



Elisabet
Reinsalu

TOM STOPPARDI „UTOOPIA RANNIK“
UUS TEATRILEND VILJANDIST

VASTAB HELENA TULVE
„JAZZKAAR 2013“

ALEKSEI BALABANOV VENE FILMIILMAS
EESTI LOOD 2012 I

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

Kino Sulev Teinemaa
tel 6 83 31 35
sulev@temuki.ee

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

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

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

Fotograaf Harri Rospu
tel 5 20 63 12

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

Väljaandja Sihtasutus Kultuurileht
10146 Tallinn,
Voorimehe 9

Trükk AS Pajo
80041 Pärnu,
Lille 4

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

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

Kodulehekülj www.temuki.ee

Tellimine www.tellimine.ee 6 17 77 17



Esikaanel:
Natalie Herzeni
osatäitja Elisabet
Reinsalu lavastuses
„Utopia rannik.
II osa. Laevahukk“
Eesti Draamateatris.
Vt lk 15.
Harri Rospu foto
Jüri Kassi fototöötlus



„Paplid tuules“ Vanemuise teatris.
Vt lk 29.
Gabriela Liivamäe foto



„Jevgeni Onegini“ uuslavastus Vanemuises.
Vt lk 91.
Alan Proosa foto



„Distant“, 2012. Režissöör Janno Jürgens.
Poeg – Indrek Ojari ja isa – Väino Laes.
Vt lk 153.

| | | |
|-------------------|--|-----|
| Madis Kolk | Avaveerg Utopia universaalsusest | 3 |
| | Vastab Helena Tulve | 5 |
| | Persona grata Ove Musting | 156 |

teater

| | | |
|--------------------------|---|----|
| David Vseviov | Elu Utopia rannikul <i>Tom Stoppardi „Utopia rannik. I osa. Teekond“ Tallinna Linnateatris ja „Utopia rannik. II osa. Laevahukk“ Eesti Draamateatris</i> | 15 |
| Meelis Oidsalu | <i>Space Oddity – ruumiodüsseia Lauri Lagle „Suur õgimine“ Teatris NO99</i> | 22 |
| Deivi Tuppits | Leppimisest ja unustamisest paplite all <i>Gérald Sibleyras' „Paplid tuules“ Vanemuise teatris</i> | 29 |
| Valle-Sten Maiste | Millele panna rõhk? <i>TÜ Viljandi kultuuriakadeemia IX teatrilennust ja Viljandi teatrikooli võimalikkusest</i> | 34 |
| Marili Pärtel | Oma (uus)siirus ja Wertherite kannatamine <i>„OmaOma“ Von Krahli Teatris</i> | 45 |
| | Õhtud on vaiksemaks muutunud <i>Erni Kase intervjuu Andrea Keiziga</i> | 51 |

tants

| | | |
|---------------------|--|----|
| Evelin Lagle | „Uus tants '13“ <i>Festival „Uus tants“ Haapsalus 11. – 13. IV 2013</i> | 64 |
|---------------------|--|----|

muusika

| | | |
|----------------------|---|-----|
| Saale Kareda | Kõrvalpilke Eesti nüüdismuusikale ja muusikaelule II | 72 |
| Ivalo Randalu | Õnnelik Tamberg <i>Dokumentaalfilm „Epikuurlase õnnelik teekond / Eino Tambergi 6 episoodi“</i> | 77 |
| Liis Kolle | <i>Richard Wagner – 200 aastat sünnist, 130 aastat surmast</i> Inglid, armastajad ja kangelased <i>Richard Wagneri ooperite lavastustest Berliini Saksa Ooperis</i> | 80 |
| Tui Hirv | Jälle Stanislavski riistadega „Onegini“ kallale <i>Pjotr Tšaikovski ooper „Jevgeni Onegin“ Vanemuise teatris</i> | 91 |
| Igor Garšnek | Tähelepanu keskpunktis pianistid <i>„Jazzkaar 2013“ Tallinnas 19. – 28. IV</i> | 102 |
| Merli Antsmaa | Festival „12 Points“ otsib igal aastal Euroopa uut džässi <i>12. – 16. II 2013 Dublinis Iirimaa</i> | 110 |

kino

| | | |
|----------------------|---|-----|
| Jüri Laulik | Aleksei Balabanov: kauge helendav täht vene filmikunsti taevas | 115 |
| Tarmo Teder | Šedöövrid ja kõvemad keskmikud <i>„Eesti lood 2012“ I</i> | 128 |
| Helmut Jänes | Õdus ja õõvane: Haapsalu 8. õdus- ja fantaasiafilmide festival | 141 |
| Veiko Märka | Jõuline filmisüüdistus Lääne mandunud kodanluse pihta <i>Kaspar Jancise ja Vladimir Leschiovi joonisfilm „Villa Antropoff“</i> | 149 |
| Peeter Sauter | Uhke lühifilm <i>Janno Jürgensi lühimängufilm „Distsants“</i> | 153 |

UTOOPIA UNIVERSAALSUSEST

Hiljuti külastas Eestit briti näitekirjanik Tom Stoppard, kelle triloogia „Utopia rannik“ kaks esimest osa jõudsid varakevadel Tallinna Linnateatris ja Eesti Draamateatris lavale. Neist kirjutab käesolevas ajakirjanumbris David Vseviov.

Vseviov meenutab, et utoopiateks nimetatakse tavaliselt neid unistusi ja ideid, mis mitte kunagi ei täitu või on lausa „sünnihetkest alates surnud“, kuid mille sõnastajad saavutavad tulevaste põlvete silmis surematuse. Eestis olles imestas Stoppard selle üle, et tema näidend sattus koguni poliitilisele püünele, aktualiseerudes Mari-Liis Lille kõne kaudu loomeliitude pleenumil. Küsides Stoppardi tõlgendatud Herzeni sõnadega „mis on sellel pildil valesti?“, saavutasid näitlejanna sõnad juba oleviku auditooriumi ees surematuse, kuid ka tema pidi möönma, et loomeliitude veerandsajanditaguse pleenumi ettekandeid täna üle lugedes võiks need peaaegu sõna-sõnalt olevikku üle kanda. See tähendab ühelt poolt seda, et paremat maailma igatsevad loosungid on juba olemuslikult utoopilised, kuid kindlasti ei tähenda see seda, et neid ei peaks üha uuesti ja uuesti üle kordama.

Stoppard oletas, et seda laadi poliitiline resonants tema näidendile võib tuleneda sellest, et siin on noor ja värske ühiskond, Inglismaal seda ei juhtuks, seal interpreteeritakse tema „Utopia rannikut“ pigem komöödia võtmes (vt Eesti Päevaleht, Arkaadia, 3. VI 2013). Mis puutub maailmaparandamisse, siis sellele küsimusele, miks ühed ja samad utoopilised loosungid on aktuaalsed igal ajastul, on tegelikult vastanud utopia sugulasžanr antiutoopia. Mõttes paremaid maailmu luues eeldame eksliku idealismiga, et nii selle vundamendikivoid kui ka ehitajad ise on ideaalsest materjalist – ehk teisisõnu isiku-päratud. Sellega, millega tegeleb antiutoopia programmiliselt, tegeleb hea teater iga päev, püüdes mõista, mis on inimeses – mitte üksnes valitsevas poliitikus, vaid igas inimeses – sellist, mis takistab utoopiate teostumist.

Samuti kummutab Stoppardi dramaturgia selline vastuvõtt väärarvamuse, nagu poleks Eesti teater kuigi poliitiline: vastupidi, tõsimeelne eestlane loeb poliitika sisse ka sinna, kus inglane harjumuspäraselt naerab. Ühelt poolt on see ehk liigagi raskemeelne, kuid teisalt tasakaalustab utoopiate universaalsust, loosunglikku kehtimatust praktikas mistahes ajal, mistahes kohas. Ta kaasab neisse antiutoopiate tarkuse, millega vaadeldakse laval ka inimsuhete psühholoogiat.

Oma loomingu lähtepunktides kõneles Tom Stoppard ka Paavo Piigile Postimehe AKs (8. VI 2013). Põhjalikum jätk sellele vestlusele ilmub Teater. Muusika. Kino suvelõpunumbris 8-9.

MADIS KOLK

Helena Tulve mais 2013.
Harri Rospu foto



VASTAB HELENA TULVE

Viimase aja suuremaid muutusi sinu elus on olnud seotud tööga Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias: oled alates septembrist 2012 selle asutuse arendusprorektor. Oled helilooja, miks otsustasid sellise olulise valdkonnaga tegelemise enda õlule võtta?

Jah. (*Pikk paus.*) See on kahe otsaga asi. Mu süda kisub absoluutselt teisele poole. Minu sügavamas olemises pole see suund, mille järgi mul on igatsus. Teiselt poolt on mul olnud kõrvalseisja positsioon, mis on võimaldanud päris palju jälgida, kuidas asjad toimivad. Selle ajaga on tekkinud kujutlus, kus on probleemsed kohad ja sellised hägused tsoonid. Elus on need huvitavad, võibolla kõige huvitavamad, aga ühes sellises organisatsioonis, kus on oluline inimestevaheline suhtlus, pole see hea, kui on halle tsoone ning alasid, kus asjad on lõpuni mõtlemata. Püüan selles ametis kaugemale näha ja rohkem lõpuni mõelda. Iseasi, kui palju nendest mõtetest realiseerub.

See ettepanek tuli mulle täieliku üllatusena ning võtsin pikalt aega mõtlemiseks. Lõpuks nõustusin, vahest seetõttu, et soovin nüüd omalt poolt midagi tagasi anda. Praegu on veel selline vanus, kus on jõudu midagi muuta ja endast midagi välja anda. On inimesi, kes on terve elu hästi sotsiaalsed, mina pole selline. Ma pole aktiivne võitleja, aga samas ei saa öelda, et mul puuduks sotsiaalne närv. Kunstnikuna see tahk eriti ei avaldu, muusikas on päevakajalisus sageli suhteliselt kohatu. See võib õnnestuda siis, kui inimene on oma olemuselt tõeliselt sotsiaalne tüüp. Olen rohkem selline koopasse pugeja, mulle ei meeldi olla avalikul püünel, aga vahel mõned asjad lihtsalt hakkavad niivõrd silma ja vajavad sekkumist. Näiteks hariduses, mis on üks olulisemaid aspekte elus. Me kõik tahame, et meie lapsed saaksid hea hariduse, et õpetajad, kes nendega tegelevad, oleksid täiuslikud inimesed, kes õpetaksid hästi nii oma ainet kui ka elu. Heal juhul see ongi nii, et suurem osa õpetamise tööst on elu enda õpetamine. See on oluline teema minu jaoks ning sellepärast otsustasin väljakutse vastu võtta.

Kas selles ametis on ette tulnud ka üllatusi? Oled sa pannud midagi erakordset tähele või avastanud kas või iseendas midagi uut? Oled jätnud endast malbe ja üsna pehmeloomulise inimese mulje, aga juhi amet nõuab ka teistsuguseid isikuomadusi, teatud jõulisust, sisendamisoskust, enesekehtestamist, vahel ka oma põhimõtete eest ägedamat võitlemist. Kuidas sul nende omadustega lood on?

Ma pole kindlasti mingi professionaalne juht. Näen küllalt omadusi, mida mul ei ole, aga loodetavasti kompenseerivad seda teised iseloomujooned. Arvan, et olen suhteliselt koostöövõimeline ja ma usaldan inimesi. Loodan, et mul on piisavalt oskust selgitada oma mõtteid. Näen seda struktuuri vähem hierarhilise

süsteemina ja rohkem horisontaalse koostöö võrgustikuna. Asjad võiksid toimida pigem kogukonnana, eriti meie suhteliselt väikses asutuses – rohkem inimlikul tasandil, kus oleks vähem bürokraatiat, kastidesse paigutamist ning lahterdamist. Niisugune võiks olla ehk uuema aja mudel. Teatud määral hierarhilisus säilib, sest vastutustasandid on erinevad. Samuti on inimestel erinevad isikuomadused: on inimesi, kes vajavad väga selgeid juhiseid ning nad täidavad oma ülesanded perfektselt, neil on silma detailidele ja tohutu tegutsemistahe; ja on teistsugused inimesed, kellel on suured visioonid ja struktuurne mõtlemine. Üks pole parem ega teine halvem, aga vastutustasandid ja ülesanded on erinevad, sealt tulebki teatud vertikaalsus. Koostöö ja teatud sidusus on erakordselt oluline ning see, et inimesed suhtleksid, sest head ideed sünnivad igal pool. EMTA üks nõrku kohti on minu arvates olnud ebapiisav koostöö ja ühendavate kanalite puudumine. Nende süsteemide läbimõtlemine ja tekitamine on omajagu keeruline muidugi, aga püüan ikka teha endast oleneva, et asjad hakkaksid paremini liikuma. Mitte et seda pole varem üldse olnud, aga et näiteks tudengitel ja ka teistel teotahelistel inimestel oleks veel selgem, kuhu oma soovidega pöörduda, kust nad võiksid kaasamõtlemist ja tuge leida.

Mõned asjad on lihtsalt ajale jalgu jäänud, sest ajad on muutunud. Noorte elu on tänapäeval hoopis teistsugune, nad on aktiivsed, hakkajad, tahavad ise rohkem ette võtta ja eks nad saavadki paljuga hakkama. Praegu on lihtsalt liiga vähe väljundeid end realiseerida. Neid peaks võimalusel selles toetama, veidi tugiüksusi ümber mõtestama ning sellega me tasapisi tegelemegi. Iga süsteem muutub kogu aeg. Ühe organisatsiooni eluvõimelisus oleneb tema paindlikkusest ja muutumisvõimest. Väga kindlad struktuurid kipuvad ajale jalgu jääma ja hakkavad ühel hetkel vältimatult lagunema. Tegelikult kõik laguneb millalgi niikuinii, aga me võime selle lagunemise muuta positiivseks transformatsiooniks, kui meil õnnestub see muutumisest tekkiv energia õigel hetkel kinni püüda. Kui on soov muutuda ja millegi kadumisest midagi uut luua.

Kas arendusprorektorina tegutsemine võimaldab ka midagi suuremat ära teha, ma mõtlen Eesti muusikaelus üleüldse? Palju räägitakse viimasel ajal eesti muusika ja muusikute ekspordist ja majandamisest. Kas sellel ametil on ka laiemat haaret?

Kõik, mis ma räägin siin, on muidugi alles visioon ja kujutus, aga on hästi oluline, et need, kes meie koolis hariduse saavad, kellest kujuneb meie muusikaelu tulevik, saaksid võimalikult palju reaalse elu kogemusi. Loodetavasti saavad nad aru, et kõik on nende enda kättes. Nad võivad minna valmis rajale – orkestrisse mängima, õpetajaks –, seda kõike on vaja, aga nad võivad ka midagi ise luua, et neil poleks ainult üks tuleviku nägemus. Tahaks neid toetada ja kuidagi selleks ette valmistada. Mida aktiivsemad on muusikud ise, seda rikkam ja värvilisem on meie maailm. Traditsioonilised formaadid – ansamblid, koorid ja orkestrid, teatrid – on ka lakkamatus uuesti tekkimises ja pole ju ka tegelikult lõplikud. Igaühel on siin võimalik midagi ära teha ja luua uut. Ideaalis võiksid noored julgeda minna aladele, mis on kaardistamata ja millest ka nende õpetajad midagi veel ei tea.



Kas on juba mingisugused konkreetsed projektid realiseerumas?

Üks muutumisplatvorm on meie kontserdibüroo, näen selles suurt potentsiaali. See võiks olla avatum ja toetada üliõpilaste initsiatiivi. Nii üliõpilastel kui ka õppejõududel võiks olla rohkem võimalusi kaasa rääkida. Kontserdibüroo peaks olema rohkem pildil, nii linnaruumis kui ka õppetöös ja kultuurielus laiemalt. See on koht, kus võiks sündida midagi uut. Seal saaks proovida ka veidi riskantsemaid projekte. Vahendeid pole küll palju, aga midagi saab teha ka nendega, mis on.

Viimases Teater. Muusika. Kinosaalides ilmunud intervjuus rääkis prantsuse teatriteadlane Patrice Pavis globaliseerumise mõjust teatrile. Interkultuuristumine on oluliselt mõjutanud teatrit ja selle žanreid. Kuidas on lood muusikaga? Tänu mitmesugustele tehnilistele vahenditele toimub ka muusikas üha kiireneva protsessina multikultuuristumine. Teatud piirini on see ehk vastastikune rikastumine (näiteks ida ja lääne lähenemine), aga kas selline segunemine ei too kaasa nivelleerimist? Oled selle peale mõelnud, kas ja kus see piir võiks olla või kas see eripärade kadumine ja ühtlustumise oht on üldse reaalne oht muusikas?

Ma ei tea, kui palju meil seda siin on, sest oleme siiski teatud mõttes tõmbe-
tuulte eest varjus. Kuigi interneti ja sotsiaalvõrgustike kaudu on inimesed üle
maakera ühendatud. Sotsiaalvõrgustikel on omad head ja vead. Eks küsimus on
ikka tasakaalus. Me ei saa kõike vana ära visata. Inimene vajab oma sisemise ole-
muse tõttu toetuspinda, tal on vaja seljatagust, seda, kust ta tuleb. Võib mõelda

sellest kui juurest ja mida tugevamini see on kuskile aetud, seda lihtsam on olla avatud. Tundub, et mida sügavamal on juur, seda suurem on ka sirutuvus. On ka võimalus, et pole juuri ja pole ka sirutuvust – selline keskmine olemine, kus kõik on segatud, mis on isegi võibolla valdav. Kui seda keskpärast, mis pole ei liha ega kala, on liiga palju, tekib lõpuks ka hästi tugev vastureaktsioon, sest inimestel on tegelikult vajadus sügavuse järele, selle toe järele, et minna edasi ning näha kaugemale. Usun, et need protsessid, mis on nii keerulised ja kompleksed, on kuidagi siiski tasakaalus.

Laias pildis tundub, et Euroopa on ikka vaimses ja moraalses mõttes totaalset languses. Ma isegi ei oska seda sõnades seletada, ma lihtsalt näen seda. Tugevat lagunemise protsessi on väga selgelt tunda. Nüüd ongi küsimus, kas me suudame sellest midagi kasvatada ja luua.

Kust see lagunemine tuleb?

Lagunemine tuleb ikka seest ja kui see juba nähtavaks muutub, siis on asjad vist päris halvasti. See on seotud nivelleerumisega: kõik on justkui võrdne, kõik on justkui samasugune. Võrdsusel ja õigustel on teatud vahed ning nüansid. Üks asi on see, kui kõigil on võrdsed õigused, väline võrdne ligipääs teatud asjadele. Teine olukord tekib, kui kõik on justkui võrdne ja samasugune, kui kõik nivelleerub ja muutub sama oluliseks või sama tähtsusetuks. Pole midagi, mis oleks olulisem, mis juhiks või tõuseks kuidagi esile. Puudub see, mis kannaks, toidaks visiooni ja lubaks areneda.

Tean, et oled viimasel ajal püüdnud vältida hinnangute andmist. Kas see hinnangutest loobumine ei toeta ühtlustamist – kõik ju sobib, kõik kehtib? Kas see, et sa otsustad, mis asjad on olulised ning mis mitte nii olulised, pole siiski hinnangu andmine?

Ei, see pole hinnang. See on selgroog; üks lüli on ülevalpool ja teine allpool või et jalad on all ja pea on üleval. See on see, kuidas me oleme füüsilises maailmas tehtud. Need teljed on ka vaimses maailmas olemas. Olemuslikult on asjadel ikka oma ülesehitus ning see pole hinnang. Mis oleks, kui ma ütleks, et mu pea on parem kui mu jalad või süda on tähtsam kui kops? Üks ei toimi teiseta, kõigel on oma funktsioon. Samas ei tähenda see, et poleks asju, mis tõesti on olulised, ka kvaliteetsemad. Kui ma olen asjaga lähemalt tutvunud, püüdnud mõista, võin öelda, et miski meeldib mulle rohkem ja minuga kõnelevad teatud asjad enam. Teisel inimesel võib see vastupidi olla. Hea oleks vähemalt püüda siiski mitte kohe lajutada oma hinnanguga, see on paljude tülide ja pingete allikas.

Kultuuride erinevus ja süntees on aktuaalne teema, aga mis sa arvad, kas ja millist rolli see üldse tänapäeval mängib, kas ollakse naishelilooja või meeshelilooja. Nii sotsiaalses mõttes kui ka sügavamal tasandil. Tõnu Õnnepalu on näiteks tajunud Betti Alveris mõlema pooluse selget kohalolu. Mehelikkuse mõõduks on peetud intellektuaalset selgust, vormikindlust ja -nõtkust, analüütilisust, kohati külma ja lõikavat ironiat. Oled nõus? Kas sa tunned, et oled naishelilooja?

Ma tunnen, et ma olen naine, selge see. Inimene selles maailmas siin on kahe-
ses konditsioonis: tal on nii keha kui ka vaim, temas on nii naiselik kui ka mehe-
lik alge ja need jaotused liiguvad igal tasandil edasi. Me oleme mehed ja naised.
Ma pole üldse mingisugune naisõiguslane, aga viimastel aastatel olen hakanud
eriti oluliseks pidama ja väärtustama oma naiseks olemist ning loomist naisena.
Olen püüdnud mitte omaks võtta selliseid toimumisviise, mis on üldlevinud ja
mehelikud. Meil on väga palju asju ühiskonnas, mis on üles ehitatud, lähtudes
mehelikust loogikast. Selleks, et naisena kuhugi jõuda ja midagi teha, peab just-
kui omaks võtma meheliku struktuuri. Olen püüdnud mõista, et mis on siis see
naiselik loogika. Olen tunnetanud, et ka mehed tunnevad sisimas sageli puudust
naiselikust lähenemisnurgast. Üleüldse on maailmas liiga vähe naiselikkude puu-
dutust. Kui seda oleks rohkem, oleks tõenäoliselt vähem konflikte ja agressiiv-
sust. Selline tasakaal on keeruline igas inimeses ja ka inimeste vahel. Kahesuse
pinge naiselikkuse ja mehelikkuse vahel ja nende koostoime ongi see, mis meie
maailma käigus hoiab. Inimene peab harjutama julgust neid pooli ka endas tun-
nistada ja lubada neil olla. Vajadus ühe või teise järele muutub ajas, peaksime
suutma kasutada mõlemaid. Mida suurem õrnus, seda suurem jõud, mida suu-
rem tugi, seda julgem ja avatum kasvamine. Peab oskama end kaitsta ja samas
olla avatud, seada piire ja olla piiritud.

Olen oma naiselikkude intuitsiooni ja taju viimasel ajal loomeprotsessis üha roh-
kem usaldama hakanud. Lähtun sellest, mida tunnen ja tajun. Sageli kaasab see
kogu keha. Püüan aru saada, mida mu keha mulle ütleb, sest keha annab väga
palju infot. Seda võib integreerida, kuid seda eirates võib teha väga valesid otsu-
seid.

See kõik nõuab palju julgust...

Jah. (*Naerab.*) Arvan, et elu nõuabki julgust. Elu kõige suurem väljakutse on
oma hirmudele otsa vaadata. See on asi, mis meid kõige rohkem takistab, tekitab
kokkutõmbumist ja piirab meid.

**Prægust aega näiteks XVIII sajandi või XIX sajandiga võrreldes võib öelda,
et akadeemilise muusika mõju inimeste hoiakutele ning väärtussüsteemile on
oluliselt vähenenud. Kas siin annaks midagi ära teha? Kuidas saaks helilooja
selle muutmiseks kaasa aidata ja kas helilooja peaks üldse mõtlema sellistele
asjadele?**

Inimesena peaksime kindlasti mõtlema sellele, kas tegemist on põhjuse või
tagajärjega, iseasi, kui palju me konkreetselt ära teha suudame. See on ilmselt osa
Euroopa kultuuri lagunemisest ja kadumisest. Ma ei tea, mis selle asemel tuleb,
aga on võimalik, et sellest tekib hea huumus. Vahel kasvavad sõnnikust väga
head viljad, eriti kui sinna langeb hea seeme. Muusika ja laul, see on kõik inimese
pärises ja sellest võõrandumine jätab hinges ühe olulise aspekti välja arenda-
mata. Mulle meenus Peeter Raudsepa intervjuu Teater. Muusika. Kinos, kus ta
kirjeldas lavakasse sisseastuvaid noori, kes on küll väga tublid ja ontlikud, aga
pole saanud hingelist haridust ja on seepärast vahel mõnes asjas üsna ebaküp-
sed, hingeliselt veel täitsa lapsukesed. Hing on see, mis meile sisu annab, selleta

me kukume lihtsalt kokku. Muusika, kunst, kirjandus ja loomulikult usk – see kõik toidab meie hinge. Selle kaudu saame osa jumalikust ning sellel on tugev ülesehitav ja toitev mõju. See on äärmiselt vajalik, ükskõik mis alal tegutsetakse.

Kuuldavasti on tekkinud uus suundumus, kus elus kõik olulise saavutanud keskealised hakkavad otsima võimalusi tegelda muusikaga, alustavad näiteks pilliõpinguid või otsivad endale mõne koori, kus paar korda nädalas musitseerida. Nad on avastanud endas tühimiku.

Kindlasti võib selline asi tekkida, kui ehitatakse kõik valmis vastavalt välistele reeglitele: abikaasa, pere, kodu, edukas karjäär. See on kõik see, mis inimesel peaks nagu olema, kõik on nagu hästi, aga midagi väga olulist võib olla puudu. See hingeline tühimik võib tekitada suurt ahastust. On võimalus, et pöördutakse mingite aseainete poole – narkootikumid, alkohol, pidutsemine. See on ohjeldamatu unustamine või unustada püüdmine. Sageli mingil hetkel inimesed siiski tunnevad selle sisemise vajaduse ära ja teevad midagi oma hinge heaks, näiteks tegelevad muu hulgas muusikaga.

Mulle meeldis see mõte, ei mäleta täpselt, kust seda lugesin, et kogu maailma muusika on üks ja seesama muusika. Muusika on kogu aeg olemas, mõned inimesed lihtsalt suudavad seda vahendada ja kirja panna. Mis sa arvad sellest mõttest ja kas on võimalik, et sa ka kirjutad kogu aeg sedasama muusikat, iga teosega jätkad selle kuskil oleva muusika kirjapanemist?

Ma näen ka seda nii, et on olemas teatud infoväli – miski, mis on olev. See, mida ma parajasti suudan kirjutada, sõltub sellest, milline on minu vastuvõtuvõime ja võime eritleda, aru saada ja vahendada. See pole muidugi otseselt mingisugune muusika, mis kuskil heljub, vaid need on ideed ja impulsid, mis võivad võtta väga erinevaid kujusid, näiteks tantsus, kunstis, filmis ja mujal. Sageli ma tunnen need ideed ära väga erinevates kunstivormides või elu väljendustes. Mõistan, et meid on puudutanud sama asi, me räägime samas keeles. Vahel toimub see äratundmine automaatselt, tunnen seda oma nahaga – see on sama asi. Inimesed lihtsalt väljendavad end vastavalt oma võimele, oma vahenditega, omas keeles. Selles infoväljas teen ma muidugi valikuid, mida olen õppinud tegema, mis sõltuvad minu kogemusest, minu kitsa- või laiemapilgulisusest. Oluline on oskus asju eristada, võtta lahti ja näha, mis nende asjade taga tegelikult on. See on minu jaoks huvitav, kui palju ja kui väikesteks osadeks ma suudan asju lahti võtta, mõista neid toimimismehhanisme, ja siis taas uuesti ühendada.

Mõeldes eesti heliloojatele, on huvitav tõdeda, et meil on siin erineva stiili ja iseloomuga loojaid ning ometi on teie omavahelised suhted sõbralikud. Ega ma liiga hästi ei tea, aga ma pole täheldanud teravaid vastandumisi ja muusikalisi/ideelisi konflikte. On see mulje adekvaatne?

Arvan, et see on mõnevõrra erandlik olukord, et eesti heliloojad saavad praegu üsna hästi ja sõbralikult läbi. Aga see tuleneb ka sellest, et muusika ja kultuur on ühiskonnas mingist küljest väga marginaalsed ja see tähendab, et võimuküsimusi palju ei tõuse. Inimene, kes tahab võimu alal toimetada, sellega ei tegele,

võimuvõitlus toimub enamasti kuskil mujal. Heliloojad, kes hetkel tegutsevad, on heliloojad muusika pärast ja neil pole ambitsioone omada võimu otseses mõttes. Kui muusikal oleks tohutult tähtis roll ühiskonnas, tekiks ilmselt rohkem konflikte. Aga muidugi on sattunud praegu ka tore konstellatsioon isetutest inimestest, kes ei taha oma esteetikat peale suruda ja kes ei leia, et nad valdavad ühte ja ainust tõde. Õnnelik tähtede seis on praegu järelikult.

Aprillikuus ilmus Sirbis artikkel, kus Eestis õppivad heliloojad arutlesid siinse muusika üle. Sellest jäi pisut torkima arvamus, et eesti muusika ei käi ajaga kaasas ja on maailma muusikast maas. Mis sellise hinnangu taga võib olla? Kas oled ise sellega nõus?

Eks noored ole ikka radikaalsed ja leia, et kõik tuleb täiesti uuesti ja teistmoodi teha. (*Pikem mõtlemispaus.*) Ma ei teagi, mis see „maas“ ja „ees“ selles kontekstis üldse tähendab. On teatud asjad, mis meile on lähedasemad ja olulisemad. Alati võib muidugi küsida, et kas me pole mitte muutunud mugavaks ja jäänud millessegi kinni, kas ei kasutata juba olemasolevat rada ja ei minda lihtsama vastupanu teed. Neid küsimusi tuleb ikka esitada. Aga maas olemine..., kuidas seda mõista? On oht, et ollakse mugav ja mõeldakse, et see, mida nähakse, ongi silmapiir, maailma lõpp. Teatud uudishimu on küll vajalik. Kui ma õppisin, olid tudengid ikka väga kõigest huvitatud. Tahtsin ka ise kõigest teada ja eks infot oli



ka raskem kätte saada. Praegu on selle poolest nii lihtne, aga teatud pragmaatilisus surub end jällegi peale: kuidas ma elan, mida ma sünn, kuidas rahaliselt hakkama saan. Ega ma ei näe palju sellist radikaalset kompromissitust. Muutmine läbi lõhkumise on minu arvates mingis mõttes pigem mehelik lähenemine. Kuna meie kultuuris on muusika muutunud kuidagi kõrvaliseks, siis vahepeal oli pikk periood, mil noormehed praktiliselt ei tulnud kompositsiooni õppima, ka praegu on tudengite hulgas rohkem naisi. Muusika väline positsioon on justkui niivõrd ebaoluline, aga mehed tahavad ikka midagi nähtavat ära teha, sellepärast nad ei tule seda õppima, vahest ongi muusikapildis ilmset radikaalsust ka seepärast palju vähem. Lammutamine pole üldiselt naiselik lähenemine. Muidugi on vastupidiseid näiteid ja on ka väga radikaalseid naisi, aga see väljendub kuidagi teistmoodi, enamasti mitte lõhkumises. Näiteks Hanna Arendt, kellest nägin hiljuti filmi. Tema oli kindlasti väga radikaalselt mõtleval naine. Põhimõttekindel ja radikaalne, aga konstruktiivne. Kui sa lähed oma mõttega lõpuni, siis see ongi juba radikaalne, sest inimestele meeldib oma mõttega mitte lõpuni minna. Ei suudeta lõpuni välja minna, mugavusest ja oskamatuses, ja sellest tulevadki paljud probleemid. Nagu Arendt leidis, et keskpärasusest tulenebki kurjus. Lõpuni mõtlemine on väga radikaalne akt ja seda sooviks endalegi palju rohkem.

Oled öelnud, et gregooriuse laul on sinu muusikaline emakeel. Miks gregooriuse laul? Mis selles muusikas on, mis toidab nii erineva taustaga inimesi juba üle aastatuhande?

Ma arvan, et gregooriuse laul on hästi arhetüüpne, samuti ka meie rahvalaul. See on üleüldse suulise traditsiooni juures eriline, et sellises lihtsas vormis, mis on muidugi omamoodi kompleksne, on asjad väga selgelt ja puhtal kujul väljendatud. See on üks arhetüüpne mudel: kuidas asjad muusikas toimivad, kuidas energiad liiguvad ja muutuvad, kuidas jõud kanduvad üle, kuidas üks heli liigub teise. Rahvalaulus kõigutakse sageli kahe noodi vahel ja selle kaudu luuakse terve oma maailm. See peegeldab omamoodi hinge ülesehitust ja selles väljendub ka kõiksuse ülesehitus. Selles väikses ja lihtsas mudelis. Suures paljususes on seda tunduvalt raskem märgata ja tajuda. Paljusus hirmutab, pilt tundub haaramatu ja kaootiline. Kui kõik keerulised protsessid on esitatud korraga, võib olla raske mõista ülesehitumise korrapära. Kahest noodist ma saan aru, sest saan neid vaadelda. See on inimlikus mõõtkavas väike ala, mida on võimalik haaramata. Samas väljendab ta kõike, sealt on võimalik tõmmata seoseid igasse suunda. Läbi selle väikse ja lihtsa asja on võimalik aru saada keerulistest protsessidest. Mõistad, et kõik asjad taanduvad mingit moodi. Samas näed, et selles inimlikus mõõdukus mudelis on lakkamatult kohal ka jumalik aspekt, ja et need mõlemad on selles niivõrd ühtsed.

Oled oma muusikaliste mõjutajatena nimetanud gregooriuse laulu, Ligetit ja Beriot. Aga kas ka keegi vanematest heliloojatest? Kuidas on lood näiteks Bachiga?

Kui ma õppisin Toomas Siitani juures muusikaajalugu, siis mulle meeldis absoluutselt kõik, ja pärast samuti Kristel Pappeli juures. Läbi nende prisma armas-

tasin ma kõike, mida nad tutvustasid. Kõik tundus mulle niivõrd imeline ja hea. Muidugi on mul omad lemmikud, teiste hulgas on eeskujud tõesti ka need, keda ma olen nimetanud. Gregooriuse laul ja suuline muusika väljendab üldisemat mõtlemistasandit, kaasajased heliloojad seostuvad ehk konkreetsemalt keele, tehnika ja nägemisviisiga.

Kui palju sul on üldse aega kodus kuulata muusikat, võtta mõne teose partituur kätte ja sellesse süveneda?

Ma ei kuula palju muusikat kodus, mulle meeldib rohkem elavas ettekan- des muusikat kuulata. Uut muusikat mängitakse muidugi üsna vähe. Mulle iseenesest meeldivad väga muusikud ja tunnen naudingut kohapeal olemisest, konkreetses ruumis muusika kuulamisest. Partituuriga koos viimasel ajal eriti muusikat ei kuula, vahel vaatan mõnda kohta, kuidas see kirja on pandud ning kuidas see välja näeb. Viimati vaatasin Morton Feldmani teost „Coptic Light”, mis on minu jaoks viimase aja absoluutne hitt. Ma pole suur partituuri vaataja kunagi olnud, pigem analüüsin teoseid kuuldeliselt ning olen selle kaudu ilmselt rohkem õppinud. Kuulates tekib mul mingi pilt ja ma mõistan helisid paremini. Muidugi armastan ma ka Bachi ning paljude üleüldised lemmikud meeldivad mulle ka, ma pole selles osas teistmoodi. Näiteks Mozart. Mõni oboe pikk noot on niivõrd hea, jumalik, mõtled, kuidas on see võimalik. Ma armastan Brahmsi, mitte ehk valimatult, aga klaverikontserte näiteks. Mingisugused väiksed lood Schumannilt meeldivad ka väga. Viimaste aastate kõige suurem avastus on Liszti hiline looming. Olin Vox Clamantise salvestuse juures, kui nad laulsid „Via crucist”. See mõjutas mind palju, jättis väga sügava mulje. Vahest ka seepärast, et olin salvestuse juures tegev ja sain tõesti süveneda sellesse teosesse. Viimasel ajal olen meie rahvamuusikaga palju lähedasemaks saanud, muu hulgas Hasso Krulli kirjutiste kaudu. See on seesama eespool kirjeldatud inimhõõtmes mänguväli, kus väljendatakse väga lihtsate kujunditega midagi, mis on üks suur saladus. Rahvamuusika ja gregooriuse laulu vahel on stilistilised erinevused, aga põhimõtteliselt tegelevad nad samade asjadega – mõtestavad ja loovad maailma, näitavad, mis oli, mis on ja mis tuleb.

Kuidas õpetamise töö on sind muutnud ning kas midagi võiks sinu loomingus praegu teistmoodi olla, kui sa ei teeks seda tööd?

Kindlasti, õpetamise hea omadus on see, et pead neidsamu küsimusi uuesti tõstatama. Mõni probleem, mis õpilase jaoks on terav, nõuab taas mõtestamist. Olen õpetanud alates 2000. aastast ja selle aja jooksul on kogunenud kogemusi ja neid ma püüan jagada, aga palju tuleb uuesti läbi mõelda ja selgitada, ka enda jaoks, miks see ikkagi nii on. Pean ka mõtlema, palju üldse juhtida ja palju pean laskma ise avastada. Üks inglise pedagoog on öelnud, et õpetamise protsess on ideaalis meistri lakkamatu tagasitõmbumine. Õpetajana oled järjest vähem kohal selles mõttes, et lased toimida, oled lihtsalt juures, aga ei sekku enam otseselt. See on hästi ilus ja õige mõte. Õpilased on väga erinevad ja ootavad ka erinevaid asju. Mõni vajab rohkem tuge, mõni vajab lihtsalt pai.

Kas midagi on selle aja jooksul üliõpilastes ja nende suhtumises muutunud? Lugemus? Huvi maailma vastu? Töökus? Vaimustus? Pühendumine?

Oleneb, ma ei julge midagi öelda. Kõik on väga erinevad. Mul olid kohe alguses väga toredad õpilased ja ka praegu on mul huvitavad õpilased. Isiksused, kellega on põnev arutleda ja kes pakuvad palju rõõmu. On vaimustav, kui kiiresti nad arenevad ja kui palju nad on võimelised tööd tegema, kui palju häid mõtteid neil on. Silmad säravad, tundub, et kõik on võimalik, ning see ei lase ka endal ära vajuda. Lootust on.

On sul praegu loomingulisi unistusi, mida kindlasti tahaksid teha?

Ma pole kunagi olnud selline, et tahaksin konkreetses žanris kirjutada. Elan rohkem hetkes. Tekstiga töö on mulle alati meeldinud. Tekstide otsimine ja valimine on eriti magus osa. Praegu on mul piisavalt tööd ees, küsimus on pigem selles, kas ma jõuan kõike teha. Valikuid teen selle järgi, kas see loominguline ülesanne kõnetab mind. Ka interpreedist sõltub palju, sest koostöö heade interpreetidega on alati väga rikastav. Inimesed on ikka väga suur inspiratsiooniallikas.

Küsitlenud MAARJA KINDEL

Mais 2013.

Tarvo Varrese fotod



ELU UTOOPIA RANNIKUL

DAVID VSEVIOV

Tom Stoppard, „Utopia rannik. I osa. Teekond“. Tõlkija: *Anu Lamp*. Lavastaja: *Priit Pedajas*. Kunstnik: *Liina Unt*. Valguskunstnik: *Kalle Karindi*. Koreograaf: *Laine Mägi*. Osades: *Ain Lutsepp, Piret Kalda, Külli Teetamm, Kersti Heinloo, Ursula Ratasepp, Marta Laan, Liis Lass, Indrek Ojari, Kalju Orro, Alo Kõrve, Tõnn Lamp, Taavi Teplenkov, Karl-Andreas Kalmet, Pääru Oja, Märt Pius, Kaspar Velberg, Andero Ermel, Andres Raag, Ülle Kaljuste, Sandra Uusberg, Jaan Rekkor, Veiko Tubin, Kristjan Üksküla ja Allan Noormets*. Esietendus 9. III 2013 Tallinna Linnateatri Põrgulaval.

Tom Stoppard, „Utopia rannik. II osa. Laevahukk“. Tõlkija: *Kalle Hein*. Lavastaja: *Elmo Nüganen*. Kunstnik: *Pille Jänes*. Kostüümikunstnik: *Reet Aus*. Helilooja: *Jaak Jürisson*. Valguskunstnik: *Rene Liivamägi*. Osades: *Mait Malmsten, Hilje Murel, Tiit Sukk, Märt Avandi, Ivo Uukkivi, Indrek Sammul, Merle Palmiste, Mari-Liis Lill, Jüri Tiidus, Elisabet Reinsalu, Priit Võigemast, Henrik Kalmet, Rain Simmul, Anu Lamp, Andrus Vaarik, Argo Aadli, Aleksander Eelmaa, Margus Tabor, Mart Toome, Anne Reemann ja Epp Eespäev*. Esietendus 20. III 2013 Eesti Draamateatri suures saalis.

Kas saab olla inimest, kellel poleks ühtegi ideed, unistust, soovi? Vaevalt. Need on meist kõigil. Vaid nende suurus ja suunitlus võivad erineda kordades ja eesmärkidelt. Nende seas võib

olla nii spetsiifiliselt ja egoistlikult vaid meile enestele rahuldust pakkuvaid kui ka selliseid, mis võivad otseselt puudutada ja liikuma tõugata hoopis arvukamaid rahvamaasse ning viia tulemusteni, mida on kombeks nimetada epohhi loovateks muutusteks. Nagu näiteks leidis aset pärast Rooma paavsti Urbanus II Prantsusmaal Clermont'is 1095. aastal esitatud kümnete tuhandete inimeste meeli köitnud üleskutset asuda teekonnale, et vabastada uskmatute kätest püha linn Jeruusalemm ja viia sellega ellu üks kristliku maailma lunastuslikumaid unistusi.

Ideedel, unistustel ja soovidel on alati ruumiline ja ajaline mõõde. Need peaksid teostuma kas siin ja praegu või olema abstraktselt määratletud kogu inimkonnale ja aastatega piiritlemata tulevikule. Ning nagu korduvalt on kinnitanud mineviku kogemus, on neist esimesed osutunud oma täitumisvõimalustest lähtuvalt teistest tunduvalt realistlikumaks. Neile on vähemalt üksikjuhtudel antud võimalus realiseeruda ehk saada tegelikkuseks. Teistel aga peaaegu mitte kunagi. Nende saatuseks ongi jääda või saada utopia-teks. Need on ideed, mis pole ideaalsel kujul kunagi täitunud, olles tegelikult juba sünnihetkest alates surnud, kuid vaatamata sellele on just nimelt nende mõtete väljaütledajad pälvinud järeltulijate silmis surematuse. Need on inimesed, kes on astunud unistades oma aja kitsastest raamidest välja. Ja selliseid inimesi on Tom Stoppardi näidendis terve plejaad. Nad on oma vaadetelt

väga erinevad, kuid neid kõiki ühendab ihalus muutuste järele. Nad kõik on unistajad. Unistajad vabadusest XIX sajandi pärisorjuslikul, despootlikult valitsetud maal. Unistajad paremast ja õiglasemast maailmast. Nende nimed on meist paljudele üldiselt tuttavad. Me teame, et Bakunin seostub anarhismiga, et Herzen ja Ogarjov vandusid kättemaksu dekabristide kannatuste eest, et Belinski „avastas“ Gogoli, et Turgenev mõistis talupoja hinge, kuid nende inimeste vaimu tegelikku suurus on meil raske aduda. Või õigem oleks öelda, et see on aastate jooksul ja klišeede surve all mattunud trafaretsete hinnangute alla. Ning ainuüksi see asjaolu, et Tom Stoppardi vahendusel on nad taas astunud minevikust elavate inimestena meie olevikku, hakanud rääkima ja unistama, on teene, mida on raske üle hinnata. Mis aga puutub näidendi tegelaste äratundmisse, nende seosesse n-ö kooliprogrammiga, siis selle poolest paigutub valdav osa Eesti teatrikülastajatest tõenäoliselt kuskile keskele, Venemaa ja Lääne publiku¹ vahele. Sest meie publiku hulgas on, sarnaselt Venemaaga, küllaltki palju inimesi, kelle jaoks on Stoppardi näidendi tegelastel märgiline tähendus, ning samas piisavalt palju neid, kes ilmselt analoogiliselt Londoni, New Yorgi ja teiste linnade vaatajate enamikuga on valgete lehtedena eelteadmiste poolest täiesti vabad.

