

teatermuusikakino 1

2012



Risto
Kübar

NO99 „KOLM KUNINGRIIKI”
VASTAB DUDA PAIVA

ÜLEILMNE MUUSIKUTE FOORUM IMC 2011
MUUSIKAFESTIVAL „NYJD 2011”

JAAK KILMI JA KIUR AARMA „TALLINNA KILUD”
FILIPIINI KINO UUS ÕITSENG

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

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

Teater Madis Kolk

Muusika Tiina Õun
tiina@temuki.ee
tel 6 83 31 35

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

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

Keeletoimetaja Kulla Sisask
tel 6 83 31 37
kulla@temuki.ee

Tekstitöötlus Pille-Triin Kareda
tel 6 83 31 30
pille@temuki.ee

Fotograaf Harri Rospu
tel 5 20 63 12

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

Väljaandja Sihtasutus Kultuurileht
10146 Tallinn,
Voorimehe 9

Trükk AS Pajo
80041 Pärnu,
Lille 4

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

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

Kodulehekülg www.temuki.ee

Tellimine www.tellimine.ee 6 17 77 17



Esikaanel:
Teater NO99 näitleja
Risto Kübar.
Vt lk 14.
*Harri Rospu foto,
Jüri Kassi fototöötlus*



„Amadeus” Ugalas.
Salieri – Indrek
Sammul.
Vt lk 22.
Ugala foto



NYJD-festivali
peakülalisi
HK Gruber.
Vt lk 60.
Harri Rospu foto



„Minu õnn”, 2010.
Režissöör Sergei
Loznitsa. Georgi –
Viktor Nemets ja
Maria – Maria Var-
sami.
Vt lk 111.

Peeter Raudsepp	Avaveerg Kool → riigiteater → pension?	3
	Vastab Duda Paiva	4
	Persona grata Robert Annus	122

teater

Andres Lõo	Retrofuturistlik tulevik <i>Simon Stephensi „Three Kingdoms” Teatris NO99</i>	14
Marili Pärtel	Tajumisest suures linnas ja kunstilises tekstis <i>Multidistsiplinaarne projekt „Stillspotting NYC – To a Great City: Arvo Pärt ja Snøhetta”</i>	18
Kiti Pöld	<i>Homo homini... Salieri est?</i> <i>Peter Shafferi „Amadeus” Ugala teatris</i>	22
Madli Pesti	Elu paiskub näkku <i>TÜ Viljandi kultuuriakadeemia VIII teatrilend</i>	31

tants

Maria Goltsman	Baleriini mitmekihiline elu <i>Leedu Rahvusooperi külalisetendus Estonias: Boriss Eifmani ballett „Punane Giselle”</i>	40
-----------------------	---	----

muusika

Tõnn Sarv	<i>Trance ja regilaul</i>	47
Maris Valk-Falk	Rahvusvahelise Muusikanõukogu üleilmne foorum <i>IV IMC „Muusika ja sotsiaalsed muutused”</i> <i>26. IX – 1. X 2011 Tallinnas</i>	51

Merike Vaitmaa	„NYYD 2011“ <i>Festivalimuljeid hilisemate täiendustega</i>	60
Kerri Kotta	Mittesümfooniline Tüür <i>CD: Erkki-Sven Tüür. Ärkamine</i>	65
Toomas Velmet	Olav Rootsi elu sümfoonia <i>Dokumentaalfilm „Roots, sada aastat sõda ja muusikat“</i>	69
	Hoovõtt <i>Mati Palm 70. Vestlusi (1989) Heino Pedusaare eraarhiivist</i>	76
Alo Põldmäe	Heatuju etendus Vanemuises <i>Franz Lehári operett „Lõbus lesk“</i>	82

kino

Jürgen Rooste	Surm ja elu Tallinnas. Freskotehnikas <i>Jaak Kilmi ja Kiur Aarma dokumentaalfilm „Tallinna kilud“</i>	88
Ralf Sauter	Vana kloun Fatkin Pariisis <i>Manfred Vainokivi dokumentaalfilm „Vana kloun“</i>	93
Katrin Maimik	Ideaalide pooltund <i>Manfred Vainokivi dokumentaalfilm „Ideaalide tund“</i>	95
Sakarias Leppik	Kolbergi variatsioonid <i>Jaan Kolbergi dokumentaalfilmid „Via avium“ ja „Rahva vabadus“</i>	98
Teet Teinema	Filipiini kino uus õitseng <i>Usutlus Auraeus Solitoga</i>	104
Boris Tuch	Sergei Loznitsa – matemaatik, filmilavastaja, kosmopoliit ja „EurAsia“ võistlusprogrammi laureaat	111
Sulev Teinema	Eesti filmi juubeliaasta kalendrid	120

KOOL→RIIGITEATER→PENSION?

21. detsembril toimus EMTA lavakunstkoolis seminar kooli kuvandist Eesti ühiskonnas. Seminarile eelnes XXVI lennu erialaeksam, kus näidati katkendeid Shakespeare'i komöödiast „Kaheteistkümnes öö”. Mu kirjutise pealkiri on laenatud Ott Karulinilt, kes oma sõnavõttus kirjeldas selle jadaga ühte juurdunud arusaama Eesti näitleja/lavastaja/dramaturgi teest sünnist surmani. Kuid nagu me kõik teame, ei vasta see enam ammu tõele, sest üha suurema osa meie teatriinimestest moodustavad vabakutselised. Küsimus on selles, kas kool ja ühiskond on seda paradigma nihet endale sisimas teadvustanud või on see kutseliste-vabakutseliste eritlemine ikka veel viis, kuidas sikud lammastest eraldada. Ja kas lavakunstkool ei süsti mitte oma tudengitesse illusoorselt idealismi, mis karmi reaalsusega kokkupuutel kildudeks puruneb?

Maria Lee Liiok kirjeldas seda purunemist seoses dramaturgina teatrisse tööle asumisega, kus talle sai selgeks, et dramaturg on inimene, kes peab teatris endale ise koha tekitama. Gert Raudsepa sõnavõttust võis leida vastuseks vabakutselisuse küsimusele mõtte, et meie riigis oleneb nii kutselise kui vabakutselise teatraali olukord tema oskusest kaitsta enda õigusi, sest kus aga võimalik, püüab äriilm teda lüpsata. Nii noor kui ka vana teatritegija on ikka see, kes värisevi käsi ja pimesi silmi lepingule allkirja viskab ja niimoodi ennast petta laseb. Stanislavski uskus, et näitleja peab lavatõe uskumiseks olema mingis mõttes naiivne ja küllap soodustab see usku inimese headusesse ka tavaelus. Siit ka lähendamist vajav probleem teatrikoolile — kuidas arendada inimeses lavalist naiivsust, aga samas teha tast kirjaoskaja juriidilistes küsimustes? Oma vastuse on leidnud Elina Pähklmägi, kes, rääkides oma teest vabakutselise näitlejana, tõi välja need valud, mida üks noor omapäi hakkama saama pidav kunstiinimene peab kogema ja kuidas see õpetab ennast maksma panema.

Eesti ühiskonnas on ikka veel raskusi arusaamisega sellest, et kui näitleja on laval särav ja jõuline, ei aseta see teda veel heal järjel keskklassi sekka, kes naeratab sellepärast, et tal on raha ja võimetus seda nautida. Näitleja naeratab sellepärast, et seda nõuab ta amet ja lootus muuta naeratusena maailma paremaks. Kuid puhtkapitalistlike mõõdupuude järgi on näitleja (ka lavastaja ja dramaturg) Eesti Vabariigis vaene inimene. Nii koolil kui ühiskonnal on siin oma suhtumise muutmisel palju ära teha, sest saab ka olla inimväärselt vaene, kuid selleks peab seda ees ootavat vaesust koolis rohkem teadvustama ja ühiskonnas üle vaatama inimväärsuse standardid, mis on praegu üsna topeldatud ja kaugel poliitike paleuslikust koosmeelest.

Ott Karulin rääkis sellest, et tahab näha teatrilaval tarka näitlejat ja Madis Kolk oma soovist näha tulevikus süvenevat teatrit, olgu selle vorm siis konservatiivne või radikaalne. Seega vajame me keerulist teatrit, kus ei pakuta kiirlahendusi ega ka teatritegijat, kes oma naeratust copy-paste'iga paljundab. Võimalik, et praegu ei lase seda keerulist teatrit teha üldine väsimus naeratamisest iga hinna eest. Väsimusest ei olnud küll mingit märki esimese kõneleja Mihkel Raua tagasisidel noorte näitlejate eksamile, sest seda väsimust ei olnud ka eksamises eneses. Tudengite mängitud Shakespeare'is oli naiivsust, seda õiget, lavalist, ja oli sisemist soovi hakkama saada, veel mitte millegi kiuste, vaid teatri kui idee ja ideaali nimel.

PEETER RAUDSEPP

Duda Paiva oktoobris 2011.
Harri Rospu foto



VASTAB DUDA PAIVA

Miks oled sa valinud etenduskunstid? See on ju kaduv kunstiala, sa teed oma etteaste ära, tekib emotsioon, mis järgmisel hetkel kaob.

Minu arvates emotsioon ei kao. Kui esitatu kaoks nagu suits, samal hetkel, kui inimesed teatrist lahkuvad, otsiksin ma endale tõesti mõne muu töö. Minu jaoks on oluline jätta endast jälg ja selle eelduseks on emotsionaalne side publikuga. Oma eesmärgi olen täitnud siis, kui laval toimuv peegeldub inimestes ja nad tunnevad midagi erinevat oma harjumuspärastest tunnetest. Näiteks kogen ma Eestis esinedes alati ülimalt sooja vastuvõttu, kuigi üldiselt on see maa, kus tundeid hoitakse enda sees. Sellistel hetkedel tunnen, et toimuv on midagi erilist. Kui ma esinejana annan endast natuke rohkem ja valmistan pinna hästi ette, tunnevad inimesed ennast mugavalt ja ei ole tähtis, kas nad on Eestist, Jaapanist või Brasiiliast – ma tajun seda soojust ja see on mulle väga oluline.

Kas kultuurilised erinevused on sinu arvates loominguks huvitavad? Eesti Nuku- ja Noorsooteatris lavastatud „Ajuloputuses“ kasutad sa kolme keelt, näitlejatest üks on vene rahvusest ja kolm eestlased, sa ise oled Hollandis elav brasiillane, lavastuse teksti autor ja helilooja on ameeriklane... Eri rahvustest inimesi on selle lavastusega seotud veelgi.

Eri keelte kasutamine lavastuses tulenes rollijaotusest. On loomulik, et Jevgeeni Moissejenko, vene rahvusest nukunäitleja, väljendab end paremini vene keeles, nii et proovides pidi vene keelt oskav eesti näitleja tema teksti tõlkima minu jaoks inglise keelde; ühelt poolt oli see väga huvitav, teisalt aga aeglustas proove. Siiski ei olnud see minu jaoks takistus, see oli midagi huvitavat, mida ma otsustasin lavastuses kasutada.

Kas sa oled mitmekeelsust ka varem kasutanud?

Kui ma lavastasin Poolas Marek Waszkieli juhitas Białystoki Nukuteatris, siis seal töötasin kolmeteistkümne näitlejaga, kellest ainult üks rääkis natuke inglise keelt. Meil oli küll tõlk, kuid kui kaks kuud iga päev niimoodi töötada, tuleb hetk, kui otsustad, et kõik, enam ei taha ühtki sõna tõlkida! Siis pead tajuma, milline on ruumis valitsev energia – ja tegelikult mulle see väga meeldib. Sest siis peab hakkama inimesi usaldama hoopis teistsugusel viisil, mitte ainult sõnade kaudu. Sõnad võivad olla väga absoluutsed; inimestevaheline energia võib olla palju lihtsamini mõistetav. Tegin kunagi dueti ühe vapustava iraanlasest akrobaadi ja nukunäitlejaga – tema nimi on Yaser Khaseb –, kes ei mõistnud ühtki sõna inglise keelt. Me tegime koos terve lavastuse!

Kuidas sa avastasid nukud? Sa oled ju tegelikult tantsutaustaga?

Jah, olen tausta poolest tantsija, ehkki kõigepealt alustasin Brasiilias näitlemisega. Kui olin neljateistkümneaastane, läksin õppima draamakooli ning mind võeti kohe ka kutselisse teatritruppi tööle. Aga kuna olin selles üleminekuetas, mil toimub häälemurre — teksti lugedes muutus mu hääل korruga ülipeenikeseks ja siis ühtäkki madalaks —, siis ei saanud ma kunagi ühtki head tekstiga rolli. Minust sai „naljakas poiss“, kes väljendab end keha kaudu. Et oma kehalist väljendust arendada, alustasin džässantsu ja balletitreeninguid ning sellest hetkest läksid mu tantsuõpingud üsna loomulikult. Tegin *royal academy*'t — see on briti klassikalise balleti stiil —, aga ka džässi ja moderni, Grahami ja Cunninghami tehnikat. Liitusin oma Brasiilia kodulinna balletiteatriga, kuuludes samal ajal ka nüüdistsantsutruppi Quasar, mis on praegu üks olulisemaid tantsukompaniisid Brasiilias. Osaledes selle trupiga Euroopa tantsufestivalidel, hakkasin käima Euroopa koreograafide juures katsetel ning kui üks neist mind palkas, kolisin Hollandisse. Hiljem elasin mõnda aega ka Jaapanis, et tegelda *butó*-tantsuga õpetaja Kazuo Ohno juures. Nii et kokku olin tegelnud juba kolme distsipliiniga. Olin eri kunstivormide suhtes väga avatud, see on juba mu loomuses.

Nukkude juurde jõudmine oligi selle kõige järg. Elasin Hollandis ja töötasin koreograaf Itzik Galiliga, kes kutsus koostööks Hollandisse Iisraeli trupi nimega St Gertrude's Theatre Company; nende kaudu toimus minu esimene kokkupuude nukuga. Hetk, mil nägin nukke kilekottidest välja võetavat, oli tõeline üllatus ja unistuse täitumine! Näha inimkuju nii deformeerununa, samas niivõrd täis teatraalset väljendust — minu jaoks oli sellise väljendusvahendi leidmine tõesti taevalik. Teadsin, et sellest päevast minu elu muutub.

Nii et nukk tuli minu ellu kui silmade avaja. Ma sain ka aru, miks see juhtus. Oli 1990. ja 2000. aastate vahetus. Ma olin selleks hetkeks juba mitu aastat töötanud nüüdistsantsijana Euroopas; see aeg oli nüüdistsantsus väga eksperimentaalne, pulbitsev ja huvitav. Ent selle ebaseadlik külg oli, et tants muutus ülimalt intellektuaalseks, kaugenedes liiga palju tavapubliku arusaamisest ja maitsest. Tantsumaailm muutus väga elitaarseks ja snooblikuks. Sest kui hakata tegema asju ainult iseene ja oma mõtlemisviisi pärast, jagamata seda publikuga, ei ole see minu silmis kuigi õilis. Mina vajan esinejana kontakti ja lähedust publikuga ning kuna nukk vajab eksisteerimiseks publikut, saigi nukust sild minu kui esineja ja publiku vahel. Publik ütleb ju kohe ära, kas nukk on elav — nii teab nuku näitleja alati, kas nukk töötab või mitte. Just sellise tõelise vastastikuse suhtluse pärast meeldib mulle laval olla.

Mida sa teadsid nukukunstist enne seda, kui sa enda jaoks nukud avastasid?

Ma ei teadnud nukukunstist mitte kui midagi. Ma ei olnud mitte kunagi elus näinud nukuetendust. Arvasin, et nukud on laste jaoks. Tants oli tollal väga elitaarne ning ka mina olin kunstnikuna väga elitaarne ja snooblik, kasutasin kunsti üleoleku vahendina. Ärkamine tuli alles hiljem. Nukk tõigi mu alla, tagasi maa peale, muutes mind kunstnikuna tagasihoidlikumaks.

Kas nuku kasutamine partnerina ei ole mingis mõttes egotriip – sa mängid ju tegelikult iseendaga?

Me kõik mängime alateadlikult juba sünnist saadik erinevaid rolle. Näitleja teeb sama, ainult et teadlikult. Niisamuti on ka nukuga, ent nuku eelis on see, et üheaegselt saab mängida kahte või kolme tegelast. On kütkestav, kuidas ühest teadvusest sünnib kaks või kolm elu. Tekib hetk, kui pead oma meeled ja mõistuse jagama kaheks, sest sa pead korraga elama mitut elu. Ainult nukunäitleja suudab seda teha, tavaline näitleja seda ei suuda.

Mis erinevus on partnerina nukul ja inimesel? Oled varem rääkinud, et nukk peab sind üllatama, kui sa tema kui partneriga mängid. Et sa otsid seda üllatusmomenti. Mille poolest erineb see üllatus elava partneri mängust tulevast üllatusest?

Nuku karakter peab olema iseendas nii hästi määratletud, et tekib moment, mil lased nuku tegelasel oma elu elada. Ja siis tuleb hetk, kui see tegelane, sinu nukk, hakkab sind juhtima. Mõnikord võib juhtuda, et nuku mõtlemine jõuab sinust ette, ning see tõesti üllatab. Aga et selline asi juhtuks, peab oma mõtlemises olema äärmiselt vaba. See võib olla ülimalt kütkestav. Rääkisin ka teie teatri näitlejatele naudingust, mis tekib, kui nukk juhib sind teekonnale, kus sina ei ole enam toimuvast üle. See on nagu mediteerimisega. Võid mediteerida aastaid, aga tead, et ainult mõne sekundi jooksul sinu igapäevases meditatsioonis saad sa tunda seda sügavat-sügavat tunnet. Et sa enam ei otsusta enda eest. Nukuga juhtub samasugune asi, kuigi nukk viib mind sellele tee kergemini, nii et ma ei ole enam mina ise, vaid lihtsalt lasen teistel asjadel enda sees olla. Ma olen tööriist, vahend.

Kas sa kasutad loomisel meditatsiooni?

Tegelikult mitte. Olen kaks aastat elanud Indias *ashram'*is, nii et kunagi mediteerisin ma väga palju, praegu aga mitte enam nii tihti. Nüüd on nukud minu meditatsioon.

Kas nukul on sinu jaoks ka mingisugune laiem filosoofiline tähendus?

Nagu ma rääkisin, minust saab tööriist või tunnel informatsiooni edastamiseks oma keha ja ühe lisakehaga, milleks on nukk. Nukk on lisavahend informatsiooni andmiseks publikule.

Sinu uue lavastuse „Ajuloputus“ teemaks on sõltuvused. Kas selle tegemine oli miskit moodi teraapiline ning kas publikule võiks etenduse vaatamine ka teraapiline olla?

Ma arvan, et siin on küsimus teadvustamises, millega on tegu. Lavastus põhineb helilooja Allan Segalli poolautobiograafilisel lool, mille kaudu ta on otustanud jagada oma isiklikku kogemust raskest ajajärgust oma elus, ajast, mil sõltuvus viis teda paikadesse, kust ei pruugi olla tagasiteed. Leian, et sellistest perioodidest inimeste elus on huvitav rääkida, sest need on momendid, mil peame tegema otsuse või valiku. Ja muidugi peame minema sügavuti enda sisse, et näha, mida me tõeliselt tahame. Allan tegi seda ja ma arvan, et see on väärtuslik



„Värdjas”.
Jaka Ivanci foto

õppetund või teema, mida teiste inimestega jagada, sest mingil moel tegeleme me kõik selliste asjadega. Me kõik oleme millestki või kellestki sõltuvuses, nagu pärdik Maria Jose lavastuses ütleb. Publik saab sellega samastuda.

Kas see teema tuli sinu juurde või otsisid sa seda? Pöördusid sa Allan Segalli poole oma kindla sooviga?

Ei, me oleme Allaniga varem koos töötanud, tehes Sloveenias Ljubljana Nukuteatris lavastust „Love Dolls”. Just siis algas aeg, mil Allani olukord läks allamäge ja sõbrana olin ma sellega kursis. Ent selle protsessi keskel otsustas ta – peaaegu nagu oleks see tema jaoks ravimeetod – toimuvast kirjutada. Ta pidi selle kirjutades välja elama. Aga just see hetk, kui ta oli piiri peal, on minu jaoks väga huvitav, sest sellest nähtub tõde. See on reaalse elu kogemus. Ning kui Allani tuli minu juurde ja ütles, et ta kirjutab näidendit, mille nimi on „Detox the Dummy” („Ajuloputus”), olin ma kindel, et see on hea idee ning et ma tõesti tahaksin seda teemat käsitleda. See juhtus omakorda umbes samal ajal, kui mul käisid Eesti Nukuteatriga läbirääkimised selle üle, et ma tuleks ja teeks siin midagi. Mul olid ka mõned teised käsikirjad ja ideed, kuid Allani oma tundus mulle kõige huvitavam. Sõltuvusravi on ka väga nüüdisaegne teema, kuna nii paljud avaliku elu tegelased seda suure meediakära saatel läbi elavad. Ravimite, uimastite või alkoholi liigtarvitamise tõttu on olnud ju ka nii mitmeid kuulsuste surma-juhtumeid, nagu näiteks Michael Jacksoni ja Amy Winehouse’i lahkumine.

Kas ka sina ise oled selle läbi teinud? On sul selle probleemiga mingi isiklik suhe? Muidugi on meil kõigil sõltuvusi, kuid neid võib ju olla väga erineval tasemel.

Jah, tihti on inimesed millestki ülimalt suures sõltuvuses, aga kuna see on ühiskonnas aktsepteeritud, siis inimene isegi ei pea end sõltlaseks.

Mind huvitab tegelikult rohkem see üldisem mõte, et kui oluline on lavastajale rääkida tõeliselt isiklikke lugusid iseendast. Kui suurt tähtsust see materjali valikul omab?

Kõik minu lavastused tegelevad millegi sellisega, mida ma parajasti läbi elan. „Angel“, „Morning Star“, „Malediction“ – need kõik on seotud sellega, mis lavastamise ajal minu elus on toimunud.

Sinu eelmine lavastus „Bastard!“ („Värdjas!“) põhineb Boris Viani romaanil. Kas võtad tihti aluseks kirjandusteose?

Ma ei armasta tugineda teistele inimestele ega käsitleda näiteks „Hamletit“ või mõnda muud kuulsat klassikateost, sest minu arvates on praegune ajajärk ning tehnoloogia nii suures muutumises, et meil on tänapäeval hoopis teistsugused väärtushinnangud. Ka kunst, kirjutamine, eneseväljendamise viis on väga erinev klassikaautorite kaasajast. Seega ma ei tegele klassikaga kuigi palju, olgu gi et ma seda väga austan, vaid armastan töötada üsna noorte inimestega. Nüüdisaeg meeldib mulle rohkem; minu arvates on see väga kreatiivne ja ma tunnen sellega suuremat sidet.

Kuid tulles tagasi „Bastardi“ juurde, siis see lavastus põhineb tõesti Boris Viani romaanil „L'Arrach-coeur“ („Südamevaras“), aga see on ka üsna uus teos. Vian on kirjutanud väga erinevat laadi raamatuid. Oma varasemates teostes, rassismiteemalistes põnevikes, kirjutas ta palju rassismiprobleemidest Ameerikas, ja prantslasest kirjaniku puhul on see üsna kummaline. Kuid tema kaks viimast raamatut on täielikud vastandid, need on väga poeetilised, teoste struktuur on täiesti teistsugune ja on näha, et ta on liikunud endale kui kunstnikule palju lähemale. Vian oli väga keeruline isiksus. Ta oli omamoodi genius, kes kirjutas ka muusikat, valmistas ja mängis mitmeid muusikainstrumente... Ta suri noorelt ühe oma romaani põhjal tehtud filmi linastusel; talle ei meeldinud see, mida ta nägi, ja filmi lõppedes sai ta südamerabanduse ning suri. Aga mina valisin Viani teose seetõttu, et Vian oli mees, kes otsis oma identiteeti. Seda näitab ka see, et ta niimoodi suri. Kui ta oleks enda olemuses kindel olnud, oleks ta aktsepteerinud teise inimese nägemust oma teosest. Ja just sellepärast meeldib ta mulle, sest ta otsis ennast, oli liikumas millegi sügavama poole. Ent ta ei olnud sinna veel jõudnud ja see muutis ta väga inimlikuks kõigi oma vastuoludega.

Mis sa arvad, mida Vian oleks „Bastardist“ arvanud?

Võib-olla oleks ta seda vihanud, võib-olla oleks ta etenduse lõpus surnud, aga lõpuks on see ju tema valik.

Tegelikult oli mu küsimuse mõte see, et kui palju sa autorit respekteid?



„Needus”.
Aivar Pihelga foto

Ma respektsein teose tuuma. „Bastardis” kasutasin ma väga väikest osa Viani tekstist, valides lõigud, mis minu arvates kõige paremini väljendavad Viani poeetilisust. Muu teksti improviseerin ma etenduse ajal ise. Sama põhimõtte kehtib ka „Ajuloputuses”, sest ma tahan, et näitleja osaleks etenduses aktiivselt ning väljendaks vastaval teemal oma arvamust. Seda mitte ainult näitlemise, vaid ka enda sõnadega. Seetõttu palusin ma igal „Ajuloputuse” näitlejal kirjutada intervjuu, kujutledes, justkui oleksid nad patsiendid võõrutushaiglas ja küsitleksid oma sõltuvust, mida lavastuses kehastab ahvnuukk. Nii et ma tahan, et nad võtaksid lavastusest sama suurel määral osa nagu ma ise oma lavastustes, kus ma kaasa mängin.

Sa ei kasuta teksti väga palju, sõna on sul üks osa kõikide teiste komponentide kõrval, aga sa ikkagi kasutad seda?

Jah. Kusjuures „Ajuloputus” on lavastus, kus ma olen teksti kasutanud kõige rohkem. Võrreldes minu teiste lavastustega on seal väga palju teksti! Aga see tuli loomulikult.

Kui oluline on sulle sõna?

Mulle on kõik oluline. Ma otsin „terviklikku näitlejat”, sellist, kes oskab näidelda, sealjuures hästi teksti anda; kes suudab väljenduda oma füüsilise kaudu,

tantsu, žestide ja tegevuste kaudu; kes oskab laulda (see on ka väga oluline!); ning mis kõige tähtsam — kes suudab liigutada nukku. Ma arvan, et kui need neli distsipliini on ühes näitlejas olemas, siis on see lähedane „terviklikule näitlejale”. Kuid selliseid näitlejaid võib leida ainult nukuteatritest. Sest kui kutsuda näitleja, kes ei ole kunagi nukku käes hoidnud, ja panna ta tegema tööd, mida teevad näitlejad praegu „Ajuloputuses” — nad ei suudaks seda mitte iialgi! Aga kui kutsuda mõni nukuteatri näitleja, näiteks Taavi Tõnisson, draamalavastusse, siis saaks ta väga hästi hakkama. Tal on potentsiaal teha seda, mida draamateatris tehakse. Aga nukuteatris on näitlejatel midagi lisaks. See on nukkude kasutamise tehnika, oskus laiendada väljendust objekti abil. Kui sa suudad esitada teksti, laulda, tantsida... Ja siis kujutle, et sa suudad veel teha midagi lisaks, milleks on nuku või objekti kasutamine! — siis mitmekordistad sa oma väljendusvõimalusi. See on nagu bänd, terve bänd ühes inimeses. Just see paelub mind väga. Sa näed näitleja kõiki meeli töötamas. Kõik peab elama! Minu jaoks on see elu pühitsus, teadvuse pidu.

Sa tegeled ka näitlejate koolitamisega, viid läbi õpitubasid üle maailma. Kas sellest „tervikliku näitleja” filosoofiast on välja kasvanud mingi metodoloogia, mida õpetamisel rakendada?

Jah. Aga selle rakendamise puhul sõltub, kas õpetan näitlejaid või tantsijaid. Hollandis töötan tavaliselt ainult tantsijatega ja sellisel juhul kasutan hoopis teist tehnikat.

Mul on huvitav õpetada nuku käsitsemist tantsijale ja tantsu nukunäitlejale. Sest nukunäitleja suudab liikumise, füüsilise eneseväljenduse alal areneda, ehkki temast ei saa kunagi professionaalset tantsijat. Tantsuga peab alustama väga vara, et kujundada oma lihaseid; see on igapäevane treening, millega peab tegelema aastaid. Seega on nukunäitlejast balletitantsijat trennida väga raske. Kuid raske on teha ka vastupidi. Näiteks pole ma tänaseni leidnud endale asendajat, kes oleks võimeline dubleerima minu rolle mu lavastustes. Vajaksin head professionaalset tantsijat, kes suudaks ka liigutada nukku ning laulda. Selliseid on väga raske leida, sest ka selleks peab väga pikka aega trennima. Ning tihti tantsija tahabki vaid tantsida. Üks hea erand on siin „Ajuloputuse” nukukunstnik Jim Barnard, tema on suutnud mind asendada ja seepärast teemegi jätkuvalt koostööd.

Sina ise oledki selle oma nägemuse „terviklik näitleja”. Kuidas on teha lavastust teiste näitlejatega, kui sa ise näitlejana ei osale? Näiteks tulid sa Eesti Nukuteatrisse, leidsid eest näitlejad, kes ei ole võib-olla nii „terviklikud” — kuidas on nendega töötada? On see sulle tüütu?

Ei, see ei ole tüütu, ma võtan seda kui väljakutset. Kuid siit teatrist leidsin ma inimesi, kes tõesti oskavad tantsida, näiteks Sandra Langel on lavastuses hämmastav tantsusoolo. Ta suudab teha asju, mida teeks väga hea tantsija. Ka Taavi Tõnisson. Kogu tema roll on koreograafiales üles ehitatud ja ta tõesti tantsib! Tantsivad ka Kaisa Selde ning isegi Andres Roosileht, kes on suur mees. Nii et nad liiguvad, nad ei karda.



Taavi Tõnisson ja Duda Paiva „Ajuloputuse” proovis.
Harri Rospu foto

Kas sa pead oma ideid näitlejatest sõltuvalt vahel kuidagi ka kohandama? Kui palju sa sõltud „näitlejamaterjalist”?

On olemas miski, mis on ülemaal kogu tehnikast ja teadmistest, mis peavad näitlejal, tantsijal, lauljal või nukunäitlejal olema. On üks lisaelement, mida ma oma lavastustes kasutan. See on see, et kokku võttes peaks etendus olema kogemus. Ma ei taha, et inimesed näeksid mind näitlemas või püüdnud tantsida või üritamas midagi teha. Ma ei taha, et inimesed mõtleksid, et huvitav, kuidas ta küll seda teeb. Ma tahan, et inimesed oleksid koos minuga emotsioonis – olevikus, siin ja praegu! Selleks pean ma unustama kogu tehnika. See ongi nii, et kõigepealt pead sa tehnika omandama ja siis pead sa selle unustama. Sa pead olema ühenduses emotsiooniga ja samas suutma ennast jälgida. Tänu sellele saab tekkida veel üks spetsiifiline element minu töödes – eneseiroonia. Tehes korraga mitut tegevust, näideldes, tantsides, lauldes, mängides nukuga, naeran ma samal ajal enda üle. Ma olen ühenduses publikuga, lastes neil enda üle naerda. Mitte sellepärast, et ma olen naljakas. Mitte sellepärast, et mu naljad on vaimukad. Lihtsalt kuna ma olen nendega – enda üle naermas. Ma arvan, et just see teeb minu loomingust midagi erilist. Ja see on minu arvates kõigest kõige keerulisem ülesanne. Kõikide nende kunstialade kombineerimine on lihtsalt tehnika; kuid kui tehnikat valdad, siis pead liikuma kuhugi kaugemale. Seda tehes võib kõige raskem olla iseenese jälgimine, sest selleks peab endast eralduma, ennast kõrvalt

vaatama. Ka nukul on sama põhimõte. Nukk peab olema sinust eraldi. Kui sa seda suudad, siis suudad ka enda üle naerda. Nii et nukk on vaid harjutusülesanne selle eesmärgi saavutamiseks.

Väga oluline osa sinu lavastustes on muusikal, helimaastikul. Kuidas sul kujundid ja pildid tekivad, kas need tärkavad kuidagi ka muusikast? Mis tuleb enne, kas muusika või pilt? Suudad sa seda eristada?

On huvitav, et ma mõtlen lavastades endiselt nagu tantsija. Muusika on väga hea tööriist, et vallandada tantsijas inspiratsioon. Kuna tantsu dramaturgia on väga erinev – see võib olla palju abstraktsem kui sõnateatri dramaturgia –, siis enamasti ei mõtle ma oma lavastustele välja lineaarset struktuuri. Tantsu puhul on oluline emotsioon ühendatuna esteetikaga, see on visuaalne asi. Teiseks on oluline rütm. Kui kehas pole rütmi, siis ei saa tantsida. Rütm on tähtis ka nuku käsitlemisel, tänu rütmile ärkab nukk ellu. Seega näen ma ennast ikkagi pigem kui tantsijat, kes mõtleb teatrist. Seetõttu on muusika minu jaoks loomulikult väga tähtis inspiratsiooniallikas.

Kui olulised on sulle lood? Sinu lavastused on üsna abstraktsed, ometi on seal alati ka lood olemas.

Ma armastan väga lugusid jutustada; arvan, et oma südames olen ma jutuvestja. Aga mulle meeldib lugusid jutustada ebatavaliselt ning minu tantsijakarjäär aitab mul leida erilise väljendusvormi loomaks midagi omapärast.

Mis on järgmine lugu, mida sa jutustad?

Järgmine lugu pole lihtsalt lugu, vaid on rohkem seotud kehaga. See on uurimus, millega ma tahan tegelda kahel järgmisel aastal. Tegemist pole nukukunsti, vaid pigem liikuva skulptuuriga. Plaanin käsitleda mütoloogilisi lugusid, sündmusi ja arhetüüpe, et rääkida sellest, kui palju vastab meie tänapäevane elu kreeka mütoloogiale. Tahan tõmmata naljakaid paralleele selle kohta, kui palju oleme endiselt nende uskumuste küljes kinni. See teema on nii külluslik, et ühe lavastusega kõike ära öelda ei saa. Nii et järgmised lavastused põhinevad kõik sellel liikuvate skulptuuride teemal. Lavastused hakkavad välja nägema nagu näitused või installatsioonid; skulptuurideks on vahtkummukud, mis esindavad mütoloogilisi jumalaid ja koletisi. Nii ei sõltu need lavastused teatrisaalist, vaid neid võib mängida ka näiteks muuseumis või vabas õhus. Esimese sellise lavastuse teen ma koostöös Sloveenia ja Norra nukuteatriga.

Küsinud VAHUR KELLER

Tõlkinud ja kirja pannud KATI KUUSEMETS

DUDA PAIVA (sünd. 1971) on tantsija, koreograaf ja tantsuteatri DudaPaiva Company kunstiline juht. Paiva on õppinud näitlemist ning tantsu Brasiilias ja Jaapanis. 1996. aastal kolis ta Hollandisse, kus asus 1998. aastal St Gertrude's Theatre Company ja Neville Tranteri käe all nukunäitlemist õppima. 2004. aastal asutas Paiva Hollandis oma teatri DudaPaiva Company, mis huvitub multidistsiplinaarsetest kunstivormidest.

RETROFUTURISTLIK TULEVIK

ANDRES LÕO

Simon Stephens, „Three Kingdoms“ („Kolm kuningriiki“). Tõlkinud: Barbara Christ ja Anu Lamp. Lavastaja: Sebastian Nübling. Kunstnik: Ene-Liis Semper. Muusikaline kujundaja: Lars Wittershagen. Valguskujundaja: Stephan Mariani. Osades: Risto Kübar, Nick Tennant, Ferdy Roberts, Rupert Simonian, Jaak Prints, Gert Raudsep, Çigdem Teke, Mirtel Pohla, Sergo Vares, Lasse Myhr, Steven Scharf, Rasmus Kaljupär ja Tambet Tuisk. Esietendus 17. IX Teatris NO99, Saksamaa esietendus 15. X Münchner Kammerspieles ning Inglismaa esietendus 3. V 2012 Lyric Hammersmithis.

Nüüd, kui olen „Three Kingdomsi“ juba teist korda näinud ja alustan oma mõtisklust, järgin ka ütlushi, mis lavastuse kohta levisid.

Euroopluse mõtestamine, selle ainulisuse oletus pole tõepoolest enam see, milleks me seda seni oleme pidanud. Generatsioonide vahetumise valguses, uute kultuuriinstitutsioonide tekke ajal, Eesti vabariigi kahekümenda sünnipäeva järel oleme päriselt jõudnud Euroopasse tagasi. Või nagu seda ise tajun – välismaa on jõudnud koju. Elan välismaal. Seda on näha tänavatel, kaunite daamide timmitud kostüümides, meeste väarikuses, laste lubatud hulluses, moehaigustes, stabiliseerivas poliitkultuuris, jalgrattateede laotumises ja kultuuri plakati mõõtu väärtustamises. Selles kõiges on eurooplust tunda. Me lõhname nagu

uus auto, me räägime võõraid keeli ja valime seltskonnale vastavalt aktsendi. Just nimelt aktsendi. Kui see võõrkeel on näiteks inglise, siis pole ta lihtsalt inglise, vaid näiteks Londoni *posh English* või idaeurooplase spetsiifiline *English*. Võib-olla hoopis kuidagi itaaliapäraselt *English*, et anda oma põrisesvatele „rrr“-idele eksootilisemat kõla. Oot-oot! Tegelikult ongi meie endi idaeuroopa aktsent muutunud eksootiliseks ja tähelepanuväärseks neile, kes senini Ida-Euroopaga pigem vaesust, matslust, toorust, ebaviisakust ja jõrmi oportunismi seostasid. Kõike seda, mida Metsikuks Idaks nimetatakse. Nüüd oleme aktsepteeritavad, sest bussi oodates võtame järjekorda ja lapsi enam ei löö.

Arvatavasti on nood need ideed, millest lavastuse „Three Kingdomsi“ najal võiks ja peaks rääkima. Põnev oleks tegelikult vaielda nii Iivi Masso kui ka Ahto Lobjakaga sel euroopalikkuse teemal... Kuid mis siis, kui see, mis juba käes, pole enam oluline? Mis siis, kui on, nigu on, nagu on öelnud Vladislav Koržets? Sest kas pole oluline see, mis me selle kogemuse, selle olukorraga ette võtame? Või üleüldse, mida me tegelikult teeme siin? Siin Eestis, siin oma pisikeses kuningriigis, nii erilises ja siiruvirulises, elust pakatavas tiigis? Quhu vadime? Ärge pange pahaks, mul on tunne, et meie tulevik on kuidagi retroaktiivne või, ütleme, ... retrofuturistlik. Meie tulevik on kogu aeg selline, milline ta on juba olnud. Aga noh, see selleks...



Risto Kübar.

Vastus on mõistagi lihtne. Elame. Püüame hakkama saada, saame hakkama ja mõnele „nüüd me alles hakkame elama“. Miks ka mitte. Võtame rahulikult, võtame mõnuga. Ega siis kultuur ole ainult „teisega“ suhestumine ja võrreldavus. Kultuur on ka iseteadlikkus ja loomulik sarm. Eripärasuse tajumine normaalsena. Või siis tiba paranoiliselt – euroopalikkus kui lõks, tasalülitumine, ühtlustumine iselaadsuse kaotamise hinnaga?

Need on need teemad, mida peaks lahkama „Three Kingdomsi“ näinuna. Pluss prostitutsioon muidugi. Läks meelest.

Aga oletame, et see kõik ei olegi oluline. Ütleme, et kunsti puhul pole oluline, millest ta räägib, vaid kuidas ta kõneleb, *slash* kõnetab.

Pean „Kolme Kuningriiki“ kahtlemata õnnestumiseks. Kunst õnnestub minu meelest siis, kui sellest osa saades ununeb iseenesestmõistetavalt kõik muu. Kui teos haarab nagu telefonikõne vanalt sõbralt. See on tore, kui teater või film või mis iganes taies tuleb ja haarab lihtsana, elusana, lõpuni seletamatuna, arveid ette ja aruandeid taha nõudmata. Tunnen end siis oodatuna, sõbrana või veelgi täpsemalt, toimuva loomuliku osana. Ma ei ole eraldi. Meie

vahel pole mingit ideed, kontseptsiooni, tehnikat, positsioone, interpretatsioone ega pretensioone. Oleme siis üks. Nagu Euroopa.

Nojah, kui nüüd süveneda, siis lähemal vaatlusel muidugi hakkab mõte jälle liikuma, detailid hakkavad elama, ebatasasused löövad välja, krohv hakkab kooruma ja õli lekkima. Kui tõesti lahata, siis on jah erinevused. Ei ole lihtsalt kõrgeklassiline meelelahutus ja eskapism. On tehnikad, on positsioonid, on pretensioonid ja interpretatsioonid. Aga see on alles pärast. Siis, kui keegi küsib, et kuidas oli.

Laur Kaunissaare ütles, et Risto Kübaral on absoluutne lavaline kuulmine nagu muusikutel, kel on absoluutne kuulmine. Tema White Bird ongi absoluutset kuulmist väärt. Rääkimata Ene-Liis Semperi täppistimmitud kunstnikutööst ja lavastaja Sebastian Nüblingi (arvatavasti) kaelamurdvast, ent kenasti paika loksunud *gesamt-kunst*-origamist. Lavastuse muusikiline kujundaja Lars Wittershagen on leidnud ideaalse solisti oma neljale kaverile, mis lavastust kannavad. Ei oskagi öelda, kas detektiivilugu, mis peab „Kolmes kuningriigis“ jutustava teljena fookust hoidma, on üldse oluline. Et kas need niikuinii trafaretid „vana“ ja „uue“ Euroopa kõrvutused on enam olulised? Et kas inimlikkus vastandub loomalikkusele, feminism šovinismile jne? Tean, et nendele pulkas vastandustele ehitas Nübling lavastuse, millelaolist siinmail on vähe olnud. Tugev rahvusvaheline koostöö, suurepärased näitlejad, muusika, kujundus, valgus ja suurepärase segadus. Kõik on kompas. Etendus kehtestas oma omaruumi. Ja säilitas oma saladuse.

Tahtsin veel sellestki kirjutada, miline tore leid on kõlaline trikster „And-

res Rebane“, sest inglispäraselt kõlab ta Andree Rebein ja saksapäraselt Andreas Rebaane, jälle rõhuga teisel silbil. Ja tahtsin heietada, kuidas selles keskses tegelases sulandusid Oi, Juu ja Eu Roo-pa... Ja kui huvitav oleks teada, mida mõtleb publik, kui „Three Kingdoms“ Münchner Kammerspieles ja käesoleval aastal Lyric Hammersmithis World Stage'i festivalil mängib. Kuid ei. Äkki ongi paras aeg mitte enam mõelda selle identiteediteema peale. On ju selge, et tahaksime teada, kuidas omadel võõrsil läheb ja kas nood vanad eurooplased ikka veel mõtlevad, et oleme see allasurutud rahvas kaugelt Põhja-Ida-Euroopa maalt ja kas meil päriselt on ka kuudikoertel wifi sees. Aga äkki unustaks, et oleme väike vapper laulurahvas, kellest kogu maailm peab tingimata teadma? Äkki oleks lihtsalt rahul natuke aega ja vaataks niisama, kuidas meri jäätub. Kujundlikult, saate aru. No igatahes, ma nendest mõtetest pikemalt ei kirjuta siiski...

Sõidan ise varsti New Yorki. Seal ei huvita kedagi, kes ma olen. Praegu olen veel siin. Ühte kuningriiki näen oma aknast. Selle sajanditevanused tornid seisavad kõrvuti uutega. Vanad on segu gootist ja barokist ja teistestki stiilidest, mis me „rahvuskultuuris“ tooni annavad. Uusi on kahte tüüpi – pangad ja hotellid. On öö. Pangad on enast alles hiljuti püsti ajanud. Hotellid ronisid Olümpiale 1980-ndateks. Nende vahele jäävad pargid ja muru, millel tuvid põiklevad puudelt langeva prahi eest. Lombid sillerdavad ja kui mõni „autovaagen“ mööda sõidab, lendab vett. Aga mina olen üleval. Vaatan lillakat taevast ja imetlen seda kompositsiooni. Tornid, puud, XX sajandi alguse puitarhitektuur ja stalinistlik terrasiitkrohv, 1990-ndate lamedad „loftid“,



Risto Kübar ja
Steven Scharf.
Ene-Liis Semperi
fotod

mitte kõrgemal kui viis korrust! Kauge-
mal jälle pangad ja hotellid, mis isegi ei
plingi. Nad näevad kahjutud välja. Nad
on ohutud. Nad ei karju: „Oo, milline
kultuuride paabel, milline ülekohus,
milline muutuste kiirus, milline kultuu-
ride rohkus.” Neil on jumala ükskõik.
Seisavad seal, inimesed kõhus.

Mu aknast paistab ka kooli mängu-
väljak ja USA saatkond. Mõned majad
edasi on NO-teater ja kaitseministeer-
ium. Kui kummardun alla, kummita-
vad seal ühe madala maja jäised ilutu-
led. Need on Võlumaa tuled. Midagi
imelikku kompas pole. Kõik on kom-
pas. Kõik on rahulik ja isegi natuke

igav. Toas on soe. Väljas on külm. Kee-
gi ei karju. Kõike on küll.

