõpuni (näiteks kriidijoonised märkimas maju), peaks kõik ülejäänud olema võimalikult normaalne. Tänapäeva tehnika lubaks kõike: luua hiireklikiga karja möllavaid elevantse või hingematvaid galaktika-vaateid; von Trier aga eelistab joonistada koera kujundi põrandale märkimaks tema olemasolu või panna toanurka õlle-vaadid markeerimaks baari. Liiga palju kihte viib publiku filmi juurest eemale. Eksperimendiski ei tohi korraga muuta rohkem kui üht-kaht tegurit.

Kujundus: teatraalsus ja tinglikkus

„Dogville” on täielikult üles võetud minimalistlikus stuudios, mis sarnaneb modernteatri *black box*’iga. Minimeerides objektide tähtsust ja kasutades vaid üksikuid, kõige vajalikumaid atribuute (voodid, toolid), antakse näitlejatele maksimaalne vabadus ja luuakse kumastav avatuse efekt. Dramaatilise atmosfääri saavutamiseks ja pinge hoidmiseks kasutab Trier rohkelt valgus- ja

„Dogville“, 2003.
 Režissöör
 Lars von Trier.
 Colorado
 osariigis asuva
 Koeralinna
 elanikud.



kui mõrvar. Filmid näitavad meile pühasid lolle, mätreid, kes ohverdavad kõik eesmärgi nimel. „Dogville“ on esimene osa von Trieri järgmisest trilooigiast, kandes ühtlasi nimetust „U“. Koos plaanitud järgede „Manderlay“ („S“) ja „Alabamaga“ („A“) tuleb kokku „USA“. „Manderlay“ tegevus algab kaks päeva pärast „Dogville’i“ lõppu, kõigi kolme filmi tegevus leiab aset depressioonijal.

Inspiratsioon

„Dogville’i“ puhul võib kokkuvõtlikult eristada kolme peamist innustajat: sisuliselt **Bertolt Brechti**, vormiliselt teatrisalvestusi seitsmekümnendatest ja ideoloogiliselt kriitikatulva, mis tabas von Trieri seoses filmiga „Tantsija pimeduses“. Lugesdes Brechti „Kolmekrossiooperit“, hakkas von Trierile huvi pakuma piraat Jenny laul kättemaksust. 1928. aastal **Kurt Weilliga** kahasse kirjutatud laulu viimases värsis laseb Brecht Jennyl piraatidele öelda, et nad tapaksid kõik, kes teda siis, kui ta veel kõrtsis põrandaid küüris, kõntsana kohtlesid. *And they asked me which heads should fall, and the harbour fell quiet as I answered: „All.“* Trier otsustas teha filmi kättemaksust, ehitada kogu loo kulminatsiooni kättemaksu nimel. Kuna Jen-

ny lugu toimub isoleeritud linnas, pidi ka loodav lugu leidma aset eraldatud paigas. Depressiooniaeg valiti sobiva atmosfääri tõttu, siinkohal inspireerisid arhiivifotod, mida võib näha filmi lõpus kirjade taustal. Brecht avaldas mõju ka oma ülilihtsa teatrinägemusega: majade puudumine ununeb peagi, seda enam keskendutakse inimestele.

Seega innustas Brecht von Trieri ka kujunduslikult. Vormistuslikult inspireeris **Trevor Nunn** telefilm „**Nicholas Nickleby**“ 1982. aastast. Tegu on adaptatsiooniga *Royal Shakespeare Company* tarbeks, milles näitlejad räägivad otse improviseerides kaamerasse. Režissööri kiindumust teatri, eriti just filmilindile jäädvustatud teatri vastu võib pidada „Dogville’i“ ebatavalise õhustiku põhjuseks.

Tõsiasi, et filmi tegevus toimub Ameerikas, on seotud von Trieri paha-meelega ameerika kriitikute suhtes. Nimelt kurjustati režissööriga Cannes’i festivalil filmi „Tantsija pimeduses“ puhul, et ta julges teha teravalt kriitilise filmi Ameerikast, olemata seal ise kunagi käinud. Arvestades Hollywoodi praktikad, leidis von Trier, et kriitika on põhjendamatu, ja otsustas, et tema edaspidised filmid hakkavad toimuma fiktiivselt Ameerikas. See seik andis ka sisulise im-

PEEGLIKILLUD SILMAS

Lars von Trieri „Dogville“

KAIDI TAGO

A film should be like a rock in the shoe.

Lars von Trier

„**DOGVILLE**“. Stsenarist ja režissöör **Lars von Trier**, produtsent **Vibeke Windeløv**, operaator **Anthony Dod Mantle**, lavastuskunstnik **Peter Grant**, monteeriija **Molly Marlene Stensgård**, muusika: **Antonio Vivaldi**. Osades: **Nicole Kidman** (*Grace Margaret Mulligan*), **Harriet Andersson** (*Gloria*), **Lauren Bacall** (*Ma Ginger*), **Jean-Marc Barr** (*Mees suure kübaraga*), **Paul Bettany** (*Tom Edison*), **Blair Brown** (*proua Henson*), **James Caan** (*Suur mees*), **Patricia Clarkson** (*Vera*), **Jeremy Davies** (*Bill Henson*), **Ben Gazzara** (*Jack McKay*), **John Hurt** (*jutustaja, ainult häääl*), **Udo Kier** (*Mees mantliga*), **Stellan Skarsgård** (*Chuck*) jt. 35 mm, 177 min, värviline.

© Zentropa Entertainments ApS, Taani/Rootsi/Suurbritannia/Prantsusmaa/Saksamaa, 2003.

Viidates Hans Christian Anderseni muinasjutule Lumekuningannast, on **Lars von Trier*** öelnud, et tal on peeglikillud silmas. Nimetatud muinasloos lõi kuri nõid peegli, millesse vaadanud enda ümber vaid inetut ja vääritut märkama hakkasid. Peegel küll purunes, ent killud lendlevad tänaseni tuules. Von Trier puistab neid kilde ka meie silmi, tema filmide ühiseks omaduseks võib pidada valusat ühiskonnakriitilisust. Aga võib-olla on neid peeglikilde (ja valusat osutamist) vaja ajal, mil Euroopa film püüab Hollywoodi kasumile suu-

natud sentimentaalsusega võideldes elu jääda. Et säilitada kino kunstiliigina.

Triloogiad

Vastuolulise taanlase tuntuimad filmid kuuluvad triloogiatesse. Triloogiad eelistab von Trier seepärast, et need sarnanevad hea raamatuga: lehitset ja tead, et veel palju lehekülgi ootab ees. Esimene kolmik – „**Laineid murdes**“ (*Breaking the Waves*, 1996), „**Idioodid**“ (*Idioterne*, 1998) ja „**Tantsija pimeduses**“ (*Dancer in the Dark*, 2000) – on inspireeritud Trieri lapsepõlve lemmikloost „**Kuldne süda**“. Lugu jutustab tüdrukust, kes läheb metsa kenasti rietatult ja leivavaruga, naaseb aga paljalt ja tühjade kätega, öeldes: „Nagunii saan ma hakkama.“ Von Trieri jaoks on see lugu tõelisest headusest, martüürium. Veendumuste pärast kannatamist võibki pidada kõigi von Trieri peategelaste ühisjooneks.

Ka varasemates filmides „**Mörvaelement**“ (*Forbrydelsens element/The Element of Crime*, 1984), „**Epideemiline**“ (*Epidemic*, 1987), „**Medeia**“ (*Medea*, 1988), „**Kuningriik**“ (*Riget ja Riget II/The Kingdom*, 1994 ja 1997) ning „**Euroopa**“ (*Europa/Zentropa*, 1991) on protagonistideks idealistid, kes on võimetud oma ideaale ellu rakendama ja saavad seega pigem kurjuse katalüsaatoriks maailmaparandamise asemel. Uues triloogias „**USA**“ käsitletakse samuti headuse teemat, aga teise nurga alt. „**Kuldse südame**“ filmide peategelased eitavad kristlike väärtuste vaimus iseennast, tehes seda siiski ebakristlikult: pühak kui abielurikkuja, pühak kui anarhist, pühak

* Tiitli von omandas ta filmikoolis, kus kaaslased teda niimoodi kutsusid.

kolooniates, nõukogude ajal oli Krimmi praost, seejärel Lõuna-Siberis Slavgorodis pastor. 1930 arreteeriti ja suri vangistuses.

²¹ Jenny Wistinghausen, Tallinna pimedate varjupaiga juhataja?

²² Aleksandr Puškini (6. VI 1799 – 10. II 1837) romantiline poem „Mustlased“ (1824 – 1826).

²³ Ladina keeles „ärrituv laulik“.

²⁴ AM 65-1-3, lk 266.

²⁵ „Männerchöre von H. Greiffenhagen“. Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann. Leipzig, St. Petersburg, Moskau. (Sisaldab teoseid: „Ständchen“ op 31 („Komm holdes Kind“); *Gavotte m. Tenor Solo*, pühendatud C. Rud. Lehberville; „Ueber den Busch der Rosen“ op 32; „Deine Augen heissen Vergißmeinnicht“ op 33; „Neig' schöne Knospe dich zu mir“ op 34 a; „Vale carissima“ op 34 b; „In dem Himmel ruht die Erde“ op 35; Serenade mit Tenor Solo op 36 („Leise durch die dunkeln Wipfel“); „Je länger, je lieber“ op 37.) „Zwei Lieder für vier Männerstimmen komponiert von Heinrich Greiffenhagen“. Fr. Kistner, Leipzig. (Sisaldab teoseid: „Minnedienst“, sõnad Jul. Wolff ja „O würden Sterne meine Lieder“, sõnad R. Reinick, pühendatud *Fraternitas Rigensis'* e soolokvartetile). „Valse brillante für Pianoforte von H. Greiffenhagen“ op 30. Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann. Leipzig, St. Petersburg, Moskau, Riga, London (1892), pühendatud paruness Natalie Uexkuellile; „Leicht und zierlich. Gavotte für Pianoforte komponiert von H. Greiffenhagen“, pühendatud Ewald von Haecksile.

²⁶ Karl Leichter. Tallinna muusikaelu XIX sajandil. Valik artikleid. Tallinn, 1982, lk 194.

²⁷ Mihkel Lüdigi. Mälestused. Tallinn, 1969, lk 83.

²⁸ Maris Kirme. Sibeliuse „Finlandia“ – eestlaste rahvusliku identiteedi sümboleid. „Teater. Muusika. Kino“ 1999, nr 3, lk 49.

²⁹ Hugo Lepnurm. Orelimuusika arengu ülevaade XVIII – XIX sajandil. Eesti muusika I, Tallinn, 1968, lk 219.

³⁰ *St. Nikolaikirchengesangverein* ehk Niguliste kiriku segakoor kasvas välja proua von Ritteri juhata tud lauluringist ja alustas tegevust 6. jaanuaril 1882. Vt Werner Chr. Winter, Beiträge zur Chronik der Stadt Reval 1219 – 1940, Hannover-Döhren, 1987, lk 138.

³¹ Felix Mendelssohn-Bartholdy oratoorium „Athalia“ op 74. Koor oratooriumist „Atha-

lia“ oli Konstantin Tüرنpu dirigeerimisel kavas ka 1896. aastal Tallinnas toimunud üldlaulupeol.

³² AM 65-1-5, lk 274.

³³ Werner Chr. Winter. Beiträge zur Chronik der Stadt Reval 1219 – 1940, Hannover-Döhren, 1987, lk 146.

³⁴ Eberhard Friedrich Walckeri (3. VII 1794 Cannstadt – 2. X 1872 Ludwigsburg) asutatud orelihitusfirma Saksamaal Ludwigsburgis (Württemberg), mitte segamini ajada Inglismaal tegutsenud *Walker*'i firma valmistatud oreleid olid Peterburi Peetri kirikus (1839), Tallinna Oleviste kirikus (1842), Riia toomkirikus (1885), Helsingis (1891), Nõo (1890), Türi jt kirikutes (1896).

³⁵ Hugo Lepnurm, Sulev Mäeväli, Ivar-Jaak Salumäe, Cristian Scheffler. Tallinna toomkiriku Sauer-orel. „Akadeemia trükk“, 1998, lk 3.

³⁶ Werner Chr. Winter. Beiträge zur Chronik der Stadt Reval 1219 – 1940, Hannover-Döhren 1987, lk 154.

³⁷ Virve Lippus. Pianismi areng. Eesti muusika II. Tallinn, 1975, lk 340.

³⁸ Paul Haudelin (1856 – 1899), ametnik.

³⁹ Imselt Ferdinand Lampe (1856 – 1914), mõisavalitseja.

⁴⁰ AM 65-1-5, lk 291 – 292.

⁴¹ Werner Chr. Winter. Beiträge zur Chronik der Stadt Reval 1219 – 1940, Hannover-Döhren, 1987, lk 173.

Kommentaariid:

¹ Vt Greiffenhagenite suguvõsa kohta lähemalt: Baltisches Geschlechterbuch, Bd. I. Herausgegeben von Dr. jur. Bernhard Koerner, Ehren-Mitglied des „Deutschen Rolands“, Vereins für deutsch-völkische Sippenkunde zu Berlin, e. V., bearbeitet in Gemeinschaft mit Dr. Alexander von Pezold, Arzt zu Reval. Erster Band. Deutsches Geschlechterbuch (Genealogisches Handbuch Bürgerlicher Familien), Görlitz 1933, lk 103–113. Samuti Erinnerungen des Revaler Stadthauptes Thomas Wilhelm Greiffenhagen. Bearbeitet von Arved Freiherr von Taube und Karl Johann Paulsen. Schriftenreihe der Carl-Schirren-Gesellschaft. Band 1, Schriftleiter Wilhelm Lenz jun. Verlag Harro v. Hirschheydt, Hannover-Döhren, 1977, lk 13–18.

² Vürst Sergei Vladimirovitš Šahhovskoi (26. VI 1852 Moskva – 24. X 1894 Tallinn) oli aastail 1885–1894 Eestimaa kuberner ja tuntud karmikäelise venestajana.

³ Hauschronik der Familie von Greiffenhagen. (Eesti Ajaloomuuseum AM 65-1-5, lk 300.) Ilmselt on see Schuberti „Frühlingsglaube“ op 20, nr 2.

⁴ Heinrich Franz Daniel Stiehl (5. VIII 1829 Lüübek – 1. V 1886 Tallinn), helilooja, dirigent ja organist. Oli Petropavlovski luteri kiriku organist ja Peterburi konservatooriumi oreliprofessor. Kirjutas helitöid orkestrile, klaverile ja keelpillidele ning oli ise suurepärase improviseerija. Tallinnas oli Oleviste kiriku organist, asutas 1880 siin segakoori.

⁵ J. S. Bachi „Matteuse passiooni“ kanti Heinrich Stiehli juhatusel ette Tallinna Börsisaalis 5. märtsil 1883 ja järgneval pühapäeval Oleviste kirikus. Vt Werner Chr. Winter, Beiträge zur Chronik der Stadt Reval 1219–1940, Hannover-Döhren, 1987, lk 140.

⁶ J. S. Bachi „Matteuse passiooni“ esmaettekann Venemaal järgnes 25. märtsil 1883 Peterburi Rootsi kirikus Heinrich Stiehli dirigeerimisel ja Tallinna koori kaastegevusel. (Žanna Knjazeva ettekanne „Konzerttätigkeit der Petersburger Swedischen St. Katharinen-Kirche um 1900“ Eesti Muusikaakadeemias 28.–30. novembril 2003 toimunud konverentsilt „Musical metropolis for North (Eastern) Europe and different aspects of musical life around the turn of 19th–20th centuries“.)

⁷ AM 65-1-5, lk 265.

⁸ Fritz Lehbert (1870–1922) oli keemik.

⁹ Saksa kirjaniku Karl Stieleri (15. XII 1842 München – 12. IV 1885 München) luuletust „Ich bin der Mönch Waltramus“ („Ma olen munk Waltramus“) on viisistanud mitmed heliloojad. Üks neist on Erik Meyer-Helmund (1861 Peterburi – 1932 Berliin), kes pealkirjastas selle refrääniks oleva stroofi lõpu järgi „Vale carissima“. Ka Heinrich Greiffenhagen on kirjutanud meeskoorile laulu „Vale carissima“ (op 34b, Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann. Leipzig, St. Petersburg, Moskau.) Veel on selle viisistanud ja 1910 välja andnud hollandi helilooja Anna Cramer (15. VII Amsterdam – 4. VI 1968 Blaricum) – „Vale“, op 4, nr 4.