Asjaolu, et Tom Stoppardi kolmkümmend viis aastat hõlmava näidendi tegevus leiab aset peamiselt Nikolai I aegsel Venemaal, pole kaugeltki juhuslik. See valik lisab n-ö üksikiniemese utoopilisele tasandile veel ühe – üleüldise mõõtmega, sest isevalitsejaliku tsaari kogu arusaam riigi funktsioneerimisest ja riiklikust juhtimisest,

mis baseerus mõiste „kord“ kõikehõlmaval juurutamisel, oli oma olemuselt läbinisti utopistlik, viies Venemaa lõpptulemusena täieliku katastroofini Krimmi sõjas. Siis selgus näitlikult, et võimsana ja võitmatuna paistev impeerium osutus tegelikult vaid näilisuseks ehk teovõimetuks „savijalgadel hiiglaseks“, mis suutis veatult marssida, kuid mitte tõhusalt sõdida. XIX sajandi Venemaa oligi mingis mõttes ja ülekantud tähenduses liikumas mööda utoopia rannikut, kuni ühel järgmise sajandi saatuslikul hetkel kukkus seal alla põhjatusse kuristikku, viies enesega hukatusse kaasa miljoneid süütuid inimesi. Kuigi Stoppardi näidendi tegevuse ajal oli see lõppplahendus veel kaugel, olid selle lähenemise ärevaks tegevad äikese-eelsed märgid juba õhus tuntavad ning kohati isegi nähtavad. Seda eriti inimestele, keda eristas teistest keskmisest tunduvalt suurem nägemus- ja mõistmisvõime. Nii polegi Tom Stoppardi näidend vaid selles tegelastena esinevate inimeste lugu; see on paljuski ja üldistavalt kogu Venemaa lugu. Ega autor asjata ei ütle ühes oma Moskvas esietenduse järel antud intervjuus, et triloogia, mille kallal ta on töötanud neli aastat, on olemoodi läkitus Venemaale. (Vt: Любовь Лебедина. Том Стоппард: взгляд на Россию из Лондона. Ажалеht Труд 22. XII 2006.) Samale Venemaa ja valitud tegelaste erilisele seosele viitab ka järgmine autori tõdemus: „...kui te asute lugema Bakuninit, Turgenevit, Herzenit, Belinskit, hakkab teid paratamatult huvitama Venemaa. Mulle paistab, et rahvuse, riigi ajalugu võib olla sama huvitav ja haarav kui ühe inimese lugu“ (Наталья Киеня. Два берега русских утопий. Ажалеht Известия 16. III 2007). Et Venemaa ja vene inime-

sed pole Tom Stoppardile vaid hetkekiindumus, seda kinnitab näiteks 2012. aastal linastunud film „Anna Karenina“, mille stsenaariumi autor ta on.²

Valmistudes näidendi kirjutamiseks, ei piirdunud Stoppard ainult eespool nimetatud autorite teoste lugemisega. Vähemalt siinkirjutajale teada olevalt külastas ta ka kunagist Bakunite Premuhhino mõisa (mille pea- ja kõrvalhoonetest on tänaseks säilinud üsna vähe), kus 1833. aastal algab näidendi tegevus. See Tveri kubermangus paiknenud ja Mihhail Bakunini vanematele kuulunud mõis kujunes XIX sajandi esimesel poolel üheks Venemaa olulisemaks kultuurikeskuseks. Pre-

muhhinos ei külastanud Bakunineid ainult näidendis nimetatud, vaid ka mitmed teised vene kultuuriga seotud tuntud tegelased. Tulenevalt paljuki seostest Nikolai Stankevitsi ringiga, mõjutas Bakunite perekond oluliselt tolle aja vene kirjanduse ja ühiskondliku mõtte arengut. Seejuures mängisid selle ringi tegevuses küllaltki olulist rolli Mihhail Bakunini õed Ljubov, Varrenka (Varvara), Tatjana ja Aleksandra (kokku sündis Varvara Aleksandrovna ja Aleksander Mihhailovitš Bakuninil üksteist last, neist viis olid tüdrukud ja kuus poisid). Ja pole kaugeltki välistatud, et see roll oli sisuliselt inspireerivam, kui lavastusest välja paistis.

„Laevahukk“. Timofei Granovski – Indrek Sammul, Nikolai Ketšer – Andrus Vaarik, Aleksander Herzen – Mait Malmsten, Ivan Turgenev – Henrik Kalmet ja Nikolai Ogarjov – Ivo Uukkivi.



Sama märkus kehtib ka Aleksander Mihhailovitš Bakunini rolli tõlgendamise kohta. Kuigi tema filosoofiadoktori kraad oli tõesti saadud loodusteadustes parasitusside uurimise vallas (ta valiti 1789. aastal oma teaduslike teenete eest Torino kuningliku akadeemia korrespondentliikmeks), oli ta Belinski sõnade järgi „üks neid inimesi, keda Jumal on sünni hetkel õnnistanud, kes sünnivad koos kõigega, mis moodustab ülimalt hingelise inimese“. Kui see oleks teisiti, siis vaevalt oleks tema kodumõisast kujunenud Venemaa kultuuriloolle sedavõrd oluline keskus. Suurepärase raamatukoguga varustatud keskus, mis lõi soodsa atmosfääri filosoofilisteks mõtisklusteks ja vabamõtluseks. Seega oli Aleksan-

der Bakunini näol tegemist oma aja silmapaistvalt intelligentse ja haritud inimesega, kes oli võrdne vestluspartner näidendi peategelastest tulevastele suurustele. Bakuninite loodud aura oli sedavõrd tugev, et mõningane seos kirjanduslooga säilis Premuhhinol ka hilisemal ajal (Aleksander Bakunin suri 1854. aastal), kui 1881. aasta sügisel elas seal mõnda aega Lev Tolstoi ja 1897. aastal külastas mõisa Maksim Gorki.

Tom Stoppardi näidendi peamised tegelased pärinevad reaalsest maailmast. Nad on paigutatud töepärastesse situatsioonidesse ning nende öeldud sõnad on tõenäoliselt väga lähedased, kui kohati isegi mitte täiesti kokkulangevad sellega, mida Mihhail Bakunin,

„Teekond“. Mihhail Bakunin – Tõnn Lamp ja Vissarion Belinski – Taavi Teplenkov.



Nikolai Stankevitš, Vissarion Belinski ja teised tegelased võisid kunagi lausuda ja omavahel vahetada. Väga paljus on need sõnad ja laused ajendatud üldinimlikest tunnetest ning muredest, sest ka nemad, nagu enamik meist, on olnud kord õnnelikud ja siis õnnetud, vahel lootusrikkalt armunud ja siis kõiges pettunud. Nad vaidlevad rööbiti tühistena paistvate eluseikade üle ja otsivad vastust igavesele küsimusele elu mõtte kohta. Seega nad nagu ei eristukski miljonitest teistest, oma kaasaegsetest. Kuid see pole nii. Tom Stoppardi laval taaselustatud tegelased pole klammerdunud ainult enda ja lähedaste saatuse külge. Nende huvide ring on tunduvalt laiem, ulatudes Venemaa ja kogu maailma saatuse mõist-

miseni. Siit ka kirglik huvi Venemaal ja maailmas aset leidvate sündmuste ja muutuste vastu ning püüd leida universaalset võtit, mis avaks ukse toimuva mõistmiseks. Pidev otsimine, liikumine ja rahulolematuus, vastandumine rahulolevale ükskõiksusele, paigal tammumisele ja stagnatsioonile, ongi peamine tunnusjoon, mis tõstab näidendi tegelased oma aja väljapaistvamate inimeste hulka, muutes nende pürgimuste ja mõttekäikude jälgimise aktuaalseks ka tänasel päeval. Nad on lummatud saksa filosoofiast ning neid tõmbab magnetina enese poole selle filosoofia sünnimaa. Nad saavad aru, et endiselt jätkata ei saa, et Venemaa ja maailm on muutuste lävel.

Tom Stoppardi triloogiat „Utopia

„Teekond”. Aleksander Bakunin – Ain Lutsepp, Varvara – Piret Kalda ja Ljubov – Külli Teetamm.





„Laevahukk”. Georg Herwegh – Priit Võigemast ja Natalie Herzen – Elisabet Reinsalu.

Siim Vahuri fotod

rannik” on toodud lavale erinevalt, mängides seda nii osade kaupa kui ka pika päeva jooksul ühe tervikliku loona, nagu on teinud Aleksei Borodin arvukate preemiatega pärjatud lavastuses Venemaa Riiklikus Akadeemilises Noorsooteatris³. Eestis aga valiti veel üks võimalus, võimalus esitada „Utopia ranniku” kaks esimest osa erinevate lavastajate ja osatäitjate tõlgendustena. Ehk Tallinna Linnateatris „Teekond” Priit Pedajase ja Eesti Draamateatris „Laevahukk” Elmo Nüganeni lavastusena. Hinnata seda otsust üheselt pole lihtne. Ühest küljest toob selline lahendus piltlikult öeldes värve juurde, lisades ühtlasi näiteks hulgaliselt mõtteainet kõikvõimalikeks võrdlusteks, mis puudutavad nii lavastajate kaekirja kui ka näitlejate rollikäsitlust, kuid samas mõjub see lähenemine ühtse tervikuna mõeldud loole paratamatult killusta-

valt. Sest kuidas seda ka ei püüaks eirata, ei suuda alateadvus pärast mõlema etenduse nägemist kuidagi vältida kogetu analüüsi skaalal: kuidas oli see esitatud siin ja seal. Kas Mihhail Bakunin on rohkem Tõnn Lamp või Tiit Sukk, Vissarion Belinski – Taavi Tepelenkov või Rain Simmul, Aleksander Herzen – Pääru Oja või Mait Malmssten jne. Muidugi, seda laadi võrdlusmoment kerkib vaid juhul, kui vaadata näidendi mõlemat osa, kuid võib oletada, et suurem jagu teatrisõpru just nii ka talitab. Aga on sellisel paratamatult provokatiivsel ärgitusel mõtet? Kas ei või see juhtida meie tähelepanu peamisest kõrvale? Raske öelda...

Tom Stoppardi näidendi tegelased pole lavale toodud mitte ainult erinevate lavastajate ja osatäitjate poolt, vaid nad on paigutatud ka erinevate kunstnike kujundatud ruumidesse

(Liina Unt Tallinna Linnateatris ja Pille Jänes Eesti Draamateatris), mis loob esitatud sündmustele veel ühe, võrdlemist toitva fooni. Kas tulenevalt erialastest stereotüüpsetest arusaamadest või millestki muust seletamatust, kuid siinkirjutajale paistis ajastu olemusele lähedasem see ruum, mis oli loodud Tallinna Linnateatri laval. See oli kuidagi orgaanilisemalt seotud näidendi tegelaste sõnade ja mõtetega. See lõi tõepärasema õhustiku unistusteks ja utoopiate sünniks. Linnateatri tegelased olid nagu rohkem meie seas, meile lähemal; Draamateatri omad aga kaugemal, lava peal. Seda otseses ja ülekantud tähenduses. Ka nende omavahelistes suhetes oli rohkem välist kui sisemist pinget. Kohati rohkem pealispindselt epateerivat nalja (luuletaja Georg Herwegh Priit Võigemasti ja Karl Marx Mart Toome esituses) kui sisemist lõhestatust ja põhimõtetest tulenevat paatost.

„Utopia ranniku“ peamisi tegelasi on üldistavalt nimetatud „XIX sajandi vene utopistideks ja revolutsioonilisteks demokraatideks“, asetades nad kindlalt oma aja ning ruumi raamidesse, muutes neid sellega oma kunagise ajastu lasteks. Kuid tegelikult pole see kaugeltki nii. Sest Tom Stoppardi näidendi reaalselt eksisteerinud tegelaste tõepärasel mõtetel ja unistustel puuduvad igasugused ajalis-ruumilised piirid. Need mõtted ja unistused on universaalsed ja seega igati kaasaegsed. Seda nii 2013. aastal kui ka tegelikult jätkuvalt, paigutudes utoopia rannikule. See ongi Tom Stoppardi näidendi peamine sõnum ning Priit Pedajase ja Elmo Nüganeni lavastused suutsid selle sõnumi meieni tuua. Mis siis, et detailides erineval kujul.

Kommentaariid:

¹ „Utopia ranniku“ esmalavastus toimus 2002. aastal Londoni Kuninglikus Rahvusteatris; 2006. aastal mängiti seda New Yorgi Lincolni keskuses.

² Venemaa Riiklikus Akadeemilises Noorsooteatris 6. oktoobril 2007 esietendunud kolmeosaline näidend, mis algas kell 12 päeval ja lõppes kell 22 õhtul. Selle lavastaja Aleksei Borodin on samuti märkinud, et selles käsitletav juhtteema on väga venepärane, keskendudes eksistentsi mõtte otsimisele. Lavastust näitas 2010. aasta 7. augustil telekanal Kultura ja seda võib leida Youtube'ist. Et näidendi lavastamine kujunes Venemaal oluliseks kultuurilooliseks sündmuseks, seda kinnitab samuti esietendusele eelnenud ürituste programm, mille koosseisu kuulus näiteks filmifestival „Tom Stoppard: highlights“ ning Venemaa Riikliku Akadeemilise Noorsooteatri ja mitme Moskva kõrgkooli 2006.–2007. aastatel korraldatud õppeprogramm „Jalutuskäik „Utopia rannikul““, mille käigus toimusid diskussioonid, ümarlauad, konverentsid Tom Stoppardi ning tuntud vene ajaloolaste, filosoofide ja kultuuritegelaste osavõtul.

³ 2011. aasta oktoobris esitas teater Madridis ja Barcelonas näidendit kolme päeva jooksul eraldi osadena ning seejärel küllalistenduste lõpetusena kõik osad korraga.

SPACE ODDITY – RUUMIODÜSSEIA

MEELIS OIDSALU

„Suur õgimine“. Lavastus on saanud inspiratsiooni Marco Ferreri filmist *„La grande bouffé“* (1974). Autor ja lavastaja: Lauri Lagle (Eesti Draamateater). Kunstnik: Laura Kõiv. Muusikaline kujundaja: Hendrik Kaljufärv. Liikumisnõunik: Mart Kangro. Tekstid: Eero Epner. Osades: Marika Vaarik, Eva Klemets, Margus Prangel (külalisena) ja Priit Võigemast (Tallinna Linnateater). NO65 esietendus 16. V 2012.

Viis

Eva (Klemets) istub toolile, sätib põlvedele kiiskavvalge rätiku. Margus (Prangel) ulatab Evale tapetud, kitkitud, sisikonnast puhastatud ja pestud kana. Eva valab kana kähkjaroosale nahale õli ja masseerib emaliku hooliga paljaste peopesadega alasti kana-ihu, lisades aeg-ajalt maitseaineid. Eva tegevust jälgivad selja tagant Marika (Vaarik) ja Priit (Võigemast). Nad asetavad kana õõnsusse juur- ja puuvilju. Enne, kui Margus kana tagumiku kirurgi keskendumisega kokku on õmmelnud, jõuab Priit surnud kana tagumikku kergelt rõhutatud žestiga suruda veel ühe viimase vilja – viinamarja. Üsna etenduse alguses on Priit loopinud viinamarju köögipõrandale ja nimetanud neid päikesesüsteemiks, Maaks, galaktikaks. Priit on pidanud kirkliku loengu sellest, kui üksildane on inimene kosmoses, kui mitmeid miljoneid aastaid võib kuluda inimesel enne, kui jõutakse mõnd teist planeeti asustava eluni. „Teadlased otsivad

just praegu, kus on elu. Kus on elu? Praegu on nad läbi kamminud meie kõige lähemal olevad, need, mis on kahekümne kuni kolmekümne valgusaasta kaugusel, aga varsti jõuavad nad ka kaugemateni, nendeni, mis asuvad viiesaja kuni kahe tuhande valgusaasta kaugusel, ja ma olen kindel, et siis me jõuame asja tuumani, siis me avastame elu, avastame, et me ei ole üksinda, et kogu selles ruumis on veel keegi, kes mingil moel jagab meiega mingit ühisosa. Me leiame nad. Ja me leiame viisi, kuidas nendeni jõuda. Ükskõik kui palju aega see ei võtaks. Ükskõik kui kaugel nad ei oleks. Aga me jõuame nendeni. Me jõuame nendeni. Ja on ainult üks küsimus. Üks küsimus, mu sõbrad. Küsimus on: mida kuradit me nii kaua teeme?“ Vastuseks sellele kogunevad neli inimest õhtusöögil, et süües täita enda sees valitsevat kosmilist tühjust. Topime kogu maailma kana perse, valmistame õhtusöögi, vestleme, sööme, joome veini, jääme purju, flirdime, joome veini, tantsime, sööme, joome veini, kepime, joome veini, filosoferime, sööme ja sureme, et enam mitte kunagi ärgata, mitte kunagi nälga tunda, mitte kunagi kaineneda, et mitte kunagi nälga, tühjust tunda. Neil neljal inimesel pole söömishäiret, neil on elamishäire. Menüüs on seekord kõik, alates päikesesüsteemist ja lõpetades potililledega, alates armastusest ja lõpetades teatriga, alates Roger Federerist ja lõpetades jumalaga.



Priit Võigemast ja Margus Prangel.

Neli

Kõrgel teatrikunstilisel tasemel, st igati kultuuriselt, pistetakse teatri NO99 laval planeet Maa (viinamari) kana perse. Kana ise torgatakse ettevaatlikult küpsetusahju. Kõik on kombekas, ja mis peamine, hügieeniline. Enne etendust „kaitseb“ kööki poolläbipaistev hügieeniline kilekardin, mis alles vahetult enne etenduse algust, kui publik on juba turvalises kauguses istet võtnud, lahti tõmmatakse. Margus puhastab hüsteerilise hoolega õhtusöömaajaks ettevalmistatava laua plekist pinda ja peab loengu bakteritest ning neist tingitud haigusist. Annab muu hulgas näitliku õppetunni, kuidas kapsast kapsaussist vabastada.

Kui kapsapea hakkab moodustuma, soovitatakse kapsalehtede vahele puistata

soola. Kui see ei aita, tuleb teha 10% rohelise seebi lahus ja kapsas sellega üle kallata. Igaks juhuks võib lisada küüslaugu- või võililleleotist, või mõlemaid. [- - -] Proovi-da võib ka inimese või looma uriiniga: segada veega umbes 200 ml puhast uriini ja selle lahusega pritsida taimi. [- - -] Koirohi, väetis, mürk, panna kapsapea nailonsuka sisse, õunasiider, apelsiniõli, vetikad...

Lõpuks on vaene kapsas täitsa ribadeks „puhastatud“. Margus paljastab oma hüsteerilise hügieenitundlikkuse kultuurse koe:

Mustus ei ole ainult mustus. Mustus on elu vastand. Aga mitte ainult sellepärast, et mustuses peituvad haigused ja haigused võivad tuua surma. Ei. Mustus on elu vastand, sest ta katab kinni kõik olulise. Ma ei näe mustuse alt enam midagi. Mitte midagi! Kuhu ma ka ei vaataks, igal pool



Margus Prangel.

*on ees tolm, praht, mikroskoopilised kübe-
mekesed, rasvatrübud, küünepuru, mingid
koored, plekid, imeväikesed osakesed, kos-
miline tolm, on nüidijupid, äramäkerdatud
käepidemed. Ma ei näe enam mitte midagi!*

Hügieenikultus on vägagi levinud
– kultuurne – tõestrateegia.

Kolm

Õrna iroonilise tseremoniaalsuse-
ga kaetakse laud. Vormi täiteks lühi-

ke söögipalve. Süüakse. Vahtatakse
kohti. Vestlusteks ei ole aega. Süüak-
se tempokalt, rutiinselt, rütmika plök-
suva heli saatel. „Õgimise“ köögi si-
sustus on funktsionaalne, neutraalne,
hermeetiline. Mittemidagiütlevad he-
lehallid seinad. See ei ole koduköök,
aga mitte ka tarbeköök. Selle põrand
on lavapinnast poole meetri jagu tõs-
tetud, just nagu poodiumile – see on
lava, kultuuriruum. Iga einestaja ees

on terve taldrikute virn — järjekordne poodium, kuhu roog asetatakse. Taldrikki ei ole mingi tavaline taldrik siin ruumis, vaid toidu vaatlemise, kontrollimise, teadvustamise vahend, teadvuse pestud pind, mida sündmused ja teadmised määrivad, nii nagu roog määrib taldrikut. Ja kui taldrik on vähegi määritud, ebahügieeniline, visatakse ta kõrvale, põrandale, uute, värs-kete, kultuursete kogemuste ihas. Nii nagu köök on lavastuses poodiumile tõstetud, nii saab õgimise teel „tõstetud“, nihestatud ka söömine. Sellest hetkest, mil einestajatel saab kõht ilmselgelt täis, mil hakatakse õgima, saab neelamisest protestiaktisioon, toidust märk ja seedimisest metafoor. Enam ei pea piirduma ootuspärasega. Võib hakata protesti vilju nautima. Eva haarab laualt potilille ja hammustab õit. Marika lahkub laua äärest ja topib planeet- haaval, tähthaaval, galaktikahaaval suhu Priidu põrandale puistatud vii- namarjauniversumi. Priit maitseb Eva kätt. Kui inimene on kõike maitanud, universumi ja kogu kosmilise tühjuse oma soolestikku toppinud, siis jääb ainult üks küsimus: kuidas maitseb jumal?

Kaks

Etenduse lõpus meenutab Marika lapsepõlve usklikus perekonnas.

„Tere hommikust!“ „Tere hommikust!“ „Tere hommikust!“ „Tere hommikust!“ „Tere hommikust, jumala aare!“ Nii terovitasid mind hommikuti minu vanemad. Nad olid kato- liiklased. Igal hommikul ootasid nad mind hommikusöögilaua ääres. [- - -] Laua peal olid õunad, avokaadod, papaiad, kirsid, oliivoid. Ja olid tomatid, oad, marjad ning nisu- ja rukkiterad. See oli kõik. Mu vane- mad ei tahtnud teha pattu. [- - -] Ema küp- setas kuu aega järjest iga päev leiba ning

kallas kõik toidud õliga üle. Õun õliga. Kirsid õliga. Oad õliga. Leib õliga. See oli nende piibellik dieet. [- - -] Kui me peatu- sime vahel poes lihaleti ees, nägin, kuidas ema püüdis meenutada, mida Piibel ütles veel liha kohta. Ma teadsin neid kohti pare- mini kui tema. Ma sosistasin [loetleb loomi ja linde]. See on seadus loomade ja lindude ja kõigi elavate hingede kohta, kellest vesi kihab, ja iga olendi kohta, kes maa peal roo- mab, et me teeksime vahet roojase ja puh- ta vahel, looma vahel, keda tohib süüa, ja looma vahel, keda ei tohi süüa, sest mina olen Issand, kes tõi teid ära Egiptusemaalt, et olla teile Jumalaks. Olge siis pühad, sest mina olen püha!“ Ema vaatas mulle otsa ja ostis kimbu tomateid.

Religioon, kultuuri üks iidsemaid ja arhetüüpsemaid funktsioone, osu- tub Lauri Lagle „Suures õgimises“ pelgaks menüüks. Mõni hetk enne se- da, kui Marika on oma jutustust alus- tanud, määrib Eva enda kähkjaroosale nahale õli ja püherdab rituaalselt vääneldes söögilauale puistatud jahus. Ta ahmib jahu kurku, lämbub, sureb. Temast on saanud köögikultuuri tipp- teos — roog — üksilduse, lootusetuse ja väsimusega täidetud kana.

Üks

Inimese füüsiline enesetaju on ena- masti pinnaline. Keha vaadates näeme nahapinda, keha katsudes tunneme nahapinda. Meie ruumiline enesetaju saab ilmseks sisalduvuse suhte kau- du, neil hetkil, mil tajume keha mahu- tina. See mahuti on kultuuri hämarala — seal toimuvat ei reguleeri konvent- sioonid. Seda agaramalt reguleerivad vaimse ja füüsilise hügieeni konvent- sioonid kõike seda, mis toimub keha sisenemis- ja väljumispunktides. Lap- sed uurivad oma rooja siira innuga. Laps üritab sitta katsuda, sellest aru



Marika Vaarik, Eva Klemets, Priit Võigemast ja Margus Prangel.

saada, seda mõista: kas see tõesti tuli minu seest? Kas see olin mina? Hoolitsev vanem lööb vastu näppe ja hüüab: „Päh!“ Enda sita uurimisest saab täiskasvanuelu üks peidetumaid ja konfliktsemaid ahhaa-elusid. Margus toob ühel hetkel tagaruumist kausitäie sitavärvi pasteti ja serveerib seda käega pläts ja pläts taldrikuile. Kõik neli õgardit on vandeseltslaslikult eevil. Rooja söömisega jõuab inimkultuurist kaugemale kui kosmoselaevaga! Toidu ja sitaga ei mängita! Eksistentsiaalpoliitiline söömisstreik on saavutanud kulminatsiooni. Kõiki rahvusvahelisi sööma- ja roojakonventsioone on rikutud. Sellest veel ebakultursemaks saab minna ainult kunstinäitusel junni eksponeerimisega. Ma ei mäleta, et üheski teises kodumaises lavastuses

oleks sellise meetodilise hoolega läbi lavastatud kõikvõimalikud kehaõnarused. Priit topib kartuli nii punnis põske, et huuled ei lähe kinni ja ta ei saa Eva kätt suudelda. Priit oksendab „nagu torust tuleb“ (sõna otseses mõttes). Marika peeretab, nagu peeretaks elus viimast korda (sõna otseses mõttes). Eva kükitab, kõht kõveras, — väljakannatamatu valu on löönud kõhtu.

Läks

Publiku süljenäärmed tõmmatakse kohe etenduse alguses korralikult käima ohtra sibula hakkimise ja sidrunite pigistamisega. Saalisolija on erutatud — nõrutab sülg ja nõksutab leidlikult orkestreeritud (kunstipärase, kultuurse) hakkimishelide kontserdi saatel jalga. Valmistatakse tavapäraseks tühje-

nemise ja täitumise tsükliks. Inimesed tulevad ju teatrisse selleks, et argielust intensiivsemalt (piltlikult väljendades ja igauks oma valitud tasandil) nälga tunda ja õgida, erutada ja keppida, patustada ja kahetseda, määritud ja puhtaks saada, piinelda ja õnnelik olla, tühjeneda ja täituda. Ent need neli inimest seal Teater NO99 laval on andnud publikule lubaduse end rahulikult ja sõbralikult, st ilma suurema draamata(!), surnuks süüa ja niimoodi emotsionaalne täitumise-tühjenemise tsükkel katkestada. Eva ootamatult teatraalne monoloog keset kõike seda naturaalselt ebateatraalset õgimist taldrikust suppi luristava neurootilise vuntsidega naisena avab näitleja eten-dusväsimuse tagamaid:

Täna ei olnud hea õhtu. Ei olnud mu parim õhtu. Publik hüüdis mitu korda: Kõvemini! Kõvemini! Ma rääkisin liiga vaik-selt. Ma ei tea, miks. Vahel juhtub nii, et ma olen laval ja ma lähen oma kunsti nii sisse, et ma unustan publiku täiesti ära, aga publik ei taha mind ainult näha, nad tahavad mind ka kuulda ja mind ka mõista. [- -] Inimesed kasutavad mu nime ja seda, et ma olen näitleja, enda huvides. Kuidas ma igatsen, et mind rahule jäetakse.

Eva monoloog asetab „Suure õgi-mise“ teatriruumi, õgimise etendami-ne osutub teatraali kultuuriväsimuse sümptomiks, kunsti- ja kunstniku-müüdi paljastamiseks. Nagu Huizinga oma „Mängivas inimeses“ sedastab, tekib kultuur mängu vormis, kultuuri mängitakse. Priit ja Margus kirjelda-vad pikalt, emotsionaalselt ja haarava üksikasjalikkusega (söömaorgiast just-kui välja, kõrvale astudes) 2006. aas-ta Wimbledonitenniseturniiri finaalmängu katartilist lõpugeimi Rafael Nadali ja Roger Federeri vahel. *Final game*, lõppmäng, mäng elu ja surma

peale on see mäng, mida Lagle ja te-ma kaaslased „Suures õgimises“ jahi-vad. Selleks, et astuda mängust välja. Enne seda tuleb neil aga läbi, surnuks, kunstiliseks, kultuurseks mängida kõik erinevad keha- ja kultuuriruu-mid, mikro- ja makrokosmos, füüsika ja metafüüsika. Tõsi, Lagle lavastuse „suurtel õgijatel“ esineb kunstlikkuse, kultuursuse ammandamisel tagasilöö-ke. Eva plahvatab keset õgimist: „Ma ei suuda enam. See on groteskne. Miks me sööme, kui meil ei ole isu!“ Ebaõn-nestub ka Priit, kes ühel hetkel arutult oksele puhkeb, vedades õlal suurt val-get soolikat, mis kuidagi rütmilist prit-simist lõpetada ei taha. Priit nutab, sest ei suutnud (lubadusest) kinni pidada – täitumise ja tühjenemise tsükkel ei katke. Kõik, mida ta teha saab, on pro- testi märgiks end täisoksendatud kraa-nikaussi uputada.

Ja ega lavastaja Lagle kultuurinäl-jas publikut päris tühjade pihkudega koju saata kavatsenudki. Eva ja Priit suudlevad, Margus ja Marika aelevad. Ikka päris meeleliseks orgiaks läheb vahepeal. Priit hakkab iharalt Eva klei-dikihte harutama, ronib talle peadpidi balletiseeliku (oo, klassikaline tantsi-janna – kultuurne!) alla. Üritab kleiti avada selja tagant. Kui alfakentaurile ei saa, siis võiks keppigi saada, aga... kleidi lukk ei tule lahti! Priit punnitab hullult. Nägu läheb punaseks, siis sini-seks... No ei saagi lukku lahti! Frust-reerunud Priit peksab patja. Erutus jääb maandamata. Tragöödia! Aga po-le hullu. Tuleb hetk, kus Priit haarab ohjad, kus kangelase initsiatiiv kannab vilja ja seda hetkel, kui kõige vähem oodatakse. Marika on värskelt kee-detud supi potilt kaane eemaldanud ja ootab, et Priit talle kulbi ulataks, et tõsta potist esimene kulbitäis neitsilik-



Priit Võigemast.
Tiit Ojasoo fotod

ku suppi. Milline soe, õdus hetk! Ent pahaaimamatud Eva, Margus ja Mari-ka, kes kulbi ootel potti piiluvad, saavad üllatuse osaliseks. Priit läheneb, kulp peos, vargsi Marikale selja tagant ja asub kulbiga Marikat põrutama! Ja seda kõige ootamatumal hetkel, pühamaal ajal, supi serveerimise eelhetkel! Priit saab ise oma tabamuse suurusest, õnnestumise mastaapsusest indu juurde ja kepib nagu kurat, nagu ei kunagi varem, nagu antiiktragöödia kangela-
ne!

See on üks neid lööke, mida nimetatakse Federeri hetkedeks — lööke, kus sa ei saa päris täpselt aru, kust see tuli ja kuidas pall nii liikus. Aga kui tähelepanelikult jälgida, saad aru, et Federer hakkas seda ette valmistama juba neli või viis lööki varem. See on metafüüsika. Federer on füüsikaseadus-

te suhtes immuunne. Ta on nagu geenius või mutant või avatar. Kui pall tema poole lendab, siis see püsib õhus lihtsalt sekundi murdosa võrra kauem, kui ta peaks. Kui ta võtab reketi kätte, siis see sulab tema käega üheks, neid ei saagi enam eristada, näed — nad on omavahel täielikult ühte sulanud, käsi ja reket. Tema keha on korruga liha ja samal ajal kerge. See on metafüüsika. Suurem kui elu.

See on fucking lavastus!

LEPPIMISEST JA UNUSTAMISEST PAPLITE ALL

DEIVI TUPPITS

Gérald Sibleyras, „Paplid tuules”. Tõlkija: Inge Eller. Lavastaja: Uku Uusberg (Eesti Draamateater). Kunstnik: Liina Tepand. Valguskunstnik: Andres Sarv. Osades: Aivar Tommingas, Hannes Kaljujärvo ja Jüri Lumiste. Esietendus 22. II 2013. Vanemuise väikeses majas.

On augustikuu hommik, aasta 1959. Sõjaveteranide hooldekodu terrassil istuvad kolm meest. Nende elu hiilgepäevad on möödas. Sõda on palju võtnud, aga ka andnud: mürsukillu pähe, proteesjala või hoopis kauged, veel püüdmata unistused, mille täitmise ihk kasvab seda kiiremini, mida enam tuleb mõelda kõige paratamatust lõpust. Vahel tuleb selleks mööda vaadata erimeelsustest ümbritseva seltskonnaga, sest need inimesed võivad olla ainsad ja viimased kompanjonid, kellega saata veel korda midagi suurt ning olla üle kiuslikest hõõrdumistest, sest igapäevased probleemid muutuvad teisejärguliseks, kui tegemist on oma unistuste täideviimisega.

Nõnda on Uku Uusberg toonud meieni südamliku, ent mitte ülemäära sentimentaalsusse kalduva lavastuse, mille keskmes on inimlikud unistused, aeg ja ajatus. Nii Gérald Sibleyras' näidend „Paplid tuules” („*Les Vent des Peupliers*”) kui ka selle lavastaja oli seekord näitlejate valik. Tekst dikteeris oma teostajad, mitte vastupidi. Vaatamata sellele on näitlejamäng ja muusika laval kokku väga orgaaniline,

justkui oleks tegemist mõne Uusbergi „leebema” autorilavastusega, täpselt komponeeritud ning tabavalt esitatud. Selles on plussiks maheirooniline huumor, mis ühendab Uku Uusbergi ning Gérald Sibleyras'd, kes hoiab salgamatult sihti Jerome K. Jerome'il ja tema „Kolmel mehel paadis (koerast räakimata)”, lubades lavastada keeletundliku, maitsekalt humoorika jutustuse, ilma ühelt poolt jandiks, teiselt poolt hoomamatuks elitaarkunstiks muutumata. Kõrvutades sellega Uusbergi viimast lavastust Vanemuises („Karjäär”, 2012), mõjub „Paplid tuules” mõneti turvalise lavateosena, mis rahuldab veidi vaimukama ja realistlikuma ootuspriintiibiga teatrivaatajate meeli, pakkudes samas siiski äratuntavalt idiosünkraatilist lähenemisnurka.

Loo keskmes on kolm erineva eluvaate ja -saatusega sõjaveterani: Ferdinand, Rene ja Gustav, kes nüüd leiavad end ühisest olukorrast. Seljataha jätnud elu hiilgeajad, iga päev hooldekodu terrassil istumas käies, ainsateks sündmusteks hooldekodu elanike sünnipäevad ja surmad. See on elu kurbirooniline olukord, kus meestel ei ole enam mitte kuhugi minna. Igäihel neist on ometi omad „ärakäimised”. Tõsise hoiaku ja terava ütlemisega pianist Ferdinandi (Hannes Kaljujärvo) tabavad aeg-ajalt sügavamasse vestlusse laskumist takistavad minestushood — mürsukillu tõttu peas. Ta naaseb neist alati, vabandades, et „käis ära”.



Ferdinand – Hannes Kaljürj, Rene – Jüri Lumiste ja Gustav – Aivar Tommingas.

Sarkastilise kaitseturvisse taha varjuv aristokraatlikku päritolu küüniline Gustav (Aivar Tommingas) aga „käib ära“ tänu muusikale. Hingestatud lustiga kõnnib ta grammofoni juurde ja laseb muidu nii vaikel terrassil kõlada Paola „Si t’as ètè à Tahiti’l“. Lavastuses esitatakse 1959. aasta säravamaid laule, lisaks eelmainitule Jacques Breli „Ne me quitte pas“, Edith Piafi „La Foule“ jt. Just muusika on Gustavi jaoks erilisel moel tähtis, seda kuulates on ta kõige rõõmsam, kaotades end meeleldi džässihelidesse; see on ilmselgelt tema märk. Ei ole niisiis juhus, et just Aivar Tommingas Gustavina üles astub, või ehk peaks mõtlema, et Gustavi selles osas oma näo järgi loob. Muu poolest on Gustavi roll järjekordne tõestus sellest, et Tommingas rollisleppi ei takerdu. Kui ka pikajuukselisest hallisegusest parukast mööda vaadata, leiab temas ikka sootuks uusi käitumuslikke-tehnisi jooni, mille pärast teda tegelase taga esimese hooga äragi ei tunne.

Ainsana kolmest käib n-ö füüsiliselt ära meestest vanim, Rene (Jüri Lumiste). Tema üdini positiivset ja lapselikult muhedat hoiakut ei varjuta resignatsioon ega kibestumine. Tal on julgust ja pealehakkamist võtta ette pikki ja lutuskäike hooldekodu kõrval asuva kalmistu taha, alla külla, tegemaks viisakat tutvust noorte tütarlastekooli kasvandike ja kasvatajatega. Teistes meestes me sellist pealehakkamist sellisel määral ei kohta. Sest Renele vastanduv Gustav on näiteks niivõrd kammitsetud hooldekodu rutiinsest, tundud elukeskkonnast, et sellest välja murdmine tekitab temas paanilist hirmu („Teate, ma lahkun iga päev oma toast ainult tunnikeseks, selleks et teiega siin igavleda. Seejärel süün ma leiget aedviljasuppi ja lähen magama.“) Ferdinand aga elab pigem sissepoole, ta on teistest kinnisem ning tema üha saginevad minestushood saavad talle paradoksaalseks sundpõhjuseks põgeneda – ta tahab jõuda veel käia ära,

kuid ta ei saa minna ära, sest ta „käib ära”.

On selge, et Rene näol on niisiis tegemist omaaegse tõelise kavaleriga, galantse ja sarmika härraga, kes on ka piisavalt edev. Ta on ka ainus tegelane, kes etenduse jooksul korduvalt riideid vahetab. Ta varieerib neid vastavalt päevale, sündmusele ja ehk isegi ka tujule. Me näeme teda kord kootud kardiganiga, kord heledate pükstega ja heleda vestiga, siis aga jälle tumehallis ülikonnas ning viimaks vahetub seegi ülikond beeži vastu ja tagasi. Oma keigarlikule loomule vaatamata jääb Rene realistlikuks, kahe jalaga maa peale, mida ei saa aga öelda tema kahe kaaslane kohta. Mõte põgeneda hooldekodust silmapiiril paistvate paplite alla, koos nendega tuules seisma minna, näib Renele teostamatu totrusena.

Jüri Lumiste mängitud seitsmekümne viie aastane vana mees on kindlasti neist kolmest haaravaim roll. Nii väliselt kui ka psühholoogiliselt hästi tabatud karakter tekitab teatrivaatajas äratundmisrõõmu: see on täpselt nagu vanaisa! Tema läbivalt heatahtlik, ent ratsionaalne lähenemine oma kaaslastele ning nende suurejoonelistele plaanidele toob etendusse kaasaalamismomendi, sotsiaal-filosoofilise pingeliini tema ja ennekõike Gustavi vahel, mis viimaks ületatakse tänu inimlikule soojusele, empaatialle ning solidaarsusele.

Soojust ja naturaalsust on välja toodud ka lavastuse kujunduses (kunstnik Liina Tepand). Üleni kivi- ja graniidimitatsiooniga kaetud lava näitab elu staatilisust, külma tardumust, ajatust. Lavapilt, välja arvatud kivist puudli-

Rene – Jüri Lumiste, Gustav – Aivar Tommingas ja Ferdinand – Hannes Kaljujärv.





Ferdinand – Hannes Kaljür, Rene – Jüri Lumiste ja Gustav – Aivar Tommingas.
Gabriela Liivamäe fotod

kuju, mida mehed vaheldumisi tõstavad, ei muutu etenduse kestel, lubades arvata, et selline lahendus ei ole juhuslik, vaid rõhutab olustikulist stoilisust, vana ja unustatud. Ent selle kivisuse ja jäikuse kõrval on laval ka pleekinud-pruunid puidust aiatoolid, laud ja virn puitkaste, millel asetsevad grammofon ja vinüülplaadid. Kui sel kastivirnal pole ka muud lavastuslikku funktsiooni, kui metaviide töödeldud paplitele, mida kasutati ehituspuna ning millest valmistati tulekindluse pärast muu hulgas kaste, loob soe ja looduslik puitmaterjal leebe ja inimsõbraliku atmosfääri, vastukaaluks külmale kivile. See sümboliseerib otsekui kõike inimlikku ja ajalist, kaduvust.

Lavastus näibki juurduvat ajalise-ajatu taustsüsteemis, kus elemendid, mis ümbritsevad näitlejaid, kes ka ise

kuuluvad samasse mõõtsüsteemi, pidevalt efemeersuse ning igavikulisuse vahel võnguvad. Paratamatult osutub ka suurte ja tundub, et aegruumist väljaspool paiknevate asjade puhul, nagu eesmärgid, soovid ja unistused, piiravaks teguriks ikkagi aeg. Ühel hetkel ei ole enam võimalik sellega sammu pidada ning tähtsamaks saab seega protsess, mitte resultaat. Kas on see juhus või näitekirjaniku teadlik valik – igal juhul kiiduväärt oli seda tähendust austuurida ning see ka kavalehele lisada –, ent paplid toovad endaga kaasa peale ehitusmaterjalina tarvitamise hulgaliselt lisaallusioone; esmalt tekib nii palju ütlev valgustuslik moment, teadasaamine paplikoore põletiku- ja valuvastasest toimest, mille essents loob turvatunde. Sest on ju nii hingeline kui füüsiline valu, hirm lahkumise

ja üksinduse ees see, mille käes kolm meest pärast sõda, omaette jäänuna ning sel moel võimetuna, hooldekodu külmal kiviterrassil kannatavad. Ning on ju turvatunne, lähedus ja lohutus see, mida nad ihkavad. Paplid saavad siin hoopis uue sümboltähenduse. Ent just paplid olevat need puud, mis kasvavad Hadese sissepääsu juures, mistõttu neid seostatakse kalmistutega. Tõepoolest õhtusuvad paplid lavastuses kalmistu taga künkal. Ning kolme mehe astumine lavalt alla nende poole ei ole miski muu, kui ise viimaks kalmistule jõudmine. Ehk ongi need paplid vaid sümbol? Enesega, saatusega ja olukorraga leppimise siht, milleni jõudmiseks tuleb esmalt õppida nägema silmapiirist kaugemale.

Korduvalt on imestatud selle üle, kuidas nii noor inimene nagu Uku Uusberg suudab kirjutada, lavastada ja mõtestada suuri ja sügavaid teemasid nõnda elutargalt, -teadlikult ja -kogenult, nagu mingi noor vanainimene. Tema lavastustest vaatab avatud sügavate silmadega, täis siirust ja mõistmist, vastu ajatu humanism ühes *force majeure* iliku sättumusega. Ent ta ei komista pseudointellektuaalsetele mõtisklustele ega ilulevatele kontseptsioonidele. „Paplid tuules“ ei ole selles mõttes mingi erand. Näidendi teksti on muudetud just täpselt selle piirini, kus me tunneme ära Uusbergi käekirja, seda annustatakse laval täpselt doseerituna, õiges vahekorras vaikuse, pause ja muusikaga. „Paplites“ on palju vaikust. Mitte isegi niivõrd tühjust täis ruumi, kuivõrd müra puudumist selles. Sõda on läbi, elugi kohe otsa saamas — siin ei ole kohta üleliigsetel helidel ega lärmil. Ja Uusberg lavastabki ennekõike kõrvaga. Kui laval ekslev üksik punktvalgus nagu täiskuu kuma

ööhämäruuses, laval istuvat Ferdinandi fookusse võtmata, tekitab pigem ratsionaalse tühjus- ja kaotustunde, siis Jacques Breli elegeiliselt kõlav „Ne me quitte pas“ teeb ka tajumuslikult oma töö. Kajama jääb esimene salm: *Il faut oublier / tout peut s'oublier / qui s'enfuit déjà / oublier le temps* („Me peame unustama / kõike saab unustada / mis juba on möödas / unustada aeg“ — D. T.). Tasakaaluks on lavateosesse komponeeritud situatsioonikoomikat ning parajal määral võllanalju. Nõnda on lavastuse hellmelanhoolne toon aktentueeritud maheda huumori, iroonia ja sellest kõigest ikkagi läbi kumava elurõõmuga. Mälestused, mida illustreerivad tagaplaanil ülalt alla laskuvad ikoonilised märgid, olgu nendeks siis liivakotid, Indo-Hiina floora või Pariisi kleidid, on elujaatavad ning kinnitavad, et omaks võtmine ning leppimine on meestel siiski toimunud. Nad on elanud elu täis kirge ja vallutusi ning nüüd, invaliidina vanuigigi pole see kirm vallutuste järele kuhugi kadunud. See on ajatu eesmärk, mida ei piira materialistlik maailm ega pisenda meie eksistentsi temporaalsus. Üheskoos haneparvega tõustakse paplite kohale.

DEIVI TUPPITS (sünd. 25. XII 1989) on lõpetanud Tartu Ülikoolis 2012. aastal teatriteaduse eriala bakalaureusetöoga „Hommikteater — mõjud ja panus Eesti teatrilukku“, samast aastast jätkab õpinguid TÜ teatriteaduse magistrantuuris. Alates 2009. aastast Tartu Üliõpilasteatri liige, alates 2012. aastast MTÜ Tartu Üliõpilasteatri juhatuse liige. Teinud kaastööd ja avaldanud artikleid väljaannetes *Postimees*, *Eesti Päevaleht*, *Tartu Postimees*, *Vooremaa* ja *Trefi Teataja*. Alates 2012. aastast tegev Tartu Uue Teatri pressiesindajana.

MILLELE PANNA RÕHK?

TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia IX teatrilennust ja Viljandi teatrikooli võimalikkusest

VALLE-STEN MAISTE

Haridusminister Jaak Aaviksoo on hiljaaegu väljendanud soovi vähendada erialade dubleerimist meie kõrgkoolides. Nii on eksistentsiaalseid murepilvi olnud tunda ka TÜ Viljandi kultuuriakadeemia teatriosa kohal. Arvestades, et meie kõrgkoolid on viimastel kümnenditel ebatervelt paisunud, on Aaviksoo püüdlused küllap üldiselt mõistlikud. Teatri ulatust ja tähendust meie kultuuripildis silmas pidades on aga vähem kui paarikümneaastase ajaloo järel siiski vara hakata teist teatrikooli kinni panema. Teater on ja usutavasti jääb veel kauaks üheks populaarseimaks ja valdavamaks kultuuriliseks sillaks, mille kaudu laiemad publikuhulgad võivad muu hulgas ka elitaarsete, kõrgkunstiliste ja avangardsete ideedega kokku puutuda. Teatrihariduse ahendamise plaanid on sestap mõtlematud. Haridusministeeriumi suunalt lähtunud ähvardusi see vaevalt leevendab, aga Kultuuriministeerium võiks vähendada pigem doteeritavate truppide arvu. Tuvisammul on sellega ka algust tehtud. Seejuures oleks oluline loominguliste eestvedajate sagedasem vahetamine rutiini kinni jäänud traditsioonilistes institutsioonides.