ANDRES LÕO (sünd. 6. VII 1978) on õp-
pinud Tartu Kunstikoolis skulptuuri eriala,
Tallinna Sidekoolis sisekujundust ja Eesti
Kunstiakadeemias disaini. Teinud näitusi,
kuraatoriprojekte, videoid, loonud helitöid
ja filmimuusikat; musitseerinud ansamb-
lites *Via Sonora*, *Zahir*, *Dallas*, *Lobsand*
Dorje, *Metro Luminal*, *Luarvik Luarvik*
jpt; mänginud filmides „*Kuhu põgenevad*
hinged” ja „*Idioot*”.

TAJUMISEST SUURES LINNAS JA KUNSTILISES TEKSTIS

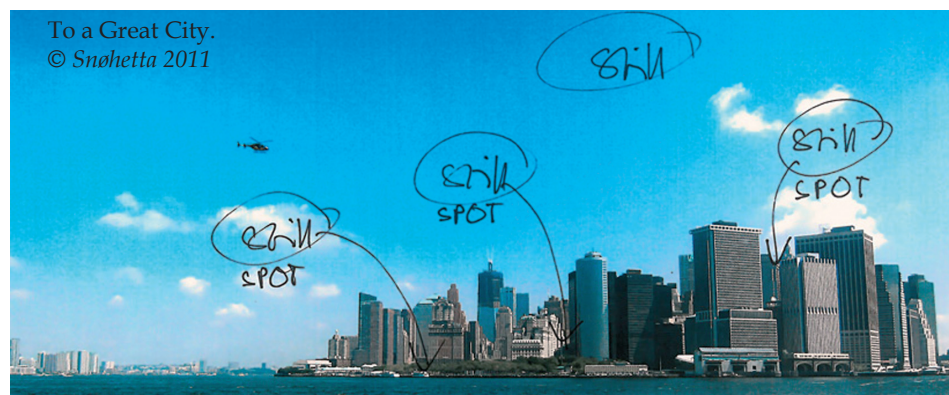
Multidistsiplinaarne projekt „Stillspotting NYC – To a Great City: Arvo Pärt ja Snøhetta”

MARILI PÄRTEL

„Stillspotting NYC” on Manhattani asuva Guggenheimi moodsa kunsti muuseumi korraldatud multidistsiplinaarne projekt, mis tegeleb suurlinnaliku aja- ja ruumitaju uurimisega. Teine osa sellest projektist kandis pealkirja „To a Great City” ning kätkes Arvo Pärdi muusikat ja Norrast pärit arhitektuuriettevõtte Snøhetta ühisloomingut, mis püüdis mõtestada suurlinnakogemust ootamatutesse kohtadesse loodud heliinstallatsioonide kaudu. Paigalseisupunktid (*stillspots*) olid küllastajatele avatud kahel pikendatud nädalavahetusel, 15.–18. septembril ja 22.–25. septembril. Programm koosnes viiest New York City kohast, mis tuli läbida iseseisva ekskursioonina ette antud juhiste järgi.

Esimene punkt asus Battery pargis, Manhattani lõunapoolseimas osas, ning installatsioonis oli kasutatud Arvo Pärdi pala „Silentium”, mis on teine osa „Tabula rasast”. Ruumiliselt tähenduslikuks elemendiks oli 11. septembril 2002 avatud Battery labürint, mis loodi 9/11 sündmuste mälestuseks. Installatsiooni autorid on öelnud, et mööda tasast ja hõredat ruumi kõndides ja muusika järkjärgulist vaikimist tajudes võivad küllastajad kogeda unustatud mälestuste avanemist, viibides siiski väga selgelt just praeguses hetkes.

Teise punkti küllastamiseks pidi sõitma praamiga Governori saarele, kus endises Fort Jay magasioidas sai kuulata Pärdi teost „My Heart’s in the Highlands”, mis põhineb Robert Burn-



si samanimelisel luuletusel. Laulja igatsev, kordav kõrbemeditatsioon juhib külastajaid mööda hiiglaslikust õhupallist. See esindab takistusi, millega New Yorgi elanikud linnas kohtuvad, andes neile võimaluse peegeldada seda, kus nende süda tegelikult paikneb.

Kolmas punkt asus selsamal saarel Fort Jay kagubastioni alal, kus ümber kindluse jalutades sai kuulata Pärdi „Mein Wegi” ning vaadelda Manhattani siluetti. Muusikapala koosneb kolmest kärsitust meloodiakihist, mis peegeldavad üksteist, kuid liiguvad erinevas tempos. Intensiivsuse lakkamatu vaheldumisega teadvustab see punkt ängi, millega New Yorgi elanikud ja ka külalised on tihti hädas. Järgnevalt pidi praamiga tagasi Manhattanile sõitma ning liikuma metrooga mõni peatus põhja poole, et külastada kaht viimast installatsiooni.

Neljas installatsioon paiknes ühe NYC kuulsaima pilvelõhkija, Woolworthi fuajees, kus sai kuulata „In principiot”. Woolworth on tuntud ka hüüdnime all „kommertskatedraal” ning sealne installatsioon oli igal juhul projekti teatraalseim. Siin on pulseeriva rütmi ja koori muutumatu tempoga esile toodud dramaatilised bassikäigud, väljendades vajadust tasakaalu loomise järele, mis on Manhattanile iseloomulik.

Ekskursiooni viimane osa leidis aset 2006. aastal taastatud Maailmakaubanduskeskus Seitsme 46. korrusel, kus Pärdi „Hymn to a Great City” saatel jõudis projekt oma kulminatsioonini. See koht on valitud avara vaate pärast, kus on näha linna laotumine horisoni poole. Keset hajutatud õhupallide maastikku kutsuvad kahe klaveri optiimistlikud noodid külastajaid vaatama edasi ja kaugemale.

Sel viisil avatuna on selgelt näha narratiiv, mis on viie heliinstallatsiooniga loodud. Käesolevas kirjatükis ei ole minu eesmärk aga edastatud sümbolsete tähenduste analüüs, vaid pigem seesuguse kunstiteksti vastuvõtu ja tajumise enese iseloomustamine. Leian, et „Stillspottingu” külastamise kogemust mõtestades saab nii mõndaigi välja tuua praegusele ajale iseloomuliku inimteadvuse ja teksti vastuvõtu kohta, mis võiks pakkuda mõtteainet nii ühiskondlike arengute kui ka kultuuri osatähtsuse seisukohalt.

„Stillspotting” ei edastanud vastuvõtjale lihtsalt informatsiooni, vaid pani ta teatud ajalisel ja ruumilisel tervikolukorda. Kuulmismeel rakendati muusikale ning kehaliselt asetati inimene kindlasse ruumi. Muusika ja ruumi vahetu tajumine enda ümber peaks olema märgilise vastuvõtmise esmane ja lihtsaim viis. Seda protsessi võib võrrelda näiteks värvuse tajumisega, mille me tunneme ära, kuid ei asu seda veel mõtestama ja mingite tähendustega siduma. Tegu on fenomeniga, mille puhul tajumine ise ei ole tajutavast objektist eristatud ning seetõttu ei saa eristada ka tajajat.

Iseennast objektist eristamata on kirjelduse loomine aga problemaatiline. See on iga kultuuris tegutseja igapäevapraktika ja igal juhul võimalik, kuid sellega kaasnevad omadused, mis võivad muuta kirjelduse teaduslikult väheveenvaks. Püüdes seesugust tajumist uurida, tuleb alati balansseerida kahe äärmuse vahel: ühe subjektiivse kogemuse kirjeldamise vahel, millel pole mingit üldistusjõudu, ja filosoofilise mõtiskelu vahel, millest käega katsutava empiirilise maailmani on väga pikk maa. Käesoleval juhul olen ma valinud pigem esimese tee, mis tähendab

dab, et ma räägin „Stillspottingu“ vastuvõtukogemust iseloomustades nii endast kui ka „Stillspottingust“ ning seega ei saa teaduslikult põhjanevate järelduste tegemine olla siinkohal ka eesmärk. Pigem püüan kutsuda lugejaid üles oma tajukogemusi teadlikult uurima.

„Stillspottingu“ tajumise eripärал on paljuski tegemist sellega, missugusesse suuremasse ruumi see asetub ja kuidas toimub üleminek ühest kogemusest teise. Nimelt sisenetakse „Stillspottingu“ punktidesse laiemast Manhattani või suurlinnakogemusest. Seetõttu ei saa vastuvõttu iseloomustada ainult konkreetsetes paigalseisupunktides (*stillspots*), vaid oluline on ka see, mis toimub vahepeal. Nimelt on suurlinnakogemus kui selline katkendlik, närviline ja intensiivne. See ergutab teadvust lühikeste ja fragmentaarsete (mõtte)tekstide loomisele, milles sünnib see kurikuulus „(post)postmodernistlik inimene“, kes ei suuda ühele objektile keskenduda kauem kui mõne hetke. See on „Stillspottingu“ vastuvõtmise kontekst ja just selles ümbruses projekt töötab.

Suurlinnakogemust iseloomustab seegi, et vastuvõetava teabe kogus on väga suur ja selle vool lakkamatu ning seetõttu jääb tajumise akt ise täielikult tähelepanu alt välja. Kuna aga vastuvõetava info elemendid ise ajalist mõõdet ei sisalda ning tajumine, mis on ajaline protsess, toimub nii kiirelt, et vastuvõtja selle kohalolu enam ei teadvusta, siis kaotab igasugune kestus oma tähenduse. Samalaadne protsess toimub ka ruumi tajumises. Ruumi puhul võib välja tuua ka selle, et Manhattanit võetakse enamasti vastu kui vahendatud teksti. Meedia kaudu oleme justkui linnaga väga tuttavad,

sestap on selle reaalse ruumina tajumine problemaatiline. Teisalt ei jää aga kogu vastuvõetavat infot töödeldes ka enda ruumis tajumiseks enam mahti.

„Stillspottingu“ punktidesse asetudes muutub aga tajumine täielikult ning just kontekst on see, mis muudab kohtumise nii dramaatiliseks. Ühel hetkel võetakse vastuvõtjalt ära kiirustamine, linnahelid, tänavatel sagivad miljonid inimesed ning asetatakse ta väga vähe infot sisaldava muusikaga väga vähe infot sisaldavasse keskkonda. Enese tajumises ajaliselt ja ruumiliselt toimub sel hetkel plahvatus ning vastuvõtja asetub nii kehaliselt kui ka mentaalselt tagasi sellesse aega ja ruumi, kus ta on kogu aeg viibinud, kuid nüüd antakse talle võimalus seda viibimist tajuda.

Huvitav on see, et käesoleval juhul ei teki kunstiline elamus „loomulikule“ kogemusele midagi lisades, vaid vastupidi — sealt midagi ära võttes. Elame maailmas, kus igapäevakogemus on inforikkam kui kunstikogemus. Selle arusaamaga sobitub hästi Arvo Pärdi *tintinnabuli*-stiil ja kontseptsioon. See ei toimi mitte eristavana, vaid ühendavana — nii ühendab ka „Stillspotting“ erinevate meelte kaudu saadava teabe üheks terviklikuks kogemuseks, mis võimaldab tajuda kogemise akti enast.

Annan endale aru, et olen siiani käitunud vastuvõtjaga võib-olla veidi ülekohtuselt, püüdes väita, nagu oleks subjektil endal „Stillspottingu“ vastuvõtmisel võrdlemisi passiivne roll ning kogu kogemus on installatsiooni loojatel ette määratud ja nemad on need, kes külastajatega „midagi teevad“. Järgnevalt püüan näidata, et see pole sugugi nii.

Olulise aspektina nõuab „Stillspottingu” puhul eraldi vaatlust teksti vastuvõtu kehalisus. Selles suhtes eristus esimene installatsioon järgmistest. Nimelt oli selles kasutatud kividest laotud labürinti, mis andis külastajatele ette kindla raja, mida mööda kõndida. Loomulikult oli kõigil võimalik seda reegliti rikkuda, kuid kõik tingimused olid loodud selleks, et nautida muusikat, olles samal ajal kehalises liikumises, mis on ruumi poolt ette määratud. Kuulajate ringjas liikumine üksteisele võrdlemisi lähedal, kuid siiski igaüks omal orbiidil, peegeldas ka muusikast saadud meeleolu.

Kehale kindla tegevuse andmine muutis aga „tajumise tajumist” veelgi intensiivsemaks, sest vabastas vastuvõtja mõtteprotsessist, mida oma kehaga peale hakata. See muutis helile ja ruumile keskendumise lihtsamaks, sest üldjuhul asub teadvus info vähesust tajudes kohe lisamõttetöö otsingutele, mille puhul oma keha positsioneerimisega tegelemine on üks loomulikumaid. Seda võib nimetada ka füüsiliseks ebamugavuseks, mis väljendub närvilises jalakõigutamises või muudes selletaolistes sundtegevustes. Kõnealusel juhul asendati vajadus seesuguse tegevuse järele ettemääratud sundtegevusega – kõndimine mööda labürinti.

Ülejäänud installatsioonide puhul oli külastajale tema kehalises tegevuses rohkem vabadust antud ning mingeid piiranguid ruumis olemisele ei pandud. See andis võimaluse muusikat ise kehaliselt mõtestada ning sel viisil oma kogemust kontrollida. Loomulikult ei olnud ka esimese punkti puhul labürinti mööda liikumine sunniviisiline, kuid teisi inimesi jälgides selgus, et reeglite rikkujaid ei olnud

väga palju. Siin kerkib aga ka küsimus, kas sel juhul oli tähenduslikum reeglite järgimine või rikkumine? Kumb on loomulikum? Proovisin omal nahal mõlemad läbi ning leidsin, et reeglite järgimine on lihtsam ja võimaldab paremini muusikale keskenduda.

Muusika kuulamist ruumiliselt struktureerides juhitakse tähelepanu aga ka sellele, et inimkogemus on alati terviklik ning arusaam, et me suudame tajumises meelte vahel täpseid eristusi teha, on illusoorne. Nii juhitakse kogejat muusika kehalise kuulamise, ruumi helilise ja ajalise tajumise ning linnakeskkonna mentaalse vastuvõtu mõtestamise juurde.

Kokkuvõtlikult võiks nüüd küsida, mida on sellisest kogemusest kaasa võtta. Arvan, et see peegeldab väga hästi inimeste kui kultuuris tegutsejate erinevaid tajumisviise ja -võimalusi, mis tihti jäävad teadliku tähelepanu alt välja, kuid on paljuski põhjuseks suurlinnalikule ängistusele ja n-ö kultuuri ahistusele. Ehk oleme jõudnud aega, kus kunsti ülesandeks ei ole enam mõtteid tekitada, vaid neid ära võtta? Kus kunstiline kogemus ei ole erilisel keerulise, vaid erilisel lihtsa teksti vastuvõtt? Üks kunsti eesmärke on tekitada kummastust, kui aga teadvus on igapäevaelus nii infost küllastunud, siis ei kummasta meid enam ühegi teksti originaalsus ega ootamatus. Võib-olla saab meid aga kummastada informatsiooniline vaakum.

MARILI PÄRTEL (sünd. 24. V 1988) on lõpetanud 2010. aastal Tartu Ülikooli semiootika ja kultuuriteooria eriala bakalaureusetööga „Luulekompositsioon raadios „Luuleruumi” saadete näitel” ning jätkab sealsamas magistriõpinguid, mis keskenduvad kunstiteose tajukogemuse analüüsile.

HOMO HOMINI... SALIERI EST?

KITI PÖLD

Peter Shaffer, „Amadeus”. Tõlkija: Hans Luik. Lavastaja: Andres Lepik. Kunstnik: Maarja Meeru (Vanemuine). Muusikaliine kujundaja: Alo Põldmäe. Osades: Indrek Sammul, Martin Mill, Merilin Kirbits (külalisena), Arvi Mägi, Aarne Soro, Margus Vaher, Peeter Jürgens, Arvo Raimo, Kata-Riina Luide, Triinu Meriste, Andres Oja, Janek Vadi ja Kadri Lepp. Esiendus 24. IV 2011 Ugalas suures saalis.

Näitemäng, mille tegevus toimub Viinis 1832. aasta lõpul, räägib pealtnäha lihtsa loo andekast ja ambitsioonikast inimesest, kelles käärima hakkav ametialane kadedus muudab ta kurjategijaks. Praegu 85-aastase Liverpoolis elava Peter Levin Shafferi täiuslikult komponeeritud polüfoonilise näidendi on inglise keelest tõlkinud Hans Luik ning sügishooajal tõi selle Ugalas lavale Andres Lepik. Hirmutavalt pikk, kuid hämmastavalt hoogne lavastus on nüansirohke ja süvitsi minev. Pikk tükk, hea tükk? Uskumatu, aga jah — see on hea vana kooli teater!

Näidendi süžee juhatab sisse kahe viinlase intrigeeriv dia-monoloog, kes peavad uskumatuks, et kolmekümne aasta eest surnud geniaalse helilooja Mozarti tappis ta ametikaaslane Salieri, kuigi viimane end selles nüüd avalikult süüdi tunnistavat. Nii tõmmatakse vaataja esimeste lausetega märkamatult ja loomulikult intriigi osaliseks, tunnistajaks ja tõemõistjaks. Avastseenid on lühikesed ja lõõvad,

algus huvitekitav ja isegi salapärane. Kuulujuttude atmosfääri lõhestab oma ilmumiseega see keskne, raskepärane isiksus — Antonio Salieri. Algab patuse pihtimus, mis meisterlikult vaheldab tema näidendipikkust minajutustust vaimukate stseenidega ning annab hea pingega ja köitvalt edasi Salieri järkjärgulist kättemaksu Mozartile. Selgub, miks ja kuidas kogenud ja austatud õukonnahelilooja noore geeniuse karjääri üha pidurdas ja tema elu rikkus.

Antonio Salieri Indrek Sammuli kehastuses on oma avastseenis raugastunud isand, kes kord hädiselt, kord suursuguse kõrkusega andestuse järele halab. Pikas sissejuhatuses räägib ta kõigest algusest peale — lapsepõlvest, õpingutest ja õukonda jõudmisest. Ta vestleb publikuga, istudes otse eeslaval, vaadates üle rambi ja saates oma mälestused teele suurejooneliste pöördumistega nagu: *Saalitäis ootusärevaid nägusid! Ma tajun teie ootusärevust, see põletab nagu hele valgus. [- - -] Tulge nüüd (...) siia vanasse majja ja olge mu pihhiasad!* Hea lektori parima tava kohaselt leidub Salieri kirjeldustes iga paari minuti järel mõni sarkastiline märkus või torkiv naljake ning jutustust elavdavad ka teenri ilmumised ja vaidlused isandaga, milles vastandiks valitsevale toonile ilmneb Salieri vanurlik, lõbus isekus ning avaneb vanakese teisigi inimlikke tahke, eeskätt ta humoorikas magusalembus.

Sammuli kõnemaneeer Salierina on esimestel hetkedel tõtt-õelda ootamatu ja tekitab võõristust. Kõrv harjub aga

kiiresti selle „itaalia aktsendiga“ ning laulev kõne muutub nauditavaks ja stseenist stseeni juba üha oodatumaks, omandades iseväärtuse. Tegelase emakeele kõla rõhutab „lainelisus“ ja punkteeritus kandub sujuvalt läbi emotsioonide ja sündmustiku, võib-olla ainult erutushetkedel „teksti pritsides“ pisut omapära kaotades. Rõhutatud rahvuslik kuuluvus on teistegi rollide oluline osa, tekitades siin-seal ootamatuid tähenduskombinatsioone ning loomulikult ka humoorikaid situatsioone. Autoriteksti poolest on äärmiselt nauditavad Salieri eneseironilised passaažid (*Te ei kujuta ette, kui palju me pidime komponeerima! Suur osa meie loodud muusikast oli igav, seda kuulata oli niisama hea kui kõvaks kuivannud leivakontsu järada.*), mida Sammul ka silmanähtava mõnuga ette kannab.

Suurmehe kirglik lugu viib selleni, kuidas ta esimest korda kuulis kellestki Euroopas tuuritavast imelapsest Mozartist. Siitpeale astub Salieri mängu, tegelaste keskele, oma toonasele positsioonile. Edasiste täpsemate tagasivaadete sündmustik hargneb kümnendil 1781 –

1791. Tutvus ja rivaliteet Mozartiga võtab üha uusi vorme ja samm-sammult oma tegusid õigustades ning kohati ka usutavalt ja kaasa elama pannes põhjendades jõuab Salieri oma kiusuga märkamatult piirini, millest paljud üle ei astuks. Imetusväärset mängib Sammul nähtavaks Salieri täie teadlikkuse oma nn inimsusevastastest kuritegudest ja ka häbi nende pärast iseenda väärikuse ees. Ta vaatab maha, ta vaatab kõrvale, ta vaatab publikule silma. Ta vaikib. Ja puistab sundimatu elegantsiga eneseironilisi märkusi. Süüdimatus, süüdivus... ühes hetkes. Vaieldamatu suurroll nii mahu kui õnnestumise poolest. Ja mis eriti südantsoojendav: Sammul nendib uuslavastust käsitlevas „OP!-is“, et leidis selle lavastuse proovides taas oma mängulusti.

Salieri probleem on üldinimlikult puudutav – lihtne kadetus. Suureks küsimuseks saab siin, kuidas sellega toime tulla. Sisimas teise geeniust tunnustades ja ka tunnustades (!) hakkab vanem kolleeg andekale noorele aga argielus siiski igal väiksemalgi võima-

Salieri – Indrek Sammul, Venticellod – Triinu Meriste ja Kata-Riina Luide.



lusel kaikaid kodaraisse loopima, et säilitada oma erialane ja ühiskondlik positsioon. Ja muidugi – asi pole üksnes erialases võrdluses, see on ka mehelik vaen menu pärast daamide seas.

Ajalooliste isikute kasutamine sellise üld(ürg)inimliku tunde kujutamisel pingestab ja raamib, kuid ülekohtus ja puhtinimliku kadeduse, jubeda väiklase kadeduse teema tõuseb üle tegelaste. Kuigi see mingil määral tõestisündinud rivaliteet on ideaalne materjal selliste alatute isiklike rünnakute kujutamisel, jäävad Mozart ja Salieri siin igati heas mõttes vaid tähistajateks, tinglikeks kujudeks neid selles loos siduvate-lahutavate teemade taustal. Väidetavate antipoodide lugu on vormivaks fantaasiaks sellistele suurtele küsimustele nagu kolleegi-konkurendi tunnustamine, aupaklik taganemine suure ande ees, inimlik kadedus vastassoole atraktiivse „isendi” peale (Amadeuse lavarolli kohta sobib see sõna üsna hästi...), armukadeduse segamine ametialasesse konkurentsi ja lõpuks – võitlus vahendeid valimata.

Kõrvalisema, kuid teises vaatuses siiski piisavalt domineeriva teemana toob kirjanik esile usuküsimuse, mis on ju ka näidendi sünnisajandi üks globaalseid teemasid. Itaallasest Salieri on rahvuse- ja ajastuomaselt süvausklik, kelle sügav ja austav suhe jumalaga väändub samm-sammult kaupmehelikuks vahekorraks ja kurbkoomiliseks köieveoks kõigekõrgema kui konkreetse, karistava ja kiusliku ülemusega. Ühepoolsed kirglikud dialoogid oma jumalaga, keda helilooja peab enesestmõistetavalt kõige juhtuva kavandajaks ja põhjustajaks, näitavad Salierit pimedada usu ja pimedada viha kütkeis isiksuse- ning selliselt nähtud tegelane laseb aimata ka kirjaniku tagasihoidlikku,

kuid teadlikku intrigeerimist sel teemal tänapäevases (või siiski ka täiesti ajatus) kontekstis.

Salieri emotsionaalne suurhetk saabub esimese vaatuse finaalis raevukas pöördumises jumala poole. Kui seni on ta kius konkurendi suhtes olnud pigem juhuslik ja spontaanne, siis nüüd saabub sisuline pööre, kus Salieri kuulutab sõja. Kuid mitte Mozartile! Nüüd, kui Salieri on hakanud uskuma, et jumal maksab talle kätte (või „näitab kohta kätte”) Mozarti ja selle geniaalse loomingu kaudu, ja et jumal laseb just Salieril seda geniaalsust omaenda (jumalast antud!) hea muusikalise maitsega kõigist inimestest kõige selgemini tajuda, ei suuna Salieri kättemaksu mitte oma maisele vaenlasele Mozartile, vaid teadvustatult ja sihikindlalt hoopis jumalale enesele – Mozarti kui inimese ja kui Potentsiaali hävitamise (mõnu) kaudu. *Sest mis oleks inimesest üldse kasu, kui ta jumalale õpetust ei annaks?*

Kui esimene vaatus lõpeb võimsa kulminatsiooniga, on vist isegi paratamatu, et teises vaatuses pinge veidi langeb. Ette on mängida hulk jälgimist vajavat sündmustikku, Mozarti ümber koonduvat intriigi. Tema puhul rõhutab näidend teiste tegelaste kaudu peamiselt seda, et ta olevat väga ebameeldiv isiksus ega suuda kinni pidada headest kommetest. Kogu Mozarti vastuolulise karakteri ümber toimuv on vaatajate käivitav – räägitakse halvast iseloomust, kuid näidatakse rõõmsameelset noormeest; räägitakse suurest andest, näidatakse aga kombelõtva naistekütti.

Tõsi, on silmatorkav ja isegi väga intrigeeriv, et Mozarti kuju ei kiirga tekstis ja lavastuses geniaalsust mitte kuskilt ega kuidagi. Impulsiivne ja pidurdamatu Mozart ei väljenda mingit kirge muusika vastu, see on kõigi te-

Constanze —
Merilin Kirbits ja
Mozart — Martin
Mill.



ma muude püüdluste ja murede foon. Tekstist jääbki mulje, et Mozarti jaoks on muusika eeskätt rahateenimine, ehkki ta norib oma töödele ka kiitust ja oma talendi tunnustamist — ta ise tajub ja kuulutab oma geniaalsust siiski täiel määral, kuigi väljendab seda keksiva kukekesena. Tõelise muusikaloojana näeb Mozart vaid iseennast. Ja kuigi see tundub valjult välja hüütult põhjendamatu suurustamisena, on see siiski näidendi (ja ehk ka ajastu) tõde, eriti kuna Salieri on oma pihtimustes samal seisukohal.

Mozarti lapsikut lavakuju põhjendab üksnes asjaolu, et muusika on nii loomulik osa temast, talle nii üdini omane, et tegelane seda kokkukooluvust ise kuidagi ei tähtsusta või ei märkagi. Näiteks on ka tema dirigeerimine kuidagi kohatu, püüdlik-koomiline. Mozart tegelasena elab muusikas, isegi kui vaatajal on seda nähtu põhjal raske ette kujutada. Siiski on Mozarti geniaalsus lavastuses olemas, see mängitakse suureks muude vahenditega. Võimsaim on stseen, mil Salieri kuuleb

ja kommenteerib esmakordselt Mozarti loomingut. Teadmist Mozarti üliandekusest toobki vaatajani kild-killult peamiselt tema suur vaenlane oma enese-piinajalike tõdemustega. Muude isikomaduste sarjamise kõrval tunnistab Salieri endale vastase talenti ning avastab šokeeritult, et tõenäoliselt paneb Mozart lihtsalt kirja muusika, mida ta peas kuuleb — ta ei komponeerigi!

Martin Mill noore geeniuse osas rõhutab õigustatult selle mitmekülgse isiksuse välist bakhantlikku olemust, kuna kõik vajaliku tegelase andekuse väljatoomisel teeb tõesti ära muu tegelastekst. Kui näidendi järgi on Mozart ebameeldivalt otsekohene lapsesuu, siis lavastaja ja näitleja on läinud julgelt kaugemale ning lisanud talle olulise annuse igakülgset lõbujanu — süüdimatu välise ohjeldamatuse ja silmanähtava kiimalisuse. Ja need paksud värvid polegi siin liiast. Just Mozarti ülevoolav roll toob lavastusse vajaliku ettearvamatus, spontaansuse ja sõgedusegi, tekitades veelgi teravama vastanduse nii Salieri kombeka ja kor-

raliku loojanatuuriga kui ka näidendi tumedate hoovustega.

Mozarti tuumakaim etteaste on teise vaatuse algupoolel, kui ta, kuigi üsna napilt, avaldab keskustelus muusika üle oma arvamust antiiksüžeede kasutamisest ooperite loomisel. Stseeni koomilise sõlmpunkti järgi võiks selle tinglikult pealkirjastada „Idomeneo-eo-eo”, nagu Mozart ise oma ooperi nimetust osatab. Siingi esitab Mill Amadeuse siira mõtiskluse pigem trikitavalt kui sisendusjõuliselt, ometi aitab ta lustlik kraaklemine jutu mõtte nii ehk pareminigi esile tuua. Sealjuures on naljakas näha, et kaasnäitlejad vaatavad Milli ärplemissoolot ühtäkki pigem kolleegi heldimusega kui ehmunud tegelastena.

Peab rõhutama, et kuigi Mozarti stseenid on lavastatud valdavalt humoorikaks, ei tee Mill laval kordagi nalja, ta ei kasuta oma koomikutalenti harjunud võtmes. Lavalises keemias muutub Mozarti iga ilmumine meelierutatavaks sündmuseks, kuna tema esimesest nägemisest saadik saab selgeks, et sealt on alati oodata mõnd emotsionaalset pööret, purset või „perset”, mis etiketist kammitsetud seltskonna/õukonna paika paneb. Et Mozart on ebaseeldiv kuju, kuuleme just neilt. Esmatasandil on tõde alati siira ja pidurdamatu Amadeuse poolel, olgu see siis väljendatud nii ebakohaselt kui tahes. Muidugi tõstatab tema käitumine omakorda eraldi teemana küsimuse, kuidas leida kompromiss sisemise tõetunde ja kaaskondseid arvestavate väljaütlemiste vahel.

Peategelaste faktiline vanusevahe, mida siin-seal ja ehk ka näitekirjaniku poolt oluliseks peetud, ei ole laval kuigi ilmne ja konflikti olemusele tulebki see ainult kasuks. Salieri mõjub suhte-

liselt eatu, täies elujõus mehena, mitte oluliselt vanemana Mozartist. Sellest aspektist näib Amadeuse edu naiste hulgas, millest samuti tõukub Salieri kiivus, tulenevat pigem tema himurast olemusest ja julgest vallutajaloomusest kui ta välisest ilust või noorusest. Mill rõhub oma eksalteeritud mängus taltutamatu elurõõmu ja eheda ramedusega laetud alfaissase kujule. Kui vaadata härraste sünniaastaid, siis tõepoolest – Amadeus oli Antoniost vaid kuus aastat noorem!

Kolmas oluline tegelane lavastuses on Constanze, Mozarti abikaasa. Merilin Kirbits teeb empaatilise rolli, mis kasvab teiseks vaatuseks silmanähtavalt plikalikust daamilikuks, pruudist armastavaks naiseks ja emaks. Autorist antud söakust kaunistab ilmekaist silmist kiirgav elujanu. Tegelase energiliseks mängitud loomus õigustabki vahest kõige paremini eluperemeheliku Amadeuse kaasavalikut, kuna ümber on ju ka teised kandidaadid ja vallutused. Kirbits täidab seda kirglikku rolli täpselt mitte-üle-mängitud bravuuri-ga. Küllap on särtsakas Constanze'is omajagu ka näitlejanna enese sooja sarmi, seda juba tühjalt kohalt ei võta. Ühtlaselt dünaamiline ja veenev tegelane tekitab siira soovi näha noore näitlejanna veel avastamata-aval dumata registreid.

Proua Mozart on dramaturgiliselt omamoodi lakmuseks meespeategelastele. Just Constanze'is stseenides Amadeusega avaldub viimase õrnem ja haavatav külg. Samuti näeme Salierit naise seltskonnas ootamatult ebakindlana ning kõigest väest püüdnud saavutada väärrikust, võtta end kokku, jääda sirgeselgseks. See ei õnnestu. Constanze'is jõuline olemus ja sihikindlus vaimustavad ja kohutavad Salierit ühtaegu ning

Salieri — Indrek
Sammul ja Cath-
erina Cavalieri —
Kadri Lepp.



panevad teda käituma naeruväärselt, eneselegi piinlikult ja arusaamatult. Stseenides Salieriga avanevad nii tekstis kui lavastuses aga ka Constanze'i enda erinevad kihid, Mozartiga on tema suhe aga kindel ja selge. Ning kui valdavalt näeme kaasade vahel kas flirti või olmemuresid, siis naise sügavatele tunnetele oma Wolferli vastu on antud avalduda mehe surmastseenis. Kirbits mängib need suureks ilma õõn- sa tundlemiseta.

Ka taustategelastes pakub lavastus näitlejaile väärilist tööd. Tüki algul päl- vib tähelepanu episoodiliste ja tekstita tegelaste tutvustamine Salieri poolt, mis on küll ka näidendis olemas, kuid pole ka nii vajalik, et seda ei oleks või- nud kärpida, sest väljajätteid nii pika loo puhul loomulikult on. Seda enam tuleb kiita nende vaimukate karika- tuuride õnnestumist. Hiljem muudes- ki miniroollides esinevad Janek Vadi ja Andres Oja on siin napid ja täpsed ning koomilistest hetkedest Bonno ja Tere- sana mõnusalt meelde jäävad.

Salieri informaatorid Venticellod on

mängitud läbivalt stiilipuhtalt. Emot- sionaalsuse ja vaoshoituse piiril esita- tud infoga suudavad nad loo lodusalt ja haaravalt käivitada ning raamivad ja struktureerivad edasist jutustust meel- diva diskreetsuse ja vaevumärgatava koketsusega, olles ühtaegu pidevalt nii võtmepositsioonil kui ka tagaplaanil. Vaataja suhtes eneseteadlikud ja Salie- ri ees pigem alandlikud, teevad nende tihti ootamatu ilmumine, mõneti sala- pärane väljapeetud olek ning klatšist kuiva infoni ulatuvad tekstijupid nad kõige loovälisemateks, kuid siiski kõi- ge ehtsamateks tolleaegse Viini tege- lasteks. Nemad juba teavad, „kuidas asjad käivad“! Kui esmavaatamisel oli näitlejannade mängustiilis väike registrierinevus — Kata-Riina Luide pisut teatraalsemalt-deklaratiivsemalt otse publikusse mängiv ning Triinu Meriste rohkem teksti sisust lähtuv, vaoshoitum ja partnerile suunatud —, siis teiseks korraks oli see vahe pea- aegu kadunud. Sünkroonsus nende „remarkide“ täpses liikumisskeemis ja tekstiandmises loob korrastava ning

rahustava vahelduse kukerpallitavale faabulale.

Arvi Mägi teener Greybig on vana ja tülpinud, kuid südametunnistusega abiline. Kui tüki algul on tema osaks toetada tekstist tulenevat situatsiooniroomikat episoodides Salieriga (kõnnak, kõne), siis lõpus maski maha võttes reageerib Mägi juba realismivõttes. Kerge erinevusega mängustiilis tuleb vist nõustuda, kuna Greybig toimibki tegelasena vastavalt stseeni loogikale. Tekib läbiv kuju(nd), kes mõjub ilmumisel alati koputusena Salieri südametunnistusele.

Lustaka miniatuuri väikesest meelast lauljannast Katherina Cavalierist siblib lavale Kadri Lepp. Täpse koomilise järjekindlusega tehtud nauditavas pisirollis on Lepp taas täiesti ootamatu. Näeme pitsivahus koketti, kes oma vähest teksti lausudes isegi mitte ei kaaguta, vaid lausa kireb. Näitlejatori ilmekas ja pretensioonikalt pretensioonitu mäng tekitab ootuse, mil see sefiirikorvike end taas ilmutab. Siin mees- telöksuna esitatud groteskne kuju on järjekordne, küll väike, lihvitud pärl selle orgaanilise näitlejanna kirjus rollikees, mille karaate võiksid kaaluda ka Lauteri premia andjad.

Arne Soro keiser Josephi ilmumine toob lavale tempokust, peaaegu iga tema stseen kulgeb hoogsalt kuni nii kirjanikul kui ka näitlejal hästi puänteeritud lõpuni. Muheda tagasihoidusega vilksatab siin-seal Soro muidu nii rikkalik koomiline sarm, mida siinne roll oma valitsejafunktsioonides seekord siiski ei vaja. Näitleja iseloomulik kehahoid ja kõnemaneeer asetuvad uudsesse konteksti ja mõjuvad suursugususest tingitud omapärana. Joseph on füüsiliselt silmapaistev ja ka lavaruumi kasutab ta majesteetlikult julge laia haar-

dega. Küll lihtsakoelise lavalise naljana, kuid siiski tabavalt-töötavalt jääb meelde keisri lahkumine.

Margus Vaher, Peeter Jürgens ja Arvo Raimo pikkade nimedega ülikutena markeerivad hästi kogu õukonda, väljendades selgelt ka oma konkreetseid ametist tulenevaid hoiakuid. Eraldi ilmestab neid küll sobiv karaktersus, kuid kõige jõulisemalt toimivad nad just ühtse kolmikuna, isegi kui need kõrged aukandjad ühel meelel ei ole.

Kenast rolligaleriist hoolimata tuleb nentida ühte läbivalt häirivat asjaolu tekstiandmises. Sakslastest ja itaallastest tegelaste kõne sisaldab silmapaistval hulgal nende emakeelseid sõnu ja väljendeid ning sekka pillatakse ka prantsuse keelt. Ebamugava tunde jätab näitlejate ebaühtlane tase selle pähkli puremisel. Tõenäoliselt puudus trupil kindel lingvistist nõuandja ning liiga sageli jääb öeldu arusaamatuks. Ometi on peamiselt tegemist esmaste viisakussõnade ja käibefraasidega, mis võiksid pakkuda selge väljahäldamise soovi ja keeleomase kõlapildi loomise naudingut ühes võimalusega toetada öeldavat žestidega, mis viiks publikuni selge arusaama öeldu sisust. Olgu kas või rõhutatud aeglusega, aga mitte kiirustades ja pudistades! Võõrkeelsed tekstiosad on põhjendatud põnev vahend tegelaste iseloomu, rahvusliku karakteri ning seltskondlike oskuste ja positsiooni esiletoomisel. Paljuski jääb see verbaalne mänguvõimalus kasutamata ja teksti lisakihistus sellisena poolikuks, vaat et isegi tüütuks ballastiks. Napib julgust ja mängulisust, kuigi see märkus ei puuduta siiski kõiki näitlejaid. Siia veel juurde võhiklik küsimus: kas meie näitlejakoolitus ikka sisaldab sissejuhatust suuremate keelte häälde- reeglitesse? Sageli näib see hädavajalik

Mozart — Martin
Mill, Von Strack
— Margus Vaher
ja Joseph II —
Aarne Soro.



oskus mitmesugustel esinejatel — lavajõud, eetriaäled jne — reetlikult puudulik olevat. Ja millegipärast kammitseb ka valehäbi nõu küsida ja end ette valmistada. Või on see ükskõiksus?

Meistri ja geeniuse lugu vabastavaks asjaoluks on ajastu tráni lavaletoomisest loobumine. Maarja Meeru abstraktne ja napp kujundus jätab ruumi mängule ja emotsioonidele ning toetab-rõhutab ühtlasi meeldivalt ka näidendi teemade ajastuülest mõõdet. Tagalava valge, sakiliste servadega hiigelkangas mõjub suursuguselt ja ajatult ning pakub tõlgendusvõimalusi. Üksiku räsitud pilvena kujutab see hästi nii Salieri hingelist vaakumit kui ka Mozarti alalist pidetust ja ekslemist, olles samas ülevaks helendavaks fooniks nende mõlema loomingule, kui see hämaruses kõlab. Kujundus annab õhku ja vabadust ning sellele sekundeeriv Liila Väli valgusrežiim on tundlik ja leidlik. Siiski tekib hetkiti ootamatult kõledavõitu ja kiretult tähendus-
tühi atmosfäär kahtlust, kas just sellise hingetu varjundiga ruum ongi näiden-

di teema illustatsioonina lavastaja ja kunstniku ideaalnägemus või saanuks mängupinna sisse seada ka toetavalt-kõnekamalt.

Ajastu kostüümid mõjuvad värskest, elegantselt ja huvitavalt, rõõmustavad silma ja ergutavad mõtet. Hurmavalt endisaegne ja pigem tagasihoidlik riietus loob kindla konteksti ning saab kauniks ja meeldivaks lisandiks tõsisetoonilisele lavastusele, kuid ei hakka käsitletavat ahistama. Sisulised hoovused mängivad märkamatu loomulikkusega üle kogu tervikliku ja mõistagi vajaliku ajasturaami. Muide, ei ole jätud kasutamata ka võimalust just kostüümiga (või kostüümi arvel, ajastu moe arvel?) pisut nalja teha, näiteks kui Constanze otsib oma puhvkleidis sobivat asendit Salieriga vahekorda astumiseks.

Kavaleht annab väärrika nimekirja kasutatud muusikateostest, mille valik on osalt juba kirjanikust määratud. Lavastuse helilooja ja kujunduse autor on Alo Põldmäe, kellelt pärineb ka kavalehe lühike ja lõõv, isikupärane ja sa-



Van Swieten —
Arvo Raimo, Von
Strack — Margus
Vaher, Orsini-Ro-
senberg — Peeter
Jürgens ja Venti-
cellod — Triinu
Meriste ja Kata-
Riina Luide.
Ugala fotod

mas üldhariv sõnavõtt Mozarti ja tema ajastu kohta. Kui näidendis kuulutab Salieri end keskpäraseks, siis on hea muu hulgas lugeda, et muusikalugu teda selliseks kindlasti ei pea ning et ta looming on leidnud tee läbi sajandite.

Mitmeid katkendeid kuuleme mõlemalt autorilt, valdavalt siiski Mozartilt. Lavastuse rõhukohtadel kõlav muusika mõjub meelele, on paisutatud ja tormine ning võtab ülimusliku tegelase kuju. Meelde jäävad on hetked, mil Salieri astub dialoogi kõlava palaga — kui ta kuuleb esmakordselt Mozarti loomingut ja seda seletab. Jooksvalt, paralleelselt muusikaga, mis vastavalt vaibub ja valjeneb. Loogiline ja arusaadav analüüs tõmbab vaatajat kaasa ning tekitab soovi kõlavat pala viimseni mõista. See, et Salieri kommenteeritud muusikalised aspektid on äkitselt arusaadavad ning kuuldu tõesti kaunis, tekitab Mozarti loomingut vastu siirast huvi, mis paljude puhul rauges tõenäoliselt juba koolipäevil. Nüüd kuulaks küll! Isu tekitavad on ka Salieri õhkamised nagu: *Tuttavatest modulaatsioo-*

nidest kasvasid välja kõrvaale harjumatud harmooniad, tavatud vastandused — valusad naudingud. [- - -] Nende ülikorreksete noodijoonte puurivõrestiku taga nägin äkki Absoluutset Illu! Nii saadab lavastust ka teatud hõrk pedagoogiline aspekt.

Heameel õnnestunud lavastusterviku üle sisaldas ka, mis siin salata, äärmist ebamugavustunnet loo rusuva lõppakordi pärast, mis kõigele vaatamata meeltesse löikus. Üha julmemaks keriv sündmustik paneb vaataja sisesemiselt kangestuma — kas keegi võib teha ka nii!? Mõistagi ei tahaks olla ohver, veel vähem aga see, kes säärast õudust põhjustab. Lugu hakkab puudutama hoolimata sellest, et maskeraadlik võtte, millega Salieri Mozarti lõplikku ummikusse ajab, võib tänapäeva vaatajale tunduda naeruväärne ja ebausutav. Ning Salieri tagamõte on kuratlik — jääda ajalukku iga hinna eest! Kui mitte hea heliloojana, siis end geniuse mõrtsukaks kuulutades. Vaatajailt küsib ta: kes teist seda ei teeks!?

ELU PAISKUB NÄKKU

TÜ Viljandi kultuuriakadeemia

VIII teatrilend

MADLI PESTI

TÜ Viljandi kultuuriakadeemia näitekunsti VIII lennul ehk nn Von Krahli kursusel oli kõigest neli diplomilavastust, kuid see-eest millised! Juhan Ulfsaki lavastatud „Idioodid“ – ei juhtu sageli, et koolitöö tõuseb kogu teatriaasta tipplavastuseks. Kristian Smedsi „12karamazovit“ – esmakordselt Eesti teatrikoolide ajaloos töötati ühe materjaliga neli aastat ning lavastus tuli välja alles mitu kuud pärast kooli lõpetamist; tagatipuks reisitakse lavastusega pool Euroopat läbi. Henrik Ibseni „Hedda Gabler“ – pedagoogiliselt geniaalne idee kutsuda näitlejatudengite psühholoogilist rolliloomet arendama läti tipplavastaja Mara Kimele; ka kunstiliselt oli lavastus sündmus, tekitades vaidlusi arvustajate vahel. Esimene diplomilavastus „Kuningas Lear“ – mälus ühtse tantsiva-laulva voona meenuv Peeter Jalaka lavastus, mis on tagantjärele vaadates võib-olla liiga sarnane „Karamazovitega“. Statistilise infona on ehk huvitav, et Viljandi kooli eelmisel, VII näitlejalennul oli seitse ühistööd ning viimati lõpetanud lavakooli XXIV lennul kaheksa diplomilavastust.