¹⁰ AM 65-1-5, lk 300.

¹¹ Carl Rudolf Georg (Gori) Lehbert (12. I 1858 Tallinn – 16. III 1928 Tallinn) apteeker ja bioloog, Piers Rudolph Lehberti poeg. Oli esialgu Raeapteegi rentnik ja seejärel omanik. Üks esimesi loodusfotograafe Eestis. *Revaler Verein für Männergesang*'i auliige ja *Revaler Verein für Kammermusik* asutaja ja auliige.

¹² Heinrich Greiffenhagen on „pühendanud oma armsale sõbrale C. Rud. Lehberville“ meeskoorilaulu „Ständchen-Gavotte“, op 31b.

¹³ Ferdinand von Lampe (1856–1914) oli mõisavalitseja.

¹⁴ Saksa helilooja ja tšellisti Bernhard Rombergi (11. XI 1767 Dinklage, Preisimaa – 13. VIII 1841 Hamburg) „Kindersymphonie“, C-Dur, op 62, nr 1.

¹⁵ Nelly Luther (sündinud Greiffenhagen, 1861–1934) oli abielus vabrikant Christian Lutheriga (1857–1914).

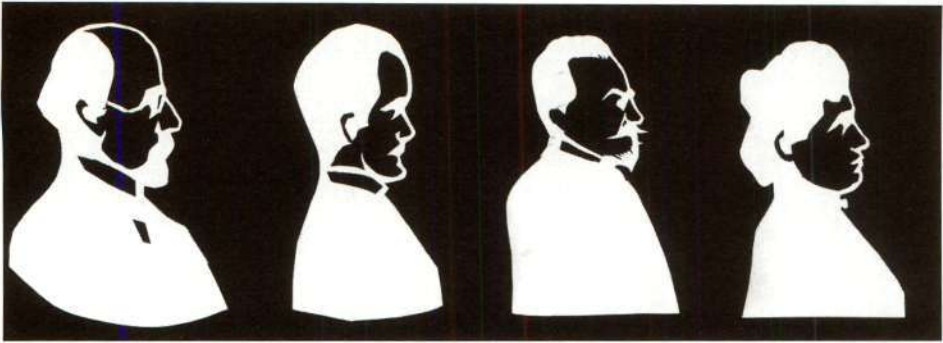
¹⁶ Willyks kutsuti Wilhelm Greiffenhagenit.

¹⁷ Richard von Lampe (1852–1932), kaupmees Novorossiiskis.

¹⁸ Piers Rudolph Lehbert (1820 Valmiera – 1888 Tallinn), Raeapteegi rentnik.

¹⁹ Johannes Heinrich Luther (1861–1932) õppis aastail 1880–1885 Tartu Ülikoolis usuteadust; aastast 1886 usuteaduste kandidaat, 1886–1913 Kadrina, 1913–1918 Narva Jaani koguduse õpetaja, 1918 Alutaguse praost, 1918–1926 Karkelni koguduse õpetaja Ida-Preisimaal.

²⁰ Elisabeth (Elli, Elly) von Knorre abiellus 10. I 1885 Tallinnas Ferdinand Constantin Ludwig Horschelmanniga (27. VIII 1855 – 15. X 1931 Minuisk), kes oli aastatel 1883–1887 pastor Tbilisis, seejärel Krimmis saksa



Greiffenhagenite siluettlõikeid.

timpanimängijaks noorema venna Otto, kes oli siis alles kaheteistkümneaastane ja vaatamata kogemuste puudumisele sellega siiski toime tuli.³² 1888. aasta 14. aprillil kanti Niguliste kirikus ette Georg Friedrich Händeli oratoorium „Messias”.³³

1892. aastal sai Niguliste kirikukoori juhiks Konstantin Törnpu, kes oli aastail 1886–1891 Peterburis orelit õppinud ja seejärel end Berliinis koorijuhtimises täiendanud. Greiffenhagen ja Törnpu hankisid Niguliste kirikule moodsa „Walckeri” orel.³⁴ Ludwigsburgis valminud pneumaatilise mängumehhanismiga orel klavhi vajutamisel avas vileventiili tuule jõud, mis tegi orelimängu organistile võrratult kergemaks.³⁵ Uue oreli sisseõnnistamine ja pidulik kontsert toimusid 1895. aasta 8. jaanuaril.³⁶

Äraelamiseks piisava sissetuleku saamiseks oli Heinrich Greiffenhagen sunnitud andma muusikatunde Reaalkoolis, samuti õpetama veel eraviisiliselt. Nii andis ta klaveritunde Theodor Lembale, keda peetakse eesti pianismi pioneeriks.³⁷

1887. aastal abiellus Heinrich Greiffenhagen poola päritolu, kuid Tallinnas sündinud Alide Majewskyga, kellega oli tutvunud Niguliste kirikukooris. Heinrichi noorem vend Otto Greiffenhagen meenutab ettevalmistusi pulmadeks: *Pulma eelõhtut tähistati 16. juulil*

Haaberstis; iseenesestmõistetavalt oli suurt tähelepanu pööratud „üllatustele”. Hästi menukas oli selle lavastusega [Tallinna teatris] moodi läinud mitte eriti peen, aga seevastu rabav naljamäng „English Lessons”. Kõige hiilgavam oli tol korral Paul Haudelein³⁸, kes ohverdas oma vurrud ja mõjus riika abikaasa ja ema (Emilie) rollis sõnulseletamatult koomiliselt. Mina mängisin tema veinikaupmehest abikaasat, Helene ja Nelly Luther nende kihlatud tütreid, viimase inglise-saksa keel ja elav temperament olid väga naljakad, nagu ka Hugo Leibert kui võimatult kohmakas noorkaupmees; suurepäraseks olid Richard Lampe väärikas inglise lord, Ferd L.³⁹ tuisupeast toimetaja, Hella Lampe teenijatüdruk ja Oskar Gableri kelner. Koomöödias oli palju kupleesid, nende tarvis varustas meid hulga materjaliga peigmees; vaimukused pärinesid Hugo Leibertilt. Iseenesestmõistetavalt ei puudunud ka poliitilised kupleed.⁴⁰

1907. aasta 1. jaanuaril tähistati, nagu tol ajal kombeks, suure pidulikkusega Heinrich Greiffenhageni 25-aastase tegevuse juubelit Niguliste kiriku organistina. Veidi rohkem kui aasta hiljem, 28. jaanuaril 1908 Heinrich Samuel Greiffenhagen aga suri. Ta maeti Kopli surnuaeda, kuhu järgmisel aastal ka mälestuskivi paigaldati. Uueks Niguliste organistiks valiti 1. veebruarist Konstantin Törnpu.⁴¹

(Järgneb)

Männerchöre
von
H. GREIFFENHAGEN.

Op. 31 Ständchen (kõnn haldas kaul) Gavotte mit Tenor Solo M. I. M. I. Part. Stem
Op. 32 Ueber den Busch der Rosen.
Op. 33 Deine Augen heissen Vergämeinnicht.
Op. 34^a Neig' schöne Kneopfe dich zu mir.
Op. 34^b Vale canissima
Op. 35 In dem Himmel ruht die Erde
Op. 36 Serenade mit Tenor Solo (Lesz durch die dunkeln Wälder)
Op. 37 Je länger je lieber . . . 40 . . . 60

Verlag von
Jul. Heine Zimmermann
LEIPZIG, S^t PETERSBURG, MOSKAU.

Heinrich Greiffenhageni trükis ilmunud noote.

Heinrich Greiffenhageni helilooming ei ole tõepoolest silmatorkav, kuid ta on siiski kirjutanud mõned laulud meeskoorile, kvartetile ja klaveripalad, mis on ka trükis avaldatud ja kättesaadavad vähemalt Tartu Ülikooli raamatukogus.²⁵

1882. aastal sai Heinrich Greiffenhagenist Niguliste kiriku organist. Kirikus igal esmaspäeval toimunud muusikaõhtutel tutvustas Heinrich Greiffenhagen ka ilmalikku orelimuusikat.²⁶ Eestlasest organist ja helilooja Mihkel Lüdig iseloomustab seda järgmiselt: „Greiffenhagen pidas ennast suureks improvisaatoriks. Oli juhus paar korda neid oreliõhtuid külastada ja Greiffenhageni improvisatsioon kuulda. Teemad olid tal õige omapärased, näiteks „kõuestseenid“, „Oleviste kiriku tulekahju“ jne. Pärast viimase esitamist küsis Greiffenhagen minu käest, kas ma jäätisemüüja hõikeid kuulsin, mida ta improvisatsioonis olevat kujutanud! „Kõuesteeni“ sai

Frau Natalie Baronin Uexkull
hochachtungsvoll vorgesagt.

Valse brillante
für
PIANOFORTE
H. Greiffenhagen.

OP. 30. Preis 2 Händel M. I. 4 Händel . . . U.

Verlag von **Jul. Heine Zimmermann.**
LEIPZIG, S^t PETERSBURG, MOSKAU, RIGA, LONDON.
Copyright 1882 by Jul. Heine Zimmermann Leipzig.

ZITRON BRANDY
Königliche Hofbräuerei
Pilsener, 1882, M. I.

ta väga lihtsalt – pani jala risti pedaalile, vajutas neli-viis klahvi alla ja laskis neid müriseda, mis pidigi olema äike koos pikselöökide ja vihmaga. Kõiki neid jante kuulas saksa publik suure huvi ja vaimustusega.²⁷

Sellised „jandid“, kuigi ilmselt meelde jäävad, ei olnud siiski mitte Heinrich Greiffenhageni põhirepertuaar, vaid ta on oreil ette kandnud näiteks ka Jean Sibeliusi „Finlandia“.²⁸ Hugo Lepnurm nimetab Greiffenhagenit koos Hageni ja Stiehliga üsna võimekateks organistideks.²⁹ Heinrich Greiffenhageni teeneks tuleb pidada Niguliste kiriku juures³⁰ segakoori tegevuse käivitamist, mida ta ka aastatel 1882–1892 dirigendina juhtis. Tema esimene koorilauludega kirikukontsert toimus 1884. aasta 4. märtsil, mil ettekandele tuli Mendelssohn-Bartoldy oratoorium „Athalia“.³¹ Heinrich Greiffenhagen, kes tavaliselt timpanit ise mängis, pidi pillimeeste puudumisel mängima fagotti ning seetõttu pani ta

Niguliste organist
Heinrich
Greiffenhagen
umbes 1905. aasta
paiku.



Eesti Ajaloomuuseumi kogudest

ga, ent visanditest ta kaugemale ei jõudnud; mis ei ole ka mingi eriline kaotus. Lavamuusika kirjutamiseks puudusid Heinrichil küll igasugused eeldused. Ainult fragmendiks jäi ka ühe Puškini poeemi alusel plaanitud ooper „Mustlane”²², millest sai valmis vaid üksainus meeleolukas koor. Et Heinrich oma tegevuse tulemusetust tihti valusalt kahetses, seda on tunnistanud ka tema ise, kõige vapustavamalt ehk ühes oma 1903. aasta vana-aastaõhtu luuletuses: küllap oli siin omajagu süüid nii eesmärgi kui ka asjatundliku nõuandja puudumisel; kriitilistele märkustele reageeris ta aga üldiselt ülitundlikult

nagu mõni genus irritabile vatum²³. Meile noorematele õdedele-vendadele oli Heinrich hoolimata varakult märgatud iseärasustest tollal nii mõneski asjas ometi autoriteet. Lisaks muusikalistele impulssidele avaldas mulle erilist mõju Heinrichi suur liblikahuvi. [---] Venna liblikaraamatutest hoopis suurema innuga uurisin ma aga tema orkestripartituure ja instrumenteerimisteooriaid, sest arvasin oma naiivsuses, et need on lugupidamist väärt. Esimesed primitiivsed kompositsioonilised katsetused seisnesid peamiselt huvitavate puhkpillide kasutamises.²⁴

„Dogville“.
Nicole Kidman
(Grace).



ja me peame seda mõistma ja neile andestama. Märkuse peale, et koertele on võimalik õpetada palju häid asju, aga mitte juhul, kui neile kõik loomusest tulenevad teod andestada, jääb Grace mõttesse.

Tõepoolest, kui loomad alluvad oma loomusele, mille vastu nad ei saa, siis inimesed peaksid ometi oskama ennast valitseda, kõrvalt vaadata ja parandada. Dogville'i inimesed seda teha ei suutnud ja said oma viimse, karmi õppetunni. See, et Grace oma põhimõtteid üle vaatab (näeb oma usku kõrvalt), on Trieri naispühakute puhul uudne joon. Ja tänu sellele ei saa Grace'ist märtrit.

„Dogville“ näitab, kui võrd ohtlik on end anda teistele kingitusena. Võim indiviidi üle, mis sellega saavutatakse, rikub inimesi. Altruismil ja andestamisel peavad olema piirid, end ei tohi kunagi lõpuni teiste meelevolda anda. „Dogville“ jutustab inimloomusest, sellest, et ilma karistuse kartuseta kipuvad inimesed korrumppeeruma. Lihtne lugu, aga tekitab ootamatult palju ebamugavust ja emotsioone. Grace tuli Dogville'i varju maailma kurjuse eest, aga pidi veenduma, et inimesed on kõikjal ühesugused. Eelarvamused ja usk, et omatakse õigust teiste eest valikuid teha, ülbus ja eneses liiga kindel olemine on see, mida

von Trier „Dogville'i“ kaudu tänasele maailmale ette heidab. Kas lõpp toob katarsise või mitte, see sõltub vaatajast. Aga rahuldust peaks ta ilmselt pakku- ma kõigile, kes tunnevad, et nende arusaamisele õigest ja valest on viimase paari tunni jooksul liiga tehtud.

Struktuur ja terviku kujunemine

Von Trieri stiil on ekspressiivne ja suunatud dialoogile vaatajaga (ta on ise nimetanud oma filme sisedialoogi tulemuseks). Tegu pole teaduslike või ajalooliste, vaid emotsionaalsete filmidega. „Dogville“ on melodramaatiline, teatri sugemetega draamafilm. Valitsevateks võib pidada psühholoogilisi ja (varjatud) konflikti dominante. Struktuurilt meenutab „Dogville“ raamatut, kuna on jaotatud üheksasse peatükki, lisaks proloog. Tegu on süželiinikeskse ekrani- seeringuga, iga peatüki alguses esitatakse sisu lühikokkuvõtte. Oluline osa on kõiketeadval jutustajal, kes on neutraalse seletaja rollis. Ka see on raamatutele omane lähenemine. Filmis domineerivad narratiivne ja eksplitsiitne poeetika.

Algus ja lõpp loovad filmile raami. Vihjeid, et linnake pole sugugi nii harmooniline, kui esmapilgul paistab, jagatakse algusest peale. Grace'i tulekuga kerkib seni settinud porikiht põhjast

üles, muutes vee üsna varsti läbipaistmatuks. Grace on nagu katalüsaator – kutsudes esile muutused, põhjustab ta lõppkokkuvõttes dekonstruktsiooni. Grace'i saabumist Dogville'i märgib ainsa kohaliku koera, Mosese, ärev haukumine ning püssipaugud, mis häälestavad ettevaatusele ja annavad aimu ohust. Ka Grace'i lahkumist saadab Mosese ärev haukumine ja ärevus, mille tekitasid alguse paugud, saab uute paudega kinnitust.

Seda, mis loob terviku, nimetatakse dominandiks. Erinevatel tasanditel valitsevad erinevad dominandid. Terviku olulisimaks loojaks võib „Dogville'i” puhul pidada jutustajat, aga ka peatükide eksplitseerimist, heliriba kordumist ja mõningaid kujundeid (leidub nii neid, mis seovad filmi tervikuks, kui ka neid, mis ühendavad selle von Trieri loominguga suurema tervikuga). Von Trieri universaalsete märksõnade hulka võib arvata headuse, ideaaltruuduse ja aususe, mis pannakse proovile; vormistuslikult spontaansuse ja lihtsuse eelistamise. Läbivaks jooneks on ka naispeategelaste eelistamine.