Tuleb ent tõdeda, et Viljandi teatrikooli identiteet on pigem segane kui

väljakujunenud, samas kui kultuuriakadeemia enda selgroog on esileküündivalt äratuntav ning imago eristuv. Ehkki teatrierialad ei ole sobitunud elementaarselt lihtsalt kooli üldisesse mustrisse, on ometi tegu akadeemia ühe olulisima osaga, mille roll kooli vaimsuse kujundamisel ning teiste erialade õppuritele väljundite pakkimisel on suur. Kuid rääkides Viljandi teatrikooli identiteedist, tuleb möönda, et kui ses üldse mingeid tahke eristada saab, siis paistavad need olevat kujunenud pigem sattumuslikult ja sunnilt kui kavakindlalt.

Viljandi lõpetajad on jäänud pigem teatri äärealadele, peavoolust kõrvale, isegi kui möönda, et 1990. aastate Viljandi Kultuurikolledžist on juhtumisi võrsunud ka meie tänase teatri ühed kõige kõnekamad ja olulisemad kujundajad Taago Tubin ja Juhan Ulfsak. Miks nii, selle üle on viimasel kümnendil kümnete inimestega kümneid kordi mõtteid vahetatud. Seesolijate peamine argument on teadagi olnud meelelahutusmekade ja massideni viivate kanalite kaugel- ja eemalolu EMTA lavakunstikooliga võrreldes, samuti asjaolu, et Viljandi õpetajate hulgas ei ole suurte pealinna teatrite lavastajaid ja peanäitejuhte, kes omasid hulgakaupa tööle

võtaksid. Küllap on nimetatus oma tõde. Kahe kooli õppetöö kvaliteedi erinevusele pole valjult sõandatud osutada. Usutavasti seda polegi. Kultuuriakadeemia teatrharru on vastu võetud vaid suure pühendumisvalmidusega noori, kes õpiaastatel töötavad erakordse intensiivsusega. Viljandi erialaõpetajate plejaad on olnud mitmekesine ning Kalju Komissarovil on erialaste oskuste edasiandmisjõu kõrval Eestis ainulaadne karisma kasvatamaks ja arendamaks jüngrites ise- ja eripärasust ning mõtlemissvõimet ja -julgest.

Arvan, et eelmises lõigus mainitud põhjuste kõrval on just rõhutatult arendatud selge identiteedi puudumine see, mis Viljandi lõpetajate teatritele oma pitseri on vajutanud. Üldiselt on meie kahe peamise teatrikooli lennud uuel aastatuhandel toimetanud ju sarnase mudeli järgi: kursuse juhendaja ning mitmete juba tunnustatud lavastajate käe all on end arendatud klassikalise moega repertuaari ja psühholoogilise laadi alal. Kõrvalt on aga oma kursuselt võrsunud lavastajate või avangardsemate püüdlustega õpetajate toel saadud kogemus ka põhilaadist eristuvate teatrivõimaluste alal. Nii paistab koolitööde ja lõpulavastuste põhjal. Siin on muidugi erandeid, mille seas silmatorkavaim ehk praegune Tiit Ojasoo kursus Toompeal.

EMTA lõpetajate puhul on niisugune skeem end suhteliselt kohe ja hästi õigustanud, kuna igast lennust on hulk lõpetajaid saanud jätkata mõne prestiižse mentori tiiva all, kellega puututi kokku juba koolis. Kuna Viljandi lõpetajatest kedagi niisugust nabanööri pidi veetud ei ole, on nende osaks olnud enesetõestamine üksjagu võõras ja tundmatus keskkonnas. Hästi väljendub see küllap Ugala palgal olijate

käekäigus. Kultuuriakadeemiast on Ugalasse tulnud plejaad väga tugevaid näitlejaid: Meelis Rämmeld, Tanel Ingi, Janek Vadi, Aarne Soro, Tarvo Vridolin jmt. Nad on ses teatris näinud mitmesuguseid aegu ning loksunud eripalgelistes kunstilistes tuultes kohati õnnestudes, ent teinekord ka marginaalidena, et alles viimastel aastatel Taago Tubina jmt eestvõttel leida senisest avaram võimalus tegelda just neile ainuomase näo kujundamisega. Suurepärane näitleja Vridolin on õieti alles hakanud avanema pärast üle kümneaastast peetust.

Võimalused repertuaariteatrites on olnud muidugi erinevad, isegi kui nimetatud institutsioonile on omane teatav ühine publikuteenindamise paratamatusest lähtuv rutiin ja meelelahutuslikkus. Rakvere teatris, kus ka peanäitejuht (samuti Komissarovi õpilane) väärtustab isepäisust, on Erni Kask, Peeter Rästas jt saanud arvukate tegemiste kaudu kujundada endale selgelt eristuva ja tuntava kunstnikupalge. Ehkki värske lõpetaja **Vallo Kirs** tegi koolitööna intrigeeriva monolavastuse ühest Erni Kase blogipostitusest, mis teiste kultuuripoliitiliste hädade foonil keskendub repertuaariteatris valitsevatele sundustele, on just Rakvere teatris Viljandi lõpetajate vaim saanud avalduda üksjagu vabalt.

Sama ei saa kahjuks öelda Endla kohta. Ehkki teatritudengite VI lend, nagu ka varasemad lõpetajad Lauri Kink, Ireen Kennik ja Tambet Seling, on teatrisse hästi sisse elanud, on Endlas töötatud pigem etteantud skeeme ja vähem oma näo kujundamist silmas pidades. Kurvaks tegi, et Tiit Palu teatrist lahkumine ei kujutanud näitlejatele probleemi, mis väärinuks kuulda andmist. On mõistetav, et noored Viljandi

lõpetajad ei mäleta kümnendeid, mil repertuaaris püsis vaid mõni lavastus, millel suvitajate lõbustamise kõrval oli muid ambitsioone, ega mõista täielikult hinnata Palu toodud murrangu suurust. Täna aset leidnud tagasiminekut lavastuste sisukuses peaksid näitlejad aga ju ometi tajuma. Siinkohal meenub Kaili Viidase kooliaegne seminaritöö – intelligentne ja ideaaliruu arutlus selle üle, kuidas teatris töötades ausaks, kõrgetele sihtidele pühendunuks ja endaks jääda. Ehk on Pärnu noorte näitlejate isepäisus ja selgem soov oma joone väljakujundamisele pühenduda veel avaldumas. Samad mõtted, mis endlaste puhul, tulevad pähe ka Nukuteatrisse läinud viljandlastele mõeldes. Kuivõrd mõlema teatriga on nüüdsest tihedalt seotud ka Kalju Komissarov, tuleb tema õpilastel ehk ka lihtsam. Ka Ugala side kultuu-

riakadeemiaga tihenes Hillar Seina ja Indrek Sammuli juhtimise ajal.

Tuleb aga tunnistada, et repertuaariteatrisse läinute kõrval võrdse või ehk suuremgi jõu on viljandlastest leidnud suurtest institutsioonidest kõrvale jäänud ja päris *off-off* is oma tee otsijad, seda sageli küll pikkade ja mitte kergete otsingute järel. Võru Teatriateljee ja Cabaret Rhizome on eesti teatrimaastikku kündnud vaod, mille sisuline tähendus võib repertuaariteatrite rutiinsest lavastuste voolust aja jooksul vabalt suuremaks kasvada. Muidugi on siin suhteline eelis olnud VIII lennul, kes, spetsiaalselt Von Krahli Teatri eestvedajatel välja valitud ja koolitatud, on muljetavaldavalt tuule tiibadesse saanud. Krahli egiidi alla saamine on kõrgkunstilises mõttes asendamatu patronaaž, isegi kui esiti tuleb teatri külgorvis või pööningul eneseotsinguid teostada.

Just VIII lennu noore, kuid vaieldamatu edukäigu peale mõeldes tundub, et kõik Viljandi lennud vajaksid jõulisemat identiteeti ja mingi täitmata nišš eesti teatripildis võiks igal kursusel silme ees olla. See ei pea tingimata olema kursuse esimene ega kindlasti mitte ainus väljund. Traditsiooniliste näitlejaoskuste omandamisel ei tohi teha allahindlust. Ent kui traditsiooni kõrval tuntaks ennast vabalt ka milleski muus, näiteks „kunst kunsti pärast“ atmosfääris, milles VIII lennu lõpetajad tunnevad end kompleksivabalt isegi siis, kui igast avangardsest avantüürist üksmeelselt ei vaimustuta, oleks lõpetajatel repertuaariteatri leiva kõrval selgem valikuvõimalus. Oma tee leidmine tundmatuses ei kujuneks sedavõrd raskeks ja ka repertuaariteatrisse minnes oleks mõnelaadse süvendatud seljatoe-ga lihtsam ennast kehtestada. Hästi väl-

Vallo Kirs.





Maaja Hallik.



Marika Palm.

ja arendatud nišiidentiteedist saaks ehk noortele lavajõududele vundament, mis tänases teatris osutub tugevamaks-ki kapitaliks, kui pealinna tähtlavastajate ja peanäitejuhtide vihmavari.

Krahli trupp on praeguseks täiendunud näitlejatega, kes ei pea puhta kunsti teeradadel käies enam jalgratta leiutamisest alustama. Kuid eks oota Cabaret Rhizome'gi võimaluste tekkides nende eripära arvestava ettevalmistusega täiendust. Ehk oleks Tiit Ojasoo just Viljandis päri ühe lennu baasil uurima ja õpetama poliitilise ja sotsiaalse teatri tegemist. Meie kultuuripildi kvaliteet tõuseks kindlasti, kui koolitatakse tugevama teatriõppe läbinud ning parema lavategevuse mõtestamise võimega *performance'* ikunstnikke ning kui põhjalikuma spetsiaalse ettevalmistuse saaksid kõikvõimalikele näitleja-, tant-su- ja multimeediumi elementide segamisele ja kooskasutusele pühenduda soovijad. Süveneva ja distsiplineeritud erialaõppe toel edeneks kindlasti ka kogu trupi ühistööna valmivate, mille-gipärast autoriteatriks kutsutavate lavastuste tegemise oskus.

Arendada võiks nn kaasamis- või osalusteatri vormi. Mõne kursuse eri-

päraks võiks olla kohaspetsiifilise kogukonnateatri tegemisele keskendumine, selle sotsiaalse rolli mõtestamine ning vormivõtete tundmaõppimine. Selle kohta on Viljandi teatrikooli tänavune lõpetaja **Maaja Hallik** kirjutanud imponeeriva ja põhjapaneva seminaritöö. Kui palju leiab Eestist rahvuslikult või konservatiivselt meelestatud poliitikuid, kes oleksid lugenud Benedict Andersoni, Anthony Cohenit jm kogukondlikkusest rääkivat kirjavara sellises ulatuses, nagu avaldub Halliku töös? Mitmeid nimetatud võimalusi silmas pidades on kahju, et päriselt ei ole toimima hakanud Jaanika Juhansonit jt plaanid kasutada ära erinevate kunstialade kõrvutiolu (tantsijad, näitlejad, lavastajad, valgustajad, butafoorid) kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonnas ning rikastada seda baasi tänapäevaste multimeediumi võimalustega. Selle suundumuse arendamises peitub kahtlemata üks Viljandi teatrikooli eripära väljakujundamise võimalus.

Üheksanda lennu lõpetajad ei taha ega oska Viljandi teatrikooli identiteedi kohta aga suurt midagi kosta. Arvatakse, et seda ei peakski ehk ilmtingima-

ta ja kellelegi vastandudes otsima. Nii **Marika Palmi** tehtud diplomilavastuses „Unista!tud“ kui ka lõpetajatega vesteldes võib tähele panna väikest ironiat VIII lennu aadressil, kes, võib-olla mitte päris lõpuni ja üksmeelselt seda soovides, sukeldus avangardsete eksperimentide süvafoovustesse. Raske öelda, kas VIII lennu võimekus ja soov traditsioonilist teatrit teha sai kuidagi pärsitud, kuid tänavustel lõpetajatel on koolitööde ja diplomilavastuste põhjal otsustades tõepoolest põhjust rahuloluks ja enesekindluseks. Suuressti on seegi ent juhus ja seotud sellega, et lennuga koos alustanud lavastajatest osutus Vallo Kirs vara avanenud, ideedest pakatavaks talendiks ning asendajana lavastama asunud Marika Palm suutis mitmete **Adeele Sepaga** koostöös tehtud katsetuste järel jõuda lavastuseni „Unista!tud“, mis oma energia ja põlvkondliku kõnekusega ületab paljud võõraste, lõpetajate endi seast mitte võrsunud lavastajate käe all valminud koolitööd.

Just Kirsi ja Palmi tehtu kinnistas oma erksuse ja veenvusega IX lennu muud tegemised, **Siim Maateni** ja **Otto Kose** raskepärassusse kaldunud otsingulisuse ning töö kogenud lavastajate käe all. Samas on lennul ka teiste lavastajatega vedanud – kõik tööd paistavad silma oma eripärase põnevusega. Kui midagi kahetseda, siis ehk seda, et päris piire kompav puhta avangardi kogemus jäi enamikul lõpetajatel, v.a Siim Maateni ja Otto Kose katsetustes osalejad (**Imre Õunapuu**, **Kristian Põldma**), saamata. Ometi ei saa pärast lõpetajatega vestlemist ja nende õpinguaastatele tagasisaadetega tutvumist mööda küsimusest, mida ja kuivõrd väärtustada, kas tulemust või õpetlikku lavastusprotsessi? On sil-



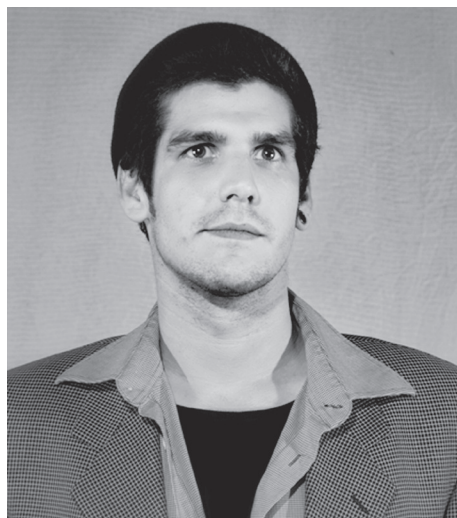
Adeele Sepp.

matorkav, kuidas tudengid hindavad eriti just Peeter Raudsepa sisemisest hingestatusest lähtuvat ja Kalju Komissarovi välist groteski rõhutavat, ent arvukaid nüansse ja vaatepunkte avavat klassikatekstidega tehtud mõtestustööd erialatundides. Komissarov andis lastemuusikaliga „**Inetu!**“ lennule ka võimaluse Ugala suurel laval esineda. Üksikute stseenidega improvisatsioonimeetodil töötamist niivõrd esile ei tõsteta ja on neid, kes peavad niisugust lähenemist otsesõnu tormakaks ja vähem arendavaks. Vaatajana tajusin aga just improvisatsioonidele toetuvate „Unistatute“ ja Jaanika Juhansonini Rakveres tudengitega ühtaegu nii mängulis-mõtlikult kui ka üsnagi naturalistlikult lavastatud Margus Karu põlvkonnaromaani „Nullpunkt“ elusust ja kõnekust, samas kui kogenud õpetajate klassikalavastusi vaadates

olen varasemate lendude puhul tundnud, et aines on küll nüansseeritult läbi töötatud, kuid puudu on jäänud elavast, just praegu ja siin aktuaalsest põlemisest, mis kannaks. Huvitav, kas improvisatsioonilist ja mitteklassikalist teatrit rahulikult, arendavalt ja mõtestatult teha on siis lootusetu?

Kogu teatrimaastikku silmas pidades on Mart Kolditsa Pelevini-lavastus „Kollane nool” ning Margus Kasterpalu ja Tõnu Õnnepalu maiskondlikus (kõiki Eestit mõjutanud suuri rahvusi ja ideid tähele panevas) vaimus tehtud psühholoogilis-eepiline ajaloodraama „Sajand” küllap olulisimad, kindlasti omal moel ajalukku minevad lavastused, milles IX lend kaasa tegi. Paraku jäi lennu sisuline side Kolditsa metafüüsilise kõrgpilootaaziga hapraks. „**Kollases nooles**” osaleti taustajõududena. Kuid loodetavasti saadi tööst inspireeriv ja pilku avardav suure lava ja tehniliste võimaluste kasutamise ning erinevate kunstiiliikide sünteesimise kogemus. Ka „**Sajandi**” kohta sõnasid noored osalejad, et lugedes ei tundunud tekst ei lavale sobiv ega ka kuigi võrd noori kõnetav. Samuti kostis kriitikat selle kohta, et noortega töötami-

Siim Maaten.



Otto Kosk.

seks ei jagunud suurprojekti tehes piisavalt aega ning Kasterpalu oli lavastajana veidi ebamäärane ja proovides autori, liikumisjuhi jt osalejatega liiga dialoogialdis. Ometi õnnestusid rollid ses lavastuses igati. Marika Palmi mängitud taluperetütar ning Adeele Sepa, Vallo Kirsi ja **Rait Õunapuu** osatäitmised väärtsid esile tõstmist, kuid ka **Klaudia Tiitsmaa** ja **Kristian Põldma** olid tugevamad kui mõneski teises koolitöös. Palmi puhas erksus oli helge kontrast igast nurgast sisse kippuvatele hääbumismeeleoludele. Sepa, Kirsi ja Tiitsmaa puhul võlus metamorfoos, millega liiguti lapselikkusest pilvisesse keskikka. Rait Õunapuu kehastas suurepäraselt varjundeid, mis saavad formaalse kasvatuse ja drilliga indiviidile osaks üha anarhilisemaks muutuvaks sootsiumis. Õunapuu on kirjeldanud, kuidas kool on osa tema Järva-Jaanist kaasa võetud naerutajaarsenali nii siisu kui tehnika poolest rafineeritumaks muutnud. Huumorit armastava inimesena tegi ta ka seminaritöö Bergsoni

ja Freudi mõtetest nalja teemadel. Kui lugemus ja „Sajandi“ tüüpi teatritööde kogemus kord ära settivad, kujundavad ürgandekus ja mõtlemisöäkus Õunapuus usutavasti märkimisväärselt võimsa sümbioosi.

Ajal kui lõviosa kursusest tegi Rakveres juba traditsiooniliseks saanud Viljandi tudengite noortelavastust, tegeles neli lennu üliõpilast Ugalas Urmas Vadi käe all tema sooja ja leidliku mitmekuurmeline mängulise maailmaga lavastaja novelli „Isa surm“ põhjal. Vadi püüdis temale omaselt luua olukorra, kus tegelased jätvavad mulje, et räägivadki oma lugusid, vahetult ja liialdatud teatraalsuseta. Paraku tuli näitlejatel (Rait Õunapuu, Marika Palm) teha sutsakaid ka sellest joonist välja jäävate karakteritega ja töö nendega ei jätnud alati samaväärselt õnnestunud muljet kui lavastuse põhi-

Imre Õunapuu.

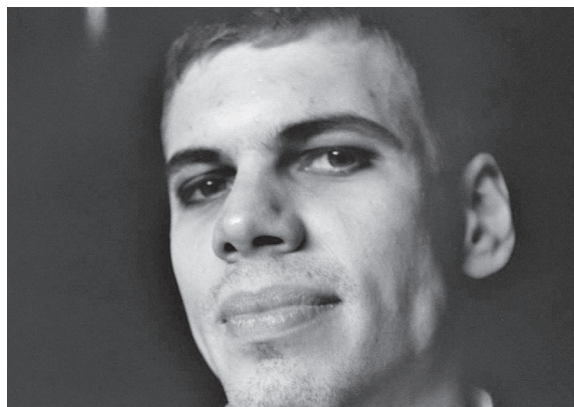


telg (Klaudia Tiitsmaa, **Hendrik Visel**). Sellele vaatamata oli lavastuses „**Minu isa 20 aastat hiljem**“ mängulist sisu ja inimlikku soojust, mis vaadates positiivse lõppimpulsi andsid. Ka näitlejad vaatavad kokkupuutele Vadiga tagasi rõhutatud tänulikkusega – õpiti vaikselt ja veiderdamata mängimist jm ning tegu oli sisuliselt tugeva tööga. Ometi saanuksid näitlejatööd ses muidu toredas ja ideerikkas tervikus ehk ka tugevamad olla.

Suure ühisosaga lavastused olid Jaanika Juhansonini noortele suunatud, ent tegijailt suurt sisseelamis- ja ka kõrvalt kaasa mõtlemise jõudu eeldav „**Nullpunkt**“ Rakvere teatris ja Marika Palmi autoriteatri võtmes „**Unistatud**“. Mõlemad olid huvitavalt improvisatsioonilise kollaaži printsiibil tehtud, teatavat põlvkondlikku vaimsust väljendavad tööd. Kuigi kursus ise kipub „Nullpunktist“ selles mõttes distantseeruma, et lavastus esindab siiski mingite primitiivsete noorte, mitte nende – õppinud kunstnike – maailma, oli tegu looga, mis esitajatele küllap üsna loomulik, kuid siinkirjutaja põlvkonna vaatajale enam mitte ja mis pakkus küllaga avastamisõõva. Juhanson oli „Nullpunktis“ naturalismi ka kontsentreerinud, nii et lavastus oli romaanist karmim. Kuigi loos seksi polegi, jäi meelde räigus, millega vastavat leksikat kasutati. Samuti juba koolis avalduv pürjerikkus ja terav eristus edasijõudmise ja põhjakäimise vahel, mis stagnalõpu õppeasutussis oli võrreldamatult ähmasem. Lugu ise oli ent hea ja kindlasti laialdaselt vaatamist ja lugemist väärt, ning näitlejate eklektiline karakteriloomes ja selle tervikuks põimimine õnnestusid. Mitmes pea- või suures osas olnud Kristian Põldma oli „Nullpunkti“ Johannesena parim, muidugi oli väga silmatorkav



Kristian Põldma.



Rait Õunapuu.

Vallo Kirs. Samuti tegid oma eredaimad-armsaimad esitused ses lavastuses hiljem veidi kõrvale jäänud Maaja Hallik ja **Katrin Kalma**.

„**Unistatud**” on aga lavastus, mis on kokku pandud lennu samateemalistest improvisatsioonidest. Oma mõtteerksas seminaritöös oli lavastaja MARIKA PALM uurinud eesti teatrikriitika ja -kirjutiste pinnal autoriteatri mõistet ning toonud suurepäraselt välja segasuse ja vastuolud, mis selle mõistega kaasnevad. Selle kõrval oli ta lasknud end aga inspireerida innustavatel ideedel, mis vastuolulise mõiste taga peidus, ning tulemuseks on hea, põlvkondlikke arusaamu väljendav, erinevaid moodsaid etenduskunstide võimalusi sulandav tervik. Tantsukunsti diplomandi Evelyn Uisu toel on lavastus saanud uhked tantsuelemendid, varieeritakse mitmesuguste esituslaadidega. Mis aga peamine, lavastuses avalduvad lennu mõtted, mille taga on tunda otsivat-küsitavat vaimu, mis ei meenuta postmodernistlikku küünilist relativismi ja kõikelubatavust ega sarnane uussiiruse naiivseimate hingehillitsustega, mida meie teatripildis lähiajal üksjagu on tervitatud. Kui la-

vastuse sõnumit ja hoiakuid kuidagi ühisnimetajaga esile tuua, siis sobiks ehk umbusk valmis ja etteantud kiirete lahenduste suhtes. Sümpaatne on, et kõigi trupi liikmete panus tervikusse näib üsna võrdväärne.

Pigem rafineeritud ja mõtliku mängulaadiga **Jaanus Tepomees**, kes tegi head rollid Palmi–Sepa „Väikese prints” ainetel tehtud lastelavastuses (eriti kirkalt on viimasest meelde jäänud **Saara Kadak**), samade lavastajate veidi ebamääraseks valgunud krimkas „Pulm” ning „Nullpunktis”, karikeerib „Unistatutes” meeldejäädvalt unistuste fabritseeritust meedia poolt. Katrin Kalma, Adeele Sepp, Vallo Kirs jt esindavad tervemõistuslikult ambivalentset suhtumist globaalprobleemidega maadlemisse ja karikeerivad idealistliku maailmaparandamiskire naivistlike vorme, Maaja Hallik ja Kristian Põldma pilavad lahedalt vaoshoitult meediat ja selle noori staare, kogu trupiga tögatakse poliitikuid ja arutletakse inimsuhete veidruse ning hapruse üle. Lühikesi stseene liites on välja tulnud vormiliselt paeluv, hästi kokku kõlav ja tasakaalus ning üllatavalt huvitav lavastus.



Klaudia Tiitsmaa.



Hendrik Vissel.

Üheksanda lennu tipmised hetked seonduvad aga Vallo Kirsiga, kes on näidanud end andeka lavastajana ning ka suurepärase näitlejana. Vaimustab nii Kirsi headus kui ka mitmekülgsus. Kirs lavastas ühtaegu lummalvalt nii traditsioonilises psühholoogilises („**Idioot**“), modernses („**Prometheust oodates**“) kui ka tänapäevases sotsiaalses võtmes (monolavastus „**Mina olen Erni Kask**“). Ei tahakski neid lavastusi sisuliselt interpreteerida. Neid ju ühendab kõigepealt ergas idealism, aga mis veelgi olulisem – julge mängulisus erinevate elementide, tekstide ja kontekstide sünteesimisel. Mängulisuse poolest on Kirsi juba võrreldud Elmo Nüganeniga. Niisuguseid võrdlusi ei peaks noorte kunstnike puhul kasutama, kuid kirjandusliku ja elulise ainese ümber- ja kokkumängimise leidlikkuse ning söakuse poolest võiks Kirsi võrrelda ka Mati Undiga. Et võrdlused uhkeks ei teeks, olgu ikkagi ära öeldud, et nimetatud võrdkujude sisulise jõu saavutamine nõuab noorelt pikka, et mitte öelda lõputut tööd.

Muidugi ei olnud Kirsi lavastatud „**Idioot**“ lavastus, millega vananev vaataja teatris lapsemeelsena samastuda suudaks. Rainer Sarneti filmi lä-

henemine ja kõrvalteemad puudutasid siinkirjutajat enam. Sarneti film rääkis murtud, metafüüsikajanus hingedest, kellele maailm, mis on täidetud liberaalsi- ja turumajanduse usku progressioneeridega ja ratsionalismiga, mille toel meil ei tohi olla enam miskit muret ei elu, armastuse ega surma pärast, ei paku siiski rahuldavaid vastuseid ega võimalda vaikset pretensioonitut mammonanäljas äraolemist. Kirsi lavastus oli puhtamalt armastuse lugu, elust suurema, ideaalidest pimestatud armastuse janus noorte lugu. Ajastu kriitikat, metafüüsilise ja pragmaatilise maailma vastandamist jms oli Kirsi loos vähem. Ometi olid olemasolevad tasandid, mis Dostojevski esmalugemisel esimesena erutavad, st hullumeelne ideaalide ja armastuseiha, lavastuses hiilgavalt välja mängitud ning töö oli viimaste nüanssideni hoolega ja leidlikult välja peetud. Sisuliselt võiks vananev teatrivaataja ka Kirsi teiste töödega vaielda. Nende ergast energiat aga eitada ei saa.

See on mõjunud ka näitlejaile, kellest mitmed teevad just Kirsi lavastustes kas väga head või lausa oma parimad rollid. Küsitavaim oli neist kindlasti Kristian Põldma Rogožin „**Idioo-**

dis”, kes mitmete vaatajate arusaamise kohaselt pidanuks olema saatanlikum. Näitleja ise põhjendab rolli talle igiomas sooviga mitte vastata stereotüüpidele. Kuid „Prometheusesse” sobis Põldma veidi kohtlaselt äraolev naturalism hästi. Selles tegi võluva etteaste ka Saara Kadak, keda loodetavasti ei hakata kasutama ainult rollides, mis nõuavad üle keskmise musikaalsust. Mait Jooritsa lavastatud Williamsi „Suves ja suitsus” on Kadakul küll üsna jäikades raamides karakterroll, mis oma piirides õnnestus siiski igati. Adeele Sepp seevastu näib õnnestuvat kõigis rollides, mis ette võtab. Peale „Sajandi” oli tal mitte sugugi lihtne, kuid mõjuv osa Tanel Ingi lavastuses „Väike raha”, ent võimsaim on Sepa rollidest siiski olnud Nastasja Filippovna Kirsi „Idioodis”.

Erinevalt minimalistlikkusega valmistunud Katariina Undist Sarneti filmis mängis Sepp *femme fatale*'i suhteliselt paksudes värvides, segades õrna armsust ülevoolava deliirse lõbususega, kuid kandis välja. Marika Palmi ja

Jaanus Tepomees.



Katrin Kalma.

Maaja Halliku kõrval oli Sepp kolmas lennu näitleja, kes kirjutab silmatorkavalt mõtteerksa seminaritöö, arutledes feminismi võimalikkuse ja võimatuse üle eesti teatris. Loodetavasti kanduvad mõtteerksus ja naisõiglustunne ka Sepa peatsetesse enda tehtud lavastustesse. Koos Marika Palmiga on juba ju üksjagu harjutatud. Väga head olid Kirsi lavastuses ka Rait Õunapuu Mõškinina ja Klaudia Tiitsmaa. Viimase puhul hämmastab kontrast niisama rääkides avalduva hajeviloleku ja rollides avalduva paeluva enesekindluse vahel. Tiitsmaal tundub olevat laval mõjumiseks mingi ürgjõud, millega ta suudab pidevalt üllatada.

Osa lennu üliõpilasi on selle loo ilmumise ajaks astunud üles juba ka Taago Tubina „Ariosos”, mis oli kirjutades veel pooleli ja mis pilti lennust usutavasti mõneti teisendab. Siinkirjutajal jäi häbiväärselt vaatamata Katrin Kalma diplomirooll Tartu Üliõpilasteatri lavastuses „Elad muudkui ja ei märkagi, kuidas teise ilma satud”,

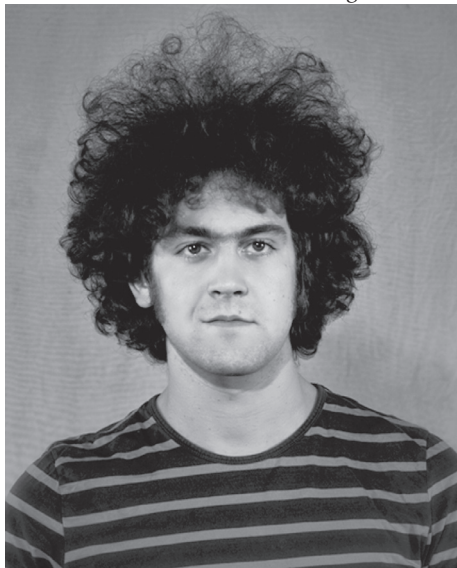


Saara Kadak.

millest eelmises TMKs kirjutas õnneks Berk Vaher. Lennuga alustas ka Zetode lõõtsamängija **Artur Linnus**, kes jäi varakult meelde rollidega „Karlssonis” ja „Pekos”, kuid kelle kursus kaotas

Artur Linnus.

Fotod IX lennu vilistlaste erakogudest



— nagu väljendub Kristian Põldma — rollimänguühendusele nimega Eesti kaitsevägi. Usun, et IX lend on keskmisest Viljandi lõpetajate seltskonnast üksjagu tugevam ning mitmestki, kellega eespool juttu oli, kujuneb aastatega värvikas ja armastatud üldtuntud lavafiguur. Loodan väga, et lisaks Vallo Kirsile kehtestavad end meie teatris näitlemise kõrval ka just lavastajatena Marika Palm, Adeele Sepp ja oma tee leiab ning lavastama hakkab ka Maaja Hallik.

Lõpetuseks pean nukralt tõdema, et eespool peatähelepanu saanud tegeviste kõrval avaldusid kursusel sümpaatsed püüdlused, mida esindasid Otto Kosk, Siim Maaten ja nendega töötanud tudengid, eksperimenteerimisaltid Imre Ounapuu ja Kristian Põldma. Siinkirjutaja eas vahest enam ei sobigi, kuid ometi tunnen suurt solidaarsust Põldma radikaalsusega, kui ta nimetab muusikale teatrikunsti häbiplekiks ning väärtustab alternatiivseid otsinguid. Kursuse avangardsed püüdlused olid üsna tõsised ja sügavad. Otto Kose arutlused näitlemise eripärade üle *performance'*i vormis olid meie kontekstis läbimõtlemist väärivalt uudsed ning sisukad, samuti nagu Siim Maateni „Rublikus” peitus hulgi põnevat toormaterjali ja leide. Need väga sümpaatsed mehed võivad mõtteselguseni jõudes teha suuri asju. Paraku suutis Viljandi stuudium just nimetatute püüdlusi vähem toetada ja nende otsingud peavad kulgema edasi teistest enam kobades. Usun, et kogu lend oleks võitnud, kui needki otsingud oleksid saanud rohkem koolipoolset tuge. Siit jõuame aga tagasi selgema identiteedi vajaduseni Viljandi teatrikoolis...

OMA (UUS)SIIRUS JA WERTHERITE KANNATAMINE

MARILI PÄRTEL

„OmaOma”. Autorid: Mari Pokinen – muusika, idee, lavastaja; Annika Viibus – tants, idee, lavastaja; Luise Sommer – visuaal, idee, lavastaja. Esietendus Von Krahli Teatri Külgorvois 19. I 2013.

Lavastus „OmaOma” sai alguse kolme noore kunstniku aruteludest oma unistuste, igatsuste ja hirmude üle. Leidnud, et need on praegusel hetkel üsna sarnased, otsustasid nad neid unistusi, igatsusi ja hirme ka väljendada – igäüks oma meediumi abil, neid kombineerides, vahetades ja lõpuks üheks terviklavastuseks sulandades. Kolme kunstnikku ühendab TÜ Viljandi kultuuriakadeemia; Mari Pokinen õppis seal teatrikunsti, Annika Viibus tantsukunsti ning Luise Sommer teatrikunsti visuaaltehnoloogiat.

Muusika, tantsu ja visuaaltehnoloogia ühendamine on noortel kunstnikel õnnestunud orgaaniliselt ja täpselt. Omavahel hoitakse selget kontakti ning kõik osapooled jälgivad, et nende väljendusvahend sobituks laval loodavasse tervikusse. Kohe lavastuse algul, kui Annika Viibus alles oma tantsulist väljendust alustab, on näha, kuidas Mari Pokinen pidevalt jälgib tema tegevust ja püüab muusikaliselt sellega ühtida. Samamoodi toimub suhtlemine ka laval viibijate ning saali tagaosas tehnoloogilisi lahendusi loova Luise Sommeri vahel – visuaalsed lahendused on loodud vastavalt laval toimuvale ning Pokinen ja Viibus omakorda

reageerivad neile. Koostöö on läbivalt tundlik ja erinevate väljendusvahendite kasutamine motiveeritud. Hästi on see näha näiteks viisis, kuidas näitlejad suhtlevad laelampidega. Nagu inimekommunikatsioonis, nii katsetatakse siingi suhtluspiire, püütakse teist osapoolt kontrollida, oodatakse tagasisidet ja jonnitakse lapselikult, kui teine osapool ei käitu vastavalt ootustele.

Lisaks kolmele põhilisele meediumile, muusikale, tantsule ja valguskujundusele, on laval kasutatud ka võtteid, mille teadlik tähendustamine ei ole ehk nii tavaline kui eelmainitud kolme puhul. Üks selliseid on hingamine, mis lääne kultuuriruumis on tavaliselt loomulik ja seega tähenduseta. Kõnealuses lavastuses on hingamisele aga antud tähendus ning see toimib nii helikujunduse kui ka verbaalse teksti asendajana. Nii tähistabki erineva kiiruse ja valjusega hingamine suhtlemisel tekkivaid ja muutuvaid emotsioone: hirmu, rahunemist, viha jne. Nagu hingamine, on ka lihaste visuaalne kujutamine üks kehalisuse funktsioone. Peaaegu esimesed valgustatud hetked, mil publik tantsijat teadlikult märkab, on valgusega selgelt fookusse toodud seljalihaste liikumine, mitte niivõrd siluett, mida tekitatakse kätega. See loob väga tugeva kujundi jõust ja treenitud kehalisusest, millele hiljem vastandub Annika Viibuse kui laval viibiva tege-lase lapselikkus ja õrnus.

Kuna laval kasutatakse väga vähe

esemeid, muutuvad ka need ülitähe-
nduslikuks. Näiteks kitarr, mis esialgu
toimib lihtsalt muusikalise instrumen-
dina, kuid hiljem tähendustatakse nii
see, kelle käes ta parasjagu on, kui ka
kitarr ise objektina — mis see on ja mi-
da sellega teha võib. Sellega on kitarr,
mis muidu jääks täiesti igapäevaseks
esemeks, kummastatud ning muude-
tud kunstilise teksti osaks.

Lavakujundus võimaldab samu-
ti mitmeid tõlgendusi. Peegelpõrand,
mis esmalt, kui saali sisse astuda, te-
kitab efekti, nagu põrandat polekski
ning kiigutaks tühjuse kohal. Esiteks
võimaldab põrand selle peal toimuvat
topeldada, teiseks on see loomulikult
kasutusel kujundina; tantsides suht-
leb Annika Viibus põranda kaudu oma
peegelpildiga ehk siis justkui iseenda-
ga, võitleb temaga, alistub talle, hak-
kab uuesti vastu jne. Kiige liikumise
peegeldus loob aga mulje teispoolsu-
sest või lihtsalt mingist teisest maail-
mast, mis jääb peegli taha.

Ka ülejäänud stsenograafia töötab
lavastusega kaasa. Silma jäävad kont-
rastid arhailisuse ja äärmiselt rõhuta-
tud tänapäevasuse vahel. Kui robust-
ne puitsein ja kiik loovad pärimuslik-
kusele pretendeeriva õhkkonna, siis
sellele vastanduv neonvalgus ning
visuaaltehnoloogia kasutamine anna-
vad mõista, et kuigi tegelased ja nende
käsitletavad teemad on mingis mõttes
universaalsed ja ajatud, on selgelt te-
gu tänapäeva inimestega, kes neid kü-
simusi käsitledes võtavad kasutusele
kõik neile saada olevad meediumid, nii
traditsioonilised kui ka uuenduslikud.
Erinevate väljendusvahendite lõimi-
mine ja kohatine rabelemine nende
vahel võimaldab lavastuse „kuidas“-
küsimust kokku võtta noore Goethe
sõnadega raamatust „Noore Wertheri

kannatused“ (1787): *Mis me meelest on
maailm ilma armastusest, Wilhelm! Või
võlulatern ilma valguseta! Aga vaevalt
oled sa lambikese sisse pannud, kui valge-
le seinale ilmuvad kõige kirevamad pildid!
Ja kui polekski olemas midagi muud, ainult
see mööduv lumm, siis on ometi meie õnn,
kui me noorte meestena nende piltide ees
neist imeilmutustest vaimustume!* (Goe-
the 1987: 60).

Autorid ise on lavastuse temaa-
tikana välja toonud rahutu igatsuse
isiklikkuse ja aususe, vabanemise ja
andumise järele. „OmaOma“ kõneleb
enese leidmisest, kaotamisest ja taas-
leidmisest — teekonnast, mis on tuttav
igale noorele loomingulisele inimesele,
olenemata ajastust. Mari Pokineni ja
Annika Viibuse püüd otsida kontakti
omavahel ja publikuga, samas hirm va-
hetult ja ausalt suhtlemise ees näitavad
kõnekalt problemaatikat, mis on inimi-
likult universaalne ja tundlik.

Kuna aususe poole püüdlemine on
ka autoritel endil välja toodud, on siin
kindlasti kohane üritada kõnealust la-
vastust siduda palju räägitud uussiiru-
se paradigmaga. Uussiirus vastandab
end postmodernismile. Iroonia surma
kuulutades on taas antud lubadus olla
lihtne ja naiivnegi. Joel Sangaga nõus-
tudes tuleb tõdeda, et vastandus ise-
enesest on problemaatiline ning ausus
ja siirus on igasuguse kunstilise enese-
väljenduse eeldus (Sang 2013: 54), kuid
selle püüde eksplitseerimine on igal ju-
hul kõnekas.

Teisalt kuulub soov olla vahetu,
väljendada enda kaudu võimalikult
puhtal kujul miskit sisemist igatsust ja
olemasolemise konfliktisust juba ole-
muslikult nooruslike eksistentsiaalsete
probleemide juurde ning see, kas sel-
lest eraldi kunstilist liikumist on tarvis
konstrueerida, jääb küsitavaks. Goe-



Mari Pokinen ja
Annika Viibus.

thele viitamise tagamaadeks on samuti seisukoht, et käsitletavat teemat on nii üldised ja läbivad iga ajastu jaoks, et käesolev lavastus on rohkem nende valamine tänapäevasesse vormi, kui millegi individuaalse või sügavalt sisemise väljendamine. Seega jääb lavastuse kunstiline väärtus pigem väljendusvahendite tundliku ja täpse valdamise kui edastatava problemaatika tasandile.

Samas ei taha ma Mihkel Kunnuse vaimus väita, et noorus ongi piinlik aeg ning noorte tehtud kunst eelkõige enese jõu, ka kunstiliste vahendite valdamise jõu demonstratsioon, mis pigem võiks jääda salvestamata ja lausa väljendamatuna (vt Kunnus: „Stepihundi-kutsika dialoogi ihkav monoloog. Uue põlvkonna arvustus“, 2009; „Proosavõistlus ja kirjanikuks pürgimise häbi“,

2012; „Keti lõpp ja kunstikriitika“, 2012 jt). Esiteks ei saa ma seda väita eetilistel põhjustel – kuulun ka ise „OmaOma“ autoritega samasse põlvkonda ning selliste küsimustega tegelemine ja nooruslik enesekeskus on mulle piisavalt tuttavad, et takistada mul seda hukka mõistmast. Teiseks ei paku seesugune hukkamõist mingit lahendust, missugust kunsti noor inimene sel juhul tegema peaks. Kui tal on suurepärane väljendusvahendite varamu, siis ma ei usu, et nende kasutamata jätmine ja selle asemel mittekunstiline tegevus ning ootamine, millal ma ometi täiskasvanuks saan, oleks lahendus.

Nii mõnigi vanem ja kindlasti targem inimene võib „OmaOma“ vaadata iroonilise muigega ning väita, et selliste küsimustega tegelemine on üks arenguetapp, mis peegeldab teismeliste võimetust oma ninast kaugemale näha, kuid, võibolla oma põlvkondliku kuuluvuse tõttu, ma ei näe selles suuremat sorti ohtu kunstiväärtusele kui sellisele. Taas Goethelt sõnu laenates võib tõdeda: ...*ah, võiksid sa jäädvustada, paberile panna seda, mis nii täielikuna, nii elavana sinus kajastub, et sellest saaks su hinge peegel* (Goethe 1987: 9), mis on paratamatult noore kunsti üks põhiprobleeme.

Intellektuaalsele tõlgendusele liiks väärib lavastuse puhul eraldi käsitlemist selle tajumuslik mõju, sest nagu muusikat, tantsu ja visuaalset põimivatele etenduskunstidele loomulik, mängitakse väga palju vaataja-kuulaja visuaalse ja kehalise vastuvõtuga. Kindlasti üks olulisi aspekte on lavastuse rütm. Esimeses stseenis loodud kiigelaulu illusioon on selle kohta hea näide. Kiige liikumine koos tehnoloogiliselt loodud kriuksatuste ja sellega ühtselt kulgeva lauluga kisub publikut

füüsiliselt kaasa ning kutsub lavastuse sisse elama. Samasugust tendentsi võib näha läbi terve etenduse; erinevad väljendusvahendid toimivad tervikuna rütmistatult, olles ühtse joonega jälgitavad ning rütmi kiirenemine või aeglustumine annab edasi ka sisulisi pöördepunkte. Pauside kasutamine on samuti täpselt mõtestatud ning võimaldab tähendustada hingamist, pilke ja miimikat, mis muusika ja tantsu ajal muidu ehk tähelepanuta jääksid.

Lavastuse muusika Mari Pokineni varasema loominguga tuttavale vaatajale ilmselt üllatusi ei paku. Lihtsad ja meloodilised kitarril saadetud autorilaulud on ka „OmaOma“ oluline osa. Kuna laulusõnad on lavastuse ainus verbaalne infokanal, siis võiks just sealt otsida selgitust laval toimuvale. Nii ongi paljud tõlgendusvõimalused ka sõnaliselt markeeritud. „Ema, mul on hästi kõik“ ja „Ema, ma kardan, et hullun ja kaon“ peegeldavad meeleseisundite vaheldumist ja kontrolli kaotust ning „Ei tea, kas autor olenegi, ehk taeva vahendaja vaid“, „Suur taevast loob Sulle oma laulu. Taeva all saab surematuks Muusika. Kuid suur on laul vaid ainult Sinu kaudu, Su maises kehas võib ta ärgata“ jne käsitlevad kunstilise eneseväljenduse olemuslikust ja üksikisiku rolli selles. Laulusõnu kuulates ning olles lugenud lavastust tutvustavat teksti, võib ka muidu raskemini tõlgendatavad visuaalsed kujundid üsna lihtsalt „lahti murda“, kuigi see on ilmselt vaid üks tõlgendusvõimalusi.