Ametlikult kasvatati kursusel ka kolme lavastajat (Jim Ashilevi, Marion Undusk, Loore Martma), kuid eesmärgiks oli ilmselt vormida ühtset

etenduskunstnike rühma ning lavastajatudengite diplomitöödele avalikkuse silmis väga palju ei panustatud. See, et kolme lavastaja diplomitööd on olnud n-ö väikesed, marginaalsed, oli võib-olla taotluslik. Ma ei oska hinnata selle pedagoogilist aspekti, aga vaatajana oleksin loomulikult oodanud erakordseid, uuenduslikke plahvatusi ning seda, et eesti teatris oleksid tegutsenud noored jõulised lavastajad. Vastukaauluks lavastajatudengite tööde vähelele vastukajale on kursuse ühistööd saanud kõik väga palju tähelepanu. Kõige vähem jäädi vaatajate tagasiside põhjal rahule „Kunigas Leariga“. Selleks ajaks, kui „Lear“ välja tuli, oli juba avalikult näidatud „Karamazovite“ protsessi vahetulemusi ning oli näha, et need kaks tööd liiguvad sarnases suunas.

Terve kursuse ja selle arenemise protsess on mitmeski mõttes eriline. Von Krahli Teatri juht ja näitlejad said valida kursuse diplomitööd ning kursus veetis igal semestril kuu aega Tallinnas, kus neid õpetasid lavastajad-näitlejad Krahlist ja välismaalt. Kriteerium, mis annab õiguse kutsuda neid tõesti Krahli kursuseks, on ehk raamideta mõtlemine. Ei ole vaja kaheksat diplomitööd, vaid on vaja tutvustada noortele rahvusvahelist mõttemaail-

ma. Eriline on juba Von Krahli teatri mõtte kasvatada endale järelkasvu; ligi pool kursust lähebki sinna tööle. Muidugi hõlmab neli aastat õppetööd ka klassikalist koolitust, kogu süsteemi pea peale pöörata pole ju mõtet, kuid julget lendu ja igavast normaalsusest irdumist võib kursusel näha küll.

Põgusate rolliportreede visandamise teeb VIII lennu puhul eriti keerukaks see, et kolme diplomilavastuse puhul ei saa eriti rääkida individuaalsest rolliloomest, vaid lavastused on loodud rühmaenergiale toetudes. Kombineerin peamiselt „Hedda Gableris“ ja „Karamzovites“ nähtut. Toetun mälule, mille selektiivsus võib ka iseenesest olla kõnekas. Samuti saan esile tuua vaid seda, mis väljapoole paistab, sisemised mehhanismid jäävad varjatuks.

Alustan lavastajatudengitest, kes ei mõju tegelikult eraldi seisva rühma-

na. Juba enne Viljandi kooli astumist oli neist tuntuim **Jim Ashilevi**, kes on kirjutanud mitu näidendit ja proosat ja on nüüdseks samuti populaarne telenägu. Ashilevi tõi publiku ette ainult ühe lavastuse, „Avatari“ Cabaret Rhizome'is. Ühe töö põhjal on muidugi võimatu teha järeldusi lavastajakäkirja kohta. „Avatar“ sobitus pigem ideaalselt Cabaret Rhizome'i repertuaari ja esteetikaga: huumorirohke *lo-fi*-esteetika väljakujunenud süsteemi tungiva võõra teemadel. Lavastus oli aga üpriski originaalse kontseptsiooniga, nii et ootaks peagi lisa. Näitleja Ashilevi on meelde jäänud vibaliku eputrillana nii „Kuningas Learis“ kui „Karamzovites“. Kui mitme kursusekaaslase puhul on esile tõstmist väärt nende ümberkehastumisvõime, siis Ashilevi puhul ei ole see peamine. Rollid mõlemas lavastuses on sarnased, Ashilevi on neis energiline nagu

„Idioodid“. Katre Kaseleht, Jim Ashilevi, Kait Kall ja Tõnis Niinemets.



Duracelli jänes. Ashilevi oht võib olla etenduse n-ö kaaperdamine. Eputajana ja publiku aktiivseid reaktsioone nautivana võib ta unustada lavastusterviku ja rolli eesmärgi. Aga pilkupüüdva etendajana täidab ta kindlasti paljudel juhtudel oma eesmärgi. Veiderdav, erksais rõivais ja erakordselt liikuv narr oli parim roll „Kuningas Learis”. Ka lavastuse efektsim stseen toimub Ashilevi narri osalusel. Hullunud Lear (Peeter Raudsepp) lava tagaservas rühub edasi kõvas tormituules, ustav narr üritab tal kannul püsida, kuid ühel ootamatul hetkel pühib tuul ta minema – Ashilevi tõmmatakse kõie abil õhku.

Marion Undusk, kellel esimene kõrgharidus stsenograafias, tõi avalikkuse ette kaks kammerlikku lavastust. Kultusdepressiiviku Sarah Kane'i „Crave” n-ö ametlikku tagasisidet peaaegu ei saanudki, ka mälus tuhni-

des meenub millegipärast ainult Von Krahli proovisaal, helepruunid palgid ja kollane valgus. Järgmise lavastusega otsustas Undusk teadlikult liikuda positiivsuse suunas ja lõi Rakvere Teatris lastelavastuse Andrus Kivirähi „Kaelkirjaku” põhjal, mis sai paar tundi arvustust. Tundub, et stsenograafia- ja lavastajaalane haridus võiks tulevikus olla päris võimas pagas, mille pealt olulist kunsti luua. Näitlejana on Undusk „Karamazovitest” mees kõrvalt vaatava ja kavalalt muigava tegelasena, ta laulab ka lavastuse üht toredamat diskolugu „Oi poisid, poisid, poisid...”.

Mitmed selle kursuse tudengid on ülilusikaalsed, nii ka **Loore Martma**, kes koostöös Eesti Kontserdiga lavastas lõputööna René Eespere ja Leelo Tungla „Metsluigid” kontsertettekande. Kahjuks jäi mul lavastus nägemata, kuid valdavalt positiivset vastukaja

„Idioodid”. Liis Lindmaa ja Kirsti Villard.
Kris Moori fotod



saab lugeda lausa kahest Sirbi arvustusest. Võib arvata, et Martma panus diplomitööde muusikalisse kujundusse on olnud suur. „Kuningas Lear” ja „Karamazovid” on üpriski sarnased lavastused, see puudutab ka žanreid ja ajastuid segava muusika esitamist. Muusikal on aga oluline osa mõlema lavastuse atmosfääri loomisel ning sisuliste rõhkude väljatoomisel.

Kursusest on ETV teinud lennusaate „Vennad ja õed Krahlid”, kus antakse noortele väärt ülesanne lugusid jutustada. See teeb aga saate ebaühtlaseks, sest lood on sisult ja mõjult erinevad. Samas, loo valik ja jutustamise viis näitavad esitaja kohta nii mõndagi. Enamik lugusid jätab mulje ausast, vahetust kohalolust, kus ilmneb ilusti jutustaja olemus. Saates ütleb **Mai-li Metssalu**, et pead vastutuse võtma selle eest, mida laval ütled või teed. See on kindlasti eetika, mis haakub ka

Von Krahli vaimsusega. Tema väljaütlemised jätavad mulje suure südamega eetika peale mõtlejast. Ka tema jutt Postimehe intervjuus kõigi „Karamazovites” osalejatega oli sisukaim: „Mitte enam konkureerida ja teisi maha teha, vaid leida iseenda tegevuses see, millesse usud” (Heili Sibrits, Kultuuriakadeemia 8. lend: vennad ja õed Karamazovid, Postimees 5. X 2011). Metssalu jääb samuti meelde oma muusikaalsusega „Karamazovites”, võimsalt jõuliste laulude esitajana. Kursuse tüdrukud on loonud sümpaatse bändi Nolens Volens, üks nähtud kontsert Viljandi Jaani kirikus oli meeldiv. Kontserdil tuli hästi välja grupitunnetus, koos töötamise vaim ning näitlejate oskus ka lauluga nii sõnu kui sõnumit edastada (mis n-ö tavalistel lauljatel pole alati iseenesestmõistetav). Metssalu on oma kursusekaaslastega ka lavastanud („Naene ja Dreuf”) ning

„Hedda Gabler”. Siim Sups, Liis Lindmaa ja Kait Kall.



ta ütleb, et tahab seda veel teha. Jääme ootele!

Oma muusikaga on palju tunnustust saanud **Mari Pokinen**, kes on selgelt ka väga andekas näitleja. Tema ümberkehastumisvõime on võimas. Kui ta väike ja habras keha lavale astub, saavutab ta kohe tähelepanu, rolli iseloomust olenemata. Ta jäi juba esimeses diplomitöös meelde kuningas Leari jõulise tütre Reganina. „Hedda Gableris” on ta veidi kohtlaselt naiivne Thea. „Idiootides” on just Pokinen see, kes peab lavastuse hingeminevaima monoloogi häbist ja kaasajooksiklustest. „Karamazovites” on tema soolokohaks kehastada väikest viha täis poissi, keda teised kividega loobivad. Pokinenil tundub olevat piiramatut amplituudi ja olen kindel, et tema tulevik laval on mitmekülgne.

Mari Pokineniga koos kontserdite andnud **Ott Kartau** paistab olevat

kursuse päikesepoiss, helge sarmiga pikk punapea, kelle erinevaid külgi pole osatud diplomilavastustes näidata. „Hedda Gableris” mängib Kartau Hedda endist armastatud Løvborgi, karmi minevikuga visionääri, kuid roll oli ebalev, väheste nüanssidega. Kolmevaatuselises „Karamazovites” oli parim teine vaatus, kui süveneb kaos ja entroopia, kogu trupp hullub, läheb täiesti pööraseks, kuni sisse astub ohvitser Ott Kartau ja hakkab kaoses korda looma. Meeles on maaliline stseen: Kartau istumas säravas ohvitserimundris keset lauda, mõlemal pool meelad naised, jalge ees lipitsevad koermehed.

Teine, kelle näitlejavõimete potentsiaal avalikkusele veel avamata, on **Katre Kaseleht**. „Hedda Gableris” tegi ta sümpaatse teenijanna Berte rolli. Mänguaega Bertele palju ei antud, kuid kui anti, kandis näitlejanna selle

„Hedda Gabler”. Madis Mäeorg ja Ott Kartau.
Epp Kubu fotod



välja pingestatud kohalolekuga. Kõik detailid olid paigas, küsitavusi ei tekkinud. Laulva näitlejanna musikaalsus avaldub bändis Nolens Volens. Loodan, et näeme Kaselehte veel paljudes eripalgelistes rollides.

Ka **Siim Sups** meenub vaid „Hedda Gableris“ groteski kiskuvalt ebameeldivat libedikku mängimas, kes tiirutab kõrgi Hedda ümber. Supsi mängitud assessor Bracki üksnes instinktidele ja madalatele tungidele orienteeritud eluvaadet toetab hästi ka jaburalt liibuv kostüüm. Näitleja on loonud oma karakterile ka vastava kehakeele, liibuv sisemus ja välimus annavad õigustuse end ettejuhtuvate mööbliesemete vastu hõõruda, kõõritades samal ajal Hedda poole.

„Hedda Gableris“ mängib Bracki osa ka **Kait Kall**, kes on erinevates lavastustes Supsist rohkem lavaaega saanud. „Gableris“ on ta maffiabossi-

lik musta mantliga mängujuht, kes tuleb Heddale külla hulga Barbie’dega: mängi minuga! „Idiootides“ irdub ta hulle mängivast trupist, läheb riigiteatrisse, Ugalasse, tööd otsima. Aus, kuid samaaegselt ka mänguline etteaste. Kall jätab esmapilgul sõbraliku karupoja mulje, kuid mängitud rollides on siiski näha ka teravamaid nurki. Potentsiaal tugevaks näitlejaks kasvatada on täiesti olemas.

„Idiootides“ eristub kambajuhina **Ivo Reinok**, kelle puhul on näha oskuslikku ümberkehastumisvõimet, eriti intensiivset kohalolu ja oma väärtustest teadlik olekut. Reinok on ka ilmselt üks avalikkusele tuntumaid tegelasi sellelt kursuselt. Kuuldavasti on ta telesarja „Ühikarotid“ staarina noorte tütarlaste lemmik. „Idiootide“ ratsionaalsele olukorra hindamisele ja jõulisele juhupositsiooni kehtestamisele sekundeerib „Hedda Gableri“ totu sil-

„12karamazovit“. Ragne Veensalu, Liis Lindmaa ja Marion Undusk.



maklappidega teadlane Tesman. Seal balansseerib Reinoki tegelane õnnestunult koomilisuse ja tõsiseltvõetavuse piiril. Oma rolli on ta osanud viimistleda ääretult detailitäpselt. Olles aastate jooksul näinud palju „Karamazovite“ etendusi, on üks kulminatsioone Reinoki mängitud diiva lavale astumine: seljas punane liibuv õhtukleit, peas habemeajamisvahust kiiskavvalge parukas, sõrmede otsas pesupulgad kui kunstküüned. Reinok jääbki meelde nii diiva kui nohikuna, kusjuures ta on igas osas kohal ja elav. Kindel, et temast kui mitmekülgsest etendus-kunstnikust kuuleme veel palju.

Reinokiga võrdselt veenva nohikliku teadlase Tesmani loob „Hedda Gableris“ **Tõnis Niinemets**, kes võib pealtnäha jätta vibaliku koomiku mulje, kuid kelle sisu on jõuline ja orgaaniline. Reinoki ja Niinemetsa Tesman on nii põimunud (meeldetuletuseks: nad

on laval samal ajal), et hilisem eristamine mälus osutub peaaegu võimatuks. Niinemets on osa kallal mõnuga nokitsenud, vaadanud oma rolli justkui läbi Tesmanil aksessuaarina kaasas oleva luubi. Luubi kui vahendi, mille abil süüvida detailidesse. „Karamazovitest“ jääb aga ilmselt igale vaatajale kustumatuks elamuseks Niinemetsa *soul'*ipreestri pöörane ringiratast šamaanitants mööda lava, esiridades vaatajaile varba peale astudes. Pöörane energia! Postimehe intervjuus, kus kursuse lõpetajad saavad võimaluse oma soove ja unistusi paljastada, ütleb Niinemets, et ta sooviks, et näitlejad üllataksid oma mitmekülgusega. Sellesse annab ta kindlasti oma järjest sügavama panuse.

Väljaspool teatrit on tuntust kogunud ka **Ragne Veensalu**, kes on mänginud juba kahes Rainer Sarneti filmis („Kuhu põgenevad hinged“ ja

„12karamazovit“. Mari Pokinen, Loore Martma ja Maili Metssalu.



„Idioot“). Veensalu väljapoole paistev olemus on jõuline, iseteadev. Pole aga kindel, kas kõiki temas peituvaid näitlejavõimeid oleme diplomitöodes näinud. Veensalu sai võimaluse sooleerida „Hedda Gableri“ nimiosalisena (paralleelselt Liis Lindmaaga) n-ö pungi-Heddana. Uhke, veidi ignorantse olemisega Hedda punk-riietus lasi kenasti kokku kõlada rolli välimusel ja sisemusel. „Karamazovites“ on Veensalu n-ö soolostseen armastuskirja ettelugemine (Liza Hohlakova kiri Aljoša Karamazovile). Armunud Liza ehk Veensalu turnib redeli peal, valib armastuse objektiks ühe mehe publikust ning loeb katkestustega ja sisemise põlemisega ette oma salajase armastuskirja, kursuseõed toetavalt ümber redeli kihistamas.

Veensaluga võrreldes kõige vastandlikuma sarmiga tundub olevat **Kirsti Villard**: õrna, hapra, tagasihoid-

liku moega, keda diplomitöodes kindlasti kõigekülgselt avatud ei ole. Veidi sarnaselt loodud rollidega on ta meelde jäänud nii „Idiootides“ kui „Hedda Gableris“. „Idiootides“ on Villardil tegelikult kandev roll ja kuna kõik osalised loovad seal rollid n-ö enda pealt, siis eksimist olla ei saa. Villard on hulle gruppi sisenejana mõtlik, kaalutlev, kahtlev. Oma valitud tees kahtlejana avaneb ta ka kirjas, mille ta saatis oma õppejõududele ning mille laval ette kannab. Villardi Thea „Hedda Gableris“ on samuti rahulik, tasakaalukas, aga enam mitte kahtleja. Ta on oma armastuses ja imetluses Løvborgi vastu kindel. Nii „Idiootides“ kui ka „Heddas“ on Villard kehastunud headus, ja tema tegelased on olnud sissepoole pööratud. Headust on aga laval teatavasti palju raskem huvitavaks mängida kui kurjust. Kas õigustatult või mitte, aga on tahtmine segada rollide

„12karamazovit“. Ivo Reinok ja Ott Kartau.
Ville Hyvoneni fotod



ja näitleja tegelikku olemust. Edaspidi tahaks Villardit mingis ekspressiivses purskes näha. Võib-olla on Villard aga nii hea inimene, et sellist kardinaalset ümberkehastumisalget temas ei olegi? Mitmekülgust ja energiapurskeid on aga demonstreerinud **Madis Mäeorg**, kelle soolo „Karamazovites“ jääb kindlasti samavõrd meelde kui Reinoki diiva või Niinemetsa preester. Mäeorg nimelt peksab hobust. Taaskasutuspapist kokku teibitud, kuid vägagi hingestatud silmadega hobust. Hobune seisab rahulikult. Keevaverelisele vennale Karamazovile käib midagi närvidele. Ta võtab kurika, lajatab. Ta peksab ja peksab. Elektrikitarriffide saatel. Puhast agressiivne jõud. Mäeorgu kui näitleja teine poolus avaldub „Hedda Gableris“ intelligentse moega elupõletaja Løvborgina. Mäeorg tundub samuti olevat üpriski ampluaava näitleja, antagu ainult võimalus end tõestada.

Veenvaima Hedda löi **Liis Lindmaa**, kellele on iseloomulik teravdatud kohalolu ning tähelepanu endale tõmbamine niipea, kui ta lavale astub. Lindmaa mängitud Heddast näeme tema lavale ilmumise esimesest sekundist, et ta leinab oma elu. Kui ta kulminatsioonis taipab, millisesse intriigi ta on end mässinud, mõistame tema elutraagikat ja eksistentsi mõttetust. Me saame aru, et enam edasi elada pole võimalik. Lindmaa mängib Ibseni peene suhete võrgustiku väga selgeks. Tema Heddal on talumatult igav elada koos oma teadlasest mehe Tesmaniga. Ka Hedda särisevalt flirtiv suhe libekeelse assessoriga Brackiga (Kait Kall) on teravaks ihutud. Lindmaa on orgaaniline ja ümberkehastumisvõimeline näitleja, kes kindlasti blondi kaunitari ampluaasse kinni ei jää.

* * *

Olles vastsete näitlejate portreevisanditega lõpule jõudnud, näen, kui ebaühtlaselt on kursuselased diplomitöodes lavaaega saanud. On selge, et kursuse juhendajatel polnud diplomitööde kava ja iseloom eelnevalt läbi mõeldud. Seetõttu mõjub üksikute portreede skitseerimine natuke kohtlaselt, sest lavastused, millest juttu, ei pretendeeri enamasti individuaalsele, vaid rühmasooritusele. Peeter Jalakaski ütles ETV lennusaates, et noored näitlejad peavad meeles pidama, et teater on kollektiivne kunst ning et juhendajate plaan oli kasvatada see kursus kokkuhoidvaks kollektiiviks. On õpetlik, et Jalakas rõhutab sellesamas telesaates ebaõnnestumise võimalust: kui kõik õnnestuks, jääks üle ainult ära surra.

Kas see, et küsimusi on rohkem kui vastuseid, saakski alustavaid loominguilisi isiksusi vaadeldes teisiti olla? Üks on aga selge – Krahl 2.0 on tulnud, et jääda!

BALERIINI MITMEKIHILINE ELU

Boriss Eifmani ballett „Punane Giselle”

MARIA GOLTSMAN

„Red Giselle”. Koreograafia ja libreto: Boriss Eifman (Venemaa). Muusika: Pjotr Tšaikovski, Georges Bizet, Adolphe Adam ja Alfred Schnittke (muusika tuleb lindilt). Dirigent: Robertas Šervenikas. Kunstnik: Vjatseslav Okunev (Venemaa). Osades: Baleriin – Olga Konošenko, Tšekist – Martynas Rimeikis, Partner – Aurimas Paulauskas, Õpetaja – Valeri Fadejev, Mõõgakandja – Igor Zaripov.

Esietendus Leedu Rahvusooperis 4. oktoobril 2001, külalisetendus Estonia teatris 28. septembril 2011.

Sada seitsekümmend aastat tagasi Pariisi Opéras esietendunud „Giselle” on üks maailma vanemaid ballette. Esialgsete autorite hulka, helilooja Adolphe Adami ning koreograafide Jean Coralli ja Jules Perrot’ kõrvale liidetakse alates 1884. aastast ka Marius Petipa. Pärast Pariisi esietendust lavastati „Giselle’i” kaheksa aasta jooksul kahekümne seitsmes teatris Euroopas, Venemaal ja Ameerikas. „Giselle” on säilinud tänapäevani oma klassikalisel, traditsioonilisel kujul ja tal on tähtis koht klassikaliste balletitruppide repertuaaris. Algupärase „Giselle’i” koreograafia on uusi loominguulisi tõlgendusi pakkunud ka Mats Ek (1982) ja Boriss Eifman (1997); 28. novembril 2011 esietendus Tallinna Linnateatri laval ka Saša Pepeljajevi „Gizzelle”, mis valmis koostöös Eesti Muusika- ja

Teatriakadeemia lavakunstikooli üliõpilastega.

28. septembril 2011 sai Tallinna publik tutvuda Boriss Eifmani versiooniga „Giselle’ist” pealkirjaga „Punane Giselle” („Red Giselle”). Ballett tuli esmakordselt lavale 28. jaanuaril 1997 Eifmani Balleti esituses. Tallinna publik sai aga näha Leedu Rahvusooperile spetsiaalselt ümber lavastatud versiooni.

Balleti süžee aluseks on legendaarse vene baleriini Olga Spessivtseva elulugu. See Maria teatri priimabaleriin ja Sergei Djagilevi balletitrupi Ballets Russes tantsija esines nimekatel maailmalavadel kuni 1937. aastani. Enamasti kujutasid tema rollid reaalsusest irdunud tegelasi, keda oli õnnistatud õrnuse, hapra ilu, hingestatuse ja sissepoolepööratusega. Spessivtseva särav ja võidukas maailmalavade vallutuskäik jäi pooleli tema vaimuhaiguse süvenedes. 1943. aastal paigutati Spessivtseva ühte New Yorgi lähedal asuvasse vaimuhaiglasse. Keegi ei osanud arvata, mis vaevas tema hinge nii sügavalt – revolutsioon Venemaal, emigrandi staatus või õnnetu armastus ja reetmine... Tänapäeval seostub Spessivtseva surematu kuju ühe tema lemmikrolli Giselle’iga, neiuga, kes läks hulluks, sest ei leidnud vastuarmastust.¹

Sisust. Revolutsiooniaegne Petrograd. Endises keiserlikus teatris toimub klassikalise balleti tund. Range ja ekst-



Boriss Eifmani „Punane Giselle”. Leedu Rahvusooper, 2001.

Teatris kehtib uus režiim – julm, agressiivne ja kõike maatasa tegev. Valgetest baleriinidest saavad punase ideoloogia sõnakuulelikud tööriistad. Esiplaanil Baleriin – Olga Konošenko, tagaplaanil baleriinid-nukukesed tšekistide haardes.

sentriiline Õpetaja valib tantsijate seast välja täiuslikult tantsiva, veidi salapärase neiu, kes vastab tema iluideaalile.

Publik on Baleriini esinemisest lummatud. Neiu imetlejate seas on ka Tšekist (salapolitsei agent) ehk uue režiimi esindaja. Meest ei kõida ainult neiu tants. Tšekist allutab Baleriini toore jõu ja tugevate kallistustega oma taatele. Ta viib neiu tolele tundmatusse maailma, kus revolutsioonist haaratud rahvamassi metsik märatsemine muutub hullumeelseks hävituspeoks. Unustades oma Õpetaja sisendatud tõekspidamised, tõuseb neiu selle peo täheks. Õpetajalt saadud hingelised väärtused aga osutuvad siiski tugevamaks kui tekkinud hävitusjoovastus. Baleriin naaseb oma Õpetaja juurde balletitundi. Teatris kehtib nüüd uus režiim – julm, agressiivne ja kõike maatasa

tegev. Valgetest baleriinidest saavad ebaõiglase punase ideoloogia sõnakuulelikud võitlusvahendid. Õpetaja on meeleheitel. Ta ei suuda toimuvat taluda, kuid ta ei saa ka midagi muuta. Baleriini ja Tšekisti vahel on keeruline suhe, mis kätkeb võlu ja vastikust, kirge ja väärarvamusi. Tšekist lubab Baleriinil koos teiste emigrantidega Venemaalt jäädavalt lahkuda.

Balletitund Pariisi Ooperis. Proovi juhendab kuulus tantsija ja koreograaf. Juhendaja pakutud liikumine on Baleriinile võõras, kuid neiu inspireerib mehe anne. Mehest saab tema Partner ja neid ootab ees suur edu. Partner aga ei vasta neiu tunnete. Võõras keskkonnas kogetud vastamata armastus ja üksindustunne viivad ta emotsionaalse kokkuvarisemiseni. Neiu püüab leida lohutust Pariisi lubustusasutustest,



Stseen Pariisi
Ooperis. Baleriin
ja Partner.

kuid mineviku vari jääb teda jälitama. Revolutsiooni punane kuma, mis ilmub end talle luupainajalike nägemus-tena Tšekistist, ei anna talle rahu. Neiu ei suuda unustada ka talle maailma-kuulsuse toonud Giselle'i rolli, milles ta alati lummas publikut. Tedagi ootab Giselle'i saatuse – armastatu poolt reetmine ja hullumeelsus. Peeglitest on näha Baleriini haiglaslik teadvus. Teisel pool peegleid viipavas maailmas näib hullunud hing leidvat lunastuse.²

Balleti dramaturgia on üles ehitatud

põhimõttel „pilt pildis“, Eifman näitab Giselle'i lugu legendaarse vene bale-riini Olga Spessivtseva saatuse kaudu. „Olin vapustatud, kui sain teada ta elu detaile: ainulaadne, kuulsusega ära hellitatud, austajate ja kriitikute poolt jumaldatud artist veetis kaksikümmend aastat New Yorgi lähedal vaimuhaige-
te kliinikus, jäädes sinna täiesti üksi ja õigusteta. Need traagilised emotsioonid, mis valdasid mind sellega seoses, andsid mulle impulsi lavastuse loomiseks. See ei ole Spessivtseva biograafia



Baleriin ja Tšekist, kypse naise ja mehe dialoog.

illustratsioon, vaid katse üldistada tema ja paljude teiste andekate inimeste saatust, kes olid sunnitud Venemaalt lahkuma ja jõudsid traagilise lõpuni.”³

Olga Spessivtseva sündis 1895 Doni-äärses Rostovis. 1906. aastal märkas teda Sankt-Peterburgi Teatrikooli vastuvõtul Mihhail Fokin, 1913 võeti noor baleriin Sankt-Peterburgi Ooperi- ja Balletiteatri⁴ truppi, kus ta sai 1918. aastal priimabaleriiniks. Spessivtseva tantsule oli omane peen, õrn ilu, eriline hingestatus ja endassesuletus, puhtad

graafilised poosid, perfektsed liikumisojoonised ja pingutuseta õhus hõljumine. Tema rolle läbis mingi eriline tühjusetunne ja vältimatule hukule määratud ilu (Gorkin 1997: 439). Vadim Gajevski on kirjutanud Olga Spessivtseva kohta järgmist: „Teda imetleti, temasse armuti meeletult, teda armastati meeletult, ängistuse ja talumatu nukrusega sellepärast, et tema haiglasel ilmes hendas hing ja tema tantsust paistis välja elu katkev joon” (Gajevski 1981: 38). Giselle kuulus Spessivtseva parimate

osade hulka, baleriini traagiline anne realiseerus selles täiuslikult. Partii oli üles ehitatud ajastule iseloomulikele kontrastidele ja ebakõladele. Siin tuli väga selgelt esile baleriini kunsti side ekspressionismiga. Spessivtseva osatõlgendus eristus teiste XX sajandi alguse suurte baleriinide, näiteks Anna Pavlova ja Tamara Karsavina tõlgendusest ja mõjutas samas võimsalt Giselle'i partii esituse traditsiooni. (Gorkin 1997: 439–440).

Esimest korda tuli Spessivtseva Giselle'i osas lavale 1919. Selleks valmistudes töötas ta Agrippina Vaganova käe all. Vadim Gajevski on maininud oma raamatus, et proovide ajal olevat baleriin külastanud vaimuhaiglat. Kuigi Spessivtseva valdas balletitehnikat kõrgel tasemel, millele lisandus tema emotsionaalsus ning äärmiselt draamaatiline anne, on ta oma päevikutes tunnistanud, et tal ei jätku piisavalt energiat ega tahtejõudu. Sellele vaatamata harjutas ta ikkagi mitu tundi päevas, mida ei jõudnud teha ükski tema ajastukaaslane. (Gajevski 1981: 41). Boriss Eifmani sõnul oli Spessivtseva geniaalne Giselle: „Baleriin oli süvenenud sellesse rolli nii sügavalt, et tal ei olnud enam jõudu tagasi reaalsusse tulla: Giselle'i saatus pöördus Spessivtseva saatuseks.”⁵

Eifman toob „Punases Giselle'is” esile mitme erineva maailma vahelise keerulise suhtlemise. Niisamuti nagu süžeedki, kasutab Eifman mitmekihiliselt ka lava: mõningates stseenides toimub tegevus korraga esiplaanil, keskel ja pisut kõrgemale tõstetud tagaplaanil. Igal plaanil etendatakse mingit väiksemat eraldi lõiku, mis oma lugu jutustades toetab ühtlasi põhitegevust, suurendab pinget või laiendab lavaruumi. Klassikalise balleti atmosfäär on loo-

dud treeningtundide, proovide ja etenduste fragmentide abil, need viitavad baleriini elule teatris ja laval ning kulmineeruvad klassikalise „Giselle'i” esimese vaatuse ümbertõstmisega otse etenduse sisse (kuigi mitte originaalmuusika saatel). „Giselle'i” motiive ja vihjeid selle koreograafiale võib kohata kogu „Punase Giselle'i” jooksul. Näiteks Baleriini ja Õpetaja esimene duett näis olevat Eifmani tõlgendus Giselle'i ja Albert'i teise vaatuse duetist. Näidates vaatajale proovi, kus Õpetaja aitab Baleriinil kaasa rolli õppimisele ja tehniliste kohtade puhastamisele, sooritab Baleriin tegelikult klassikalise „Giselle'i” koreograafilisi liikumisi: Giselle'i iseloomulikke arabeske, *à la seconde'e, attitude'e*; korduva motiivina läbivad stseeni Giselle'i omapäraselt ristatud käed, stseeni lõpul asetab Baleriin oma keha „vili poosi” ja ärkab seal kummitusele või vaimule iseloomuliku liikumisega.

Teine maailm kujutab baleriini eraelu, kus Eifman toob esile Spessivtseva suhted abikaasaga, Nõukogude tšekisti Boriss Kapluniga. Baleriini ja Tšekisti suhe saab alguse pärast esitantsija triumfaalset esinemist teatrilaval. Tšekisti kehakeel on tugev ja jõuline, tal on seljas must, alt laienev, maani ulatuv nahkmantel, mis loob temast külma, otsekui sügavalt maasse juurdunud tegelase kuju. Õrn, õhuline Baleriin on selle täielik vastand. Duetis jõulise, dramaatilise, madalas registris muusika saatel muutub Baleriin Tšekisti marionetiks. Mees- ja naistegelase vahel on nähtamatu pingul niit, mille ühes (valitseja) otsas on Tšekist ja teises – vallutatud Baleriin. Naistantsija kehakeel on jõuetu, allutatud meestegelase soovidele ning temast sõltuv. Kui esimeses peategelaste duetis võib naistantsijat võr-



Teise vaatuse kabareestseen: „punane revolutsioon” jälitab Baleriini kõikjal.
Arhiivifotod

relda värskelt murtud õrna lillega, siis teine dialoog toimub juba küpse naise ja mehe vahel, kelle suhted on selged ja tasakaalus. Ainult aeg-ajalt tuleb sisse mehe võimumotiiv, siis, kui Tšekist suunab Baleriini liikumist, hoides teda tagantpoolt kaelast kinni. Visuaalselt on figuurid tasakaalustatud ka kostüümide abil – Tšekistil ei ole enam seljas pikka mantlit, Baleriin on aga riietatud pikka, alt laienevasse maani kleiti. Teise dueti helitaustaks on lüüriline, rahulik, minoorne muusika, mis aga sisaldab traagilisi noote.

Peategelaste suhted kulmineeruvad esimese vaatuse viimases duetis, mis lõpeb lahkuminekuga: naistegelane lahkub lavalt „teele, mis viib ei kuhugi” – emigreerub välismaale. See stseen viib jõuliselt esimese vaatuse kulminatsioonini ja oli Leedu tantsijate esituses sellel etendusel parim. Kui eelmises duetis oli tihti tunda siin-seal jala- või käevärinat, mõtlemist liikumis-

te peale, siis see duett vallutas soliste ning suutis haarata publikut. Vaatamata sellele, et Leedu versioon on võrreldes Eifmani teatri originaalvariandiga lihtsustatud ja muudetud Leedu Rahvusooperi tantsijatele sobivamaks, suutsid solistid näidata selles duetis nii Eifmani idee dramaatilist kui ka emotsionaalset poolt. Duett õnnestus nii tehniliselt (kõrged akrobaatilised tõesed, nende pealt äkilised ja keerulised mahatulekud, suure kiirusega sooritatud läbilibistamised põrandal jms) kui ka emotsionaalselt – igaveseks hüvastijätt teineteisega. Tugevat mõju avaldas selles stseenis ka Pjotr Tšaikovski muusika.

Viimast korda kohtub Baleriin Tšekistiga teise vaatuse kabareestseenis – talle heiaastuvad varasemast elust pärit kujundid ja nägemused.

Kolmas maailm, mis põimub läbi balleti erinevate stseenide ja kulmineerub selle lõpus niisamuti nagu ka

Baleriini päris elus, on tema vaevatud hingeelu. See sai alguse suure pörutuse tagajärjel ja süvenes pettumusega, mis järgnes Spessivtseva põgenemisele Venemaalt Kapluni abiga 1923. ja 1924. aastal Pariisi Ooperi balletisolistiks saamisel: „Spessivtseva elu mõjutas saatuslikult see, et olles priimabaleriin, oli ta kaasatud revolutsioonilise Petrogradi veristesse sündmustesse, see punane saatusemärk jälitas ja piinas teda. Emigratsioon tõi talle nii loomingu kui isiklikus elus vaid pettumusi, põhjustades tragöödia, mis päädis lõpuks katastroofiga.”⁶

Kujutades Spessivtseva vaimuhaigeks jäämist balleti lõpus, toob Eifman sisse klassikalise „Giselle’i” esimese vaatuse lõpu. Kuigi pildi algus näib identne kanoonilise koreograafiaga, lõpetab Eifman selle aga hoopis teisiti, näidates, kuidas vaimuhaigus vallutab Baleriini: tegelane kaotab piiri reaalsuse ja laval toimuva vahel ega erista enam Giselle’i hingeseisundit enda omast. Arstid viivad tegelase lavalt. Ka Olga Spessivtseva elas oma rolli sügavalt sisse ega suutnud sellest väljuda.

Finaalis kõlab esimest ja viimast korda etenduse jooksul Adami „Giselle’i” originaalmuusika. Andes viimase vihje originaalkoreograafiale ja sooritades oma „viimase kummaduse”, kaob naistegelane peeglite vahele, sulgudes oma sisemaailma. Otse paralleeli „Giselle’i” originaalsüžee-ga leiab selles, et kui originaalballeti lõpus kaob peategelane teise, hauatagusesse maailma, siis Spessivtseva kaob kaasmaalaste ja kolleegide eest võõral maal asuvasse vaimuhaiglasse. Baleriini jaoks oli see omamoodi kahekordne väljaheitmine: esimeseks oma kultuuriruumist, teiseks „normaalsete inimeste maailmast” – piiripealsesse

maailma, milleks oli kinnine vaimuhaigla. On säilinud tunnistusi sellest, et Spessivtseva soovis pöörduda tagasi Venemaale, kuid see ei õnnestunud ning ta jäigi elu lõpuni võõrale maale. Tänu tänapäeva internetitehnoloogiale ja *online*-videoarhiivi olemasolule on kõigil võimalik tutvuda dokumentaalfilmi lõikudega, mis näitavad haigusest võitu saanud Olga Spessivtsevat. Ühes filmilõiguskohas ta oma esimese „Giselle’i” partneri Anton Doliniga, kellega nad tuletavad meelde koos läbi elatud lavahetki.

Viited ja kommentaarid:

¹ Etenduse kavalehelt.

² Sealtsamast.

³ Boriss Eifmani saatesõna balletile „Punane Giselle”, <http://www.eifmanballet.ru/en/repertoire/red-giselle>. Tõlkinud M. Goltsman.

⁴ Maria teatri nimetus pärast oktoobrirevolutsiooni.

⁵ Boriss Eifmani saatesõna balletile „Punane Giselle”, <http://www.eifmanballet.ru/en/repertoire/red-giselle>. Tõlkinud M. Goltsman.

⁶ Sealsamas.

Allikad:

Vadim Gajevski. Divertiment: sudbõ klasitsjeskogo baleta. Moskva: Iskusstvo.

A. P. Gorkin 1997. Toim. Russki balet: entsiklopedija. Moskva: Soglassije.

Juri Slonimski 1969. Žizel: etjudõ. Leningrad: Muzõka.

Riikliku Boriss Eifmani nimelise Balletiteatri ametlik interneti kodulehekülj <http://www.eifmanballet.ru/en/repertoire/red-giselle>.

Vikipeedia, vaba entsüklopeedia. http://ru.wikipedia.org/wiki/Olga_Aleksandrova_Spessivtseva.

TRANCE JA REGILAU

TÖNN SARV

Nii tore on alustada mõnevõrra vaieldavat ja provotseerivat kõrvutamist anakronismiga juba pealkirjas, paigutades hilisema nähtuse esimesele ja varasema teisele kohale.

Kes on ütelnud, et kõike peab alustama algusest, *ab ovo*, ning et alles *finis coronat opus*? Vabalt võib ja on korduvalt võinud olla ka vastupidi. Ning üldse, mis on algus ja mis on lõpp? Eriti veel seesuguste fenomenide puhul.

Meie räägime siin muidugi eelkõige muusikast. Aga mitte ainult. Kui uskuda Wikipediat, kus, vähemalt Jeremy Clarksoni arvates, pole ükski sõna õige, siis selgub järgmist.

Trance on elektroonilise tantsumuusika žanr, mis kujunes välja 1990. aastatel ning mida võib peamiselt iseloomustada tempoga vahemikus 125 kuni 150 lööki minutis, ühtviisi korduvate süntesaatorlike meloodiliste fraasidega ning läbivalt kasvavate ja kahanevate ülesehituslike võtetega muusikalise vormi mõttes. See on õigupoolest kombinatsioon paljudest muusikastiilidest, nagu *techno*, *house*, *industrial*, *new age*, *pop*, *chill-out*, *ambient*, *electronic art music*, *classical music* ja *film music*. *Trance* on enamasti meloodilisem kui *techno* ning jõulisem kui *house*.

Selle muusikastiili või žanri nime päritolu ei ole päris selge. Mõned arvavad, et see sai alguse kas Klaus Schulze albumist „Trancefer“ (1981) või Saksa duost Dance 2 Trance. Teiste arvates on see nimetus otseselt tulnudki sellest sõnast, mis käib kuidagi selle erilise või

mingis mõttes veidi imeliku, kõrgenev emotsionaalse seisundi, eufooria, „ära pöördunud“ oleku kohta.

Trance (segaduses, poolteadvuslikes või tunnetamatutes seisundites olek) olevat tulnud kunagisest vanaprantsuse sõnast *transe* – „hirm kurjuse ees“ – või *transir* – „lahkumine“ – ning olevat algselt tähendanud „surma“, „äraminekut“. See kõik pärineb muidugi ladina keelest, kus *transire* tähendab „üleminekut“.

Aga miks üldse on inimesel vaja transsi minna, lolliks minna, ebaadekvaatseks muutuda? – See on väga hea küsimus. Ning ilmselt kõige parem ja ausam vastus sellele küsimusele on järgmine:

„Me ei tea.“

Küsimus on õigupoolest hoopis selles, et miks on inimesel vaja kogeda veel mitmeid teadvusseisundeid lisaks nendele, mis tal nangunii juba on kasutuses. Nagu näiteks magamine, une nägemine. Ning et kas see vajadus üldse on inimesele ainuomane? Ning see on vist isegi juba veel parem küsimus. Ka kala magab. Ja vist näeb ka und. Vähemalt niimoodi olevat kindlaks tehtud. Hea küll. Võib ju leppida sellega, et seesugused teadvusseisundid nagu ärkvelolek ja uni, niihästi unenägudega kui ilma, on tõesti normaalsed ja loomulikud teadvusseisundid peaaegu kõigil selgroogseil ning võimalik, et ka selgrootutel, kes teab. Aga kas võib olla, et loomariigis on kasutusel ka midagi muud veel? Kas tõesti inimene

on selle Maa peal see ainus liik, kes on võimeline armuma, jooma ennast täis, suitsetama, ulguma, lolliks minema, laulma, tantsima, mediteerima, palvetama, minema ekstaasi, transsi? Võimalik, et ka kärbsed laulavad ja tantsivad. Pole välistatud, et ka varesed mediteerivad. Aga vabalt võib olla ju veelgi neid ja veelgi rohkem võimalusi. Kust meie peaksime teadma. Meil, inimestel, on omad võimalused. Prooviks vähemalt neid teada ja nendestki aru saada.

Vaataks lähemalt seda, mis siis tegelikult toimub, kui regilaulu lauldakse või DJ muusikat laseb.

Ühine mõlemale on tõesti see, et see mõjub transsi tekitavalt, teistsuguseid meele-, tunde- või teadvuseseisundeid esilekutsuvalt. Midagi muutub. Mingi oluline osa teadvusest ei ole enam see, mis tavaliselt. Seda on väga kergesti võimalik tunda. Tunnetada. Et oled justkui „ära“ või kuidagi „transis“. Ja küllap seda tunnetust muidugi just otsima ja lootma ja saama tuldiigi.

Aga sarnasused ei piirdu vaid sellega. Selle transiga. Kunagi sai ikka imestada, et kui tagasihoidlikud ja vähe silmapaistvad on kas või need kuulsad setu rahvalaulikud. Kuulsad küll, aga üldsegi mitte uhked või üleolevad. Pigem kuidagi eemal olevad, vaikselt omaette. Mis sellest, et nii oma rahva hulgas kui ka kaugemalgi kõrgesti hinnatud ja austatud. Aga ei ürita nad ise seda oma tuntuks ja kuulsust küll kuidagi suurendada. Lihtsalt, kui on õige aeg, siis ta laulab. Ja kui ta teeb seda hästi, siis teda hinnatakse, teda kutsutakse, temaga arvestatakse. Sest ta teeb seda hästi ja õigesti. Aga just samamoodi ka DJ. Ta ei tüki esile. Ta ei va- ja prožektorite valgusvihke, glamuuri, sära, esikaanelugusid. Ta on oma pul-

di taga, kõigest eemal, hämaruses. Jah, muidugi, kui keegi tahab, võib ikka teha temaga intervjuu, tõsta teda esile kuidagi. Ikka võib. Aga see pole tema jaoks oluline. Kas ta loob midagi uut? – Vaevalt.

Oli üks väga tuntud eesti rahvalaulik, kellelt kirjutati üles ja salvestati regilaule väga suures koguses. Aga kõigi tema kümnete tuhandete värsiridade hulgas olevat olnud vaid üks selline, mida ühegi teise lauliku suust ei oldud kuulnud. Ja seegi rida polnud kuidagi oluline. Ta laulis, mida teadis, mida oli kuulnud. Ja ta tegi seda hästi.

Kas DJ loob midagi? Kas tema poolt tuleb midagi sellist, mida keegi pole varem kuulnud? – Ega sellele ei saagi anda ühest vastust. Nad mõlemad, nii DJ kui rahvalaulik, ühendavad seda, mida nad teavad, mida nad on kuulnud ja kogenud, mida nad mõistavad. Ja panevad selle kokku, miksivad ja remiksivad just nii, nagu hetke olukorra jaoks kõige paremini sobib. Ja see hetk on uus, tõepoolest, ainulaadne ja kordumatu. Hetkelooming, improvisatsioon, kohe hajuv ja kaduv.