„Dogville'i” puhul näisid oluliste elementidena koer, õun ja mõiste „arrogants”. Filmi tegevus toimub fiktiivses Dogville'is ehk Koeralinnas. Koer sümboliseerib kogu linna, kuigi tema saatus kujunes õnnelikumaks kui linnaelanikel. Seda sellepärast, et kui koerad järgivad pimedalt oma loomust, mõtlema ta oma tegude üle pikemalt järele ja lähtumata ideaalidest, siis inimesed peaksid selleks siiski suutelised olema. Dogville'i elanikud ei olnud. Lõpuks jäi kogu linnas ellu vaid koer, ainus, kes käitus vastavalt oma primale äratundmisele. Inimestelt peaks ootama midagi enam, seda tunnistas läbi valu ka Grace.

Õun oli sümbol, millega Grace'i filmi jooksul korduvalt võrreldi. Kõik linnakodanikud sirutasid oma näljased ah-

ned hambad tema järele saamaks leevendust oma näljale, kuid neile ei saanud kunagi küllalt. Lõpuks jõudsid nad välja õuna südameni ja avastasid sealt suureks üllatuseks saladuse. Just nende oma aplussundis neid siis ära sööma ka seemned, mis sisaldasid aastase „hoole” tagajärjel sinna kogunenud valu ja kättemaksu. Õun on ka pattulangemise sümbol ja esmakordselt võrreldi Grace'i küpse ladvaõunaga stseeni alguses, mil ta esmakordselt filmi jooksul vägistatakse.

Arrogants on olulisimaid märksõnu filmis ja annab võtme tema idee lahti harutamiseks. Nii Grace, tema isa kui ka Tom, linnakodanikest rääkimata, olid oma tões kindlad ja pidasid teisi eksinuteks. Grace'il ja tema isal õnnestus see küsimus omavahel lahendada, linnakodanike jaoks oli aga juba hilja. Arrogants ehk ülbus tähendab selles filmis eeskätt jultumust võtta endale õigus teiste üle kohut mõista. See tähendab eneses kahtlemata kahelda teistes või veelgi suuremat ülbust ümbritsevaile kõik andestada, lähtudes eeldusest, et teised ei suuda samasuguste moraalsete kõrgusteni küündida (Grace).

Siinkohal tekib küsimus: kes on hea? Film seab kahtluse alla kriteeriumid, mille alusel enamasti inimesi headeks ja halbadeks liigitatakse. Tegu on suuresti kristlikult pinnalt võrsunud mõõdupuudega. Von Trier vahetab taktikat: kui „Kuldse südame” peasalised keerasid kristlikus vaimus ette teise põse, siis Grace „Dogville'is” vahetab selle moraali nietzscheliku iseotsustamise vastu.

Film kui idee, üks aktuaalseid tõlgendusvõimalusi

Filmi kui ideed vaagides tuleb mängu hüperteema mõiste. Lars von Trier ei karda nokkida mänguväljaku suurima jõhkardi kallal – seoses hiljutise kampaaniaga „Vabastage Iraak” on ta

avaldanud soovi korraldada „Vabastage Ameerika“-kampaania. Von Trier mõistab USA hukka, kuna seal kiputakse olema pimedad omaenese puuduste suhtes, samas teiste vigadele karmilt reageerides. Ta süüdistab ameerikaliku suhtumist just selles, mille vastu ta „Dogville’iga“ võidelda püüab: arrogantsuses, endale ümbritsevatest suuremate õiguste võtmises ja enda kriitika alt välja arvamises. Von Trier lähtub seisukohast, et kui oled tugev, pead olema ka samavõrra hea. Ameerika puhul see tema arvates nii aga pole. Ta ei arva, et ameeriklased oleksid õelamad kui teised rahvad, aga ka mitte paremad, nagu nad ise arvama kipuvad. Ometi võtavad nad endale õiguse kuulutada osa maailma riikidest, kes nende suhtes on ebasoodsalt meelestatud, paariariikideks.

Arveteõiendamine von Trieri ja ameerikaliku maailmavaate vahel toimub trilooias „USA“, milles võib tahtmise korral näha Ameerika vastu suunatud süüdistust. Üldistades võib Iraaki kõrvutada Grace’i ja USA-d Dogville’i elanikega. Grace ütleb Dogville’ist lahkudes, et kui on üks linn siin ilmas, mis ei vääri eluõigust, siis on see Dogville. Ja eluõigus võetakse linnalt ära. Mõni ime siis, et eelneva valguses tõlgendatakse filmi allegoorilise hoiatusena USA-le: mida külvad, seda lõikad.

Universaalne sõnum

Inimesed on kõikjal ühesugused ja võim korrumppeerib kõikjal sarnaselt. Aga inimlikke väärtusi on vaja meelde tuletada kõigile, ka hegemoonidele. Nooruses loopis von Trier Vietnami sõja ja Maailmapanga vastu protesteerides USA saatkonna pihta kive. Nüüd ta enam kive ei loobi, nüüd ta vaid õrritab. Tegevus toimub küll Ühendriikides, aga sellesarnased sündmused võiksid aset leida ükskõik millises väikelinnas ükskõik missuguses riigis. Näide on kohalik, idee universaalne. Oma filmides

peegeldab von Trier teavet, mis temani on jõudnud, ja oma suhtumist sellesse. Kunstiteostena ei ole tema filmid taandatud mingile konkreetsele sõnumile, isegi mitte tema enese omale. Esteetika muudab fikseeritud kategooriad kogemuse piire ületavateks ühikuteks ja avab laia tõlgendusvõimaluse. Von Trier puudutab igatühe tundlikkust ühel või teisel moel, tehes seda kõrgel kunstilisel tasemel. Tema anne on võime teha filme, mis ei jookse mööda külgi maha. Von Trieri silmis helkivad klaasikillud peegeldavad meile igapäevaelu aspekte, millelt meie eneste pilk kiirelt üle libisema kipub. Von Trieri on enda vastu aus ja nõuab seda ka ümbritsevailt. Selles seisneb tema fenomen.

KAIDI TAGO (sünd. 14. juunil 1983 Tallinnas) on Tartu Ülikooli sotsiaalteaduskonna semiootika osakonna IV kursuse üliõpilane.

Filmil on väga heatasemeline kodulehekülj: <http://www.tvropa.com/Dogville/>

Varem TMKs Lars von Trieri loomingust: Peter Cowie, Lars von Trieri unenäoline surmsünge maailm (varasematest filmidest); Lizzie Francke, Laineid murdes (samanimelisest filmist) – mõlemad 1997, nr 4; Andres Maimik, And Now the Very Best of the Idiots (filmist „Idioodid“); Rainer Sarnet, Teesklejate kommuun („Idioodid“) – mõlemad 1999, nr 4; Margot Visnap, Kaks tantsijat (inim)tuulte meeevallas (filmist „Tantsija pimeduses“), 2001, nr 11; „Dogma 95“ manifest on avaldatud ajakirjas 1999, nr 5.

VISUAALNE KULTUUR TARTUS JA PÄRNUS

PILLE RUNNEL

Eestis toimus tänavu kaks festivali, mis erineval moel tegelesid dokumentalistika ja selle ühe eriliigi, antropoloogilise filmiga. Tartus käesoleva aasta mais ellu kutsutud visuaalse kultuuri festival **Tartu visuaalse kultuuri päevad** alustas Põhjamaade koostöövõrgustiku NAFA (*Nordic Anthropological Film Association*) toel, tuues Tartusse mõnikümnele dokumentalisti, filmitudengit ja -õppejõudu väljastpoolt Eestit.

Tartu festival kasvas osaliselt välja viimasel ajal soikunud tavast näidata suvise Pärnu festivali filme Eesti Rahva Muuseumis. Tartu vajab oma filmiüritusi ja filmihariduse elavdamist. Näiteks Tartu Ülikooli õppekavades on üksikainetena esindatud nii dokumentalistika kui ka visuaalne antropoloogia (se-

da õpetab festivali üks peakorraldajatest **Liivo Niglas**), kuid mõlemad on eelkõige tervikpilti mitte andvad üksikõppeained. Tervikliku õppekava väljaarendamine näib olevat mitmel põhjusel komplitseeritud.

Visuaalse kultuuri päevade filmiprogrammis olid tähelepanu keskpunktis antropoloogilised filmid. See ei tähenda tegelikkuses mitte niivõrd kindlaid, eristuvaid žanritunnuseid, pigem seda, et filmi autor on ise antropoloog või etnoloogi haridusega, või on filmi valmimisega olnud tihedalt seotud mõni antropoloog. Lisaks peitub selle taga teatav humanistlik vaade filmitavale.

Kui Tartu festivali võrrelda staažika dokumentaalfilmide festivaliga Pärnus, siis eristab neid kaht paljude muude as-

Handi poiss Aljoša Tobolko on valmis poereisiks Aksarka asulasse. On põnev, sest silmapiiril on võimalus kommi ja jäätist saada, samas on reis ka natuke hirmutav – esimesel korral hirmutasid mürisevad autod ja traktorid väikemehe tõsiselt ära. September 2002, Tolovakazõmski kalurikülas, Jamali-Neenetsi autonoomses ringkonnas.



Janno Simmi foto

„Celso ja Cora“,
1983.
Režissöör
Gary Kildea.



jade kõrval kindlasti ka suhtumine sellesse, milline on antropoloogilise filmi eelistatud „keel“.

Tartu visuaalse kultuuri päevade raames näidatud dokumentaalfilmide enamik on lähedane *direct cinema* ideestikule. Kuigi näiteks antropoloogilist filmi saab teha väga erinevalt, jaotub see tegelikult sellisteks, mida sobib näidata kultuurihuvilistele tudengitele kui illustratsiooni ja mille kunstiline käsitlus kipub tihti jääma nõrgemaks, ja nendeks, mis on kõnekad ja küpsed ka festivali kontekstis. Tartu festivali programmi esimesi ei mahtunud, Pärnus leidis neid „rahvahariduslikke“ käsitlusi aga küll.

Tavaliselt on ebaõnnestumise piiril sellised antropoloogilisele pretendeerivad „infofilmid“, kus diktor või teadlane loeb pildiloole peale selgitusi selle kohta, mida vaataja oma silmaga näeb või mida ta ei saa näha, kuna see kujutab endast pikka ja keerulist käsitlust vaadeldava grupi elatusaladest või käitumisharjumustest. Antropoloogiateaduses endas on see lähenemine ammu võõrastav. Siin kuuluvad ajad, mil antropoloog tõi teateid kaugeetest maadest ja sealsete rahvaste iseärasustest, antropoloogia algaegadesse XIX sajandil, mil selle valdkonna eesmärgid ei erinenud väga palju misjoni omadest. Sellise ant-

ropoloogia eesmärk oli eksotiseerida kõik lääne kultuurist väljapoole jääv. Ka suur osa neist tänapäeval valminud filmidest, milles jutlustatakse uurija „etnilisi visioone“, kipuvad pigem kultuuri-devahelise mõistmise süvendamise idealeile vastu töötama.

Samamoodi süvendavad segadust filmid, mille sisuks on ühe rituaali kirjeldused, juhul kui need ei suuda saavutada üldistuse taset. Nii näiteks esindaks seda žanrit hästi Pärnus näidatud film „Päev rändnäitlejatega“, mis tekitab tavandi- ja populaarkultuuri huvilistele rohkem küsimusi, kui annab vastuseid. Samas on tugeva režii abil võimalik ühe sündmuse jäädvustust muuta nii meeldejäävaks, arusaadavaks kui ka õpetlikuks („Karjasekivi“).

Tulles tagasi Tartu visuaalse kultuuri päevade juurde, võib neid kokku võtta nii filmide kui ka suuremate teemade kaudu. Püüdsime festivalile mahutada eriprogramme. Näiteks rootsi filmiõppejõu Johannes Sjöbergi loeng-töötuba avas suuresti uurimata žanri, etnofiktsiooni tagamaid. Etnofiktsiooni idee toetub eeldusele, et improvisatsiooniline kino võib olla hea uurimismeetod jõudmaks terviklikule arusaamisele kultuuri aspektidest. Seda on võrreldud sotsio- või psühhodraamaalase terapeu-

tilise tegevusega, mida on kasutatud teistes valdkondades (1950-ndail). Etnofiktsioon, nagu seda on kirjeldanud filmitheoretik ja -praktik **Jean Rouch**, saab kujundada ja vahendada detailset arusaama võrastest kultuuridest sellega, et kombineerib etnograafilist uurimismetodit draama töövahenditega. Sellegipoolest tekitas poleemikat just ühe etnofiktsiooni näite, visuaalselt ülihaarava **Juan Alejandro Ramirez** „**Kandja**“ jutustuse arusaadavus.

Festival avati austraalia dokumentalistikauuendaja **Gary Kildea** filmide retrospektiiviga. Kildea dokumentaalfilmid on olnud niisama haaravad kui mängufilmid. Tema põlvkond kasvas üles selliste suundumuste nagu *cinéma vérité* ja *direct cinema* tekkimise ajal või nende järellainetuses. Samale ajale langes kerge ja mobiilse filmitehnika ilmumine ning selle üldine odavnemine. Nende sisuliste ja vormiliste muutuste tulemuseks olid filmid, mis, nagu festivalil näidatud „**Celso ja Cora**“ (1983), saavutasid täielikult vaatleva dokumentalistika eesmärgid. „**Celso ja Cora**“ on mängufilmi pikkusega film noorpaarist, kes elab Filipiinide pealinnas Manilas skvotteriasulas ning elatab end öösiti all-linna hotelli juures sigaretti müües. See on esmakordne käsitlus, mis näitab vaeseid sügavamalt kui teleformaadis reportaažide vahendusel, n-ö sotsiaalprobleemina. Gary Kildea ise on öelnud, et mõned osad sellest filmist ületavad teisest küljest ka mängufilmi võimalused, kuna sellist „lugu“ on peaaegu võimatu kirjutada.

Eesti programmi eesmärk oli tutvustada neid dokumentaliste, kelle tööde hulgas on jäädvustusi Siberis elavatest sugulasrahvastest. N-ö Siberi-filmid moodustavad eesti dokfilmis tähelepanuväärse rühma, olles viimase ajani peaaegu ainsad, mille „tegevus“ toimub väljaspool Eestit. Teemaatilisel ulatuvad need filmid etnograafilisematest jääd-

vustustest kuni kompleksseid sotsiaalpoliitilisi küsimusi käsitleda püüdivate töödeni. Lisaks ühisele „objektile“, geograafiliselt kaugemale piirkonnale, näib enamikku Siberi-filmide tegijaist ühendavat veel midagi – respekt filmitavate vastu, filmitavate käsitlemine n-ö dialoogi kaudu, mis tähendab seda, et mõlemad pooled annavad filmi valmimisse oma panuse. Mitmete Siberi-teemaliste filmide tegemisega on seotud ka vastutus, mis tekib siis, kui filmitegija näeb põlisrahvaste ja suure maailma püüdluste vahelist vastuolu. Nagu kirjeldas ümarlauas **Valentin Kuik**, teeb teadmine inimese vastutavaks: „Kui sa midagi tead, siis sa juba vastutad. Vastutamine aga tähendab seda, et sa pead tegema iseendas valiku.“ Nii on mõnede valikute tulemustest sündinud need unikaalsed filmid, mõned lood on aga just samal põhjusel jäänud filmiks saamata.

Programmi eesmärk oli tuua vaatajateni maailma geograafilist ja kultuurilist kirevust. Nii käsitlesid filmid peaaegu kõiki kontinente ja tungisid ka sellistesse eesriide taha jäävatesse piirkondadesse nagu Kuuba, Iraan või Bulgaaria moslemiküläd.

XVIII Pärnu rahvusvaheline dokumentaal- ja antropoloogiafilmide festival laiendas selgi aastal oma piire, võttes endale mõneti n-ö kobarkino funktsioonid – ühes saalis näidatakse filme, samas kui nurga taga käib muusikaõpituba. Pärnus vihmaste ilmadega tegevust otsivad turistid ei külastanud Uue Kunsti Muuseumi aga mitte õhtuste filmiprogrammide, vaid päevaste kunstinäituste pärast. Filmifestivali auhinnatseremoonia sulas kokku improvisatsioonikonkursiga.