Tehnikat on käesolevas lavastuses kasutatud viisil, mis mõjub eriti rõhutatult. Arvutiga seinale kirjutatud „Mina olin siin“ (ilmselt pole tegu viitega Sass Hennole) ja „Mina olen siin“ annavad selgelt märku ka kolmanda isi-



Mari Pokinen ja
Annika Viibus.
Jana Solomi fotod

ku kohalolekust, kuigi me teda laval ei näe. Kui Mari Pokineni keha „pikenduseks” on kitarr ja laul, Annika Viibus saab lisaks oma kehale abi vaid kostüümist ja suhestumisest lavaruumiga, siis Luise Sommeri tööriistadeks on tehnilised vahendid. Kuigi ta jääb seetõttu kahe teise autoriga võrreldes veidi tagaplaanile — on ju kehalisus siin üks

olulisi meediume —, on ta visuaalsete lahenduste kaudu selgelt kohal. Aegajalt mõjub ta küll rohkem jumaliku käe kui kolmanda võrdse partnerina, mis omakorda võimaldab religioossete teemade edasiarendust. Sellise mõju teadvustatus on küll küsitav, sest lavastuse temaatika rõhutab eelkõige indiviidi hakkama saamist iseendaga

ning *deus ex machina*'t vist oodata ei ole. Lavastuse mõju ning tehnoloogiat käsitledes ei saa mainimata jätta ka „OmaOma“ esietendusele eelnenud ning ka hilisemaid vastukajasad sotsiaalmeedias, mis räägib ehk rohkem selle tänapäevasusest ja ajastumärgilisusest kui sisuline analüüs. Nimelt kajastavad autorid oma Facebooki lehel nii lavastuse ettevalmistust kui ka proove; hooandja.ee abil koguti annetusi lavastuse toetuseks ning samuti on Facebookis üleval seda puudutavad meediakajastused. Selline lähenemine loob olukorra, kus teatri n-ö köögi-pool muutub samuti lavastuse osaks ning esietendusele tulev publik on vähemalt potentsiaalselt juba väga hästi informeeritud sellest, mida lavastuselt oodatakse.

Samuti näitab sotsiaalmeedia kasutamine püüdu saavutada võimalikult vahetu kontakt oma publikuga. Ka Facebookis kasutatud retoorika näib rõhutavat lähedust – vaatajate poole pöördutakse sõnadega „Head sõbrad!“ ning kõik hooandja.ee-s lavastuse meeskonda aidanud inimesed said nimeliste tänusõnade osaliseks. Eks ole inimliku kontakti otsimine ka üks lavastuse teemasid, sestap töötab eelkajastus siin hästi koos „OmaOma“ enesega. Ka lavastuses on stseen, kus Mari Pokinen pöördub selgelt publikusse ning otsib vaatajatega silmsidet. Kuigi neljas sein jääb otseselt lõhkumata, on vaatajana tunda, et minuga üritatakse suhelda, seda nii lavalt kui ka lavaväliselt. Lavastus püüab iga vaatajat kogu tema keha ja teadvusega enesesse tõmmata ning käsitletavaid teemasid koos nendega läbi tunnetada. Ehk siis: *Hinge ees puhkab meil otsatu terendav kõiksus, millesse upub nii taju kui pilk, ja me igatseme, ah! anduda sellele kogu oma olemuse-*

ga, lasta end täita ainsa suure üleva tunde õndsusest (Goethe 1987: 42).

Igal juhul jääb „OmaOmast“ kõlama positiivne sõnum. Kuigi väljendatakse noorkunstnike kannatusi ja hirme, tundub lõpuks, et Oma leidmine ja hoidmine on võimalik, eriti sünergias teistega, ehkki ka suhtlemine ja jagamine võivad esialgu hirmuäratavad tunduda. Kindlasti on lavastusel oma koht ka hariduspoliitilistes vaidlustes. Nimelt on Viljandi kultuuriakadeemia praegusel kujul toimimine andnud võimaluse niisuguste projektide sünniks. Koostöö näitlejate, tantsijate, lavastuskunstnike, muusikute, kultuurikorraldajate jne vahel annab võimaluse oma ideid jagada ja erinevaid väljendusvahendeid katsetada. See toimib loomulikult ka juhul, kui erinevate kultuurivaldkondade tudengid ei õpi samas linnas või ühe katuse all, kuid väikse ja tihedalt seotud noorte kultuuriinimeste kogukonnana omab Viljandi kultuuriakadeemia kindlat kohta Eesti hariduses ning kahju oleks sellise nähtuse kadumisest.

Kasutatud kirjandus:

- Johann Wolfgang von Goethe, 1987. Noore Wertheri kannatused. Tallinn: Eesti Raamat.
- Mihkel Kunnus, 2012. Minu eugeenika saladus: kultuurieugeenilisi koode. Saarde; Pärnu: Jumalikud Ilmutused.
- Mihkel Kunnus, 2012. Keti lõpp ja kunstkriitika. <http://mihkelkunnus.blogspot.com/2012/04/keti-lopp-ja-kunstkriitika.html>
- Mihkel Kunnus, 2012. Proosavõistlus ja kirjanikuks pürgimise häbi. <http://mihkelkunnus.blogspot.com/2012/06/proosavoistlus-ja-kirjanikuks-purgimise.html>
- Joel Sang, 2013. Aus, aga siiras. Keel ja Kirjandus nr 1.

ÕHTUD ON VAIKSEMAKS MUUTUNUD

Intervjuu Andrea Keiziga

Rääkisin täna hommikul Evega [Noormets] ja ta ei suutnud meenutada, mitmes „notafe” see on, kus te õpetate.

Ma arvan, et seitsmes.

Ja esimene oli...?

2005 või 2004... Ma arvan, et ma tulin siia esimest korda tänu ECITE’le [Euroopa kontaktimprovisatsiooni õpetajate töökonverents – E. K.].

Siis pidi see olema 2005. Sel aastal korraldas „notafe” ECITE.

ECITE raames viisin siin läbi video ja tantsu õpitoa. Ja sellest alates on Eve

mind igal aastal tagasi kutsunud. 2010. aastal ei saanud ma kahjuks tulla.

Mis on need teemad, mida te siin olete õpetanud?

Ma olen viinud läbi sellist õpituba nagu video ja tants. See tähendab töötamist liikuva kaameraga. Olen õpetanud kontaktimprovisatsiooni. Olen teinud õpituba nimega „Taju kui improvisatsiooni allikas” [„Perception As a Source for Improvisation” – E. K.].

„Notafe” tähistab 2012. aastal oma kahekümnendat tegevusaastat, seetõttu on ehk lubatud küsida ka paar

Andrea Keiz 2008. aasta „notafe-l”.
Christin Luntsi foto



küsimust festivali kohta. Miks te siia ikka ja jälle tagasi tulete?

Minu meelest on tegemist täiuslikult hallatud festivaliga. Need inimesed, kes siia tulevad, suudavad ennast vajadusel väga hästi ümber organiseerida. Festival on ka piisavalt laiahaardeline, kõik osavõtjad ei pea tingimata üksteisele meeldima, pole vajadust kogu aeg üksteisega koos olla ja ringi liukuda. Samas on olemas ülevaade nendest, kes festivalist osa võtavad. Peale selle meeldib mulle kombinatsioon erinevatest õpitubadest. On teatripõhiseid õpitube, tantsupõhiseid, improvisatsiooni... Veel on kavas akrobaatika, žongleerimine, mis pakub võimalusi lastele, jne.

Kas te olete märganud ka mingit ühtset läbivat joont kogu festivali sees?

Palju on improvisatsiooni. Erinevates õpitubades ja erineval moel. Isegi sellises õpitoas nagu *qigong*. Hoiak on väga oluline. Hoiak, mis laseb hingata... Isegi kui teha sama asja uuesti ja uuesti, peab olema avatud muutustele oma tegemistes. Mulle meeldib see kombinatsioon, et kaks korda päevas on õpitoad ja õhtul etendused. Siin valitseb osavõtjate jaoks väga hea õhkkond, sest siin toimetavad koos nii tüpad, edasijõudnud kui ka väga noored kunstnikud. Kõik saavad esineda teatrilaval, kõigil on päris tingimused, mis tähendab, et ettevalmistuseks on piisavalt aega, tehnikud toetavad ja publik on esinejate vastu väga sõbralik.

Kuidas on „notafe“ aastatega muutunud?

Õhtud on vaiksemaks muutunud.

Kas vanasti oli rohkem „mõllu“?

Palju rohkem veedeti aega koos.

Paar viimast aastat on tunne, et inimesed on päevasest tihedast treeningust väsinud. Eriti noored. Nad töötavad terve päeva väga intensiivselt, järgivad pingeliselt päevaplaani ja õhtuti teevad nad ilmselt midagi vaikselt omaette. Ma vähemalt loodan seda.

Ma tean, et te olete suhteliselt otsekohene inimene. Kas on midagi, mis teile festivali juures ei meeldi? Lisaks „õhtusele vaikusele“.

Üks asi, mida ma tegelikult pisut kritiseerida tahaksin, on õppejõudude vastuvõtt ja nende tegevuse raamistamine. Saabumisel ei ole ühist kokkusaamist „tere“ ütlemiseks, tutvumiseks. Seda saaks parandada. Oleks lihtsalt vaja ka selle peale mõelda.

Aga aitab meist. Räägime teist. Milline on teie perekondlik taust?

Ma olen pärit töölisklassi perekonnast. Mul on üks õde, mul ei ole lapsi, ma ei ole abielus. Olen elanud seitseteist aastat Berliinis. Mul on nii bioloogi kui ka tantsuõpetaja haridus, pärast nende omandamist sattusin tegelema videoga.

Millisest Saksamaa osast te pärit olete?

Wormsis, see linn asub Reini jõe ääres, Frankfurdist lõuna pool. Sada tuhat elanikku. Tegelikult on Worms natuke sarnane Viljandiga, millel on samuti pikk ajalugu. Wormsis on toomkirik, sünagoog. Seal tegutses Luther, seal resideerisid Nibelungid. Worms on *Kaiserstadt* ehk siis linn, kus on asunud valitsejad. Nii et ajalugu on palju. Kui ma veel seal elasin, oli mul kombeks Wormsi kohta öelda, et siin on palju ajalugu, vähe olevikku ja tulevik puudub täiesti.



Andrea Keiz 2012. aasta „notafe-l”.
Tõnu Marguse foto

**Jah, see lause ütleb nii mõndagi...
Olete õppinud bioloogiat, millal ja
kuidas te tantsu juurde jõudsite?**

Ma tegelesin bioloogina botaanilise evolutsiooni uurimisega. Kui tegin laboratooriumis oma viimast tööd, tundsin ühel hetkel, et olen tüdinenud töötamast üksi. Üksi laboris, tegevusalaks ainult keemia. Mul oli tunne, et olen ennast ära mürgitanud.

Mitte sõna otseses mõttes...?

Osalt ka sõna otseses mõttes... Pärast õpinguid tundsin, et olen omandanud vajalikud oskused ja peaksin tegelikult kohe lõpetama. Samal ajal, just enne lõppu, tahtsin ennast pisut üles äratada, oma tuju tõsta, mitte olla pidevalt stressis oma teaduslikust tööst, ja

nii hakkasin tantsuga tegelema, käisin aeg-ajalt treeningutel. Nii et nüüdis-tantsuga alustasin väga hilja... Samas tegi see mind kuidagi rõõmsaks. Ma tegelesin ka teismelisena tantsuga, käisin päris kaua peotantsus, aga siis lõpetasin.

**Sealt võis ehk pärineda teie soov
tegelda nüüdistantsuga?**

Tegelikult oli veel ka akrobaatika. Sealt võis tulla soov tantsuga edasi minna. Ma lõpetasin peotantsu ära sellepärast, et see oli nii kunstlik ja mulle ei meeldinud see kohustus alalõpmata naeratada — pidin osa võtma võistlustest, kus oli vaja pidevalt ees hoida seda arusaamatut naeratust. See ei tundunud õige. Akrobaatikat hak-

kasime algul tegema nii, et saime kätte Hollandist pärit akrobaatikaõpiku, mis sel ajal ringi liikus. Nii et õppisime akrobaatikat piltide järgi. Meie trupp oli üks neist anarhistlikest truppidest, mis liikus ringi ja andis etendusi. Ma arvan, et selle kaudu jõudsin ma kuidagi nüüdistantsu juurde. Püüdes pisut avastada oma keha võimalusi. Tantsuimprovisatsiooni treening oli minu jaoks väga meeldiv. Seal tuleb kasutada oma keha kui kommunikatsioonivahendit. Nii saan suhelda sõnu kasutamata. Kui ma ei tegeleks tantsuga, oleks midagi puudu.

Ja kuidas tuli film?

Ma tantsisin mõnda aega ja sain aru, et sellega ma küll mingit raha ei teeni.

Niisiis väga praktiline põhjus?

Jah, väga praktiline. Ja samas tekkis ka teatav tüdimus, sest projektid, milles ma osalesin, kestsid kümme päeva kuni kaks nädalat — said uute inimestega kokku, töötasid millegi kallal, siis esinesid ja juba pidid kõik jälle laiali minema. Tegemist oli alati rahvusvaheliste projektidega, nii ei jõudnud me kunagi punkti, kust oleks võinud tõeliselt edasi minna. Alati oli aega täpselt nii palju, et avastada: „Meil on koos väga hea, siit võiks kuhugi mujale liikuda, saavutatut arendada“, aga tegelikult ei juhtunud seda kunagi. Me jäime alati kuidagi ühele tasemele. See valmistas päris palju pettumust ja muutus üsna igavaks. Siis nägin kuulutust, kus üks organisatsioon Berliinis otsis videoga tegelevat inimest, ja ma kandideerisin.

Mida tähendab „videoga tegelev inimene“?

See tähendab „kaameranaist“. Ini-

mest, kes salvestab videosse Berliini nüüdistantsu. Samuti monteerib seda materjali. Organisatsiooni nimi oli **Mime Centrum Berlin**¹. 1995. aastal said nad Berliini linnavalitsuselt toetust, et dokumenteerida linna nüüdistantsu skeenet. Alates 2000. aastast kuni 2011. aastani olin tööal, et nende jaoks sellist dokumentatsiooni teha. Salvestasin sel ajal 150 etendust aastas.

Milline oli teie eelnev kogemus filmi ja video vallas?

Ma õppisin tööd tehes.

Nii et inimesed lihtsalt usaldasid teid piisavalt?

Jah. Ma osalesin enne Kölnis ühes **Lutz Gregori**² liikuva kaamera õpitoas. Ja hakkasin natuke ise kaameraga eksperimenteerima. Ma võtsin oma materjali kaasa Mime Centrum Berlini ja näitasin neile. Kui ma aga nägin kogu seda hiiglaslikku varustust — stuudiokaamera, suur montaažiruum —, siis otsustasin, et räägin neile pigem ära, et pole midagi sellist varem käes hoidnud. Sealne ülemus küsis mult, kas ma kardan neid riistu kätte võtta, ja ma ütlesin: „Ei, muidu ma ju siin ei oleks.“ Siis ta käskis mul koju lugemiseks võtta kaamera manuaali ja järgmisel reedel filmima tulla. Seda ma ka tegin ja pärast filmimist nad palkasidki minu.

Kas teie meelest on oluline, et filmi (nii mängufilmi kui ka dokumentaali) õpitakse akadeemiliselt?

Muidugi on hea, kui on võimalus õppida. Teadmiste omandamine tuleb alati kasuks. Ja küllap ma tegin ka oma eneseharimises mitmeid kannapöörded. Ma arvan, et sellel spetsiifilisel alal, milleks on tantsu ja liikumise salvestamine videosse, on mul päris hea



Andrea Keiz 2008. aasta „notafe-l”.
Maarja Noormetsa foto

haridus. Ma arvan, et minu eeliseks on see, et mul oli juba tantsu- ja liikumisalane kool olemas, et ma juba oskasin keha liikumist ja improvisatsiooni lugeda. Tantsukogemuse kaudu sain ka tehnilised vahendid oma huvide teenistusse rakendada. Tegelikult õppisin selle, mille järgi tarvidust tunti, väga kiiresti ära.

Te hakkasite kaameraga tantsu dokumenteerima, aga millal otsustasite kaameraga enda tarbeks eksperimenteerima hakata? Millal tuli „video ja tants”? Kas pärast selle töö vastu võtmist?

Ei, ei, ei, ei. Kaamera ostsin ma siis, kui tegelesin veel ainult esinemise ja improviseerimisega. Ma ostsin selle tegelikult selleks, et oma töid dokumenteerida, tänu sellele kogemusele sain ka töökoha.

Te näitasite festivalipublikule ühel õhtul valikut tantsufilmidest. Filmidest, mis teile meeldivad. Millised on teie nõudmised ühe tantsufilmi kohta, mida üks selline film sisaldama peaks?

Hea küsimus, aga ma olen samas üsna kindel, et ma ei oska sellele hästi vastata. Väga sageli on tegemist mitme asja kombinatsiooniga... Peaks olema nii, et vaatad filmi ega sea seda kahtluse alla. Sa lihtsalt lähed sellega kaasa ega mõtle pidevalt „aga miks?” ja „mida mulle nüüd üritatakse ütelda?”. Tantsufilmide puhul ei meeldi mulle eriti loo jutustamine. „Narratiivi tantsimine”. Siis eelistaksin juba pigem seda, et inimene räägiks mulle verbaalselt loo ära ja seejärel liiguks. Mõnele inimesele see kindlasti meeldib, aga mina arvan, et tantsu üles filmimine teeb sellest kohe tantsufilmi. Minu arvates on tants siin ja praegu toimuv kunst, ma



Andrea Keiz 2012. aasta „notafe-l“.

vaatan seda pigem otse kui videost, aga kui videot kasutatakse tantsufilmi meediumina, siis eeldaksin ka astet järgmisele tasandile. Nii et kui näidatakse tantsu, mis, selle asemel et seda esitataks teatrilaval, on hoopiski üles võetud murul, peab seal juures olema veel üks kiht. Tantsida võib väljas rohu peal, aga sellisel juhul peavad olema väga hästi läbi mõeldud ka sellised komponendid nagu perspektiiv, rütm, löiked.

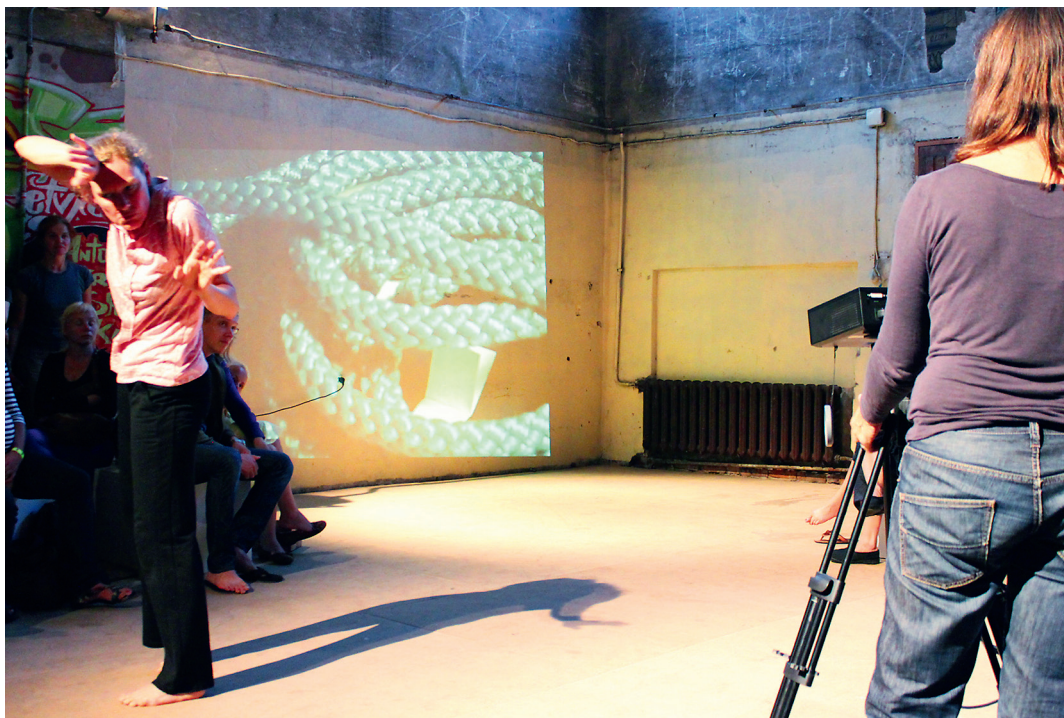
Ühesõnaga, kui märkad neid komponente tantsus, siis tantsufilmides tuleb nende suhtes eriti tähelepanelik olla?

Just. Samuti on oluline raamistus. Millelegi raami ümber panemine muudab objekti väga. Naljagal kom-

bel muutuvad asjad siis tähtsamaks. Meid on nii õpetatud, me vaatame palju televiisorit, palju filme, näeme reklaamtahvleid. Kui millelegi raam ümber panna, muutub see objekt kohe tähtsamaks kui kõik ülejäänud. Sama toimub ka tantsufilmide puhul; sellele pannakse raam ümber, muudetakse tants rõhutatuks, mis pole alati parim lahendus. Unustatakse ära perspektiiv ja muud video võimalused. Niisiis, selleks et tantsufilm toimima hakkaks, on vaja tegelda ka meediumiga, mitte ainult tantsuga.

Kas tänapäeval tehakse palju tantsufilme, on see populaarne žanr?

See oli oma algusaastatel, 1990-ndatel väga populaarne. 2000-ndatel on ta natuke oma populaarsust kaotanud.



Andrea Keiz 2012. aasta „notafe-l”.
Nele Aunapi fotod

Aga ausalt öeldes, ega ma väga täpselt ei tea, mis praegu toimub. Seda on lihtsalt liiga palju.

Kui sageli te tantsufilmide seast tõelisi pärle leiateg?

Tegelikult ma ei saa sellele küsimusele vastata. Ma vaatan enamasti neid asju, mida inimesed mul soovivad vaadata. Inimesed kas teavad mind ja mu tegevusala ja paluvad, et ma üht-teist üle vaataksin, või siis saadavad mulle mõningaid linke. Nagu just nüüdsama festivalil – mulle anti päris mitmeid soovitusi.

Pärast teie ülevaadet?

Jah. Ma hindan seda väga, sest ma usun õppimisse suhtluse kaudu. Kõik muu on väga juhuslik ja kui ma hak-

kan juhuslikult tantsufilme vaatama, ei jõua ma kuigi kaugele. Tegelikult eelistan vaadata inimesi tänaval.

Teeme mõisted selgeks. Tundub, et kui mina räägin „tantsufilmidest”, räägite teie „tantsuvideotest”. Kas neil kahel mõistel on vahet? Või on tegemist tehnilise küsimusega? Mis muudab „tantsuvideo” „tantsufilmiks”?

See on väga hea selgitav küsimus. Definiitsiooni järgi on film teine vahend ja teine formaat. Samuti on film ka teise maksumusega. Üsna sageli tähendab see seda, et filmi kavandatakse ja teostatakse väga täpselt, sest materjalid ja seadmed on väga kallid. Tänapäeval tehakse niisiis põhiliselt videot. Aga kuna video kvaliteet aeglaselt, aga pidevalt paraneb ja jõuab filmi kvalitee-

di lähedale, on eristamine raske. Kui ma tean, kuidas üks või teine tantsu-ülesvõte on produtseeritud, kasutan ma vastavat väljendit. Aga kindlasti ei ole ma alati täpne. Tantsufilmi „filmi“ mõistes tehakse tänapäeval väga vähe.

Mis on HZT Berlin?

Hochschulübergreifende Zentrum Tanz Berlin³ on uue tantsu hariduse keskus, mis alustas Berliinis umbes viis või kuus aastat tagasi. Seal on võimalik omandada bakalaureuse- või magistrikraad.

Kuidas teie seal tegev olete?

Ma õpetan seal aeg-ajalt. Ma olen osaline sellises nähtuses nagu *mentor pool* [õpetajate ühendus — E. K.], mis tähendab seda, et üliõpilased võivad soovi korral tellida õpetajalt ühe tunni või paluda mingites konkreetsetes küsimustes abi. Algul teen mina neile üliõpõgusa sissejuhatus videoga töötamise alustesse ning õpetan arhiveerimist ja dokumenteerimist, pärast on siis üliõpilastel soovi korral võimalik minuga ühendust võtta, juhul kui neil peaks abi vaja minema. Selline ongi HZT formaat.

Vastukaaluks tantsufilmidele — kui vaatate „tavalist“ filmi, kas jälgite ka seal kompositsiooni nüansse? Nii liikumises kui ka kaameratöös.

Loomulikult. Filmide hulgas, mida ma festivalil näitsin, on päris mitmeid „tavalisi“ töid, nagu näiteks **Peter Greenaway „Intervals“**⁴. Kui tähelepanelik olla, siis näeb seal, kuidas monteerija paneb pildireale alla teatava rütmi. Sama asja otsin ma ka tantsufilmides. Aeg-ajalt on mul tavafilmides neid seatud elemente huvitavam vaadata kui tantsufilmides.

Aga kas teid tavafilmide koreograafia ja tehnilised lahendused vahel sedavõrd närvi ka ajavad, et peate teleka välja lülitama?

Ei, ma lülitan teleka välja ainult siis, kui mind sisu ärritab või tekitab igavust. Saksamaal näidatakse neid õhtuse vööndi sarju, kus pole sisu ja on ka vilets kaameratöö.

Neid näidatakse meil ka. Neil sarjadel on muidugi tuhandeid vaatajaid...

Jah. Näib, et neisse sarjadesse investeeritakse ka väga vähe vahendeid. Tundub, et näitlejad saavad oma tekstid kohapeal kätte ja kohe hakatakse filmima. Ja täpselt sellised need sarjad ka välja näevad.

Kas te olete viimasel ajal ka juhtumisi näinud mõnda meeldivat filmi?

Loomulikult. „**Artist**“ näiteks. Seal on koreograafia mõttes võrdlusmoment Gene Kelly ja Fred Astaire'iga. Üks film, mis mulle kaamera koreograafia ja montaaži poolest meeldis, oli **Gus van Santi „Gerry“**⁵. See oli täiesti imeline, pikk minek läbi kõrbe... On võimalik näha, kuidas tegelane tööpoolest situatsiooniga võitleb... „**Berlinal**“ oli üks dokumentaalfilm nimega „**Bestiare**“⁶, autoriks Kanada prantslane Denis Côté. Film on loomadest, neid on filmitud loomaaias; raamistuse ja rütmiga on Côté suutnud teha midagi väga erilist. Peale selle pole filmis teksti, tegemist ei ole klassikalise dokumentaalfilmiga, sa tööpoolest vaatadki loomi. Seal on 30-sekundised kaadrid, kus lehm vaatab otse kaamerasse, nii et vaataja seisab loomadega sõna otseses mõttes silmitsi. Väga hea film.

Kes on teie lemmikud kunstis?

Mulle meeldib väga David Lynch. Eriti sellepärast, et ta eemaldub pidevalt reaalsusest, jätab selle maha. Ta kasutab filmi kui tööriista selleks, et minna kuhugi mujale. Ta ei kujuta ainult seda, mida me niigi pidevalt välismaailmas näeme (kuigi mulle tundub igapäevaelu sageli põnevamgi kui see elu, mida filmides näidatakse). Teatrilavastajatest meeldib mulle väga **Philippe Quesne**⁷, muusikutest PJ Harvey, koreograafidest **Mark Tompkins**⁸, kellega ma juhtusin kokku ühel tantsufestivalil Berliinis ja kelle õpitoast ma ka osa võtsin. Ta on sõna otseses mõttes sündmus, nii muusikuna, improviisaatorina kui ka õpetajana.

Kas teile meeldib kontseptuaalne tants?

Meeldib. Väga. Kontseptuaalse tantsu puhul on keerukas see, et seda ei ole kerge filmile saada, sageli ei ole sellest võimalik toota lihtsalt ilusat pilti. Tuleb järgida kontseptsiooni, mis on tihti üsnagi lame ja puhas. Nii on kaamera rakurs taas väga oluline. Aga nii nagu kontseptuaalne tants areneb ajas, nii muutub ka tema visuaalne väljenduslikkus. Müsteerium tuli teatralsete võtete taasavastamisega tagasi. Aga niikaua, kui on minu otsustada, kuhu mu mõtted liiguvad, meeldib mulle vaadata asju, mis mind mõtlema panevad.

Andrea Keiz 2012. aasta „notafe-1”.
Tõnu Marguse foto



Mida te Berliini nüüdistsantsu dokumenteerides tähele panite?

Sain üsnagi lähedalt jälgida nüüdistsantsu arengut Berliinis. Sain näha, kuidas verbaalne keel sisenes kaasaegse tantsu maailma. Nägin, kuidas teatri vahendid – valguse ja stsenaariumi kasutamine – teatud mõttes lahkusid. Ja siis võisin näha nende taasavastamist. Jälgisin seda, kuidas tantsijad, kes ei tundnud end laval sõna kasutades hästi, lõpetasid laval rääkimise, mis mulle väga meeldis... Ma võisin näha, kuidas valguskujundus ja isegi lavakujundus hakkas lavastustesse tagasi tulema. Ka publikuga suhtlemine muutub pidevalt, see peabki muutuma vastavalt sellele, kuidas areneb looming ise. Ma olin tegelikult selle muutuse üle üsna õnnelik. Mulle tundus, et inimesed murdsid teatrit kui masinavärki laiali lammutades selle üle pead, et mis see kõik tähendab. Mis seal peidus on? Ja nüüd me teamegi rohkem, või vähemalt rikastusid teadmised sellest, mida saab lavastusi tehes rakendada. Nüüd on järsku taas võimalik kasutada teatri mänguvahendeid ja seejuures palju nutikamalt, sest inimesed teavad, mida nad teevad. Seda oli põnev jälgida, sest see sarnanes keha kasutamise arenguga. Kui oled teada saanud, milleks su keha on võimeline, saad ka uuesti tantsima hakata, ilma et tunneksid, nagu oleks tegemist millegi vana kordamisega. Ma arvan, et see oligi üks põhjus, miks inimesed liikumise lõpetasid – nad pidid asja üle järele mõtlema. Ja kui see oli tehtud, said nad uuesti liikuma hakata. Nüüd liigutakse nüüdistsantsus kogu aeg, pidevalt, isegi tantsitakse. Loomulikult, iga liikumist ruumis, mis on raamistatud, võib pidada tantsuks.

Tõenäoliselt olete ära näinud ka päris hea hulga halba teatrit?

Oo jaa. Mul on suured probleemid näiteks sellise teatrisuunaga, mida saksa keeles nimetatakse *Sprechtheater*'iks. Miks nad peavad nii palju karjuma. Ma ei mõista. See ei ole mitte igal pool nii, aga on tendents, et kui asi liigub natuke rohkem traditsioonilise teatri poole, siis hakatakse häält üle eksploateerima, näitlejad nagu kaotaksid ühenduse oma kehaga. Näiteks mängivad, et nad on tigidad, kasutades selleks palju häält. Mind ei huvita selline lähene mine üldse. Parema meelega kuulaksin kedagi, kes ütleks, et ta on tige, ja siis pärast kuulaksin ta teksti. Ma olen palju rohkem performatiivse teatri kui *Sprechtheater*'i austaja. Ma ei tea, kas teie kontekstis on selline eristus samuti võimalik...?

Mitte nii selgelt.

Sest on olemas ka performatiivse teatriga tegelevad trupid, nagu näiteks **SheShePop**⁹, kellel on teatrile hoopis teistsugune lähenemine. Nad küll teevad teatrit, aga nimetavad seda *performance*'iks, et publik saaks aru, et kasutusel on teised vahendid. Aga ma ei pruugi muidugi terminites täpne olla...

Kui ühes otsas on SheShePop, siis mis on teises otsas?

Viimane asi, mida ma vaatamas käisin, oli Hamburgi Thalia teatri „Faust”. Väga pikk lavastus, mis osales ka „Theatertreffenil”¹⁰. Võibolla ei ole niimoodi ilus öelda, aga ma olin väga pettunud. See oli klassikaline näide sellest, kuidas alati kõnnitakse lava keskel edasi-tagasi, lava on väga sügav, vähemalt 30 meetrit... Näitlejate kehad ei ole mängu üldse näha. Tõlgen-

dus iseenesest oli huvitav, ma ootasin väga seda kogemust, et veeta nii pikk aeg, seitse tundi, koos teiste inimestega teatrisaalis — aga ikkagi läks nii, et ma ei jõudnud ega jõudnud lõpuni välja kannatada.

Eile õhtul vaatasin teie enda lavastust, duetti austraalia tantsija Rosalind Crispiga. Ma olin üllatunud, kui vähe ma sellest kõigest aru sain... Selles lavastuses polnud lugu, sellel polnud minu jaoks mingit tähendust, ei mingit kontseptsiooni, mis ennast liiga kergelt kätte annaks... Rosalind tantsis oma kummalist tantsu ja teie kasutasite *live*-videot, et publikule projitseerida erinevaid objekte... Mis on sellise lavastuse kontseptuaalne vundament?

Me tegime kumbki oma tööd. Ja me peame teineteise tööst lugu. Me saime aru, et on parem, kui me ei püüa tegelda teineteise „teenindamisega“. Niipea kui me jätame teineteisele ruumi või suhestume esmasel tasandil, muutub asi pisut „kleepuvaks“. Aga niikaua kui me püsime teineteisest eemal ja naudime seda, mida teeme, oma erilisi kunstivorme, toimib meie suhtlemine päris hästi.

Aga te pidite ju mingid põhimõtted enne sellist tööd paika panema?

Ei, me ei pannud midagi paika.

Lihtsalt kaks kunstnikku hakkasid üheaegselt tööle ja kõik...?

Me leppisime kokku ajaraamistikus, loomulikult rääkisime ka valguskujundusest ja sellest, et jätkuks piisavalt vaba pinda video näitamiseks, aga see on enamasti kõik. Eilne etendus oli kolmas. Eelmistel kordadel oli meil paar päeva enne etendusi aega, nii et

me proovisime enne studios läbi. Seekord Viljandis tegime aga „külmalt“.

Ma küsin siis teie kontseptsiooni kohta... Kas teil oli mingi konkreetne mõte, miks filmida kaameraga väga ligidalt, näiteks rohelist paberit? Või oli küsimus värvis? Või mis oli idee, kui te näitasite kaamera ees liikuvaid oateri?

Mind huvitas tekstuur. Kui näidata tekstuuri kaamera ees, muutub see väga suureks. Inimesed nägid tekstuuri projitseerituna seinale. See käivitas teatud rea mõtteid: mis see on? Miks see niimoodi liigub? Kui väristada ube, siis nad liiguvad, tegemist on väga põneva pildiga, mida ei seosta toiduga. Ja kui ma liigutan seda pilti ruumis, siis ma tõstan neid struktuure ruumis esile ja inimesed hakkavad rohkem tähele panema ruumi üksikasju. Nad märkavad ruumis nurki, kriimustusi, näevad aknaid, näevad graffitit. Tähelepanu, mille ruum järsku saab, peegeldub ka selles, kuidas publik jälgib Rosalindi tantsu. Võibolla oli kakskümmend minutit selle kõige jaoks liiga lühike aeg, aga ma usun, et mingi muutus selles, kuidas inimesed projektsiooni, ruumi ja tantsu vaatasid, toimus. Ma arvan, et Rosalindi tantsu ja minu materjaliga mängimise vahel oli mingi seos ja need kaks asja töötavad koos väga hästi.

Kui palju aastaid te Berliinis elanud olete?

Seitseteist.

Mis teile selle juures meeldib?

Mulle tundub seal kõik alati värske. Võin alati minna välja ja olla tundmatu, ma võin alati minna kohta, mida ma ei tea. Tantsumaailma mõttes tean väga paljusid kohti ja selles seltskonnas

tunnevad inimesed ka mind, aga kui ma tahan põgeneda, on seda Berliinis võimalik väga lihtsalt teha. Seal on nii palju inimesi, nad on sedavõrd erinevad, erilised, unikaalsed, et sel pole enam mingit tähtsust. Sa võid seal olla ja elada täpselt sellisena, nagu sa oled, inimestel on sellest üsna ükskõik. Kui on vaja inspiratsiooni, siis seda on Berliinis palju. Vaiksete paikade leidmine on Berliinis muidugi raskem. See on linn, mis alati liigub ja muutub. Paljudel inimestel on seal kahjuks oma tööst raske elatuda, sest tegemist on vaese linnaga. Aga samas on fakt, et paljud kunstnikud tulevad ja jäävadki Berliini, sest elamiseks on tegemist Saksamaa odavaima linnaga.

Teie kodu Berliinis on olnud väga külalislahke pajudele eestlastele, nagu näiteks Mart Kangrole, Kadri Noormetsale, ansamblile ASK:¹¹.

Mul on kodus kontor ja seal on mõnus külalislahke olla. Praegu elabki seal Mart. Teeme Mardiga ka koostööd ühe projektiga¹², mis jääb sügisesse. Kadri oli mul samuti külas. Ma olen ise elanud suurtes kommuunides – ühes elamises oli koos neliteist inimest ja alati veel ka külalisi. Oli väga tavaline, et inimesed tulid mujalt meile külla ja kui mina pidin kuhugi minema, siis võtsin ma ainult ühe telefonikõne ja küsisin, kas saab öömaja. Toimis selline võrgustik. Praeguseks on seda muidugi palju vähemaks jäänud, kuna ma elan eraldi, aga aeg-ajalt mulle ikka meeldib, kui külalised käivad.

Minule meeldis väga teiega rääkida. Aitäh.

Küsinud ERNI KASK

Intervjuu toimus juulis 2012 Viljandis „notafe“ festivali ajal. Tänavune „notafe“ leiab aset 8. – 21. juulil.

Kommentaariid:

¹ Mime Centrum Berlin – Berliinis asuv etenduskunste avatud lava, mis pakub võimalust enesetäiendamiseks, rahvusvaheliseks koostööks, projektide arendamiseks. Mime Centrum Berliini jaoks on oluline kõik, mis on seotud liikumisega teatrilavastuses. Samuti tegeleb organisatsioon tantsu- ja liikumislavastuste dokumenteerimisega.

² Lutz Gregor (sünd. 1952) – kontaktimprovisatsiooni taustaga saksa filmilavastaja ja meediakunstnik, paljude tantsufilmide autor. Teinud koostööd selliste koreograafidega nagu Rui Horta, Frederik Flamand jt.

³ Hochschulübergreifende Zentrum Tanz (HZT) Berlin – 2006. aastal Berliini Kunstiülikooli (UdK) juurde asutatud ülikoolidevaheline keskus, mis pakub nüüdistantsu õppimiseks kolme programmi: „Tants/Kontekst/Koreograafia“ (BA), „Soolo/Tants/Koreograafia“ (MA) ja „Koreograafia“ (MA). www.htz-berlin.de

⁴ Peter Greenaway „Intervals“ – lühifilm, üks Greenaway esimesi töid (aastast 1969). Eksperimentaalse montaažiga film keskendub reklaamtahvleid täis linnaruumile ja mööduvate jalakäijate vaatlusele.

⁵ Gus van Santi „Gerry“ – film aastast 2002, peaosades Matt Damon ja Casey Affleck. Esimene film van Santi „Surma triloogiast“ („Elephant“, „Last Days“).

⁶ „Bestiary“ (2012) – keskajal olid „bestiaariumid“ kirjandusteosed, mis sisaldasid loomade kirjeldust koos allegooriliste seletustega. Denis Côté film on osalenud paljudel mainekatel festivalidel, näiteks „Sundance“, „Berlinale“ jt.

⁷ Philippe Quesne (sünd. 1970) – prantsuse kunstnik ja teatrilavastaja, teatrilabori Vivarium Studio asutaja (2003). Vivarium

Studio on esinenud lavastusega „The Big Bang” „Baltoscandalil” (2010). www.vivariumstudio.net

⁸ Mark Lewis Tompkins — Ameerikast pärit tantsija, koreograaf ja õppejõud, kes resideerib 1973. aastast Prantsusmaal. 1983. aastal asutas trupi nimega I.D.A. (International Dreems Associated). 2009. aastal esines Tompkins oma soololavastusega „kings&queens” Augusti tantsufestivalil. www.idamarktompkins.com

⁹ SheShePop — 1990-ndate lõpul Saksamaal asutatud *performance*’ikollektiiv. Esinenud lavastusega „Why Don’t You Dance?” „Baltoscandalil” 2008. aastal ja rohkelt auhinnatud lavastusega „Testament” NO99 Põhuteatris 2011. aastal.

¹⁰ Vt ka Anne-Liis Maripuu, „Teatri uued vormid”, Teater. Muusika. Kino 2012, nr 11.

¹¹ ASK: — Andres Noormets, Mart Soo, Taavi Kerikmäe — vabaimprovisatsiooniline muusikakollektiiv, mis sai alguse Klassikaraadio „Fantaasia soovikontsertide” sarjast. ASK: on ainulaadne seetõttu, et esitab muusikat, mis lähtub ainult publiku soovidest.

¹² „wait and see” — sakslaste Christina Ciupke, Nik Haffneri ning Mart Kangro ühine lavastus, mis 2013. aasta mais etendus ka Kanuti gildi saalis. Andrea Keiz oli lavastuse kunstilise uurimustöö dokumenteerija.

ANDREA KEIZ on sündinud 18. IV 1962 Saksamaal Wormsis. Pärast bioloogihariduse omandamist Göttingeni ülikoolis õppis ta tantsuimprovisatsiooni samas linnas Georg Augusti ülikoolis. Tänu improvisatsioonile avastas Keiz kontaktimprovisatsiooni, mis on talle oluline tänaseni. Pärast improvisatsiooniõpinguid oli Keiz tegev esineja ja õpetajana rahvusvahelistes nüüdistantsu projektides Itaalias, Šveitsis, Venemaal jm. 2000. aastate algul avastas Keiz enda jaoks video ja sealt alates on ta kasutanud videot kui meediumi liikumisega suhestumiseks. Tantsijana on ta teinud koostööd Lisa Nelsoni, Dieter Heitkampi, Marina Konvalova jt. Keizi põhirõhk on olnud videoga seotud kaastööl erinevate loojatega (Thomas Lehmen, Ami Garmon, Akira Takayama, Suzanne Martin, Paul Gazzola, Eva Meyer-Keller, Rosalind Crisp jne). Samuti mitmes teatris Saksamaal ja mujal Euroopas. Ajavahemikul 2000–2011 dokumenteeris Keiz koostöös Mime Centrum Berliini, Hebbel am Uferi (HAU), Tanzfabrik Berliini, Sophiensaele Berliini, Tanzwerkstatti ja Dock 11-ga nüüdistantsu Berliinis. Keiz kuulub kunstirühmitusse „hybrid video tracks”, monteerib mitmesuguseid filmimaterjale, õpetab üliõpilastele tantsu ja videot ning on iga-aastane külaline „notafe” rahvusvahelises suvekoolis. Keizi elukohaks on Berliin.

„UUS TANTS '13”

Haapsalus 11. – 13. IV 2013.

Kohalolu pitser: olemas

EVELIN LAGLE

Ruum. Aeg. Keha.
Kogemus.

avardumine
teisenemine
teel olemine

paljususes
mitmekesisuses
&
piiride segunemises

Tänavuse festivali motoks oli „kohalolu pitser”. Siiani korraldatakse seda üritust iga kahe aasta tagant, esimene toimus 1997. aastal, Haapsalus oli see nüüd teist korda. Tänavu oli eesmärk pakkuda läbilõiget 2011. ja 2012. aastal loodud nüüdistantsulavastustest.¹ Valiku eest vastutasid festivali kunstiline juht Henri Hütt ja žürii koosseisus Tiina Mölder, Keiu Virro ja Paul Piik.

„Kohal olid” Millimeter Performance Group lavastusega „It was good while it lasted” (feat. Luminoso), Erik Alalooa & Andreas W „Materjali vastupanuga”, Zuga Ühendatud Tantsijad „Võluvärgiga”, Karl Saks monoetendusega „The Drone of Monk Nestor”, Kaja Kann ja Juha Valkeapää tööga „It seems a good place to build a house”, Renate Valme & Kompanii Nii etendusega „Pung” ja Fine 5 Tantsuteater kompo-

sitsiooniga „Enne kui minna, ma ütlen”. Veel olid kavas Krista Köstri ja Arne Forseni „What’s Beyond – Mystery of Sounds and Space” ning Kadri Noormetsa ja Kadi Maria Vooglaiu „60’ state of...” lavastusprotsessi ettenäitamised ja Millimeter Performance Groupi töö „Hope”. Omaette elamuseks kujunesid peaaegu *performance*’ina lõppenud vestlusring „Häbi” ning pisut leebem ja sisulisem „Korter”.

Kunstis on üha olulisem oma eksistentsi sügavam mõtestamine. Et eksistents ei oleks pelgalt vegeteerimine, vaid vaimne, emotsionaalne ja füüsiline ärkvelolek.

Mingi puhtvormiliselt täpse teostuse vaatamine ei paku tänastes oludes enamasti kuigivõrd pinget. Tehnika ja meediumi vahendusel saame suure hulga infot kätte ka kodus istudes, sealhulgas ka kunsti kohta. Piisab avada vaid YouTube’i aken või omada *video* kontot. Kodust väljaminek eeldab juba lisaväärtust, sotsiaalse elamuse kõrval ka lisaväärtust kunstilises mõttes. Siin on tendents panustada kogemusele. Rõhud on nihkunud väliselt vormilt sisemistele protsessidele, seda nii kunstniku töö kui ka publiku kogemuse seisukohalt.

„Uue tantsu” kavale võib „kohalolu” pitseri peale lüüa küll, nii kogu programmile kui ka lavastustele ük-

sikult. Eraldi võetuna võis lavastustes näha seda, mis tegi programmi rikkaks ja mitmekesiseks. Järgnevalt mõned põgusad „kohal olnud hetked“.

Erik Alalooga ja Andreas W Kohal omas (ühiskonna)ruumis

Erik Alalooga ja Andreas W „Materjali vastupanu“ etendati Haapsalu vanas lagunenud kinos. Lausa hämmastav, kui hästi see lavastus sobis valitud kohta. „Materjali vastupanu“ olemuslikku vastuolulisust oli esimesest hetkest tunda, mis viis keha ja vaimu sobivale lainele. Kinosaal oli niiske ja külm, ent romantiliste masinakolakate ja sooja valgusega lavaruum ning külma kaitseks ulatatud pleed ja lonks liikööri Vana Tallinn lõid mõnusalt hubase tunde.