Asi pole üldsegi mitte selles, et iga kord peab midagi uut ütlema. Ja ega see siis ainult DJde või rahvamuusikute puhul kehti. Suurem ja valdavam osa igasugusest kunstist, loomingust, disainist, leiutamisesest koosneb ammu teatud ja tuntud elementide uutest kombinatsioonidest, ümberpaigutustest. Mistõttu loomingulisus ja originaalsus tundub pigem võimena näha uusi kombineerimise võimalusi. Uus on hoopis see hetk, olek ja olukord, mil sa midagi ütled või teed või lased kuuldavale või teed nähtavaks. Ja see on oluline. See on looming, aga hoopis teises mõttes. Antud hetke ja olukorra ja oleku mõttes. Sünkretism, nagu

peenelt öeldakse. Ning see, kes seda valdab, on tõepoolest kunstnik ja looja, imetlus- ja austusväärne. Siin tuleb juurde veel üks aspekt. Ja nimelt, sa pead valdama materjali. Ilma selleta ei saa. Kui sa ikka ei tea, ei tunne ega ole kuulnud ega meelde jätnud piisavalt seda kõike olulist, mis sinu ümber toimub ja on toimunud, siis ei saa sind kohe kuidagi tõsiselt võtta. Sa lihtsalt ei valda.

See on see kogemise ja ehk ka kogemuste aspekt. Päris noor inimene ei saa kohe kuidagi sellele pretendeerida. Sest tal lihtsalt ei ole kogemusi. Ei saagi olla. Ei ole jõudnud veel koguneda. — Ja see käib muide ka sisemiste kogemuste kohta. See on see, mida nimetatakse emotsionaalseks küpsuseks. Ka seasmisi läbielamisi, nii ekstaase kui depressioone, peab olema piisavalt kogunenud selleks, et sa saaksid teistele midagi ka tegelikult pakkuda. Mistõttu peab hinnatud rahvalaulik — samuti ka hinnatud DJ — olema kindlasti kas või veidi vanem neist, kes teda hindavad. Vähemalt oma vaimsete kogemuste poolest. See on see koht, kus kogemus loeb. Või teisiti üteldes — silmaring, elutarkus, taust...

Jah, ta ei loo midagi uut. Ei rahvalaulik ega ka DJ. Nad mõlemad kasutavad seda, mis on juba ammu olemas ja loodud. Nad võtavad sellest selle, mis just nende jaoks ja nende arvates ja parajasti just selleks hetkeks sobib. Nad teavad, kust seda võtta, kust seda leida. Nad ju elavad selle sees. Ja see sobibki. Ideaalselt. Veelgi enam. Nad panevad sobima. Muutes, arendades, liigutades, suunates, juhtides meeolulisi (NB: *meele olusid!*), meeleseisundeid (*meele seisundeid!*) iseendal ja kõigil neil, kes selles mõjuväljas parajasti asuvad. Sest seda vajatakse. Oodatakse. Seetõttu

neid hinnatakse. Sellepärast neid kutsutaksegi. Ning just nimelt tänu oma laialdastele kogemustele ja teadmistele saavad nad kasutada seda pärimust, seda folkloori, rahvaloomingut, mis vabalt ringleb, mis on kõigile kättesaadav, aga mida vaid nemad suudavad piisavalt hästi ja õieti kokku pakkida, liita, ühendada, sämplida, miksida ja edasi anda nõnda, et see just nimelt sellel hetkel ja sellisel viisil peale läheb ja mõjub. Viib transsi, tõepoolest. Viib ära. Nagu oligi oodatud ja loodetud. Et sinna juurde käib veel rütmiline keha liigutamine, joovastavad joogid ja palju muudki, on õigupoolest juba nii triviaalne, et see ei tasu isegi mitte mainimist.

Küsimus on õieti selles, millisesse transsi meid viiakse. Ja see on oluline. See on kunst. See on see, mida hinnatakse. Sest neid transse, neid transtsendentaalsed seisundeid, muutunud teadvusseisundeid, on ikka väga palju ja väga erinevaid. Sa tunned ju huvi, kuhu sind viiakse. Kuhu sind transporditakse. Ja selle järgi hindad ka seda, kes sind sinna viib. Samaan, guru, leelotaja, DJ... Vahet pole, kuidas teda nimetatakse. Tulemus loeb. Seisund loeb. Kuidas ta seda just täpselt teeb, polegi oluline. Ta teab, millest ta räägib. Millest laulab, mida jutustab, mida pakub ja esitab. Ja ta teab väga hästi ka seda, mida kõik teavad. Ta ei pea midagi uut ütleva. Ta ei pea midagi tõestama, millegagi üllatama. Ta ei pea esinema. Ta jääbki vargselt varju, hämarusse, mittemidagiütlelusse. Loeb vaid see, mis tema kaudu tuleb ja mõjub. Ja ta teab ka seda.

Just nimelt, „tema kaudu“, mitte „tema poolt“. Ta ei rõhuta ennast. Ta ei näita ennast. Teda ei pea võib-olla olemaski olema. Ta ise ei tähenda

midagi. Ta laseb tulla sellel, mis tema kaudu tahab tulla – ja mis just nüüd ja siin midagi tähendab. Ta võtab üles teema, motiivi, episoodi, kujundi – ja arendab seda. Viib kuskile. Viib edasi. Liidab, kõrvutab, vastandab, ühendab. See loeb. See on põnev. Huvitav. Lahe. Mõnus. Hea.

Seda, tema tegemist, jälgitakse, kas või silmanurgast, poole kõrvaga, muude tegemiste taustal. Ja seda hinnatakse, teadlikult või alateadlikult. Ja samal ajal ka alistutakse sellele. Lastakse mõjuda. Minnakse transsi. Lubades endale seda. Hulluks minekut, kui nii võib öelda. Sest on usaldus ja usk. Turvaline keskkond. Muidu ju ei saakski.

Ja kuskil siinkohal vist võib juba ütelda, et tegelikult oli see transs ja seesugusel viisil transsi minek inimkonna ajaloos teada ja tuntud ja kasutuses muidugi juba ammu enne regilaulu, kümneid tuhandeid aastaid. Võib-olla kauemgi. Mistõttu anakronismi, millele siin alguses viitasin, nagu polegi. *Pankronism*, tahaks selle kohta lausa ütelda. Midagi sellist, mis on kogu aeg olemas olnud. Inimesele omane olnud. Inimlik. Järjepidev kultuurifenomen. Ja

seetõttu tundub eriti veider õiendamine ja vaidlemine, et kas ikka keegi tohib kellegi teise lauldud või mängitud asju uuesti laulda või mängida, esitada, liita kokku muude laulude või mängudega, miksida, sämplida, muuta omatahtsi, teha teistmoodi, anda ja pakkuda teistele kuulda ja näha...

Jutt on muidugi autorikaitse probleemidest – intellektuaalne omand ja selle kasutamisega seonduvad tasud ja sissetulekud ja selle omandi omavoliiline kasutamine, plagiaat, vargus, piraatlus ja kõik muu sellega seonduv.

Ühest vastust pole. Kuskil peaks olema mingi mõistlik kesktee, kus nii autorid kui kasutajad-remiksijad võivad rahul olla. Või siis tuleb jõuda hoopis uuele tasandile, kus ei autorite õigused ega kasutajate vabadused polegi enam olulised.

Aga teades, et inimkond on seda kõike teadnud ja loomulikult viisil kasutanud juba kümneid tuhandeid aastaid kui mitte kauemgi, võib uskuda ja loota, et seesuguste õiendamiste ja vaidluste vaibumiseks piisab paarisajast aastast.

Kui sedagi.



Anne Vabarna kaaslauljatega heliplaadistamisel Tallinnas 1936. ERA.
Foto Parikas.

RAHVUSVAHELISE MUUSIKA- NÕUKOGU ÜLEILMNE FOORUM IV IMC „Muusika ja sotsiaalsed muutused“ 26. IX – 1. X 2011 Tallinnas

MARIS VALK-FALK

Rahvusvahelise Muusikanõukogu (IMC) tegevusest

Rahvusvaheline Muusikanõukogu asutati 1949. aastal UNESCO peadirektori algatusel mitteriikliku nõustava vabaihendusena keskusega Pariisis. Tänapäeval ühendab IMC sadade maailma riikide institutsioone ja individuaallikmeid ühtekokku 200 miljoni inimesega. Liikmete arv täieneb iga aastaga. Nii kuuluvad üksnes uute liikmetena ühendusse Aasia-Ookeania Vaikse ookeani etnomusikoloogia ühing, Euroopa meelelahutusmuusika loojate ühendus ESA (European Songwriters Alliance), Euroopa varase muusika ühing EEMA (European Early Music Association), uued rahvuslikud erialased muusikaühingud NNSO (New National Specialised Organisations), nagu india esituskunstide ühing, Rootsi/Etioopia ühiskondlik organisatsioon SELAM, Uganda ja Kongo Demokraatliku Vabariigi institutsioonid ja mitmed teised. Oma kuuekümnetegevusaasta jooksul on IMC kujunenud maailma muusikaelu jälgivaks, analüüsivaks ja toetavaks ametkonnaks, mida iseloomustab muusikakultuuri tulevikku suunav mõtlemisviis. IMC Tallinnas toimunud 34. peaassambleele¹ esitatud tegevusaruande põhjal on muusikanõukogu nägemus enesest ol-

la maailma juhtivaid professionaalseid organisatsioone, mis pühendub muusika erisugususe mõistmisele ja toetamisele. IMC arvestab täielikult regionaalsete muusikanõukogude tegevust. Seetõttu rõhutab IMC oma missiooni aidata kaasa sõbraliku koostöö arengule ja tugevnemisele kõikide muusikakultuuride vahel ning lähtumisele täielikust võrdsusest ja vastastikusest lugupidamisest. IMC püüdleb erilise väärtuse osutamist teabe vahetamisele, võimaluste võrgustike loomisele, selliste projektide nähtaval olemisele, mis aitavad hoida inimesi muusika juures. Üks sellistest IMC egiidi all toimuvatest projektidest on ka Euroopa Ringhäälingute Liidu (European Broadcasting Union, EBU) rahvusvaheline heliloojate rostrum, mis on Eesti muusikakultuurile olnud edukas.

IMC neljas üleilmne foorum „Muusika ja sotsiaalsed muutused“ toimus septembri lõpul Tallinnas Olümpia hotelli konverentsikeskuses, võõrustajaks Rahvusvaheline Muusikanõukogu IMC (International Music Council), Euroopa Muusikanõukogu EMC (European Music Council), Eesti Muusikanõukogu EMN ning Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia (EMTA).² Kolm päeva kestnud suurkogu plenaarettekannete,



Rahvusvahelise Muusikanõukogu president Frans de Ruiter avamas IMC 2011 üleilmset foorumit. Paremalt EMTA rektor, Eesti Muusikanõukogu president professor Peep Lassmann, Eesti Vabariigi kultuuriminister Rein Lang ja Soome Muusikanõukogu president Timo Klemettinen.

projektituvustuste ja vestlusringidega kahes pidevalt kulgevas paralleelsesioonis päädis organisatsiooni 34. peassambleega. Delegaatide ja kuulajate üldarvuks hinnati 300 osavõtjat üle kogu maailma. Haaratud olid Aafrika, Aasia, Austraalia ja Euroopa kontinendi eri regioonid (sh Araabia riigid, Okeania jt). Foorum seostus kultuuri-programmiga „Euroopa kultuuripealinn Tallinn 2011”, mille raames tutvustati delegaatidele eesti kontserdielu, esituskunsti ja eesti muusikat.

Muusikanõukogu üleilmseid suurogusid peetakse korrapäraselt kaheaastase vahega alates sellest sajandist (Los Angeles 2005, Peking/Beijing 2007, Tunis 2009 ja nüüdsest ka Tallinn 2011). Ürituse sujuv rahvusvaheline korraldus mahutas üleilmse muusikakultuuri meeldivalt kokkusurutud vormis n-ö peopesale. Vaatamata dis-

kussioonides pinnale kerkinud laiema tähendusega kultuuripoliitilistele võngetele, milles kajastub tänapäeva muusikaellu tungiv materiaalne korraldus kiiresti muutuvates ühiskondades (kuhu paigutub ka Eesti), eeskätt aga sõdadest räsitud Aafrika ja Euroopa regioonides, suudeti foorumil luua viljakas, diskuteeriv ja eetikat rõhutav, koguni soe õhkkond; suureks vooruseks oli ka oskus hoida arutlusi ja dispuute väljakuulutatud teema „Muusika ja sotsiaalsed muutused” raames.

Eesti Muusikanõukogu (EMN) asutati Nõukogude okupatsioonist vabanenud Eesti Vabariigis 1992. aastal. Nõukogu esimese presidendi (1992–1995), Tallinna Konservatooriumi õppejõu, helilooja ja muusikateadlase professor Leo Normeti õhutusel sai EMN Rahvusvahelise Muusikanõukogu liikmeks juba järgmisel

tegevusaastal – 1993. Aastast 1995 juhib Eesti Muusikanõukogu EMTA rektor, pianist professor Peep Lassmann. EMN peaks olema organisatsioon, mis võimaluste piires järgiks IMC kõrgeid eetilisi põhimõtteid Eesti muusikaelu ja regionaalse muusikakultuuri korraldamisel, võttes seejuures arvesse tänapäevast rahvusvahelise muusikakultuuri eri tahke.

Rahvusvaheline Muusikanõukogu arvestab tänapäeval eriti noorte huve, pidades silmas sotsiaalsete muutuste tagapõhja, mida nähtavalt mõjutab muusikategevuse üleilmastumine, multikultuursus, massikultuuri meelelahutuslikkus, professionaalsuse vähenemise tendents akadeemilises ja elitaarkultuuris, uusmeedia uudne visuaalne keel, muusikahariduse vajadus, majanduspoliitika – näiteks noorte tööhõive probleemid ja muud sotsiaalsed nähud, mis tungivad tänapäe-

va muusikaellu. EMC noorteühenduse (1973) WGY (Working Group Youth) ulatuslike konsultatsioonide tulemusena on koostatud radikaalne manifest „Noored ja muusika Euroopas” (2010). Manifestis kutsutakse poliitikuid ja otsuste tegijaid üles ümber mõtestama olemasolevaid strateegiaid kohalikul, regionaalsel, rahvuslikul ja Euroopa tasemel, et noored kaheksateistkümne ja kolmekümne eluaasta vahel oleksid muusikaelu eriolukorras valmis vastama üleskutsele elukestvaks õppimiseks, mida nõuab muusikategemine inimestelt igas vanuses. Seda enam peab muusikaharidus olema kõigi Euroopa koolide õppeplani kohustuslik osa. Manifest kutsub üles omandama tõeliselt professionaalset interdistsiplinaarset, ettepoole vaatavat ja uuenduslikku haridust ning olema liikuv seda otsides. Noored vajavad ausat suunamist ja dialooge, et leida ra-

IMC 2011 avamine. Vaade delegaatidele.
Harri Rospu fotod





Musta Mandri esindajaid IMC üleilmsel foorumil.

Vahur Lõhmuse foto

kendust muusika alal ja märgata endale suunatud riiklikke ressursse. Manifesti aluseks on IMC välja kuulutatud muusikalised õigused haridusele, loovusele, esituskunstile ja pärimusmuusikale, lähtudes üldisemast UNESCO Söuli agendast (2007) „Ülesanded kunstihariduse arendamisele“.

„Ausa kultuuri“ mängureglid

Ka Euroopa Muusikanõukogu nimel delegaate tervitanud Soome Muusikanõukogu president **Timo Klemetinen** avaldas lootust, et see, esmakordselt Euroopas peetav üleilmne foorum „Muusika ja sotsiaalsed muutused“ peaks olema osavõtjatele huvitav, kaasaegne, erialaselt kasulik ja tulevikku ulatava mõjuga. Nii tema kui ka mitmed teised sõnavõtjad iseloomustasid foorumit võõrustavat Eestit kui väikest, kuid rikka muusikatraditsiooniga Euroopa riiki, mida iseloo-

mustab muusikahariduse kõrge tase, sisutihe kontserdielu ja avara silmaringiga kultuurne elanikkond. Sotsiaalsete muutuste kontekstis kujundasid Tallinna foorumit järgmised lähtekohad: (I) muusika kui sotsiaalsete muutuste vahend, (II) muusikahariduse vajalikud muutused ja võimalused tänapäeval, (III) muusika levik maailmas ja selle aktiivne „eksport“, (IV) muusika inimarengu seisukohast ja (V) noorte kodanikuühendused muusikakultuuris. Sotsiaalsetest muutustest oli foorumi üheks läbivaks arutlusteemaks uus turunduspoliitika, muusika muut(u)mine laiatarbekaubaks. Rahvusvahelise Muusikanõukogu presidendi **Frans de Ruiteri** sõnavõtt foorumi avamisel väljendas aga olulist kultuuripõhist seisukohta, et muusika kui väga keeruline nähtus tingib ka uurimist, kuidas meie aju muusikale reageerib, ning avaldas veendumust, et muusika suu-

dab reguleerida ühiskonda. Sotsiaalse te muutuste eelduseks muusika abil on „aus kultuur“, nagu tõlgendas muutusi Soome haridus- ja kultuuriministri sõltumatu nõustaja, Helsingi ülikooli adjunkt-professor **Hannele Lehto** kultuuripoliitilises plenaarettekandes „Fair culture“. „Ausa kultuuri“ tõlgenduse aluseks peetakse inimõigusi. „Aus kultuur“ seisab kultuuriliste õiguste toimumise eest, selle eest, et sõltumata etnilisest, usulisest ja kultuurilisest ta- gapõhjust oleks igal inimesel võimalus osa saada kultuurist, ligipääs sellele ja vabadus valida kultuurilise eneseväl- jenduse võimaluste vahel. Siin on as- jakohane kõrvutada tänapäeva seisukoh- tadega Euroopa muusikahariduse varasemas ajaloos levinud samaväär- seid kultuuripoliitilisi põhimõtteid, kus muusikaõpetust peeti tähtsaks inimese hingelise tasakaalu loomisel. Ühes esimestest eestikeelsetest muu- sikaõpikutest, Helme köstri Johann Andreas Erlemanni raamatus „Musika õppetud“ (Tartu, 1864) on tsiteeritud Martin Lutherit: „Palju head leiame nende südames, kes muusikale end on pühendanud.“ Erlemann väidab, et muusika on keel, millega rahvad, sei- sused ja põlvkonnad üksteist kõnetada saavad – see on hingekeel.

Muusika loomemajanduse haardes

Loomemajanduse ideoloogia pä- rineb Ameerika elulaadist ja sealse muusikakultuuri iseärasustest. Sellele kultuurile on omane muusikategevuse suurejooneline mõtestamine ühiskon- nas, millest kasvab välja tahe tuua ini- mesi muusika juurde. Soov laiendada majanduslikku progressi suures mul- tikultuurses demokraatlikke väärtusi toonitavas riigis, aitab tõhusalt kaasa nii sise- kui välisturgude laiendamise soo-

vile ka muusikakultuuri seisukohalt. Kõnealuse IV IMC muusikafoorumi ametlikuks suurrhastajaks oli Ameerika Rahvuslik Muusikakaupmeeste mittetulundusühing NAMM (National Association of Music Merchants), mille logosse kuulub hüüdlause „usk muu- sikasse“ (ingl *believe in music*). Foorumi üks kahest peaesinejast oli ühenduse NAMM tegevjuht **Joe Lamond**, kõr- gelt arenenud äriavaistuga muusikat ar- mastav endine rockmuusik, kes asetas seekordse ettekande põhirõhud loome- majanduslikule eetikale ja muusikaha- ridusele. Ta näitas retoorilise veenvu- sega, kuidas muusikaharidus ja muusi- katööstus võiksid käsikäes liikuda. La- mondi seisukohalt tähendab muusika- turu laiendamine idapoolkerale (kaasa arvatud Venemaa, Ida-Euroopa ja Balti riikide turud) üha rohkemate inimeste sirgjoonelist osasaamist muusikalisest naudingust! Samas on NAMM huvi- tatud loomemajanduse sotsiaalsest ta- gasisidest muusikakultuuriga, nagu paistis välja **Mary L. Luehrseni** ette- kandest, mille põhjal on NAMMi fond toetanud seda laadi uurimusi rohkem kui 3 miljoni USD ulatuses (sh uurin- gud muusikaõpingute mõjust eri va- nuserühmadele sünnist surmani ja teisi statistilisi lähenemisi).

Foorumil kõlasid kohati liigagi hää- lekalt uued loomemajanduse ideed, mida dikteerivad ametkonnad ja res- sursid ning moodsad muusikakäitle- mise projektid (turunduskorraldus, ingl *music management*), mida muusika näib nagu levimiseks vajavat. Loomemajandusele ja selle harudele oli pü- hendatud mitmeid ettekandesessioone. Loomemajanduse ideede elluviimi- seks, mida selle all ka ei mõeldaks, on lootused asetatud noorteühendustele. Arutlusel kaasagsete muusikamäned-



NAMMi tegevjuht Joe Lamond.

žeride ettevalmistuse üle paneelisisi- sioonil „Muusikaeksport: tehnoloogia kui Suur Ühtlustaja“ („Music Exports: Technology – the Great Leveller“), mida modereeris EMTA, tõsis esile muusikakorraldushariduse teema kui akadeemiline distsipliin. Muusikaakadeemia välissuhete prorektor professor **Marje Lohuaru** sõnul püütakse Eestis akadeemilisel tasemel anda nii hea haridus, nii suured teadmised, et neid, kelle muusikukarjäär ei õnnestu, oleks võimalik rakendada muusikakorralduse valdkonnas. Teatavasti on Eestis muusika turumajanduslik korraldus üsna algusjärgus ja tähtis on esialgu kindlasti, et see jõuaks kõigini, kes seda vajavad. Kui Gaana ja Kongo muu-

sikanõukogu delegaadid Diana Hope- son ja Gervais Hugues Ondaye (mõle- mad suurepärased oraatorid) loetlesid hiigelsummasid, mida Aafrika riikide endiste emamaade Prantsuse, Inglise, Hollandi ja Belgia pangad on viimaste aastate jooksul kohaliku muusikakul- tuuri toetuseks üle kandnud, ilmnes Aafrika riikide näitel, et raha lihtsalt ei jõua küladesse, regioonidesse, lin- nadesse koolimajade ehitamiseks, pil- lide ostmiseks, nootide soetamiseks, muusikapedagoogiliseks hariduseks, õpetajate töötasudeks ega muusikute n-ö „turustamiseks“. Ametlik ja pisut küüniline vastus Euroopas resideeriva Aafrika päritolu tegevmuusiku Eugène Skeefi auditooriumist esitatud küsimu-

sele oli, et eeskätt tuleb õppida, kuidas taotlusi kirjutada. Aafrika muusika etniline omapära on kogu maailma tähelepanu väärinud. Teadusmaailmas aga on üks mõjuvamaid rahvamuusikauurimusi XX sajandil Simha Aromi aka pügmeede rütmitaju kauaaegne jälgimine Aafrikas ning nende polürütmia süsteemide haarav kirjeldus ja klassifikatsioon.

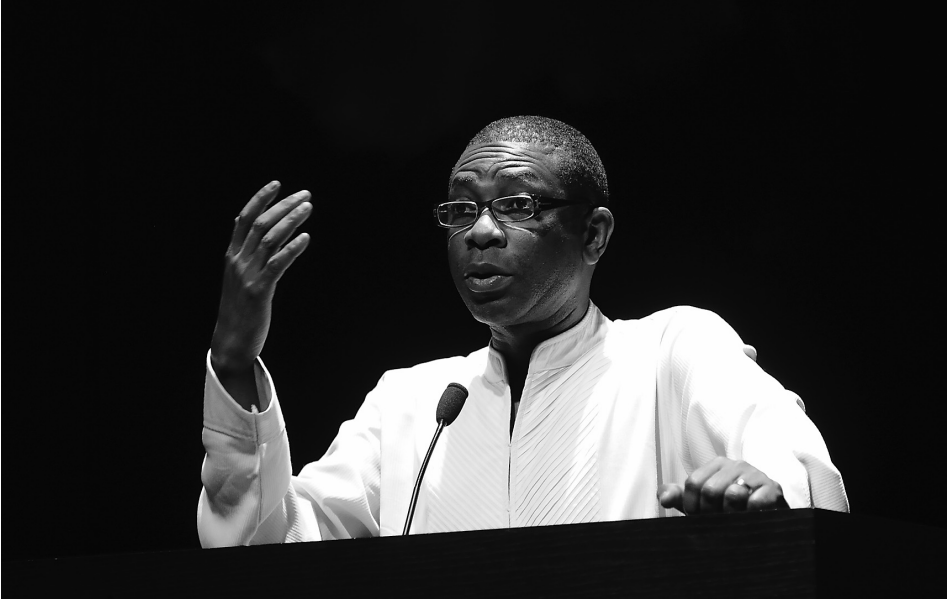
Loomulikult ei saa muusika turumajandusliku leviku tingimustes minetada talle omaseid professionaalseid tunnuseid ega ka sajanditevanuseid traditsioone, mis muusikat sügavamalt iseloomustavad. Selle seisukoha tõi täie ranguse ja vastutustundega esile Hiina delegaat, Fujiani provintsi pedagoogikaülikooli muusikainstituudi professor **Wang Yao Hua**, kellelt kuulsime põhjusi, miks ametlik kultuuripoliitika ei pea võimalikuks juurutada majanduspoliitilisi merkantiilseid meelelahutus-tegevusi ja moodsaid amerikanisme oma muusikakultuuris. Hiina muusikakultuur algab haridusest, haridus aga toetub hiina muusikatradsioonile. Ei peeta mõeldavaks soodustada sellest suuresti erinevate helikeelte survet hiina muusikale. Liigutaval kombel püüdis professor elava muusikanäitega (omaenese lauluesitusega) veenda kuulajaid hiina heliridade peenuses, kus väikseim intervall kahe heli vahel pole pooltoon nagu lääne muusikas, vaid võib moodustada harjumatu kõrvale tunnetamatuid mikrointervallide eripäraseid seoseid. (Siinkirjutaja meelest oli hiina laulukatke solooesitus ettekande teesi illustreerimiseks harukordne kultuurielamus.) Hiina muusikaüliõpilaste liikumine Euroopa ja Ameerika ülikoolides aga toimub juba teistsuguse kultuuri istutamisenäeva haridusega rajatud rahvuslikule

aluspinna ja laiendab nende silmaringi.

Muusika professionaalsusest

Muusika alalõpmata uuenev ilme eeldab professionaalsust. Kui muusika ei vajaks oskusi ja oleks vaid emotsionaalse õndsuse allikas ilma vähimagi vaimse avastuseta, siis ei oleks John Cage'i ega samaväärse tähendusega heliloojate fantastilist loomingut, mis hoolitseb ühtaegu, et interpreet tuleks esitusega kaasa. Või vastupidi, mõelgem Iannis Xenakise sisesunnil loodud pööraselt raskele, inimkõne elementidest koosnevale mürale tema ägedates lamentatsioonides koorile, kus helilooja nagu ei küsikski, kas muusika esitajal on võimalik midagi seesugust tekitada. Ta teab spontaanselt, et ta teisiti ei saa. Selline on iseenesest muusika olemus, mis hõivab alati kõige loomulikumat mõeldaval viisil loojat, esitajat ja kuulajat kommunikatsiooninähtusega, mida nimetatakse musikaalsuseks.

Muusikaloomingu intellektuaalsest eripärest avangardistlikus nüüdismuusikas oli juttu vähemalt ühel sessioonil lühendnimega COPECO, mis lahtiseltatult tähendab „Nüüdisaegne esitus ja kompositsioon“ (Contemporary Performance and Composition). Ka seda sessiooni modereeris EMTA. Temaatilise ettekande pidas Londoni Kuningliku Muusikaakadeemia doktorantuuris kompositsiooni õppiv **Elo Masing**, kes rääkis oma loomingu näitel, et „liites keelpillikvartetile tantsija ja tehes nii kvartetist kvinteti, loome midagi sarnast Mozarti või Brahmsi klarnetikvintetiga. Tantsijast saab keelpillidele võrdne ansamblipartner, kes omab selgelt piiritletud rolli, suhestudes keelpillide muusikalise ja liigutusliku materjaliga. Tantsija liigutuslik materjal on



Senegali päritolu laulja Youssou N'Dour.
Harri Rospu fotod

muusikute tegevusega tihedas seoses. Tulemuseks on koherentne nüüdis-kunstiteos, mis tugineb nii XIX sajandi kammermuusika traditsioonidele kui ka 1960. aastate avangardismile. Jättes valminud teose esituses teatud määral ruumi ka improvisatsioonile, on meil õnnestunud ületada lõhe esitaja ja helilooja vahel, lubades interpreedil aktiivselt osaleda loometegevuses, näidates seega usaldust tema artistlike võimete vastu". Samal sessioonil pakkus suurt huvi tšiili päritolu Belgia Leideni ülikooli doktorant **Juan Parra Cancino** esinemine elektroakustilise muusika tulevikku ulatuvast potentsiaalst, kus ta kinnitas oma *live*-elektroonilises esituses muusika arvutiinterpretatsiooni kaugeleulatuvaid seoseid esituskunstiga. On ilmne, et arvutimuusikat ei tee siiski mitte niivõrd masin, kui võrd inimene selle taga. Elektroonilised vahendid (arvutiprogrammid) on meile lähemale toonud ka muusikaheliga toi-

muvad protsessid ja nendest lähtuva inspiratsiooni, mida oligi ettekandega tahetud öelda.

Epiloog

Siin põgusalt kirjeldatud suurfoorum lõppes eriti oodatud sündmusega. Kumus kohtus delegaatidega üks kahest foorumi peakõnelejast, maailmas tuntumaid ja armastatuid Aafrika lauljaid, Senegali päritolu **Youssou N'Dour** (1959), mustanahalise Aafrika sotsiaalselt ühiskonnatundlik esindaja, kes kuulutab sallivust ning käsitab Aafrikale iseloomulikke etnilist multikultuursust kui dialoogi. Üks temaga tehtud kolmest filmist, kus mängitakse Musta Mandri muusikat orjakaubanduse algusajast, kujutab tähendusrikkast turneed Gorée saarele ja Ameerika Ühendriikidesse (2007). Youssou N'Dour on oma kunstikäsitluses moodsa räpparina panustanud ohtralt Senegali keele- ja kultuurierinevusega arvu-

kate etniliste rühmade ning eksiilkogukondade rahvuslikule ühendamisele. Talle on määratud IMC ja UNESCO muusikaauhind (2004), samuti Yale'i ülikooli audoktori kraad muusika alal (2011). Laulja eeldab ja soovib näha ka tänapäevamõiste „loovmajandus“ panust Aafrika muusikaelu majandusliku võimsusse ja selle kaudu kultuurilise võimekuse tõusu.

Nagu näitas kogu kolm päeva kestnud mõttevahetus, on muusika sotsiaalne olemus jõuliselt üleilmne. See loob eelduse, millele rajatakse ka muusikaväline ärristrateegia, muusika turustamine, ning pole kahtlust, et tänapäeval vajatakse muusika sotsiaalseks funktsioneerimiseks ka hästiorganiseeritud ametkondi. Seda kinnitab üleilmse muusikanõukogu strateegia, selle arendusstipendiumid programmidele või projektidele, mis toetavad UNESCO ja IMC välja kuulutatud võõrandamatuid õigusi muusikaga tegelda. Sel aastal oli IMC ja UNESCO muusikaliste inimõiguste auhinna (Musical Rights Award 2011) üldvõitja Austraalia Muusikanõukogu programm „Mängida, et elada“, mis näeb ette kõigi õigusi õppida muusikakeelt ja -oskusi, väljendada end muusika abil ning lülituda muusikasse musitseerides, kuulates, luues ja teadmisi vahetades.

Foorumiteema lõpetuseks on iseloomulikud rootsi/etiopia ühenduse SELAM eetilised ja esteetilised hoiakud, mis väljendavad muusika seisundit meie meeltes: „Muusika hõivab ajukoos need alad, mis tunnevad ära ruumi ja aja. Võimekus eristada helisid, helikujundeid, rütmi, harmooniat ja muusikalisi struktuure nõuab kogemusega seotud kognitiivseid oskusi. Laulmise, pillimängu või muusikakuulamise isiklikud kogemused räägivad,

et muusika võib äratada meis hulga inimlikke tundeid rõõmust kurbuseni, kirglikust vihkamisest kirgliku armastuseni, erapooletusest kangelaslikkuseeni. Tunded võivad puhkeda silmapilk ja keele vahenduseeta. Muusika toimib teraapiliselt, sest aitab inimestel väljendada oma tundeid, mälestusi, kogemusi ja unistusi. [- - -] Muusika aktiveerib jõuliselt meie intellektuaalset ja emotsionaalset isiksust ning äratav meis sügavamat ja terviklikumat enesemääratlusvõimet palju vahetumalt kui see toimuks keele abil, mis selleks on sageli isegi võimetu.” (Hassler, L. & Greenwald, M. 2008. Music's power to makes peace. – Music in troubled soils. Bonn: Haus der Kultur, 10). Sellisel mõeldes jõuab järelduseni, et nagu teisedki kunstiliigid, on muusika keeruline ajatu nähtus, millele sotsiaalsed muutused saavad olla üksnes taustsüsteemiks.

Kommentaariid:

¹ Pärast IV IMC üleilmset foorumit toimus Tallinnas IMC 34. peassaamblee, kus kuulati juhataste tegevus- ja finantsaruannet perioodist 2010–2011, revisjoni tulemusi ja uute liikmesorganisatsioonide esindajate lühisõnavõtte. Valiti Rahvusvahelise Muusikanõukogu (IMC) juhatus aastateks 2012–2014, kus presidendina jätkab Frans de Ruiter. Oma korralise aastakoosoleku pidas Euroopa Muusikanõukogu (EMC).

² IV IMC 2011 foorumi kohta on avaldatud tutvustusi ja artikleid ajakirjanduses ning ülevaateid rahvusvahelistel internetiaadressidel. Vt nt Henrik Melius. Muusika ja sotsiaalsed muutused. – Sirp 23. IX 2011; Evi Arujärv. Muusika nõiatrumm ja kontraste täis maailm. – Sirp 14. X 2011, lk 16, jt. IV IMC foorumi sündmusi on võimalik vaadata fotograaf Vahur Lõhmuse veebisaidil aadressil <http://www.ema.edu.ee/galerii/?id=29>. Galerii sisaldab 1187 fotot.

„NYYD 2011“

Festivalimuljeid hilisemate täiendustega

MERIKE VAITMAA

Küsimusele, miks 2011. aasta festivalile oli nimeks antud „Tulevikusümfooniad“, kavast vastust ei leia. Ühtki sümfooniat ei mängitud. Vaevalt tähendas nimi popmuusika kõlakeskkonnas elava teismelise vaatenurka, mille järgi kõik väljaspool poppi on „mingi sümfooniavärk“. Mis puutub tulevikku, siis – ajalugu ei hooli ennustustest, iga uus tulevik on toonud üllatusi, ja oleks masendav, kui see oleks teisiti. Heli-loomjad elavad ja kirjutavad olevikus, igaüks omas.

Nime küsimus on siiski kõrvaline, enamik „NYYDe“ on saanud suurepäraselt läbi erinimeta. Küll võib leida kindlaid teemasid, nii tavapäraseid nagu külalisheliloojate portreed ja eesti esiettekanded kui ka spetsiifilisemaid, seekord „Alice imedemaal“ muusikas ja rühmaimprovisatsioon, kuid kõik kontserdid ei mahu nende alla. Esimese, 1991. aasta „NYYDi“ eel lubati olla avatud kõikidele stiilidele ja suundadele ning ollakse seniajani.

Näen kaasaja muusikat ja meid, heli-

James MacMillan (Suurbritannia).



loojaid, kui kontrakultuurilise väljakutse esitajaid maailmale, lärmile, (...) katsetele seisata mõistuse ja südamel kasutamise. Lõpuks tüdinevad ja väsivad inimesed banaalsustest ning hakkavad otsima tõelisi väärtusi, mis võiksid täita nende elu.

Need lootusrikkad read on kirja pannud **James MacMillan** (1959), üks kahest peakülalisest; nagu muusikas, on ka tema ajakirjanduslikes sõnavõttudes paatost ja võitlejakirge, olgu teemaks süvamuusika positsioon ja muusikahariduse kvaliteet, šoti rahvuslus või religioon. Šotimaa dramaatiline ajalugu ja legendid ning katoliiklus on ka tema loomingus tähtsad ained ja allikad.

Teine peakülaline, austria helilooja **HK (Heinz Karl) Gruber** (1943) näib seniajani nautivat „paha poisi“ mainet, mille ta sai enam kui kolmekümne aasta eest läbilöögiteosega „Frankenstein!!“, aukartuseta mängus mitmesuguste kirjaviisidega, nende seas saksa

rikkalik kabareetraditsioon. Temagi on omamoodi võitlejahing, nagu ilmnes ka lõppkontserdi eel toimunud vestlusest Ülo Kriguliga, kus ta kõneles „õige“ ja „vale“ uue muusika vastasseisust, tundes ilmset uhkust oma positsiooni üle viimase esindajana. Üllatas ainult, et ta ei pea silmas nüüdisaja, vaid 1950.–1960. aastate avangardi aegseid diskussioone (analoogiliselt osutus „see, mida prantslased teevad“, tema mõttekäigus Debussy ja Raveli tehtuks).

Peakülaliste muusika polnud Eestis tundmatu, kumbagi võis nüüd kuulda kahel kontserdil, millest ühte juhatas helilooja ise. Kammerorkester **Britten Sinfonia MacMillani** juhatusel alustas festivali ja **ERSO Gruberi** juhatusel lõpetas.

Ligi poole tunnine „Tryst“ (1989) tutvustas MacMillanit kui Stravinski suure muusikasugupuu ühte haru: erk ja mitmekesine rütm, huvitav kirjaviis,

HK Gruber (Austria) ERSO proovis.
Harri Rospu fotod



eriti puhkpillidele; kuid ta on ebastravinskilikult dramaatiline ja narratiivne. Oboekontserdis (2010) kujunes tähelepanukeskmeks solist **Nicholas Daniel** – üks tänapäeva supervirtuoose, kelle mäng ülikõrges registris, uskumatu liikuvus kiires tempos, multifoonia jt erivõtete valdamine ning ühtlasi kantileeni avar mahlane toon, mida oboel harva kuuleb (ju tal on ka väga hea pill!), panid publiku vaimustusest hõiskama.

Lisapala, **Edward McGuire'i** (1948) „Fiddler's Farewell” kõlas kenasti romantiliselt, kuid põhjusega: selle aluseks on XVIII sajandi šoti ballaad viiuldavast kriminaalist nimega James MacPherson, kes 1700. aastal üles poodi.

On ääretult sümpaatne, et MacMillan kasutab dirigendina juhust esile tuua endast märksa vähem tuntud šoti heliloojaid. Vahel teeb ta sama ka heliloojana. **Tõnu Kaljuste** juhutatud **Eesti Filharmoonia Kammerkoori** ja **Tallinna Kammerorkestri** kontserdil kõlanud „Cumnock fair” klaverile ja keelpillidele (1999) põhineb XIII sajandi helilooja, just Cumnocki maakonnas elanud John Frenchi tantsumeloodiatel. Laadamelu vaimukalt (laadanaljadeta!) edasi andev „Cumnock fair” oli kontserdi tore keskosa avaloo Sinfonietta (1991) ja suurteose „Seitse viimast sõna ristilt” (1993) vahel.

„Seitse viimast sõna ristilt” („Seven Last Words from the Cross”) segakoorile ja keelpillidele pole suur üksnes mõõtmetelt (ligi 40 min), see on suur muusika täis kibedust, valu, vahetut väljendusjõudu, ühtlasi targalt kavandatud ja kirjutatud. Peale evangeeliümide „seitse sõna” on kasutatud ka väikseid tekste erinevatest liturgia osadest, enamasti sündmuskohta ja atmosfääri kujundavates lõikudes ja tausta-

des, millest siis Jeesuse sõnad selgesti esile tõusevad. Koorilt nõuab teos palju, olles valdavalt kaheksahäälne, kusjuures kõigil häälerühmadel tuleb sageli laulda kõrgregistris. Esitus oli adekvaatne ja hea tervikjoonega, paraku pole aga kooril enam seda imeliselt kirkast ja ühtlast kõla, mille töötas välja Tõnu Kaljuste rohkem kui kahekümne aasta vältel, mis ei kadunud ka koosseisu muutudes või siis, kui kontserdil puudus mõne rühma esilaulja, ning mis säilis ja täiustus Paul Hillieri peadirigendiks olles. Kõla, mida mäletan ka MacMillani „Seitse sõna...” ettekandest 2001. aastal, samuti Kaljuste juhatusel. Nüüd kuulub sopranirühm „kõhn”, koguni kahinatega, sügavaid basse aga kooris polegi enam. Kahju.

HK Gruberi Tšellokontserdi (1989) esitasid **Leho Karin** ja **Tallinna Kammerorkester Risto Joosti** juhatusel. Puhtromantiline algus pani arvama, et mulje Gruberist kui üleni bravuurikast heliloojast on ekslik, kuid peagi jõuti uljate stiilimängudeni, milles võis kuulda küll Johann Straussi, küll Stravinskist ja Kurt Weilli, koguni Alban Bergi meloodiajooni. Endise kontrabassimängijana oskab Gruber loomulikult keelpillidele vigurlende kirjutada. Leho Karin mängis soolopartiid hiilgavalt, polnud põhjust puudust tunda superstaar Yo-Yo Ma'st, kellele partii on kirjutatud.

Festivali lõppkontsert **ERSOIt** oli tervenisti **HK Gruberi** muusikast, ta ise juhatas. Kolmest teosest – löökpillikontsert „Rough Music” („Toores muusika”, 1982–1983), „Northwind Pictures” („Põhjatuu pildid”, 2011), mis põhineb ooperi „Der Herr Nordwind” (2003–2005) aariatel, ja „Dancing in the Dark” („Tantsides pimeduses”, 2002) – võis kõige selgema pildi saada löökpillikontserdist; viima-

se osa pikk aeglane algus oma „lõputu“ meloodiaga võib pühenduses nimetatud Henri Sauguet' ja Erik Satie kõrval olla inspireeritud ka Ravelist, nimelt G-duur klaverikontserdi keskosast. Valdav osa soolopartiist on marimbale; **Colin Currie** näol oli ootuspäraselt taas tegu väga hea solistiga.

Suurem osa lõppkontserdist kannatas jõhkralt tugeva heli all. Ühtlase üliforte (ffffff...) tõttu polnud kuigi palju kuulda, mis toimub orkestri sees – faktuur muutus tohutuks läbipaistmatus helibriketikts. Ju siis autorist dirigent nii tahtiski, sest tema jõuliste nurgeliste žestide seas ei märganud ühtegi orkestrit vaigistavat. Võib-olla eksisin, spetsiaalselt ju seda ei jälginud? Pärast kontserti vastu juhtunud orkestrant kinnitas, et tema ka ei märganud. Vähe sellest, proovides oli dirigendi pidev rahulolematuus tulnud hoopis sellest, et orkester ei mängi piisavalt valjusti...

Kuna teiste dirigentide juhatusel tehtud helisalvestistes kõlavad samad teosed mitmekesisemalt, tuleb arvata, et dirigent Gruber polegi kõige usaldatavam Gruberi muusika interpret, ja parimaks kontserdimuljeks temast jääb noorusvärsk „Frankenstein!“, mille 1999. aastal esitas NYEYD Ensemble Olari Eltsi juhatusel.

„Alice imedemaal“

Selliselt pealkirjastatud ERSO kontserdi suurema osa hõivas kaks ulatuslikku värvipillerkaaritavat lugu. **Unsk Chini** (1961) stseenid tema samanimelisest ooperist (esietendus 2007 Münchenis) ja on kokku pandud alles hiljuti. **David Del Tredici** (1937) „Vintage Alice“ (1972, „Margi-Alice“?) põhineb raamatu peatükil veidrast teelaudkonnast. Osales kaks külalislauljannat, mõlemal kaunis tämber ja briljantne laulu-



Lõuna-Koreast pärit, praegu peamiselt Berliinis resideeriv helilooja Unsuk Chin.

Foto internetist

tehnika, mis tähendab ka oskusi kasutada erisuguseid hääletekitamisi viise ning ilmestada teksti erinevate häälevärvidega. Sopran **Karen Wierzba** esines mõlemas teoses, metsosopran **Belinda Williams** ainult esimeses. Del Tredici kasutab kammerorkestri kõrval folkansambli (kaks sopransaksofoni, mandoliin, tenorbandžo ja akordion), mille esituskoosseis oli rahvusvaheline (pillide järjekorras: **Siim Aimla** ja **Danel Aljo**, **Ricardo Sandoval** Hispaaniast, **Wim Hoogewerf** Prantsusmaalt ning kolmanda eestlasena **Sirje Mõttus**).