Rahvusvahelise žürii (**Hannu Sinsalo**, **Pille Runnel**, **Boldbaatar Yundenbat**) töö kujunes mahukaks, kuna peauhinnale kandideeris ligi 60 filmi tavapärase paarikümne asemel. Eraldi te-



„Ebba ja Torgny ehk armastuse imelised teed“, 2003. Režissöörid Johan Palmgren ja Åsa Blanch.



gutsesid ka laste- ja kunstifilmide žürii. Korraldajapoolsed temaatilised liigen- dused ja žanripiiride tõmbamised prog- rammis on tegelikult siiski tinglikud, teenides vaid vaataja üldise orienteerimise eesmärki, kuna näiteks lasteprog- rammis näidatud filmidest mõnedki olid kindlasti liiga rasked ka täiskasva- nud publikule, kunstifilmide hulgas lei- dus omakorda aga näiteks suurepära- seid antropoloogilisi uurimusi.

Festivali *grand prix* võitsid filmiga „Ebba ja Torgny ehk armastuse imelised teed“ Johan Palmgren ja Åsa Blanch (Rootsi). Film oli žürii lemmikuks ühelt poolt oma helge-õnneliku tooni tõttu, samas tuleb esile tõsta ka erakordselt koherentset ja samas paindlikku jutus- tamisviisi, mis lubas meisterlikult ühte sulatada nii rekonstruktsioonilisi ele- mente kui ka neid asju, mis juhtusid fil- mimise käigus; nii võeti loo rääkimiseks kasutusele kõik käepärased vahendid. Üle 80-aastastena taaskohtunud Ebba ja Torgny lugu jätkab omal moel rootsi ju- tustavate kunstide traditsiooni, mida fil- mikunstis esindab ühelt poolt vahest Lukas Moodysson oma „Lilja 4-everi- ga“. Kuid samas on „Ebba ja Torgny“ tonaalsus muidugi hoopis teine. Kuigi omamoodi fataalne, liigub lugu pide- valt magususe piiril ja on kaadreid, mis toovad meelde hoopis lastekirjanik Ast- rid Lindgreni, kelle raamatuis elu ole- muslikest hetkedest rääkides pisarad

tihti naeruga segunevad. Ebba ja Torgny lugu kinnitab, et päike võib välja tulla kõige ootamatumatel hetkedel – näi- teks siis, kui tundub, et tunneli otsast valgust enam ei paista.

Parima põlisrahvaste kultuurilise ellujäämise teemalise filmi autor Eva Jäntti on loo üles ehitanud sõnumiga, mis on eelkõige suunatud Soome vaat- tajale. „Mary Ann räägib tõtt“ kuulab ära Põhja-Kanadas uraanikaevanduste piirkonnas elava indiaanlanna Mary Anni. Tema kodukohast kaevandatavat uraani kasutatakse tuumaelektrijaama- des, näiteks nagu Soomes, Olkiluotol. Film kinnitab, et geograafiliselt näiliselt kauged ühiskonnad on tänapäeva maa- ilmas üksteisega lahutamatu seotud, tekitades vähegi tundlikumas vaatajas arusaama vastutusest nii keskkonna kui ka „teiste“ kultuurilise ellujäämise ees. Mary Anni jutustus ja visuaalne lugu töötavad filmis meisterlikult koos. Lugu kulgeb aeglaselt, kuid selle keskmes olev pinge ei lase vaataja tähelepanul hajuda.

Väljapaistva teadusliku dokumen- tatsiooni preemia taga peidab ennast tugev antropoloogiline film. Gheorghe Sfaiteri „Varjupaik“ oli üks festivali peaauhinna nominentidest, suurepära- ne jäädvustus vana naise igapäevaelust maalilistes Rumeenia mägedes. Film jäl- gib argirutiini suurima tundlikkusega, dokumenteerides etnograafilisi aspekte



„Freskod“, 2003.
Režissöör
Aleksander
Gutman.

naise elust, näiteks leiva valmistamine või lammaste lüpsmine. Dokumenteerimine toimub orgaaniliselt, matmata enda alla loo kulgemist. Vana naise jaoks kulgevad aastaajad ja päevad aeglaselt. Filmil õnnestub portreeterida maailma, mis on meie kiirustavast reaalsusest väga erinev, ja seda mitte lihtsalt etnograafilise dokumendina. Argielu peaaegu tajumatud hetked muutuvad tajutavaks ja nähtavaks, n-ö totaalseks, suutes seega öelda midagi ka inimeseks olemise kohta filosoofilises mõttes. Filmi tugevuseks on toetumine ainult originaalkeskonnas salvestatud helile. Sfaiiter ei ole mõjuvuse saavutamiseks rakendanud autoritaarset lavastajakätt, vaid on ainesele lähenenud delikaatselt.

Prantsuse suursaadiku auhind anti **Janno Simmi** filmile „Sügis Obi jõel“. Film on mõnes mõttes stereotüüpne antropoloogiline film põhjarahvastest, loosse on edukalt sulatatud kaadrid põdratapust ja verise liha söömisest. Kuid stereotüüpne võib ju olla ka elu ise, millest film sündis. „Sügis Obi jõel“ oli nometant ka antropoloogilise filmi ehk parima teadusliku jäädvustuse kategoorias. Tähelepanuväärne on jutustuse aluseks olev antropoloogiline uurimistö, mille tulemuseks on haarav ülevaade hantide tegevusest läbi kogu aasta.

Žürii otsustas välja anda ka eripreemia etnomuusika suurepärase jäädvustuse eest filmile „**Dame la mano ehk ulata mulle käsi**“ (**Heddy Honigmann**, Holland). Kuigi programmis kunstifilmide alla liigitatud, on „**Dame la mano**“ suurepärase visuaalantropoloogiline käsitus. Üks suhteliselt harvadest näidetest, mil etnomusikoloogiline uuring ei tegele ainult muusika ja muusikute salvestamisega. Kuuba rumba avaneb siin kirgliku jutustuse kaudu, kus visuaalne jutustus seguneb muusika rütmiga.

Programmist võiks esile tuua veel suurepäraseid töid lagununud sotsialismimaailmast. Nii võin praegugi silme ette manada **Frank** ja **Jessica Corteri** filmi „**Piiter**“ värvikaid ja mitmekülgeid tegelasi või stseene **Aleksander Gutmani** visuaalsest ja kompositsioonilisest meistritööst „**Freskod**“, mis otsekui maal maali haaval esitab vaatajale olustikku genotsiidi ja maavärina järel toimivast Armeenias. „**Molly ja Mobarak**“ on aga immigratsiooniteemat äärmiselt intrigeerivalt avav film afgaani põgeniku maabumisest kultuuriliselt kauges Austraalias. Vaatajat painab pidevalt, kas filmi autor **Tom Zubrycki** ja Mobarakile oma kodu avanud kohalikud saavad aru, milliseid suhteid nad

Mobarakiga loovad, milliseks nad teda muudavad või missuguste mängureeglitega maailmast ta üldse pärit on? On ta neile eksootiline lemmikloom, armastatud perepoeg või väimees?

Mark Soosaare juhitud festivali tulevuseks võib kindlasti pidada seda, et iga järgnev festival ei muutu tema käe all kunagi eelmise koopiaks, vaid toob sisse uusi vaatenurki ja teemasid, mis ei sõltu sugugi mitte ainult sellest, et muutuvad ka dokumentalistika enda huvi ja suundumused. Filme tehakse maailmas niivõrd palju, et valik ja festivali nägu jääb siiski alati korraldajate tekitada. Soosaare haare on lai ja valik kindel.

Kui midagi võiks Pärnus teha teisiti, on see tasakaalu otsimine festivali kui sündmuse ja festivali kui meediasündmuse vahel. Alati ei pruugi need nimelt kattuda. Pärnu festival on kahtlemata muutunud suviseks meediasündmuseks, paraku jätab see kohapeal viibijad mõnel hetkel vaeslapse ossa. Nii toimus tänavune auhindamine kaamerate ees improvisatsioonikontserdi lava taga. Laval jätkus kõrvulukustav kontsert. Tulemuseks on närviline õhkkond, mida sugugi kõik osalised nautida ei suuda, samuti oli mõnelgi auhinnatul keeruleine mõista, mida ja miks ta võitis.

Tehes auhinnatseremooniast telešou, ei saa garanteerida, et festivali direktor suudab olla üliinimesena korraga kõikjal, jagades ühe käega õhtujuhina preemiaid ja püüdes teise käega assistendi kombel tagada, et kõik suursündmuse tegelased pidevalt kaamerate fookuses püsiksid ja kaadrist välja ei libiseks. Samuti ei anna festivali lõpetamisele peale surutud telesaate ajalised raamid võimalust kommenteerida, reflekteerida või järele mõelda. Auhinnad kätte ja kiiresti koju uut, valdavalt suurepärase programmiga Pärnu festivali ootama.

XVIII Pärnu rahvusvahelise dokumentaal- ja antropoloogifilmide festivali auhinnad

Rahvusvaheline dokumentaalfilmide konkurs

- **Festivali parim film** – *grand prix* „Ebba ja Torgny ehk armastuse imelised teed“, režissöörid Johan Palmgren ja Åsa Blanch (Rootsi – Itaalia).
- **Parim film põlisrahvaste kultuurilise ellujäämise teemal** „Mary Ann räägib tõtt“, rež Eva Jäntti (Soome).
- **Väljapaistev teaduslik dokumentatsioon** „Varjupaik“, rež Gheorghe Sfaiter (Rumeenia).
- **Parimad kunstifilmid** „Dziga ja tema vennad“, rež Jevgeni Tsõmbal (Venemaa).
- **Muutus argielus**“, rež Eric Marin (USA).
- **Prantsuse suursaadiku auhind** „Sügis Obi jõel“, rež Janno Simm (Eesti).
- **Žürii eripreemia etnomuusika suurepärase jäädvustuse eest** „Dame la mano ehk ulata mulle käsi“, rež Heddy Honigmann (Holland).

Rahvusvaheline laste dokumentaalfilmide konkurs

- **Festivali parim lastefilm** „Abiellu minuga“, rež Uli Gaulke ja Jeanette Eggert (Saksamaa).

Kodumaiste dokumentaalfilmide konkurs

- **Parim eesti dokumentaalfilm** „Elav jõud“, rež Andres Maimik ja Jaak Kilmi.

TV-konkurs

- **Eesti Rahva Auhind** „Mu liha ja veri“, rež Jonathan Karsh (USA).

VENNAD ALBAANLASED

„Valgusfoorivennad“ Põhjamaade Antropoloogilise Filmi Assotsiatsiooni filmifestivalil Eesti Rahva Muuseumis 10.—16. maini 2004

ÕNNE PÄRL

„VALGUSFOORIVENNAD“ (*I fratelli semaforo*). Režissöör *Simone Salvemini*, produtsendid *Daideo* ja *Simone Salvemini*. MiniDV, 8 min 30 s, värviline. Itaalia, 2002.

Hundi jalg satub lõksu ning tema ulgumise peale tuleb kohale Rebane. „Kui sa teed nii suurt lärmi ainult jala pärast, mida teed sa veel siis, kui Inimene sind surnuks taguma tuleb,“ küsib Rebane Hundilt. Sellise loo räägib Edith Durhami raamatus *High Albania* tema albaanlasest teejuht Marko Shantoya. Loo moraal on see, et kui halvasti asjad iganes ka ei ole, võiksid nad olla veelgi halvemad.

Mõistulugu meenub mulle, vaadates **Simone Salvemini** filmi „Valgusfoorivennad“. Lugu 1991. aastal Itaalia sadamalinnas Brindisis suure põgenikelaiviini harjal maabunud vendadest on albaanlastele vägagi iseloomulik: tööd leidmata tuleb endale ise amet leiutada. Nad asuvad tööle liikluse reguleerijate-na kahesuunalisel tänaval sillaaluses, mida saab korraga läbida vaid üks auto. Kaksteist aastat hiljem on nad ikka veel seal, elatudes autojuhtide jootrahast.

Vaid kaheksasse minutisse surutud lühiloo tugevaimaks küljeks on itaalia režissööri silmatorkav sümpaatia ja soojus, millega ta oma illegaalsesse kangelasesse suhtub. On ju Itaalia ja Kree-

ka üle ujutatud Viktori ja Arbeniga sarnanevatest vennakestest, kes on nõus tegema mida iganes, et ainult oma „lihtsaid unistusi“ ellu viia.

See, kuidas noorem vend räägib vanemast nagu oma isast, on väga iseloomulik — perekondlikud sidemed on Albaanias äärmiselt olulised. Olen kindel (ehkki filmis sellest juttu polnud), et mingi osa teenistusest saadavad vennakesed kodumaale oma vanematele. On mõeldamatu, et perekond oma väetite eest ei hoolitse. Juhtumisi tutvusin Albaanias kuulsast Duma-nimelisest diplomaatide suguvõsast pärineva Fatmiriga, kes pani maha tulusa ameti. Üllatas põhjus: oli vaja anda oma panus voodihaige äia põetamiseks.

Ülimalt tihe perekondlik kokkuhoidmine võib tekitada, vähemalt eestlase pilgule, ka suhteliselt anekdootlike situatsioone. Näiteks ei olnud ühes neljakorruselises instituudihoones Tiranas mitte ühtki telefoni! Eelnev telefoni omamise kogemus viis asutuse pankroti äärele: kõik töötajad käisid helistamas oma piiritagustele sugulastele...

Teisalt on olukord Albaanias muutumas: vanade kommete vastu on tõstnud mässu paljud noored. Näiteks on mu albaanlannast sõbratari Vassilika õpinud Tirana ülikoolis jõudnud eduka lõpuni tänu Kreekas maalrina töötava venna toetusele. Samas ei kiirusta ta pä-



Mootorratas
Beratis.

rast kõrgkooli oma kodukülla vanematekoju tagasi, töötab riiklikus telegraafiagentuuris ning üürib kahe tüdrukuga korterit Tiranas. Vahetusüliõpilasena Serbias, Montenegros ja Türgis – ainsad maad, kuhu albaanlased viisata pääsevad, – käinud kaunis Vassilika unistab filosoofiaõpingute jätkamisest Pariisis.

Kaunis on ka Arbeni naine, kellele on filmis antud vaikiva dekoratsiooni roll. Tänapäeval, mil naised on jõudnud Albaania parlamenti ning ministritoolilegi, tundub ema-teresalik allaheitlikkus mulle ilmse liialdusena. Albaania naised demonstreerisid oma isepäisust

juba keskajal. Durham kirjeldab oma raamatutes mitmeid kohtumisi nn albaania neitsitega. Need olid naised, kes keeldusid perekonna poolt välja valitud abikaasa-kandidaatidest, vandusid tunnistajate juuresolekul oma neitsikkust ja elasid elu lõpuni, käitudes meeste reeglite järgi.

Aga kuulsaid mehi albaanlaste seas jätkub, alustades Egiptuse tänapäevase kuningadünastia rajaja Muhamet Ali ja Taj Mahali ehitusmeistri Mehmet Isaga, lõpetades paavst Clement VII ja terve plejaadi kardinalidega. Ometi ei ole erinevad usundid erilisi jälgi suutnud jätta. Olulisem kui kümme käsku on olnud



Turg Tiranäs.

– vähemalt põhjapoolsete hõimude jaoks – Leke Dukagjini kirja pandud *Kanun* (Seadus), mis kujutab endast kummalist segu vendetast, islamist ja kristlusest. Tänapäeval on Albaania riigi kodanikul usu vastu sama leiged tunded nagu enamikul eestlastest.

Lisaks usuleigusele leiab albaanlaste juures suhteliselt palju eestlastega sarnaseid arengujooni. Agraarmaa, mida on vallutanud mitmed naabrid, kusjuures tihti on olnud riigi eri osad eri võimude all. Oma Lembitu – Scanderbegi – võimas, kuid lühike vastuhakk Osmanite impeeriumile. Pidevast allasurumisest hoolimata oma, ühe Euroopa vanima, illüüria keele säilimine kuni kirja-keele väljatöötamiseni sajandi eest.