Kunstis tähendab kohalolu ka konteksti tajumist, seda, millises ühiskonnas, missuguste majanduslike ja poliitiliste oludega, milliste praktiliste, emotsionaalsete või vaimsete küsimustega, milliste töökspidamiste ja väärtushinnangutega kultuuriruumis kunst sünnib ning publikut kõnetab.

Kunsti sisuks (mis oma olemuselt on loov) oli selles lavastuses hävitamine. Nauditavalt vitaalselt panid Erik Alalooga, Andreas W ja Tanel V Kulla proovile erinevaid materjale. Samal ajal sai lammutamine hoopis uue tähenduse: uue loomine. Ja see oli võluv! Taldrikud purunesid jõulise mahlapressi surve all tükkideks. Aga ei, see ei olnud sugugi kurb, halb või isegi mitte agressiivne. See oli hoopis ilus!

Miks mitte lammutada vana vormi,

Erik Alalooga ja Andreas W. „Materjali vastupanu“.



vana korda, vanu norme, näha selles võimalust luua midagi uut? Lõppude lõpuks on iga ese vaid üks materjali võimalik kuju. Niisamuti on iga norm, reegel, traditsioon või harjumus üksnes maailmanägemise ja korrastamise üks võimalusi paljude teiste hulgas. Olemasolevas millegi teistsuguse nägemine vajab kujutlusvõimet ning avatust ja valmisolekut teistmoodi vaadata.

Et seda lavastust „Uue tantsu“ festivali programmis mõista, on vaja erinevalt näha ja mõtestada ka liikumist. Tänapäevased suunad postmodernses ja postpostmodernses liikumiskunstimis on avardunud juba ammu kaugemale traditsioonilisest koreograafiast ja selle normidest. Kes või mis või kui palju peab liikuma selleks, et võiks rääkida tantsukunstist, on juba aastakümneid lõpmatu arutelu teema.

Tiina Ollesk iseloomustas vestlusringis „Häbi“ tantsukunsti Rudolf Labani liikumisteooria kaudu, mis tegeleb ruumi, aja, raskuse ja inimeste-/kehadevaheliste suhetega. Ometi olid kõik need elemendid täisväärtuslikult olemas ka „Materjali vastupanus“, küll teistmoodi ja teise esteetikaga kui traditsioonilises koreograafias. Nii ajakuu füüsilise ruumi loomine oli hästi läbi tunnetatud ja viimistletud. Masinate ja inimkehade „suhtlemine“ andis võimaluse tajuda inimkeha avaramalt ja sügavamalt. Rohmakate metallist masinate keskel omandas inimkeha hoopis teistsuguse ilu ja jõu.

Liikumisvõimalusi või keha toimimist oleks saanud masinate käsitsemisel või neid lõhkudes, jõudu ja survet avaldades, sügavamalt lahata ja esile tõsta. Suuna liikumise mõiste avardamisele andis „Materjali vastupanu“ aga küll, nii inimkeha liikumise kui ka

inimese ja objektide liikumise mõttes; aga ka objektide liikumisega tegelemisele, niipalju kui need tegevused aitavad inimkeha liikumist sügavamalt mõista.

Renate Valme ja Zuga Ühendatud Tantsijad.

Kohalolu pitsner moonutatud

„Materjali vastupanus“ avalduv koreograafi võime materjali, teemat või maailma teistmoodi käsitleda on kunstile üldiselt omane. Pole aga siiski harv juhul, kui uus luuakse vanu elemente erinevalt ritta seades või teada-tuntud kujundite nüanssidega mängides. Mõistetav. Meie mõtlemine ja taju on kultuurist nii tugevalt läbi imbunud, et ei ole lihtne neist muustritest välja murda. Ühiselt jagatud kujutlusväärtustest, ideedest, arusaamadest ja ka esemete, inimeste jms väljanägemisest, kasutamisest ja olemusest on juba alateadlikult meisse kodeeritud.

Ometi saab ka teisiti, kui seda kitsast spektrit vaid pisut avardada. Võluvalt värvikad „teistmoodi“ kujundid, nii idee käsitlemisel kui ka reaalsel füüsilisel lahendamisel, seovad Renate Valme ja Zuga Ühendatud Tantsijad ühise nimetaja alla ning toidavad nende lavastusi ikka ja jälle. Renate Valme iseloomustab oma loomingut sõnapaariga „moonutatud reaalsus“². Seda fraasi pisut moonutades võiks Renate Valme ja Zuga lavastusi kirjeldada kui „avardatud reaalsustajuga“ kompositsioone. Väga isiklik, lausa intiimne (maailma) tunnetus on üks neid asju, mis iseloomustab kogu eesti nüüdistantsu.

Renate Valme ja Kompanii Nii lavastusest „Pung“ on olnud pikemalt juttu ajakirjas Teater. Muusika. Kino 2013, nr 3. Festivalil „Uus tants“ oli aga rõõm avastada, et see oli võrreldes

esietendusega tublisti edasi arenenud. Etenduse rütm oli nihkunud paika, seda just esimeses pooles. Liikumisjooni- sed lõppesid selgelt ja puhtalt, kadunud oli ebatäpsus, mistõttu lavastus hakkas hoopis uut moodi tööle. See viis tähelepanu kivile meie tantsupoliitika „kapsaaias». „Pung” esietendus 14. novembril 2012 ja on üks enim esitatud tantsulavastusi Eestis. Täna- seks on „Pung” olnud laval kuusteist korda. Tavaline taks ühele tantsulavastu- sele on kolm kuni viis etendust! Kuidas saakski üks lavastus kolme kuni viie korruga paika loksuda! Paraku on nii, et lavastus ei saa valmis proovisaalis, vaid küpseb koostöös publikuga. On iseenesestmõistetav, et publiku ees on esitajad proovisaaliga võrreldes hoopis teises olukorras. Kui seda konkreet- se etenduse kontekstis piisavalt ei ole

proovitud, ei saavuta lavastus ka oma täielikku potentsiaali. Eesti nüüdis- tantsu sfäär oleks kindlasti kaotanud, kui „Punga” oleks esitatud vaid kolm kuni viis korda!

Zuga Ühendatud Tantsijad töid festivalile lastelavastuse „**Võluvärk**”. Tõeliselt soe, mõnusa huumoriga ja nutikas maailm avanes, kui tantsijad Triin Lilleorg, Tiina Mölder, Helen Reitsnik ja Kärt Tõnisson muukisid lahti paberisse peidetud salakirja ning astusid mängu ja muinasjutu võluvas- se maailma: mäng roheline konnaga, kes punnis põskedega haldjatüdrukute suudlust ootas; kuldkala, kes vaid vett vajab ja soove täitis; võlur, kes tantsija- test majaka ja paadi võlus. Näib lastele hästi sobivat. Sobiski, kuid mitte ainult lastele, vaid oli haarav ja vaimukas ka täiskasvanutele. See, mis laval toimus,

Renate Valme ja Kompani Nii. „Pung”.



ei olnud lapsik, vaid fantaasiaküllane ja mänguline, laste meelsusega haakuv. See ei olnud ainult vormilt lastepärane, vaid ideedelt ja emotsioonidelt siiras ning avatud, laste käitumisele ja väljenduslaadile omane.

Zuga oskas leida lihtsaid, kuid põnevaid seiku, millele toetudes ehitas üles fantaasiarohkete kujunditega lavastuse. Ei olnud lineaarset teada-tuntud raamistikus lugu teada-tuntud heade ja halbade tegelaste ning käskude ja keeldude, hoiatuste ja soovitustega, kus laste enda loomingule raasugi ruumi ei jää. Õpetlikud mõtteterad olid ka „Võluvärgis“ olemas. Ent Zuga teab lihtsat tõde, et moraali ei saa peale suruda, vaid lasta üksnes olukorra tunnetamise kaudu sisse imbuda, nii nagu ka Zuga soojas ja sõbralikus etendus-õhustikus tegi. Ainult vähesed suudavad nii isetuks jääda, et oma tõde mitte peale suruda, vaid kaasa mõtlema ärgitada, nii ehedalt iseendaks jääda, loost või tegelasest sõltumata iseendas kohal olla, et isegi mõnikümme last heaks kolmveerandtunniks oma loodud maailmaga ära võluvad. Kuid just seda Zuga „Võluvärk“ tegi.

Kaja Kann & Juha Valkeapää ja Fine 5 Tantsuteater Kohalolu pitser: päris

Kai Valtna nimetas vestlusingis „Korter“ argiste lugude lavaletoomist meie nüüdistantsu üheks iseloomulikumaks nähtuseks. Tema sõnul ei olnud festivalil nähtud etendused mitte rituaalsed lood, vaid päriselu. Publiku ette toodi lihtsad lood, millest oli võimalik aru saada ilma spetsiaalset „parooli“ teadmata, „pidukingi“ jalga panemata.

Tavaliselt oodatakse kunstilt siiski rituaalseid lugusid. Sellega seoses ka

üks põhilisi etteheiteid nüüdiskunstile: see on liiga lihtne. Peaks ikka looma kunsti, mis räägib suurtest tõdedest. Tõsiseltvõetavuse huvides antakse suurtest tõdedest kõnelemise roll lavastust tutvustavale tekstile. Et olla suurem, uhkem ja kõnekam, poogib tekst laval olevale külge paatoslikud ideed, millel pahatihti ei ole laval oleva suuremat pistmist.³

Suurustlev tutvustustekst ei õigusta teemade ja väljenduslaadi muutumist nüüdiskunstis; nõrdimus on suur, kui kavalehel lubatud „maad ja mered“ laval ei avane. See on aga juba lavastusmeeskonna probleem, kui publik on segadusse aetud ja ootused vale koha peale suunatud. Pigem on küsimuseks publiku ja kunstnike arusaamade kokkulangemine kunstikogemuse olemuses, ent kes ja milliste vahenditega selle kokkulangemise nimel tegutseda suudab, on juba omaette teema.

Tõesti, „Uue tantsu“ lavadel olid päris maja, päris supp, popkorn ja ehne tuli. Päris mured. Päris inimesed. Ei paremad ega halvemad. Ei suuremad ega väiksemad. Vaid just sellised, nagu me oleme. Päris ise! Laval ei olnud müüte ega poetiseeritud juhtumisi, vaid lood meist endist ja meie keskelt.

Kann ja Valkeapää tegid laval valmis päris maja. Kruvi kruvi järel vurises puitu – kui magus oli venitatud aja rahulik kulgemine etenduse kontekstis. Ja kui aja kulg oli loomulik, oli seda ka lavastuse kontseptsioon. Kann ja Valkeapää ehitasid maja teise maja sisse. Laval oli justkui pilk kellegi rahulikku kodusesse ellu: väike kööginurgake ja pliidiil podisev supp, vaikne nokitsemine puutööga, intiimne teineteisega suhtlemine. Publikust suuremat häirida laskmata kulges laval ühe paarikese argipäev, kõigi nen-

de rõõmude ja murede, hellushetkede ja mittemõistmistega. Kanni ja Valkeapää lavastuse võluvõti oli lihtne, samas oli sel hubane ja soe atmosfäär, millega vaatajaid kostitati.

Maja ehitamine on meie ühiskonnas teatud turvatunde sümbol. Kuidas siis muidu elu stabiilse kulgemise eest hoolitseda kui mitte omandi abil: omades nii asju, inimesi kui ka töökohti! Teatud iroonianoot kumas läbi ka Kanni ja Valkeapää lavastusest. Kas või jutustamisel tuulest, keda naine majja jääma meelitas ja mispeale tuul vastas, et ei oleks siis ju tuul... Või klišeelikult tuttavas stseenis, kus naine süüdistas meest, et too ei armasta teda, et mehele ei maitse tema söök ja õlu. Või lavastuse lõpul, mil naine, saanud maja valmis, otsustab, et nüüd tahab ta sinna külalisi, palju külalisi.

Tantsu mõistest lähtudes läheks päris keeruliseks seda lavastust tantsuks pidada. Kontseptuaalseks lavastuseks saab seda nimetada küll, aga kas just kontseptuaalseks tantsulavastuseks? Ükski lavastust tutvustav tekst ei väida ka seda, et see peaks olema just kontseptuaalne tantsulavastus.

Ent kes siis ikkagi vajab neid ranget lahterdamisi? Rahastajad? Kunstnikud raha saamiseks? Reklaamindus? Kunsti seisukohalt tundub mõistete-ga pildumine ja kastidesse toppimine ahistamisena. Aja märgid – piiride hägustumine, segunemine ja liikuvus – iseloomustavad kogu meie aega. Ehk võiks juba lasta lahti hirmust, et mingid väärtused lähevad segunemisel kaotsi? Vahest on hoopis vastupidi?

Etendus kunstide pealt on lihtne näha, kui palju on koostöö tihenemi-

Kaja Kann & Juha Valkeapää. „It seems good place to build a house“.



ne erinevate kunstivaldkondade vahel rikastanud etenduskunste tervikuna. Erinevate alade spetsialistid – videokunstnikud, muusikud, näitlejad, tantsijad, visuaalkunstnikud – täiendavad üksteist õppides ja arenedes ning selline koostöö avardab turbokiirusel.

Ka **Fine 5 Tantsuteater** jutustas oma lugusid. Oma ja väga isiklikke, ent nende jutustamise viis oli teistest hoopis erinev. Siin on tantsukunst taas julgelt kahe jalaga maas: kogenud, hästi treenitud tantsijad tõid publikuni ilusa, aega ja ruumi hingatud liikumismaterjali. Tantsijaid oli nauding vaadata. Ent mitte koreograafia ei olnud põhiline, mis lavastuse „Enne kui minna, ma ütlen“ elama pani. Lavastusele andsid hinge tantsijaisiksused ja nende omavaheline suhtlemine.

„Enne kui minna, ma ütlen“ lugu oli iga tantsija jaoks väga eriline. Lavastus tekkis üheksa tantsija, Dmitri Kruusi, Rain Saukase, Simo Kruusemendi, Helen Reitsniku, Eneli Raua, Laura Kvelsteini, Gert Preegeli, Tiina Olleski ja René Nõmmiku meenutus-test seoses Fine 5 Tantsuteatri Laia tänavastuudioga. Äge oli näha tantsijaid kui inimesi – nende emotsioonide ja isikliku tunnetusega karaktereid. Hea oli selles ruumis olla ja jälgida nende omavahelist mängimist ja hoolivalt lähedast suhtlemist. Eestlane on oma loomult ju päris kinnine rahvas, nii et soe lävimine jääb tavaliselt vaid kindlalt koduseinte vahele, kui sinnagi.

Karl Saks ja Millimeter Performance Group.

Kohalolu pitser: eriline

Päris lood tõid lavale ka **Karl Saks** etendusega „**The Drone of Monk Nestor**“ ja **Raido Mägi Millimeter Performance Groupi** lavastuses „**It was good**

while it lasted (feat. Luminoso)“. Nende päris lood tungisid aga veel sügavamale meie, inimeste, vaimsetele, emotsionaalsetele ja füüsilistele tasanditele. See oli eriline kohalolu, mis publikut puudutas.

Karl Saks „**The Drone of Monk Nestorist**“ saab põhjalikult lugeda artiklist „**Karl Saks kõneleb kehaga**“ (Teater. Muusika. Kino 2011, nr 6-7). Saks on siiani eesti tantsumaastikul silma paistnud eeskätt väga tugeva kehatunnetusega liikujana. Käesoleval festivalil etendus „**The Drone of Monk Nestor**“ Haapsalu kultuurikeskuse suures saalis, kusjuures esitaja ja vaatajad olid mõlemad paigutatud lavale, mistõttu vahemaa Karl Saks ja publiku vahel oli väike. Vähene distants tõstis eriti esile Saks intensiivse kohalolu etenduses ja oma keha tunnetamisel. Esitaja pilku ning liigutuste intensiivsust oli sel korral veel võimsamalt tunda.

Lavastusest „**It was good while it lasted (feat. Luminoso)**“ jäi pähe kumise ideaalide kodutust hingest, vanast mehest, kes oli pandud klaaskastis lavale Raido Mägi isikus. Tema olekust õhkus üksindust, allasurutud ängi, lootusetusest tuima ahastust.

„**It was good while it lasted**“ oli sarnaselt Saks „**The Drone of Monk Nestoriga**“ seisundiline lavastus: liikumine oli minimaalne, mõjus esitaja kohalolu – vaimne, emotsionaalne ja füüsiline pühendumine väljendatavale olukorrale, mida andsid edasi rusutult kõssi vajunud keha, silmade nõrk, hajuv vaade ja silmanurgas turritanud murekurrud, mis klaaskasti kitsas spektris valgustuse ja aeglase liigutuste kaasabil nähtavale tulid. Võimalus jälgida väikseid detaile võlus. Üldiselt jäi meelde aga kergelt hämmeldust tekitav küsimus: kas nii ongi? Kas selline

äng ja üksindus ongi selle inimese hinges, kes minust iga päev kaubanduskeskuses või tänaval mööda kõnnib? Kas hinge kodutus on tänase ühiskonna igapäevane nähtus?

Festivali „Uus tants '13” kava oli vaheldusrikas, varieerudes viimistletud kehatreeninguga Fine 5 Tantsuteatri väljenduslaadist Erik Alalooga ja Andreas W tehnoloogilise teatrini. Eesti nüüdistants on teel, liigub rahulikult, ent lubavalt omas rütmis. Eesti nüüdistants kunst kannab ajastu pitserit – on kohal. Valdavaiks märksõnadeks meie tänases nüüdistantsus on mitmekesisus, paljusus – nii käsitletavate teemade kui ka esteetiliste valikute mõttes. Selline pilt haakub hästi meie tänapäevase maailmatunnetusega. Erinevad nägemused võivad eksisteerida kõrvuti ja on väärtustatud vastavalt tõekspida-

mistele ja püüdlustele. Üks mõtteviis ei ole parem või halvem kui teine, on vaid erinev. Ei ole ühte universaalset tõe, vaid palju väikseid tõdesid, mis end vaid iseendale tõestama peavad. Ja sedagi kinnitama toimimisega.

Kommentaariid:

¹ Vaata lähemalt festivali korraldaja Raido Bergsteiniga tehtud intervjuud: Tambet Kaugemaa. Pealelend. – Sirp 4. IV 2013. http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=17760:pealelend-raido-bergstein&catid=3:teater&Itemid=2&issue=3436

² Renate Valme. Estonian contemporary dance 2013 – 2014. Tallinn: In Tiempo, 2013, lk 28.

³ Kirjutatu põhineb Kai Valtna sõnavõtul festivali „Uus tants '13” vestlusringis „Korter” 13. aprillil 2013.

Karl Saks. „The Drone of Monk Nestor”.
Gerli Raadiku fotod



KÕRVALPILKE EESTI NÜÜDIS- MUUSIKALE JA MUUSIKAELULE II

SAALE KAREDA

Murranguteni jõudmiseks ühiskonnas peavad protsessid sageli arenema absurdini, vint peab saama üle keeratud – selleks, et nihkesolev nähtus tõuseks selgelt ja salgamatult inimeste silme ette. Absurdiga kaasneb aga enamasti ka millegi või kellegi ohvriks toomine. Kui kaugel oleme me praegu Eesti ühiskonnas vindi lõplikust ülekeeramisest kõrgkultuuri kandjatele pealesunnitud ebaloomulike loometingimuste ja üldse kultuuri rolli sisulise alavääristamise mõttes (jättes kõrvale loosungid ja fassaadivõõpamised)? Kas me üldse peame minema nii kaugele ja riskima loomepotentsiaali kaotusega? Või oleks meil ehk siiski ka riiklikul tasandil piisavalt oidu hoida seda väärtuslikku ja asendamatu vaimset kapitali, mida praegu veel evime?

Muusika on inimeseks olemise süvamõõtmelise avaja. Uus, loodav süvamuusika otsib habrast tasakaalu kreeni kiskuva ühiskonna üha pingelisemaks muutuvate väljakutsete keerises. Mida survestatum on loomeinimene, seda väärtuslikum võib ühelt poolt olla läbi sügavate sünnipresside sündinud looming, aga teisalt, seda suurem on ka risk teda kaotada. Seisukohta, et vabakutselise loomeinimese elu peaski justkui olema neetult pingeline, et elagu ta pealegi romantismiaja klišeele vastavalt külmas katusekambris, ilma tervisekindlustuse ja muude sotsiaalsete garantiideta, ei tohiks me aga endale XXI sajandil enam lubada. Iga

loomeinimese kaotus oleks meie väike-sele rahvale korvamatu. Kuna kultuuriministeeriumi ei saa praegu kuidagi kohustada tegelema kultuuri säilimise mõttes prioriteediga number üks – et andekad loomeinimesed meie kultuurile loomevõimelistena ALLES JÄÄKSID –, on meie enda empaatiavõimelisus ajal, mil paljud lähevad läbi täieliku tühjuse, ainus kaitse.

Süvamuusika ei ole orhideeala (nagu on tavatsetud saksakeelses bürokraatlikus ruumis pejoratiivselt nimetada humanitaaralaseid) või luksuskaup, sest osana kõrgkultuurist tegeleb ta filosoofiliste põhiküsimustega – Inimeseks olemise mõtte ja tähendusega abstraktsetes võtmes ning inimese ja maailma suhestatusega. Hinge puudutaval muusikal on võime viia kuulaja sügavamatesse teadvuskihtidesse, kui seda võimaldab igapäevane edu- ja saavutuste kultusele orienteeritud elu virvarr. Kiht kihi haaval sügavamale liikudes saab inimene hakata kesken-dunumalt ja avaramalt teadvustama nii iseennast kui ka seda maailma, mida ühiskondlik valitsev mentaliteet arvab end oma nn teaduslikus enesekindluses tundvat, ent millest tavakodaniku tajud on võimelised tegelikult haarama tõesti üksnes kaduvväikest protsenti.

Meelelahutustööstus seevastu ähmastab ja uimastab inimese sügavama eneseteadvustamise võimet, produtseerides sellega rahaorjanduslikul

korral põhinevale ühiskonnale väga „jätkusuutlikult” kuulekat, sügavama analüüsi võimetut ja seega hästi manipuleeritavat lambakarja.

See rahaorjanduslik kord ehk riiklik salareligioon (austria majandusteadlase **Franz Hörmanni** väljend¹) ei jää aga igavesti püsima ning pole põhimõtteliselt vahet, kas praegune agoonia kestab veel aasta, viis või kümme. Me elame keset ühiskondliku ja eetilise paradigma vahetumise sünnipresse, kuulsat sententsi meenutades – rööv(ell)iku jaoks maailmalõppu ning liblika jaoks uue elu algust. Agooniast väljununa määrab meie rahva ellujäämise kultuuri tugevus, sügavus ja kandevõime.

Sotsiaal-eksistentsiaalsest mõõtmest eesti muusikas

Mikk Üleoja räägib 17. mai Sirbi intervjuus „Kultuuri olemus ei mahu Exceli tabelisse”: „Mida aeg edasi, se-

da sagedamini kultuuripõllult karjatusi kostab. Äsja tsiteeriti igal pool **Mari-Liis Lille** sõnavõttu. Kui väga valus on, siis karjatad korra – ja lähed edasi lootuses, et suudad nakatada ka teisi, tõmmata oma kiiluvette veel kellegi.”

Ekstreemse karjatusena mõjus Eesti muusika päevade lõppkontserdil 7. aprillil Mustpeade majas **Tallinna Kammerorkestri** ja **Iris Oja** esituses **Risto Joosti** juhatusel **Eugene Birmani** teos „*Nostra culpa*”, mille päevapoliitilisest taustast ma õnneks midagi ei teadnud, võttes teost vastu puhta lehena ja saades intensiivse elamuse teose abstraheritud sotsiaal-eksistentsiaalsest sõnumist. Hiljem alles jõudis minuni kogu selle teema ümber üles keerutatud tolm ja ebavajalikud moonutatud reaktsioonid. Kahju, et kõik see tekitas inimestes eelarvamusi ja takistas paljudel teosega kontakteerumast. Massimeedia rafineeritud võtted ei jäta ju

Eesti muusika päevade lõppkontsert 7. aprillil 2013 Mustpeade majas.

Esiplaanil vasakult: solist Iris Oja, helilooja Eugene Birman, „*Nostra culpa*” sõnade autor Scott Diel ja dirigent Risto Joost.

Mait Jürriado foto



midagi ega kedagi oma huvides ära kasutamata ning seda võiks lihtsalt läbi näha, laskmata end intriigidest mõjutada. Teosesse kanaliseeritud eksistentiaalne meeleheide olukorra pärast, kuhu on sattunud lugematud inimesed majanduskriisi tingimustes², väljapääsmatuse inimesi lõmastav äng kontrapunktis groteskiga riiklikul tasandil ja meedias – see pinge ja pingest tekivad pursked olid antud edasi ehedalt, ülidramaatiliselt, tugevate värvide, äärmuslike kontrastide ja dünaamika-ga. Iris Oja soolopartii esitus oli kül-mavärinaid tekitavalt vahetu ja jõuline, see läks läbi lihast ja luust... Tallinna Kammerorkester Risto Joosti juhatusel vapustas ja raputas võrdväärset solistiga. Ning taevast halasta – miks küll peaks kinni jääma mingisse Twitteri intsidenti, kui teos räägib globaalse ulatusega veritsevast haavast inimkonna kehal... Väljapääsmatusse olukorda pole sattunud mitte ainult mingid luuserid kusagil Kreekas, vaid ka inimesed meie endi keskel. Kes veel ei näe – tehke palun silmad lahti ja vaadake!

Samal kontserdil kõlanud **Páll Ragnar Pálssoni** hoopis teist laadi teos „**Rahu ülemvõim**“ kõnetas mind sama intensiivselt kui Birmani „*Nost-ra culpa*“. Selle sisekaemusliku teose inspiratsiooniallikaks on pingeväli, mis tekib Kirde-Eesti põlevkivituha mägede radioaktiivse destruktiivsuse ning Kuremäe nunnakloostri palve keskendunud harmoonia taasloomise vahel. Kõrgema sagedusega energia suudab absorbeerida ja transformeerida madalamasageduslikud nähtused, sellega on seletatav, et saastatud piirkonnale vaatamata kasvab kloostri põldudel kõik hästi. Sonoristlike vahenditega olid need seestpoolt hõõguvad tuhamäed edasi antud nii veenvalt, et

kangastusid lausa visuaalselt. „Rahu ülemvõimu“ algushetked meenutasid korraks Stockhauseni „Helikopterkvartetti“, seejärel samuti viivuks Ameerika päritolu Saksamaal elava helilooja Jay Schwartzi hüpnootilise sisendusjõuga intensiivseid, justkui endasse imevaid kõlavälju. Sugestiivne „Rahu ülemvõim“ kulges aga mööda oma vääramatut arenguloogikat ning pani end peenekoelise transformatiivse dünaamikaga keskendunult kuula-ma esimesest noodist viimaseni.

Kõigi EMP lõppkontserdil (nn si-semaiste väliseliloojate ja välismaal elava eesti soost helilooja) esiettekan-dele tulnud teoste puhul sümptatiseeris mulle nende heliloojate tundlik so-siaalne närv, mis avaldus teoste kont-septsioonis. Kuidas ja kas see kõigi puhul ka muusikas kajastus, on oma-ette küsimus. USAsse kümne aasta eest elama asunud **Jonas Tarmi** Araabia kevade ohvritele pühendatud „**Peal-kirjud / Headline Hues**“ peegeldab üheksateistaastase looja andekust ja originaalsust, siiski kõige rohkem ker-kis minus seda teost kuulates esile kü-simus, mis suunas liigub noor heliloo-ja edasi. **Rodriguez-Caballero** „**Music for a Mushroom Cloud/ Muusika seenpilvele**“ kava-annotatsioon kõ-netas samuti, võiks öelda, et praeguse aja sõlmteemadega, nagu „Wir können nichts ändern, bis wir es akzeptieren“ („Me ei suuda midagi muuta, enne kui me pole seda olukorda aktsepteerinud“ – C. G. Jung) ning „meie vaimu sügavused sillutavad meile raja“, teos ise oli aga kahjuks muusikaliselt kah-valtu ja difuusne.

Tähelepanuväärseks jääb aga fakt, et kõik need heliloojad, kellelt EMP oli tellinud lõppkontserdiks teose ja kes ei ole praegu Eestis elavad siin sündinud

loojad, olid tundnud vajadust reageerida ühel või teisel moel praegusele keerulisele ajale ja ühiskonnas toimuvatele muutustele. Selles väljendub nende kui loojate ja mõtlejate selgelt äratuntud kaasvastutus selle reaalsuse eest, mida me kollektiivselt päev-päevalt taasloome.

Samal ajal hämmastas mind väga, et sel talvel ja kevadel esiettekandele tulnud nn kodueesti heliloojate loomingu puudus täiesti sotsiaalne tundlikkus. Mitte et nüüd iga helilooja peaks kampaania korras hakkama selle teemaga rinda pistma. Subtiilse helikeele ja tunnetusega heliloojate puhul see ilmselt ei olegi võimalik, neil on teised väga olulised ülesanded. Aga siiski, mitte ühtki teost, kust aimuks kaasvastutuse varjundit ühiskondlike protsesside mõttes või madalat valuläve selle suhtes, mis toimub meie rahva ja kultuuriga! Just nagu toimuks kollektiivne pea liiva alla pistmine... Kontrast – ehk EMP 2013 motoks valitud „kõrvu-

tus” sõna otseses tähenduses – tundus nii terav, et sundis selle küsimuse üle lähemalt juurdlema. Ühe selgituse annab **Helena Tulve** Klassikaraadio „Helikaja” saates 6. aprillil, öeldes, et kuna tuleme sellisest ajast, kus polnud võimalik reageerida sotsiaalsetele või poliitilistele oludele, neid polnud võimalik muuta, siis tuli süüvida iseendasse. Ning et seetõttu puudub see mõõde ka praegusest uuest muusikast. Samas tuleb lisada, et heliloojaist on vähemalt **Märt-Matis Lill** intensiivselt ja pidevalt ajakirjanduses sõna võtnud ühiskonna valuprobleemide kohta ning Lille korraldatud EMP kultuurifoorum „**Eetikast kultuuris 2**” tõi seekord kastaneid tulest välja kodueestlaste sotsiaalse tundlikkuse mõttes. Samas oli tol kultuurifoorumil üles astuva seltskonna kõneldu mu jaoks ühiskonnas toimuvaid käärimisprotsesse silmas pidades piltlikult väljendudes pealispinda mööda liuglev.

Kui otsisin tundliku sotsiaalse när-

Hetk sarja „Heli ja keel” lõppkontserdilt Tallinnas Hopneri majas 18. mail 2013.

Vasakult : Diana Liiv, Olga Voronova, Leho Karin ja Madis Metsamart.

Malle Maltise foto



viga heliloojaid eesti nüüdismuusikast, lisaks **Arvo Pärtile**, kes ju teatavasti pühendas kogu oma 2006/07 hooaja ettekanded Anna Politkovskajale, **Neljanda** sümfoonia Hodorkovskile, teose „**Da pacem Domine**” Madridi terrorirünnaku ohvritele jne, siis hakkas viimaste aastate loomingus silma kolm teost. Need on **Erkki-Sven Tüüri Sümfoonia nr 7 „Pietas”** (2009), pühendatud Tema Pühadus XIV dalai-laamale Tenzin Gyatsole ja tema eluaegsetele püüdlustele (teoses on kasutatud Buddha, püha Augustinuse, Mahatma Gandhi, ema Teresa, Jimi Hendrixi, Deepak Chopra tekste), **Toivo Tulevi „Aglow /Kuma”** (2012), mille tekstis kõlavad nende 51 tiibeti mehe ja naise nimed, kes on Tiibeti kallal toimepandava vägivalda protestiks end põlema süüdanud viimase kolme ja poole aasta jooksul, ning **Märt-Matis Lille „When the buffalo went away”** (2007). Lille „When the buffalo”, mis on autori sõnul katse kirjeldada muusika kaudu ühe kultuuri väljasuremist, puudutab praeguse eesti kultuuri valuteemade kontekstis kõige vahetumalt, sellest kostub sügavale lõikavat valu meie enda rahva ja kultuuri kestma jäämise pärast. Et teos kõlas ka sarja „Heli ja keel” viimasel kontserdil „Jaan Kaplinski ja Märt-Matis Lill” Tallinnas 18. ja Tartus 19. mail, on põhjust seda siinkohal esile tõsta. Teose sõnum, mis väljendub tekstis *Kui piisonid läksid ära/ vajus mu rahva hing alla /ja ei suutnud enam üles tõusta. / Pärast seda ei juhtunud enam midagi* (loe eesti praeguses kontekstis: „kui meelelahutus sööb ära kõrgkultuuri, nii et rahva hing vajub alla, siis...”), on muusikasse kirjutatud sellise sugestiivsusega, mis läheb läbi kõigi teadvuskihtide sinna kõige sügavamale, olemise juure juurde, kus paistab alasti ja halastama-

tus aususes asjade algus ja lõpp. See on langemine sügavikku, teadmata, kas vabalangemisele järgneb übersünd või hukk...

Läbides absoluutset tühjust, nullpunkti, võib avaneda uus perspektiiv, uuele tasandile minek. Helid on siinse reaalsuse taas- ja uueks loomisel olulised, kui peavoolu teadus seda praegu veel adub. Nii nagu regilaul on olnud meie rahva identiteedi kandjaks läbi aastatuhandete, ja seda erinevate võõrvõimude kiuste ning võiks lausa öelda – see oli meie rahva alateadlik ellujäämisstrateegia –, nii võib aidata meil kõrgkultuuri banaliseerimise ajastul sellest pealesurutud lamestamisest läbi minna meie seni õnneks kõigele vaatamata siiski elujõuline süvamuusikakultuur ning mitmekülgne, rikkalik ja süvitsiminev uus muusika paljudelt andekatelt heliloojatelt.

(Järgneb)

Kommentaariid:

¹ „Riiklik salareligioon” – religioon sellepärast, et inimesed sellesse rahasüsteemi usuvad ja niimoodi sellele jõu annavad; salajane sellepärast, et rahasüsteemi tegeliku olemuse analüüsimine on ikka veel tabu, ning riiklik sellepärast, et see salareligioon on riiklikult meile kõigile peale surutud (mälu järgi resümeeritud ühest Franz Hörmanni ettekandest). Vt ka näiteks tasuta netipublikatsiooni tema raamatust „Das Ende des Geldes” („Raha lõpp”): http://www.franzhoermann.com/downloads/20110810-das_ende_des_geldes.pdf või tema veebilehte: <http://www.franzhoermann.com/>.

² Vt näit <http://www.epl.ee/news/arvamus/sotsioloog-david-stuckler-eelarvekarped-viivad-enesetappudeni.d?id=66152026>

ÕNNELIK TAMBERG

IVALO RANDALU

Dokumentaalfilm „*Epikuurlase õnnelik teekond / Eino Tambergi 6 episoodi*” (Laada Productions, 2013, 50'08”). Autor: **Timo Steiner**. Režissöör: **Ülle Õun**. Montaaž: **Rasmus Lill**. Produtsent: **Ruth Alaküla**.

Sisuliselt kujutab film endast Eino Tambergi jutustust sellest, kuidas olla õnnelik. Pole midagi didaktilist, mõistetavaks saab aga, et peaaegu kõik on enda teha ja mentaalsete eelduste kõrval peab tingimata olema ka soodne keskkond – väetada saab vaid peenart, mis olemas (ja mida ta koos koolisõpradega sõna otseses mõttes ja ulakal kombel kunagi ka tegi).

Einol oli aruka isa ja sakslannast bonnega tore kodu, oldi nõmmekad. Omalt poolt meenutamegi, et Tallinna toonase satelliitlinnana kujunes Nõmme 1930-ndatel asumiks nii kultuurieliidile (Marie Under ja Artur Adson, Paul Keres, botaanik Teodor Lippmaa jt) kui ka asistele eesti inimestele, nagu näiteks Tallinna sadamakapteni ja reederi Toomara perele, peaaegu Tambergite üleaedsetele (ENSV aegu kolisid Kaare tänava ümbrusse teised inimesed).

Mõni ime, et sealne kasvulava Nõmme gümnaasium tõusis kõrgtasemele, mida jätkus visalt ka sõjajärgsesse aastatesse. Kus mujal veel võisid aastakäikudesse 1927–1930 kuulunud poistekambast sirgunud hilisemad muusikaloolane ja tõlk Vidrik Kivilo, keelemees Valmar Hallap, teatraal Kulno Süvalep, arhitekt Boris Mirov,

kirjanik Lennart Meri ja akadeemik Endel Lippmaa väärttulevikuks paremini küpseda? Huvituti kirjandusest (eriti luulest ja luuletamisest), teatrist, muusikast ja filosoofiast. Nende poiste ritta paigutus noorimana Eino Tambergki, kes koos Hallapi, Süvalepa ja Miroviga löid „Epikuurlaste ringi”, kirjutasid ladinakeelseid oode rõõmule, harisid end romantilise aatelisuse suunas ning koostasid tagatipuks tegutsemisjuhendi kogu eluks. Seda täideti pretsedenditu järjekindlusega ja sellest jutustabki ta nüüd kaheksakümneselt. Sest loomulikult ammutati Epikurose tarkusest just seda osa, mis tõelist õn-





Sic vita nostra
felix est...
Harri Rospu foto

ne toidab. Selliseid episoodid film sisaldabki ja peatub lustimistel veel tema elu viimasel, 2010. aastal.

Pildiline kate pärineb kaheksa operaatori kaamerast. Vaataja jaoks pole oluline, millise episoodi keegi filmis, ühte sulatavad need kogu teost läbiv vana mehe vaikne hääl ning kenasti paigutatud sümbolid (kasvõi punutud lillekorv, mis ei mõju õiterohkes aias

sugugi magusalt). Haaravad episoodid ise (ka lavastuslikud), mis on oma leebes tonaalsuses tõesti võluvad: väike-mehe kodutänaval ja puu otsas, eriti äsja muretsetud pianiinol ettevaatlikult helisid uudistamas; helilooja lastega hullamas, ringmängus ja koos laulmas; „Für Elise“ ootamatu kõlamine ühest Pika tänava aknast ja tundmatu tütarlapse vaikse laulu südamepõhja võtmi-

ne Pariisi metroos (armastabki lihtsaid tundeausaid laule ja laulmist) jm. Vaid külapeo atmosfäär mõjub steriilselt, Tamberg ei sulandunud päriselt rahva hulka. Samas, millega algustitris välja kuulutatud 6 episoodi piirnevad, pole alati selge ega olulinegi – kõigi ja kõige ühiseks nimetajaks on armastus, tolerants ja ilujanu (isegi nn stalini küünalde efekt meenus talle sõjapäevilt). Meeldiv oli kaamera respekt kalmistul, kus abikaasa Maire rääkis napsõnaliselt (ikka väljapeetult kaadri taga) Eino viimastest minutitest. Lavastuslikult aga väärib küünlaid rõdustseen, kus Cyranoks kehastunud autor sosistab fraaside kaupa luulesaamatule Christianile ette tekstilõike. Toredaid leide on muidki.

Timo Steineri käivitatu on pärast Dorian Supini Elleri-filmi juba teine käesoleval aastal valminud muusikaline dokumentaaltaies (vt ka TMK 2013, nr 4). Teostuselt ühtviisi mõjuvad, kuid siiski sootuks erinevad juba selle poolest, et Ellerist räägivad kaas-konksed, Tamberg aga jutustab endast ise. Enamgi veel, ega Tambergi rohkest loomingust ülevaadet pakuta, õigupoolest pole sellest sõnagi, fookuses on inimese enda juhitud erakordne sise-mine harmoonia, sealjuures ilma vähi-magi enesekergitusega. Ta ei räägi see-ga ka loomepiinadest ega -rõõmudest, kuigi vähemalt balleti „Joanna tantata“ kirjutamisel neid lihtsalt pidi olema; ta nimelt jõudis juba esimese poole par-tituuriga niisuguse dramaatilise pin-geeni, et selle lõpuni viimine nõudis ti-taanlikku jõudu.

Jutuks tulnud filmide võrdluses on siiski suurimaks erinevuseks ühe ob-jektiivsus („rääkivad pead“, rohke fo-tomaterjal), teise subjektiivsus, mis tin-gis ka erineva pildikeele ja kujundite

ringi. On ka sarnasusi. Kõigepealt roh-ke kaadritaguse muusika kasutamine, samuti mõned kompositsioonilis-tä-henduslikud võtted. Supin raamis oma filmi Brodski luulega, Steiner laseb sa-mamoodi Tambergil ümiseda Petõfi sõnadele loodud laulu „Tuul viib õil-melt lehe ära“; esimene viitab Elleri kohale ühiskonnas (eeskätt õpilaste silmis), teine armastusele, selle kustu-matusele südames. Mõtteliselt pakub Steiner veel ühe korduse: rõõmuõpe-tuse Eino koolipõlvest, selle 11-punkti-lise „Õnneliku elu teesid“ tähttähelise dokumentaalse esitusena veel pärast lõputiitreid. Ja seejärel ütleb Tamberg: „Olen kogu elu õnnelik olnud.“ Nagu häbenedes (tegelikult olematut) pateetikat, lisab Steiner n-õ topeltkooda, sa-muti kooliaegadest „laenatud“ episoo-di sõnnikuhunniku õhkimisest Endel Lippmaa juhtimisel, saateks jälle Eino sõnad, üldse viimased selles filmis: „See sõnnikusadu oli väga veetlev!“ Tõepoolest, nõnda jagus väetismater-jali ka naabrite peenardele. Tobe pauk, ent metamorfoosiks ja punktiks filmile sobib hästi: need „peenrad“ ootavad ju istikuid, eks?

P.S. Soovitan enne, aga eriti pärast filmi nägemist lugeda Helju Taugi vestlust Tambergiga ajakirjas Teater. Muusika. Kino 1990, nr 6 või kogumikust „Vas-tab...“ (Sihtasutus Kultuurileht, 2005).

RICHARD WAGNER – 200 aastat sünnist, 130 aastat surmast

INGLID, ARMATAJAD JA KANGELASED

LIIS KOLLE

Möödunud aasta lõpul saja aasta juubelit tähistanud põneva ja heitliku ajalooa **Berliini Saksa Ooperi (Deutsche Oper Berlin)** repertuaaris on Richard Wagneri juubeliaastal helilooja kõik Bayreuthis mängitavad muusikadraamad. Siinkirjutaja külastas uuemaid lavastusi.

„Rienzi, tribuunidest viimane“. Suur traagiline ooper viies vaatuses. Muusikajuht: **Sebastian Lang-Lessing**. Lavastaja: **Philipp Stölzl**. Kaaslavastaja: **Mara Kurotschka**. Lavakujundajad: **Ulrike Siegrist** ja **Philipp Stölzl**. Kostüümikunstnikud: **Kathi Maurer** ja **Ursula Kudrna**. Videolahendus: **fettFilm**. Koormeister: **William Spaulding**. Osades: **Rienzi – Torsten Kerl Uri Burger**, **Irene – Manuela Uhl**, **Steffano Colonna – Tobias Kehrer**, **Adriano – Daniela Sindram** jt. Esmalavastus 20. oktoobril 1842 Dresdenis; esietendus Berliini Saksa Ooperis 24. jaanuaril 2010, nähtud etendus 18. jaanuaril 2013.

„Lohengrin“. Romantiline ooper kolmes vaatuses. Muusikajuht: **Donald Runnicles**. Lavastaja: **Kasper Holten**. Lavakujundus ja kostüümid: **Steffen Aarfang**. Valguskujundus: **Jesper Kongshaug**. Koormeister: **William Spaulding**. Osades: **Heinrich Linnupüüdja – Günther Groissböck**, **Lohengrin – Klaus Florian Vogt**, **Elsa – Ricarda Merbeth**, **Telramund – Gordon Hawkins**, **Heerold**

– **Bastiaan Everink**, **Ortrud – Christine Goerke** jt. Esmalavastus 28. augustil 1850 Weimaris; esietendus Berliini Saksa Ooperis 15. aprillil 2012, nähtud etendus 16. märtsil 2013.

„Tristan ja Isolde“. Tegevus kolmes vaatuses. Muusikajuht: **Donald Runnicles**. Lavastaja: **Graham Vick**. Lavakujundus ja kostüümid: **Paul Brown**. Valguskujundus: **Wolfgang Göbbel**. Koormeister: **William Spaulding**. Osades: **Tristan – Stephen Gould**, kuningas **Marke – Günther Groissböck**, **Isolde – Violeta Urmana**, **Kurwenal – Samuel Youn**, **Melot – Jörg Schörner**, **Brangäne – Jane Irwin** jt. Esmalavastus 10. juunil 1865 Münchenis; esietendus Berliini Saksa Ooperis 13. märtsil 2011, nähtud etendus 17. märtsil 2013.

„Parsifal“. Lavaline müsteerium kolmes vaatuses. Muusikajuht: **Donald Runnicles**. Lavastaja: **Philipp Stölzl**, kaaslavastaja **Mara Kurotschka**. Lavakujundus: **Conrad Moritz Reinhardt** ja **Philipp Stölzl**. Kostüümikunstnik: **Kathi Maurer**. Valguskujundus: **Ulrich Niepel**. Koormeistrid: **William Spaulding** ja **Christian Lindhorst**. Osades: **Amfortas – Thomas Johannes Mayer**, **Tituel – Stephen Bronk**, **Gurnemanz – Liang Li**, **Parsifal – Stephen Gould**, **Klingsor – Samuel Youn**, **Kundry – Violeta Urmana** jt. Esmalavastus 26. juulil 1882 Bayreuthis; esietendus Berliini Saksa

Ooperis 21. oktoobril 2012, nähtud etendus 1. aprillil 2013.