Tõenäoliselt jõudis Saksamaal elav lõunakorealanna Unsuk Chin Carrolli romaanide „Alice’s Adventures in Wonderland“ ja „Through the Looking-Glass“ (Jaan Krossi tõlkes „Alice imedemaal“ ja „Alice peeglitagusel maal“) juurde tänu oma õpetajale György Ligetile, kes ju korduvalt kinnitas, et „Alice“ on tema lemmikraamat. Ameeriklane David Del Tredici sattus oma esimese Alice’i-ainelise loo-

ga „Pop-pourri” (1968) Carrolli lum-musesse ligi kahekümneks aastaks, mil kirjutas kas Alice'i-romaanide või nende kirjanduslike käsitluste tekstidele paarkümmend suuremat teost (pealkiri „Vintage Alice” tulenebki sellest, et tegu on Carrolli romaani ja mitte kommenteerijate tekstiga), lisaks laule „Alice'i” värssidele; veel 1994. aastal valmis „Heavy Metal Alice” (!) vaskpilkvintetile.

XIX sajandi keskpaiku kirjutatud „Alice imedemaal” olevat kõige rikkalikumalt uuritud ja tõlgendatud (vahel ka ületõlgendatud) lasteraamat. Täiskasvanute jaoks seisneb selle võlu eriti sõnakasutuses, tekst on täis sõnamänge, naljakaid (pseudo)süllogisme jpm. Lapsedki armastavad sõnamänge ja võivad samas olla rabavalt loogilised, ehkki „Alice'is” võib neile tähtsam olla peadpööriv fantastiline sündmustik. Kuna bukletis polnud teksti (ei tea, kas kavalehel ainult ingliskeelse teksti trükkimine olnuks keeleseaduse vastane?) ja muusikasse kirjutatud sõnad ei saagi kontserdi ajal täielikult kuulajani jõuda, võis ainult üldjoontes taibata, et nii mõlema helilooja muusika kui ka lauljate rikkalikud väljendusvärvid on seotud teksti nüanssidega.

Unsus Chini „Alice” on igas mõttes oleviku muusika, karakterid ja tegevus väljenduvad eeskätt kõlažestides, instrumentide, eriti löökpillide fantaasiaküllases kasutamises.

Kontserdil hakkasid kaks „Alice'it” omavahel rivaalitsema ja õhtu teises osas kõlanud Del Tredici teos jäi otustavalt Unsus Chini varju, tundudes tüütu pastišina. Alles hiljem, suuresti tänu täpse tekstiga taaskuulamisele, avastasin selleski palju teravmeelset ja toredat, eriti koloriitsetes folkansambliga osades.

Kõik Del Tredici biograafiad algavad tema nimetamisega uusromantismi isaks. „Vintage Alice'il” (1972) pole sellega siiski midagi pistmist. Pöörde tõi alles „Final Alice” (1976), Del Tredici esimene läbinisti tonaalne teos (pealkiri ei tähenda kaugeltki Alice'i-aineliste teoste rea lõppu, vaid et tekst pärineb raamatu viimastest peatükkidest). „Vintage Alice'is” valitseb aтонаalne mõtlemine koos 12-helisuustemiga, mis tollal polnud USA heliloojate enamiku jaoks üksnes professionaalide keskkonnas aktsepteeritud, vaid ka tõeliselt kõitev kirjaviis.

Paigutine tonaalsus on tingitud kahest muusikalisest tsitaadist. Carroll parodeerib lastelaulu „Twinkle, twinkle, little star” tekstiga *Twinkle, twinkle, little bat* (niisiis tähe asemel nahkhiir, hiljem ka kärbes) ja Del Tredicile tundus, et värssse ei saa lahutada meloodiast, mida kasutab mitmekesiselt ja vaimukalt. Teiseks, kõiki Ärtuemanda (*Queen of Hearts*) etteasteid kuulutab Briti hümn *God Save the Queen* pompoosses ja groteskses seades; see ameeriklase nali muutub kordustes siiski tüütuks.

Kontserdi teise osa algul mängitud **Charles Ives'i** väike „Külakapelli marss”, Ives'ile iseloomulik n-ö elust maha kirjutatud muusikaline segadus, sobis hästi Del Tredici „soojenduslooks”.

Kontserdi esimene osa algas **Helena Tulve** teose „Anastatica” esiettekan-dega. Mis on Tulvel tegemist „Alice'iga”? – Mitte kui midagi.

(Järgneb)

MITTESÜMFOONILINE TÜÜR

KERRI KOTTA

CD: ERKKI-SVEN TÜÜR. ÄRKAMINE. Ondine 2011, ODE 1183-2
Eesti Filharmoonia Kammerkoor, Sinfonietta Riga, dirigent Daniel Reuss. „Ärkamine” (2011), „Rändaja õhtulaul” (2001), „Insula deserta” (1989).

Muusikalise interpretatsiooni analüüsimine ei ole üldreeglina lihtne ülesanne. Sellel on mitmeid põhjusi. Esiteks on nimetatud nähtus võrdlemisi holistlik ning interpretatsiooni „osadeks lahti võtmine” ei pruugi selle kohta veel midagi olulist öelda. Teiseks

on seda moodustavate komponentide arv võrdlemisi suur ning nende süsteemaatiline käsitlemine lühikeses kontserdiarvustuses lihtsalt ebapraktiline. Seetõttu ei jõua interpretatsiooni kohta antavad hinnangud sageli kaugemale ebamäärase sisuga metafooridest, mille kaudu püütakse väljendada iseeneest adekvaatset, kuid subjektiivset ja sellisena kommunikatiivses mõttes paratamatult „tõlkimatut” muljet.

Ka Erkki-Sven Tüüri CD-l „Ärkamine” kõlava muusika esituse iseloomulike tunnuste kirjeldamine



nõuab enamat kui muljete pelk kujundlik ümbersõnastamine. Põhjuseks oli plaadi esimese kuulamisega kaasnenud raskesti määratletav ebamugavustunne, mida ei muutnud olematuks ka kvaliteetne esitus. Daniel Reussi interpretatsioonis näis nagu midagi puuduvat, kusjuures probleemiks ei olnud lihtsalt dirigendi tavapärasest mõnevõrra erinevad tõlgenduslikud otsused, vaid pigem teistsugune mõtteviis, arusaam sellest, kuidas Tüüri teoste struktuuri tuleks üldse reaalselt kõlavaks muusikaks tõlkida. See kõik pani aga omakorda mõtlema esituslikele mõtteviisidele üldisemalt ning sellele, milliste mõtteviiside abil võiks sellel plaadil kõlava muusika esitust kirjeldada.

Esituslikke mõtteviise formaliseerides võib kasutada interpretatsioonilise fookuse mõistet. Mõiste „fookus“ all pean ma silmas ala, kus esituslik pinget või intensiivsus väljendub suurimal võimalikul viisil. Olenevalt teose vormi- või struktuuritasandist võib fookus viidata nii motiivi, lühema või pikema fraasi, muusikalise lause, suurema vormiosa või isegi kogu teose(osa) kulminatsioonile. Kuid nii on see eelkõige narratiivses muusikas. Staatilises või avatud vormiga muusikas võib fookus hõlmata ka kas kogu teost või selle olulist osa, olemata seejuures sellest väljapoole jääva liikumise lähe või eesmärk. Eespool öeldust tuleneb, et fookus on nähtusena suhteline ning et fookuste võimalik arv teoses pole täpselt määratud.

Nagu eelmisest lõigust juba tegelikult ka ilmneb, võib fookus väljenduda nii liikumise eesmärgi, lähte kui ka n-ö asjana iseeneses. Esimesel juhul avaldub fookus muusikalise protsessi kulminatsioonina. Fookuse sellise

käsitluse puhul saab rääkida ka *telos*-mõtlemisest, s.o eesmärgile suunatud mõtlemisest. Teisel juhul avaldub fookus muusikalise protsessi käivitajana, kusjuures muusikaline protsess ise on mõistetav fookuse energeetilise inertina. Sellise fookuse käsitlemise puhul võib rääkida ka impulssmõtlemisest. Kolmandal juhul pole fookus (kui ala) sellest väljapoole jääva liikumisega üldse seotud, st fookus on ala, kus esitusliku pinget või intensiivsuse tase on konstantne. Sellisel puhul võib rääkida staatilisest mõtlemisest või lihtsalt staatikast.

Peab kohe rõhutama olemuslikku erinevust kahe esimese ning kolmanda mõtlemistüübi vahel. *Telos*- ja impulssmõtlemise puhul on üldiselt võimalik hinnata fookuse suhtelist kaalukust ehk teisisõnu – fookuste vahel eksisteerib teatav hierarhia (fookus kui motiivi kulminatsioon erineb oma kaalukuselt oluliselt fookusest kui tervikteose kulminatsioonist; võib öelda, et viimati mainitud fookus hõlmab esimest, kuid mitte vastupidi). Staatika puhul aga selline mõtlemine ilmselt võimalik ei ole; kuna fookusest ei jää midagi väljapoole, st erinevalt *telos*- ja impulssmõtlemisest ei käsitleta fookust siin kontekstuaalse nähtusena, siis esindab selline fookus alati „süvatasandit“ (või pole tasanditest rääkimine siin enam ilmselt üldse mõttekas).

Kirjeldataud interpretatsiooniliste mõtteviiside puhul ilmneb veel üks huvitav tendents – nende „kallutatud“. *Telos*-mõtlemine on kaldu vormi süvatasandite poole. Nimelt on eesmärgile suunatud mõtteviisile omane teatav „kiirustamine“. Ees ootavaid fookusi (kulminatsioone) silmas pidades kaldub *telos*-mõtlemine lokaalseid muusikalisi sündmusi (sh lokaalseid

kulminatsioon) mõneti alatahtsus-tama, neist „üle sõitma“. Seetõttu ei ammendu lokaalse kulminatsiooni energeetiline potentsiaal seda tüüpi interpretatsioonis päris täielikult, vaid osa sellest justkui „talletatakse“ tuleviku tarbeks. Mainitud „tulevikuks“ on aga tavaliselt teose põhikulminatsioon. Just pidev suunatus struktuuralselt aina olulisemate kulminatsioonide poole suunab *telos*-mõtlemist eelkõige sügavamate struktuuritasandite artikuleerimise suunas. Impulssmõtlemist iseloomustab aga pigem suunatus detailidele. Sellise mõtlemise teljeks on keskendumine hetkile, kus impulsist, st fookusest saadud energia hakkab ammenduma, et siis anda uus impulss. Staatikat võib eespool kirjeldatud kontekstis pidada neutraalseks.

Muidugi on kõik eelkirjeldatud mõtlemistüübid abstraktsioonid, st teatavat tüüpi mudelid, mis konkreet-ses esituses esinevad omavahel põimituna alati koos. Sellest hoolimata võib erinevate interpreteerimistraditsioonide puhul rääkida ühe või teise mõtlemistüübi domineerimisest. Näiteks akadeemilist, klassikalise-romantilist traditsiooni on üldjuhul iseloomustanud *telos*-mõtlemine (viimasel ajal võib siin täheldada ka mõningaid muutusi), vanamuusika traditsiooni, pean silmas eelkõige barokkmuusikat, aga pigem impulssmõtlemine. Staatika domineeriva interpretatsioonilise mõtlemistüübina iseloomustab aga korduste muusikat (minimalism) või staatilist muusikat üldisemalt. Ent kindlasti saab teatavate mõtlemistüüpide domineerimisest rääkida ka konkreetsete interpretide, sh dirigentide puhul.

Kuid veel enne Reussi Tüüri-tõlgenduste analüüsimist peaks ütleva paar sõna ka plaadi kohta terven-

ti. Kõigepealt tuleb tunnustada selle läbimõeldud ülesehitust. CD-l kõlab kolm teost: plaadi mitmeosaline nimilugu „Ärkamine“, „Rändaja õhtulaul“ ja „Insula deserta“. Esimese puhul on tegemist Tüüri ühe hilisema tööga (2011); see on kirjutatud Tallinna kui Euroopa kultuuripealinna 2011 tellimuseel. Teine teos pärineb aastast 2001 ja on loodud Eesti Filharmoonia Kammerkoori 20. aastapäevaks. Kolmandat teost eraldab eelmisest omakorda rohkem kui kümme aastat (valminud 1989) ning seda võib pidada Tüüri kui helilooja läbimurdeteoseks üldse. Seega hõlmavad nimetatud kolm helitööd ajaliselt suurema osa Tüüri aktiivsest tegutsemisest eesti süvamuusika ühe olulisema loojana.

Teoste järjestamine hilisemast varasemani on samuti põhjendatud; see asetab peamise rõhu ühelt poolt plaadi nimiloole, kuid laseb aimata ka loomingulist teed, mis on toonud helilooja käesoleva CD nimilooni. Osade sellisel järjestamisel on veel ilmselt ka teine mõte. Kui „Ärkamine“ kõlab nii koori kui ka orkestri esituses, siis „Rändaja õhtulaul“ on kirjutatud segakoorile *a cappella* ning „Insula deserta“ keelpillorkestrile. Seega on jutuks olev CD ka hea näide helilooja vokaalsest ja instrumentaalsest mõtlemisest ja nende mõtlemisviiside ühendamisest.¹

Interpretatsioonilistest õnnestumistest rääkides tuleks esile tõsta kahte momenti: faktuuri õhulisust ja peenust, millega kaasneb väga kompaktne kõla, ning staatiliste löikude sügavat läbitunnetatust (dirigent andis interpretidele piisavalt aega end rahulikult ära kuulata, laskmata samal ajal muusikalisel pingel langeda). Esimese puhul peab mainima nimiteose alaosasid „Christus resurrexit“ (I), „Ei ma mõis-

ta palvet teha" (Juhan Liiv) ning keerukal polüfoonilisel faktuuril põhinev „Easter proclamation“. Teise puhul aga instrumentaalseid intermeediume osade „Ei ma mõista palvet teha“ ja „Haec dies“ ning „Christus resurrexit“ (II) ja lõpuosa „Imeline ärkvelolek“ vahel. Analooziliste õnnestumiste hulka kuulub ka Ernst Enno tekstidel põhineva „Rändaja õhtulaulu“ lõpulõik.²

Samas jäi mulje, et suurematesse kulminatsioonidesse minekul nappis jõudu. Mainitud „jõu nappus“ andis ennast näiteks tunda kolmandas alaosas „Keegi ei tea oma nime“ (Jaan Kaplinski) ning mõnevõrra vähemal määral teise „Christus resurrexit“ ettevalmistusel ja selle kulminatsioonis. Samuti hakkas häirima juba mainitud kolmanda, Kaplinski tekstil põhineva alaosa teatav monotoonus. Siin tuleb muidugi tõdeda, et vormiliselt ongi teose kõige kriitilisemateks lõikudeks just ilmselt teine ja kolmas osa, mis mõlemad põhinevad kindla materjali üsna pikaajalisel variatiivsel kordamisel ning võivad seetõttu muutuda esituslikult üsna kergesti ühekülgses. Tundub, et pikemad tõusud õnnestusid dirigendil eelkõige siis, kui helilooja seda oma materjalise selgelt toetas. Hea näide on „Rändaja õhtulaulu“ kulminatsiooni viiv pikk tõus, mis põhineb aina kiireneval ostinaatsel rütmil.

Kui üritada eeltoodu põhjal määrata dirigendi interpretatsioonilisi eelistusi, siis võib täheldada kontsentreerumist detailidele. Seega esindaks Reuss interpreedina kas impulssmõtlemist või staatikat. Näib, et eesmärgiks on olnud tekitada detaili sisemise laetuse kaudu fluidum, mis muudaks muusika kandvamaks ka kauemaks. Ja nagu öeldud, õnnestub see eelkõige staatilistes lõikudes. Kulminatsiooni viiva-

tes lõikudes näib selline taktika osutuvat aga mõneti ebapiisavaks: vormiliselt kaugemaid eesmärke seadmata ei tekkinud piisavalt „kasutamata energiat“, mis saanuks olulisemates kulminatsioonides vallanduda. Teisisõnu, sisekaemust oleks pidanud tasakaalustama mõnevõrra suurem ekspansiivne jõud.

Mingis mõttes interpreteerib Reuss sellel plaadil Tüüri nagu barokkheliloojat. Ta ei mõtesta tema muusika pikki liine hilisromantiliste „lõpmatute“, aina uute tippude poole pürgivate meloodiatena (*telos*-mõtlemine), vaid pigem paljudest pisikestest lülidest koosnevate kettidena (impulssmõtlemine). Mainitud keti lülisid, lühikesi motiive, vaadeldakse omakorda aga just nagu baroklike afektide muusikalisi väljendusi. Sellega kaasnev iseloomulik keskendumine (fokuseeritus) olevikule, mis sageli iseloomustab ka barokk-teoste head esitust, domineerib ka siin, ning ilmselt oli just see esituse aspekt artikli alguses mainitud ebamugavustunde üks peamisi põhjusi. Samas, plaati uuesti kuulates hakkas selline esitus ennast minu silmis aina rohkem õigustama. Lõppude lõpuks on Tüüri muusika piisavalt rikas, et võimaldada erinevaid, kuid võrdselt veenvaid sissevaateid.

Kommentaariid:

¹ Kui plaadi kontseptuaalset ülesehitust ja selle saateteksti (Gerhard Lock) võib pidada õnnestunuks, siis selle kujundus jätab mõnevõrra lohaka ja pisut odava mulje. Märkasin mõningaid trükivigu ning kohast ebajärjekindlust bukleti küljendamisel.

² Heale kõlale aitas kindlasti kaasa ka salvestuskoha valik – Tallinna metodisti kirik.

OLAV ROOTSI ELU SÜMFOONIA

TOOMAS VELMET

Dokumentaalfilm „Roots, sada aastat sõda ja muusikat“ (Estinfilm, Content Providers, 2011, 58 min). Stsenarist ja režissöör: Katrin Laur. Produtsent: Paloma Krõõt Tupay.

Esilinastus kinos Artis 7. septembril 2011.

Katrin Laur on sündinud Tallinnas, õppinud Moskvas ÜRKIs, elanud ja töötanud Saksamaal (1982–2007) ja töötab nüüd Tallinna Ülikooli Balti filmi- ja meediakooli (BFM) õppejõuna. Ta on teinud mitu dokumentaalfilmi ja mängufilmid „Ruudi“ (2006) ja „Surnuaiavahi tütar“ (2011). Paloma Krõõt Tupay on elukutselt jurist ja töötab siseministri nõunikuna.

Ehk olen pika taibuga, kuid hoolimata arvukatest vaatamiskordadest ei ole minuni jõudnud mõte, kuidas mõista filmi pealkirja „Roots, sada aastat sõda ja muusikat“. Ilmselt pole filmimaailmas sel vist tähtsustki, peaasi, et tõmbab tähelepanu.

Tartumaal Üderna vallas sündis 1910. aastal poisslaps Olav, perekonnanimega Roots. Siit formaalne ajend filmi tegemiseks – Olav Rootsi sünnist möödus 2010. aastal 100 aastat. Kui palju on Eestis inimesi, kellele see nimi midagi ütleb? Hästi, ei peagi liiga palju olema. Küsime siis nii: kui palju on Eestis muusikuid, kes oskavad lisada midagi sellele nimele? Tean meest, kelle kabineti seinal on Rootsi portree juba aastakümneid. See on Ivalo Randalu. Ja veel mõningaid muusikuid, kes temast palju rohkem teavad kui, et „ta

oli vist dirigent“. Minu mälestustes on see nimi olnud üle poole sajandi, teda tutvustas mulle mu õpetaja tšellist Laine Leichter, kes vestlustes võrdles kõiki dirigente Olav Rootsi ja kasuks ei tulnud see ühelegi neist. Laine Leichter oli Olav Rootsi õpilane kammermuusikaklassis, tema abikaasa, muusikateadlane Karl Leichter, Rootsi noorpõlvesõ-

Olav Roots 1930. aastate algul.



ber ja mõttekaaslane Tartu päevilt koos Eduard Tubinaga. Olav Roots sai oma muusikahariduse Tartu Kõrgemas Muusikakoolis, kus õppis heliloomingut Heino Elleri ja klaverit Artur Lemba juures. Niisiis, tegemist on eesti pianisti ja heliloojaga, kellest me tegelikult suurt midagi ei tea.

ERSO ajaloos on Olav Roots fikseeritud orkestri esimese peadirigendina. See vastab tõele, kuigi see juhtus alles kolmteist aastat pärast orkestri asutamist, st 1939. aastal. Sel ajal dirigendiks ei õpitud, vaid hakati. Roots ise on defineerinud dirigendiks olemist järgmiselt: kõrge muusikaline haridus ja maitse; tahtejõud, järjekindlus, püsivus, kiire otsustusvõime; rütmitunne; kuulmine; võime üheaegselt sugereerida, kaasa elada, kuulata ja kontrollida; oskus lühidalt ja asjalikult seletada, ennast arusaadavaks teha. Siin on tegemist päris täpselt sõnastatud eeldustega, mille olemasolu lubab dirigeerimisega tegelda ja mis olid olemas ka Rootsil.

Filmi saamisluгу lähtub üsna loogiliselt eelnevast, kuid seostub siiski põneva ja ootamatu tõukega. Nagu öeldud, Katrin Laur õppis Moskva kinematograafiainstituudis, kus teatavasti oli üliõpilaste hulgas ka palju välismaalasi, ka Ladina-Ameerikast pärit tudengeid. Üks kolumblasest kaastudeng olevat pärinud Katrini rahvuse järele ning saades vastuseks „eestlane“, reageerinud ootamatult teadvalt: „Oo – Olav Roots!“ Sellest sai alguse huvi ja huvile järgnes tegu, siis kui see oli juba võimalik.

Colombias on Olav Roots pärjatud aukodanikuks (1967) ja pealinna Bogotá konservatooriumi suur auditorium (kammersaal), kus praegugi toimuvad avalikud kammerkontserdid, kannab Olav Rootsi nime. Filmi režissöör

Katrin Laur on jälginud ja koondanud filmi tähelepanu Rootsi olemisele ja tegevusele Colombias alates aastast 1952 kuni tema surmani 1974. aastal. Filmi saadab helilooja Rootsi Sümfoonia (valminud aastail 1960–1967) muusika – teose esituseks ettevalmistamine ja ettekanne Tallinnas (dirigent Arvo Volmer ja ERSO), nelikümmend kolm aastat pärast Sümfoonia esiettekannet autori juhatusel Bogotá 1967.

Sissejuhatus

Film algab eestlasest maailmakodaniku Neeme Järvi küsimuse ja vastusega: „Mis on maailmakodanikust eestlase ülesanne? – Eestit maailmale tutvustada!“ Olav Roots on seda teinud Colombias nii võimsalt, et selles meile nii geograafiliselt kui ka mentaalselt kauges riigis tuntakse maestrot tänaseni ja teatakse ka tema rahvusliku päritolu. Režissöör on võtnud filmi eesmärgiks justkui tutvustada Miamis elavatele Olav Rootsi pojapoegadele Julianile ja Nicholasile nende vanaisa ja selle kodumaad Eestit kaasaegsete mälestuste ja vanaisa Sümfoonia kaudu ning lõpuks tuua nad ka Eestisse külla. Jutustust alustab aga Olav Rootsi abikaasa Astrid, kellelt kuuleme, kuidas nad Colombiasse sattusid.

Olav Rootsi kutsus Colombiasse Bogotá sümfooniaorkestri eestlasest kontsertmeister, viiulikunstnik Hubert Aumere, keda Roots oli tundnud hästi juba enne sõda. Kui Colombias sai 1952 võimule sealsete relvajõudude ülemjuhataja, hilisem president, diktaator Gustavo Rojas Pinilla, hakati looma sümfooniaorkestrit, kuhu kutsuti ka muusikuid Euroopast. Rootsids otsustasid Aumere kutse peale sõita sinna aastaks või paariks... Astrid on nüüdseks elanud Bogotá juba viiskümmend

kuus aastat. Ta räägib tõelise vääriku-sega sellest, kuidas Olav töötas, kui vähe ta puhkas ja kuidas ta puhkuse ajal tegelikult hoopis muusikat kirjutas.

Järgmisena lehitsetaksegi Colombia Rahvusraamatukogus Rootsi Sümfoonia partituuri ja dirigent Arvo Volmer alustab ERSOga Tallinnas teose proove, andes Sümfooniale väga kõrge hinnangu, ja mitte ainult eesti muusika kontekstis.

Minu arvates on Rootsi Sümfoonia eesti muusikas oma monumentaalsusega väga kõrgel kohal, kõrvutaksin seda Tubina sümfooniatega. Volmer leiab, et teos on omas ajas modernne, ja märgib selles domineerivat XX sajandi agressiivsuse peegeldust. Nii hakkab arenema kaks liini, üks seotud kaasaegsete mälestustega ja teine Sümfooniaga, millele hiljem filmi finaalis lisanduvad pojapojad, kellele seda kõike räägitakse.

Esimene osa (kõlab ka Sümfoonia I osa) on filmis saanud alapealkirja „**Mu süda ja töö kuuluvad Kolumbiale**”. Rootsi-aegne orkestrant Franz Preuss jutustab, millise hasardiga alustas Roots orkestri loomist. Esimese kahe nädalaga kuulutas ta välja avatud konkursi. Sinna saabus sõjast räsitud Euroopast üle viiekümne muusiku – ennekuulmatu selles riigis. Orkestri esimest galakontserti oli tulnud kuulama kogu Colombia koorekiht, k.a president ja kardinal. Hilisem perekonna hea sõbranna Mercedes Pardo, kes oli kuulanud kontserti raadiost, kirjeldab seda kui kunstilist vapustust. Midagi sellist ei osatud oodata. See oli teostuselt perfektne ja kunstiliselt enneolematu. Järgmisel päeval olid kõigi ajalehtede esiküljed täis Olav Rootsi pilte ja kontserti kirjeldati ülivõrdes. Kunagised orkestrandid Hernando Segura ja Gustavo Kolbe meenutavad silmade sä-

Olav Roots Riigi Ringhäälingu orkestriga 1930. aastatel.
Fotod TMMi arhiivist





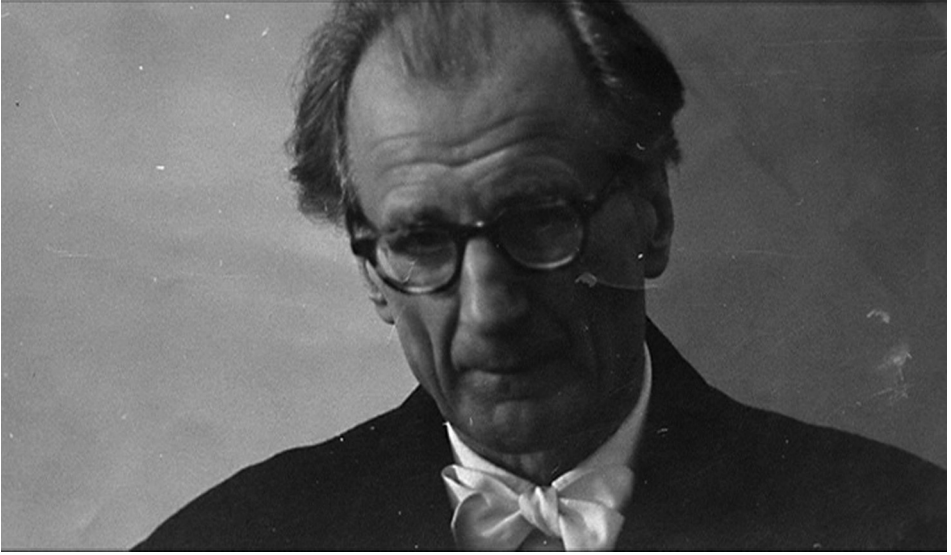
1950. aastatel Bogotás Colombia sümfooniaorkestri ees.
Kaader filmist

rades oma maestrot kui väsimatut töömeest ja suurt pedagoogi. Trafaretsed sõnad, kuid peab nägema, millise kire ja austusega neid lausutakse. Mercedes Pardo meenutab, et Colombias kuuldi esimest korda vokaalsümfoonilisi suurvorme, kui Roots võttis ohjad kätte. Oratooriumikooriga Choral Bach õpiti ära Brahmsi „Saksa reekviem“ ja eesti-keelne Juhan Aaviku „Läbi lume sahi-seva“, mille sõnu veel nüüdki mäletati. Abikaasa Astrid, kellel Olav ei lubanud koju jääda, meenutab vastuvõtte ja külalissoliste, kelle hulgas olnud ka Artur Rubinstein ja Igor Stravinski. Elusümfoonia I osa lõpeb 1967. aastaga (15 aastat Colombia sümfooniaorkestrit), kui Rootsi autasustatakse Colombia kõrge autasuga, Francisco de Paula Santanderi medaliga, ja nimetatakse Colombia aukodanikuks. Ta kirjutab read, mis resoneerivad ootamatult valusalt meie tänapäevaga: „Kolumbia ägab majandusliku ja moraalse kriisi all. Loodusvaradelt nii rikas maa, aga halvasti or-

ganiseeritud ja valitsetud, põeb praegu tõsist haigust. Raha väärtus langeb iga päevaga. Poliitilises elus tehakse hooliga poliitikat isikliku kasu seisukohast lähtudes. Pole meest, kes suudaks või tahaks seda teha riigi seisukohast või oleks võimeline puhuma värsket hõngu mandunud riigi organismi. Selle kõige all kannatab orkester. Palgad on langenud raha väärtusetuse tõttu madalale, eelarvesse riigilt suuremat toetust saada on praegu võimatu.”

II osa. Minul ei ole tulevikuplaane (kõlab Sümfoonia II osa).

Pojapojad saavad Tallinna. Nad süvenevad ajalukku, vanaisa elusse Eestis, põhjustesse, miks ta oli sunnitud Eestist lahkuma. Laine Leichter kirjeldab 1944. aasta märtsi õhurünnakut Tallinnale ja Estonia põlemist. Vardo Rumessen räägib eesti muusika õitsengust Saksa okupatsiooni ajal Rootsi tegevuse najal; Leichter viitab põhjustele, miks Roots pidi Eestist lahkuma.



Bogotá. Elu „...on kui üks päev, mis algas ilusa päikesepaistega ja paisati segi hirmsa maavärisemisega...”

Kaader filmist

1944. aasta kevadel külastas rühm eesti muusikuid – Olav Roots, Carmen Prii-Berendsen (viul), Karin Prii-Raudsepp (klaver) ja Andrei Christian-sen (bariton) – Saksamaad ja olevat saatnud sealt Eesti kindralkomissarile Karl-Siegmund Litzmannile tervitus-telegrammi, milles oli kirjutatud, et „nemad, allakirjutanud mõtlevad sügavas tänutundes Führerile ja Saksa sõjaväele, kes võimaldavad neil eesti muusikaelu heaks tegutseda nagu enne sõda” (ilmunud Eesti Sõnas 27. mail 1944). Selle teate korjas üles Moskva raadio ning manas kättemaksu kõigile allakirjutanutele. Olav Rootsi väitel polnud tal aimugi, kes saatis telegrammi, ning mingit allkirja polnud ta kunagi andnud, mis on vägagi usutav. Laine Leichter, Rootsi õpilane ja hea tuttav, väidab kaljukindlalt, et ilma sellele telegrammile järgnenud reaktsioonita Moskva raadiost poleks Roots iial Eestist lahkunud.

Vardo Rumessen jutustab, kuidas

21. augustil kell 16.00 lahkus Eesti rannast laev nimega Triinu koos Olav Rootsiiga – Rootsi kuningriigi poole. Selliste alustega lahkus Eestist enne venelaste saabumist 1944. aasta septembris umbes kolmandik eesti muusikuist. Asta Lepik ja Harri Kiisa tütar Maria Kiisk kirjeldavad raskusi, mida tuli Rootsis ületada, kuidas eesti võimekad loomeinimesed ei leidnud Rootsi ühiskonnas endaväärilist kohtlemist, kuid nad ei kurtnud kunagi millegi üle. Neeme Järvi lisab, et need olid head ja vaprad eesti inimesed, kes sõja jalust lahkusid.

Olav Roots kohtus oma tulevase abikaasa Astridiga Rootsis Eesti Noorte Koori dirigendina, kus tulevane abikaasa laulis. Hubert Aumere kutsele tulla Colombiasse 1952 reageeriti kiiresti. Saabumine Bogotásse oli algul masendav, 1947. aasta rahutuste järel oli Bogotá kesklinn ikka varemeis – nii nagu Euroopa, kust nad just olid lahkunud.



Filmi läbib Olav Rootsi Sümfoonia esitus ERSOLT Arvo Volmeri dirigeerimisel.
Harri Rospu foto

III osa. Säärane kevad, et Issand, heida armu... (vihje Henrik Visnapuu luuletusele, kõlab Sümfoonia III osa).

See osa viib pojapojad vanaisa noorusaegadesse, kui tal oli võimalus õppida Tartus kompositsiooni Heino Elleri ja klaverit Artur Lemba klassis ja täiendada end hiljem pianistina Pariisis maailmakuulsa pianisti Alfred Cortot' juures, dirigendina Euroopa esidirigentide Feilix Weingartneri kursustel Viinis ja Nikolai Malko kursustel Salzburgis. Viinist kirjutab Roots, kui haruldane kool on väikese Tartu muusikakool, mis on andnud talle kui muusikule kõik eluks vajaliku, ja missugune elamus on kuulata Viini Filharmoonikuid! Kõige vapustavam oli kevad Viinis (vt Visnapuu tsitaati). Tagasi Tallinnas, hakkab Roots organiseerima siin Gustav Ernesaksaga filharmoonia orkestrit ja võtab vastu Eesti Ringhäälingu orkestri peadirigendi koha.

IV osa. Kõigest hoolimata elame edasi (Sümfoonia IV osa).

Siin kohtame muusikuid enim va-

pustanud kaadreid. Näeme Olav Rootsi dirigeerimist sünkroonis tema Sümfoonia esitusega Tallinnas Arvo Volmeri juhatusel. Need on väga mõjuvad kaadrid ja jäävad sümbolina kandma läbi aegade, kõneldes suure muusika surematusest. Samasugune tähtsus on sellel, et vanaisa 100. sünniaastapäeval saavad pojapojad aimu tema elutööst ning selle vastu huvi äratamisel on suur osa Eestil.

Olav ja Astrid Roots võtavad oma elu kokku sõnadega: „On kui üks päev, mis algas ilusa päikesepaistega ja paisati segi hirmsa maavärisemisega. Kõigest hoolimata elame edasi – siin, seal või kolmandas kohas.”

Kirjeldamatu austuse ja kurbusega räägivad Roots kolleeg Gustavo Kolbe Colombia orkestrist ja õpilane Elsa Gutierrez Bogotá konservatooriumist oma maestro ja professori ootamatust surmast 1974. aastal, üks päev enne tema pensionile jäämist. Kolbelt kuuleme eelmise öhtu pikast telefonikõnest maestroga ja Gutierrezelt ootamatust pöördest tunnis, mil professor läinud

äkitselt üle Gutierrezele tundmatule keelele, mis võis olla eesti keel... Järgmine päev tõi surmateatega suure vapustuse.

Sümfoonia lõpeb aplausiga. Oma-moodi „aplausiks“ Rootsile on ka tema pojapoegade tõsised silmad pärast seda, kui nad on läbi elanud vanaisa keerulise, aga ääretult kirkliku muusikuelu. See oli mees, kes eestlase visadusega end teostas ja on jäänud igavesi Colombia XX sajandi muusikalukku kui muusik, kes tegelikult lõi Bogotá väärt muusika traditsioonid ja kõrgtasemel sümfooniaorkestri, mis vaatamata kõigele tegutseb veel praegugi ja austab kõrgelt oma maestro mälestust.

Miami poisid värisevad vaprustest, kui ujuvad põhjamaiselt karges meres, mis sest, et vaatajale silma jääv nimi „ROOTS“ on pojapojal tätoveeritud paika, kus selg ja jalad nime kaotavad... Nende juured on nüüd selle-eest alatiseks paigas.

See film võib ju tunduda harilik, kuid tegelikult on see tänapäeva maailmas täiesti ebaharilik film. Selle tegijad väärivad kõrgeimat tunnustust ja eesti rahvas väärib seda filmi, et teda ikka ja jälle endast läbi lasta ja tõdeda: milliseid mehi on me väike maakild sünnitanud ja jaganud kogu maailmale, et oma missiooni kanda.

1967. aastal pärjati Olav Roots Colombia sümfooniaorkestri viieteistkümneme aasta juubeli puhul Colombia aukodanikuks.

Foto TMMi arhiivist



MATI PALM 70 HOOVÕTT

*Ooperilaulja (bassbariton) ja pedagoog Mati Palm on sündinud 13. jaanuaril 1942 Tallinnas, lõpetanud 1968 lauluerialal Tallinna Riikliku Konservatooriumi Jenny Sii-
moni klassis ning täendanud end 1972 – 1973 Moskva Riiklikus Konservatooriumis Hugo Tietzi juures ja 1974 – 1976 Milanos La Scuola di canto alla Scalas Renata Carosio juures. Ta on olnud Estonia koorilaulja ja esinenud ka solistina aastail 1967 – 1969, Estonia ooperisolist aastail 1969 – 2009. Rööbiti sellega on ta tegutsenud Tallinna Riikliku Konservatooriumi laulupedagoogina 1976 – 1982 ja laulusakonna juhatajana aastail 1995 – 2000. Alates 1993. aastast on Mati Palm Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia laulueriala magistrantuuri professor. Ta on stažeerinud Berliini Komische Operis aastal 1984 ja olnud Berliini Staatsoperi külalissolist aastal 1988, esinenud kammer- ja oratooriumilauljana, osalenud rahvusvahelistel vokalistide konkurssidel ning kuulunud nende žüriisse.*

Sündisin väga külmal talvel. Oli sõjaaeg ja sellele järgnenud aastadki mitte hõlpsate killast. Kuidas keegi hakkama sai, oli tema oma asi. Abi polnud kusagilt oodata, ka mitte kahe pisilapsega noorel talunaisel, kelle mehe oli sõda kodust kaugele viinud. Tõeliselt head oli siis vähe, kuid lapse jaoks on suur rõõm seegi, kui ta on söönud ja soojas ning saab käes hoida mõnda meelisllelu. Meil ei olnud õiget rahu ega lootust, oli vaid mingi sünge oleskelu hirmus ja puuduses.

1944. aasta septembris olid meie juures Sael pealetungiva Punaarmee

üksused ja vastasküla veeres taganevad Saksa mundreis eestlased. Üle põllulapi käis äge tulistamine. Inimesed pagesid, kuhu keegi, meie leidsime varju kartulikeldrist. See on mu esimesi mälestusi, käisin siis alles kolmandat aastat.

Järgmised mälopildid on talletunud alles koolipäevadest. Jälgimäe seitsmeklassiline kool asus vana Pärnu maanteed pidi meie kodust kolmenelja kilomeetri kaugusel, see maa tuli päeviti edasi-tagasi maha kõndida. Koolipoisiks sain juba kuuesena, sest juhtusin olema pikka kasvu.

Kooliaastad Jälgimäel läksid spordi ja taidluse tähe all. Tegin kaasa näiteringis, tantsurühmas, võimlemispüramiidides ja laulusolistina. Mäletan laulu, mille kolmanda klassi jütsina lavalt maha põrutasin: „Rong, sõida, sõida...”. Rajooni isetegevusülevaatusel tulin paar aastat hiljem koguni kolmandale kohale.

Püsin senini poisieas kõigele kaasalöömise kogutud füüsilise vastupidavuse pagasil. Samas on aga midagi jäänud hinges kripeldama. Ehk oleksin pidanud oma nina hoidma rohkem raamatutes, vast oleks võinud teha midagi teisiti? Mine tea, kui alustaksin uuesti, teeksin ehk kõike samamoodi...

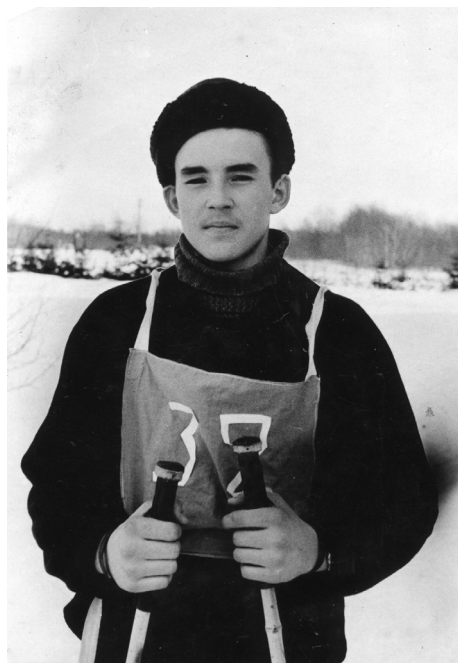
Poisikesepõlvest peale pidin teenima talveks taskuraha. Kolhoositöö normipäevad tuli perel paratamatult ära teha, kuid saadud tasust ei jätkunud õieti isegi suukõrvaseks. Lisateenistusena tulid arvesse tasuvamad, kuigi töömahukamad ametid. Päris tu-

lus oli katuseid lüüa, võiksin nimetada veel aukude kaevamist elektripostidele ja traataedade ülesseadmist. Hiljem Tallinnas 4. keskkooli kõrvalt leivaraha teenides kogesin, et töö tegelik hulk kipub olenema ainult plaanist ja paberist. Nõukogude plaanimajandus kultiveeris paari lühikese aastaga arusaama, et ühisomandi tingimustes ei tule tööd teha tegeliku tulemuse, vaid kirja läinud formaalsete arvude järgi...

Muusikaõpetajaks oli meie keskkoolis Ants Sööt, tuntud koorijuht. Peatselt astusin üles küll tantsuorkestriga ja klaveri saatel, koori sees ja ees ning võitsin koolinoorte taidlusülevaatustelt auhinnakohti. Sööt kutsus mind koos paari klassikaaslasega Tallinna Piimakombinaadi väiksesse koori, mille dirigent ta oli. Nii sain ansambelis laulmise kogemusi. Veidi hiljem hakkasin osalema koolinoorte segakooris, mis tegutses Heino Kaljuste juhatusel.

Meie koolis oli tublil järjel ka sporditegevus. Minust sai õpilastepoolne spordijuht, esimeseks ülesandeks oli rajada uue koolimaja juurde staadion. Klassiväliselt käisin süstemaatiliselt treeningus tuntud spordimehe Harri Aumere juures. Hiljem jätkasin kuulsa tegevusportlase ja kergejõustikutreeneri Aleksander Tšikini käe all ning osalesin peagi pisematel võistlustel ja koguni spartakiaadidel. Üks vabariigi rekordeid on jäänud igaveseks minu nimele – sest vahepeal läks heiteketas uute standardite järgi teise mõõdu peale.

Kas sport ja muusika on mu elus olnud sõbralikus koosluses? Mingil ajal ma ei teadnud, kumb neist saab ülekaalu. Aga keskkooli kahel viimasel aastal olin juba päris edukas vokaalsolist, kes hellitas tõsisemat mõtet jätkata lauljana. Samas kuulusin Eesti



Mati Palm 1956. aastal Lagedil Harju rajooni koolinoorte suusavõistluste 5 km distantsi võitjana.

noortekoondisse ja tulin isegi neljal alal (kuulitõuge, kettaheide, vasaraheide ja kolmevõistlus) spordiühingu Kalev meistriks. Lisandus Eesti meistri tiitel noorte kuulitõukes ja muidki auhinnakohti, mingil ajal olin kuulitõukes koguni NSV Liidu arvestuses paremuselt teine.

Ajal, mil inimene alles otsib ennast, umbes kuueteistkümnenda eluaastani, ei olnud mul erilisi kõhklusid. Kõike sai tehtud väga spontaanselt, nii, kuidas elu ise olukordi ja ülesandeid ette vee-retas. Mõte oli rohkem pööratud eneseteostamisele ja sootuks vähem eesootavale.

Tulevikuplaanid hakkasid selgema siis, kui tuli langetada otsus, kelleks ikkagi soovin saada. Ometi pole vist keegi mind ei hea ega halva, sobiva või sobimatu poole lausa suunanud.



Katust parandamas.

Ants Sõöt õhutas mind mõtlema süstemaatilistele lauluõpingutele ja viis mu konservatooriumi Aleksander Arderile ja Alice Roolaiule ette laulma. Õpetajad suhtusid minusse soosivalt, arvati, et häält ja annet on küll nii palju, et võiksin ja peaksin jätkama just sel alal.

Hinnangust innustununa läksin 1958. aastal pikemalt aru pidamata Tallinna Muusikakooli vastuvõtukatsetele. Leiti aga, et olen veel liiga noor: ma ei olnud siis veel seitsmeteistkümnene. Mõistsin, et targem oleks siiski lõpetada kõigepealt tavaline keskkool ja hakata siis vaatama, mis saab edasi.