Albaania vabariik eelmise sajandi algul päädis end kuningaks kuulutanud presidendiga. Küll aga taipas kuningas Ahmet Zogu I – erinevalt Pätsist – õigel ajal riigist lahkuda ning lõpetas oma vanaduspäevad Pariisis. Pärast lühikest Mussolini valitsusaega saabus pööre kommunistliku diktatuuri näol, loomulikult koos vangilaagritega teisitimõtlejatele. Ning Enver Xoxha surma järel – anarhia ja vabanemine.

Albaanlaste hakkama saamise võime on uskumatu. Võrratuid memuaare kirjutanud endine Kanada võmm Arvi

Kork kirjeldab oma esmast kohtumist albaanlasest restoranipidajaga, kes panges kodumaalt enne kommunistide võimuletulekut. Kork suhtub Hektorisse suure lugupidamisega: dändilik albaanlane suudab oma äris – limonaadipudelitel relvana kasutades – kinni nabida nii relvastatud pätid kui ka välja pukseerida kohaliku maffiabande, mille tulemusel saab tema restoran populaarseks korralike kodanike seas.

Tirana restoranid on täis lapsi, kes varahommikust hilisõhtuni oma kolme pakki sigarette müüvad. On inimlikult mõistetav, et võimalusest teenida pisutki rohkem haarab sigaretimüüja lennult kinni. Ning enne kui albaanlaste pihta kive loopima hakata, võiks meelde tuletada, kui paljud meist kümnekond aastat tagasi – nagu filmi „Valgusfoorivennad“ kangelane Arbengi – ülikooli pooleli jätsid, et raha teenima tormata. Ehk koguni illegaalse tööorjana põhjapoolse mõisniku maasikapõldudel?

ÕNNE PÄRL (sünd. 21. aprillil 1965 Tartus) on õppinud Tartu Ülikoolis geoloogiat, Tartu H. Elleri nim muusikakoolis muusikateooriat ja lõpetanud 2001. aastal TÜ ajakirjanikuna. Praegu töötab ta vabakutselise ajakirjanikuna.

IROONILISI ÄÄREMÄRKUSI „JÄTKUSÕJA VIIMASTELE SÕDURITELE“

AARNE RUBEN

„JÄTKUSÕJA VIIMASED SÕDURID“.

Käsikiri ja režii: **Enn Säde**, operaator **Ago Ruus**, auruvedurite võtted Soomes: **Jukka Ahtiainen**, helilooja **Toomas Trass**, kunstnik **Toomas Hõrak**, heli: **Enn Säde**, heli järeltöötlus: **Koit Pärna** („Faama Audio“), montaaž: **Sirje Haagel**, on-line montaaž: **Fred Pajusaar** („AA Visioon Studio“), konsultandid **Heikki Roiko-Jokela** ja **Raul Kuutma**, teksti lugesid **Jüri Aarma** ja **Riho Västrik**, toimetaja **Tõnu Karro**, arendusprodutsent **Mati Sepping** („Faama Film“), produtsendid **Tõnu Karro** ja **Pertti Veijalainen**. Video Betacam SP, 75 min, mustvalge ja värviline. Valminud koostöös: YLE TV 2 Dokumenttiprojekti/ Ilkka Vehkalahti. © „Eesti Tösielufilm“ ja „Illume“ (Soome), 2002.

Ajaloofilmid, mille autoriteks on selle ala eriteadlased mõlemalt poolt veekogu, mida peaks meie lauluisa fantaasia järgi ületama Soome sild, kannavad tüht ja sedasama käekirja. Võimas muusika, Soome arhiividest välja otsitud haruldased filmilõigud, kaamera hüplevus; kaadrid on üksteise sisse sulatatud ja kohati puudub võimalus segmenteerida, kas episoodis jookseb mees või sööstab sellest jooksvast mehest läbi mõni 1946. aastal liinile lastud rong – sellised need on. Arvutiga on võimalik kõike korda saata.

Soomepoiste film – **Enn Säde** „**Jätkusõja viimased sõdurid**“ – keskendub viiele tegelasele: **Paul Saar**, **Paul Alvre**, **Sven Ise**, **Väino Sirel**, **Heino Mikiver**, mõni neist päris tuntud inimene. Filmi liidab kokku Hageri kirikuõpetaja Paul

„Jätkusõja viimased sõdurid“, 2002. Režissöör Enn Säde. Õpetaja Paul Saar Hageri kirikus 26. juulil 2001. aastal. Siin teenis ta kokku kaksümmend kuus aastat.



Saare dramaatiline elukäik. Need mehed siirdusid 1941. – 1942. aastal Soome, et sõidida Jätkusõjas Nõukogude armee vastu.

1941. aasta küüditamise tõttu tervitasid eestlased *Reich*'i armeed soojemalt, kui see tavaliselt sakslaste puhul Maarjamaal kombeks olnud. Siiski ei veedelnud paljusid sattumine idarinde üldisesse katlasse sakslaste poolel, mobilisatsioon punaväkke oli aga 1941. aasta suvel enamikule üldse vastuvõetamatu. Nõnda siis sõideti selle aasta tormistel augustiöödel paatidega Soome. Üle lahe minek sai teoks ka hiljem, palju oli 1942. aastal minejaid. Üsna sõja algul läinud soomepoiss Sven Ise ei teinud põhjanaabrite juurde jõudes mingit saladust sellest, et ei taha tulla lihtsalt healoluühiskonda, vaid just nimelt Soome armeesse.

Kõik käe-jala juures

Hõimuvendluse rõhutamine kordub filmis igal sammul. Kuid kas Soome oligi nii healuriik võrreldes näiteks 1940. aasta Eestiga? Vabadussõjast jäi Eestile kaela suur välisvõlg ning meie elatus-tase jäi alla Skandinaavia maadele, muu hulgas Soomele. Muidugi on raske kris-

tallselgusega ütelda, mille poolest alla jäädi, sest 1938. – 1940. aasta Eesti Panga statistikaaruanded ei kajastanud enam selliseid olulisi näitajaid nagu üldine palgasumma tunniteenistuse kohta või ostujõu koefitsient 1931. aastaga võrreldes (mis muidu oli ikka kombeks). Küll aga panid nii mõnedki Eestisse tulijad kolmekümnendate aastate lõpul tähele, kui hästi on siin infrastruktuur paigas, kõik on käe-jala juures ja asustust jagub üsna võrdselt üle kogu maa. Kui maa- ja linnakonteksti eraldi arvestada, oli see liiga suurte klassivahedeta ühiskond.

Eelnevast johtub ka üks filosoofiline probleem, mis „Jätkusõja viimaste sõdurite“ puhul oluline. Soome rahvas on suur, eesti rahvas väike. Kas ei võinuks üks potentsiaalne soomepoiss mõelda nõnda: miks peaksin mina kui väikese rahva esindaja andma oma elu suure rahva heaks? Meil on iga elu loetud, seal, Soomes, aga tõenäoliselt mitte. Meediapilt Jätkusõja lahingutest serveris siiski publikumile tõsiasja, et soomlased tegutsevad kavalalt, hea taktikaga ja kaalutletult toore hiigelsuure massi vastu. Oli kohe näha, et Soomel õnnestub osaliseltki see, mis Eestil tege-

„Jätkusõja viimased sõdurid“. Professor Paul Alvre Helsingi ülikooli audoktori atribuutidega oma kodus Tartus 4. oktoobril 2001. aastal.



mata jäi, kui viimane endale võõrad hambad sisse lüüa laskis.

Suslaprobleem

„Jätkusõja viimased sõdurid“ ei ole ju õieti film sõjast, vaid „viimastest sõduritest“, kes näiliselt üsna kõbusatena säilinud kõik need kuuskümmend aastat. Filmis on siiski mõningaid detaile, mis viitavad asjaolule, et mõned filmilõigud on üles võetud eelmisel sajandil.

Olgu anakronismidest rääkides siinkohal siiski üks kriitiline märkus üles tähendatud. 1946. aastal ei sõitnud ringi sellised suslad, nagu selles teoses näha. Kenad katteplaunid lumistest veduritest ja rööbastest on loomulikult rahvusvaheliseski dokumentaalfilmikontekstis täiesti arvestatavad. Ent selliseid auruvedureid ei liikunud enam kindlasti. Niihästi Nõukogude Liit kui ka Soome tootsid noil aegadel moodsamaid, kiiremaid ja voolujoonelisemaid vedureid ning nõukogude insenerid käisid nende jaoks Ameerika Ühendriikidest „jublakaid“ toomas. Kui me muidugi käsitleme „jublakana“ näiteks pidurimagist-raali...

Filmis on ka üks oluline tegelane –

soome rahvas. Pikatoimeline ja heatahtlik soomlane on hästi välja toodud ja justkui ilmestab „Jätkusõja viimaseid sõdureid“. Vaadake vanu kaadreid... Sametiste silmadega vaatab heleblond soome naine müstilist toimuvat: kedagi kuskil interneeritakse, vangivalvur kõlistab võtmeid, korrektsetes Punaarmee mundrites marsib *valvontakomissio*, mis Pariisi rahu sõlmimise aegadel Moskvast saadeti. Kohati näib heleblondil soome naisel sest kõigest ükskõik olevat. Ajaloolane, kes alljärgneva Helsingi politseiniku **Martola** mälestuste järgi kirja pani, tabab ära soomlaste üdini ulatuva seitsmevennialiku umbusklikkuse. Ah et võõrad, ah et eestlased?

Vahest on sellest mälestuskatkest näha seegi, miks kommunism teatud põlvkonnas Soomes nii populaarne oli (olgu lisaks märgitud, et dialoogis tähendab *kulkue* rongkäiku, kõik ülejäänud peaks mõistetav olema):

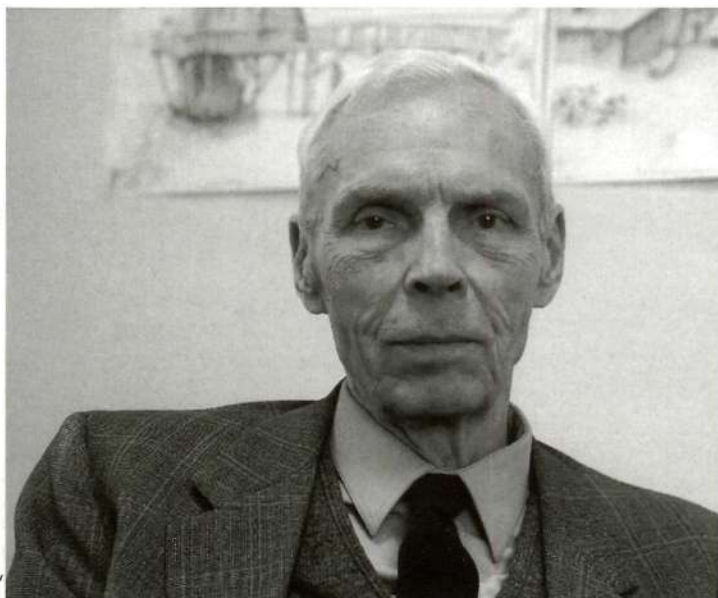
„Politseinik: *Tullanko kulkueessa kantaamaan punaisia lippuja?*

Demonstrant: *Kyllä kannetaan.*

Politseinik: *Kannetaanko kulkueen edellä Suomen lippua?*

Demonstrant: *Kyllä kannetaan.*“

„Jätkusõja viimased sõdurid“.
Sven Aleksander Ise Tallinnas
15. novembril
2001. aastal.
„Sõja-aastatel valmistati Soomes ette märksa rohkem eestlastest ohvitsere, kui vast formeeritud soomepoiste väetüksused oleksid vajanud.“



Kommunistide organiseeritud mee-
leavaldustel neljakümnendate lõpul
korduvad loosungitel sõnad: *soomlase*
töö, *soomlase* palk. Täielik iseolemispüü-
dud isegi proletariaadi rahvusvahelise
solidaarsuse õpetuse raamid! Ja selle
iseolemisspüü ülimaks kvintessentsiks
on Soome ajalooõpikutes mõnikord kor-
dud pilt kompartei mingit konverentsi-
kest ümbritsevast ruumist, mille seinal
seltsimees **Stalini** portree kõrval proua
Kuusineni pilt!! Meie proud nende
puuslike kõrval!

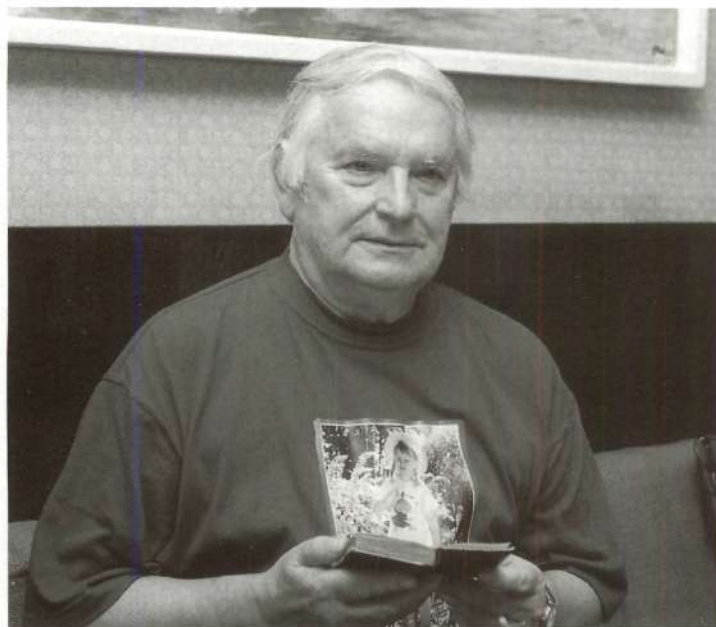
Hans Kruusi teod (lisaks filmimaterja- lile)

Aga kas seltsimees Stalin ikka tahab
särada selle „pehme ja karvase“ kõrval?
Seltsimees Stalinil olid selliste proua
Kuusinenidega selged proletaarsed so-
tid: pole pilti, pole ka probleemi.

Kõik paarkümmend Soome elama
jäänud soomepoissi (see arv on filmist!)
sattusid pärast Pariisi rahulepingu alla-
kirjutamist 10. veebruaril 1947 olukor-
da, kus Nõukogude Liit nõudis ja Valpo
(*valtiollinen poliisi*) andis neid välja.
Pariisi rahulepingu järgi pidid N. Liitu

naasma kõik sõjavangid ja N. Liidu
kodanikud, kes võidelnud suure riigi
vastu. Vähem on teada sellest, et nii-
suguse ebaõiglase ja inimlikkuse kritee-
riume mitteamestava rahulepingu taga
on ka eesti mehe, Stalini tuttava profes-
sor Hans Kruusi käsi. 1946. aastal käis
Kruus Pariisis eksperdina kinnitamas,
et Soome jaksab küll maksta sõjavõlga.
Pariisi rahukonverents määras, et Hel-
singi pidi viie aasta jooksul maksma
Moskvale 300 miljonit USA kulddolla-
rit, kuid õnneks ulatus see summa vaid
mõne protsendini Soome riigi üldkulu-
tustest kahele sõjale. Kruusil oli tuline
õigus, et jaksab maksta – samasugused
optimistlikud meeolud valitsesid ka
Soomes Pariisi rahulepingu allakirjuta-
mise järel.

1948. aastal tuli punasele Valpole
lõpp, nii et see ohtlik periood ajaloos ei
kestnudki väga kaua. Sel aastal said
kommunistid *Eduskunna* valimistel üks-
teist häält vähem kui kolm aastat enne
seda ning president **Juho Kusti Paasi-
kivi** lõpetas inimeste väljasaatmise ja
Nõukogude Liidu sekkumise Soome si-
seasjadesse.



„Jätkusõja
viimased
sõdurid“.
Väino Sirel oma
kodus Tartus
4. oktoobril 2001.
aastal.
„Katajanoka
vanglast
väljaviimisel
kinkis vangla
kirikuõpetaja
kõigile sealsetele
soomepoistele
väikese Uue
Testamendi, mis
imekombel käis
läbi kõik Siberi
vangilaagrid...“

Konklusioon

Filmi autorid on saanud need vana-härrad kätte just sel ajal, mil nad olid veel võrdlemisi kõbusad. Mõne mehe, näiteks Eesti üheks asjatundlikumaks ja parema mälu kirikuõpetajaks hinnatud Paul Saare puhul on eriti head lood, ta teab kõike. Või siis alati soliidne, kõike mäletav Sven Ise, kes sai kümme aastat. Need mehed näevad ju välja suisa sellised, et võiksid uuesti kosja minna.