Berliini Saksa Ooperil on alates käesolevast hooajast uus intendant, dramaturg Dietmar Schwarz. Ta tuli Baseli teatrist, kus tema ooperidirektoriks oleku ajal kujunes välja heatasemeline, innovatiivne ja Šveitsi piiridest väljaspoolgi rohkelt tähelepanu äratanud muusikateater. Saksakeelse ruumi mainekaima erialaajakirja *Opernwelt* kriitikute žürii andis Baseli teatrile nii aastal 2009 kui 2010 aasta ooperimaja tiitli. Schwarzi Saksa Ooperi infoajakirja jaoks portreeterinud ajakirjanik Sigfried Schibli ei välista, et just see tunnustus tõi kutse Berliini. Schwarz arvas õigesti, et rohkem kui suured nimed võiksid Baseli publikut köita noored või ooperi alal mitte veel nii tuntud „no names”. Seal edu saavutanud lavastajad Philipp Stölzli, David Herrmanni ja Jan Bosse angažeeris ta Berliini kohe esimeseks hooajaks, mis pole veel lõppenud, kuid juba võib rääkida elavnemisest. Selles on suur osa tühjaks jäänud puutöökotta tekkinud eksperimentaallaval, kuhu dramaturg Dorothea Hartmann planeerib põhiliselt lastele ja noortele mõeldud projekte, tihti sihtrühma aktiivsel osavõtul.

Pealinna suurim ja kogu Saksamaal Müncheni järel vaid napilt suuruselt teine ooperimaja oli Schwarzi saabudes mitte enam päris katastroofilises, kuid kroonilist finantspuudujääki ja säästusundi arvestades mitte ka õitsvas seisus. Meenutame: Berliini Saksa Ooperi, Lääne-Berliini ainukese subventsioneeritud muusikalava sära tuhmus pärast legendaarse Götz Friedrichi lahkumist, kes juhtis teatrit 1981. aastast kuni oma surmani 2000. aastal. Õieti hakkas ta oma tähtsust kaotama

juba varem, pärast Saksamaa taasühinemist. Kuna kahe Berliini asemel oli jälle üks, hakkas linna ooperielus taas esimest viiulit mängima Berliini Riigiooper *Unter den Lindenil* – eelkõige Daniel Barenboimiga seostuv ajalooline esindusasutus, mis asukohagi poolest kuulub tähtsate ajaloo- ning kultuuriobjektide kompleksi (Museumsinsel, Humboldti ülikool, toomkirik jmt). Aastatuhande vahetus tõi Hiiobi sõnumi: Saksamaa pealinn on ebaõnnestunud rahapaigutuste tõttu kaelani võlgades ja peab alustama kärpimisega, kus aga saab. Tekkis diskussioon, kas Berliinile on vaja kolme ooperimaja ning kui ei, siis milline neist sulgeda. Kuna Riigiooperi läheduses asuval, palju väiksema eelarvega Koomilisel Ooperil on n-ö oma nišš (kammerlik lava, perfektse vokaali asemel rõhuasetus näitlejameisterlikkusele, teoste esitamine saksa keeles), siis tundus, et ohvriks võibki langeda Riigiooperit osaliselt justkui dubleeriv Saksa Ooper.

Pärast mõnda üleminekuhooaega, mil Udo Zimmermann püüdis uppuvat laeva, nagu maja tollal nimetati, päästa küll innovatiivse repertuaaripoliitika, küll atraktiivsete isiksuste kaasamisega, võttis aastal 2004 teatepulga üle varem Kieli ooperit juhtinud Kirsten Harms. Tema tegevust saatis algusest peale vali kriitika. Läks üksjagu aega, kuni provintsist tulnu pealinna mastaapide ja pidevalt meedia huviorbiidis olemisega kohanes. Asudes jõuliselt kõrvaldama mängukavast Götz Friedrichi lavastusi ja asendama neid mitu kaliibrit nõrgemate tegijate omadega (proua Harms pole ka ise lavastajana päris esimese liiga mängija), kaevates „oma” reana välja teoseid, mis kriitikute arvates oleksid võinud teenitult edasi unustuse hõlmas puhata

– nende sammudega tõmbas ta enda peale pärast Zimmermanni hooaegu veel järele jäänud fännide pahameele.

Harmsi „valitsusaega” jääb küllap Preisimaa suurim ooperiskandaal, Mozarti „Idomeneo” etenduste äkiline peatamine terrorismikahtluse ajal 2006. aastal ning tugevdatud turvameetmetega edasimängimine koos lõputute meediadebattidega (huviline leiab juhtumi kirjelduse Eesti Ekspressis tol aastal ilmunud siinkirjutaja artiklist). Intendant väljus epopööst pigem võitjana ja nagu igasugune avalik tähelepanu, tuli see ka ooperimajale kasuks, kasvõi seetõttu, et igäüks tahtis „ohtlikku” lavastust oma silmaga näha. Ka siinkirjutaja sisenes ooperisse sel õhtul turvavaravatest, mida on muidu kogunud vaid lennujaamades ning Jeruusalemma kaubanduskeskuses (kuid mis, uskumatu küll, puudusid näiteks kantsler Merkeli Saksamaa Euroopa Liidu eesistumise puhuks peetud vastuvõtul, kus olid kohal kogu Euroopa poliitikatipud). Nii-sugustes kogemuse puudumise tõttu juhtunud „apsakates” ei saa siiski süüdistada ainult proua Harmsi, sest pärast mitme „kõvema” tegija loobumist võttis tema kriisiolukorras tegutsemise väljakutse vastu. Aktiiva poolele kuuluvad näiteks uue marketingi kontseptsiooni väljatöötamine, Berliini Ooperi sihtasutuse loomise järel maja edasi eksisteerimise kindlustamine ja *last but not least* tõsiasi, et tegu oli üldse esimese naisintendandiga Berliini ooperiajaloo. Valgesse riietuda armastav daam osutus mooramaameheks, kes tõi tulest välja mitmed kastanid, millel Dietmar Schwarz nüüd hea maitsta laseb.

Uue intendandi stardile andis hooгу juurde ka konkurentsi „välja lülitamine”. Riigiooperi maja saneerimise lõpptähtaega on juba kaks korda edasi

lükatud ja nii peavad austatud maestrod Daniel Barenboim ja Jürgen Flimm vastupidi esialgsetele plaanidele tähistama Wagneri aastat ikka veel avarii-korteris Schilleri teatris, sõnateatriks ehitatud hoones, mis kõigele lisaks asub veel Saksa Ooperi vahetus läheduses! Kuigi sealgi peetakse iga-aastast Wagneri festivali ja äsja toodi välja tetraloogia viimane osa, ei saa hoiduda nentimast, et ühe õnnetus on teise õnn. Kui veel mõne aasta eest jättis Berliini kolmest ooperiteatrist kõige innovatiivsema ja atraktiivsema mulje Koomiline Ooper, seda eelkõige samuti käesolevast hooajast intendandiks saanud Barrie Kosky lavastustega, siis praegu äratav enam huvi siiski Saksa Ooper. Koomiline Ooper oma kammerliku saaliga pole ka sobivaim Wagneri lava ja õigustatult pole Kosky Wagnerit selgi aastal lipukirjaks valinud, ehkki eelmise intendandi, Zürichisse lahkunud Andreas Homoki „Nürnbergi meisterlauljaid” seal mängitakse. Nii on Wagneri aastal trumbid kindlalt Saksa Ooperi käes. Loodetavasti saab healt stardipositsioonilt alguse uus tähelend.

Teater ei asetanud juubeliaasta sündmuste raskuspunkti mitte Wagneri sünnipäevakuusse maisse (sinna on planeeritud vaid „Lendava Hollandlase” algversiooni kontsertettekannet), vaid märtsi, mil mängiti kokku kümme etendust Wagneri muusikadraamasid ning toimus sümposion, kus teadlased, kriitikud, dramaturgid ja lavastajad arutasid tänaseid suundumusi Wagneri tõlgendamisel. Juhuslikult õnnestus mul vaadata nelja lavastust teoste kirjutamise järjekorras, sinna vahele saatürdraamana veel „Nibelungi sõrmuse” ainetel sündinud noorteprojekti (vt Muusika 2013, nr 5).

„Rienzi“

Wagner esineb Saksamaa suurte ooperiteatrite mängukavas pidevalt, ka Deutsche Oper hoiab repertuaaris kõiki nn Bayreuthi kaanonisse kuuluvaid teoseid. Kuid „Rienzi“ (esiettkanne Dresdenis 1842), mida helilooja ei lubanud oma festivalil mängida ja mille loomist ta hiljem üldse kahetses, on seal haruldane külaline. Ehkki tegu pole veel selle osava meistriga, keda tunneme alates „Lendavast Hollandlasest“, ja „Rienzi“ muusika meenutab rohkem itaalia ja prantsuse ooperit kui hilisemat Wagnerit, on suur osa sellest igal juhul kuulamist väärt. Teose saamisloogu ning edasine saatus ei jää taustainfo põnevuselt ja rikkuselt alla järgnenud teostele. Ajaloolisest isikust,

Itaalia XV sajandi rahvatribuunist Cola di Rienzost oli XIX sajandi algupoolel saanud ülipopulaarne kirjanduslik kangeline, eriti tänu Edward Bulwer-Lyttoni teosele „Rienzi, or The Last of the Tribunes“ (1835), mis ajaloolise romaani kuues käsitles oma kaasaja poliitilisi konflikte. Kui aine algallikas, „anonüümse roomlase“ kroonika, käsitles Colat karismaatilise juhi ja visionäärina, ei salanud ka tema isiksuse vastuolulisust, juhtimisvigu ja ülisuurt võimujanu, siis Lord Byron oma „Childe Haroldi palverännakus“ (1812–1818) õilistab ta Rooma muistse hiilguse taastoojaks, türannia alt vabastajaks. Bulwer-Lytton toetus mõlemale allikale ja ühendas oma romaanis need aspektid. Tema „Rienzi“ saksakeelsest

„Rienzi, tribuunidest viimane“. Berliini Saksa Ooper, 2010.

Bettina Stöfi foto



tõlkest (1836) saavad mitmed autorid (teiste hulgas Friedrich Engels) 1848. aasta märtsirevolutsiooni eel inspiratsiooni draamateoste loomiseks, kuid pole teada, kas Wagner (juba siis iseenda libretist) neid luges. Tema libretos on leitud sarnaseid jooni inglise kirjaniku Mary Mitfordi juba 1828. aastal ilmunud näidendiga, kuid nendegi seoste jaoks pole tõestusmaterjali. Küll aga on teada, et helilooja asus ooperi teksti looma kohe pärast romaani lugemist, ajalooliste allikatega tutvumata. Ta toetub põhilises Bulwer-Lyttonile, kuid tihendab ja lihtsustab (näiteks „sulatab“ ta Rienzi kaks valitsusaega üheks), nii et jääb segaseks, mis motiividel seal poliitilised jõud, rahvas, aadel, kirik ja keisririik, õigupoolest tegutsevad. Tema Rienzi on idealistlik vabadusvõitleja, kes astub vastu despootlike aadliperekondade omavolile. Kui ajalooline Rienzi kaotas lõpuks kõik oma poolehoidjad ja lihtsalt lintšiti ära, siis Wagneril sureb ta kangelassurma põlevas Kapitoolumis. Wagneri „Rienzi“ kannab žanrimääratlust *grand opéra* ning erinevalt romaanist on kangelase eraelu viidud miinimumini. Tribuun ütleb: „Rooma on minu pruut“, kuid samal ajal näib tema armastus oma õe Irene vastu ületavat hariliku vennaarmastuse piire. Ka Irene on dilemma ees, kas jääda lõpuni truuks venna poliitilisele missioonile või põgeneda koos oma armastatud Adriano, Rienzi vaenlase di Colonna pojaga. Õde otsustab surra koos vennaga ja avab nii Wagneri naistegelaste rea, kes end mehe lunastuse nimel ohverdavad.

Üks põhjus, miks helilooja peaaegu kohe pärast „Rienzi“ lavaletulekut teosest distantseerus, on kindlasti uue kangelastüübi, nn antikangelase ilmumine XIX sajandi kunsti: lõhestunud,

võõrandunud, kahtlev, võimetu tegutsema (Wotan!). Osaliselt „Rienziga“ paralleelselt sündinud „Lendav Hollandlane“ (esiettekanne 1843) esindab juba seda tüüpi. Traditsiooniline positiivne kangelane taandus triviaal- ja ideoloogilisse kirjandusse, mis pidi mõjutama ja mõjutaski masse. Noor Adolf Hitler sai 1905. aastal Linzis „Rienzist“ sellise elamuse, et teos hakkas mängima võtmerolli tema edasise fataalse poliitreligiooni kujunemises (kirjast sõbrale: „Suurejooneliste, haaravate piltide kaudu näitab ta mulle saksa rahva tulevikku“). Tõesti, Hitler identifitseeris end tugevalt (Wagneri) „Rienziga“ ja Saksamaad Rooma riigiga, kasutades samas teda ennast nii vapustanud muusika sugestiivset jõudu rahvahulkade manipuleerimiseks. „Rienzi“ avamäng, veel tänapäevalgi populaarne sümfooniakontsertide kavades, kujunes natsionaalsotsialistide mitteametlikuks hümniks, mis kõlas parteikogunemistel. Ooper inspireeris füürierit kolossaalseteks lavastatud paraadideks ja sealt „laenas“ ta natside tervituse („Heil Rienzi!“). Kas nägi ta ette ka oma lüüasaamist? Hitleri lemmikooperiks on peetud „Lohengrini“, kuid „Rienzi“ mängib tema biograafias märksa suuremat rolli. Seda ilmselt Charlie Chaplin ei teadnud, muidu oleks ta ehk oma geniaalse „Suure diktaatori“ (1940) õhupall-maakeraga mängimise stseenis kasutanud „Rienzi“ avamängu „Lohengrini“ oma asemel.

Stsenograafiharidusega **Philipp Stölzl** (sündinud 1967) on praeguseks lavastanud kümmekond ooperit. Enne seda tegutses ta maineka ja pärjatud muusikavideote ja reklaamiklippide loojana (nt videod Madonnale, Rammsteinile, Gianna Nanninile) ning

hiljem tegi ka mõned mängufilmid, näiteks Eestiski jooksnud „Goethe!“. Vahest seetõttu mõjub tema teatrikeel tänapäeva ooperilavastuse üldpildis valitsevate nn suurte kujundite taudal märksa realistlikumalt. Stölzl keskendub inimestele ja nendevahelistele konfliktidele. Seejuures on tema Rienzi ühemõtteliselt vana Adolf ise ning see toimib. Avamängu ajal teeb lavastaja viipe Chaplinile, lastes peategelast dubleerival atleetlikul tantsijal (dünaamiline **Uri Burger**) esitada jõulist, suurepäraselt muusikaga sobivat koreograafiat ruumis, mis kriitikust kolleegi Jan Brachmanni teada kujutab Hitleri Obersalzbergil asunud töötuba (lavakujundus lavastajalt koos **Ulrike Siegertiga**). Gloobusega küll palli ei mängita, ent ta on kohal. Lavastuse teljeks on meedia kaudu massidega manipuleerimine, mida Hitleri aparaat suurepäraselt valdas ja ohtralt kasutas. Nendeks meediumideks olid tollal põhiliselt ringhääling ja propagandafilmid. Viimaseid on lavastuse jaoks õnnestunud vandanud lavavideotele spetsialiseerunud studio **fettFilm**. Irene on stiliseeritud natsiaja blondiks klišeeks, rahvas kannab vormirõivaid. Viimases vaatuses on lava jaotatud vertikaalselt kaheks: all on punker, kust Hitler *alias* Rienzi püüab otse eetri kaudu kõnelda rahvahulkadele, kes juubeldavad ülemisel tasandil juba uutele juhtidele, endistele Rienzi lähikondlastele. Lõpuks jäävad öde ja vend üksi ning Rienzi laulab oma palveaaria mingi religioosse meeltesegaduse seisundis, kallistades „oma“ Rooma maketti.

Lavastuse muusikajuht **Sebastian Lang-Lessing** ei rõhuta oma interpretatsioonist rääkides mitte niivõrd Marschneri ja Meyerbeeri mõju „Rienzi“ muusikas, kuivõrd selle

lähedust itaalia *bel canto*’le, Bellinile. On suuresti tema teene, et õhtust saab kokku võttes positiivne elamus, sest neljalt tunnilt kahele ja poolele kärbitud partituur tundub ikka veel liiga pikk ja kui muusika ei kõlaks nii keskendunult ning (heas mõttes) sugestiivselt, võiks igav hakata. Lavastusele on ette heidetud liigset plakatlikkust, kuid minu meelest õigustas n-ö ühte väravasse mängimine end täiesti, sest Wagneri ei tee midagi muud. **Torsten Kerl** Rienzina teeb näitlejameisterlikkusest ja vokaalselt (Wagner ei andnud peaosalisele armu) hiilgava rolli, tema oraatoristseenid annavad suurepäraselt edasi üha kasvavat lõhet fanaatilise välise enesekehtestamise ja sisemise murenemise vahel. Väga professionaalne **Manuela Uhl** näitab end Irene suhteliselt tänamatus rollis suurepärase partnerina, kuid jääb partituuri taudel meespeaosaliste varju. Tema kõhk-lused ja kahtlused jäävad kahvatuks **Adriano** (üliveenev **Daniela Sindram**) omade kõrval, kes tõuseb nii esile, et hakkab lausa nimategelasega konkureerima. Adriano di Colonna osa kirjutas Wagner oma iidollauljannale Wilhelmine Schröder-Devrient’ile, ja tähelepanu!, nn kaanonisse kuuluvates teostes me püksirole enam ei kohta.

Viimastel aastakümnetel on „Rienzi“ saksakeelses ruumis siiski aeg-ajalt lavastatud, näiteks Leipzigi ja Bremenis, kus lavastajaks oli helilooja lapselapselaps Katharina Wagner, Bayreuthi festivali nüüdne kaasdirektriss. Berliini Saksa Ooperi versioon tundub olevat neist õnnestunuim.

Philipp Stölzli paljukiidetud Baseli „Lendav Hollandlane“ on aga artikli ilmutumise ajaks leidnud tee mitte Saksa Ooperi, vaid „konkurendi“ Riigiooperi (ajutisele) lavale.

„Lohengrin“

Sel õhtul valitseb teatris eriline meeleolu. Inimesed on tavapärasest teatrikülastusest uhkemalt ja küllap kallimalt riides, ometi pole tegu esietendusega. Tundub, et suurem osa publikust külastab ooperit harva, seetõttu on elevus suur. Silmatorkavalt palju on härrasid: üksi, paarikaupa, gruppidena. Metroojaamas juba nähtud ka partituuri kaenla all kandev „Beckmesser“¹. Isehakanud „ekspertid“ selgitavad vaheajal sõpradele hoogsalt ooperimaailma telgitaguseid ja oma isiklikke eelistusi: „See on väga intensiivne etendus“, „Kohutavad kostüümid, aga head lavakujud“. Tundub, et liimipaberiks on üks „nimi“ – **Klaus Florian Vogt**, teine saksa staartenor Jonas Kaufmanni kõrval. Mõlemal ilmus sel aastal Wagneri plaat, Vogt on selleaastase Euroopa Muusikapreemia laureaat, 2012, kaks aastat pärast Kaufmanni sai ta Saksamaa tähtsaima klassikalise muusika auhinna Echo parima meeslaulja kategoorias. Siinkirjutajale oli see esimene võimalus muusiku elavat esitust kuulda. Tema kõrge, hele ja poisilikult kitsas hääl, „Knabenstimme“, nagu siinsetel kriitikutel tavaks öelda, millele pole tabavamalt nimetust kui (*sehr*) *jugendlicher Heldentenor*, kõlas tõesti sama õrnalt ja intiimselt nagu salvestustel, kuid laulja suurepärase fookuseerimis- ja ruumi valitsemise võime kandis hääle pingutuseta publikuni. Eriti võimsa energeetilise laengu andis III vaatuse Graali jutustus – intiimne avaldus hiirvaiksele saalile. Lohengrini partii ongi tihti mootorrattaga või isikliku lennukiga esinemispaika tuhiseva, avalikel esinemistel sümpaatselt mõjuva Vogti „leivanumber“, mille etendusi ta pole kokku lugenud. Kui nüüd „kõrgel tasemel“ viriseda, siis imet siiski

ei sündinud, staartenor oli kesisesmas vormis, kui salvestuste põhjal oleksin oodanud (järjekordne näide CD-tähtede lavalt kuulamise vajalikkusest). Tema intonatsioonitapsus oli perfektnel ja forsseerimist tuli ette väga harva, kuid toon oli üsnagi ebauhtlane. Enim jättis soovida keskendumine, rollis elamine ja nn suur kaar. Ei tahaks küll kahtlustada, et nelja poja isa, kirglik surfar, suusataja ja lumelaudur Brabanti poliitiliste probleemide lahendamise asemel hoopis viimase talvepuhkuse peale mõtles. Igal juhul olin tänulik võimaluse eest seda kunstnikku lõpuks ometi elavas esituses kuulda. Lõpetuseks üks mõistatus: milline tenor eelistab prooviperioodidel hotellide asemel elada isiklikus haagissuvilas?

Lavastusega seoses valdasid mind teatrisse sisenedes eelarvamused, sest nähtud fotod valgeid inglitiibu kandvast Graali rüütlist tegid ettevaatlikuks. Tegevuse käigus selgus, et lavastaja **Kasper Holten** (praegu Covent Gardeni ooperidirektor, lavastanud muu hulgas Korngoldi „Surnud linna“ Helsingis, milles peaosalist kehastasid Vogt ja meie Mati Turi, vt ka TMK 2011, nr 2) on keskendunud Lohengrini kui poliitiku kujule ning tiivapaar on kõigest aksessuaar, mille ta kinnitab selga vahetult enne Brabanti rahva ees esinemist. Pulmaööl lebab see käepärast voodi kõrval põrandal. Annus salatsemist iseloomustas juba Holteni „Surnud linna“ kontseptsiooni, ka siin jäävad paljud valikud mõistatuseks. Sõda ja selle mõttetuse on talle „Lohengrini“ puhul kõige tähtsam teema, halastamatult paljastab ta sõjaufooriast tiinete kooride eluvaenulikkust. Avamängus, mille muusika seostub Holtenile leinaga, on lava täis laipu, mille hulgast naised omasid ot-

sivad ning siis leides hüsteeriliselt nutma puhkevad. Peagi on kõik ajatuid kostüüme kandvad sõdurid äratatud, et minna „tuele ringile“, seekord siis Brabanti armees. Minu meelest tekkis siin hoopis konflikt „kõrgemate sfääride“ muusikaga, mis ei võimendanud ega toetanud lavategevust nagu „Rienzi“ lavastuse avamängus, vaid jäi selle kõrval tagaplaanile. Muusika sai oma väe tagasi alles siis, kui laibapildi ette sõitis must plagu, millele valge värviga vanade kinokuulutuste stiilis maalitud LOHENGRIN. Lavaruumi sügavusega koketeeriv, erinevaid situatsioone, kõledast intiimseni, tekitav kujundus (**Steffen Aarfing** ja **Jesper Kongshaug**) ajas parasjagu segadusse, mis mängu siis õieti mängitakse. „Poliitika kui lavastus“ on lavastaja kesk-

ne mõte ja seda sümboliseerib järgmine „teater teatris“-võte: pärast seda, kui I vaatuse lõpul on solistid käinud punase eesriide ees kummardamas, näeme II vaatuse 2. pildis (kirikutee) samasugust eesriiet, ainult tagantpoolt. Kui see avaneb, astuks Elsa nagu lavale teda ootava publiku ette (ka ülepakutud grimm viib mõtted sellele, et Elsa on tegelikult ooperidiiva, aga kinnitust ei anta). Samas avaneb vaade veel ühele punase eesriidega kaetud lavaportaalile, mis avanedes paljastab mõistagi toomkiriku. Kolmandas vaatuses kirikust tules sulguvad eesriided teineteise järel, moodustades eeslaval intiimsema ruumi – „magamistoa“.

Holteni Lohengrin on üsna küüniline poliitik, kelle loosungiks näib olevat „Eesmärk pühitseb abinõu“ ja kel-

„Lohengrin“. Berliini Saksa Ooper, 2012. Nimiosas Klaus Florian Vogt.
Marcus Lieberenzi foto



le olekust õhkub, et tal polnud kavatsustki eluajaks inimeste keskele jääda. Aeg-ajalt tõstab ta silmad justkui nõu või kinnitust otsides ülespoole – siiski taevane saadik? Kas tiivad on vajalik rekvisiit, et me ingli inglina ära tunneksime? Meenub Wim Wendersi „Taevas Berliini kohal“. Ei mäletagi, et „Lohengrini“ tegelased oleksid nii ebasümpaatsena kujutatud. Mõistatusi on teisigi. Elsa (**Ricarda Merbeth**) ilmub lavale Wagneri remargis nõutud äraolevas letergias, mida lavastaja on õigustanud sellega, et lauljatar kannab käe- ja jalaraudu ning silmasidet: õigusteta isik, vang, paaria. Selle ja hilisemate ooperidiivalike allüüride vahele saab tõmmata ainult väga katkendlikke mõttejooni. Kasper Holteni „Lohengrin“ polnud mingil juhul ühtne tervik, ent ärgitas väljapakutud teemadel edasi mõtlema. Hea näide kollegiaalsusest oli ka oma rollis suurepäraselt esinenud **Bastiaan Everink** Heeroldina, kes haigestunud laulja asemel viimasel hetkel mõjuva kuningas Heinrichina „sisse hüpanud“ **Günther Groissböckile** laval sõbralikult teed juhatas.

Lõpuaplauasi ajal jättis peadirigent Donald Runnicles üsna väsinud mulje, ehk seetõttu, et pompoossust, mis lavastuse sõjakriitikat toetas, oli tema interpretatsioonis tõesti palju. Hea kõlaline leid oli trompetite ja trummide paigutamine saali rõdudele loomuliku stereoeefekti saavutamiseks. Mingit magusust ega sentimentaalsust tema interpretatsioonis polnud ega ole see tänapäeva Euroopas ka enam moes. Nii Elsa unenägu kui ka Lohengrini Graali-stseen kõlasid lihtsate jutustustena. Eraldi tahaksin esile tõsta väga huvitavaid ja informatiivset kavalehte (koostaja Miriam Konert).

„Tristan ja Isolde“

Järgmisel õhtul samas kohas. Laval on midagi, mida laevaks saab nimetada väga tinglikult. Või siiski? On seal korraga kapteni salong, tavareisijate 2. klassi kajutid, terrassi meenutav välistekk, meeskonnaliikmete ruumid ja laevaköök? Igal juhul see laev seisab. Nagu ka aeg. Ja üks mees istub. Kogu esimese vaatuse seljaga publiku poole tugitoolis. Kui ta vaatuse lõpul püsti tõuseb, et kuningas Markena saabunud pruudile (kes muidugi oli kogu aeg sealsamas „laevas“) vastu minna, tunneme ära eileõhtuse vana sõbra **Günther Groissböcki**, kes taas sama kolleegi asendab. Marke on selleks veel tänulikumpartii, kuna laulda on vähe, kuid kaalukalt. Saksa Ooperi publik suhtub Groissböcki väga soojalt, mille ta on ka igati ära teeninud.

Lavakujunduse (**Paul Brown**) elemendid paigutatakse igaks vaatuseks ümber, nii et tundub, et täiesti uue ruumi loomise asemel muutub sama ruum ise pidevalt. Aeg-ajalt sisenevad kummalised kujud, kellel ei tohiks sinna asja olla: väike leinarõivais tüdruk, II vaatuses alasti mees, kes asub elutoa põrandasse hauda kaevama, akna taga luusib pensionäride seltskond jt. Vanameister **Wolfgang Goebbel** laseb ufo-na ringihõljuval prožektorikatlal asetada fookuse just sinna, kus parajasti on sündmuste (maailma?) keskpunkt. See kõik järgib mingit omapärast loogikat (surreaalset, kui surreaalsusel on midagi pistmist loogikaga) ja tekitab pingestatud tähendusvälja, kus võiks toimuda nii mõndagi – nn hingelise ruumi, kuna välised sündmused „Tristanis“ praktiliselt puuduvad. Aga ei toimu, sest lavastaja **Graham Vick** on siin igati ootuspäraselt teinud panuse nimategelaste paarile (väsinud häälega



„Tristan ja Isolde“. Berliini Saksa Ooper, 2011. Tristan – Stephen Gould.
Matthias Horni foto

Stephen Gould ja jõuline **Violeta Urmana**), kes pole end oma rollides veel päriselt leidnud. Ma ei tea, kuidas oli esietenduse koosseisuga (Peter Seiffert ja Maria Schnitzer), kuid minu nähtud etendusel jäi peategelaste suhe nii äraootavaks, ettevaatlikuks ja kaineks, et illusiooni fataalselt teineteise külge seotud armastajapaarist ei tekkinud. Kui üks lauljanna assotsieerub mulle Kundryga, siis on see pr Urmana. Olin väga põnevil, sest ei suutnud teda hästi Isoldena ette kujutada, ja mu eelarvamusel said kahjuks kinnitust. Andis tunda ka mõlema laulja kohatine muretsemine vokaali pärast – Urmanal avaldus see soovina kõigest üle laulda, Gouldil lavalise apaatiana. Kõige usutavam oli ta viimase vaatuse raugastunud Tristinina. Orkestri ees oli taas maestro **Runnicles**, kes ei pakkunud „Lohengrini-ga“ võrreldes midagi üllatavat.

„Parsifal“

Teisel lihavõttepühäl kohtume sama paariga, kes nüüd on n-ö omas elemendis, eriti **Violeta Urmana** Kundryna. Kolme ooperiõhtu järel võin julgelt öelda, et ma ei ole **Donald Runniclesi** Wagneri interpretatsioonide fänn: liiga ratsionaalne, liiga jahe. Mitte et oleks vaja sentimentaalset nõretamist, aga Wagneril on ju ometi juttu ka tunnetest, mitte ainult ideedest?! Siiani on kõrvus paar aastat tagasi Brüsselis kuulnud Hartmut Haencheni hoopis sensuaalsem „Parsifal“. Runnicles on missiooniks võtnud tutvustada Saksa Ooperi publikule paremini oma kaasmaalast, samuti selleaastast juubilar Benjamin Brittenit. Kuidas see tal õnnestub, sellest kirjutab loodetavasti keegi teine.

Lavastaja on taas **Philipp Stölzl**, kes on lähtunud elavate piltide põhimõttest: „Parsifal“ kui rida muusi-

ka saatel näidatavaid *tableau*'sid, mis elustuvad. Nende kaudu jutustatakse Graali saamislugu (ristil rippuvast Kristusest kuni oda ja karika Titurelile üleandmiseni inglite poolt) ning näidatakse edasist sündmuste arengut kuni Parsifali saabumiseni Graali vennaskonda. Erinevate ajalooetappide miksimine ei õnnestu nii hästi, et lavastaja mõttega oleks võimalik kaasa minna. Kriitika konstateeris Wagneriaegse lavaesteetika kopeerimist (lavakujundajad **Conrad Moritz Reinhardt** ja Philipp Stölzl), jättes tähelepanuta neonlampidega valgustatud halli betoonkasti, kuhu „pildid“ olid paigutatud, – seega on tegu pigem tsitaadi kui koopiaga. Keskaegses riietuses rüütelite keskele (kostüümikunstnik **Kathi Maurer**) ilmub Parsifal (**Stephen Gould**) tänapäevases kontoriülikonnas. Olin kindel, et ülikonnal on seos neonlampidega – kahjuks ei selgunud, milline just. Ka palverännuturismi sihtkohana näidatud Kolgata

ei avanud erilisi uusi tõlgendustasandeid. Plusspoolele jääb, et nii selgelt sündmusi järgivat, puust ja punaseks ette tegevat „Parsifali“ pole ilmselt kaua nähtud – ideaalne lähenemine teosega esmatutvujatele. Osatäitjatest veenis veel **Thomas Johannes Mayer** piinleva Amfortasena ning **Liang Li** autoriteetne Gurnemanz. Igal juhul on Stölzli lähenemine ooperilavastamisele, nagu „Rienzi“ puhul juba mainitud, erinev tunnustatud *mainstream*'ist ning lähedasem popkultuurile. Viimane asjaolu näib olevat võti uue ja noorema publiku muusikateatri juurde meelitamisel. „Surnud kunstiks“ peetud ooper keeldub jätkuvalt end surnuks tunnistamast, raugaealine Berliini Saksa Ooper näeb vaeva noorusliku ilme tagasi saamise nimel.

Kommentaar:

¹ Pedantne tegelane Richard Wagneri ooperist „Nürnbergi meisterlauljad“.

„Parsifal“. Berliini Saksa Ooper, 2012.
Matthias Bausi foto



JÄLLE STANISLAVSKI RIISTADEGA „ONEGINI“ KALLALE

TUI HIRV

„*Jevgeni Onegin*“. Oper kahes vaatuses. Konstantin Stanislavski 1922. aasta lavastuse redaktsioon. Taastatud arhiivimaterjalide põhjal. Helilooja: **Pjotr Tšaikovski**. Muusikajuht ja dirigent: **Paul Mägi**. Dirigent: **Lauri Sirp**. Koormeister: **Piret Talts**. Lavastaja: **Dmitri Bertman**. Kunstnik: **Igor Nežnõi**. Kostüümikunstnik: **Tatjana Tulubjeva** (kõik Helikon-Opera, Moskva). Valguskunstnikud: **Andres Sarv** ja **Imbi Mälk**. Osades: *Onegin* – **Linus Börjesson** (Rootsi), *Tatjana* – **Maria Fontosh** (Rootsi) või **Karmen Puis**, *Olga* – **Jovita Vaškevičiūtė** (Leedu RO) või **Teele Jõks**, *Lenski* – **Merūnas Vitulskis** (Leedu) või **Roland Liiv** (Soome RO), *Filipjevna*, hoidja – **Valentina Kremen** või **Merle Silmato** (Soome RO), *Larina* – **Annaliisa Pillak**, *Gremi* – **Koit Soasepp** (Soome RO) või **Märt Jakobson**, *Zaretski* – **Simo Breede**, *Rotnõi* – **Jaan Willem Sibul**, *Triquet* – **Aivar Kaseste** või **Mehis Tiits**.

Esetendus 6. aprillil 2013 Vanemuise väikeses majas. Nähtud etendused 11. ja 13. aprillil 2013.

Oper on ühelt poolt lahtine ja paindlik, teisalt kinnine ja jäik žanr. Ta lubab uuendusi ja värskeid mõtteid, kui nende taga on traditsiooni tundmine. Viimastel aastakümnetel on ooperitega katsetatud nii- ja naapidi, kas just meie silme all, aga pikksilma ulatuses küll. Suurtel katsetajatelgi tekib aga va-

hel tahtmine seisatada, vaadata kaarti ja kompassi, panna hoolikalt valitud, kivideta rohulapile püsti silikoonkattega telk, süüdata anodeeritud alumiumi sulamist priimus ja nautida vaadet – tähendab, kasutada moodsaid, kuid läbiproovitud vahendeid millelegi igikestvale ja arhailisele võimalikult lähedale jõudmiseks. Lavastaja Dmitri Bertmanil tundub oma loometeel olevat just selline hetk.

Vanemuise „Onegini“ kavalehel selgitab lavastaja oma nägemust järgmiselt: „Olen „Jevgeni Onegini“ lavastanud seitse korda: Krasnodarist Stockholmuni, iga kord lahendusi välja mõeldes, iga kord midagi uut ja veel uuemat leiutades. Pärast seitset lavastust tekib soov mitte midagi enam leiutada ja tagasi pöörduda vana hea traditsiooni juurde. Ei midagi peale lavastaja töö näitlejaga. Ei mingeid kunstlikke „toidulisandeid“ ja „maitseparandajaid“, pelgalt naturaalne „bioprodukt“, ja et selle maitse oleks nagu lapsepõlves.“ Sellele lähtepunktile ei tulnud võtit kaugelt otsida. Tänavu on kahekordne juubel vene näitekunsti isal Konstantin Stanislavskil – 150 aastat sünnist ja 75 aastat surmast.

„Jevgeni Onegin“ on vene rahva jaoks märgilise tähtsusega teos. Ega Puškingi ainst tühjalt kohalt võtnud, vaid dokumenteeris meeolusid ja käitumismalle, mida enda ümber nägi. Jevgeni Onegin on üks esimesi näi-

teid „tarbetust inimesest“ (лишний человек). See tüüpkarakter kummitas vene kirjandust terve XIX sajandi: inimene, keda on õnnistatud tundlikkuse ja intelligentsiga, kuid kelle anded lähevad rooste, kuna ta ei leia neile oma kaasaegses ühiskonnas väljundit. Tšaikovski oli sellise staatusega värsspoemi viisistades küllaltki ettevaatlik ja teose menu suhtes äraootaval seisukohal. Tagantjärele teame, et menu tuli, ja praegu on Tšaikovskil mitte ainult vene, vaid kogu maailma kultuuripärandis sama positsioon mis Puškinil. Mitukümmend aastat hiljem laekus selle portreede rivi lõppu Stanislavski ja laekub küllap ka Bertman – kõik nad on balansseerinud järjepidevuse ja uuenduslikkuse teljel, kuulates oma sisehäält ja elunähtuste sisemist loogikat.

Dmitri Bertmani koduteater, Moskva ooperiteater Helikon on tuntud oma radikaalsete lavastuste poolest. Minu suhtumist ooperisse muutis kardinaalselt nende Birgitta festivalil nähtud Šostakoviči „Mtsenski maakonna leedi Macbeth“. Tõdesin seal, et ooper saab olla kaasajaga suurepärasel dialoogis ka siis, kui ei ole äsja kirjutatud, teha seda iseennast karikerimata ja täie mõistuse juures. Kontakt lava ja saali vahel oli jäägitu. Ausalt öeldes oleksin tahtnud neid Bertmani seitset varasemat, avangardset „Onegini“ lavastust ka näha. „Helikon-Opera on loodud väga huvitaval ajastul. See oleks nagu uue Venemaa imidž, sest loodi ajal, mil Nõukogude Liit varises kokku ja sellega koos ka kõik senised väärtushinnangud,“ räägib Bertman Tüüri „Wallenbergi“ lavastamise aegu Neeme Kuningale.¹ „Kuid kõige uudse juures on vaja panustada järjepidevusse,“ leiab ta. „...läbi aegade on hulk igasuguseid huvitavaid ilminguid jäänud välja are-

nemata. Mingi geenius suri, temaga juhtus midagi, ta jõudis protsessis mingi punktini ja lahkus siis sellest maailmast. Järgmine alustas jälle nullist ja jõudis samuti teatud punktini. Tahaksin püüda sellest midagi kinni, pikendada arengut.“ Dmitri Bertman on Vene Teatrikunsti Instituudi dekaan, kes oma töös tugineb paljuski Stanislavski meetodile. Kogeda tema tööd ja selle töö vilju on Eesti lauljatele suur privileeg.

* * *

Oma väikese kultuuriruumi kohta oleme ooperi osas küllaltki ambitsioonikad. Meid piiravad nii kitsas valik lauljaid kui ka väikesed teatrimajad, lisaks konservatiivse maitsega publik. Raamid suruvad ooperitegijad kitsale mänguväljale ja on mõistetav, et nad püüavad piire kõigiti laiendada. Kokkupuutepunkt kohaliku traditsiooni ja kogukonnaga peab aga olema ja selles mõttes õigustab „Jevgeni Onegin“ Vanemuises ennast igati, seda enam, et Tšaikovski kirjutaski ooperi algselt intiimsetesse oludesse. Lavastaja Bertman ütles „Onegini“-teemalises „MI“ saates väga ilusti, et lavastust tehakse väikeses vanas vapustavalt ilusas teatrimajas, linnas, kus töötas kunagi Juri Lotman.² Naljakas on seda tõdemust kõrvutada Bertmani koolilõpuaegsete ambitsioonidega: „Kui lõpetasin GITISe, ei võetud mind kuhugi. Mul ei olnud tööd. Mul oli küll oma unistus, tahtsin sõita kuhugi provintsilinna ja töötada seal lavastajana, teha seal mingid kenad lavastused, sellised peente pintsli-tõmmetega... Aga mind ei võetud ja ei võetud ka minuga koos õppinud poisse, selliseid kolmemehi.“ Nüüd võib Bertman teha provintsilinnades peente pintsli-tõmmetega lavas-



Tatjana – Maria Fontosh ja Onegin – Linus Börjesson.

tusi nii palju kui süda lustib. Ja ta ei pea häbisse jääma ei Tšaikovski, Stanislavski, Lotmani ega oma vanaema ees, kellele mõeldes ta oma kaheksanda „Onegini“ lavastas.

Kuna teema on Eesti muusikaelus aktuaalne, ei saa käsitlemata jätta välis- ja kohalike solistide proportsiooni lavastustes. Tore on viimaste aegade tendents angažeerida Eesti teatritesse välismaal töötavaid eestlasi ja lisada

laulja nime taha uhkelt: Soome Rahvusoooper. See viimane laiend võttis Vanemuise „Onegini“ kavalehel üsna palju trükimusta. Njanja Filipjevnat laulis Merle Silmato, Lenskit Roland Liiv, vürst Greminit Koit Soasepp – kõik Kansallisooopera hingekirjas. Vabakutselisena töötab Soomes ka Larina osatäitja Annaliisa Pillak. Nelja noort peategelast oli kutsutud kehastama rootslane Linus Börjesson (Onegin),

ukraina päritolu, kuid Rootsist õppinud ja seal tegutsev Maria Fontosh (Tatjana) ning Merūnas Vitulskis (Lenski) ja Jovita Vaškevičiūtė (Olga) Leedu Rahvusooperist. Larina õekesi laulsid ka meie oma hõbekõrid Karmen Puis ja Teele Jõks. Vanemuise oma solistidest astusid üles veel Märt Jakobson vürst Greminina ja Valentina Kremen, kes laulis ühes etenduses Larinat ja kahes Filipjevnat. Kokku sai intrigeerivalt kirju ja üksteist inspireeriv, hästi õlitatud trupp, kes õigustas ennast kõigis ette tulnud kombinatsioonides.

Maria Fontoshi Tatjana oli hillitsetud, aristokraatlik ja hääleliselt väga hästi timmitud, Karmen Puis jõulisem ja maalähedasem. Kaks Olgat olid nii erinevad kui sama osa täitjad veel saavad olla: Jovita Vaškevičiūtė pigem bravuurikas, Teele Jõks pigem kiuslik. Suures ansamblis ei saa muidugi aru, mida keegi räägib, peab kodus järele vaatama. Lahendus oleks selles, kui ansamblite puhul oleks tiitrites tegelase nimi ära toodud. Bertman on tegelastele sättinud tihedad misanstseenid, naljakamaid neist, kuidas Larina juhib sündmuste käiku, kui varjamatult ta tahab noori paari panna, aga siiski annab Lenskile märku, et enne pulmi ei tohi Olgat näpuotsagagi puutada. Annaliisa Pillak on väga professionaalne näitleja. Nemad Olga ja njanjaga kannavad hoolt, et pilt ei saaks üheülbaselt romantiline. Ka kaks Lenskit olid erinevad: Merūnas Vitulskis klassikaline, ümarate vokaalliinidega, üdini romantiline, Roland Liiv pigem karikeerides oma kangelase ahastust. Märt Jakobson oma kiilaks aetud pea ja jõulise kujuga oli tõetruu vürst Gremin, ju ta pidigi sümpaatne olema. Vokaalselt ehk pisut raskesti juhitud, kuid seda muhedam. Peente pintsli tõmmetega

olid välja joonistatud nii suuremad kui väiksemad rollid. Võluvaids aktsente lihasid Jaan Willem Sibula jommis roodukomandör, Mehis Tiitsi/Aivar Kasseste Triquet, naabermõisais resideeriv pranslasest koduõpetaja, kes Tatjana-le nimepäeva kupleed laulis, Germán Gholami, Onegini läkiläki ja käpikute-ga tõmmu toapoiss, keda Lenski suurte kogemustega sekundant Zaretski (Simmo Breede) tõsiselt ei võta.

Üldise joovastuse taustal leiab Bertman, et kui minnakse üle üksnes väljakutse peale ehitatud süsteemile, projektlavastustele, on see kunsti arengu seisukohalt suurim lammutamine. Praegust olukorda nimetab ta „ooperiartisti ajastuks“ ja hoiatab, et ooperilaulja tegevus ei saa olla rajatud üksnes tüpaažile. Lavastaja kirjeldab humoorikalt, kuidas tehakse praegu *casting*’ut: „Vaadatakse, kes on laulnud näiteks Katerina Izmailovat – ahhaa, see ja see –, ja kutsutakse too Katerina Izmailova, kes teeb oma järjekordse etenduse mingis teises linnas... Lavastaja näitab talle: siin oled sa voodi all, ja solist vastab: olgu pealegi, eelmises lavastuses olin pööningul... Selles kogu erinevus ongi! Aga kasvatada oma Katerina Izmailovat, teha ansambliteatrit, kujundada oma trupp – see on erakordselt tähtis.“ Olgu tegu sõna- või muusika-teatriga, tantsu- või vokaalansambliga – ühine hingamine algab vastastikusest usaldusest ja see tekib siis, kui ollakse palju koos, nii laval kui ka lavalt maas.