Aasta hiljem, abituuriumi päevil viis Ants Sõöt mu taas konservatooriumi, seekord Jenny Siimoni juurde. Kui selgus, et mul on keskkool lõpukorral ja mõte tüürib muusikaõpingute poole, määras Siimon mulle laulutundides käimise ajad peaaegu terveks suveks. Aeg on näidanud, et mu kujunemiskäigus on olnud kõige olulisem vast see, et sain järjekindlalt õppida ühe ja sama pedagoogi juures ning et mu kontsertmeisteriks oli Tarsina Alango. Tänu sel-

lele säilis ühtne õpetamissüsteem konservatooriumi algusest kuni lõpuni, kuigi olen hiljem Moskvast ja Itaaliast mõndagi tulusat lisaks leidnud ja kaasa haaranud. Kõik õpetajad on osanud mind niimoodi suunata, et suuremaid vastasseise senise ja uue vahel lihtsalt ei saanud tekkida.

Teisalt on mu jaoks olnud määrav mingi spordimehelik võistlejahoiak või edasipürgimise vaim. Sama moodi olen suhtunud ka konkurssidesse. Mõistsin üsna varakult, et kõikvõimalikud võistlused on äärmiselt vajalikud arengustiimulid.

Kokku olen laulmist õppinud üksteist aastat, kuid ajas laotub see küll umbes kuueteistkümnene (1960–1976), sellest Tallinna Konservatooriumis kaheksa talve. Alustasin kaheaastases ettevalmistusosakonnas Jenny Siimoni klassis. Järgmise kuue aastaga tegin läbi konservatooriumi viis kursust (vahepeal kordasin teadlikult üht kursust). 1972 järgnes pool aastat stažeerimist professor Hugo Tietzi juures Moskva Konservatooriumis ja 1974–1976 kõige senise ülepoleerimiseks veel täiendusõpingud Renata Carosio ja Renato Pastorino juhendamisel Itaalias Milano ooperiteatri La Scala laulukoolis.

Algul arvati küll, et üks päris õige spordimees ei peaks niisuguse pentsiku asjaga tegelema, asja ees, teist taga konservatooriumi astuma. Kuna teati, et olin laulnud isetegevuses, võeti minu kavatsust kui paratamatust või noore inimese veidrust. Kõik olid veendunud, et mina tunnetan ennast ikkagi sportlasena ja jätkan sellel alal, olgu siis perspektiiviga jahtida veel paar aastat tipp tulemuste-lähedasi auhindu, kuni tuleb vaikselt mingisse treeneri ametisse maanduda või hoopis silmapiirilt kaduda.



Emaga kartulipõllul.

Ka muusikute pool pidas mind omamoodi imelikuks. Sisseastumiseksamid konservatooriumi ettevalmistusosakonda 1960. aasta kevadel sattusid kokku Tallinna koolinoorte spartakiaadiga. Hommikul oli erialaeksam, kus pidin esimeste kandidaatide hulka pääsema, siis töttasin juba staadionile, järgmisesse võistlustulle. Sama kordus paar aastat hiljem, konservatooriumi vastuvõtukatsetel – eksamipäeval osalesin ühtlasi Eesti noorte esivõistlustel Paides ja tulin meistriks kuulitõukes. Nii jätkus see veel paar aastat.

Algul oli tunniplaan ettevalmistusosakonnas võrdlemisi hõre ja ilmselt oskasin oma aega ratsionaalselt jaotada. Olin jätkuvalt aktiivne sportlane koguni vabariigi tasemel. Peagi aga ei lubanud suurenenud õpikoormus spordile enam vajalikul määral aega pühendada. Arvasin, et on parem ise esireast ära tulla, kui lasta end sealt teiste-kolmandate hulka kukutada.

Elatisraha põhiosa tuli endal hankida. Stipendiumi küll maksti, aga see oli pigem sümbolne kui äraelamist võimaldav. Varsti lisandus veel ka napp

palk – mul õnnestus saada konservatooriumi kehakultuurikateedri laborandiks, veerand koormusega. Mul oli nimelt ette näidata otsekui spordiharidust tõendav ametlik paber: olin lõpetanud spordiseltsi Kalev kergetõustikukooli! Haarasin kinni töötstest, mis mahtusid õppimise kõrvale – kanalisatsioonikraavi kaevamisest veevärgis kuni leivakombinaadis kotitassimiseni. Üksvahe olin ametis isegi mingis puuseppmeistrite kirstulaos. Siis sain puiduvabriku Standard Uue tänava tehhis ametisse abitööde peale. Aga sellest ei tohtinud kellelegi rääkida, sest millegipärast peeti häbiasjaks, et muusikaõpilane oli sunnitud füüsilise tööga leivarahha teenima...

Ettevalmistuskursustel olin juba igati tudengi nägu, isegi vormimüts oli. Ees seisis konservatooriumi astumine. 1962. aastal kandideeris lauleriala kolmele kohale kuus soovijat. Konkurss ei olnud küll suur, aga kõik kaasvõistlejad olid kõvast puust. Tartu Muusikakoolist tulid Maarja Haamer, Illart Orav ja Ivo Kuusk, kes olid juba Vanemuises rolle saanud ning kuulda-

Külapoistega musitseerimas.





Kolmikhüpe.

vasti põhimõtteliselt ka Estoniasse tööle arvatud. Veel olid nime kirja pannud kaks hea vokaalse ettevalmistusega lõpetajat Tallinna Muusikakoolist – ja nende kõrval kuuendana (ja formaalsete eelduste poolest viimasena) mina. Olin käinud vaid kaks aastat ettevalmistuskursustel.

Laulsin eksamil nähtavasti päris hästi, pärast kuulsin, et komisjoni hulgas käinud arutelu: Maarja Haamerile, Illart Oravale, Ivo Kuusele ja minulegi võiks panna „viie“. Siis aga otsustati, et Mati Palm peab saama „viie miinusega“... nooruse pärast! Ei taipa seniajani, kuidas inimese vanus või formaalselt napim ettevalmistus võiks tulemuse hindamisel anda mingi... miinuse...

Hankisin agaralt kuulsate lauljate plaate, imetlesin ja mõtlesin, kas minagi saan kunagi selliseks. Kuulasin ka Saljapinit, kuid tema kunsti kõrgustest



Jõuproov: parema käega täis veekaussi tõstmas.

ei osanud ma siis veel eriti aru saada, esitusmaneer jäi mulle võõraks, minu jaoks oli kaunist laulu vähe. Veel leidsin Enrico Caruso, Beniamino Gigli ja Mario Lanza ülesvõtteid. Nende lauldu oli mulle hoopis lähedasem ja mõistetavam.

Suuri itaalia lauljaid võisin kuulata lõputult. Erilise mulje jättis täiekölaline bariton Titta Ruffo. Huvitav, et samas hakkas näiteks niisugune meisterlaulja nagu Tito Gobbi mulle meeldima hoopis hiljem, kui oskasin teda juba professionaali pilgul hinnata.

Tegin plaadituvust ka Gino Becchi nüansiküllase laulukunstiga. Ja huvitav, et aastaid hiljem sain just temaga esimesena vahetult tuttavaks. See oli ühel konkursil, Barcelonas, kus tema oli žürii esimees ja mina „üks paljudest“. Ometi jätkus tal aega ja tahtmist minuga suhelda.

Kogusin endale ka kõik Tšaikovski sümfooniad ja kuulasin neid palju. Ka Beethovenit hakkasin sügavamalt austama, kuigi ta lauludeni siis veel ei jõudnud. Tema suurvormis loomingu- ja sümfooniatesse sukeldusin aga ridamisi. Võib-olla andis Romain Rolland'i Beethoveni-raamat, mis oli eesti keeles ilmunud, mulle võtme selle sügava ja jõulise muusika juurde pääsemiseks.

Huvitav, et Verdi jõudis päriselt minuni (kuigi ta ooperimuusikat palju kuulasin) põhjalikumalt alles täiendusõpingute ajal Itaalias. Häälestusin sellele tasapisi ja hakkasin nägema ta loomingut palju tõsisemana esialgselt muljest, mis oli omal ajal „Rigolettot” plaatidelt kuulates ja ooperiklassis Sparafucilet lauldes tekkinud.

Bach köitis mind juba muusikaõpingute alguses. Olid vaimustavad plaadid tema klaverimuusikaga ja „Brandenburgi kontsertidega”. See helilooja on minuga jäänud alatiseks. Kuid vene autoreist on Tšaikovski aegade vältel pisut taandunud ja rohkem ruumi andnud Mussorgskile.

Aastad on läinud, tänaseks on tekkinud paras distants alustamisega. Püsi- ma on aga jäänud veendumus, et Jenny Siimoni lauluõpilaseks saamine oli mu hääle arendamise seisukohalt väga õnnelik juhus. Tallinna toonaste õpetajate juhtkolmiku saavutusi-omadusi vaagides leian, et sobisin kõige paremini just tema klassi.

Linda Saul oli vaieldamatult autoriteet, teoreetik ja edukas kõrgete naishäälte õpetajana, kuid vähegi esile küündinud meeslauljaid ei teagi nimetada. Hiljem tuli tema klassist küll hea bass ja lavastaja Taisto Noor, kuid nähtavasti pigem reeglilt kinnitava erandina. Aleksander Arderi klassis



Esimene roll Estonia laval – leitnant Champlatreux Hervé operetis „Mam'zelle Nitouch” 1966. aastal.
Fotod Mati Palmi erakogust

õppisid kõik – koloratuursopranist bassini, mõni ilmse, teine napima edu saatel ja kolmas sootuks sellela. Samas on kindel, et arvestatavas kvaliteedis madalaid hääli on Jenny Siimoni pedagoogilisest mõjusfäärist tulnud kõige arvukamalt. Küllap see Ants Söödi dirigeeritud „juhus”, mis jättis mind Jenny Siimoni õpetada, määras ka mu kunstnikusaatuse.

(Järgneb)

Vestlusi (1989) HEINO PEDUSAARE eraarhiivist

HEATUJU ETENDUS VANEMUISES

ALO PÕLDMÄE

Franz Lehári operett „Lõbus lesk“. Victor Leoni ja Leo Steini libreto Henri Meilhaci komöödia „L'attaché d'ambassade“ põhjal. Muusikajuht ja dirigent: **Paul Mägi**. Dirigendid: **Endel Nõgene** ja **Lauri Sirp**. Lavastaja: **Jussi Tapola** (Soome Rahvusooper). Kunstnik: **Anna Kontek** (Soome Rahvusooper). Koreograaf: **Aita Vuolanto** (Soome). Valguskujundaja: **Tõnu Eimra**. Osades: Hanna Glawari – **Karmen Puis** või **Heli Veskus** (RO Estonia), Danilo – **René Soom** (RO Estonia), Aare Saal (RO Estonia) või **Taavi Tampuu**,

Mirko Zeta – **Taisto Noor**, Valenciene – **Alla Popova** või **Margit Saulep**, Camille de Rossillon – **Urmas Põldma** (RO Estonia) või **Reigo Tamm**, Njegus – **Margus Jaanovits**, vikont Cascada – **Jaan Willem Sibul**, Raoul de St. Brioche – **Tõnu Kattai**, Bogdanovitsch – **Märt Jakobson**, Pritschitsch – **Simo Breede**, Kromow – **Rasmus Kull**, Praskowia – **Valentina Kremen**, Sylviane – **Merle Jalakas**, Olga – **Katrin Kapinus** jt. Esietendus 30. septembril 2011 Vanemuise suures majas.

Franz Lehári operett „Lõbus lesk“. Teater Vanemuine, 2011. Esiplaanil Hanna Glawari – Heli Veskus, vasakul vikont Cascada – Jaan Willem Sibul.



Ma ei olnud kunagi varem kolm korda järjest vaadanud ühte operetti, nii nagu seekord Lehári „Lõbusat leske“ Vanemuises. Lavastuse korduval vaatamisel intrigeeris esituskooosseisude mitmekesisus, huvi näha, milliseid lahendusi pakuvad samade osade täitmisel erinevad lauljad, ja ka vana hea teatraalsus, mis kunagi tegi teatrist teatri: ilusad kostüümid, seltskondlik glamuur, värvikad dekoratsioonid. Kus siis veel „kostüümioperetti“ teha kui mitte XX sajandi alguse Viinis!

„Lõbusa lese“ puhul mängis suurt rolli ka huvi, õigemini imetus selle vastu, kuidas on Lehár osanud hiilgavalt ühendada paeluva süžee meeldejäävate ja lausa ilusate muusikaliste kujunditega või kuidas on ta pannud opereti juhtmotiivid tänapäeva filmi-

helilooja osavusega peategelaste emotsionaalsete otsingute vankri ette. Ilmekaks näiteks on siin II vaatuse valsi teema, mis voogab kord ballitantsuna, kord äärmiselt lüüriliselt. Või kuidas on mõjutanud „Lõbusa lese“ mõnegi stseeni „ooperipärasust“ Lehári süüvimine oma sõbra Giacomo Puccini ooperitesse. Jääb mulje, et süžee puhul arvestasid nii helilooja kui ka libretistid n-ö XX sajandi alguse Euroopa poliitilist korrektsust ja toonaste Balkani maade situatsiooni haprust. Miks muidu on valitud opereti sündmuste kesk kohaks olematu riigi Pontevedro (mitte aga Montenegro või Serbia) Pariisi saatkond. See nipp võimaldab mängleva kergusega puudutada lõbusas tonaalsuses poliitilisi finesse, ilma et mingi riik oleks tundnud end puudu-

Esiplaanil Hanna Glawari – Carmen Puis, vasakul Raoul de St. Brioche – Tõnu Kattai, paremal vikont Cascada – Jaan Willem Sibul.





Danilo – René Soom ja Hanna Glawari – Heli Veskus.

tatuna. Nii pidi ka helilooja tahtmatult looma olematu riigi olematud rahvantsud. Kujutletava riigi ballaadlegendist, „Vilja laulust“ II vaatuses kujunes aga opereti üks südamlikumaid ja meeldejäävamaid muusikanumbreid.

Mõni sõna Franz Lehárist

Austria-Ungari keisririigi alam Franz Lehár sündis 1870. aastal. Ta isa oli tšehh ja ema ungarlanna. Muusikahariduse sai Lehár Praha konservatoo-

riumis viiuldaja ja komponistina. Heli loominguks oli tema juhendajaks tšehhi muusika suurkuju Antonín Dvořák. Viini asudes huvitus Lehár niivõrd viini operetist, et jäigi selle žanri juurde kuni surmani. Juba kolmas operett, „Lõbus lesk“, tõi talle rahvusvahelise tunnustuse.

„Lõbus lesk“ esietendus 30. detsembril 1905. aastal Theater an der Wienis. Järgnesid menuoperetid „Krahv Luxemburg“, „Mustlasarmastus“ ja „Eva“. 1920. aastate operetti-

Danilo – Taavi
Tampuu ja Han-
na Glawari –
Carmen Puis.



des, nagu näiteks „Paganini“, kaldus Lehár veelgi enam ooperilaadse käsitluse poole, loobus operetile tavapärasest loo õnnelikust lõpust ja rõhus rohkem paatosele ja sentimentaalsusele. Viimane operett „Giuditta“ tuli Viini Riigiooperis lavale 1934. aastal.

Hitleri ajal sattus Lehár keerulisse poliitilisse olukorda, sest tema operetide libretistid olid juudid ja ka abikaasa oli juut. Kuna Hitler armastas Lehári muusikat, võeti vastu koguni Goebbelsi erietsus, mis lubas heliloojal

ametit edasi pidada ja tema operetid jäid lavale nii Austrias kui Saksamaal. Lehári abikaasa aga kuulutati „au-aarialaseks“! Helilooja suri 1948. aastal oma villas Bad Ischis Salzburgi lähedal.

Osatäitmistest

Lõbusa lese Hanna Glawari roll sobib **Karmen Puisile** nagu valatult. Selles on ühelt poolt mõningat rangust, väljapeetust ja eneseuhkust, teisalt seltskondlikku koketeerimist ja kassi-

hiire mängust mõnu tundmist, lisaks laulja lavaline sarm, tugev hää! ja sobivus sellesse ossa – kõik kokku annab nauditava ja veenva karakteri. Vaideladamatu saavutus laulja arengus!

Heli Veskuse Hanna Glawari on vokaalselt heal tasemel, küsimus tekis aga seoses tema sobivusega sellesse rolli.

Taisto Noor üllatas Pontevedro saadiku koomilise osaga. Enamasti töistes ooperirollides esinenud Noorel on mahlakas bariton ja hea diktsioon, nüüd näeme teda osavalt manööverdama ka karakterinäitlejana. Vahetevahel läks ta saadiku kohta ehk liiga ülemeelikuks, aga ju oli lavastaja andnud teatud vabaduse. Opereti esimese stseeni algus on lauljale liiga kõrge, siin peaks midagi ette võtma.

Danilot, meest, kes peab lõbusa lese kaksikümne miljonit päästma Pontevedrole, kehastavad **Taavi Tampuu**, **René Soom** ja **Aare Saal**. Mul õnnestus kuulda kahte esimest. **René Soom** sobib karakteri poolest rolli suurepäraselt, ta on vokaalselt hea ja suhtlejana veenev nii kõrgeadli kui ka grisetide seltskonnas. **Taavi Tampuu** on vokaalselt tasemel, puudu jääb paindlikkusest suhtlemisel peasalist ja tantsijannadega.

Nauditavaid stseene pakkusid „subretipaarid“ – saadiku naine Valencienne ja tema austaja Camille. Neis rollides esinesid erinevates koosseisudes **Margit Saulep** ja **Urmas Põldma** ning **Alla Popova** ja päris noor **Reigo Tamm**. Millised head võimalused eredates rollides end näidata, nii vokaalselt kui ka näitlejana! Meelde jäi Popova ja Tamme võluvalt esitatud I vaatuse duett. Mõlemad Camille'id meeldisid, sümpatiseeris **Reigo Tamme** aktiivne rollitunnetus.

Silmapaistev Valencienne oli **Margit Saulep**, nii karakterilt, välimuuselt kui ka vokaalselt. Alla Popova oli Valencienne'ina muusikaliselt veenev, samas kammitstes teda miski lavaliselt. Kas see võis olla tingitud eestikeelse teksti pingsast jälgimisest?

Muusikaliselt ja tegevustiku poolest hästi tihedaks kujunenud II vaatuse pakkus järjest nauditavaid stseene. Peale „Vilja laulu“ näiteks ka Hanna Glawari stseen külaliste vastuvõtul (lillede üleandmine peoperenaisele), stseen „Naised, naised!“ või lõpueelne peategelaste ooperlik kvintett ja lõpufuroori kankaan.

Häid karaktereid oli veelgi, kas või saatkonna tegelased oma abikaasadega **Märt Jakobsoni**, **Rasmus Kulli** ja **Simo Breede** kehastuses. Hea rolli tegi ka **Jaan Willem Sibul** Cascadana. Silmapaistev lavakuju oli **Margus Jaanovits** kantseleiametnik Njergusina. Kantseleiametnik, kes iga päev peab korraldama saatkonna paberimajandust, on siin ühtäkki kulleri-diplomaadi-šõumeni rollis. Jaanovitsi vaimukad finessid tõstsid kõrvalosa unustamatu karakteriga osatäitmiste hulka.

„Lõbusa lese“ lavastanud soomlase **Jussi Tapola** töö lõpptulemus oli igati väärikas ja veenev. Ka etenduse koreograaf oli Soomest – **Aita Vuolanto**. Tema loodud tantsustseenidest olid meelde jäävamad olematu Pontevedro olematu rahvatants ja eriti XX sajandi alguse USA moeröögatus *cake-walk*. Kogu stiilse kunstnikutöö tegi **Anna Kontek** Soomest.

Mis võiks olla teisiti?

Olen korduvalt kiitnud Vanemuise lavastuste kavaraamatute koostajaid. Nüüdki oli siin head infot kas või helilooja või opereti ja muusikali erinevus-

te kohta. Puudus aga üks väga oluline asi – sisuseletus. Kavas oli küll ingliskeelne sisuseletus, mis ei kompenseeri aga eestikeelse puudumist. See takistab publikul tunduvalt süžest arusaamist. Siin tuleb olla publiku suhtes väga hooliv! Mõnigi algaja teatrihuviline jätab just süžest (tekstist) halva arusaamise pärast järgmistele muusikaetendustele tulemata. Aga publikut peab ju hoidma!

Ja lõpetuseks „Lõbusa lesega“ juhtunud „apsust“, mis tuli justkui kogemata, tegelikult eksiti reklaamidžungli elementaarse reegli vastu. Nimelt oli kogu etenduse visuaalne reklaam suunatud peaosatäitjale Karmen Puišile – kavaraamatu esikaas, suured reklaamstendid jms –, mis häälestas

sellele, et esietendusel on peaosas Karmen Puiš. Esietendusel oli aga peaosas külalisena hoopis Heli Veskus! See oli justkui esietenduse publiku petmine. Kui peaosas on kaks artisti, olnuks ehk õigem reklaamida võrdselt mõlemaid, nii nagu tehti „Heliseva muusika“ puhul. Oma pettumust ei suutnud varjata ka kiirarvustajad esietendusejärgsetes päevalehtedes.

Sellegipoolest – Vanemuine on võtnud oma kavva igihalja, maailma operetitippu kuuluva teose ja tundub, et teatrit tehakse mõnuga. Esietendustel oli dirigendipuldil teatri uus peadirigent **Paul Mägi**. Tegemist on väga kogenud muusikuga ja tema professionaalsus avaldus selgelt ka „Lõbusa lese“ muusikalises tulemuses.

Esiplaanil Hanna Glawari – Carmen Puiš.
Georg Rosma fotod



SURM JA ELU TALLINNAS. FRESKOTEHNIKAS

JÜRGEN ROOSTE

„TALLINNA KILUD“. Idee: **Jaak Kilmi** ja **Kiur Aarma**. Režissöör: **Jaak Kilmi**. Käsikiri: **Peep Pedmanson**, **Jaak Kilmi** ja **Kiur Aarma**. Kunstnik: **Reet Aus**. Fotokunstnik: **Peeter Laurits**. Operaatorid: **Ants-Martin Vahur**, **Meelis Veeremets** ja **Erik Põllumaa**. Monteerijad: **Madli Lääne** ja **Martin Männik**. Casting: **Margus Karu** ja **Ester Kuntu**. Söejoonistused: **Martin Mikson**. Ekraanigraafika: **Janek Murd**. Värvikorreksioon ja digiefektid: **Lauri Laasik**. Eriefektid: **Rein Jakobson**. Muusikaline kujundus: **Janek Murd** ja **Erkki Tero**. Helindajad: **Markku Tiidumaa**, **Uku Toomet** ja **Lauri Laagus**. Helioperaatorid: **Mart Kessel-Otsa** ja **Arian Levin**. Grimm: **Kaia Pihlak** ja **Gristina Kruger**. Konsultant: **Juhan Kreem**. Pro-

dutsent: **Kiur Aarma**. Teksti lugesid **Lisanne Siniväli**, **Kristjan Sarv**, **Erkki Laur**, **Jekaterina Burdjukova**, **Eduard Salmistu**, **Jaan Tedder**, **Galina Agu** ja **Rain Simmul**. Osades: **Lisanne Siniväli**, **Indrek Mäe**, **Indrek Loik**, **Mart Laos**, **Jaan Tedder**, **Galina Agu**, **Jüri Jegorov**, **Anna Bogdanova**, **Jekaterina Burdjukova** jt. HD, 48 min, mustvalge ja värviline. © Traumfabrik, 2011. Esilinastus 30. juulil 2011 Katusekinos.

Filmi „**Tallinna kilud**“ eeldused ja salajased ambitsioonid on tegelikult väga suured. Tegijad ütlevad **Andres Laasikule** 30. VII 2011 Eesti Päevalehes, et „see on kõige ebatraditsioonilisem film, mida olen teinud“ (Aarma) ja

„Tallinna kilud“, 2011. Režissöör Jaak Kilmi. Indrek: „Mul olid vööni kummikud, vanaisa omad, väga tobedad, ja kõik poisid naersid.“



et „filmi tegemisel oli pidev ebakindluse tunne. [- - -] Selget arusaama, et loome kohe midagi geniaalset, polnud. Pigem oli pidev huvi selle vastu, kuhu me oma otsingutega jõuame” (Kilmi).

Ühesõnaga, eksperiment! Seda kinnitab ka kriitikute mõneti ambivalentne vastuvõtt, ühtpidi tunnustatakse julgust, oma nägu, staatika ilu, teisalt heidetakse sedasama staatikat ka ette, nähakse Uexkülli omakohtu ja seejärel juba kohtuprotsessi loo motiivi (filmi koos hoidev kujund) XVI sajandi algusest ka takistava tegurina filmikeele arendamisel ning narratiivi sujuval kulgemisel.

Aga **Tarmo Teder** ütleb Sirbis (19. VIII 2011): „Raske on eesti filmiloost leida midagi analoogilist „Tallinna kiludega”. Ühest tahust see nagu polegi film, teisest tundukse vormiuuenduslik eksperiment, kolmandast mõjub justkui parajalt süüdimatu pullitegemine ja neljandast paistab nagu professionaalne haltuura.” Selline rahutu, käest libisev määratlus peab kriitiku

suust igatahes kostma pigem komplimentina.

Janar Ala võrdleb Postimehes (3. VIII 2011) filmitandemi tööd ühe teistsuguse nähtusega: „Kilmi-Aarma võiks oma filmidega, eelmine siis teadupärast „Disko ja tuumasõda” [kriitikud on üsna üksmeelselt näinud ja tunnustanud kahe filmi sarnast käekirja – J. R.], paigutada küll pigem sinna popmuusikaliste mälu-uurijate (hüpnagoogiline popp) kui sügavtõsiste identiteedilahkajate hulka nagu Ene Mihkelson või Merle Karusoo. Kuid ütlen „pigem” ja see „pigem” ei tähenda teadagi suurt midagi.” Saan Alast aru: mingist küljest annab filmi kerglane, vaataja jaoks teatavas mõttes esteetiliselt ette seeditud vorm end liiga lihtsasti kätte, näidatakse täpselt seda, millest räägitakse ... Aga kas siiski ka mitte midagi muud?

Muide, filmiblogijad, peameediast veidi kõrval asuvad ja iseseisvamad kanalid on filmile pigem tunnustavalt lähenenud. Filmiblogi „Pisut kinojuttu”

„Tallinna kilud”. Jüri: „Tädiga käisime jäätisekohvikus Harjumäel ja ostsime Maiasmokast saiu.”



ütleb koguni: „See on teretunud võimalus tallinlasele, kes kõigest hoolimata tahaks südamesopis olla kodupaiga patrioot.” Nii et kultuuripealinna-aasta ametlik taak (film oli algul rihitud just „Tallinn 2011” projektiks) ei rõhu toda linnavaimulugude siirust liialt?

Parim raamat, mis Tallinna, ta aja kulgu kujutab, on vahest baltisakslase **Werner Bergengrueni** novellikogu „**Surm Tallinnas**”. Kui kuskilt otsida „Tallinna kilude” eeskujuga, siis just siit – autori fantaasia, realistliku koe ja musta huumoriga, tragikoomilised „uudislood” segunemas linnalegendide ja ajaloolise tõe hajuva udulooriga (lisaks on temalgi oluline mere- ja kalakujund). Ainult et **Kiur Aarma** ja **Jaak Kilmi** räägivad rohkem „elust Tallinnas”. Nende algmootiiv on küll kahe surma lugu (Uexküll ja ta sulane Mattis), mida rõhutab veel veidi morbiidne kogemata lahti kaevatud vana kalmistu ja lapse kirstu nägemus üsna filmi alguses (jutustaja kümneaastane Lisanne), kuid tegelikult pühitsevad kandvad lood, lugude paunik – sest seda kogu film ju on – pigem elu. Ka ta näruseid detaile, lootuse ebakindlust, haprust, näidatakse pigem elu-

tungina. Ja elutungina just nimelt tolles veidras, rõhuvas linnas, millel on nii palju sümboleid, nii palju varjatud hoovusi lisaks raha, kiiresti kaduva aja ja poliitika lõhnale, lehale, mida talle alati omistatakse.

Teine läte, mis filmiraamile end päälle sunnib, on muidugi kaasatud kunstnik, **Peeter Laurits**. Tema lavastuslik lähenemine, sisemine tuli ja tasane pöörasus... Laurits talletab/lavastab siin Uexküllilugu ja meie kuuleme fotolavastuses osalejate jutte, mis on omakorda tossamas filmihetkes lavastatud lauritsaliku tumeduse ja staaatikaga, igat pilti nagu kivistada/jäätada/sellisena talletada püüdes.

Eesti Päevalehes (vt eespool): „Kasutasime freskode stiili,” ütleb Kilmi. „Kaadris on ainult funktsioonid ja poosid, mitte mingisugust mängimist.”

Kiur Aarma: „Tahtsime teha filmi 16. sajandi jutustamise moodsust. Näiteks „Püha Viktori martüürium” Niguliste kirikus on selline teos, kus osalejad on pildi peal ilma igasuguste väliste emotsioonideta.”

Nii et siis bergengruenilik loo jutustamine, linna kui kujundiga haakuv, aga siiski sõltumatu, inimest mööda



„Tallinna kilud”. Lisanne: „Seal oli üks tühi lapsekirst, mille kopp oli katki tõmmatud.”

kulgev narratiiv kohtub Lauritsa la-
vastuse ja tingliku freskotehnikaga.
See kirjeldab „Tallinna kilude” sise-
mist konstitutsiooni üsna täpselt, kui-
gi muidugi mitte ammendavalt.

Karp võib teatavasti olla üsna kit-
sa-tiheda eluruumi metafoorne vaste.
Tallinn on Eesti mõttes tiheduse ek-
vivalent, kuigi ma muidugi mõistan,
kui naeruväärne on see põhjamaalase
tihedusekontseptsioon võrreldes teiste
maailma nurgakeste ja rahvastega.
Aga eks olegi see meid Põhjalasse toon-
nud, või siis oleme siin ajavoogudest
sääraseks lihvitud. Kumb on eeldus,
kumb tagajärg, ma ei tea. Aga kilu-
kujund on inimest haarama muidugi
igati sobiv. Tallinna kilud siin, tema
kaubamärk, tema üksteise ligi pressit-
ud asukad, on inimesed. Olgu siis eht-
sad (mida nad kõigiti on, oma füüsili-
se olemise, näo ja nimega) või konst-
rueritud ja imaginaarsed (mida nad
samuti on, nois pooleldi kirjanduslikes
lugudes, ekraanil loodavas mudelis).
Lisaks Lauritsale ja filmiloojatele (kes
ise lugude taga) siis veel kaksteist ini-
mest. Antikvaar Jaani (68-aastane) loos
näiteks nutavad kilud nagu inimesed
paadi all vees 1944-ndal Eestist lahku-

des ning on pärast Kanada koolis, või-
leivakarbikeses erisuse, identiteedi ja
kodumaa-armastuse sümboliks... Ki-
lud nagu inimesed.

Valitud ei ole otse stereotüüpsed
tallinlasekujud, pigem on nad eriskum-
maliselt tavalised või tavaliselt, harju-
muspäraselt eriskummalised. Nõnda
saavad kõrvuti võrdväärseiks kujun-
deiks linna all asuv surnuaed, Soomes
tööl käimine, saialõhn ja ropendavad
tänavanoored, maalt linna tööle tule-
mine (uue ja parema elu otsing), kin-
nisvaraarendamine ja selle luhtumine
uues ajas, õilis, aga kaduv šveitseri-
amet, vanakraamipood ja naasnud vä-
liseestlased, Lasnamäe kõrgmajad ja
kohalik vene intelligents, keskaja hõn-
gu müüvad restoranid... Aga mitte ai-
nult, kõigi tegelaste kaudu leitakse ka
mingeid lapsepõlve- ja minevikuku-
jundeid, üsna vabalt, assotsiatsiooni-
de kaudu (nt poisikesed sadamakail
kalastamas pole enam tänases nii ak-
tuaalne vaatepilt). Nõnda on film oma
keelelt ja haakuvuste otsimiselt esmalt
poetiline, kasutab kinematograafilisi
vahendeid pigem luuleliselt.

Tõsi, säärane lähenemine tekitab
kriitikutes rahutust, filmikunstil on

„Tallinna kilud”.
Mart: „Ise ma
olin sel ajal ühe-
teistaastane ja
päris revolutsioo-
ni ajaks ei jõud-
nud, aga jõudsin
järgmisel hommi-
kul.”



siiski mingid oma arhetüübid, vahendid ja valikud, mis eristavad teda organiseeritud mõistuses (teatavas filmikunsti sektoris, milles sisaldub selle mõeldav, plaatonlik kirjeldus) staatilisemast kujutavast kunstist või narratiivi lüürilise üleolekuga suhtuvast poeesiast. Tarmo Teder ütleb Sirbis: „Filmikunstis esmatähtis visuaalia aga kohati ägab pealeloetud teksti all. Sõna on tihti pildile kleebitud ja film kui selline kannatab ilmselge staatika ja liigse teatraalsuse käes. Pole filmile nii vajalikku voolavust, sujuvust ja nõtkustki, mida vist pole taotletudki. Rohkem häiris mind disharmonia: ühelt poolt nagu mingi liipav venivus, kompositsiooni traageldus ja struktuuri ebaorganika, teiselt poolt tasakaalustamata sõnumitihedus.”

Janar Ala Postimehes sekundeerib: „Jah, see [Uexkülli loo lavastus, selle juurde naasmine igat uut tegelast/juttu sisse juhatades – J. R.] võimaldas küll meetodit tegelaste otsimiseks, kuid selle hilisem rakendamine lugude jutustamise raamistikuna oli pigem tehisklik, punnitatud ja vägivaldne. Segav ühesõnaga. Sest lood on ju huvitavad, see lugudes jutustatud Tallinn maagiline ja kaasahaarav. Kuid siis sekkub loo maagiasse too filmi siduv allegooria, mis kogu mõnu ära võtab, filmi peatab.”

Mind, vastupidi, köitis ratsukäiguline nikerdamine, assotsiatiivne meetod, suhteliselt lihtsakoelise, aga tähendusliku narratiivi pruukimine hargnemiskohtade tabamiseks-kirjeldamiseks. See on lüüriline meetod nagu keskaegses lorilaulus või pilaluuletuses – struktuur küll ütleb meile ette, et järgmises salmis hakkab eeslipäise härraga nalja saama või pireda piigaga midagi põrgulikku juhtuma, aga kui

laulik on virtuoosne, suudab too laul meid siiski üllatada, võtta suundi ja vallutada hämaralaseid, millele me tunnida ei osanuks või tihanuks.

Ka staatika, peaaegu pildiline lavastuskäik ja seda toetav muusika on mookamööda võrreldes kogu tänase visuaalse tulevargimõlluga – plahvatused ja ilutulestik on siin täiesti olemas, aga need on tekitatud, ka visuaalselt, pigem sissepoole-vahenditega –, dokfilmi võimalustega, mis vahel meenutavad oma hollywoodliku tehnikaga juba kujutletavat *action*-dokumentalistika žanrit. Mitte et „Tallinna kilud” dokfilm oleks, kuigi mängu ilu mõttes kasutab ta selle elemente, vihjeid kujutatud maailma võimalikkusele. Nii et kriitikute etteheidetud tinglikkust aluskujundi, -narratiivi valikul ning sellest tulenevat (orgaanilist) staatikat võib pidada ka hoopistükki filmi tugevuseks ja omapäraks. Hää lugude jutustaja jätab parima alati enda teada ja kergitab vaid tasapisi saladuste loori, sest igauks ei saa olla pühitsetu, osaduses selle maailmaga. Vähemasti mitte esialgu.

„Tallinna kilud” tekitab nalga – ja seda võib nüüd mõista sõnasõnaliselt, aga pigem siiski kujundlikult. Nälga lugude järele, nalga millegi tõelisema ja teistsuguse, st mittefilmiliku, mitte-*mainstream*’i, mitteoodatava järele.

Kui hukataval Uexküllil (47-aastane kinnisvaraarendaja Indrek) on seljas Dolce & Gabbana T-särk, mille timukas (34-aastane restorani sissehõikaja Mart) kõigi seaduste järgi enesele saab, siis lavastaja-fotograaf Laurits liigub kaadriserval ikka tulipunase Mosfilmi särgiga. Nii see on: mõnd asja kannad sa elus ja endaga kaasas, mõni aga kõlbab vaid rekvisiidiks.

VANA KLOUN FATKIN PARIISIS

RALF SAUTER

„VANA KLOUN”. Stsenarist, režissöör ja operaator: **Manfred Vainokivi**. Produtsent: **Marju Lepp**. Helirežissöör: **Ivo Felt**. Monteerija: **Kersti Miilen**. On-line-monteerija: **Tanel Toomsalu**. HDV, 28 min, mustvalge ja värviline. © Filmi-vabrik, 2011.

Manfred Vainokivi dokumentaal-film „Vana kloun” algab rahustavate, ent melanhoolsete kaadritega hilis-õhtusest Pariisist, mille tänavail üritab eksinuna näiv rohelisse riietunud kloun lõbustada suuremas osas üksikõikseid möödakäijaid ning nendega

kontakti luua. Hetk hiljem näeme tänavaelu elavdada proovinud klouni sõitmas metroos ja vaatamas kaugusse ilmega, mis vastandub täielikult tema näole maalitud naeratusesele, ja söömas mõtlikult banaani Brochant’ jaamas, ümber mitte ühtegi hingelist. Tegu on kunagise akrobaadi ja klouni **Sergei Fatkiniga**, keda film mälestuste kaudu katkendlikult portreteerib. Vaheldumisi jagavad vaatajatega oma meenutusi **Eino Baskin**, keda omal ajal välismaale ei lastud, ja Fatkin ise, kes varalahkunud partneri **Jüri Druusiga** kümne aasta jooksul rohkem kui kol-

„Vana kloun”, 2011. Režissöör Manfred Vainokivi. Operaator Vainokivi ja Sergei Fatkin Pariisis.



mekümnes riigis esines. „Kogu maailma käis ta läbi, ainult Ameerikas vist ei olnud,“ muheleb Baskin heakskiitvalt.

Kõrgest east hoolimata on Fatkin väga hea tervise juures ning tunneb suurt rõõmu oma viguritega Pariisi tänavapilti rikastades, olemata mineetanud oma oskusi ja olles jätkuvalt artistielule pühendunud. Ta mäletab, et on Pariisi televisioonis esinenud erinevate numbritega viis korda. Baskini ja Fatkini nostalgilisi pajatusi illustreerivad ETV mustvalged filmilõigud armastatud akrobaadiduo esinemistest. „Fatkin oli alumine, Druus oli ülemine. Kogu füüsiline koormus langes ikka Fatkinile,“ kirjeldab kohvikulauas istuv Baskin kakskümmend aastat koos tegutsenud meeste armastatud numbreid.

„Vana kloun“ on filmina fragmentaarne ja suuresti pooletunnisest kestusest tingituna on montaaž rutakas, kuid sageli valulikke mälestusi vana-aegadest-egudest esitatakse üllatavalt ladusalt ja kontrollitud tempoga. Kompositsioon võib näida umbkaudne või koguni lohakas, ent lühike film ei järgigi eluloojutustuse loogilist mudelit. Vainokivi lubab nii Baskinil kui Fatkinil rahulikult kaamera ees mõtiskleda ning mõttes kunagisi paremaid ja halvemaid aegu taasluua, raamides filmitut oskuslikult Pariisi turistirohkeimates kohtades üles võetuga, kus pilkupüüdvast erksas klounikostüüm Fatkin püüab möödujaid lõbustada ning lubab puhkepausil endale kohvikus tassi kohvigi.

Film ei paku mõistetavalt täiesti lineaarset ja selget pilti Fatkini elust ning tema kaua kestnud karjääri kõikidest tahkudest, kuid vaatajatega jagatavad meenutused on koos kasutatava arhiiv-

vimaterjali ja värviliste Pariisi stseenidega võrdlemisi põnevad. Pildikeel on monoloogile üles ehitatud portreefilmi kohta rikkalik ja haarav, muusika kasutuski on leidlik. Filmi sissejuhatuses kasutatav lauluke „Mina ei taha veel magama jääda“ on oma nukrusega igati sobiv taust kaadritele, kus näeme õhtupimedasse Pariisi otsekui eksinud klouni, kuid iseloomustab kenasti eelka Fatkini vankumatut sihikindlust meelelahutaja ja kunstnikuna.

Peaaegu terve oma elu inimeste meelt lahutanud Semil on kaamera ees rohkesti sarmi ja kaamera püsib talle julgelt lähedal, kui Baskin külla tulnud Fatkiniga tema kunagistest välismaal-käikudest räägib. Või kui mees tsirkuseviguritega täidetud garderoobis meenutab, kuidas nõukogudevastase tegevuse eest vangi pandi. Kloune sageli võõrastatakse, sest värvitud nägu justkui varjaks nende tegelikke emotsioone, kuid Fatkini maskeering mõjub, vastupidi, hoopis südant soojendavalt, ning emotsioone ei pelga elukutseline artist ja rändur näitamast.

Vainokivi ei loo sihilikult Fatkinist ja ta elukäigust terviklikku pilti, vaid teeb omamoodi kummarduse nostalgilistele väärtustele – pilguheidule minevikku ja selle üle mõtisklemisele – ning kasutab selleks nutikalt elukutset, mis oma olemusest tingituna loob huvitava kontrasti räägitavate kurblugudega. Autor ise jääb siinkohal vaikivaks ja jätab lood Fatkinist vanale klounile endale rääkida.

RALF SAUTER (sünd. 16. juunil 1991 Tallinnas) õpib Tallinna Vanalinna Täiskasvanute Gümnaasiumi 12. klassis. Avaldanud filmikirjutisi veebisaidil Filmiveeb.

IDEAALIDE POOLTUND

KATRIN MAIMIK

„IDEAALIDE TUND“. Stsenarist, režissöör ja operaator: **Manfred Vainokivi**. Produtsent: **Marju Lepp**. Helirežissöör: **Ivo Felt**. Monteerija: **Kersti Miilen**. Online-monteerija: **Tanel Toomsalu**. HDV, 28 min, mustvalge ja värviline. © Filmi-vabrik, 2011.

Mõne filmi puhul on kohe nii, et seda peab vaatama kinos ja suurelt ekraanilt. **Manfred Vainokivi** värskem teos (kuigi neid filme tuleb tal nii sageli, et kui lugu ilmub, ei pruugi see enam kõige värskem olla) **„Ideaalide tund“** on üks nendest filmidest, mille mõju pääseb kindlasti paremini esile, kui vaatamiseks on paremad võimalu-

sed kui lihtsalt arvuti- või teleekraan. Visuaalne rikkus on üks märksõnu. Kunstfilmi puhul poleks see midagi erilist, eesti dokfilmi puhul siiski on.

Vainokivi on ka varem katsetanud pildikeeles samasuguseid võtteid: liikumatuid inimtühje kaadreid, kordusi, ülisuuri plaane, kompositsioonilisi eksperimente, kiireid, kuid väga sujuvaid löikeid. Kui võrrelda „Ideaalide tundi“ mõne Vainokivi varasema filmiga, siis kõige rohkem sarnasust leiaks ehk **„Maestroga“**, mis portreeteris nostalgiliselt ja minimalistlikult aktifoto meistrit **Kalju Suurt**.

„Ideaalide tund“ on struktuurilt nagu muusikapala. Dünaamilisus saa-

„Ideaalide tund“, 2011. Režissöör Manfred Vainokivi. Lavastaja Sulev Teppart „Papa-
goide päevade“ lugemisproovis.



vutatakse rütmistatuse, korduste ja kaadriharmooniaga. Tundub, et režissöör on peensusteni läbi mõelnud, mis vahenditega peab film vaataja endasse tõmbama (olgu need kas või pisut populistlikud). Kes ootab filmikunstilt pigem loo ja karakterite dünaamikat, siis seda on juba raskem leida. Aga mitte võimatu, kui tunda veidi lähemalt süsteemi ja nähtust nimega „teater“.

Teatrifenomen eesti lühidokumentaalides

Marko Raadi 2010. aastal linastunud teatriteemalises dokumentaalfilmis „**Isa, Poeg ja Teatri Vaim**“ on peategelaseks **Alar Sudak**, kunstnikunimega **Elaan**. Sudak on tegelane, kes on üle kümne korra astunud lavakasse, aga mitte kunagi sinna saanud. Pidev püüdlemine ning sihikindel tegutsemine oma unistuse (loe: teatri) nimel tegid peategelase tragikoomiliseks, kuid sümpaatseks. Tema pühakujudeks ja võtmeisikuteks teatrimaastikule pääsemiseks olid **Komissarov, Nüganen** ja **Baskin**. Raadi filmis muutus teater kui müstiline kättesaamatu absurdiks ja kohati ka naeruväärseks nähtuseks.