Kogu film on tüüpiline näide sellest, kui võrd hästi on kokku võetud üks ajaloolõik. Juba veerand sajandit hiljem ei mäleta siinmail ehk keegi, mis on näiteks Degtjarjovi suusad, mida määrati just nii, nagu me selles linateoses nägime.

Kuusteist aastat tagasi kuulutati valla ajaloo valgete laikude kõrvaldamise kampaania. Esialgu näis ses suhtes kõik roosiline. „Jätkusõja viimased sõdurid“ on pintsel, mis kõrvaldab veel ühe valge laigu ajaloos, kasutades asjaolu, et inimesed, kes võiksid neist sündmustest jutustada, veel elavad.

Kuid võtame näiteks ühe negatiivse juhtumi, ühe ajaloo valge laigu, millest me kunagi teada ei saa, kas sel on mää-

ratud täituda konkreetse sisuga. Me ei saa teada, kas **Jaan Kreuks** ja **Viktor Kingissepp** lasksid end sellepärast ohvritallena maha tappa, et suutsid Eestist vaid kümnekond ideelist kommunisti leida – teised ostsid Moskva rahade eest „maju ja isegi vabrikuid“, nagu kurdeti... Kui neid sündmusi veel kümme aastat tagasi uuriti, leiti, et inimesed, kes sellest võiksid jutustada, kannatavad kroonilise mälu nõrkuse all, mis oli muidugi ka vanadusega vabandata.

Soomepoiste ja Kingissepa juhtumi puhul ärgem unustagem ka ajaloolaste vanasõna: valetab nagu nende sündmuste tunnistaja!

Loodeti, et Jätkusõjas sõdinuist saab uue Eesti uue armee tuumik. Soome rusketele kaljudele ja järveveele valatud eesti veri pidi lunastama aastakümneks neid, kes ikka veel uskusid meie isamaa taastulemisse. Soomepoiste jalaväerühm laulis oma pikkadel rännakutel, et Eesti pind peab uuesti vabaks saama, kuid rahvas ei ole rahul praeguseni ja vabadus on taandunud metafüüsiliseks mõisteks.

Heino Mikiver „Russalka“ juures 28. novembril 2001. aastal. Just siit alustas ta märtsis 1947 oma jääretke jultumusega, mida vene piirivalve ei osanud ette näha.



Emm Säide fotod

FILM PIIRIST JA SULUST

VOOTELE HANSEN

„SULG“. Idee autor **Madis Mikko**, stsenarium: **Ants Vist**, **Martti Turtola** ja **Jari Leskinen**, režissöör **Hannu Peltomaa**, produtsent **Ants Vist**, kaasprodutsent **Soomes Hannu Peltomaa**, kaasprodutsent **Rootsis Anu Kaupmees**, operaatorid **Arvo Vilu**, **Hannu Peltomaa** ja **Madis Mihkelsoo**, muusika: **Harri Tuominen**, heli: **Reijo Raatesalmi**, **Mati Jaska**, **Rein Urm**, **Henn Eller** ja **Jouni Hiltunen**, heli järeltöötlus: **Avo Kokmann**, värvimääratlus: **Ilari Paaconen**, konsultandid **Lembit Lauri**, **Jaak Sammet**, **Raul Kuutma**, **Ants Vaadre**, **Remi Milk** ja **Sven Ise**, koordinaator **Andres Arro**, intervjuud Eestis: **Peeter Brambat**, montaaž: **Hannu Peltomaa**, arvutigraafika: **Avo Kokmann**, **Hannu Peltomaa** ja **Juho Peltomaa**, toimetajad **Alice Vist** ja **Madli Lääne**. Video Beta-cam SP, 55 min, mustvalge ja värviline. © „Polarfilm“ ja „Elovalkia“, 2003.

Möödunud aasta võidupühal võisid televaatajad esmakordselt Eesti Televisioonis vaadata uut, „Polarfilmis“ valminud **Ants Visti** dokumentaalfilmi „Sulg“ Eesti ja Soome sõjalisest koostööst kahe maailmasõja vahelisel ajal. (Filmi on ka hiljem näidatud.) Kuigi fil-

mi teemaks on kahe omavahelise liidulepinguta riigi salajane tegevus eesmärgiga sulgeda vaenupäevade tulles Punalipuline Balti Laevastik Soome lahte, on selle läbivaks teljeks piir. Toimiva piiri dokumenteerimine võib anda meeldejäävaid ja emotsionaalselt pingestatud pilte ja kirjeldusi, olgu siis kahte Koread eraldavalt piirilt, India – Pakistani eraldusjoonelt või ka märkamatuks jäävalt Schengeni viisaruumi siserajalt.

Jutt vanadest piiridest eeldab pikeemat tausta avamist. Ületades Tallinnast lõuna poole sõites endise Poola – Rootsi piiri, ei taju me, et nelisada aastat tagasi oli Lelle juures osa ususõdadest lõhestatud Euroopat läbinud piir, nüüd võime vaid märgata, et ühel pool endist piiri on kirikute tornidel kuked ja teisel pool ristid. Piir merel, mis on ju kõigile vaba, on veel raskemini tajutav. Tollal ei tuntud veel majandusvööndit ja merepiiri oli kolme miili kaugusel rannajoonest. Seega ei ole filmis juttu tavapärasest piirist, selle valvest, ületamisest ja tolliprotseduuridest. Kõneks on piir, mis eraldas Esimese maailmasõja järel impeeriumide lagunemisel tekkinud iseisvaid rahvusriike ja Versailles' rahu



„Sulg“, 2003.
Režissöör
Hannu Peltomaa,
stsenarist ja
produtsent
Ants Vist,
Martti Turtola –
Soome Instituudi
juhataja Eestis.

„Sulg“.
Kuivosaari
suurtükk
Helsingit
kaitsmas.



nautinud Euroopat maailmarevolutsiooni eksportivast ja end kommunistide juhtimisel koguvast Nõukogude Venemaast. Jutt on ühest lõigust, nn sanitaarkordonist. Tänapäeval on moes rääkida tsivilisatsioonide piirist.

Algas aga merekindluste rajamine Soome lahe lõuna- ja põhjakaldale möödunud sajandi alguses vajadusest kaitsa Peterburi vaenulike sõjalaevade ja võimaliku dessandi eest. Raske öelda, kas hiigelsummad raha, mille eest kaevati Eesti ja Soome pinda ning valati samas betooni ja toodi kohale terast, ka ära tasusid, kuid suuri sõjalaevu uute kahurite laskeulatusse sakslased sõjas ei toonud. Saaremaa ja Hiiumaa vallutamise ajal 1917. aasta sügisel kohtus laevastikukoondis vaid Peeter Suure merekindluse eesmistel positsioonidel olevate patareidega.

Vastupidiseks muutus olukord Vabadussõja alguses. Eesti võitlus sõltus välisest abist. Mereteed pidi saabusid vabatahtlikud, sõja- ja toidumoon. Abi vastuvõtualane võimekus oleks olnud mõttetu, kui merel oleks võimutsenud punalaevastik. Tookord tuli meile appi Suurbritannia. Pärast Vabadussõda rajati julgeolekualased lootused Rahvasteliidule ja tema juhitavale kollektiivsele kaitsele. Kuid ka siis oli esmatähtis tagada abi saabumine. Pärast ilmasõda oli jäänud suur sõjalaevastik Läänemerele ainsana Venemaale, kuid selle taastami-

ne ja lahingukorda viimine võttis omajagu aega.

Meie asendit mere ääres arvestades on arusaadav, et suur osa kaitse-eelarvest kulus merekindluste taastamisele, uute rajamisele ja meeskondade väljaõppele. Imestama ei pane ka kahepoolne huvi koostööks soomlastega, sest sõjaväelased tegude inimestena kasutavad ära kõik võimalused oma peäülesande, riigi kaitse teostamiseks. Loodeti ju kahekümnendatel aastatel veel Rahvasteliidule. Kolmekümnendatel aastatel, kui Nõukogude Liidust oli saanud Rahvasteliidu liige ja Saksamaa asunud looma uuesti oma relvajõude, oli olukord tublisti muutunud, kuid koostöö muutus järjest tihedamaks, kuigi seda ametlikult ei olnud olemas. Mõistetav on ka Rootsi huvi toimunu vastu, sest igale riigile on hea, kui tema kaitse toimub võimalikult kaugel. Nii oli Rootsil kahekümnendatel salaplaanis mereväebaasi loomine Saaremaale, kuid sellest loobuti Nõukogude Vene sõjalaevastiku kiire arendamise tõttu.

Eeltoodut silmas pidades ja arvestades Soome sõjajärgset olukorda, oli **Jari Leskineni** uurimus tõeline sensatsioon. Ei olnud ju siin vanemate meeste käest kuulnud jutud, et Viimsi tuletornist võis juhtida Soome rannapatareide tuld, ega ka kolonelleitnant Alfred Lutsu „Heitluste keerises“ tingivas kõneviisis antud vihje võimalusest sulgeda punalaevas-

tik Soome lahte tõsine ajaloolane teadmine. Eesti ajaloolastelt oodati tööd ja oldi valmis neile palka maksma pikkade aastakümnete jooksul, aga selliste eest, mis oleksid paljastanud kodanliku kliikivalitsuse soovi müüa Eesti territoorium imperialistidele agressiooniplatsdarmiks töörahva riigi vastu. Paraku ei ole merekindlus ja miinid ründesõja relvad. Täna ajaloo uurimise rahastamist ei oska täpsemalt kirjeldada, kuid peame leppima tõsiasjaga, et meie arhiivides töötavad Soome uurijad ja nemad avaldavad raamatuid ka meie riigimeestest. Nüüd vähemalt on valminud film, kus me koos soomlastega vaatame tagasi ühisele sõjaajaloole.

Filmi tugevaks küljeks on vanade kroonikakaadrite kasutamine. Relvi ja muud sõjaasjandust on alati kaitstud saladusega ja rahvale näidatud nii palju, kui isamaaline propaganda lubab, seetõttu on selleteemaliste ja sobivate materjalide otsimine vaearikas, kuid nendeta kaotaks dokumentaalsusele pürgiv film palju oma usutavusest. Hea on ka intervjuueeritavate suur valik, eriti rootsi ja vene sõjaajaloolaste kaasamine. Küllaldase raha olemasolul oleks võinud ju ka Briti Admiraliteedi arhiividest ühteist leida.

Kahjuks tehti film enam kui kuuskümmend aastat pärast kõnealuseid sündmusi, seetõttu on asjaosalised küsitletavad olnud vaatlejad või Teise maailmasõja ajal Soome sõjaväe tegeimestest osa võtnud. Nii ei tea me omaaegsete otsustajate valikuid ja põhjendusi. Võime ju ise spekuloida mõtetega, et statsionaarsete patareide ehitamine oli raha kulutamine aegumisse relvaliiki; et sama raha eest oleks võinud soetada tugeva lennuväe, mis oleks kaitsnud miinivälju traalimise eest paremini kui kahurid ja olnud kasutatav mitmel otstarbel. Hea, et film selletaolistesse arutluskäikudesse ei eksi, sest me ei ole neile pädevad vastama.

Paraku ei ole autoritel näidata või rääkida midagi suurtest võitudest ja uputatud laevadest, kuid seda ei saa neile ette heita. 1939. aastal ei suletud Soome lahte, vaid anti Nõukogude Liidule selle lõunakaldal sõjaväe- ja laevastiku baasid. Soome rannapatareid kaitsesid oma mere-randa ka lõunast tuleva ohu eest. Sulg pandi kinni 1942. aastal, seda küll ilma lõunapoolsete kahuriteta, ja suletuks jäi see 1944. aasta sügiseni, kuni Soome alistumiseni. Nende paari aasta jooksul toimunud võitluste jälgimine, uputatud ja vigastatud Balti laevastiku laevade loetlemine väljub püstitatud teemast.

Kui teemat laiendada, siis võib ju küsida, miks ei jätkunud Nõukogude laevastiku juhtidel initsiatiivi tungida Ahvenamaale 1941. aasta suvel, kasutades ülekaalu suurte laevade osas ja toetudes Hankole ning Tallinnale. Selline dessant oleks kergendanud Soome-vastase määrimise olukorda, aga mis veel tähtsam, häirinud raua ja puidu vedu Rootsist Saksamaale. Pealegi ei olnud Ahvenamaa kindlustatud.

Minemata oletustele, jääb film kindlaks põhiteemale ja see on piir. Nii saame teada, et sõja ajal toimunud sulg ja rinne Narva all oli osa samast rindest, mis kaitses Soomet, ja neist ühe murdumine tõi kaasa ka teise murdumise. Mõistetavaks saab ka soomlaste abi taasiseseisvunud Eestile. Iga ebakindlus ja segadus Soome lahe lõunakaldal on ohuks neile.

Jääb üle küsida, kas kindlused täitsid oma ülesande. Mina vastan, jah. Kuigi neid ei kasutanud Eesti riik, siis sakslased hoidusid neist sõja ajal eemale ja nagu 1918 nii ka 1941 vallutati need maavägede võitute tulemusena. Kindlus on oma ülesande täitnud, kui ta hoiab rünnaku ära. Ajalugu kajastav dokumentaalfilm siis, kui ta annab meile uusi teadmisi tähelepanu köitvas vormis ja päevakohasel teemal. Piir on päevakohane teema ka aastal 2004.

FILMIDRAAMATEHNIKA IV

OLEV REMSU

(Algus TMK 2004, nr 2, 7 ja 8/9)

3. Tegevus

Räägin ühe enneolematu loo. See on jutt minu naabrist, nagu teate, on kauniks kombeks neid klatšida.

Meie maja õuel, baltisakslaste sõjas juhuslikult purustamata jäänud uhkes kivivillas elab jugoslaavlane S. Just jugoslaavlane, ta ema oli horvaat ja isa serblane, ise ei ole ta ei katoliiklane ega õigeusklik, vaid puhas ateist. Teise maailmasõja ajal oli S. noorukina partisan, pärast sõda saatis marssal Josip Broz-Tito ta vabatahtlikult-sunniviisiliselt N Liitu õppima mereväeohvitseriks. Kui Stalin ja Tito tülli pöörasid, ei olnud S-il midagi teha – N Liidust ta minema ei pääsenud ja Jugoslaavias oleks ta kuulutatud reeturiks kui Stalini sabarakk, paremal juhul oleks teda seal oodanud üldrahvalik põlgus.

S. lõpetas Leningradis mereväeakadeemia, teenis seejärel oma sünnimaast võimalikult kaugel, ta oli võimekas ja püüdlik, pikapeale toodi ta Balti merele ja lasti kaldale, ta sai lisaks ordenitele veel luksuskorteri kaunis villas, millest admiral Vladimir Tributs oli just välja kolinud. Stalini surma järel leppis N Liidu uus juht Nikita Hruštšov Titoga ära, kuid Jugoslaavia ei usaldanud S-i endiselt, ta ei tohtinud isegi oma kodumaad külastada – kardeti, et ta hakkab spioneerima. Möödus mitukümmend aastat, S-ist sai pensionär, N Liit ja Jugoslaavia lagunesid, S-il ei olnud mingit õigust Eesti Vabariigi kodakondsusele, Venemaale tagasi kolida ta ei soovinud. Ta aga siin nagu ei sobigi S-i jaoks, tegelikult oli ta seal elanud ainult Leningradis õppimise ajal, kuid sõjakoolid sarnanesid režii mi poolest vanglaga, müüride va-

helt välja ei lastud naljalt eales. Viimaks tulid sahkerdajad, pistid uhke kivivilla oma taskusse ning praegu sunnivad nad S-i lahkuma majast, mis on olnud tema koduks üle viiekümne aasta.

Põnev lugu, eks ole? Nüüd ma küsin, kas selle informatsiooni järgi, mis ma esitasin, saaks teha S-ist ühe meelihaarava mängufilmi?