Ka Stanislavski mõtles trupi-, mitte solistikeskst: „Pidage meeles, et tugev trupp ei moodustu mitte väljapaistvatest lauljatest, need meelitavad teised agentuurid meilt suuremate palkadega üle. Meie stuudio tuumik koosneb headest lauljatest, kes on, võib öelda,



Olga – Teele Jõks ja Lenski – Roland Liiv, tagaplaanil Larina – Annaliisa Pillak ja Filippjevna – Valentina Kremen.

keskpäraselt andekad, aga kes armastavad oma tööd; väljaõppinud lauljad ja näitlejad, kes keevitatakse kokku ansambliks, keda ei kõiguta kiusatus staarielust ja isiklikust kuulsusest.”³ On huvitav, kuidas eri ajastute suurvaimud mõtlevad asjadest nii sarnaselt (muidugi pole see juhus). On suur vahe, kas oled harjunud oma lavastaja ja ansamblipartneritega koos tegutsema, ennast neile avama, millestki koos innustuma või kuuled ettelaulmisel ainult ühte sõna – järgmine! – ja sedagi kaks korda, ning pärast loed stendilt, kes on sees ja kes väljas.

Et Bertman oma töö eeskujuks Stanislavski meetodi valis, on piisav ajend mõtlemaks, kas me oleme omal ajal välja arendatud tõesed endaga kaasas

hoidnud või lasknud neil ununeda ja sellega millestki olulisest ilma jäänud. Bertmani sõnul ei mõjuta Stanislavski süsteem tänapäevast ooperilavastamist kuigivõrd: „Praegu keskenduvad lavastajad rohkem rekvisiitidele. Neil on ükskõik, kes on laval – kas see või teine näitleja. Näitlejal on tänapäeval täita umbes samasugune funktsioon nagu toolil või laual. Stanislavskil oli kõik vastupidi.” Bertman avaldas lootust, et inimesed, kes tulevad Vane-muisesse „Onegini“ lavastust vaatama, näevad erinevust: „Siin teeb kogu töö näitleja. Iga lavale tulev laulja on tõeline, elav tegelane. Vaataja ei pea siin mõistatama või õigustama lavastaja „Rubiku kuubikuid”, vaid võib lihtsalt elada kaasa laval toimuvale, nautida.

See viimasel ajal ununema kippuv sõna – „kaasaelamine“ – on samuti Stanislavskilt. Täpselt nii see saalist paistiski. Elmo Nüganen lisas Bertmani mainitud terminile veel terve nimistu, mida näitlejakoolituses tänini kasutatakse: „antavad olukorrad“ – see, mis ümbritseb näitemängu tegelasi; „läbielatud elu slepp“ – mis nad on kogunud, ja „maagiline „kui““. „Lavale ei lähe mitte näitleja, kes näitab vaatajale mingit tegelast, keda ta kehastab, vaid ta muutub ise selleks tegelaseks,“ selgitab lavakunstikooli näitlejatöö professor Nüganen ja oletab, et kui Stanislavski süsteemi ei oleks, siis tema ilmselt päriselt ei teaks, kuidas näitlemisele üldse läheneda.

Stanislavski näitlejatöö teooria, etüüdid, mille eesmärk oli suutlikkus töötada mistahes asendis, liikumine ruumis, vabanemine lihaspingetest ja kõige lõpuks laulmine, kus õpilased sünteesisid „süsteemi“ kõik komponendid – kõik see ettevalmistav töö tuli tudengitel teha, enne kui neid lasti produktsioonide kallale. Kutselised ooperiteatrid võtsid Stanislavski meetodi omaks tükk aega hiljem, kui ta seda juurutas, ja paljud teatrid ei ole seda ilmselt seniajani teinud. Nii tollal kui ka praegu on konservatiivsemates paikades „puhta ooperilaulu“ pooldajad, kes püüavad tõestada, et kui lauljal on tõeline hääl, pole teda näitlemise alal vaja koolitada. Mõni aeg tagasi olime koos näitleja Külli Teetammega palutud ühe koolilaste etluskonkursi žüriisse. Mind hämmastas, kui täpselt ja kui lihtsate vahenditega suutis ta täiesti tavalistele teismelistele otsekui muuseas selgeks teha, kuidas luuletust peab lugema. Küsimus on konkreetsetes tehnikates, mille lahtiseletamine võtab kaks minutit ja mida peab siis

mõnda aega harjutama, endast üles leidma, just nagu ütleb Onegini osatäitja, vapustavalt hea Rootsi laulu- ja näitlejakooliga Linus Börjesson: isikliku kogemuse pealt. Ei ole see raketi-teadus! Meie ooperistuudiotel on näitlejatöö õppimine olnud kahjuks üsnagi vormitaiteline. Külalislavastajatel ei ole sellest kerge lühikese prooviperioodi jooksul läbi murda, aga iga lavastusega toimub kvalitatiivne hüpe, millest on kasu järgminegi kord.

Paul Mägi on juba üheksa hooaega olnud Uppsala Kammerorkestri kunstiline juht ja peadirigent. Mägi tunnistab, et kontakt Uppsala orkestriga on olnud sisuline ja rikastav, ning lisab, et on hea, kui dirigent saab oma instrumendi, orkestriga pikalt koos töötada. „Koozmäng, kõla, ühine ansamblitunnetus – kõik see tuleb aja ja mõtestatud tööga,“ selgitab Mägi. „Tänapäeval ollakse tavaliselt orkestri juures ükskaks lepinguperioodi, siis dirigent vahetub.“ Vanemuise orkestri töökorraldust kommenteerib Mägi nii: „Orkester tegutseb ja on kaasa haaratud kõikjal. Muusikalis, mida esitatakse väga palju, ei ole hõivatud terve orkester ja ülesandedki on teised, kui sümfoonilist repertuaari esitades. Neis tingimustes on küllaltki keeruline ansamblit koos hoida. Tihedam kontserttegevus aitab taset säilitada ja edasi arendada.“ (Sirp 4. IV 2013.) Kontserttegevust on Mägi oma kahe tööaasta jooksul Vanemuise orkestriga ka arendanud ning läheneb mängijatele ilmselt samasuguse nõudlikkusega kui nende Uppsala kolleegidele. Ja hea on, sest kõik eelmainitud tegurid katkestavad järjepidevust, mis omakorda ei tule kasuks ansamblitunnetusele. Mida muud üks orkester on kui laiendatud koosseisuga kammeransambel! Vanemuise väikese maja



Onegin – Linus Börjesson ja Tatjana – Karmen Puis.

väikeses orkestriaugus võiks ju üksteise kuulamine olla küllaltki mugav, nii rühmiti kui ka rühmade vahel. Mul on koorilauljana muidugi keeruline mõista, kuidas üldse on võimalik nii koos muusikat teha, kui ainult oma partii on ees, kui ei kujuta ettegi, mida oodata enda nootidega koos, ees või järel. Dirigendil annab siin üht-teist päasta, aga lugu peab olema väga hästi sisse mängitud. Mõnedes lõikudes, mida ma paremini tunnen, oli raske kuulata loginat eri pillirühmade vahel, kus faktor on mitmekihiline ja ei olnud päris „kokku lepitud“, kelle kuueteistkümnendik tuleb enne ja kelle oma pärast. Ooperi materjal on mitu tundi pikk, siit-sealt küll kordab, aga uues seades, ja laitmatuks esituseks nõuaks väga heldelt prooviaega. Kui orkestril käib tihe koosmäng muu repertuaariga, siis

natuke vähem. On lihtsalt juba algust tehtud mõningate koosmängu aspektidega, näiteks keelpillirühma ühtlane toon, isegi kui noodimaterjal on uus. Kompromissi kvaliteedi ja makstud töötundide vahel leiab muidugi iga teater oma maja sees. Aga mis tõesti dirigendi töö on – fraasid üles ehitada, vormiüksuste-sisene dünaamika paika panna, lauljad ja orkester omavahel vastavusse viia –, oli tehtud laitmatult.

Kui Stanislavski poleks olnud nii võrd hea näitleja, oleks ta hakanud ilmselt lauljaks. Ta tajus instinktiivselt, et muusika suudab näitleja töö efektiivsust võimendada, anda sellele stiimuli ja suunataju. Seepärast võttiski ta aktiivse karjääri lõpufaasis meelsasti vas-

tu pakkumise asutada treeningstudio Moskva Suure Ooperi noortele lauljatele. Esimene terviklik ooper, mille Stanislavski 1922. aastal oma studios välja tõi, oli „Jevgeni Onegin”. Õpilane Pavel Rumjantsev meenutab: „Lavakujundus seisnes põhimõtteliselt neljast sambast moodustunud portaalis, mis jagas vana mõisahoone ballisaali kaheks ebavõrdseks osaks. Väiksem osa koos sammastega täitis lava aset, suurem oli publiku jaoks. Neid eraldas teineteisest raske hall kardin. Nelja sambaga portaal väikeste, kuid hoolikalt valitud kujunduselementidega muutus Larinite maja fassaadiks, Tatjana magamistoaks, Larinite söögitoaks ja isegi legendikuks, kus toimus duell. Osatäitjad astusid üles oma igapäevases rõivastuses.”

Sellesama sammastega saali oli kunstnik Igor Nežnõi rekonstrueerinud Vanemuise lavale, asetanud lavastuse kõigi tehniliste võimaluste juures detailideni noissemadadesse raamidesse, milles oli töötanud Stanislavski. Esimese vaatuse toimumise aegu oli moes byronlik stiil, mida meesterõivastus järgis autentselt, maamõisa elanike ja külaliste naisteriided olid aga Tatjana Tulubjeva vaimuka joonega osalt Stanislavski aja, osalt praegusaja moeajakirjade eeskujul stiliseeritud. Teise vaatuse ballistseenis olid naised klassikalistes ampiirkleitides, mehed valgetes tsariarmee mundrites. Valguskujundajate Andres Sarve ja Imbi Mälgu töö kohta on mul üks tore lugu rääkida. Istusin vaheajal puhvetis ühe soome abielupaari lauas. Mees rääkis naisele: „Nägid sa, kui Tatjana oli kirja valmis kirjutanud ja hommik oli, siis ta tegi aknad kahele poole lahti ja päike paisis aknaruutudest sisse kardina peale ja kardin õõtsus... see oli nii ilus!” Ilus oli

ka, kui rõduustest tuli sisse naiskoor, seisis kahes kolonnis vahekäikudes ja laulis, kuidas nad hakkavad poisse punaste sõstardega loopima, kui need oma nina liiga sügavale tüdrukute asjadesse pistavad. Koor oli oma meistri, Piret Taltsi juhendamisel teinud väga hea töö. Ehk ainult polonees oleks võinud olla erksam, jalalöök teravam, vahetussamm tasandivahetus konkreetsem. Ümbersünd talurahvast maa-aadlik ja maa-aadlist linna-aadlik peab näha olema: kostüümis-soengus niikuinii, aga eelkõige kehahoiakus. Ooperikooriga, makstud seltskond valitud hääli, kes iga päev koos käib, on haruldaselt soodus võimalus kasvatada head paindlikku truppi, ja Vanemuises on see kasvatamine heas hoos.

Et Stanislavski alustas õpetamist „Oneginist”, tuletab meelde, et teos alustas iseseisvat elu samuti tudengilaval. Tšaikovski ei usaldanud seda jäikade tavadega kutselise teatri kätte, mille näitlemiskombestik mõjus melodramaatilisena isegi tollase ooperi taustsüsteemis. Tema lahendus oli pöörduda Moskva konservatooriumi poole ja pakkuda ooperit esiettekandeks neile. Helilooja leidis, et „Onegin” ei saavuta iial edu tavalisel laval ja tuleks pigem eemal hoida tolle „triviaalsest ja mõrvarlikust rutiinist ning karjuvatest anakronismidest ja abuserdustest”⁵.

Tšaikovski otsis head ooperisüžeed tükk aega. „Jevgeni Onegini” idee käis talle seltskondlikul koosviibimisel välja kontraalt Jelizaveta Lavrovskaja. Esialgu ei olnud heliloojal sellesse usku, Puškini värssromaani armastati jutustamisstiili, mitte jutu enda pärast. Tegevustik kui selline oli banaalne, raamatu muutis populaarseks see, mida tavatsetakse nimetada narratiivseks kvaliteediks ja millest lavastajal on hea



Filippjevna – Merle Silmato, Larina – Annaliisa Pillak, Olga – Jovita Vaškevičiūtė ja Tatjana – Maria Fontosh.

Alan Proosa fotod

šnitti võtta. Kuid niipea kui Tšaikovski oli Puškini värssromaani lahti lõõnud ja selle kallal natuke mediteerinud, hakkas tal mõte jooksuma ja ta kirjutas oma vennale Modestile: „Sa ei kujuta ette, kuidas see teema mind sütitab! Kui hea meel on mul vabaneda Etiopia printsessidest, vaaraodest, mürgitamistest ja muust konstrueeritud jamast.” Tšaikovski joonistas stsenaariumi üldjoontes üles. Tema eskiisidest sai väikeste muudatustega lähtetekst libretole, mille talle valmistas ette Konstantin Šilovski. Bizet’ „Carmenist” leidis Tšaikovski keskse teema idee, mida on täis terve partituur. See ei jälita nagu juhtmotiiv, vaid ilmub aeg-ajalt nähtavale. Ameerika muusikaajaloolane Richard Taruskin juhib tähelepanu,

et muusikaline keel, milles Tšaikovski oli harjunud ennast väljendama ja milleks tal olid vahendid, täitis just neid funktsioone, mille eest kiideti Puškini narratiivset häält.⁶

* * *

Jalutasime isaga, või mis jalutasime, vinnasime lapsevankrit munakiviteel poriste lumevallide vahel. Isa Indrek, Tartu poeet, näitas mulle kerge käeviipega Karlovas Pargi tänava nurgal maja, mille keldrikorrusel pesuköögis Alver „Onegini” tõlkis, kui Heiti Talvik oli juba Siberisse viidud. „Pane tähele, mis saab, kui luuletaja ei tohi enam luuletada ja talle on jäänud ainult tõlkida vene rahvuslikku pärandit – mille jõe siis tema tõlge saab!” juhtis isa

tähelepanu. Alver on värssromaani tõlkinud väga originaaltruult, kõiki vormiprintsiipe säilitades. Puškin mängib iseenda ja lugejaga mängu, kus ta vahetab pidevalt vaatenurka oma tege-lastele. Kord kohtleb ta neid õrnusega, kord ironiaga, pooleldi on nad tema oma sõbrad, pooleldi tema kujutluse vili. Teemaatilisel on „Onegini” üks läbivaid jooni pidevad kordused. Avastseenis selgub, et ka mõisaproua Larina oli noorena armunud, kuid pandi vastu tahtmist mehele kellelegi teisele. Lohutust leidis ta harjumusest, ja tükk aega korrutavad nad Filipjevna koo-ris:

*Nii kaotab harjumuse tõttu
kord okkad vana hingepiini
ja õnne asendab rutiin.⁷*

Alguse teemavalik, eri põlvkonna naiste jutustamine, ei ole juhuslik, vaid mängib kätte, mis platvormilt keegi jätkab. Edasi saame näha, kuidas Larina pärandab sama saatuse oma tütrele. Tütrel väljavalitu Jevgeni oli armastusest lahti ütlenud, sest see oli talle tüütu, ja uskus, et tema võimuses on tundeid oma suva järgi ohjata. Tema „de-viisi” võiks ka nüüd ristpistes väljaõm-melduna kuldraamis seinale riputada:

*Kui võrd me armastus on jahe,
see võrd me võlumegi naist
ja seda nõdremaks jääb tahe
tal pääseda me ahelaist.*

Kõige tähtsam tegelane, Avalik Arvamus, tuuakse sisse Tatjana nimepäeva stseenis. Onegin on Tatjana kuulsal kirjaliku armuavalduse viisakalt tagasi lükanud ja tajub kogukonna pahameelt. Ta on tige Lenski peale, kes veenis teda peole tulema, ning flirdib kät-

temaksuks tolle mõrvoja Olgaga. Lenski ei mõista üldse nalja, tahab hoopis Olga duelliga Onegini eest päästa, aga Olga ei vaja päästmist. Kõrvalseisjate meelest on Lenski keevalisus kohatu, neid löbustab kerge skandaal vägagi. Oneginile on „auküsimus” tähtsam kui järeleandlikkus – kui kinnas on heidetud, mis siis, et asjata, tuleb see vastu võtta. Kui Onegin on sõbra tapnud, on seltskondlik mäng järsku muutunud tõsiseks, otsekui oleks ta unest ärganud. Pärast seda ei saa Onegin enam kuskil asu – ei maakohas, ei võõrsil. Puškin tahaks justkui vihjata, et Euroopa romantiline kirjandus ja õhkamine on maalähedasele vene hingele võõras ja tekitab ainult segadust. Oma elu „saatusele” ohverdamise ja wertherliku kannatuse üle ironiseerib Puškin mõnuga, ja Bertman ka. Kui me Prantuse Lütseumis Puškinit lugesime, ei osanud ma seda märgata ja Bertmani lavastust vaadates ehmatas mind see kerge muie, mis kunagi Puškinini suunurgast ei kao. Lugesin aga originaali uuesti üle ja tõdesin, et see muie oli seal olemas algusest peale.

Pärast duelli sai Olga kähku tanu alla, kuid Tatjana põlgas kõik kosilased ära ja et ta siiski mehele saaks, pidas ema Larina naabritega nõu ja viis tütre vägisi Moskvasse tädi Aline juurde.

*Selge. Siin ei lähe.
Mis muud kui Moskvasse nüüd! Vaat
kus on see päris pruudilaat!*

Moskva kõrgseltskonnas mõjub Tatjana esialgu provintslükuna, kuid õpib suguvõsa eakaaslastelt kiiresti selgeks õige väljanägemise ja maneerid ning teeb peagi hea partii. Onegin satub Peterburi kõrgseltskonna peole, kohtab seal tuttavat kindralit ning küpsenud ja

seisusekohase oleku omandanud Tatjanat, kellest on saanud kindrali naine. Tatjana jätab sellises situatsioonis Oneginile mõistagi hoopis teise mulje kui kaugel kolkas ning Oneginis tärnanud tunded tülgestavad teda esialgu. Tema laitmatu enesevalitsus taaskohtumisel ajab Onegini hämmingusse ja kadedaks. Tatjanal oli maatüdrukuna see võime ja julgus, mille Onegin linnamehena oli minetanud: tunda ja tundeid edasi anda. Kuid Onegin siiski püüab. Iseeneselegi ootamatult hakkab ta teise vaatuse lõpuks rääkima Tatjana kirja sõnastuses. Tatjana loeb Onegini kirjanutes. Kuid väärikus, nii enda kui ka Jevgeni väärikus, on talle tähtsam kui vanade tunnete ülessoojendamine ja ta sõitleb meest:

*Oh, kui teil hingepõhjas kuski
on aimu oma Tanjast veel –
siis teadke: teie teravuski,
te külmus, karmus, pahameel
ei osataks mind eluilmas
nii kui see pisar teie silmas,
te kirjad, nüüdne teguviis...
Ma olin seekord laps. Kuid siis
jäi kübe austustki te rindu...
Miks aga põlvitate maas
mu jalus nüüd?... Miks taas ja taas
mind kütite kui metsalindu?
Kas tõesti aruohjad viis
teil käest nii alandav kapriis?*

Sirge seljaga, kuid nuttes lahkub Tatjana lavalt ja jätab Onegini ahastusse. Asjade selline seis – vastamata armastus, mis oleks võinud saada vastuse, võiks ju jätta publikugi muserdusse, kuid millegipärast ei jäta. Naise kindel käsi annab jõudu ka siis, kui tema läbi hävib see, mida meie teadvus on pähe võtnud pidada õnneks.

* * *

Pärast hooaja viimast etendust sain isalt kirja. See oli lakooniline: „Tibu! Käisin eile „Oneginit“ vaatamas. Väga hea lavastus! Tatjana mees, see bass või bassbariton (Koit Soasepp), oli võimas.”

Küll isa juba teab!

Kommentaariid:

¹ Vastab Dmitri Bertman. Küsinud Neeme Kuningas. – TMK 2010, nr 4.

² Rahvusringhäälingu muusikasaade „MI” 18. aprillil 2013. Saatejuht Timo Steiner, režissöör Ülle Õun, toimetaja Joonas Hellerna.

³ Pavel Rumjantsev. Stanislavski on Opera. Routledge, 1998.

⁴ Konstantin Stanislavski, Pavel Rumjantsev. Stanislavski on Opera. Routledge, 1998. I ptk „Ooperistuudios”.

⁵ John Warrack. Poetic Vision in Lyrical Scenes. Tchaikovsky’s „Eugene Onegin”. 1996. aasta Philipsi salvestise buklett.

⁶ Richard Taruskin. Jevgeni Onegin. The Grove Book of Operas. Oxford University Press, 2006.

⁷ Aleksander Puškin. Jevgeni Onegin. Tõlkinud Betti Alver. Eesti Raamat, Tallinn 1973.

TÄHELEPANU KESKPUNKTIS PIANISTID „Jazzkaar 2013“

IGOR GARŠNEK

Kevadine „Jazzkaar“ on meie muusikaelus kujunenud sama enesestmõistetavaks nagu Pikk Hermann Tallinna linnapildis. Kuid erinevalt Pikast Hermannist on „Jazzkaar“ pidevalt teise-nev nähtus, seda nii esinejate, stiilide kui ka kontserdipaikade mõttes.

Viimasel paaril festivalil on selle peakülalised astunud üles ikka Nokia kontserdimajas, nii ka **Charles Lloyd New Quartet** nüüd. Samas võis seekord festivali kahte teist peaesinejat, r'n'b lauljat **Gregory Porterit** ja vaimustavat pianisti **Hiromit** näha-kuulda Merepaviljonis, kus akustilised tingimused pole ehk nii head kui Nokia kontserdimajas, kuid mis mahutab publikut märksa rohkem (üle 1000 kuulaja).

Teisenemine puudutab ka „Jazzkaare“ üha enam avarduvaid stiilipiire. Seda juttu on räägitud ju igal aastal, ent tänavu hõlmas see juba ka kodumaiseid rockistaare (**Ultima Thule** 19. IV Merepaviljonis) ning pigem maailmamuusika kui džässikonteksti sobituvaid välisartiste (Portugali nooruke *fado*-laulja **Claudia Aurora**).

Kui siia lisada veel kaks lastekontserti („Jazzimadin“ ja „Laulutrikk“) ning projekti „Jazz luules“ tasuta kontserte mitmel pool Tallinna vanalinnas (21. IV), kus esinesid meie džässmuusikud **Helin-Mari Arder** ja **Siim Aimla**, luuletajad **Jürgen Rooste** ja **Karl Martin Sinijärv** ja mitmed teised, siis ainuüksi Tallinnas seekord toimunud kahe-



Jürgen Rooste ja
Siim Aimla.
Kaisa Keizarsi foto



Kristian Randalu ja Hedvig Hanson.

Rene Jakobsoni foto

kümne viie muusikasünnimuse stiilipaljetletti oli kahtlemata muljetavaldav.

Kuid siiski ei maksa ilmselt peljata, et lähitulevikus võiks „Jazzkaarest“ saada nii laiapõhjaline festival, et seal muu maailmamuusika kõrval „mängitakse isegi džässit“. Sest „Jazzkaarel“ on läbi aastate olnud ikka ja alati oma (või väsimatu peakorraldaja **Anne Ermi**?) nägu. Ehkki aastate lõikes iga kord pisut erinev, näiteks tänavune festival tundus olevat üsnagi tugevalt just klahvipillimängijate nägu ja tegu. Sest asjaolud kujunesid nii, et seekordse „Jazzkaare“ tulipunkti kerkis päris mitu pianisti nii mitmes ansamblikoosluses kui ka solistina. Ent neist tuleb lähemalt juttu veidi hiljem.

Mis üllatas ja mis mitte

Kunsti- ja muusikamaailmas pole üllatusmoment väärtus omaette, mõnikord üllatab hoopis see, kui mõni artist on mitmeid aastaid osanud stabiilselt säilitada oma isikupärase loominguli-

se käekirja nii interpreedi kui ka oma lugude autorina. Erilisi „loomingulisi käänakuid“ tegemata ja ikka endiselt n-ö hea maitsega tembitud kursil.

Sellekohaseks heaks näiteks oleks siin kindlasti **Hedvig Hanson**, kes esitles Merepaviljonis (24. IV) oma ansambliga uut plaati „Esmahetked“. See kuulaja, kes on lauljatar ja pianist **Kristjan Randalu** loomingulisest tandemist sündinud muusikat mõnel varasemal „Jazzkaarel“ kuulnud, sai nüüd eelnenule üsna samalaadses, lüürilises-ballaadlikus võtmes väarikat täiendust. Hedvig Hanson Groupi esinemine kulges küll eriliste üllatusteta, kuid see-eest järjekindlalt oma isikupärasel nišis püsivana.

Teine vokaalsolist, kes ei suutnud eriliselt üllatada, kuid kel polnud vastukaaluks pakkuda ka näiteks Hedvig Hansonile omast muusikalist kupsust ja sarmi, oli eelmainitud Portugali *fado*-laulja **Claudia Aurora** oma ansambliga (24. IV viimane kontsert



Gregory Porter.
Silver Mikiveri foto

Merepaviljonis). Portugali muusikalise folkloori kõige tuntum stiil *fado* on iseenesest võrdlemisi depressiivne, see on kurbust, hingehäda ja ka igatsust väljendav musitseerimine (umbes seda portugali keelne sõna „fado“ tõlkes tähendabki). Selle kõige väljendamine eeldab lauljalt (neid nimetatakse *fadista* deks) ilmselt ka mingit sügavat elukogemust.

Raske öelda, kas noorukesel Claudia Auroral jäi niisugustest kogemustest veel natuke puudu (tema debüütalbum „Silêncio“ ilmus vaid kaks aastat tagasi!), kuid muidu sümpaatse olekuga Aurora esinemismaneer ja vokaalne eripära jättis isegi mitte varaküpse, vaid kuidagi infantiilse mulje. Pluss veel oskamatus lavalt publikuga kaasa haaravalt suhestuda. Claudia Aurora akustiline saatebänd (**Javier Moreno** kitarril, **Andrés García** *viola braguesa*’l, **Kate Short** tšellol ja **Jon Short** kontrabassil) kõlas küll hästi professionaalselt ja ansamblliselt täpselt, ent la-

valise musitseerimise mõttes kuidagi liiga kiretult ja fantaasiavaeselt. Väga „korralikult“ ja ilma ühegi ereda rifita, soolodest rääkimata. Ühesõnaga, taustamuusika tuli justkui hästi lõigatud-monteeritud fonogrammi pealt, ilma isikliku suhtega esitatavasse.

Kuuldavasti olevat Claudia Auroral ja tema ansambliil läinud päris hästi maailmamuusika festivalil „WOMAD“, ent tänavusel „Jazzkaarel“ mõjusid nad siiski pigem kummastavalt. Aga Claudia Auroral on kindlasti piisavalt arenguruumi ja ka -potentsiaali, ehk kunagi tulevikus saab temast uus *fado*-kuninganna, nagu omal ajal oli Amália Rodrigues.

Ning kolmas vokaalsolist, kes publikut mitte ainult ei üllatanud, vaid saalitäie rahvast kohe ka jäägitult kaasa tõmbas, oli üks tänavuse „Jazzkaare“ peaesinejaid **Gregory Porter** oma ansambliga (25. IV). Vaatamata sellele, et ka tema on džässitaevas suhteliselt uus täht (Gregory Porterilt on siiani il-

munud vaid kaks plaati: „Water“ 2010 ja „Be Good“ 2012), on ta jõudnud juba pälvida maailma muusikakriitikute üksmeelselt ülivõrdes hinnanguid. Ja nagu nüüd Merepaviljonis kuulda sai, sugugi mitte asjata.

Gregory Porteri muusikalist stiili on isegi raske täpselt määratleda – ehkki enamik tema lugusid tundub lähtuvat rütmibluusi traditsioonidest, kallutab akustiline saatebänd seda muusikat siiski modernsema džässi poole. Kuid vokaali tunnetuslikes intonatsioonides võib tema puhul leida ühisjooni ka soulile ja gospelile iseloomuliku väljenduslaadiga. Nii et tegemist oli *bebop*’ilikus võtmes r’n’b, põhivooludžässi (kuulda sai samuti Billie Holiday lugu „God Bless the Child“) ja souli stiililise amalgaamiga.

Omaette särava nähtusena lummas laval aga Gregory Porteri tippmuusikutest saateansambel. Selle rütmilise põhja panid nagu igiliikuri dünaamiliselt pulseerima kontrabassimängija **Aaron James** ja trummar **Emanuel Harrold** filigraanse tipp-pianisti **Chip Crawfordiga**. Kui sinna juurde mõelda veel saksofonisti (**Yosuke Satoh**) ekstaatiliselt tulised improvisatsioonid,

siis saame nii hiilgava fantaasialennuga muusikute kombinatsiooni, mis peaks kuulajaile küll pikaks ajaks meelde jääma.

Seekord paitsid silma pianistid

See ehk polnudki tänavuse „Jazzkaare“ korraldajatel selliselt planeeritud, kuid juhtus nii, et paljudest festivalil esinenud interpretidest eristusid märkimisväärselt just mitmed pianistid. Õigem oleks öelda küll klavrpillimängijad, kuna peale klaveri kasutati ka elektroonilisi instrumente, näiteks süntesaatorit, *looper*’it jms.

Üks esimesi, kes sellest valdkonnast silma jäi, oli innovaatiline pianist ja improvisaator **Taavi Kerikmäe**, kes tänavusel „Jazzkaarel“ esines koos prantsuse löökpillivirtuosi **Eric Echampard’iga** (20. IV). Nende poole-tunnine etteaste hõlmas kolme arendatud muusikanumbrit, mis, nagu pärast selgus, polnudki eelnevalt valmis komponeeritud lood, vaid Merepaviljonis kohapeal ja publiku silme all sündinud improvisatsioonid!

Kontserdi alguses tundus korraks, et need kaks interpreti justkui „kompasid“ teineteist kõlaliselt – poogen-



Taavi Kerikmäe.
Rene Jakobsoni foto

datud klaveri orientalsed helid said löökpillidelt alguses ettevaatlikult, seejärel üha intensiivsemalt toetust. Tegemist näis olevat koguni mingi rituaalmeditatiivse sünergiaga. Siis järgnes Taavi Kerikmäe kumisev mäng ettevalmistatud klaveril (*prepared piano*), mida Eric Echampard värvis sonoristlike „kriipimistega“ taldrikutel.

Ning hilisemad improvisatsioonilised arengud laiendasid kõnealuse duo muusikalist kõlaspektrit koguni atonaalsuse piirimaile. Kuid alati, nii hajusama kui ka väljendusjõulisema meetrumiga löikudes torkas silma kahe muusiku rütmiliselt hästi paindlik partnerlus. Justkui oleksid Kerikmäe ja Echampard neid kolme lugu (tegelikult spontaanset improvisatsiooni) üsna kaua ja põhjalikult koos harjutanud. Igatahes väga nauditav ansamblitunnetus!

Sama kontserdi teises pooles esines üksi kontsert- ja elektriklaveril **Nils Frahm** (Saksamaa), keda „Jazzkaare“ infovoldikul võrreldi Keith Jarrettiga ning keda tutvustati kui „elektrooniliste helimaalingute meistrit“. Viimane tähelepanek tundub tema loomingulise käekirja iseloomustamisel küll täpne olevat, ent kaugeltki mitte piisav. Sest Nils Frahmi enam kui tunnipikkune musitseerimine näitas, et see pianist valdab põnevalt päris mitmeid stiilitsandeid. Alates põhivooludžässist ballaadlikkusest chopiniliku neoromantismini ja edasi Steve Reichi või Philip Glassi vaimus (post)minimalismini välja. Sealjuures kasutas Nils Frahm hästi värvikalt ja leidlikult kahe nurkapidi kokku paigutatud klaveri võimalusi; näiteks ühes loos mängis ta kontsertklaveril parema käega minimalistlike motiivide kordusi, ent elektriklaveril lisas samal ajal vasaku käega justkui

vasturütmi libisevaid rütmilisi aktsente. Omaette polüfooniline meistritrikk oli seegi, kuidas Nils Frahm mõlemal klaveril (mõnikord ka üheaegselt!) *looper'*iga töötas. Salvestanud *live'*is elektrooniliselt ühe minimalistliku kõlakorruse teise järel, tekitas ta pidevalt pulseeriva helimaalingu, mida *looper'*it kasutamata saanuks üksi esitada vaid kaheksa käega pianist. Võib ette kujutada, millist erakordset rütmitäpsust sellise virtuaalse „klaveriorkestri ülesehitamine“ Nils Frahmilt kontserdiolukorras nõudis. Seetõttu pole ka imeks panna, et publik aplodeeris talle püsti seistes!

Ansambli mängijana mõjus hästi atraktiivselt ka koos prantsuse tipptasemel džässmuusiku **Michel Portaliga** (saksofonid, bassklarinet, bandoonion) duos esinenud Serbia päritolu pianist **Bojan Z** (23. IV Merepaviljonis). Tema näol on tegemist väga mitmekülgselt mängutehnikat valdava klahvpillimängijaga, kes võib üheaegselt improviseerida (nagu Nils Frahmgi) nii *Rhodes piano'*l kui ka kontsertklaveril ning kelle väljenduslik stiiliskaala ulatub põhivooludžässist ja *latino*-tunnetusest kuni täiesti rockiliku rütmibluisini. Ja ühes loos ilmus Bojan Z klaverikõladesse ka minimalistlikku korduste maagiati (minimalism on endiselt moes!).

Erinevate mängustiilide universaalse valdamise mõttes oli Bojan Z kahtlemata kõrgtasemel ansamblipartner seitsmekümne seitsme aastasele prantsuse džässiveteranile Michel Portalile, kelle lugudes ja mängumaneeris ilmnes nii romantismihõngulist džässilikku ballaadlikkust kui *funk'*ilikult teravaid sünkoope. Täielik kunstiline mõttevabadus nii saksofonidel kui ka bassklarinetil mängimisel ning üleolek mistahes



Hiromi.
Rainer Ojaste fotod

tehnilistest probleemidest — need oleksid kaks põhilist joont, mis iseloomustaksid kõige selgemalt Michel Portali käekirja. Pluss kordumatult ekspressiivne väljenduslaad küllaltki pikkades ja arendatud saksofonisoolodes.

Ja nagu selgus, valdab ta puhkpillide kõrval vabalt ka klavrpille — ühes ettekandele tulnud Astor Piazzolla tangos musitseeris Michel Portal Bojan Z klaveri kõrval hoopis bandoonionil. Kusjuures bandoonion kõlas hästi väljendusrikka ja hõrgu meloodiapillina, samas kui klaver sobitus sellesse tangosse eeskätt harmoonia- ja rütmiinstrumendina (trumme koosseisus ju polnud!).

Täiesti erakordse elamuse osaliseks said aga need kuulajad, kellel õnnestus külastada tänavuse „Jazzkaare“ ühe peaesineja, kolmekümne kolme aastase jaapani imepianisti **Hiromi** ja tema trio kontserti festivali viimasel päeval

(27. IV Merepaviljonis). Rohkemgi kui Hiromi lugematud džässiauhinnad räägivad tema musitseerimise tasemest kaks kõnekat tõsiasja — see jaapani neiu oli vaid seitsmeteistaastane, kui ta esines koos Chick Coreaga nende ühisel kontserdil Tokyos. Ning et Hiromi debüütplaadi „Another Mind“ (2003) müügiarv ületas ainuüksi Jaapanis 100 000 piiri (ning pälvis ka Jaapani aastaplaadi auhinna).

Maailmas hästi tuntud pillimehed (nii rocki kui džässi vallas) on ka Hiromi praegused ansamblikaaslased; bassimees **Anthony Jackson** on varasemalt musitseerinud koos Paul Simoni ja Chick Coreaga ning löökpillimängija **Simon Phillips** on oma arvukate sooloprojektide kõrval teinud koostööd veel ka maailmakuulsate rockmuusikute värvika seltskonnaga (Toto, The Who, David Gilmour, Mike Rutherford jpt).

Võibolla see Phillipsi rockilik trummimäng, aga ilmselt ka Hiromi klaverit täiendav analoog-*sound'*idega süntesaator ja kohati kõlaliselt juba kitarri-registrisse küündiv Jacksoni basskitarr andsid Merepaviljonis kuulduna kokku trio, mis mõnikord meenutas ja mõnikord oma intensiivsusega ületas kunagist kultustriot Emerson, Lake & Palmer.

Hämmastavalt jõuliselt ja ekspressiivselt mõjus oma elektriseeriva *funk'*iga juba Hiromi trio avalugu, kus klaveri ja bassi-löökpillide rütmipõhja vahel tekkisid keeruliselt sünkopeerivad, kuid samas hästi detailitäpsed rütmijaotused. Hiromi klahvpillitehnika on täiesti omaette fenomen – see näib olevat kombinatsioon murtud liikumistega bugist, kiireid akorde „tulistavast” rockist, nn löökpianismist ja džässilikult filigraansesest mänguvabadusest.

Mitmete stiilide segunemine toimus selle trio mängus kuidagi märkamatuks ja voolujooneliselt, näiteks loo „Reality” agressiiv-rockilik põhiteema kandus tashahilju üle hoopis *walking bass'*i ja *bebop'*i mõõtkavasse. Ning swingiv mängulaad võis neil hästi loomulikult minna üle *latino*-tunnetuseks ning sealt edasi juba *funk'*ilikuks *fusion'*iks. Ent Hiromi trio lisalugu kontserdi lõpus mõjus pesueht proge-rocki kompositsioonina. Olgu need Hiromi ja tema ansamblikaaslaste stiilipöörded rohkem või vähem ootamatud – igatahes kõnealuse kontserdi mõtte- ja mängutihedus näitas, et tegetmist oli küll täiesti eksklusiivse ja uniikaalse muusikute kooslusega!

Kuid ühe asja tahaks nüüd küll südameilt ära öelda. Seda kõike näinud ja kuulnud, tekitas piinlikkust ETV muusikasaate „MI” (2. mail) lõik, kus Hiromi intervjuueerija ei osanud kallist eetriaega muule kulutada, kui õpetada jaapan-

lannale eestikeelse „tere” ja „aitäh” ütlemist, selmet küsida niisuguselt tipp-pianistilt midagi tema muusikasse puutuvat või vähemalt mõistlikku. Selline küündimatus pole isegi mitte naljakas...

Legendaarne Charles Lloyd neljandat korda Tallinnas

Tänavuse „Jazzkaare” peaesineja, oma 75. sünnipäeva kontserditurneega tähistava legendaarse **Charles Lloyd** (USA) ja tema uue kvarteti džässiohtu Nokia kontserdimajas (26. IV) oli meie publikule juba neljas põnev kohtumine selle maailmakuulsa saksofonistiga.

Meenutuseks, et aasta oli siis 1967, kui Tallinnas toimus esimene rahvusvaheline džässifestival, mil Charles Lloyd oli toonastes sotsialismioludes meil üldse esimene USA muusik ja ühtlasi ka tolle džässifoorumi peaesineja.

Täpselt kolmkümmend aastat hiljem toimus „Jazzkaarel” (1997) Sakala keskuses Charles Lloyd ja tema kvarteti taaskohtumine meie publikuga, millest valmis siis ka ETV erisaade. Ning 2005. aasta „Jazzkaarel” esines Charles Lloyd oma uuenenud kvartetiga Tallinnas samuti, tol korral Kaarli kirikus n-ö täismajale. Nüüd siis tänavune festival, Nokia kontserdimaja ja sedapuhku **Charles Lloyd New Quartet**.

Tasub teada, et Charles Lloyd on suutnud oma tippvormi üha uuenevalt, ent samas stabiilselt säilitada läbi aastakümnete – ligi poole sajandi jooksul on temalt ilmunud ka umbes poolsada heliplaati, neist 16 ECMi firmamärgi all. Maestro kõige värskemateks albumiteks on „Mirror” (2010), „Athens Concert” (2011) ja „Hagar’s Song” (2013). Ja nagu Charles Lloyd oma nüüdsel õhtul publikule teatas, pärinesidki Nokia kontserdimajas kuuldud kompositsioonid suures osas



Charles Lloyd New Quartet.
Harri Rospu foto

just tema eilsest ja tänasest päevast.

Seega peab märkima, et Charles Lloyd New Quarteti kõnealune kontsert võis anda mõtteainet nii džässilegiendi särava muusikuna endaks jäämise kui ka uuenemise, aga ka viimase aja bändikaaslaste ja stiililiste valikute tähenduses. Sest teades, et Charles Lloydi stiililine aluspõhi tugineb ikkagi põhi-voolu džässile, lähtub tema musitseerimine endiselt *bebop*'ile ja dünaamiliselt liikuvale *walking bass*'ile, mõnevõrra vähem aga intensiivsemale *hard bop*'ile iseloomulikust muusikalisest mõtte- maailmast. Me ei kuule siin ka tänasel päeval kuigivõrd teravalt välja toodud muusikalisi aktsente – ei kontrabassi (**Reuben Rogers**) rõhutatud *funk*'i ega ka löökpillide (**Gregory Hutchinson**) teravaid ja äkilisi sünkoope.

Vastupidi, Charles Lloyd New Quarteti esinemine võis publikule mõjuda justkui ühtlane kulg ja tervikliku (vaimu)hingusega, samas mänguteh-

niliselt küllaltki komplitseeritud musitseerimisena. Sealjuures tundub, et Charles Lloydil on praegu eriline loominguiline koostööklapp oma kvarteti pianisti **Jason Moraniga**. Maestro tunnistas seda ka ise lavalt, kui nad oma kontserdi esimesed neli lugu kahekesi esitasid. Tundus, et neis kompositsioonides oli oluline meloodilise alge eriline rõhutamine ja ka kammerlikult pastelne tämbriskaala.

Kui nüüd Charles Lloyd puhul mingitest muutustest rääkida, siis üsnagi värskelt mõjusid paaris kuulnud loos erilised harmooniajärgnevused, mis näisid viitavat modaalse džässi (*modal jazz*) piirimaadele. Eks see uuenemine ja endaks jäämine paistab Charles Lloyd puhul olevat tasakaalus tema kui interpreedi ja loomenatuuri ajapikku välja kristalliseerunud elutarkusega. Või nagu ta ise telesaatele „MI“ antud intervjuus ütles: „Tuleb elada lihtsalt, aga mõelda kõrgelt!”

FESTIVAL „12 POINTS“ OTSIB IGAL AASTAL EUROOPA UUT DŽÄSSI

12.–16. veebruaril 2013 Dublinis Iirimaa¹

MERLI ANTSMAA

Festivali „12 Points“ ülesehitus on iseenesest lihtne – korraldatakse ansambliotsing kaheteistkümne muusikaliselt huvitava koosluse leidmiseks. Rahastus, turundus ja logistika on sama, mis iga teisegi väiksema festivali puhul. See Iirimaaalt pärit festival, mis üle aasta rändab ka mujal Euroopas, kannab suuremat ja üllamat eesmärki. Kõik kandideerima oodatud ansamblid on noored, džässi ja improvisatsiooni piire kompavad ning laiemale publikule vähe tuntud. Peale selle on see sündmus ideaalne kohtumispaik muusikutele, festivalikorraldajatele, mäenedžeridele, ajakirjanikele ja teistele huvilistele.

Taustast

Paljud head ideed ja koostööd saavad alguse ametlike kohtumiste mitteformaalsel ajal. Võib öelda, et ka „12 Pointsi“ idee tekkis nii. Kõigepealt oli mitmel džässimaailma figuuril peas küsimus, mida kujutab endast uus džäss, kus seda kohtab ja kuidas saaks aidata noortel end kauem näidata kui *showcase*’idel ette nähtud viisteist-kakskümmend minutit. Lähtuvalt nendest ideedest ja saades tuge teistelt džässivõrgustiku liikmetelt, viis „12 Pointsi“ kunstiline juht **Gerry Godley** koos ustava meeskonnaga 2007. aastal plaani ellu. Praeguseks on kontseptsioon sa-

maks jäänud, kuid korralduslikult on toodud sisse rändfestivali aastad, mil sündmust võõrustab mõni teine partnerorganisatsioon. Nii toimus 2010. aasta festival Stavangeris Norras, 2012. aastal aga Portos Portugalis, ning 2014. aastal toimub Ūmeas Rootsis. Kuna „12 Points“ kogub aina rohkem tuntust nii muusikute kui ka teiste festivalide produtsentide seas, siis on ka rohkem edulugusid bändidest, kes seal esinedes on saanud näiteks Londoni džässifestivali, Tampere „Jazz Happeningi“, Oslo või Bergeni džässifestivali lavale. 2013. aasta festivalile laekus üle kolmesaja sooviavalduse, millest tehti lõplik valik koos Euroopa džässivõrgustiku ekspertidega. Siin on oluliseks tähtsus võrgustiku koostöövalmidusel toetamaks oma riigi muusikute esinemist välismaal, sest osalemine festivalil ei tähenda ühekordset võimalust, vaid võib viia kaugemalegi. Vaadates läbi eelnevate aastate esinejate nimekirja, on näha, et Eestis on käinud nii „Jazzkaarel“ kui ka mujal džässiklubides esinemas erinevaid „12 Pointsi“ varasemate aastate koosseise – Pascal Schumacher Quartet, Shreefpunk, Elifantree, Me-Tal-O-PhoNe ja Kaja Draksler’s Acropolis Quintet.

Muusikaekspordi teema on ka Eestis viimasel ajal õhus olnud ning



Beats & Pieces Big Band Manchesterist Suurbritanniast. Koosseis on juba praegu mitmeid auhindu pälvinud ning kogub järjest tuntuust. Suure, neljateistliikmelise ansambli eestvedaja ja dirigent on Ben Cottrell.