Vainokivi film jätkab teatri kui fenomenini lahkamist. Laiemalt vaatleb ta kunsti tegemise ilu ja valu. Teemadeks igipõline rahastaja ja kunstniku vaheline konflikt, kuid veel enam ehk loovisikute omavahelised suhted. **Andrus Kivirähi** näidend „**Papagoide päevad**“, millega vaadeldav teatritrupp filmis proove teeb, käsitleb neidsamu teemasid. „Ideaalide tunni“ puhul ei saa öelda, et filmi tegelasteks on **Sulev Teppart, Ülle Lichtfeldt, Tarvo Sõmer, Liisa Aibel, Eduard Salmistu** jt. See ei ole dokumentaalfilm, mis uurib, kuidas Rakvere Teatril ja tema näitlejatel läheb. See ei anna ka min-

git ülevaadet ega sissevaadet sellesse, missugune isik ja kunstnikunatuur on Teppart.

Filmis jälgitakse pisteliselt ja valikuliselt ühe teatrilavastuse sündi. Režissöör on võtnud eesmärgiks oma vaatepunktilt anda edasi protsessi olemust. Tõusud ja mõõnad, usaldus ja kahtlused. Kuni esietenduseni välja. Aga see kõik põhineb fragmentidel, mitte süvaanalüüsil. Kui tavaliselt on Vainokivi filmides tähtsal kohal vanemate ja vanemapoolsete härrasmeeste heietused, siis seekord on intervjuud täiesti ära jäetud. Autor on jätnud vaatata mõtlemis- ja kujutlusruumi. On nii naljakaid kui ka valusaid äratundmise hetki.

Näitlejate eksponeerimise puhul on valitud välja enamasti kaadrid, kus nad on mõttesse vajunud, veidi tüdinenudki. Nad justkui esitaksid oma sisemonoloogi: „Mida te siis ette kujutasite? Et me oleme kogu aeg teie jaoks naerul sui ja kostümeeritult? Me teeme ka tegelikult tööd.“ Maskid on maas. Ette on tekkinud üks teine mask. Rutiini näoga.

Kultuuritempel kui kreenis laev

Jah, ka need vanad klišeed „Teater kui pelgupaik. Teater kui vangla“ on jälle huulil. Millega saaks veel teatrit võrrelda? Mulle näib, et Vainokivi on oma filmis vaadelnud seekord teatrit/kunstitemplit kui laeva, mis on alati kellegi või millegi suhtes pisut kreenis. Küsimusedki on vanad head: kes on kunstnik, milline on ta roll ühiskonnas? Kes ja kas peab kunstnikku toetama? Laevamotiivi toetavad ka viltused kaadrid, mille läbi teatrimaja tundubki kitsa, veidi umbse laevatrummina, kustkohast välja enam ei saa, kuna vesi kannab laeva edasi ja teada pole, kuhu.



„Ideaalide tund”. Sulev Teppart.

Ei saa salata, et tegevuse toimumine väikelinna teatris on üks tegur, mille tõttu loomise ilu, valu ja igapäevalisus eriti hästi välja tuleb. Kui sama asi oleks tehtud näiteks NO teatris, siis oleks saanud sellest hoopis midagi muud. **Tiit Ojasoo** oma isiksusega ei oleks olnud see persoon, kelle kaudu teha mingeid üldistusi. Siis oleks oodatud kohe Ojasoost kui lavastajast dokfilmi. Ja kas NO teatris oleks rutiini visuaalne vaste selline nagu Rakvere Teatris, kus naised repliigivabal hetkel heegeldavad mütse ja salle? Kohe tundub liiga naljakas, kui manada silme ette pilt **Mirtel Pohl**ast, kes heegeldab **Veiko Öunpuule** murumütsikest. Aga mine tea... Igatahes tunduvad Rakvere, Endla, Ugala, Vanemuine rohkem teatritena, kus midagi on juba aastakümneid nii üks ja seesama, et kõik rituaalid, traditsioonid, sissekäidud rajad proovisaalides ja enne esietendust tunduvad äravahetamiseni sarnased, pole vahet, kas tehakse **Shakespeare'i**, **Ibsenit**, Kivirähki või **Ravenhilli**.

Meenutagem Manfredi filmi „**Valli baar**”, kus saab peaaegu et nuusutada ja maitsta seda „lokaali”. Ei pea sinna ise kohale minemagi. Kõik saab filmi vaadates niigi väga selgeks. Samuti on „Ideaalide tunniga”. Teatri igapäeva-elu essents on edasi antud. Vaataja, kes filmi ära näinud, ekskursiooni teatrisse enam ei vaja. Teater on Manfredi pilgu läbi üks nostalgiast pakatav paik. Kõik tundub selles Vainokivi kujutatud teatris veidi vanamoodne ja kohati liiga tõsine. Tõsiduse suhtes on säilinud autoril õnneks irooniline kõrvalpilk.

KOLBERGI VARIATSIOONID

SAKARIAS LEPPIK

„VIA AVIUM“. Filmi autor: **Jaan Kolberg**. Produksendid: **Kärt Einlo ja Agnes Böning**. Ametisepühitsemise ettevalmistuste operaator: **Aarne Kraam**. Helioperaator: **Rivo Taal**. DV, 83 min, mustvalge ja värviline. © St Michaels Media ja Stuudio Navona, 2009.

„RAHVA VABADUS“. Stsenarist, režissöör ja operaator: **Jaan Kolberg**. Idee autor: **Illar Hallaste**. Toimetaja: **Eve Pärnaste**. Produksent: **Tiiu Öunapuu**. Konsultandid: **Tunne Kelam, Vardo Rumessen ja Trivimi Velliste**. Muusika: **Maarja Vardja**. DV, 90 min, mustvalge ja värviline. © Stuudio Navona, 2010.

Tihti on raske mõista, kuidas on võimalik, et režissööri kaks teineteisele järgnevat dokumentaalfilmi võiksid olla nii erinevad tasemelt, sisukuselt ja esteetikal. **Jaan Kolbergi** filmidega „**Via avium**“ ja „**Rahva vabadus**“ on aga just nii juhtunud. Kas see peaks kinnitama reeglit, et „päevad ei ole vennad“?

Variatsioon mažooris

Dokumentaalfilm „**Via avium**“ on üks sisukamaid ja struktuurselt paremini õnnestunud eesti dokfilme, mida paari viimase aasta jooksul olen näinud. Olgu võimalikele kirikukriitikutele

Jaan Kolberg filmib Eesti EKBL Pärnu Immanueli koguduse pastorit ja kooliõpetajat Joosep Tammot.



tele öeldud, et ma ei arva nii mitte filmi teema, vaid narratiivi tõttu. Jaan Kolberg on võtnud teha persoonidoki Ees-ti luterliku kiriku peapiiskopist **Andres Põdrast**. Režissööri õnnestumise üks päämisi põhjusi on see, et ta ei ole keskendunud ainult Põdra vaimuliku-seisusele, vaid kuvanud äärmiselt hu-vitavat ja laia silmaringiga inimest. Ja jätnud välja Põdra enda ütlemised.

Filmi iseloom on kõrvalt jälgiv, tausta ja olusid üles ehitav ning seos-tav, sellelt taustalt joonistub siis väl-ja Andres Põdra isiksus. Kolberg on püüdnud tabada peaaegu kõiki iseloo-mulikke omadusi, mis märgivad Põdra isiksust. Põder kui uudishimulik inime-ne. Põder kui avar inimene. Põder kui aktiivne vaimulik. Põder kui ehitaja ning organiseerija. Mida Kolberg ei ole paradoksaalselt näidanud, on And-res Põdra praegune amet. Põder kui peapiiskop, kirikujuht. Ja seda tehes

käitus Kolberg nutikalt, sest peapiis-koppi ning tema tegevust saab hinnata aiva aastakümnete, mitte mõne aasta kaupa.

Üldse on persoonist tehtav doku-mentaali huvitav siis, kui režissöör püüab illustreerida isiksuse arengut, kaasates tema huvisid – Põdra pu-hul loodus, füüsika, poeesia, muusika. Kusjuures eriti huvitavaks muudab as-ja olm, et tema tegemisi kirjeldavad ta sõbrad või ametivennad, mitte kunagi ei sekku ta ise. Ons see Põdra tagasi-hoidlikkuse märk? Sümpaatne igal ju-hul. Sest Põder on mees keset raplevat ühiskonda ja ajaloolisi keerdkäike, sot-siaalseid muutusi ja kataklüsmi. Ta ei ole mees kloostrist, kes on keskendu-nud vaikusele, askeesile ja Jumala tae-vast maa peale palvetamisele. Tema kogemused on seotud ikka iga päev oma ameteid pidavate ja töid tegevate inimestega ajaliselt kiires maailmas.

Filmi „Via avium” (2009) produtsent Agnes Böning ja peapiiskop Andres Põdra ema Elviine.



On selge, et režissöör tunneb Põdra elukäiku nüanssideni. See aitab filmitervikut üles ehitada ning luua episoodide Põdra erinevatest eluperioodidest või nendele sekundeerivatest eri huvide manifestatsioonist. Kolberg ei karda pöörata aastas 1965, et näidata „Nõukogude Eesti” ringvaaterulli, kus kange 4. klassi poiss Andres Pöder on pööningule agara nõukogude noorena loodusmuuseumi asutanud. Üldse on film meeldivalt ja samas pinget ja huvi hoidvalt liigendatud. Inseririd **Eenok Haameriga**, luteri kiriku legendaarse vaimulikuga, mõjuvad loomulikult. Haamer muuseas ei kõnele seejuures sõnakestki Põdrast. Ka Põdra sõber **Villu Jürjo**, sarnlevalt Haameriga, ei lasku rohkettesse emotsionaalsetesse nukrusmeenutustesse. Nende kahe vaimuliku sedastustega joonistas Kolberg hirmu tausta – mis tähendas olla nõukogude ideoloogia oludes usklik kristlane ning mida selle tunnistamine võis kaasa tuua. Siin ilmneb selle filmi puhul veel üks režissöör Kolbergi suurepärase omadus: ei mingit näpuga näitamist. Ei mingit vaataja nina kuhuigi sisse pistmist.

Režissöör tõi välja, et juba lapsepõlves ja kooliajal (**Joosep Tammo**, vane mad, **Heigo Ritsbek**, **Voldemar Kaasik**) oli Põdral usuga pistmist, täpselt samavõrra aga ka huvi loodusteaduse ja füüsika vastu, hiljem aga arenes see armastuseks humanitaaria (luule, ilukirjandus) vastu. Ritsbek ja **Herbert Murd** viitasid ka Põdra sõpruskonna noorpõlvetegemistele, mis tõi kaasa KGB huvi selle seltskonna vastu. Intervjueeritavate juttu illustreerib lisaks dünaamilistele kaadritele tänasest päevast üpris rikkalik fotogalerii kooliaastatest.

Andrese abikaasa **Marje Põdra** sis-

setoomine on esmalt režissöörist väga viisakas. Kolberg teeb seda täiesti sõnatult, üksnes fotode kuvamisega – mängides taustaks kaasaegset noorte koguduse vagalaulu, mis on olnud luteri kiriku noorte tegevuse ja nende ajaloo saatjaks 1970. – 80. – 90. aastatel ja ka tänapäeval. Peale sellise muusika on progemuusika olnud kahtlemata üks muusikastiil, mis on saatnud isand Põdra tema noorpõlves, sestap oli **Erkki-Sven Tüüri** muusikat Põdra teksti juures igati kohane mängida ja sellest kõnelda. Saati siis seetõttu, et suurteos „**Via Avium**” andis päälkirja ka filmile endale.

Pool tundi filmi kestnud olles alustas Kolberg episoodiliste kaadrite näitamist Põdra peapiiskopiks pühitsemise teenistuse ettevalmistustest, vihjates niimoodi, et tegu on siiski filmiga mitte ainult ühest vaimulikuteele läinud inimesest koos tema passioonide ja kireva noorpõlvega, vaid ka EELK peapiiskopiga. Kusjuures alles nüüd satub hetkeks **Aarne Kraami** kaamera ette kõndiv Pöder – sekund selja tagant, sekund eest.

Tähtis on muidugi näidata kõiki Andres Põdra teenimispaiku. Aga enne seda kõnelda Usuteaduse Instituudi aegadest ja vaimulikute esimestest sammudest, kuna UI oli Tartu Ülikooli eestiaegse usuteaduskonna järjepidevuse kandja ning selles koolitasid vaimulikke toonased vaba Eesti oludes õppinud väga vaimsed professorid **Robert Kannukene**, **Elmar Salumaa**, **Evald Saag**. Ajaloolised meenutused Põdra teenitavatest kogudustest on osa tema loost. Suure-Jaani periood pälvib seejuures kõige enam tähelepanu. Selle taustaks on muidugi Põdra kui usujulge inimese profiili väljajoonistamine ehk lugu vaimulikust, kes jul-

ges 1970-ndate lõpul ja 1980-ndate algul tuua koguduse kirikust välja ning korraldada vaimulikke laulupäevi. Räpina seitsmest aastast kõneles õpetaja **Urmas Nagel** ja rõhutas Andres Põdra kiriklikku vaimsust, mis sobis Räpina konteksti, samuti toonitasid Põdra aktiivsust koguduse liikmed ja vallajuhid.

Mulle meeldib, et Kolberg on monteerinud intervjuude pikkused optimaalseks, need ei mõju väsitavalt, heietustena, vaid toetavad igati järgmisi, põimides niimoodi filmi selliseks tervikuks, mida ei ole igav vaadata.

Variatsioon minooris

Jaan Kolbergi film „Rahva vabadus“, mis kõneleb Eesti vabadusest ja selle saavutamisest, paistab silma erilise heroiseerituse ja lopsaka emotsionaalsuse poolest ning on eelmise filmiga võrreldes tasemelt hulga kasinam.

„Rahva vabadus“, 2010. Režissöör Jaan Kolberg. Eestikomiteelaste kokkutulek Pilstveres 2009. aasta suvel.

Hakkab see peale kohe eriti emotsionaalselt, klišeeliku duetiga: **Urmas Alender** laulab laulu „Eesti muld ja eesti süda“ ning selle juurde kaadrid kalmistust. Kaadri tagant hakkab kõlama pastor **Jaan Tammsalu** palvelugemise tekst. Siis liitub sellega kabeli interjäär *soft* itud atmosfääri, altarilaua ja pastori endaga...

Dokumentaalset materjali on filmi jaoks ju küllaga. On ka tänuväärne, et režissöör kasutab filmis fotosid Eesti ajaloost, mida võiks filmi kaudu näha siis suur osa eesti rahvast. Küll aga ei anta selle filmi puhul inimestele võimalust ise rahvuslust laiemalt mõista selles kuvatava materjali põhjal, vaid see on filmis intervjuueeritavate inimeste seisukohtade kaudu ette näidatud.

Mis mulle filmi lõpuni heitlikuks jäi, oli selle montaaž. Poliitvangide ja survatute, dissidentide ning tegevpoliitikute mõtted tundusid mulle sega-



mini monteeritud ja neil puudus loogiline püsiv joon tekstis. Iseenesest oli **Valdur Raudvassari** kasutamine nutikas, sest sel mehel on alati olnud midagi öelda ning tema mõtted olid filmis üldse ühed selgemad. Ja nii kooruski välja mõte, et Kolberg ei kasutanud kahjuks sellise formaadiga filmi puhul diktoriteksti. Ehkki oleks võinud, sest selgitava diktoriteksti abil oleks võinud intervjueeritavate mõtteid omavahel siduda nii, et tekiks tervik.

Mul ei ole kunagi midagi palvetamise vastu. Aga *soft*itud valgusega kabelis palvetamise lõigud olid selle filmi kontekstis selgelt liigsed, tundusid magusad ja sentimentaalsed. Ma saan aru sellest, et pöördumine Jumala poole raskel ajal on igati loomulik ning see on aidanud kaasa meie vabaduse saavutamisele. Ent – kui film püüab kuvada Eesti kui riigi vabastamise või vabanemise kaalutletud ja intentsiooniga

protsessi, siis mõjuvad need sissepõiked kahtlemata liiga intiimselt ja kontrastina ega toeta filmi, vaid tükeldavad seda kunstlikult. Täpselt sama puudub kasutatud ülistusmuusikat. Kindlasti osales vabadusvõitluses ka palju vabakoguduste liikmeid, sest just neile mõeldud muusikat filmis kasutatigi. Aga usun, et suur osa vabadusvõitlusest ei möödunud, otsekui oleks tegu Elu Sõna või Harta liikmete ärasaatmisega nende emigreerumisel. Sestap ma ei näe Eesti riiklikust vabadusest kõnelevas filmis sellisel muusikal kohta. Inimese sisemisest ja tõelisest vaimulikust vabanemisest see film ju ei räägi. Kui oleks olnud film XIX sajandi usulisest ärkamisest Läänemaal, olnuks see muusika muidugi omal kohal.

Kahtlemata näitab film „Rahva vabadus” üht võimalikku arusaama, millesena võib mõista ja näha eesti rahvusluse õhustikku ja missuguste ka-

„Rahva vabadus”. Läänemaa eestikomiteelased Hellat Rumvoldi juures koos Eve Pärnastega.



rakteristikutega seda iseloomustada. Kahtlemata on ka neid, kes arvavad, et filmis edasi antu ongi ainuvõimalik rahvusluse vorm. Et mingit muud eesti rahvuslust ei olegi. Selles filmis mu hinnangul aga puudub selline avarus, mis oleks üle Kodanike Komiteede *versus* Rahvarinde ideoloogia võitlusest. Kuigi, tõsi, Kolberg on püüdnud filmida intervjuusid rahvustegelastega pisut laiemast leerist, sest lisaks ERSP tegelastele kohtasin filmis nii konservatiive, kristlikke demokraate kui ka sotse. Keda selle rahvustunde sekka ei arvatud, olid aga liberaalidest rahvuslased, ja ma ei saa aru, miks?

Paradoksaalselt ei ole selles filmis õhku. Mitmed episoodid tõmbavad filmi vaadatavust ja kaasakiskuvust maha. Ehkki need kaks omadust võiksid olla filmi pedagoogilise saavutatuse ja tulemi vahendiks. Näiteks muutusid täiesti igavaks ja hajutasid tähelepanu pikad vestlused Kodanike Komiteede tekkimise ja arengu üksikasjadest ning isikutunnistuste trükkimisest.

Filmi mitmeid kordi vaadanud, tekis küsimus: kes on õigupoolest selle sihtrühm? Õpilastele on film igav ja segane. Neil õpilasil, kes elavad Navesti jõest põhja pool, on **Hõrna Aare** ja **Kama Kaido** seto- ja võrokeelsetest intervjuudest arusaamine tõsine pähekel, võib-olla ka arusaamatus, kuna subtitreeritud tõlget eesti keelde ju ei olnud. Kas selle filmi eesmärgipärasus puudutab üldse pedagoogilist lähene- mist? Rahvuslased teavad aga neid lugusid ja vabadusvõitlejate ning dissidentide arvamusi nii või teisiti. Omad on vaadanud neid fotosid ja filme korduvalt, käinud väliseestlaste juures ja osalenud rahvuslikes liikumistes suuremal või vähemal määral. Enamik rahvarindelasi seda filmi aga lihtsalt

ei vaata või seda teinud, sedastavad juba ammu kuuldut, et film on kallutatud ja ei kuva tegelikkust. Ja lõpuks: kelle jaoks on vajalikud nüansid ning pidev meeldetuletamine, et ikka Jumal on see, kes vabaduse kinkis? Auväert režissöör, tõsised ja mõtestatud elu elavad kristlased teavad seda väga hästi. Aga neile, kes ei ela, on see ju ükskõik.

Leidsin filmi tegemise intentsiooniks ainult ühe võimaliku vastuse: see on persooniintervjuude säilitamine kaugemate järeltulijate jaoks. Olgu siis dokfilmi formaadis ja tähistagu sellega Eesti ajaloo ühte poliitilist mõttekultuuri. Kui nii, siis on film oma eesmärgi täitnud. Aga ainult nii.

JAAN KOLBERG on sündinud 21. novembril 1958 Pärnus. Ta lõpetas 1976 Pärnu 2. keskkooli, õppis seejärel neli aastat Tartu Ülikoolis inglise filoloogiat ja 1985–1990 Moskoas ÜRKIs mängufilmi- ja telerežii eriala. 2003 asutas Stuudio Tristan, kümnenäendi lõpuaastaist kannab tema tootmisfirma nime Stuudio Navona. Filmid: 1983 „*Festival*” (amatöörfilm); 1987 „*Vanaisa surm*” (lühimängufilm); 1988 „*Õnnelik lapsepõlv*” (lühimängufilm); 1989 „*Mardipäev*” (lühimängufilm); 1990 „*See kadunud tee*” (mängufilm); 1992 „*Võlausaldajad*” (mängufilm); 1994 „*Jüri Rumm*” (mängufilm); 2004 „*Teejuht*” (dokfilm); 2007 „*Armugatsus*” (dokfilm); 2008 „*Vaikuse laul*” (dokfilm); 2009 „*Via avium*” (dokfilm); 2010 „*Rahva vabadus*” (dokfilm); 2011 „*Kaks päeva augustis*” (dokfilm). Kolberg on olnud tegev kolleegide filmide juures erinevates ametites, tootnud teiste režissööride filme ja lavastanud teatris.

FILIPIINI KINO UUS ÕITSENG

Usutlus Auraeus Solitoga

Šamaanikuningate sugulusliinist pärit **Auraeus Solito** on sündinud Manilas 1966. aastal ja õppinud Filipiini ülikoolis teatrit ning Mowelfundi filmiinstituudis filmikunsti. Pärast õpinguid veetis Solito viis aastat oma esivanemate maal, Palawani saare lõunaosas, kus valmis tema esimene täispikk dokumentaalfilm „**Basal banar: tõe salarituual**” (*Basal banar*, 2002). Film vaatleb hõimurahva igapäevategemisi ja traditsioonilisi rituaale, mille kestma jäämisele avaldab tõsist survet rahvusvaheliste ettevõtete üha ulatuslikum tegevus.

Auraeus Solito.
Teet Teinemaa foto

Solito debüüti mängufilmi vallas saatis suur edu: 2006. aastal ka PÖFFil linastunud „**Maximo Oliverose õitse-aeg**” (*Ang pagdadalaga ni Maximo Oliveros*, 2005) võitis rahvusvahelistel festivalidel olulisi auhindu ning edestas Filipiinidel kassatulu poolest mitmeid Hollywoodi hitte. Filmi peategelane, kaheteistaastane Maximo (**Nathan Lopez**) on pisisulide perest pärit poiss, kes armub kohalikku politseinikku Victorisse (**J. R. Valentin**). Kasvava kiindumuse kiuste peab poiss peagi tegema raske valiku oma tunnete ja pere vahel.





„Maximo Oliverose öitseag”, 2005. Režissöör Auraeus Solito. Politseinik Victor – J. R. Valentin ja Maximo – Nathan Lopez.

„Maximoga” samal aastal valminud „**Ümberlõikus**” (Tuli, 2005) võitis Berliinis Netpaci ning Filipiini sõltumatute filmide festivalil „Cinemataya” parima lavastaja ja parima filmi auhinna, kuid kodumaal keelas tsensuur selle ära. Solito on keelustamise kohta öelnud: „Need, kes olid varem tagakiusatud, kasutavad nüüd vägivalda. [- - -] Valitsus koosneb kristlikest konservatiividest ja see on religioosete elementidega lesbifilm.”¹ Maximo salliv agulipere ja linnadžungel on „Ümberlõikus” asendunud staatilise väikekogukonnaga tõelises džunglis. Film räägib alkohoolikust ümberlõikaja (**Bembol Roco**) isepäisest tütrest Daisyst (**Desiree del Valle**), kes otsustab iidsete traditsioonide ja rahva eelarvamuste kiuste jääda truuks oma sü-

dame kutsele.

Seksuaalsuse käsitlemiselt pöördub Solito filmiga „**Pisay: Filipiini teadus**” (Pisay, 2007) oma koolimälestuste ja 1980-ndatel valitsenud keerulise poliitilise olukorra juurde. „**Poiss**” (Boy, 2009) on seevastu korraga ood ja dekonstruktsioon² Lino Brocka filmist „**Macho Dancer**” (1988); lugu noorest poeedit, kes kogub raha, et täita oma suur unistus – tellida endale vanaaastaõhtuks oma lemmikmeesstriipar. Viimase filmiga „**Palawani saatus – Busong**” (Busong, 2011), mis osales 15. PÖFFi „EurAsia” võistlusprogrammis, on Solito naasnud „Basal banarist” tuttavale esivanemate maale, viies vaataja maagilise realismi hõngulisele reisi- le läbi kauni Palawani saare.

Filipiini filmikunstil on ühed Aasia pikemad traditsioonid ja siiani üpris suur kinotööstus, aga ma arvan, et lääne kino, peaausjalikult Hollywoodi filmid võivad populaarsust filipiini kino ees ning tehtud filmide arv ja filipiini kino iga-aastased vaatajanumbrid langevad pidevalt. Räägi mulle natuke filipiini kino hetkeolukorrast.

Tänu digitaaltehnoloogiale on toimunud sõltumatu filipiini filmi taasärkamine, uus meedium on demokraatiseerinud kino ja tasandanud mänguvälja maailmas. 1970-ndatel olid Filipiinid Hollywoodi ja Bollywoodi järel maailma kolme suurima filmitootja hulgas. See oli filipiini kino esimene kuldaeg, tehti umbes 300 filmi aastas ja esmakordselt jõudsid filmid Cannes'i ja Berliini festivalile. Filipiinid olid teistest Kagu-Aasia maadest ees osaliselt seetõttu, et Ameerika Ühendriikide kolooniana jõudis mustvalge film meile üpris varakult.

Nüüd toodame umbes viiskümmend sõltumatut ja kakskümmend või kakskümmend viis peavoolu filmi aastas. Meelelahutuskinol ja teletootjatel on monopol ning nad töötavad suurte staaridega, tootes romantilisi komöödiaid jms. Kuid mõnikord nad eksivad publiku ootustes ja sõltumatud filmid teenivad suurt kasumit, ka minu esimene mängufilm „Maximo Oliverose õitseag“ oli kassahitt. Filipiinlastele meeldib kinos käia ja nad on väga emotsionaalne ning elav publik, kuid loomulikult jätab televisioon ja piraatlus kinokülalastavusele jälje. Ent filipiini filmil läheb hästi ja ma usun, et sõltumatu filmikunst on uue kuldajastu lävel.

Filipiini kino on muu hulgas tuntud ka vesternide kopeerimise, James Bondi *spin-off*ide ja kerge pornograafia, *bomba*-filmide poolest, mis on tehtud meelelahutuseks ja milles tihti jääb vajaka kunstilisest tase-

„Ümberlõikus“, 2005. Režissöör Auraeus Solito. Daisy – Desiree del Valle.





„Palawani saatus – Busong”, 2011. Clifford Bañagale.

mest. Kui oluline on kõrg- ja madala kultuuri, populaar- ja arthouse-kino eristus sinu jaoks?

Oh, need 60-ndate *bomba*-filmid on ju nii vanad. Üldiselt oli erootilistel filmidel igal kümnendil oma nišš, kuid lõpuks tappis peamine kinokett nende edu, kuna ei olnud nõus R21 ehk ainult täiskasvanutele mõeldud filme näitama. Ja kõik lõpetasid nende tegemise.

Kuid vastuseks sinu küsimusele – mulle on oluline, et inimesed vaataksid mu filme, ja tänu teatri taustale olen ma publikuga harjunud. Üks asi, mida ma teatrist õppisin, on see, et sa ei lavasta etendust, vaid publikut. Ma olen alati õnnelik, kui kinos olles publik reageerib nii, nagu ma seda soovisin – panna inimesed nutma ja naerma või üheskoos õhku ahmima, nagu mu viimase filmi „Busong” puhul Cannes’is. Mulle meeldivad reaktsioo-

nid ja ma ei ole üks nendest režissööridest, kes ei hooli rahva arvamusest.

Koos digitaaltehnoloogiaga tõusis esile filipiini filmi uus laine, mis on eksperimentaalsem ja iseseisvam kui varem. Sina alustasid 16 mm filmidega, kuidas pööre digitaalmeediumi on mõjutanud su tööd?

See on hea küsimus, sa oled oma kodutöö hästi ära teinud. Tegelikult tegin ma üldse viimase 16 mm filmi Filippiinidel. See oli täispikk dokumentaalfilm „Basal banar”, mis räägib minu hõimust, nende kultuurist ja katkest oma maad tagasi saada. Meie osa Palawanist võeti diktatuuri ajal ära ja seda ei ole ka pärast rahvarevolutsiooni tagasi antud. Pärast minu filmi püüdsid mittetulundusorganisatsioonid küll seista põliselanike õiguste eest kongressis, kuid siiani ei ole midagi muutunud. See purustas mu illusioo-

nid ja seega on üleminek 16 mm-ilt digitaalmeediumi ka üleminek mu uude ellu. Ma naasisin hõimujuhi, oma onu hoiatusel linna, kuna levisid jutud mulle suunatud surmaaehvardustest. Minu elu oli taandatud pärli hinnale, sest mu esivanemate meres olid nüüd pärlifarmid, mille edu ma häirisin. Linnas pakuti mulle võimalust teha digitaalfilm ja kuna samal ajal hävis 16 mm töötlemistehnika, jäi minu film Filipiini viimaseks 16 mm filmiks.

Üks asi, mis ma tänu 16 mm filmile õppisin, on see, et ma näen maailma täiuslike kaadritena. Kaaderhaaval monteerimine, mida tegin 16 mm filmi puhul, on mind hiljem aidanud ka digitaalfilmide tegemisel. Ma olen väga nõudlik ja kuna 16 mm oli kallis materjal, tuli selle käsitlemisel olla täpne. Seega oli see hea tehniline treening, kuid mõlemad meediumid suudavad öelda seda, mida ma tahan.

Sellest ma tahtsingi edasi rääkida. Sa monteerid ise oma filmid, miks? Kas sa ei usalda teiste tööd? Kui oluline on sulle olla *auteur* ja omada kontrolli oma filmi kõikide külgede üle?

Juba 16 mm filmi puhul tegin ma ise oma montaaži; filmitegijana näen ma maailma kaadrites, võtetes ja lõikudes ning selle poolest olen ma väga täpne. Kuid „Busongi” ajal kohtusin ma lõpuks monteerijaga, kes monteerib paremini kui mina. Ma pidin Cannes’i jaoks kiirustama, sest ma tutvustasin Hongkongi Aasia filmi finantseerimisfoorumil oma Palawani triloogiat ja Cannes’i režissööride kaksnädalal programmi inimesed küsisid näha esialgset versiooni minu viimasest filmist. Seejärel pakkusid nad mulle lisanädala, et esitleda oma filmi nende festivalil. Tõttasin kohe tagasi oma

monteerija **Chuck Gutierreze** juurde ja ta tõesti üllatas mind, sest monteeris materjali viisil, mille peale ma ei oleks üldse tulnud. Lõpuks olen tõesti leidnud monteeri, kelle kätte võin oma töö usaldada.

Sa oled sõltumatu režissöör. Mida see tähendab Filipiini kontekstis? Paljusid sinu filme on rahastanud CineMalaya ja neid on saatnud suur kommertsedu; kas sa saad riigilt lisaraha? Kas su filme näidatakse kinodes kui peavoolu filme?

CineMalaya eelfinantseerib kahe teist tuhande dollariga, varem oli see kümme tuhat, kui dollar oli tugevam. Fondi initsiatiiv tuli Filipiini kultuurikeskusest, umbes ühel ajal digitaaltehnoloogia populaarsuse kasvuga; nad hakkasid finantseerima kümmet omavahel võistlevat filmi. „Maximo Oliverose õitseajaga” kasutasin ma selle raha võimalusi maksimaalselt ära ja esimese Filipiini filmina jõudis „Maximo” Sundance’i festivalile. Nali on aga selles, et kui ma seal ütlesin, et film on tehtud nii väikese rahaga, siis kõik imestasid ja levitajad ostsid filmi kiiresti kümne tuhande eest ära. Pärast seda hakkasin keelt eelarve koha pealt hammaste taga hoidma.

Ma õppisin väga suure konkurentsi koolis, kuhu valiti kakssada parimat õpilast 7107 saarest koosneva Filipiinide kohta, sellest räägib ka mu kolmas mängufilm „Pisay: Filipiini teadus”. Seega on mu koolikaaslased nüüd tähtsad teadlased ja nad leiavad inimesi, kes finantseeriks mu filme. „Busongi” puhul aitas rahaga isegi üks selles osalev näitleja, **Alfred Vargas**, tingimusel, et ma lavastan ta järgmise filmi. Aga see on väärt tehing, sest ta on hea näitleja.



„Palawani saatus – Busong“.

„Maximo“ ostis ära üks suuremaid Filipiini levitajaid ja seetõttu sai see palju tähelepanu, kuid „Busongi“ nad enam ei ostnud, sest see oli liiga kõrge kunst nende jaoks. Seega ma ei tea, mida nüüd teha, levitan vist ise.

Filipiinidel oli väärtfilmide kino, kuid see läks hingusele.

Üks tuntumaid filipiini režissööre Lino Brocka oli avalikult homoseksuaalne ja tegi mitmeid filme, mis käsitlesid seksuaalvähemustele olulisi teemasid. Ma arvan, et on õiglane öelda, et filipiini kino on panustanud üpris palju väljendamaks LGBT-kogukonna erinevaid külgi. (Homo)-seksuaalsuse teema on oluline ka mitmes sinu filmis, võib-olla kõige (kuri)-kuulsamalt filmis „Poiss“, mis keelati Singapuri rahvusvahelisel filmifestivalil ära „homoseksuaalsuse normaliseerimise pärast“. Heteroseksuaalse mehe pilk³ on ikka domineeriv, millised on sinu mõtted sellel teemal?

Filipiini *queer*-film oli väga progres-

siivne. Ja kui ma nägin „**Brokebacki mäge**“ (*Brokeback Mountain*, 2005), siis ma mõtlesin, et me oleme sellest ammu edasi läinud, me tegelesime süütunde analüüsiga 1970-ndatel. Tollal oli fookuses homoseksuaal kui ekspluateeritu, 1980-ndatel kui ekspluateerija, 90-ndatel olid populaarsed *slapstick*-komöödiad ja *high-camp*-temaatika. XXI sajandil algas aga „Maximoga“ uus suund, mis ühendab kõiki kolme varasemat ja puudutab rohkem aktsepteerimise teemat. Filipiinidel on lihtne olla *queer*, sest inimesed on väga tolerantid. Kui „Maximo“ hakkas auhindu võitma ja inimesed ütlesid, et see võitis oma tolerantse tõttu, siis ma ei mõistnud seda alguses üldse ja mulle ei meeldinud sõna „tolerants“, kuna sallitakse teist – aga filipiinlased tõesti võtavad su omaks. Meil ei ole „kapist välja tulemise“ kontseptsiooni.

Ma näitan kahe *gay* armastust ja keegi ei saa lõpuks surma, selles oligi probleem.

Sinu viimases filmis „Busong” on mitmeid autobiograafilisi elemente. Sa oled öelnud, et ema jutustatud lood on sind tugevasti inspireerinud. Miks oli sulle oluline tuua oma elu ekraanile ja teha film Palawanil?

Kui ma olin laps, rääkis ema mulle unejutuks oma hõimu lugusid. Ma olen esimene generatsioon meie hõimust, kes on sündinud linnas. Üles kasvades tundsin ma ennast teistest veidi erinevalt, kuna neile oma lugusid rääkides avastasin, et keegi ei tea neid. Ma võlusin klassikaaslasti oma lugudega. Keskkooli ajal hakkasin uurima oma päritolu kohta, kuid ema ei tahtnud mu küsimustele vastata.

Ma kirjutasin ülikooli lõputöö oma ema lugudest, teadmata, et need on minu hõimu pärimuslood. Pärast lõpetamist otsustasin välja uurida, kust need lood tulevad, ja jõudsin Palawani ning sain teada, et pärinen šamaani liinist. Mu ema oli seda oma hariduse tõttu häbenenud, sest ta oli esimene „haritud palawan”. 1950-ndatel oli projekt, mille kaudu saadeti pärismaalased kooli ja õpetati, et põlisrahvad on primitiivsed ja tsiviliseerimata. Isegi mõned mu sugulased on küsinud, kas ma ei häbene oma päritolu. Kuid ei, meil on rikkalik kultuur ja just seda olin ma otsinud.

Ja kui ma õppisin teatrit, siis õpetati meile lääne, Aasia ja eri maade teatrit, kuid mitte filipiini oma. Palawanil aga avastasin ma täiesti unikaalse teatri, konstruktsiooni, mis hõljub õhus, justkui taevateater, ja kus rituaali läbiviijad on pealtvaatajatest eraldatud. Kuid ma mõistsin, et ei suuda seda teatris edasi anda, ja seetõttu hakkasin tege-
ma filme.

Vaatamata mitmele muret tekitavale noodile on su viimases filmis suurepäraselt tabatud Palawani ääretut ilu ja film lõpeb harmoonilise eluringi sümboliga. Miks oled tõsiste teemade väljendamiseks valinud ilu ja harmoonia?

Sellepärast, et Palawan on lihtsalt ilus ja mulle ei mahu pähe, miks inimesed tahavad seda hävitada. Need, kes vaatavad seda filmi, ütlevad, et Palawan on paradisi Maal, ja samas leidub inimesi, kes on nii ahned, et on raha nimel nõus kõik maatasa tegema. Ma näitan romantiseerimata, milline on mu maa. Ja see on ilus. Seda ütlevad isegi filipiinlased, kes elavad teistel saartel.

Lõpetuseks. Kuhu oled teel ja mis on su plaanid tulevikuks?

Ma hakkan veebruaris filmima järgmist osa oma Palawani triloogiast, mis räägib saare minevikust ja šamaanikuningatest. Ajast, mil nad valitsesid, olid loodusega üks ja kõik peamised loitsud veel toimised. Ja siis midagi juhtub ning nad kaotavad oma ande... Kuid seda tuleb veel oodata.

Küsitlenud TEET TEINEMAA

Viited:

¹ Ben Walters intervjuu Solitoga http://www.timeout.com/film/features/show-feature/2951/Auraeus_Solito.html

² Vt Sylvia Tani intervjuud Solitoga. <http://www.fridae.asia/newsfeatures/printable.php?articleid=2261>

³ Vt ka Laura Mulvey 1975/2003. Visuaalne nauding ja narratiivne kino. Ariadne Lõng, nr 1/2, lk 192–200.

SERGEI LOZNITSA – matemaatik, filmilavastaja, kosmopoliit ja „EurAsia” võistlusprogrammi laureaat

Sergei Loznitsa oli kahel viimasel Tallinna Pimedate Ööde filmifestivalil erinevates rollides. 2010. aastal osales tema debüütmängufilm „Minu õnn” „EurAsia” võistlusprogrammis ja võitis grand prix’. Möödunud aastal töötas Loznitsa „EurAsia” žüriis.

Olete taas Tallinnas, võib öelda, teie jaoks õnnelikus linnas...

Jah, seda küll. XIV PÖFFil vaagis

žürii minu filmi „Minu õnn”, sel korral avaldan arvamust kolleegide tööde kohta. Ja ütlen, et see ei ole lihtne ja kerge ülesanne.

Kui vaatajaskond jaguneb kaheks

Millised on teie muljed Pimedatest Öödest?

Ma olen kinonäljas inimene. Vaatasin lisaks konkurssfilmidele muidki, mida peab nägema, ent mida ma ei

Sergei Loznitsa.

Boris Tuchi foto



olnud näinud, sest olin hõivatud oma uue filmiga „Udus“ Vassil Bökavi jutustuse põhjal. Programmi olid kogutud väga head ja huvitavad filmid. Kahjuks ei õnnestunud Aleksandr Sokurovi „Fausti“ näha, samal ajal leidis aset üsna tormiline žürii koosolek.

Arvan, et kui žürii pidas aru teie filmi üle, olid vaidlused sama emotsionaalsed.

Sellest ei tea ei mina ega teiegi mitte midagi.

Kuid on teada, et kõikjal, kus teie filmi näidatud, jagunes vaatajaskond kaheks. Sest selles mitte üksnes ei kujutata tänast elu kui ekslemist kohutavates avarustes, millest ainus väljapääs on surm, vaid selles puudub ka katarsis ja õiglus ei võidutse. Ühed peavad teie tööd meistriteoseks, teised, kes on pimedad ja kurdid filmipoetika suhtes, arvavad, et selles ei näidata elu üksnes naturalistlikult, vaid lausa kontsentreeritud õuduse-na. Sestap küsin, kuidas teie arvates võtsid filmi vastu professionaalid?

Kõikjal erinevalt. Venemaal lasti film levisse, kuid levis suhteliselt tagasihoidlikult.

Nagu meilgi. Kõik, mis pole Hollywoodi toodang, jõuab suurte raskustega massivaatajani.

Jah, seda küll. Pealegi jõudis film internetti ja laaditi sealt maha, selle asemel et seda suurelt ekraanilt vaadata.

Kas DVD on välja tulnud?

Hiljuti tuli. Pealegi ostis esimene telekanal filmi, seni pole küll veel näidatud, kuid ümbersalvestamine on tehtud.

Vaataja näeb iseenda filmi

Õiendati ka selle kallal?

Mulle ei lähe korda mõningate inimeste isiklik arvamus. Asi on selles, et tihti inimene, kes vaatab filmi, ei saa aru, millises protsessis ta osaleb. Miks ma reageerin nii või teisiti. Filmi vaatamine on akt, kus vaatajal puudub suhe reaalsuse, filmimiskoha, režissööriga – on vaid akt, mis kuulub ainult talle.

See tähendab, et seansi ajal loon ma kujutelmades oma filmi, mis paljuski on autonoomne teie loodust.

Nii see on. Kahjuks ei mõista seda kaugeltki kõik. Kui toimuvad arutelud, siis näete seda õige tihti. Inimesed räägivad oma elust, vaidlevad selle üle, mida vaatasid – kuigi igaüks vaatas oma lugu, mitte autori poolt filmi pandut.

Mulle meenub, kuidas ma kunagi ammu vaatasin Franco Zeffirelli „Romeot ja Juliat“. Minu taga istusid kaks naist, kes arutlesid kirglikult toimuva üle oma olmetasandilt. Ja kui Julia lausus sõnad: „Kui sinu armastus on aus ning sul on sihiks abielu, teata sa homme selle kaudu, kelle saadan, kus ja mis ajal toimub laulatus“, hüüdis üks naistest: „Tark tüdruk. Räägin oma tütrelegi, et kui poiss tahab sinuga magada, siis ütle, et ainult pärast registreerimist.“

Suurepärane näide! Seejuures võivad vaatajad meie seletused ära kuulata ja meelde jätta, aga siis lähevad kinossaali ja saavad kõigest aru oma-moodi. Ja teevad järelduse: „Kui õudne on elu nii Venemaal, Saksamaal kui Ameerikas. Mitte kunagi ei sõida ma sinna.“ Sõltuvalt sellest, kus maal filmi näidatakse.



„Minu õnn”, 2010. Režissöör Sergei Loznitsa. Noor prostituut – Olga Šuvalova ja Georgi – Viktor Nemets.

Räägime nüüd „Minu õnnest”. Aasta on möödunud, kuid see film on mul siiani sügavalt mälus. Kuigi ma vaatasin, nagu ütlesite, mitte t e i e f i l m i, v a i d e n d a o m a.

Arvan, et suurel määral ka minu filmi...

Publik ei andesta teile siiani seda, mida selles filmis näitasite.

Oi, see on minu jaoks väga tõsine küsimus. Ütleme, et Ameerikas tuleb igal aastal ekraanile kümnekond samasuguses tonaalsuses filmi. Kui meil vaadatakse sellist teost *A m e e r i k a s t*, ei ütle keegi, et tegemist on rämpsfilmi, laimuga ameeriklaste kohta ja muud sellesarnast. Vastupidi öeldakse: *p r o g r e s s i i v n e k u n s t n i k p a l j a s t a b h a l a s t a m a t u l t...* Nii kujuneb vastuvõtu stereotüüp. Ja seda dikteerivad needsamad, kes löid säärase stereotüübi ja töid selle vaatajateni. Kui Venemaal tehakse selline film, siis saadab seda hoopis teistsugu-

ne stereotüüp: „Rämpsfilm, tegelikkuse moonutamine...”

Tsitaat: Mass on pigem valmis andeks andma varguse ja altkäemaksu, tapmise ja röövimise, kui alla neelama inimväärikuse häbematuse ja sõltumatu arvamuse nina-kuse. (Herzen)

Miks see maja vaiki jäi?

Pärast teie filmi meenus Vössotski laul: „Miks see maja vaiki jäi, matunud pimedusse...”. Rahvas on tottaalses mandumises – Vössotski oli prohvet, ta nägi seda kolmekümne aasta eest ette. Vähemalt niisugune mulje jääb.

Jah. Mäletan hästi. „Kalestunud hinged, paiseid täis. Kaua veinist rõõmu tundsid, lagastasid maja, kaklesid, üles poosid end.” Kurjad inimesed.

Peategelase nimi on Georgi. On see juhus või ikkagi vihje Pühale Georgile, kes satub ruumi, mis täis k u r j e i n i m e s i, ei suuda või-

delda lohega, kes neist igäühes peitub, ja ta ei hukku, kuid ei muutu ka nendesarnaseks? Proloogis maetakse laip maasse buldooseriga. On see Püha Georgi laip? Või on vaatajal võimalus oma lahendusi pakkuda?