Oi, kui lugematul arvul on S-i kirevas elus olnud pöörakuid (peripeetiaid)! Kui kütkestavad tegevuspaigad – meri, sõjalaevad, ah, kuis paneks liipud tulde lehvima, laseks tormil uluda ja kahuritel kärtsuda! Sündmused on korralikus ajalises ketis, üks leiab aset enne, teine pärast.

Jah, ei saa.

Vanad roomlased ütlesid: *post hoc, ergo propter hoc*, mis tähendab *pärast seda, järelikult seepärast*, nii viidati loogikaveale, kus ajalist järgnevust samastatakse põhjusliku seosega.

S-i elu sündmused on liiga lõdvas põhjuse-tagajärje ahelas, S-ist endast ei olenenud suurt midagi. Kogu filmi tegevus peab olema samm-sammult motiveeritud (Bacon, lk 59). Enam-vähem kõik, mis temaga juhtus, on tema enda seisukohalt paljas juhus, filmidramaturgia terminoloogia järgi sündmused. Nagu päevik ei ole romaan, nii ei saa sündmuste kett olla lugu. Tegevusi on loetletud ainult kaks – noorukina partisaniks hakkamine ja hiljem loobumine Venemaale kolimisest, need valikud lähtuvad mingil määral S-ist enesest, iseloomustavad teda – niivõrd-kuivõrd.

Dokumentaalfilmi saaks S-ist suurepärase, ent mängufilmiks jääb materjali väheseks. Oleks, et S. rööviks kaldalt

mõne kena piiga, viiks tolle salaja oma laeva ja elaks seal neiuaga oma ohvitserikajutis. Kohe film olemas! Ja kogu S-i kirev elulugu enne pruudiröövi pudeneks dialoogirepliikides otsekui päris juhuslikult. Tahate, ütlen midagi hoopis olulisemat S-i kohta kui tühipaljas CV – ta on pikka kasvu, väärikas, hallipäine isand, ta armastab kohutavalt loomi, ta jalutab hoovis oma vasikasuuruse dobermannpinšeriga, igal hommikul toidab ta tohutut kassikolooniat, ta abikaasa puistab sel ajal teri tuviparvele.

René Clair on manifesteerinud: „Kogu filmi esteetika on kokku võetav ainsasse sõnasse – liikumine“ (Kracauer, lk 34). Tihti tuuakse näiteks, et **Sergei Eisensteini „Soomuslaev „Potjomkin““** (*Bronenosets „Potjomkin“*, 1925, sts **Nina Agadžanova** ja **Sergei Eisenstein**) on hoogsam kui mis tahes tagaajamisfilm. Eisenstein teadagi saavutas dünaamilisuse montaažiga (Dyer, lk 64), kuid minu jaoks algab tempokuse tekitamine stsenaariumist.

Draama, nagu juba teame, tähendab tegevust, tuleb vastavast kreekakeelsest sõnastki. Tegevuse ingliskeelne vaste on *action* ning eesti keeles on see vaata et filmi sünonüümiks saanud. Film, see olgu seiklus! Ometi mäletan oma Moskva õpingutelt selgelt, kuidas **Andrei Tarkovski** kiitis **Andy Warholi** filmi „**Magada**“ (*Sleep*, 1963). Selles New Yorgi avangardi stiilis ja *zen*-budismi mõjutustega filmis muud ei juhtugi, kui poeet John Giorno põõnab ja põõnab, ning seda 321 minutit! „Filmis on üks suur viga – nimelt tõuseb magaja filmi lõpul üles,“ rääkis Tarkovski.

Filmis „**Magada**“ ei ole ka stsenaaristi, dramaturgi töö teeb ära operaator, kasutusel on mitmed kaameraniidid ja aegluubis võtted, mis meisse ei puutu, kuna räägime ainult loomingust, mis juhtub enne kaamera tööle lülitamist. Kummatigi vastab filmi „**Magada**“ dramaturgia kolmele tähtsale tingimusele

– seal valitseb täielik aja-, koha- ja tegevusühtsus, kui magamist ikka saab tegevuseks pidada.

Hea draama algab äkki, tegelased peavad tegutsema, aga tegutsemine on midagi niisugust, mis ei luba määramatust. Olesklemine, mediteerimine, see kõik võib olla määratlematu, ent **Ingmar Bergmani** filmis „**Marionettide elust**“ (*Aus dem Leben der Marionetten*, 1980, sts **Ingmar Bergman**) aina räägitakse ja räägitakse, analüüsitakse ja lahatakse. Ometi on pinge üles kruvitud, dramaturgia paigas. Juba proloogis näeme mõrva, peategelane Peter tapab oma abikaasaga sama eesnime (Katarina) kandva prostituudi, edasipidine on kõik selle mõrva asjaolude uurimine – tegutsetakse verbaalselt, ja seda ei peeta just eriti kinematograafiliseks väljendusviisiks.

Sõnad väljendavad abstrakseid mõtteid, on teiseks signaalsüsteemiks. Teod on esimeseks signaalsüsteemiks, inimesele juba ahvist alates süvaolemuslikud, inimene on end tegude abil väljendanud enne artikuleeritud kõne tekkimist.

Kui draamasituatsioone on loetletud 37, siis Euroopa kultuuris osaleva publiku jaoks sobivaid tegevusi leidub veelgi vähem, ainult 31.

Muinasjutte Okasroosikesest, Tuhkatriinust, Lumivalgekesest on peetud kõikide lugude ideekavandiks. Öeldakse, et inimkonnal ei ole kuskil ega kunagi olnud võimalik jutustada midagi, mis ei sisaldaks kaotatud ja puuduvat, kus ei toimuks selle otsimist ning takistuste ületamist teel. Kõik teised lood on nende muinasjuttude transformatsioonid, kusjuures ette on kirjutatud isegi tegelaste arv ja see, millised funktsioonid neil tuleb täita tegevuse vältel.

Loo tegevuses peab olema ilmingimata eksimus kehtivate moraalinormide vastu (ükskõik kas siis vanemate põlgamine või mõne muu käsu ignoreerimine), teiseks, seksuaalsuhete enam-

„Kuldajastu“,
1930.
Režissöör
Luis Buñuel.
Lya Lys
(noor tütarlaps).



vähem selge kirjeldamine, kolmandaks, vähemalt ühe tegelase sadistlik käitumine ja neljandaks, vähemalt ühe tegelase tapmine. On ehk 25 meetodit, kuidas neid elemente kombineerida (Masing, lk 201 ja lk 210). Uku Masing muidugi naerab säärase suhtumise välja, ent produtsendid suhtuvad sellesse äärmiselt tõsiselt.

Maailmale vist kõige enam pihta saanud filosoof Georg Wilhelm Friedrich Hegel ütleb, et ei maal ega skulptuur väljenda kunagi tegevust, ent ainult tegevuse tulemusel tekivad meis vapustused, tegevuse võimalused hingelise vapustuse tekitamiseks on staatilistest kunstidest märksa suuremad, sest staatilised kunstid näitavad ainult tegevuse ühte momenti. See moment väljendab küll harmooniat, mida tegevus juba iseenesest rikub. Tegevus viib ideaalist kaugemale, toob vaataja reaalsusesse, ja see mõjub (Hegel, lk 213–214).

Tegevus on Hegeli maailmaseletuse kolmas aste pärast üleüldist seisundit ja situatsiooni, ja oma draamakäsitluses olen sellest eeskuju võtnud. Üleüldine seisund on siis teadvustamata dramaturgia, situatsioon on draamasituatsioon ja väljapääsmatu olukord, ning nüüd oleme jõudnud kolmandasse astmesse.

Tegevus on tegelaste toimingud ja suhted, tegevus moodustab koos sündmustikuga loo põhialuse. Tegevuse käigus tegelane satub väljapääsmatusse olukorda, rabeleb seal nagu kala võrgus ning pääseb viimaks suure surmaga välja, ja väljapääs, teadagi, peaks ideaaljuhul olema sattumine uude väljapääsmatusse olukorda. Stsenarist kujutabki oma töös eelkõige tegevust, stsenaarium ei vaja köögikirjeldusi, nipet-näpet, ka mitte tühja lärmamist. Kui suudate kolm lehekülge katta kütkestava tegevuse kirjeldusega, olete esmaklassiline stsenarist (Grove, lk 69 ja 86).

Pisimad tegevuse osad on žestid, miimika, emotsioonide väljendused — neid ei ole üldjuhul tarvis stsenaariumis ära märkida.

Tegevuseks on ka tegelase jutt, kavatsused ja mõtted, neid käsitlen dialogide peatükis.

Tegevus on karakteri siseprotsess, tegevus toimub siis, kui tegelane tahab midagi teha ja teeb seda (Packard, lk 59). Tegevus vastandub sündmusele, millisel juhul tegelane on välisjõu mõjul sunnitud midagi tegema.

Tegevustiku aktiivsemateks osadeks on peripeetiad ehk pöörakud ning neid vaatlen kompositsiooni peatükis.

Tänaseks on sündinud tegevus- ja videokunst, mida Hegel ei suutnud ette aimata. Kord üks tudeng ütleski: „Aga meil on kah liikumine!” Õige, ekraanil midagi liigub ning inimesed midagi teevad.

Ka mina olen käinud video- ja tegevuskunstnike tegemisi vaatamas, et tabada staatika ja dünaamika, ajalise ja ajatu kunsti erinevusi.

Ühel „Kananahal” Rakveres nägin ma maa alla lampkasti pandud makki, millelt kuuldus Georg Otsa laul „Elu, armastan sind!”. Vaimukas ja sotsiaalne, pole midagi viriseda! Lampkastis, kuhu toidujäätmeid visatakse, elutsevad hüljatud armastavad elu!

Niisiis, ajalise dimensiooni pani paika laulu kestus, mida maalidel, graafikal, arhitektuuril, skulptuuridel jne ei ole, küll aga leidub muusikal ja filmidel. Teoses leidus ka sõnumidramaatikat, hüljatud olid väljapääsmatus olukorras, seda nii vormiliselt kui sisuliselt – eksa roni maa alt välja, kui raske lampkasti raudkaas kummub su peal, oled sinna maetud igaveseks, ja kuhu sul ronida olekski, kui mujalt sa toitu ei leia? Aga mis edasi sai? Mitte midagi! Georg Ots laulis muudkui uuesti ja uuesti, vähemalt sadu kordi, kuniks õhtul kunstnik ise lampkasti laskus ning maki välja lülitas, kusjuures maki sisse- ja väljalülitamine on võrreldav pildi galeriiseinale riputamisega ja sealt maha võtmisega, järelikult ei ole need tegevused teose osa, järelikult ei olnud taiesel algust, keskpaika, lõppu ega ühtki pöörakut (peripeetiat), laulust ei arenenud tuhkagi. Ei tekkinud lugu või nagu Juri Lotman ütles, tegemist oli süžeeu tekstiga.

Teine tegevuskunsti teos, mis on meelde jäänud, oli niisugune, kus kunstnik ise jalutas tiheda liiklusega tänava telgjoonel (see oli Tallinna maantee Rakveres), risti rinnal pikk-pikk latt, mis ei lasknud autodel sõita ei ühte- ega

teistpidi. Vähe sellest, et kunstnik ise rikkus rängalt liikluseeskirja, tuigerdades keset magistraali, ta segas veel meeleka liiklust. Siit oleks võinud areneda tõeline lugu, aga ei arenenud. Provokatsioon oli, kuid see ei põhjustanud midagi. Autod muidugi tuututasid, juhid koputasid sõrmenukkidega meelegohale, viimaks tuli kohale politseinik, kes kunstnikku trahvis ja teose ära lõpetas. Lugu võinuks siit alata, õigupoolest algaski, pealtvaatajad kommenteerisid, kindlasti ei jätnud autojuhid oma kodus üht-teist ütlemata, kunstniku meelega ülesõhutatud ajakirjandus läkski õnge ning puhus pisikese vahejuhtumi sensatsiooniks, ent kõik see ei kuulunud enam teose sisse, see oli väljaspool teksti, vastukaja, kommunikatsioon publiku ja teose (mida kehastas kunstnik ise) vahel. Areng oli, kuid seda ei arvata teose osaks.

Olen näinud videoteost, kus kunstnik mängib liivarannal vägevate lainetega – kui laine taandub, jookseb mere poole, kui laine kerkib, hüppab tagasi ise märjaks saamata. Kõik. Ühes teises sama autori videoteoses oli vaene mees riistapidi pika ketiga aheldatud maasse löödud vaia külge, mees lidus ringiratas ümber vaia nagu karjamaale kinniseotud lammas. Ja muud ei midagi. Oleks ta teinud katset vabaneda, oleks ta riista enda küljest lahti kiskunud, oleks ta püüdnud ketti purustada, oleks keegi talle appi tulnud või keegi hakanud tema üle irvitama – oleks alanud lugu, kuid seda ei olnud kõigil neljal kirjeldatud juhul.

Niisiis, video- ja tegevuskunstnike teostes võib ette tulla tegevust, kuid mitte kausaalset tegevustikku, üks tegevus ei põhjusta uut tegevust, ja kui põhjustab, siis ei ole uus tegevus enam teose orgaaniline osa. Teoses ei ole aegagi, on ainult kestus. Videotaies on nagu kaamera abil tehtud maal, sellel ei ole ei algust ega lõppu nagu ka ehtsal tahvel-

maalil, ei ole põhjusel, et taies ei sisalda lugu. Tõsi küll, see võib meenutada mõnda lugu, näiteks piiblilegendid. Ent loo konstrueerimisel juhul ikka oma mälu või ettekujutuse järgi meie ise.

Mitmikmaalidel võime näha tegevustikkugi, üks kõige kuulsamaid neist asub meil Tallinnas, see on Bernt Notke „Surmatants” (milline filmilik nimi!), kuid seal näidatakse üksikuid stseene, maalil ei ole stseenidevahelist sidet, jällegi ei kasva üks episood teisest välja, tegelikult on ju päris ükskõik, missugune on järgmine stseen.

Tegevustik on siis omavahel loogiliselt seotud väljapääsmatute olukordade kett konkreetses draamasituatsioonis ning vastandub sündmustikule.

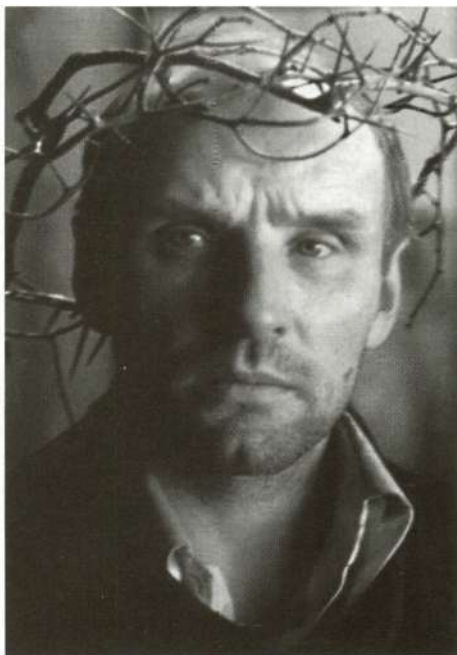
Tegevustik märgistab tegelase suhet teis(t)e tegelas(t)ega, tegelase ja looduse vahekorra ei sünni dramaturgiat, olgu tegelane kui tahes ohtlikus olukorras, varitsegu teda pealegi igal sammul surm.

Ühe tegelasega robinsonaadfilme ei leidugi, isegi Daniel Defoe romaanis „Robinson Crusoe” tekib Robinsonil seltsiline esmalt koera näol, kellele ta torupilli mängib (tähendab, koer asendab talle inimest); Robinson täidab päevikut (suhtleb tulevase lugejaga), näeb unes oma Maryt, vaatleb merd, loodab näha mõne laeva purje.

Robinson ei veeda üksinduses pikka aega, varsti saab ta endale kaaslase Reede näol – Defoe on hea kirjanik, mõikas intuiitiivselt draamareegleid.

Tegevustik jaguneb *intensiivseks* ja *ekstensiivseks tegevuseks*.