See on küsimus. Milleks oli mul vaja sellist episoodi? Ütleme, et produtsent annab mulle võimaluse öelda lühidalt, millest tuleb film. Aga palun – neli kaadrit, eessõna, lühike episood, kus luuakse üldine toon. Domazoor seal või la-minoor. Või kõlab pealkiri järgmiselt: „Surmamõistetud põgenes“. Juba ei ole tähtis see, mis toimus, vaid kuidas toimus. Ja sellest kuidas ongi kogu edasine film. Aga sellest, keda seal maasse maeti, võite mõelda, nagu ise tahate...

Film tekitab hulganisti assotsiatsioone, mis viivad mõtted eemale sellest, mida näeme ekraanil. Kui talvisel teel longib hullumeelne vanamees ja kannab ette seltsimeeskini draalile, et lasi maha mingeid inimesi, eeldame, et tegemist on Katõniga. Pealegi selgub kohe, et Smolensk ei ole kaugel.

Võib-olla on tõepoolest tegemist Katõniga. Aga tegelikult juhtus kõik see kogu maal. Augu kee augu keses, nagu on filmis öeldud.

Pärast kolmandat lasku on vaikus

Stsenaariumi kirjutasite te juba ammu?

Viis aastat tagasi.

Kas võtete käigus see muutus?

Dialoogid muutusid pisut, need olid liiga literatuursed. Proovide ajal näitlejad parandasid mind, nad ei tunnetanud minu kirjutatud teksti ja ei saanud mängida. Kui aga dialoogi oli

lisatud mõningaid räägitud sõnu, siis lasid nad end lõdvaks ja, nagu öeldakse, said rolli sisse. Mõningad episoodid viskasime välja, umbes kolmandiku ülesvõetud materjalist. Need ei olnud lihtsalt vajalikud. Paberil tundusid need paigas olevat, aga film sai läbi ilma nendeta.

Kust on teie näitlejad? Tundsin vaid Pavel Vorožtsovi, kes elas Tallinnas, seejärel lõpetas MHATi õppestudio ja töötas kaks aastat Vene Draamateatris. Hiljuti käis ta Tallinnas „Kuldsel maskil“. Ta meenutas teid soojade sõnadega.

Väga hea näitleja. Tark, saab kõigest aru. Ja meeldiv noormees. Stsenaariumis ei olnud tema tegelasel perekonnanime. Aga võtete ajal mõtlesime – ta on Vorožtsov. Ja altkäemaksuvõtjast lurjusest seersandi nimeks, keda ta kehastab, panime Žtsov.

Filmis mängisid Moskva ja Peterburi näitlejad. Peasatäitja Georgi rollis on Vladimir Nemets Minskist. Tema leidis helirezissöör. Kaks kuud enne võtete algust ei olnud mul veel peategelase kehastajat. Ja siis tuleb helirezissöör ja ütleb: „On üks näitleja... Tal on kummaline hääl, vahest proovime.“ Selgus, et tabasime kümnesse! Mul oli just vaja sellist naiivset poisinolki.

Finaalis, kus kaks liiklusmiilitsat mõnitavad esiteks nende poolt kinni peetud abielupaari ning siis Georgit ja tema juhuslikku teekaaslast, ootad piinavalt kaua lasku. Pole kahtlust, et see kõlab – nägime ju, kuidas Georgi peitis püstoli põue. Kuid ta pingutas üle. Ta laseb maha kõik: õnnetu abielupaari ja teekaaslase...

Ta ei pingutanud üle, ta käitub sündmuste loogika kohaselt.

**See tähendab, et ta peab vabane-
ma kogu košmaarist, millesse ta on
sattunud?**

Seda ka. Tal on soov kõik ära ko-
ristada, äiata lauvalt maha kõik vigurid.
Teiseks on olemas jutustamise loogika.
Kujutage ette – ta tappis need kaks
menti. Ja kõik. Õiglus on taastatud. Ta
on hea poiss, ta maksis kätte, kas nii?
Võime me rääkida mingisugusest õig-
lusest olukorras, kus kõik on vale? Mil-
leni viib loo selline ülesehitus? Selleni,
et kogu pilt laguneb koost. Jutt ei käi
õiglusest ja ebaõiglusest, siin on kõik
isikupäratu. Kõik on oma kohast lahti
öelnud. Narr, kuningas, kohtunik, ti-
mukas, bandiit – filmis ei ole neid ta-
vapäraseid maske. Kõigil on üks mask
– must sukk üle pea tõmmatud. Sel-
lest on finaali!

Sotšis „Kinotauril“, kui tapeti esi-
mene miilits, saal aplodeeris. Tapeti
teine – saal lausa märatses, juubel-
dati. Järgmise kolme lasu järel valit-
ses surmavaikus. Šokk! Vaat see on
see – oodatud ootamatus finaalis.
Finaal peab olema o o d a t a v a l t
o o t a m a t u.

See on novelli ülesehituse reegel.

Jah. Siin ma ei taha midagi rohkem
öelda, film ise dikteerib sündmuste
käigu. Proovige lõigata ära lõpp, lüli-
tada välja valgus pärast kahte esimest
lasku ja panna tiitrid jooksma mustal
foonil – ja te saate hoopis teise filmi.

Ent see teekaslasest vanamees,
kes jutustab Georgile, kuidas ta 1945.
aastal noore leitnandina naasis Sak-
samaalt. Jaamas komandandist major
röövis teda: võttis ära trofee, kleidi,
mille leitnant oli toonud oma pruudi-
le, ja fotoaparaadi. Röövitu lasi majo-
ri maha... Kust see lugu?

Selle jutustas mulle mees, keda ma
pildistasin 1999. aastal. Kui käime eks-
peditsioonidel, siis tihti peatume huvi-
tavate inimeste juures. Need on inimli-
kud hieroglüüfid, saatused, unistused.
Kogu selle loo panin ma filmi, ainult
lõpu muutsin ära.

**Ta ei tapnud seda komandanti,
kes teda röövis?**

Ei tapnud. Ja pärast kogu elu kahet-
ses, et ei tapnud.

Kunstis peab olema saladus

Kas te eesti filme ka nägite?

Nägin neid, mis olid konkursipro-
grammis: „Kirjad Inglile“ ja „Idioot“.

Ja mis te ütlete nende kohta?

Imelik kino. Mis puutub „Idiooti“
– ehkki sarnasus ei ole kuigi silma-
torkav –, siis meenus soome režissöö-
ri Aki Kaurismäki „Hamlet ärimaail-
mas“. Tekst töötab vastu jutustamise
meetodile. Mäletate, selles sai Hamlet
päranduseks kummist parte tootva te-
hase. Algul vaatad uudishimuga, aga
siis hakkab tekst tööle, mis lõhub ju-
tustamise struktuuri. Dostojevski on
liiga keeruline autor, et temale saaks
nii lihtsalt läheneda.

*Te ei saa eitada gravitatsioonisea-
dust...*

Kuid eesti filmikunst, kui rääkida
tõepoolest andekatest filmidest ja jät-
ta kõrvale andetu nagu „Täna öösel
me ei maga“ või nõukogude halvima-
te propagandafilmi laadis tehtud
„Detsembrikuumus“, on praegu täie-
likult depressiivne. Reaalsus on selli-
ne.

Asi ei ole selles. Võib olla geniaal-
selt depressiivne, aga samas võib ko-
husestruult ka taastoota hoiakuid, mis

valitsevad ühiskonnas. Asi ei ole tegelikult meelelaadis, pigem selles, kui läbimõeldud on film, kas ta üldse on kinokunst. Milline on kujutamislaad. Vaatasin siin üht filmi, kaks ja pool tundi ei saanud silmi sellelt kõrvale pöörata. Ei saa öelda, et see tõi sõnumi maailmast, mis oleks mulle rõõmu pakkunud, kuid selles türki filmis „Ükskord Anatoolias“ oli saladus. Ja kui suurepäraselt mängivad näitlejad. Väga sügav film, milles säilinud vana ja sügava hingus, mis tänases kinematograafias kahjuks unustatud. Koos polüfooniaga, mis ahvatleb ja ometi on kättesaamatu. Mida ei ole võimalik välja öelda, kuid millest räägitakse.

Võtame „Róza“, loo sellest, kuidas poolakad 1945. aastal represseerisid slaavi rahvast masuurlasi. Siiras ja julm film. Kas ta teile meeldis?

Osaliselt. „Rózas“ teema kattub süžeeaga, kuid mitte kõige paremini filmi jaoks. Film peab olema millestki muust. Aga seal on sellest, mille nad üles võtsid. See ei lase filmil õhku tõusta.

Kinematograafia on märkide süsteem, mis peab vaataja mõttelendu piitsutama.

Kuid mitte kõik filmitegijad ei toeta seda postulaati.

Ja mis sellest. Te võite sõnades eitada gravitatsiooniseadust, kuid sellegipoolest ei hakka te sammuma kuristiku poole. Ma ei arva, et „Róza“ on halb, see on hea film. Kuid ta ei välju jutustatava loo süžee raamest. Tõeline film räägib inimeste võimest midagi mõista või mitte mõista, osaleda teatavates protsessides, samas olemust arutluse alla võtmata. Filmi „Ükskord Anatoolias“ süžee keskendub ühe laiba otsimisele, tegelikult otsivad aga

inimesed iseendid. Ja teiste inimeste õnnetus jääb neile võõraks, kuigi nad otsustavad nende saatuse üle.

Te armastate Lindsay Andersoni filme? „Kui...“, „Oo, õnneseen!“ ja „Ravila Britannia“... Pärin seda sellepärast, et ta alustas nagu teiegi töösielufilmidega, ja ta kujutas tegelikust tihendatud, groteskses ja õuduslikus laadis.

Miks üksnes Anderson? On veel teinegi suurepärase režissöör – Tony Richardson. Kuid teil on õigus: Anderson on üks minu lemmikrežissööre. Nagu ka Luis Buñuel ja Lars von Trier.

Aga kes venelastest?

Sergei Paradžanov ja Otar Iosseliani. On nad venelased? Ei, kuid igal juhul nõukogude minevikust, kuid mitte nõukogulikud. Abram Room oli suurepärase režissöör, samuti Boris Barnet...

Pärast „Minu õnne“

Millest räägib film, millega praegu töötate?

Selle lähtealus on Vassil Bökavi jutustus „Udus“.

Vassil Bökav on teile lähedane ses mõttes, et tema raamatutes ei lahendata küsimust „oma – võõras“ ideoloogia seisukohalt lähtudes või millisesse leeri kuulutakse, vaid inimlikust ja kõlblust arvestades.

Just nii see on. Filmi teema Bökavi järgi – inimene ebainimlikes oludes ja moraalne valik.

Georgi seisund ei võimaldanud mitte ühtegi valikut teha, pärast seda, kui talle oli pähe löödud.

Tal polnud valikut. Kuid Bökavi te-
gelasel on see olemas. Bökavil on kan-
gelane olemas, aga „Minu õnnes“ puu-
dub see. Seal tegutseb mass. Georgi on
lihtsalt saatja läbi selle ilma. Bökavil
on veel lootus, aga siin enam ei olnud.

Ja see on õudne.

Õudne hakkas juba ammu. Ro-
bert Musilil on romaan „Omadusteta
mees“. Õudne algas juba XX sajandi
alguses. Aga pärast seda, mis toimus
kolmekümnendatel ja neljakümnenda-
tel, on üsna raske toibuda ja teha nägu,
nagu oleks kõik normis. Kuigi nii püü-
takse teha.

Millegipärast meenub teie filmiga seoses ka Albert Camus' „Võõras“.

Jah, tahaksin teha filmi Camus'
põhjal. Mitte küll „Võõra“ järgi, sellest
lavastas filmi suurepärase režissöör
Luchino Visconti. Vaid „Katkust“ ta-
haks teha, seda ei ole seni ekraniseeri-
tud. Katk on nagu agressioon –
ta tuleb eikusilt ja haihtub eikuhugi.

Edu reegel – jää iseendaks

Kui kaugel olete „Udus“ võtete- ga?

Juba on olnud kakskümmend viis
võttepäeva. Jäänud on võtta kümme
minutit talvestseene, kolm päeva tööd;
jääb vaid oodata, millal lumi maha tu-
leb. Võtted käisid Lätis Daugavpils
ümbruses.

Kuid kes on näitlejad?

Venelased. Ja muidugi rumeenia
näitleja Vlad Ivanov, kes mängis eel-
mises filmis. Väga andekas noormees
Vladimir Svirski, Vlad Abašin, Sergei
Kolessov Jekaterinburgist Nikolai Kol-
jada teatrist, kes on hiilgav näitleja,
kuid filmis pole seni mänginud. Siis

Julia Peresild, teda ei ole vaja teile tut-
vustada. Veel Nadežda Markina, kes
mängis „Jelenas“. Kõik sõitsid kohale
ja töötasid tohutu entusiasmiga. Ilm-
selt seepärast, et ma armastan näitle-
jaid.

Meil on väike eelarve. Koguda raha
filmile Teisest maailmasõjast on väga
raske. Pöördud rikaste poole, aga need
küsivad kohe: „Kellele on seda vaja?“

Teie film on koostööprojekt?

Jah. Filmi panid raha Holland, Läti,
Saksamaa, Venemaa ja Valgevene.

Kas eraisikud?

Ei, mitte ainult. Valgevene riik toe-
tas.

Teil ju suhtutakse Bökavisse ette- vaatusega?

Otsustamine võttis väga kaua aega,
selle kõõgi saladused on seletamatud,
kuid Belarusfilm annab tehnika ja heli-
studio.

Õelge, kas režissöör ise enne filmi ekraanile jõudmist võib ette näha selle saatust?

Saatust levis küllalt kergesti. Tei-
ne asi on loominguline tulemus. Peab
mõtleva. Edu valemit ei ole. Tegeli-
kult on, tuleb jääda iseendaks. Ei tohi
kedagi teist kopeerida.

Matemaatika ja kinematograafia

Esimese hariduse järgi olete mate-
maatik. Kuidas juhtus, et reaalteadu-
sest, kus kõik on kontrollitav ja rat-
sionaalne, vähemalt esimesel pilgul,
jõudsite ennekõike intuiitiivse alge
juurde?

Küsige seda Leonardo da Vincilt.
Või siis Bachilt – tema helitöodes on
absoluutne matemaatika.

Kunst on täpselt samasugune tunnetuse meetod nagu teadus, ainult teiste vahenditega. Ei ole võimalik eksisteerida väljaspool mingit vormi. Aga vorm on juba piirid ja reeglid. See on nagu mingisugune reservuaar. Järelikult on reeglid ja need on abstraktsed. Ent kõige abstraktsem teadus on matemaatika. Ta ei räägi konkreetset mittemillestki, kuid ta räägib millestki. Mind aitab haridus väga, palju asju kalkuleerin ma matemaatiliselt. Matemaatika ei ole ilule takistuseks, otse vastupidi. Vaadake mingit imelist ehitist – milline nauding see on. Kuid kogu hoone on ehitatud vastavuses reaalinete seadustega.

Te olete teinud üle kümne tõsielufilmi?

Üksteist.

**Kõige tuntum on „Blokaad“. Ja veel on teil film, milles analüüsite nõukogude ühiskonna mütoloo-
giat.**

Jah, see on monteeritud propagandajakirjade kaadritest ja nimeks on „Ettekujutus“.

Mis põhimõttel monteerite arhiivimaterjali?

Sõltub sellest, mis laadi arhiivimaterjaliga on tegemist. „Blokaadis“ oli selleks kroonika; mul ei olnud kuigi palju kroonikat, vaid kuus tundi, sellele pidin rajama jutustuse. Ma ei pannud kaadri taha kommenteerijat, kes seletab, mida näeme ekraanil; ei pannud kaadri taha muusikat, mis samuti kommenteerib. Me näeme uut moodi arhiivimaterjali, kuid selle mõju ei korrigeerita muusika ja kommentaaridega. Oli vaja ainult toimuv uuesti helindada. Loomuliku helireaga. Vaatajale

pidi looma mulje, et kõik nähtu leiab aset tema ümber, siin ja praegu.

Tsitaat. Kriitikud kirjutavad tollal: „Heliriba – trammide kolin, sireenide undamine, lume krudin, saluudi kogupaugud –, sekka juhuslikke kõnefraase ja harva hüüdeid „ema, emake“; kõik see sisendab kohaloleku tunnet ja ei kahanda filmi minimalistlikku esteetikat.“

Kui aga rääkida „Ettekujutusest“, siis sellega on teine lugu. Ma kasutan juba olemasolevaid tähendusi, kuid montaaži abil luuakse tähenduste vastandamine, eri tähenduste konflikt, ja tähendus ise muutub. See on juba teistsugune lähenemine. See on teose meta-tähenduse vastandumine tähendusele.

Tollal, kui tegite dokumentaale, kas mõtlesite siis mängufilmi peale?

Mängufilmi tahtsin teha juba siis, kui hakkasin ÜRKIs õppima. Mul ei olnud lihtsalt sellist võimalust. Hiljem mõistsin, mida pean tegema mängufilmi jõudmiseks, ja siis tuli ka võimalus.

Seal, kus on palju raamatuid ja lõhnab nende järele

Praegusel elate Saksamaal?

Praegusel hetkel Tallinnas, kus ma teiega vestlen. Ja terve 2011. aasta elasin Lätis, tehes mängufilmi „Udus“.

Kas perekond oli teiega kaasas?

Ei. Vanem tütar elab Suurbritannias, Norwichis, ta on kahekümne kolme aastane. Aga noorem õpib veel gümnaasiumis.

Kas neil on slaavi juured alles jäänud?

Muidugi. Nad räägivad inglise, prantsuse ja saksa keelt ning mõistagi vene keelt.

Meil eesti noored, teie tütarde eakaaslased, vene keelest peaaegu enam aru ei saa.

Neile on ilmselt keel enesekaitsevahend. Ma ei tea, kas teil taksos kõlab ka nn vene šansoon. Aga kui istute taksosse Ukrainas, siis tingimata kuulete midagi sellist: „Vennas, ärge tulistage teineteist.“ Ja uskuge, see ei paku rõõmu.

Aga kus teil on kõige parem olla?

Seal, kus on vaikus, kus on palju raamatuid ja lõhnab nende järele. Tünnis kasvab kaks viigipuud ja igal hetkel võin keeta turgi kohvi. Ja kus on see tuba, pole tähtis. Hiljuti kolisime perega Berliini, seal olla on lausa ideaalne. Elame linna serval, peaaegu meie kõrval karjatatakse lehma...

Teid peetakse ukraina filmitegijaks, aga see on tinglik.

Gogolit peeti ka ukraina kirjaniuku, samuti Bulgakovit.

Kuigi paljud ukrainlased ei armasta teda „Turbinite päevade“ stseenide pärast, kus on kujutatud hetmanit ja petljuuralasi.

Tõepoolest ei armasta. Aga tegelikult, kuidas saab inimest kuhugi sisse kirjutada. Mul oli õnn sündida Valgevenes Baranovitšas ja valgevenelased peavad mind enda režissööriks. Aga mis see meile annab? Millest räägib? Asi on hoopis muus. Kino on rahvusvaheline kunst, aga samas on Lars von Trieri filmidel Taani märk küljes, ja Luis Buñuelil Hispaania. Ning Nikita Mihhalkovi filmidel Vene.

Ühinevad vaid nõrgad

Filmikunstis olete te üksik hunt.

Miks? Mul on küllalt suur filmi-

grupp. Kõik nad on head inimesed ja suurepärased profid. Ainult selle tõttu saan kahekümne kaheksa võttepäeva-ga hakkama.

Ma ei mõelnud seda. Kõik ühinevad mingitesse ühendustesse, grupeeringutesse, aga teie olete omaette.

Ühinevad vaid nõrgad. See on naljakas, et ühinetakse kellegi vastu. Kas keegi meeldib teile või ei meeldi, pole tähtis, kuid ühineda tema vastu on häbiväärne.

Kas te oma järgmist filmi juba teate?

Mul on mitu ideed ja kaks valmisstenaariumi. Kolmas on peas. Peab ainult maha istuma ja selle valmis kirjutama.

Te töötate kiiresti?

Kiiresti! Aega on vähe ja elu on lühike.

Küsitlenud BORIS TUCH

Vene keelest tõlkinud SULEV TEINEMAA

SERGEI LOZNITSA on sündinud 5. septembril 1964 Baranovitšas Valgevenes. Aastatel 1981 – 1987 õppis ta Kiievi Polütehnilises Instituudis rakendusmatemaatikat ja 1991 – 1997 ÜRKIs mängufilmide režissööriks, juhendajaks **Nana Džordžadze**. 1987 – 1991 töötas küberneetika instituudis ja tegeles kunstliku intellekti probleematikaga. Loznitsa on teinud järgmised filmid: „**Täna ehitame maja**“ (1996, Pronksdraakon Krakóvi filmifestiivalil), „**Blokaad**“ (2005, Nika, Kulddraakon Krakóvi filmifestiivalil), „**Ettekuju-tus**“ (2008, Kuldsarv Krakóvi filmifestiivalil), „**Minu õnn**“ (2010, mängufilm).

EESTI FILMI JUUBELIAASTA KALENDRID

SULEV TEINEMAA

Esimese eesti oma filmimehena võttis **Johannes Pääsuke** uue kalendri järgi 27. või 28. aprillil 1912 üles Tartus katselendur Sergei Utotškini vigurlendamise. Film ei ole tänaseks säilinud, küll on Eesti Rahva Muuseumi kogudes foto tema lennukist Farmanist Tartus Krasnojarski kasarmute õuel 1912. aasta 27. aprillil. Juubeli puhul andsid Eesti Ajaloomuuseumi filmimuuseum ja „Eesti film 100“ välja kalendri nimega „Siin me oleme! Eesti film 100“. Lisaks kalendaariumile on iga kuu juures kaader mõnest olulisest eesti filmist

või stseen võtetest ning filmiürituste toimumise kuupäevad ja kohad. Sündmusi jagub igasse kuusse, enamasti isegi rohkem kui üks.

Sel aastal on teinegi oluline tähtpäev: 30. märtsil tähistame Pääsukese 120. sünniaastapäeva. Meeldetuletuseks: meie kino pioneer hukkus Esimese maailmasõja lõpul 8. jaanuaril 1918 mobiliseerituna rongiõnnetuses Orša lähedal Valgevenes. Aasta lõpul juubeldatakse veel kord: 21. detsembril tähistab Eesti Kinoliit oma 50. tegevusaastat.



NGANASSAANID



Lennart Meri on oma 1974. aastal lõhnutud "Virmaliste värava" A. Th. von Midsjöndorff'ri kirjutades ette võtnud ka asjade tagajärge, millest tuleme nüüd teada, et nganassaanid, (ühemüli saab sõjades sõda võitma Midsjöndorff'ri äärmuslikus käitumises "Reis Taimörile" (eesti keeles 1987)). Miski polegi muu, kui kummitada, kui kirjutatakse, et Midsjöndorff'ri kirjutades "Päevikud (1969–1977)" järele, et ta on Midsjöndorff'ri omal soovitusel läinud Taimörile (1842) võõraks meele arbuja kauglähedesse – on ju Dimmerna üheksandat põlve lüüsnud, 1977. aastal ei teadnud ma Dimmerna vanemast vendast Tõikokse, keda nüüd lugupidavalt nimetatakse nganassaanide suutimaks Lamaanik. Ehk Midsjöndorff'ri see 28-aastane Tartu ülikooli arstina lõpetanud vana loodusdendroloog, et sin Taimöri samuti ravinud inimesi ning sa hända koguni Taimöri ühendaanutele.

Tuuli ei saa lugeda ja veel ei saa kirjutada, ütleb kirjamees, ja ni on nüüd sulle: Dimmerna hääled ja ühendaanuteid.
 "Tõu ohtu loog' peet, et on veel läinud kändide naiste hüümist. See oli võõr hõim, kaugelt päistid nende rahvaste serevõõr suured kändid... Kändidel laurim kuu vastab sõas mu kotta ja määrged pargid rähvud loodud kändidele."
 Päris sin pigem leevendat – kas oletein midagi leivemoodi teinud seal kaugel Taimöril Avam järes 1977. aastal, kui olekime õhuid lühendad teadmis ning suutimad pilgust sinil? Kui vähe võõrkaaseme on veel lootsatuna, kui sa ei on 20 minutit lootsatuna ja kätse vere kätsekaane Konart? Ahjaa... väike plaaniline film "Samaan" saab ekranile kaksikümend aastat pärast valmimist. Eks ma olenud kohe, et kõik ei lähe hästi.



HÖIMUKALENDER 2012–2013

LENNART MERI FILMIRÄNNAKUD 1969–1988

FINNO-UGRIC CALENDAR

LENNART MERI'S FILM EXPEDITIONS 1969–1988

Hiljaaegu esitleti veel teistki uhket kalendrit. Nimelt andis Fenno-Ugria Asutus välja järjekordse hõimukalendri. Kalender 2012–2013 tutvustab Lennart Meri filmiretki soome-ugri hõimurahvaste juurde aastatel 1969–1988. Nende retkede tulemusena valmis viis filmi: „Veelinnurahvas“ (1970), „Linnete tuuled“ (1977), „Kaleva hääled“ (1985), „Toorumi pojad“ (1989) ja „Šamaan“ (1977/1997). Aastal 2009 taastati nende viie filmi pilt ja heli digitaalselt ning need lasti välja kassetina kahel DVD-l nimetusega Lennart Meri Soome-Ugri Rahvaste Filmientsüklopeedia (*Encyclopaedia Cinematographica Gentium Fenno-Ugricarum*). Seegi ka-

lender on pühendatud eesti filmi 100 aasta juubelile. Kalender sisaldab üle kaheksa foto, mis tehtud ekspeditsioonidel. Tekst on osaliselt eesti keeles ning täielikult inglise keeles, arvestades rahvusvahelist levikut ja kindlasti hõimurahvaste juurde jõudmist. Kalendri on koostanud ja saatetekstid kirjutanud Enn Säde, kes on Meri filmide helirežissöör ja „Toorumi poegade“ kaasrežissöör. Konsultantideks olid „Eesti film 100“ projektijuht Jaak Lõhmus ja Mart Meri. Põhjaliku ja mahu-ka tähtpäevakalendri koostasid Kristi Salve ja Jaak Prozes, kujundas Peeter Laurits.

Robert Annus detsembris 2011.



PERSONA GRATA

ROBERT ANNUS

ROBERT ANNUS (sünd. 19. V 1984).
EMTA lavakooli XXIII lend. Alates 2008.
aastast Vanemuises lavastaja ja näitleja.

Kas selle kolme aasta jooksul pärast kooli lõpetamist oled saanud teatris teha seda, mida oled tahtnud?

Eks noore ja algaja lavastaja ning teatri suhe, kuhu ta satub, on väga tähtis. Kas teatri ja noore arusaamad teatrist ühtivad, selgub aja jooksul. Ikka oli alguses tunne, et meri on põlvini ja küll ma nüüd hakkam alles lammutama.

Järgmine küsimus on, kas teater ja noor saavad ühtemoodi asjadest aru. Mul on tunne, et algul ma siiski ei saanud aru, mida Vanemuine minult ootas. Ja vastupidi ka natuke. Need ootused, mis olid teatril minu suhtes, ei kattunud minu ootustega. Sellises olukorras on paratamatu, et tekib küsimusi, kahtlusi ja lõpuks ka pettumusi. Mõlemalt poolt.

Sa oskad väga hästi asju kõrvalt näha ja oled valmis ennast analüüsima. See pole just väga tavaline näitlejate-lavastajate puhul. Lihtne oleks lihtsalt süüdistada või kibestuda.

Kogemused muudavad pilti reaalsusest ning nüüd ma tunnen, et alati ei pea üle oma varju hüppama, et midagi saavutada. Mis puutub konkreetsetesse valikutesse, siis ei kahetse ma küll midagi. Neil hetkedel on olnud need parimad. Vastumeelselt ei ole ma midagi teinud. Mul on kunsti tegemisel

põhimõtte, et alati peab olema oma initsiatiiv ning sundusega ei saa midagi. Aga ka sellisel juhul ei tähenda see alati, et kõik õnnestub just nii, nagu ette kujutad. Olen seda meelt, et ei tasu väga suurelt alati kõike ette võtta, siis tekib väsimus ning pettumus kergemini.

Mentaliteet, et noorelt oodatakse kohe kõike, võiks muutuda küll. Muidu ongi kõik üks talendijaht. Kui kohe genius ei ole, siis kantakse maha ning otsitakse juba uut imelast. Teatrikoolist tulles ei oldagi ju kohe valmis. Või kuidas sulle tundub?

Muidugi. Siis alles ju kõik algabki. Näitlejaks ja lavastajaks hakatakse alles siis ju kasvama. Peab olema aega ja võimalust ennast arendada. Teatri puhul ei tohi unustada, et see on pika-ajaajooks, mitte lühiaajajooks.

Kui nüüd konkreetsemaks minna. Oled saanud erinevaid kogemusi. Töötanud suures masinavärgis Vanemuises ja väikses projektipõhises Tartu Uues Teatris. Mõlemal on kindlasti nii häid kui halbu külgi. Saab neid üldse võrrelda?

Eriti ei saa. Ütleme nii, et ühe puhul oodatakse ära, millal lavastaja hakkab vilja kandma, teise puhul antakse liiga kiiresti mõista valedest sammudest. Teater kui institutsioon, ükskõik kui suur või väike ta on, peab andma lavastajale-näitlejale ruumi, aega ja usaldust. On juba ammu teada ning teat-

riajaloostki näha, et õnnestunumad teatrid on väiksema trupiga teatrid. Võib-olla tuleb see sellest, et väiksema koosseisu puhul on efektiivsus suurem. Väikeses teatris teab igaüks, kus mingi rekvisiit asub; suures teatris on iga ala peale mitu inimest. Dekoratsiooniosakond ei tea midagi rekvisiitidest, rekvisiidiosakond ei tea midagi kostüümidest. Kõik on süstemaatilisem, aga mitte nii loov alati. Uues Teatris „Raudmeest“ lavastades tajusin selgelt, kuidas igaüks oli oma asja juures sada protsenti. See ongi lihtsalt armastus oma töö vastu. Ja ega Vanemuises pole see vastupidi, seal on samuti väga palju inimesi, kes armastavad oma tööd. Kuna on nii suur maja ja nii palju töötajaid, siis peavadki tööülesanded olema konkreetsemalt ära jaotatud. Peabki olema kaelakaartide süsteem, sest muidu läheb nii suures kohas anarhiaks. Teatritegemine on perioodiline, mis tähendab, et lavastuse väljatoomiseks võetakse end kokku, inimese uneaeg väheneb, kõik on kontsentreeritud vaid ühele asjale, mistõttu on ka vajalik laadimise aeg. Suures teatris jääb seda tihti vajaka. Nii tekib rutiinistumine ja masinavärgistumine. Ma arvan, et mingid korrektiivid on varsti siiski tulekul. Oleme alati olnud paarikümneaastase nihkega Lääne-Euroopast maas, kus praegu on kõik enamasti projektiteatripõhine, suuri teatreid on palju vähem. Meil on siin kuidagi endiselt neid nii palju.

Sa oled hiljuti lavastanud Vanemuises Mati Undi „Viimsepäeva“. Kuidas selle materjalini jõudsid?

Ma teadsin alguses vaid seda, et tahan teha midagi koos Vanemuise noorema generatsiooniga. Teater tegi ka suure erandi. Kui tavaliselt pannak-

se teatri plaan vähemalt aastaks ette kindlalt paika, siis seekord anti mulle võimalus mõelda väga kaua ning alles viimasel hetkel pidin otsustama. See lavastus ei olnud kuskil aastaraamatutes kirjas, nagu tavaliselt. Materjali valisin kaua. Lugesin väga palju, enne kui Undini jõudsin. Lõpuks kirjutasin kokku kolmest Undi loost: „Saunakuuldemäng“, „Peaproov“ ja „Viimsepäev“. Pean seda lavastust ise väga õnnestunuks. Näitlejad usaldasid mind. Ootasid kannatlikult, kuni materjal teatavaks tehti, ning ka proovid kujunesid väga mõnusaks. Tulemusest on näha, et Undi asjad kõlksuvad endiselt kokku tänapäevaga. Mis oli siis, kui noor Unt neid asju kirjutas, on ka nüüd põhijoontes sama. Ma sain kogeda, et suures teatris leidub võimalusi, kuidas ajaga kaasas käia ja teha seda, mida tahad. Tekitada suure teatri sisse enda väike teater.

Tartus ei saada üle Undist ja Vahingust, Toomingast ja Hermakülast. Ikka ja jälle satuvad nad lavastajate teele. Kas nad on kuidagi eriti inspireerivad? Ja kas eriti Tartus?

No nad olidki lihtsalt nii lähedad mehed. Tooming ja Hermaküla said teha omi asju, kuna Ird seisis nende eest. Ta võttis nendelt maha kõik normid ja kaitses neid bosside eest viimse veretilgani. Ja see ongi õige, et noored peavad saama teha seda, mis neid inspireerib. Sellepärast on see teatriuuen-duse tuumik, Vanemuise biitlid, ka mulle väga südamelähedane. Ka praegu ju otsitakse ja tahetakse samamoodi raamidest välja. Kuigi need raamid on väga palju ajaga muutunud. Võib-olla tahame meie jälle sellesse raami, mille nemad löid.



Robert Annus detsembris 2011.

Kas tegemist on siis nostalgiaga? Praegu on ju kõik lubatud ja kõike saabki teha. Kas ei ihaleta seda piiratud, et siis millegi vastu võidelda?

Mõnes mõttes muidugi. Tooming, Hermaküla, Unt, Vahing olid omal ajal teatri essentsiks. Küsimused on ju samad kogu aeg. Kui on aga inimesi, kes on ajaloos olnud niivõrd intensiivsed, siis saab nende kaudu lugusid jutustada ning selle taustsüsteemi abil teemasid paremini ka käsitleda.

Ja muusikal Gunnar Grapsist Tartu Uues Teatris. Kuidas selle idee peale tulid?

Mulle üldiselt istub sedapidi mõtlemine, et ma mõtlen alguses näitlejate peale, kellega ma tahan midagi teha. Mul ei ole lemmikmaterjali, mida ta-

han kindlasti realiseerida. Idee algab näitlejast. On seltskond näitlejaid, kes sümpatiseerivad. „Raudmehe” idee tekkis alguses puhtalt Juss Haasma pealt. Mõte tuli vist suvaliselt kuskil autoroolis olles. Käisin selle mõtte siis ka Jussile välja, süvenemata tõsisemalt sellesse. Järgmisel hetkel mõtlesin veel, ja tundus täitsa hea idee. Pärast, kui tegema hakkasime, saime järkjärgult aru, et päris kõva pähkel. Aga kõik läks õnneks väga hästi.

Aga miks just Graps ikkagi? Tundub üsna ebaortodoksne valik. Kas ainult seetõttu, et kuuekümmes sünniaastapäev?

Tegelikult olin sellele juba varem mõelnud. Tema elu lõpu traagika pani mind mõtlema. See, kuidas teda keegi

enam ei hinnanud, kuidas ta kuulsus kuhtus. Selliseid kuulsusi on palju, kes on olnud tipus, aga oma surmahetkel on üksi ning unustatud. See tundus mulle dramaturgiliselt väga põnev.

Eks rockstaari puhul olegi nii, et ta peab enne ära surema, siis saab alles surematuks. Elus rockstaar on igav.

Tuleb nii välja.

Mõtlesid kõigepealt eluloole ja alles siis muusikale?

Muusika oli mul ikka suures osas teada, ma olin sellega kursis. Teadsin, et tal on häid ja ka naljakaid lugusid. Ma esinesin kunagi oma bändiga Grapsi mälestuskontserdil. Mängisime paari Grapsi lugu.

Oled ise ka bändi teinud?

Jah, Chupacabra. Meil oli hitt „Tere, Kerttu!“ Ja hiljem laulsin veel mitu aastat Operatsioon Õ-s koos Maie Parrikuga. Olen elus tegelikult palju muusikat õppinud. Muusikakeskkoolis ja Muusikaakadeemiaski ühe aasta. Mul on hea meel, et „Raudmehes“ sain teostada ühe oma ammuse unistuse – muusika ja teatri sümbioosi. Ja just sellisena, nagu mulle meeldib.

Sa tundud rahulikku tüüpi lavastaja. Selline leebe. Kui sul tekib proovis olukordi, mil näitleja hakkab kahtlema ja tekivad igasugu küsimused, mida sa siis teed?

Küsimustele on tark alati vastuseid anda. Näitleja puhul on loomulik, et tal tekib hetk, kus ta võib kahelda kõiges. Eelkõige endas, sest ta ei tea, kas roll ikka töötab. Siis ta lükkab muidugi ka osa kahtlusest lavastaja peale, eriti kui on tegemist noore lavastajaga. See on loomuliku protsessi osa. Imelik oleks,

kui neid küsimusi ja kahtlusi ei tekiks. See näitaks näitlejate huvipuudust. Liigne turvalisus ei olegi hea. Lavastuse tegemine ning publiku ette minemine on alati kriisisituatsioon ning eneseületamine. Kui lavastaja on kursis oma materjaliga ja tal on selge visioon, siis ei ole raskusi ka näitlejatele vastuste leidmisel.

Kas sa oled seda tüüpi lavastaja, kes võtab pärast proovi oma kaustiku ette ja hakkab märkusi üles kirjutama ning järgmist proovi põhjalikult stseen stseeni haaval ette valmistama? Või tegutsed pigem proovis?

See ongi kahe otsaga asi. Äärmus-tesse pole mõtet laskuda. Näitlejatele ei meeldi lavastaja, kes on liiga suur sõber, patsutab õlale ning ei tee min-geid märkusi. Aga näitlejale ei meel- di ka lavastaja, kes piinliku täpsusega mõtleb kodus valmis kõik käigud ja ka tegelase sisemise arengu. See võib olla kõik õige, aga näitlejal on tahe ise sinna jõuda. Ta ei soovi, et kogu töö tema eest ära tehakse. Lavastaja peab olema toetava, ettenägeliku juhina kõrval. See eeldab lavastajalt nende kahe äärmuse vahel kesktee leidmist. Lavastusperioodil peab muidugi la- vastaja kogu aeg üks samm ees olema. Ma püüan alati vaadelda näitlejat ning tajuda, kuhu ta on rolliloomega paras- jagu jõudnud, kas teda on vaja suuna- ta või anda veel ruumi ise kahelda ja katsetada. Kui täpselt ära öelda, mida näitlejalt tahad, siis ei pane näitleja en- nast ise rolli sisse. Näitlejale on vaja teatud abitust ja oma vastutuse tun- de tekitamist. See on muidugi kraadi küsimus. Pärast, kui välja ei tule, võib muidugi öelda, et sitt lavastaja oli, ei osanud näitlejaid suunata... Ja lavas- tamine on ajastamise kunst. Ajastused



Robert Annus detsembris 2011.

Harri Rospu fotod

ei ühti tihti. Proovide algul, kui lavastaja alustab suure õhinaga, võtab näitleja kõike veel vabalt, küsib proovidest ära. Tema jaoks on aega veel küll, sest esietendus on alles kahe kuu pärast. Lavastajale on aga algperiood väga oluline, ta tahab siis saada kätte tunnetust, kas asi üldse tööle hakkab. Lõpus on aga tihti vastupidi, näitleja on juba krambis ja ootel, et millal saab kõik välja panna, lavastaja aga püüab veel tagasi hoida, et lavastus enne esietendust ära ei väsiks. Balanss ja ajastus on olulisimad asjad.

Mis hirmud sul lavastust ette valmistades tekivad?

Õnneks olen ma selle kogemuse põhjal aru saanud, et hirmu kui sellist pole vaja üldse tunda. Hirmudest olen

ma peaaegu täielikult vabanenud. Pole ju karta midagi. See kõik on üks mäng. Elus on palju tähtsamaid asju. Tuleb olla kogu tähelepanu ja keskendumisega asja juures. Mitte võtta proovide ajaks lisakohustusi, nagnüü on kodused kohustused ja kohustused enda ees. Siis on asjadel omadus laheneda.

Sa oled teinud lastele telesaadet „Saame kokku Tomi juures“ ja mänginud ka Vanemuises mitmes lastelavastuses. Kuidas on lastele mängida?

„Tomi“ puhul mõtlesin enda jaoks selgeks, et millist tegelast mulle endale meeldiks telekraanilt vaadata. Kuna ma pidin ennast mõtlema oma vaatajaga samaealiseks, siis leidsin, et kõige olulisem on olla sama uudishimulik kui laps. Tegelikult ei ole vahet, kas mängi-

da lastele või suurtele. Olen püüdnud vältida lapsikust. Tomi ja Anni fenomen oligi selles, et suheldi lastega nagu omasugustega ja teemadki olid tõsised, mitte mingi ninnu-nännu. Kui lapsevanem ütleb lapsele asju nii, nagu ta ütleks seda omaealisele, siis laps kuulab tihti paremini. Riieldes ja nannutades ei saavuta kunagi seda tulemust.

Kas on veel asju peale teatri, millega sulle meeldib tegelda?

Muidugi on. Eks aeg-ajalt saa ikka muid asju ka teha. Sulgpalli olen käinud mängimas, nüüd viimasel ajal tegelesin ka joogaga. Enne „Raudmehe” tegemist käisin isegi TÜ sümfooniaorkestris oboed mängimas. Samas ei saa neid asju väga järjepidevalt teha, need tulevad teatud aja tagant, periooditi. Alati enne esietendust saavad kõik muud harjumused või hобid löögi. Jälle peab mõne aja pärast uuesti alustama. Teatrispetsiifika lihtsalt on selline, et kunagi ei tea, mis nädalapäev on vaba. Ei saa asju pikalt ette planeerida. Tahtsin siin isegi koos ühe väga lahe da arhitektiga bändi teha, aga ei saa. Lihtsalt pole võimalik leida ühte sellist õhtust aega, kus saaks regulaarselt koos käia. Ja ega teisi teatreid ka eriti vaatama ei jõua. Õnneks on tänapäeval võimalus kino kodus vaadata. Vahel, kui on ka vaba õhtu, siis eelistan pigem kodus puhata ja magada. Kuid ma ei nurise. Pärast lavastuse väljatoomist on mõnda aega pikalt see periood, kus saab rahulikult raamatuid lugeda, palju jalutamas käia, lapsega mängida. Ma ei kujutaks vist teistsugust elurütmi ette. Või kui kunagi, kui on palju raha, siis läheks pikemaks ajaks palmisaarele.

Küsinud KATRIN MAIMIK

3. jaanuar
VALVE LEPIK
koorijuht ja pedagoog – 85

4. jaanuar
REIN SAUE
löökpillimängija – 70

5. jaanuar
ELLE KULL
näitleja – 60

6. jaanuar
AIMI HERKÜL
baleriin ja balletipedagoog – 70

7. jaanuar
KIIRI TAMM
näitleja ja inspitsient – 50

10. jaanuar
ESTER MÄGI
helilooja ja pedagoog – 90

11. jaanuar
TIIT VARTS
džässmuusik, ansamblijuht ja helirežissöör – 75

13. jaanuar
EPP MIKKAL
dramaturg ja teatripedagoog – 70

MATI PALM
ooperisolist ja pedagoog – 70

15. jaanuar
PEETER LOKK
koorijuht, organist ja pedagoog – 85

19. jaanuar
PAUL-EERIK RUMMO
kirjanik ja poliitik – 70

VILLU VESKI
saksofonist, ansamblijuht ja
pedagoog – 50

20. jaanuar
JELENA KARPOVA
baleriin – 50

24. jaanuar
EDUARD SALMISTU
näitleja – 50

25. jaanuar
KERSTI KREISMANN
näitleja – 65

INGE ARRO-SAARSALU
baleriin ja balletipedagoog – 60

26. jaanuar
PEETER SAUL
dirigent ja pianist – 80

MONIKA TOPMAN
muusikateadlane ja pedagoog – 75

MARE TEEARU
viiuldaja ja pedagoog – 70

27. jaanuar
MATI KÕRTS
laulja – 50

30. jaanuar
ESTER PURJE
teatritegelane – 85

SVETLANA KRASSMAN
lavastaja – 65



Vigade parandus: TMK 2011, nr 12 lk 83 – Tanel Toomi lühimängufilmi „Pihtimus” kestus on 25 minutit.

teatermuusikakino veebruarinumbris:

- teater „Kaasavaratu” Rakvere Teatris.
„Õitseng” Eesti Draamateatris.
- muusika Pianistid võistlustules.
Puccini „Manon Lescaut” Estonias.
- kino Vene uuem film.
Jaan Tootseni dokumentaal „Uus Maailm”.



ISSN-0207-653



Hind 2.55 eurot



27. XI 2011 esietendus Tartu Uues Teatris „Raudmees. Odysseuse eksirännakud”. Gunnar Grapsi osas Juss Haasma.
Vt lk 122 ja TMK 2012, nr 2.
Henry Griini fotod