Intensiivne tegevus on selline, kus draamateose tegevus kulgeb ühe (saatusliku) juhtumuse ümber, see annab võimaluse arendada nüansirikkamalt välja karakterid – näiteks Anton Tšehhovi „Kirsiaed”. See võib olla juhtunud minevikus nagu Henrik Ibseni draamades, ja seda harutatakse pidevalt lahti, kuniks puhkeb konflikt. Tihti nimetamegi selliseid teoseid karakterdraama-



„Stalker”, 1980.
Režissöör Andrei Tarkovski.
Anatoli Solonitsõn (Kirjanik).

deks. Tavaliselt ei toimu neis suuremaid kohavahetusi, ja mõneti on see teatripä-rane. Ent täpselt sama skeemi järgi on üles ehitatud **Nikita Mihhalkovi** „Päikesest rammestunud” (*Utomljonnõje solntsem*, 1994, sts **Rustam Ibragimbekov** ja **Nikita Mihhalkov**), kus enam-vähem kogu tegevustik toimub Moskvalähedases *datša’s*, see on ettevalmistus *komdiv* Kotovi arreteerimiseks ning filmis käib jutt ühtejärke Dmitri varasematest suhetest Marusjaga, samuti sellest, kuidas Dmitri valgekaartlasi reetes sattus tööle NKVDsse.

„Päikesest rammestunud” on rohke tegelaskonnaga intensiivse tegevusega film, **Aleksandr Rogožkini** „Kukuška – Kukulind” (*Kukuška*, 2002, sts **Aleksandr Rogožkin**) ainult kolme peategelasega intensiivse tegevusega film. „Kirsiaias” on episoodid omavahel lõdve-malt seotud (teatris vaadatakse sellele läbi sõrmede); mõlemad filmid on kompaktsed, tihked ja kokkusurutud, nagu

peab. Kõigi kolme teose areng on võrdlemisi staatiline, vaataja huvi hoiavad ülal ebaharilikud, ent täpselt välja mängitud karakterid hiilgavas teostuses.

Andrei Tarkovski „Stalker” (*Stalker*, 1980, sts **Arkadi ja Boriss Strugatski**) võime liigitada intensiivse tegevusega *road-movie*'ks, seega umbes nagu paigalkihutamise, kõlaga see pealegi paradoksaalselt. Asi on selles, et filmis on Soovide Toa poole edasiminekest olulisem filosoofia, mis tuleneb Kirjaniku, Teadlase ja Stalkeri dialoogist. (Siinjuures ei peatu me visuaalsel esteetikal.)

Kirvereegli järgi peetakse intensiivset tegevust esteetiliseks, ekstensiivset massikultuuriks, ent loomulikult võib tuua kuhjade viisi vastupidiseid näiteid.

Ekstensiivne tegevus on ohtrate pööretega, dünaamiline, tormatakse kord sinna, kord tänna, kuid karakteri süvaanalüüs võib jääda pinnapealsemaks. Tegelas(t)e tahtest sõltumata sündmuste osatähtsus on olulisem. Toome näiteks nn ajaloolis-heroilised filmid nagu **Sergei Bondartšuki** kõrgelt pärjatud **„Sõja ja rahu”** (*Voina i mir*, 1968, sts **Sergei Bondartšuk** ja **Vassili Solovjov**) neli jagu ning **Vsevolod Pudovkini** **„Sankt-Peterburgi lõpu”** (*Konets Sankt-Peterburga*, 1927, sts **Nathan Zarhi**). Erinevus nende vahel on siiski olemas. „Sõjas ja rahus” arenevad tegevusliinid lisaks sündmustele Napoleoni-vastasel sõjatandril ka karakteriti, Pudovkin on inimesele käega lõonud, tema tahab portreteerida ainult ühiskonna arengut.

Ekstensiivset tegevust näeme ka avangardsetes, lootutes (nn nonnarratiivsetes) ja ilma karakteriteta **Luis Buñueli** ja **Salvador Dalí** filmides **„Andaluusia koer”** (*Un chien andalou*, 1929, sts **Salvador Dalí** ja **Luis Buñuel**) ja **„Kuldajastu”** (*L'Âge d'or*, 1930, sts **Luis Buñuel** ja **Salvador Dalí**) sel lihtsal põhjusel, et karakterita tegelastel ei olegi oma tahet, järelikult ei saagi midagi nende tahtest sündida.

Kõigis **Charles Chaplini** filmides näeme ekstensiivset tegevust, neis on ohtralt pöörakuid; õelge mulle, mitu korda on igihulkur Charlie'l „**Suurlinna tuledes**” (*City Lights*, 1931, sts **Charles Chaplin**) hunnikute viisi raha ning mitu korda ta sellest varandusest ilma jääb? Komöödiad on enam-vähem kõik ekstensiivse tegevusega, komöödias ongi meil tegelaste asemel tüpaažid, stereotüüpsed karakterid.

Oeh, kui palju on kõrvalliine ja perieptiaid **Ingmar Bergmani** **„Fanny ja Alexanderi”** (*Fanny och Alexander*, 1982, sts **Ingmar Bergman**) esimeses jaos! See on tõeline ekstensiivne tegevus, ometi kaunis aeglane, kuna režissöör avab eelkõige karaktereid.

(Järgneb)

Kasutatud kirjandus:

Uku Masing. Taevapõdra rahvaste meelest ehk boreaalsest hoiakust. „Akadeemia” 1989, nr 1.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Estetika. Kolmas köide. Moskva, 1971.

Henry Bacon. Continuity and Transformation – the Influence of Literature and Drama as a Process of Cultural Continuity and Renewal. „Suomalainen Tiedeakademia”, Helsingi, 1994.

Richard Dyer. Only Entertainment. Second Edition. „Routledge”, London ja New York, 2002.

Elliot Grove. Raindance Writer's Lab: Write + Sell the Hot Screenplay. „Focal Press”, Oxford, Auckland, Boston, Johannesburg, Melbourne, New Dehli, 2001.

Sigfried Kracauer. Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. „Princeton University Press”, Princeton, New Jersey, 1997.

William Packard. The Art of Screenwriting. „Thunder's Mouth Press”, New York, 2001.

Muusikateatri lavastaja on Eestis haruldane elukutse ning selle ala esindajaid vähe. Seda rõõmustavam on fakt, et üks noor inimene on otsustanud just seda eriala õppida. Alates 1999. aastast õpib Liis Kolle ooperi lavastamist Berliinis Hanns Eisleri nimelises muusikakõrgkoolis. Ta on juba jõudnud välja tuua Lortzingi ooperi „Salakütt“ (2002) ja Rossini „Sevilla habemeajaja“ (2003) „Vanemuises“, Rahvusoper „Estonia“ trupiga Rossini „Sinjoor Bruschino“ Vene Draamateatris (2004) ning koostanud ja lavastanud kabaree-etenduse „Armastuse paraad“ (2003) Erkki Otsmaniga peaosas. Diplomitöö oli samuti Rossini – „Abieluvelksel“, 2. mail 2004.

Liis Kolle on sündinud 1971. aastal Tallinnas. Kelleks saada, ei teadnud ta kaua aega. Seetõttu on ta oma kutsumust otsinud mitmeid erialasid pidi erinevates koolides. Alustas Tallinna Muusikakeskkoolist, kuhu vanemad ta pa-

nid ning mille ta kohusetundliku ning põhjaliku inimesena koorijuhtimise erialal ka edukalt lõpetas. Loogiline jätk oleks olnud Eesti Muusikaakadeemia, aga koorijuhtimisega olid Liisil segased suhted – kord see meeldis ja siis jälle mitte. Tekkis küsimus, kas ta julgeb seniselt rajalt kõrvale astuda. Julges. Erialaks valis eesti filoloogia Tartu Ülikoolis. Esimesel kursusel hakkas ta kaastööd tegema „Postimehele“, hiljem kirjutas teatri- ja muusikaarvustusi ka „Sirebile“ ning ajakirjadele „Teater. Muusika. Kino“ ja „Vikerkaar“. Seetõttu valis ta peamineks äsja loodud teatriteaduse suuna, mille 1999. aastal ka lõpetas. Vahepeal jõudis ta mekkida veel teatrikunsti ning kirikumuusika erialasid Viljandi Kultuurikolledžis (1995–1997). 1993. aastal sattus ta aga vahetusüliõpilasena Helsingisse, kus sündiski mõte õppida ooperilavastajaks.

Helsingis läksid mu silmad lahti. Ajen-



Liis Kolle septembris 2004.



diks oli konkreetne sündmus – Deutsche Oper'i küllalisetendus „Tannhäuser“ Götz Friedrichi lavastuses. See oli tõeline „ahhaa“-elamus, avastus, et ooper võib olla nii põnev. Ja siis tuli teadmine, et see ongi just see, mida ma tahan.

Valik langes Berliini kooli kasuks. Esimesed kaks aastat oli tema eriala-õpetaja Götz Friedrichi õpilane Claus Unzen, mis asetab Liisi n-õ Friedrichi koolkonda. Koolis tehakse palju teoreetilist tööd ooperitega, kirjutatakse kontseptsioone. Praktilise tööna lavastatakse laulu eriala tudengitega katkendeid väärtteostest. Huvitav õppevorm on selliste kavade kokku panemine, kus ühel öhtul etendatakse sama algmaterjaliga ooperi- ja draamastseenid koos. Nii on välja toodud Wozzeck-Woyzeck, Faustid ja Othellod. Praktika juurde kuulub ka lavastajate assisteerimine. Liis on assisteerinud Joachim Herzi Händeli ooperi „Xerxes“ juures „Vane-muises“, Neeme Kuningat Mozarti „Don Giovanni“ lavastamisel „Estonias“, Stefan Herheimi Wagneri „Tannhäuseri“ väljatoomisel ja Didier von Orlofskyt Mozarti ooperi „Così fan tutte“ juures Austria Landestheater Linz'is. Stefan Herheim on samuti Friedrichi õpilane. Ta on nii geniaalne, et temalt on alati midagi õppida. Raske on mõistusega analüüsidest öelda, mida täpselt, kuid tema töö on äärmiselt intensiivne, ta mõtleb väga keeruliselt ning kui hakkab oma mõtteid teostama, on tulemuseks elav ja vahetu teater.

Lavastaja küpsuseaega võib ilmselt võrrelda dirigendi omaga ning see saabub siis, kui on juba piisavalt palju nii elu- kui ka töökogemusi. Seetõttu ütleb ka Liis, et kui oleks juba praegu leidnud „õige“ tee, oleks ta ilmselt kivistunud ja elu muutuks väga igavaks. Ta katsetab ja otsib erinevaid lähenemisi. Liisile meeldib töö dialoogi vormis ja otsimine koos lauljatega. Tema jaoks on iga näitleja isiksus ja see ongi huvitav, kuidas oma nägemus lavastusest nende omaga

sobitada. Kui oleks võimalik, teeks ta kõike algusest peale koos trupiga, ka lavakujunduse ja kostüümid, ning tegu oleks siis pigem eksperimentaal- või laborteatriga.

Liisil on oma kindel nägemus ooperiteatrist. Tema visioonis pole see muuseum, kus pakutakse antiikset kraami, vaid ikkagi teater, millel on käesoleval ajal öelda oma sõnum. Ka sõnateatris ei tehta ju enam muuseumlikku „Hamletit“, kuna keegi ei taha seda ilmselt vaadata.

Minu jaoks pole ühtegi tükki, mis a priori karjuks, et see tuleb kaasajastada või see tuleb teha ajastus. Mis asi see kaasaeg siis on? Kas see, millal tegevus toimub, või mingil kindlal kuupäeval, millal mingi mõte tuli, või siis, kui toimub esietendus? Kui juba üks hooaeg on mängitud, siis pole lugu enam kaasaegne. Teisest küljest, lihtne on kopeerida mingeid traditsioone, mida on enne laaval nähtud. Tegelikult tuleb lähtuda sellest, mis mõtet teos endas kannab. Minu jaoks dogmasid ei ole ning iga uue tüki puhul hakkab otsast peale.

Liis ei paku vaatajale ootuspäraseid lahendusi, pigem tahab ta üllatada ja intrigeerida. Tänapäeva toodud „Sevilla habemeajaja“ lavastus on värskendav elamus. Kuulates saalis kõkutavat-itsitavat rahvast, on selge, et XIX sajandil kirjutatud lugu jõudis kohale, kuna on edastatud vaatajale arusaadavas märgisüsteemis.

Lavastamisprotsessi peetakse väga vaevaliseks nii vaimset kui ka füüsiliselt ja mõni lavastaja on seda võrrelnud isegi lapse ilmaletoomisega. *Muidugi on raske, peabki olema, sest tuleb otsida parimat varianti, mis tavaliselt pole kõige lihtsam ja käepärasem. See otsimine on keeruline, sest palju on vaja leiutada. Mingis mõttes pole see väga erinev masina leiutamisest, sest mitte millestki tuleb teha üks toimiv organism.*

Oma senistes lavastustes on Liis alati osalenud ka tekstide tõlkimises ja redigeerimises. Ja miks peakski tegema seda



keegi teine, kui ta valdab keelt, käsitletavat teost ning teab, mida tahab.

Üks suuremaid elamusi viimasel ajal oli tema jaoks Wagneri „Lohengrin“ Peter Konwitschny lavastuses Hamburgis. Tavaliselt jälgin, kuidas teos on lavastatud, kuid selle tüki puhul see ei õnnestunud. Olin ise nagu laps, täiesti kaasa haaratud sellest, millise energiaga ja kui võrd endastmõistetavalt kogu trupp mängis. Konwitschny on väga tugev psühholoog, kes töötab lauljatega nende isikupärast lähtudes ning ei jäta enne, kui tal on tekkinud trupiga kontakt. Talle on tähtis just koostöö, oma sugestiivse isikuga allutab ta kogu seltskonna endale, et kõik ajaksid laval ühte asja.

Asju, mida Liis teha tahaks, on väga palju: teda köidab flamenkotants ning ta on tegelnud ka jooga ja taiji'ga. Kuid liikuva eluviisi tõttu – paar kuud Saksamaal ja siis mõni aeg Eestis – pole võimalik neid järjepidevalt harrastada. Eelkõige tahab aga Liis põnevaid teoseid lavastada: kindlasti Verdit ning nälg on ka nüüdisaegse repertuaari järele. Koos helilooja Mari Vihmandiga tegime

Esther Vilari romaanile „Nina Glucksteini matemaatika“ dramaturgilise telje ooperi loomiseks.

„Vanemuise“ dirigent Mihkel Kütson ütleb Liisi kohta: „Hindan tema põhjalikkust, ideederohkust ja musikaalsust. Need on esimesed eeldused, et saada väga heaks ooperilavastajaks. Lisaks lai silmaring, mille avardamiseks on pakkunud hindamatu võimaluse õpingud Berliinis. Kuna olen ka ise „saksa“ kooliga, ühtivad meie arusaamad tänapäeva muusikateatrist paljuski ja see teeb koostöö eriti meeldivaks. „Salakütt“ ja „Sevilla habemeajaja“ igitahes ärgitavad huvi ja ootusi tema järgmiste tööde-tegemiste vastu.“

Kirja pannud ANNELI IVASTE



Kristel Elling,
Marin Mägi,
Lee Trei,
Indrek Ojari,
Ott Sepp,
Bert Raudsep ja
Märt Avandi Anne
Türnpu lavastuses
„Valgelaev ja
taevakäijad“.
Kunstnik
Liina Tepand.
Esietus
11. juunil 2004
Albu mõisa aidas.
Vt lk 32,
samuti TMK
novembrinumber.

Andrus Eesmaa foto



Ell –
Carita Vaikjärv ja
Pärtel –
Gert Raudsep
Eva Klemetsi
lavastuses
„Relvad vastamisi“
(P. Vallak).
Kunstnik
Jaanus Laagriküll.
Esietus
9. juulil 2004
Udriku laiul.
Vt lk 32,
samuti TMK
novembrinumber.

Jaanus Laagriküll foto

teatermuusikakino novembrinumbri:

teater Pikem sissevaade suvelavastustesse.
Vastab Peeter Jalakas.

muusika Evi Arujärv ja Heili Einasto
Tormise „Eesti ballaadide“ lavastusest.

kino Tõnu Trubetski – anarhistist muusik.
Fridrik Thór Fridrikssoni „Ilmamaa inglid“.



9. – 11. septembrini toimus Tartus teatrifestival „Komöödia“, kuhu oli koondatud Eesti teatrirepertuaari vastava žanri paremik. Pildidel festivali maskott Jaak Möö (Jaak Prints) ja peakorraldaja Margus Kasterpalu.