Dublin Jazz Photography

hea meel on näha järjest rohkem bände tuuritamas ning esinemas olulistel *showcase*-festivalidel. Kuigi „12 Points“ rõhub eksklusiivsusele, sest kaksteist bändi kolmesajast on ikka imeväike number, on see ideaalne koht, kus silma jääda. Hea meel on selle üle, et Eesti on olnud sellel eksklusiivsel festivalil korra esindatud. Nimelt käis 2008. aastal Dublinis Kadri Voorand, keda saatsid Jürmo Eespere, Eno Kollom ja Mihkel Mälgand. Järgmine küsimus on, kes astub Vooranna jälgedes. Õnneks on viimastel aastatel taas Eesti džässil ilmunud uued ja värsked kollektiivid. Loodetavasti pole kaugel aeg, mil näeme „12 Pointsil“ Abraham's Café'd, Heliotroopi, Holger Marjamaad, Joel Rummelit või teisi noori andekaid loojaid, kes teevad tõsist tööd omaloomingu ja eripära nimel.

2013. aastal festival taas Dublinis

„12 Points 2013“ oli oma veebilehe ja turundusega palju vaeva näinud, et inimesed bändidest ja tegevustest teadlikud oleksid. Nii oli võimalik juba enne tajuda, millised ansamblid rohkem imponeerivad. Kaksteist bändi olid kõik erinevad ning jaotatud ka nelja öhtu peale erinevalt. Kava planeerimine hoidis ära ohu, et samal öhtul esineb näiteks kolm klassikalist triot ning mõnel teisel on kolm piire kompavat küttebändi. Kuna olin eelnevalt oma ootused kõrgele kruvinud, pean tõde- ma, et lootsin ansamblitelt üldjoontes rohkem. Samas peab mainima, et oli piisavalt erinevaid lähenemisi džässile ja pillivaldamine oli siiski kõigil kõrgel tasemel. Pigem oleks soovinud mitme bändi puhul rohkem isikupära, kokkumängu ja hingega asja juures olekut.

Üldjoontes jaotaksin bändid kaheks: klassikalisema käsitlusega ning improvisatsioonilise džässi ja teiste stiilide piirimail olevad ansamblid. Enne, kui pöördun oma säravaimate hetkede juurde, pean siiski mainima, et kõik festivalile pääsenud muusikud ja ansamblid olid väga head. Näiteks jäid klaveri- ja trio Olivia Trummer Trio Saksamaalt, pianist Nikolas Anadolis Kreekast, Enrico Zanisi Trio Itaaliast ja vokaalkvintett Sarah Buechi's THALi Šveitsist oma repertuaari ja energia tõttu küll tagaplaanile, kuid ka neis võis leida midagi, mis sobiks teistele festivalidele. Ka Hanna Paulsberg Concept, kes Tallinnas „Jazzkaarel“ esines, liigitus klassikalisema džässi poolele, kuid erines teistest samalaadsetest bändidest omaloomingu ja seadete poolest. Prantsusmaa OZMO ja Iirimaa OKO esindasid muusika progressiivsemat suunda, millesse OKO ka DJ oskusi sisse põimis. Kuigi eraldi võttes olid mõlemad ansamblid väga huvitavad, tekkisid paralleelid paljude Eestis tegutsevate bändidega, kes oleksid võinud sama hästi nendega lava jagada. See panigi mõtlema mitmesugustele koostöövõimalustele välismaa mänedžeridega. Ka Tallinn Music Weekil käinud korraldaja ja muusik Dave Morecroft, kes on organisatsiooni Match & Fuse juht, on võtnud eesmärgiks teha projekte, kus mitmest riigist bändid korraldavad ühise tuuri oma riigis, nähes nii tuuri organisatoorset poolt kui ka koostöövõimalust välismaa muusikutega. Selliseid tuure planeerib ka Baltikumi uue muusikaga tegelev The Baltic Scene. Samas ei kajasta see veebileht ja Baltimaade muusikat reklaamiv organisatsioon otseselt noori džässi-muusikuid. Kas on üldse mõtet eristada improvisatsioonipõhises muusikas

džässi mõnest muust stiilist? Ka Dublinis tõstatati küsimus, mis on tänapäeval džässi piir.

Mitmedki ansamblid olid Dublinis džässi kui improvisatsiooni ja loomevabaduse väljenduse piirimail. Kolm väga põnevat näidet olid Cactus Truck Hollandist, Soil Collectors Rootsist ning Koenigleopold Austriast. Need eriti meeldejäanud ansamblid erinevad juba üksteisest suuresti. Ansambel **Cactus Truck** on vaba džässi esindaja, mis mõjus küll teistest bändidest erinevalt harjumatuult lärmakas, kohati võis seda nimetada lausa müräks, kuid kooslus paistis silma tohutu energia ja üksteisega arvestamisega. Nende trummar Onno Govaert ei vaikinud vist kordagi ja tema soolo oli festivalipäevade parim. Göteborgist pärit Soil Collectors meenutas oma lavalise oleku ja vokaaliga segu Björgist ning Imogen Heapist. Kõik ansambli lood olid inspireeritud elulistest ja valulistest teemadest, millest rängim oli seksuaalne ahistamine lapsepõlves ja selle mõju hilisemale elule. Nende esinemine oli terviklik, läbimõeldud ja suutis publiku lühikese, viiekümneminutilise kavaaga peaaegu et transsi viia. Kuigi seda bändi on keeruline ette kujutada mõnel klassikalisel džässifestivalil, sobiks see imehästi näiteks Läti festivalile „Positivus“ või mõnele alternatiivsemale üritusele. Eelnevalt nimetatutest viimane, Viinist pärit Koenigleopold, on huvitav kombinatsioon pillimänguuskusest ja huumorist. Nende pidev tõsise muusika üle naermine pani publiku kihistama ja kuumalt küttev rütm seejärel ka jala tatsuma. See oli tõeline peobänd, kes sobiks väga hästi ka alternatiivklubidesse.

Koenigleopoldil oli nii esinemisilmekust kui ka huumorit, aga meelde-

jäävamatel bändidel, mis juhuse tahtel olid festivali esimesed ja viimased etteasted, leidis siiski sellest rohkem meisterlikkust ja ka humoorikat kiiksu.

Festivali avas Soome ansambel Mopo, mis oli siiski üks ilmekamaid esinejaid. Saksofonitrio esitas omaloomingut ning oskas erinevate muusikaliste viguritega meelde jääda. Mopo tõestas, kui oluline on laval vahetu ja siiras olek ning muusikutevaheline keemia. Paisatab, et Soomes on tulemas uus laine põnevaid ja julgeid muusikuid. Teine suur üllatus, kellest olin juba päevi varem head kuulnud, oli Beats & Pieces Big Band Manchesterist Suurbritanniast. Koosseis on juba praegu mitmeid auhindu pälvinud ning kogub järjest tuntust. Suure, neljateistliikmelise ansambli eestvedaja ja dirigent on Ben Cottrell, kes oma nooruse juures on äärmiselt andekas ja loov. Tema seeded on ambitsioonikad ja keerulised, ta kasutab maksimaalselt ära erinevate vaskpillide eripära ja lisab juurde elektroonikat. Lugude tempo ja kasv võisid ühel hetkel meenutada kõige traditsioonilisemat bigbändi ja teisel hetkel uue džässi ilusamaid näiteid The Cinematic Orchestrat. Kogu lavalt publikusse kanduv energia sütitas nii kuulajaid kui ka muusikuid. Beats & Pieces Big Band andis festivalile „12 Points“ võimsa lõpu.

Džässi tulevik

Õhtused kontserdid polnud festivalil Dublinis ainus tegevus. Esimest korda pöörati seminaril tähelepanu ka muusika arengu küsimustele, ekspordile, koostööle ja sellele, mida džäss üldse õigupoolest endast kujutab. „Jazz Futures“-nimelise seminari vestleteks olid mainekad delegaadid Londoni džässifestivalilt, ajakirjast Jazzwise,

Soome džässiliidust, Euroopa džässi võrgustikust ja paljudest teistest organisatsioonidest ja festivalidelt. Paljudel olid samad arendamist vajavad teemad: kust läheb piir džässmuusika ja teiste stiilide vahel, kuidas peaks džässi õpetama, kuidas viia muusikat õpilasteni ja kaasata uut publikut. Mitmel teemal ei jõutud ajapuudusel küll pike-malt peatuda, kuid meie oma Tallinn Music Weeki seminaride ja vestluste näitel saab „12 Points“ õppust võtta ja veel mitmeid, ka muusikutele olulisemaid teemasid tulevikus käsitleda.

Huvitaval kombel toimus üks tulisemaid arutlusi sõna „džäss“ (jazz) ümber, mille tulemusel jõuti selgusele, et inglise keelt emakeelena kõnelevas keskkonnas ja välismaalaste hulgas saadakse sellest erinevalt aru. Teiste jaoks on sõna „džäss“ avaram, vabam ja vähem piiritlev. Festival „12 Points“ peab oluliseks edasi anda ka seda piiridevaba alternatiivi ja põhivoolust väljajäävat muusikat. Nähes sel aastal esinevaid bände, kuuldes seminaril kõneldut, on, mida 2014. aastal Ümeas oodata.

MERLI ANTSMÄÄ on kultuurikorraldaja, kes on õppinud Tartu Ülikooli Viljandi kultuuriakadeemias ja omandab praegu magistrakraadi Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias. Ta on seotud mitme MTÜ tegevusega, töötanud näiteks Kultuuriministeeriumis, projektiga „Klassikaraadio tuleb külla“ ja hetkel festivali „Jazzkaar“ juures. Suuremalt jaolt on ta huvitatud valdkonnauülestest ja rahvusvahelistest projektidest.

Viide:

¹ www.12points.ie



Foto ETMMi kogust

ESTER LEPA

12. I 1928 – 19. V 2013

...nad kõik olid välja kasvanud sellest, et pidid kõik põlve peal valmis tegema, dekoratsioonid ja kostüümid..., ja nad oskasid raha lugeda, kui vaja, kasutada vanu kostüüme... Kõik, kes teatris töötasid, alates raamatupidajast ja lõpetades riietajatega, kõik olid teatrifanaatikud, nende elu oli teater, ööd läbi võisid nad tööd teha; näitleja hoolitses ise selle eest, et ta nägi hea välja...

Ester Lepa estoonlyastest. Garderoobijutud I. ERR, 4. september 2006.

Laulupedagoog ja ooperisolist Ester Lepa lõpetas Tallinna Riikliku Konservatooriumi Tiit Kuusiku lauluklassis 1953. aastal. Ta laulis aastail 1949–1950 Eesti Raadio segakooris ja 1953–1956 Estonia kooris, oli Estonia solist aastail 1956–1965. Tema silmapaistvamad rollid olid Micaëla Bizet' „Carmenis“ (1955), Sirje Eugen Kapi „Tasuleekides“ (1956), Susanna Mozarti „Figaro pulmas“ (1958), Bianca, Šebalini „Tõrksa taltsutuses“, Mare Villem Kapi ooperis „Lembitu“ (1961) ja Papagena Mozarti „Võluflöödis“ (1964), kus tema lavapartneriks Papagenona oli Georg Ots. Paralleelselt tööga teatris tegutses ta pedagoogina Tallinna Muusikakoolis (1953–1973) ja Tallinna Konservatooriumis (1971–1984).

ALEKSEI BALABANOV: KAUGE HELENDAV TÄHT VENE FILMIKUNSTI TAEVAS

JÜRI LAULIK

Aleksei Oktjabrinovišt Balabanov on tänases Vene filmis nii tausta kui ka loomingu poolest päris erakordne isiksus. Oma hariduselt on ta intelligent, läänlane, eurooplane. Oma kogemuse poolest dessantnik, sõjaveteran. See vastuolu ja tema eriline anne on andnud omapärase ning tähelepanuväärse koosluse. Teisalt ju jälle hea, et mees ei ole oma probleeme, sund- või vabamõtteid, košmaarseid unenägusid, lahendanud pimedas pargis või koduseinte varjavas keskkonnas, ta on teinud hulga häid filme. Selle loo põhiloosung võikski olla: „Au Balabanovile, suurele vene filmirežissöörile!“ Eks see narrilt ja erapoolikult kõla, aga püüan mõista ja avada teda.

25. veebruaril 2012 alustas režissöör Tveri oblastis oma järjekordse filmi „**Mina tahan ka**“ (*Ja tože hotšu*) võtetega. Tema vana võitluskaaslane ja produtsent **Sergei Seljanov** tutvustas pisut pressile uut teost. Filmi peategelasi mängivad mitteprofessionaalsed näitlejad, ühes rollis astub üles ka režissöör ise.

See on üsna iseloomulik, et produtsent tutvustab režissööri plaane ja teidtegemisi, sest Balabanov ei salli pressikaid, intervjuusid ja seltskondlikku sabakeerutamist, mis on ju üldiselt üks filmirahva elu oluline ja tihtipeale ka paratamatu osa. On levinud kujutus,

et avalikkuse ees tusane, suhtlemise asemel mühatav ja kinnine Balabanov on „mees metsast“, ürgtalent, kes saabus kusagilt pärapõrgust tollasesse Leningradi ja hakkas kohe kinokunsti paugutama. Nii see päris ei ole ja eks temagi on pajatanud aeg-ajalt endast. Pärast filmi „Mina tahan ka“ andis ta päris lahkelt intervjuusid.

Uurali poisi teekond Piiterisse

Aleksei sündis Sverdlovskis (endises ja tänases Jekaterinburgis), Uurali kandi keskuses, mis Venemaa suuruselt neljas linn ja kus elab ligi poolteist miljonit inimest. Linnas, mis paradoksaalsel moel on maailmas kõige paremini tuntud kohana, kus bolševikud hukkasid Venemaa viimase tsaari **Nikolai II** ja tema perekonna. Neetud linn, nagu Venemaal mõnigi rahvatark ütleb. Ka **Boriss Jeltsin** oli Balabanoviga ühekandimees. Eelmisel aastal ütles Balabanov intervjuus väljaandele Argumentõ i Faktõ: „Ma olen absoluutselt apoliitiline. Kõik minu suhted poliitikaga piirduvad ainult sellega, et ma omal ajal varastasin Jeltsini külmkapist viina. See juhtus Sverdlovskis, kui Jeltsin oli oblastikomitee sekretär. Minu sõber oli tema tütre mees, sellepärast olin neil külas.“

Balabanov on öelnud intervjuus ajakirja Esquire venekeelsele väljaandele,



Aleksei Balabanov.

et kasvas üles tööstuskeskuses, kus ei olevat tema noorusajal eksisteerinud muud loogikat, kui vaid „kõik põgenesid ja minagi põgenesin”. Noorusajast meenutas ta veel üht mahlakat seika: „Ainuke asi, millega ma teistest erinesin – ma armastasin teha pomme vastavalt Noorest Keemikust leitud õpetustele. Ma teadsin hulga erinevaid koostisi, segasin neid ja plahvataski.”

Päris nii see ei ole, et hilisem režissöör poleks enamikust teistest linna-
poistest erinenud. Saša sündis 25. veeb-

ruaril 1959 soliidses intelligentide perekonnas; isa, naljaka nõukogudeaegse popnimega Oktjabr, oli Sverdlovski populaarteaduslike filmide stuudio peatoimetaja, emast sai töö käigus kurrortoloogia- ja füsioteraapiainstituudi direktor. Noor Balabanov käis viksilt koolis, oli suhteliselt tubli ja läks hiljem Gorki (Nižni Novgorodi) pedagoogilise instituudi tõlkefakulteeti. Õppis korralikult selgeks inglise keele ja lõpetas 1981. Ta ise on nii öelnud: „Ma pole kunagi hääletamas käinud. Olin

ka komsomol, aga minu ajal olid isegi huligaanid komsomolid."

Kui nüüd seda vana venelaste tõmbe- ja kultuurisuunitluse piiri tõmmata, siis lähtepunktilt peaks Balabanov olema läänlane. Hästi kursis nii Euroopa kultuuri, võõrkeelte kui ka väliskirjandusega. Eks seda oli näha ka tema esimestest filmidest. Teisalt ikkagi läbi ja lõhki nõukogude kogemusega vene põikpea. Pole mingi ime, et temast sai sõjaväetõlk. See oli Nõukogude ajal üks võimalus läbida eeldatavalt suhteliselt leebelt sõjaväeteenistus ja laia maailma näha, sest vana traditsiooni kohaselt tuli õppida võõrkeeli selleks, et spioone üle kuulata või ise langevarjuga vaenlase tagalasse hüpata. See stalinlik põhimõte muidugi aastatega hajas ja devalveerus, aga Balabanov oli ju võõrfiloloogiks-tõlgiks õppinud ning nii ta siirduski militaarteenistusse.

Balabanov olevat teinud seda tööd mitmel pool maailmas, kuid ühe väga olulise perioodi tema elust peaks ära mainima enne, kui elu ja loominguga edasi minna: ta teenis 1980. aastate esimesel poolel õhuhudessantvägede ohvitserina Afganistanis. Mees pole tahtnud oma sõjaväeelust täpsemalt pajatada, ehk poeb sõjasaladuse taha, aga „afganets” ta on ja seda võib tähele panna ka tema maailmavaatest ning suhtumisest inimestesse. Balabanovi Afganistanikogemus on jätnud tema tõekspidamistesse, suhtumistesse ja loomingusse jääva jälje. Maailma filmikunstist leiab Balabanovile paralleele küll, näiteks režissöör **Oliver Stone** on ju kandnud oma Vietnami-sõja kogemust ja sõjas välja kujunenud tõekspidamisi läbi oma filmide. Neid jagub maailma filmikunsti koorekihti teisigi, kes loojatena ei saa üle ega ümber vahest elu rängimast kogemusest.

Elu pärast filmi kasuks otsustamist

Aleksei Balabanov tuli sõjaväljalt tagasi ja läks koduses Sverdlovskis juba isa kaudu tuttavasse filmistuudiosse. Töötas mitu aastat režissööri abina. Siis leidis, et praktikat tuleks täiendada teooriaga, ning suundus õppima Leninigradi stsenaristide ja režissööride kõrgematele kursustele dokumentaalfilmi stsenaristik, üheks tema juhendajaks sai selline omanäoline vene kinematograafist nagu **Boriss Galanter** („**Daam koerakesega**”, „**Beethoveni elu**”). Kursust aga kamandas dokumentalist **Lev Nikolajev**, teadusajakirjanik ja populaarteaduslike sarjade ning filmide tegija. Küllap nii isast kui ka oma juhendajast tingituna jooksevad Balabanovi filmides kohati kaadrid nagu dokumentaalis, et siis jõuda mingisse järgmisse vägagi äkilisse ja lavastatud pöördepunkti. Balabanov: „Kinos peab kõik olema mõnevõrra utreeritud.”

Balabanov lõpetas dokumentaalfilmi stsenaristi diplomiga, on karjääri alguses teinud kaks dokumentaalfilmi („**Jegor ja Nastja**”, 1989; „**Lendamisest Venemaal**”, 1990), aga need on jäänud kuhugi riulile tolmuma. Balabanovi tõeline režissöörkarjäär ja tema retrospektiivid algavad 1991. aastal valminud esimese mängufilmiga „**Õnnelikud päevad**” (*Stšastlivõje dni*). **Samuel Becketti** samanimelise näidendi tegevus on viidud juba Peterburi ja sellele linnale jääb Balabanov tänase päevani truuks. Nii elu- kui võttepaigana. „Ma armastan väga Peterburi, see pole linn, see on üks suur dekoratsioon – Neeva, kanalid. Gigantne paviljon, ideaalne paik filmivõtetele.” Vaadates seda kõledat halli külma halastamatut linna, mis paljudes Balabanovi filmides tema tegelasi ümbritseb, siis tundub eestlase jahedale pilgule see linna armastamise

värk küll veidra pea peale pööramise-
na. Dostojevskilikult võttes, miks mit-
te. Armastus, see on samas vihkamine
ja kannatus, paratamatus, mille vastu
inimene ei saa. Moskvat Balabanovi fil-
mides peaaegu ei eksisteeri.

Juba oma esimese filmiga äratas
Balabanov tähelepanu. „Aga see esi-
mene film sattus kohe Cannes'i festi-
valile. Me koos **Baz Luhrmanniga**, kes
siis oli veel austraallane, olime samas
programmis, istusime sama laua taga.“
Nii oligi, mõlemad osalesid debüütfil-
mide programmis, Balabanov „Õnne-
like päevadega“, mille eest auhinda
ei antud, Luhrmann filmiga „**Strictly
Ballroom**“ (1992), mis pärjati pari-
ma noore tulevikulootuse auhinnaga.
1990. aastate Balabanov oli koos oma

filmidega pidev külaline suurtel filmi-
festivalidel, eriti Cannes'is.

Balabanov alustas tõelist filmitege-
mist ühiskondlikult kõige segasematel
aegadel. 1990-ndatel Vene ühiskond
pragunes, pulbitses, muutus, lagunes.
Samal ajal võttis Balabanov kõigepealt
ette Beckett'i ja seejärel Kafka. Teda ha-
kati pidama põnevaks *art house*'i režis-
sööriks. Tema teine film on **Franz Kaf-
ka** romaani „**Loss**“ (*Zamok*, 1994) ekra-
niseering, huvitav nägemus kummas-
tava klassiku ühest tuntumast teosest.
Surmtõsisele ja traagilisele Kafkale on
kohati keeratud peale päris ehedat sür-
realistlikku koomikat, **Anvar Libabov**
ja **Viktor Suhhorukov** on maamõõtja-
abilistena üks paras nilbevõitu subre-
tipaar, kes tasakaalustavad lootusetult



„Vardjatest ja ini-
mestest“, 1998.



„Vend”, 1997. Sveta — Svetlana Pismitsenko ja Danila Bagrov — Sergei Bodrov noorem.

bürokratiavõrku takerdunud Maa-mõõtja edasipääsmatust ja raskemeel-sust. **Nadežda Vassiljeva**, Balabanovi kauaaegne abikaasa, on kostüümi-kunstnikuna teinud põnevat tööd. Filmi tegelaskond tundub väliselt kuuluvat amišite kogukonda, olemuselt ehk siiski tänapäeva.

Balabanov on hiljem öelnud, et „Loss” on ainuke film, millega ta ise rahul ei ole. Ehk ei mahtunud film tagantjärele range kontseptualisti iseeneses asuvasse loogilisse ritta.

Kuid samas ta jätkab oma esteetilis-tümbolistlikku rida, veel kord valmistub ta põgenema minevikku. Järgmiseks filmiks peaks saama „**Värdjatest ja inimestest**” (*Pro urodov i ljudei*, 1998). Film, mille süžee viib vaataja XX sajandi alguse Peterburi, esimeste fotograafide-filmitegijate ärapööratud absurdsesse maailma, kus kõige paremini müüb vägivald ja seks. Filmikunsti rikutus on selle järgi algusest peale sis-

se programmeeritud. Balabanov püüab küll seda kohati varjata, aga ta on moralist, kes ajapikku taandab järjest rohkem esteetiliselt ja rõhutab eetiliselt.

„Värdjatest ja inimestest” on ainuke Balabanovi film, millele antud Venemaa filmiauhind Nika, venelaste kodumaine Oscar. Meespeaosalisena särab napilt ja küüniliselt porgandit krõmpsutav **Sergei Makovetski**, naispeaosas mängib **Dinara Drukarova**, keda Eesti filmisõbrad peaksid mäletama **Arvo Iho „Karu südamest”** (2001). Omal vastupandamatul perverssel kombel hiilgab jälle Suhhorukov. „Igal režissööril on ainult üks hea film. Minul on see „Värdjatest ja inimestest”,” on tunnistanud Balabanov.

Elu enne ja pärast „Venda”

Filmi „Värdjatest ja inimestest” ettevalmistamine ja raha leidmine läksid Balabanovil ning tema kursusekaaslasel, sõbral, produtsendil Sergei Selja-

novil üle kivide ja kändude. Nad olid 1992. aastal asutanud ühise filmifirma STV, aga rahastamist see ei taganud. Duett olevat raha otsides ka Lääne-Euroopas ringi käinud, aga tünga saanud. Ja siis tegi pahandatud Balabanov filmi „**Vend**” (*Brat*, 1997) ühest õigest lihtsast vene poisist Danilast, kellele ei meeldi ei „tšurkad” ega juudid. Nii räägib legend, aga pigem on tõepärane, et Balabanov oli kohtunud **Sergei Bodrov nooremaga** ning kuna südamele armas „Värdjatest ja inimestest” toppas, otsustas ta teha ühe odava filmi kaasaegsest elust. Hoolimata lühikestest võtteperioodidest ja lihtsast süžeekest tabas *art house*’i märgiga mees venelase südamesse. Ei mingit kunstilist vigurdamist, filmis nagu elus. Poiss nimega Danila tuleb sõjaväest, harimata, aga oma ja siiras, ning otsib segasel pea peale pööratud kodumaal kohta elus. Sergei Bodrov noorem osutus niivõrd karismaatiliseks, et tema „meie aja kangeline” vedas filmi võidule. „Putin

on meie president, Danila meie vend!” karjusid našid järgmise valimiskampaania ajal. Keegi poliit tehnoloogidest tabas ära, et eriti noorte hulgas ülipopulaarset „vend Danilat” on kasulik Putiniga siduda.

Balabanov ja Bodrov tutvusid 1996. aasta Sotši filmifestivalil ja neist said kähku sõbrad. Film olevat tulnud lihtsalt ja sujuvalt. Selle heleda kampsiku, mida Bodrov-Danila pidevalt läbi filmi kannab, olevat filmi kunstnik Vassiljeva ostnud kaltsukast 35 rubla eest. Vanema venna rollis astub üles Viktor Suhhorukov, pöörane näitleja, kes mängib seda võimsamalt, mida värdjalikumalt tüüpi kehastab. Üllatav, et sellise mastaabiga näitlejat õnnestus omal ajal meelitada mängima peaosa **Hardi Volmeri** filmis „**Minu Leninid**” (1997). Filmis „**Vend 2**” (2000) on just Danila vanem vend Viktor Suhhorukovi kehastuses see tõeline mölakas, kes USAs lõugab kõigi peale, kes vene keelt ei oska, ja annab politseinikule lõuga, aga

„Vend 2”, 2000. Keskel Viktor – Viktor Suhhorukov.



kui politsei ta kinni nabib, karjub enne kongi panemist, kuidas ta tahab jääda sinna. Balabanovi sarkasm võib tõesti olla nii võimas, et sellest ei saa ka venelased ise alati aru. „Kas te olete gangsterid? – Ei, me oleme venelased!” Või kui Danila vanem vend tulistab surnuks ukraina mafioosniku, siis röögib ta täiest kõrist: „Te, lurjused, maksate mul veel Sevastopoli eest!” Sümpaatne tegelane kannab hüüdnime Fašist (jälle üks paradoks Vene tegelikkuse peegeldamisest) ja müüb Danilale igasugu head (ja vajalikku) relvakraami.

Menükite teised osad kipuvad olema eduka esikfilmi kiiluvette ujuma pandud rahanoodad, aga „Vend 2” on täis vaimukaid situatsioone ning just pärast seda filmi, kus ameeriklased on üldiselt jobud, hakati arvama, et Aleksei Oktjabrinovitš Balabanov on tubli slaavlane ja vene patrioot. Balabanov: „Meil ei olnud tähtis öelda seda, et kõik ameeriklased on mölakad, me, vastupidi, tahtsime öelda, et meie pole vördjad. See on suhteliselt lihtne mõte, imelik, et ta pole kõigile arusaadav.” Danila võlu seisneb selles, et ta usub mingisse õiglusse, ei ole mitte õel, vaid pigem sõbralik. Aga kui hea sõna ei aita, siis läheb ja laseb raisad maha. Professionaalselt, muud ametit pole ta ju õppinud. *Lost Generation*, nagu juba **Ernest Hemingway** Esimese maailmasõja läbi teinud põlvkonda kirjeldas ja kajastas. Ka Balabanovi tegelaste hulgas on palju tema enda põlvkonna Afganistanist või Tšetšeenias läbi käinud esindajaid.

Me ei tea, kui palju Venemaal „Venna”-filme tänaseks oleks toodetud, aga jumal otsustas teisiti. Äärmiselt andekas Sergei Bodrov juunior sai 2002. aasta septembris filmivõtete ajal Kaukasuse kandis lumelaviini all sur-

ma. Ta jäi igavesti nooreks, veetlevaks, andekaks. Ühes loendamatu test järelhüüetetest-teleasaadetest ütles kirjanik **Boriss Akunin**, et ta üldiselt ei arva näitlejate intelligentsist liiga palju, aga Bodrov juunior oli tõeliselt, nii harituliselt kui ka loomu poolest mitte ainult suur kunstnik, vaid ka äärmiselt intelligentne inimene.

Balabanov aga võttis aastaid hiljem oma noore varalahkunud sõbra mälestuseks Bodrovi seismajäänud, **Mihhail Bulgakovi** vägagi isiklikel mälestustel põhinevatest noorpõlvnovellidest kokku kirjutatud stsenaariumi „**Morfium**” (*Morfi*, 2008) ja tegi sellest ainukese mängufilmi, kus ta ise pole ka stsenaarist.

Balabanovi filmid „Vend” ja „Vend 2” olid Vene kino jaoks olulised selleski mõttes, et nad tõid telekate ette põgenenud inimesed, eriti noored, jälle kinossaali. Läks sealgi nagu Eestis ja üleüldse Ida-Euroopas, vaesunud inimesed ei raatsinud enam kinopileti eest maksta, kuna televiisorist tuli järjest rohkem tasuta mitmekesisid kraami. Kuni 2004. aastani teenisid vaid kaks Venemaal toodetud filmi üle miljoni dollari, **Nikita Mihhalkovi** „**Siberi habemeajaja**” (1998) ja „Vend 2”.

Aleksei Balabanovi puhul tuleb kinditada, et film „Vend” on jäme rasvane joon läbi tema loominguga. Kasvõi selles mõttes, et pärast seda teeb ta filme vaid kaasajast, vaid oma originaalstsenaariumide järgi. „Morfium” on ainuke erand.

Segaduste aeg Balabanovi tsaaririigis

2002. aastal tuleb Balabanovilt kinolinale ka üks peaaegu päris sõjafilm „**Sõda**” (*Voina*). Lugu sellest, kuidas dokumentaalfilmi tegev inglase John Boyle (**Ian Kelly**) jääb hätta Tšetšee-

nias, jätab oma pruudi pantvangiks ja tuleb lunaraha järele, mida ta kokku ei saa. Ta otsib üles vene sõjaveterani Ivani (**Aleksei Tšadov**), kes oli teda tõlgina saatnud eelmisel retkel, ja palub talt abi. Tšetšeenias sõdinud Ivan nõustubki kopsaka summa eest vabastusaktisioonis osalema. „Venna“ kiiluvees saadab „Sõda“ küll kommertsedu, aga film ise jääb kahjuks vaid üheks ja mitte kõige silmapaistvamaks nende kümnete aktsioonifilmide ja -sarjade lõputus reas, mida Venemaal siiani Kaukaasia värgist vändatakse.

Samal aastal esitleb Balabanov pooleli jäänud materjalist tehtud 50-minutist filmi „**Jõgi**“ (*Reka*) jakuutide elust üle-eelmise sajandi lõpul. Selle filmiga läks väga õnnetult, poole võtteperioodi pealt juhtus autoõnnetus, peaasatäitja, kena noor jakuudi näitleja **Tuyaara Svinobojeva** sai surma. Balabanov lõpetas võtted, pakkis materjali kokku, saatis grupi laiali. „Jõgi“ on siiski tundeaga kokku pandud ja võetakse soojalt

vastu. „Ma armastan jakuute, ma olen Jakuutias filminud,“ ütles Balabanov Viiburi filmifestivalil pressikonverentsil, kui oli näidatud peaaegu esmakordselt „**Katlakütjat**“ (*Kotšegar*). Vana jakuut ja tema kaunis tütar said peategelasteks selles Balabanovi 2010. aastal valminud filmis, eks sealtki kuma läbi hukkunud näitlejatar vari.

Kuna Aleksei Balabanov ei taha jääda vanade liistude juurde, siis järgmine film, mis vaatajateni jõuab, on „**Žmurki ehk koolnud ruulivad**“ (*Žmurki*, 2005). Esimene ja ainuke film, mis kannab žanrimääratlust must komöödia. Balabanovi filmides kohtab väga räiget ja iseäralikku huumorit, aga komöödiamees ta ei ole. 2002. aastal nimetab ta ajakirjale Sight & Sound oma kümme lemmikfilmi, nende hulgas on ka **Quentin Tarantino** „**Pulp Fiction**“ (1994), „Žmurki ehk koolnud ruulivad“ on tuntavalt tahtmine teha vene „Pulp Fictionit“. Veel kord võib „Venna“ režissöör nautida publiku vaimus-



„Sõda“, 2002.
Kapten Medvedev – Sergei Bodrov noorem ja Margaret – Ingeborga Dapkunaitė.



„Jõgi”, 2002. Peaosas Tuyaara Svinobojeva.

tust, aga kriitikute käed vajuvad rüpe. Vana Balabanov enam ei taha ja uus ei toimi. Ei aita ka Nikita Mihhalkov peaosas.

„**Mul pole valus**” (*Mne ne bolno*, 2006) on Balabanovi filmiteekonnal jälle natuke teistmoodi. Tegemist on ehe- da melodraamaga, vene variant **Erich Segali** „**Armastuse loost**” või lausa „**Kameeliadaamist**”. Kuna Balabanov oli aastal 2005 vene filmikunsti kuum nimi, siis ei olnud ka mingi ime, et ta võis filmi kutsuda selliseid vene tähti nagu **Renata Litvinova**, Nikita Mihhalkov, **Dmitri Djužev**. Filmil on sellised pisarameelitaja jooned ja kuigi meistri kätt on ikka tunda, ka Litvinova (*Ja soderžanka, Miša!*) teeb suurepärase rolli, siis ilmselt sai Balabanov ise ka pärast aru, et pole päris tema rida. Noore mehe ja temast vanema naise armastuslugu, mis lõpeb naise surmaga vähki, jäi keskpäraseks. Balabanovi puhul tun-

dub, et ta on valmis tegema mis iganes, et film poleks tavapärase.

Omad

„Mul pole valus” lõpus ütleb surev peategelane: „Poisid, hoidke üksteist. Peamine selles elus on leida omasid ja rahuneda maha.” Selle filmi puhul on Balabanovi traditsioonilisest muusikavalikust erinev see, et läbi selle voolab kunagine **Les Humphries Singersi** diskohitt „**Mama Loo**”. Vastuolu elu traagika ja lustaka diskoloo vahel on tugevalt tunda.

Balabanovi hea sõber ja paljude filmide helilooja ning muusikaline kujundaja on **Vjatseslav Butussov**, Sverdlovskis loodud ja Venemaa rockmuusikasse sügava jälje jätnud ansambli **Nautilus Pompilius** liider. Butussovilt võib näha filmis „Vend” ka iseenast kehastamas ja laulmas. Danilale hakkas ju Nautilus Pompilius



„Mul pole valus”, 2006. Oleg – Dmitri Djužev ja Miša – Aleksandr Jatsenko.

kangesti meeldima ja ta käib ka bändi kontserdil. Kaks vene rocki suurnime, Nautilus Pompilius ja **Agata Kristi**, on mõlemad pärit Jekaterinburgist, mõlemat kuuleb ka rohkem kui ühes Balabanovi linateoses. Muusikal on Balabanovi filmides suur mõju. Näiteks Kafka järgi tehtud „Lossi” muusika autor oli **Sergei Kurjohhin**, vene avangard- ja džässmuusika suurnimi. Filmi „Värdjatest ja inimestest” muusika on suuremalt jaolt **Sergei Prokofjevilt**, aga kõlab ka **Modest Mussorgski**, **Edvard Griegi**, **Pjotr Tšaikovski** ja **Mihhail Glinka** loomingut. Filmis „Katlakütja” on Balabanovil uus muusikamees **Valeri Didulja**. Valgevenest pärit suurepärase kitarrist, kes mingil ajal armus flamenkosse. Räige tegelikkus kohtus hispaania magusa kitarrikulina.

Balabanovi filmides on esinenud suurepäraseid vene näitlejad, aga viimasel ajal on ta pöördunud pigem nende poole, kes pole professionaalsed näitlejad. **Aleksandr Mossin** ja **Ju-**

ri Matvejev on samuti „afganetsid” ja kahes viimases Balabanovi filmis „Katlakütja” ning „Mina tahan ka” olulistes rollides.

„Katlakütja” pajatab põrutada saanud endise ohvitseri tagasihoidlikust elust 90. aastate Venemaal katlakütjana. Katlamajas ta töötab, seal ta ka elab. Vana, juhmi olemisega mees pakub sõbrateenet kunagisele rindekaaslasele, seersandile, kes korraldab aeg-ajalt likvideeritud ärimeeste või konkurentide laipade põletamist sealsamas katlamajas. Vana jakuut on nagu põrguvalvur, kelle ahjudes põletatakse „halbu inimesi”, nii vähemalt väidab sõjakaaslane.

Julmuse paratamatus

Pärast filmi „Mul pole valus” väntas Balabanov vahest oma kõige julme- ma ja halastamatuma filmi „**Last 200**” (*Gruz 200*, 2007). Nimetusega „Cargo 200” märgistati Afganistani sõja ajal kirste, millega sõjaväljalt saadeti tagasi langenuid. „Film põhineb tõestisün-

dinud lool," seisab alguses. Nii julma hüvastijattu Nõukogude Liiduga on isegi karmis vene filmis raske leida, kui see üldse oli hüvastijätt, aga mitte ajastutruu peegel.

Ida-Euroopa režissöörid on teinud palju filme, mis ajavad arenenud riigi kinokülastajal ja paremal juhul ka kriitikul oma jõhkrusega judinad naha vahele. „Last 200” on üks väga eriline ja šokeeriv film isegi tollase vene filmikunsti taustal. See on niivõrd ekspressiivselt realistlik, et ajas paljud „Venna”-Balabanovi senised fännid raevu. „Neetud fašist ja russofoob!” oli levinud kodumaine kommentaar seni armastatud režissööri kohta. „Last 200” on tõeliselt võimas näide läbinisti mädanenud ühiskonnast, kus psühhoopaadist miilitsakapten jätkusi teeb.

Mõni aasta hiljem jõuab ekraanidele valgevene režissööri **Sergei Loznitsa** mängufilm „**Minu õnn**” (2010), sisult ja suhtumiselt Balabanovi „Lasti 200” noorem vend. Ühes vene kommentaariumis kirjutas keegi ägedalt: „„Minu

õnn” on ukraina russofoobide lääne rahade toel tehtud Venemaad ja venelasi halvustav propagandafilm.” Kui te filmi ära vaatate, siis saate selle vene inimese pahameelest aru, sest näidatakse vene elu jõhkrat ja lootusetut pahupoolt eriti rämedalt. Sama kehtib ka Balabanovi filmi „Last 200” kohta. Kusjuures ka sealt leiab üles positiivse tegelase (**Natalja Akimova** ühe peategelase Aleksei naise rollis). Balabanov ei teeks ju filme, kui ta ei loodaks ega hindaks mõnda head inimest.

„Morfiumi” puhul on arvatud, et selle filmiga tahtis Balabanov tagasi minna sinna, kust sai alguse see tänase päevani ulatuv XX sajandi räige vene elu, mida ta oma filmides halastamatult kajastab, — aastasse 1917 ja Vene provintsi, kus veebruari- ja oktoobrerevolutsioon on kauged kajad ja kuulujutud, kuni kõik saabub realselt kohale. Venemaad praegusel hetkel väristavat narkomaaniat näitab ta samuti.

„Katlakütja” oli mitmes mõttes minimalistlik kokkuvõte Balabanovi fil-

„Last 200”, 2007. Kapten Žurov – Aleksei Polujan.





„Katlakütja”,
2010. Katlakütja
– Mihhail Skrjabin.

miloomingust, tema jaoks olulistest teemadest ja märksõnadest. Tapetakse ükskõikselt, kepitakse tuimalt. Ei midagi isiklikku! Inimlikkust on väga vähe jäänud ja möödunud sõda on verevähk. Sa oled küll haiglast välja lastud, aga mitte keegi ei oska öelda, kas ja kuna tuleb see kõik uuesti, sõda on sinu ja sinu organismis edasi. Siiski väreleb kohati hästi õrnalt inimlikkus ja lootus. „Katlakütja” oli Balabanovi kolmeteistkümnes täispikk film, ta sattus pärast võtteid haiglasse ja räägiti lausa, et see jääbki tema viimaseks filmiks. Kokkuvõtteks. Ka režissöör ise pajatas sellist juttu.

Eks talle muidugi meeldib epateerida ja vett sogada, mõnikord ka lausa kägu ajada. Järgmise filmi „Mina tahan ka” esilinastuse järel Veneetsia festivalil kordas ta jälle: „Ma olen väsinud. Pole enam noor inimene, oma 53 aastaga olen üles võtnud kaks dokumentaalfilmi, kaks amatöörfilmi, 14 täispikka mängufilmi ja loendamatul hulgal nõukogude kinožurnaale. Alustasin

Beckett'i ja Kafka ekraniseerimisega – me Seljanoviga isegi ei teadnud, et klassikaliste teoste ekraniseerimiseks tuleb osta õigused. Aga edasi olid kõik filmid minust endast, nüüdseks on minu biograafia ammendunud.”

Sealsamas Veneetsias rääkis ta ka juba uuest plaanist. Lugu pajataks äri-mehest, kes kaotab osaluse Norilski suures niklitootmisfirmas ja sõidab Siberisse, et tagasi saada oma raha. Balabanov: „Ma tahan, et peaosa mängiks **Michael Tyson** [endine profipoksi maailmameister], sest ta on mustahaline ja paistaks väga efektne Siberi taustal. Tal pole isegi vaja midagi mängida – ma tahan, et ta oleks ekraanil ta ise. Hea stsenaarium.”

Kes Balabanovit sõna-sõnalt usub, saab tüsata. Eelmise aasta jõulukuul andis Balabanov intervjuu Moskovski Komsomoletsile ja ütles, et teeb tõesti ettevalmistusi uueks filmiks, mis peaks kujutama **Jossif Stalini** röövlinoorust. Ajast, kui Stalini jõuk röövis panku, et rahastada enamlaste tegevust. Ta on

ikka ja jälle leidnud uue suuna ja suutnud üllatada, eks näis, mis edasi saab.

Balabanovi loomingust õhkub pidevalt (vene) elu mõttetust ja jõhkrust, aga ka mingit napiprotsendilist lootust ja mokaotsast heakskiitvat hinnangut tegelastele, kes jäävad ausaks, inimlikuks ja säilitavad kõigest hoolimata väärikuse. Pärast viimase filmi „Mina tahan ka“ linastumist Veneetsia filmifestivalil, kus teosele auhindu ei jagatud, ütles vene filmikriitik **Andrei Plahhov** režissööri kohta, et tegemist on vene filmikunsti tohutu talendiga, keda pole piisavalt hinnatud. Balabanov: „Mina ei pea kino kunstiks. Kunst on siis, kui inimene teeb midagi üksinda. Kunstnik teeb kunsti, kirjanik samuti, aga kui sa sõltud viiekümnest inimesest, siis mis kuradi kunst see on.“ Kui te tahate oma igapäevaelu Balabanovi filmide abil lõbusamaks muuta, siis olete valinud endale vale kaaslase.

Lõpetuseks veel mõned Aleksei Balabanovi mõtteavaldused. „Ma ei tea, palju maksab poes leib. Milleks mul poodi minna? Mul on naine ja lapsed.“ Filmikunstnik Nadežda Vassiljeva on Balabanovi abikaasa ja paljude filmide

kaaslooja, neil on kaks poega, Pjotr ja Fjodor. Kõikidele eesti rahvuslastele aga väike toetusavaldus Balabanovilt intervjuust ajakirjale Argumentō i Faktō: „Pärast „Venna“ kõrvulukustavat edu riputati teie külge etiketid „natsionalist“ ja „ksenoofoob“. Aga kuidas teie oma kodanikupositsiooni formuleerite?“ „Mina tean enda kohta vaid seda, et ma armastan oma kodumaad, et ma olen vene inimene, et ma elan siin. Tean, et ma pole kunagi olnud fašist ega saagi selleks.“ „Aga kuidas te suhute migrantide arvu kasvu?“ „Halvassti. Ma ei armasta neid.“ Veel on Balabanov öelnud: „Mina ei tea, olen ma hea või halb inimene. Pole minu asi otsustada. Suren ära – saan teada.“

Aleksei Balabanov suri 18. mail 2013. aastal Solnetšnoj es Leningradi oblastis südamerabanduse tagajärjel. 2. Tallinna Pimedate Ööde filmifestivalil 1998 näidati filmi „Värdjatest ja inimestest“, 2007. aastal „Lasti 200“ ning mullu tema viimast teost „Mina tahan ka“. Enamik Balabanovi filme on saadaval DVDl ja neid võib tihti vaadata eri telekanalilt.

„Mina tahan ka“,
2012.
Sanja – Aleksandr Mossin ja
Aleksei Balabanov.



ŠEDÖÖVRID JA KÕVEMAD KESKMIKUD

Eesti lood 2012 I

TARMO TEDER

Mullu jõudis „Eesti lugude” sari oma kümnenda hooajani, mil tehti valmis tavapärase tosin dokumentaalfilmi. Mõnele neist jääb külge küll pigem telesaate kui filmi maik, ikka ju satub terade hulka aganaid, kuid võrreldes 2011. aasta saagi paremikuga võib eritleda paari tugevamat tippu. Olgu need siin ka kohe nimetatud: Marianne Kõrveri „Saare võimalikkusest” ja Taavi Aruse „Töö käib! Padaoru Andrese tõde ja õigus”. Kindlasti ka tänu nende linateostele paistab sarja üldine tase natuke tõusnud, kui püüda üldse mingit keskmist kvaliteeti kaaluda. Siinse artikli pealkirjas antud määrang „šedöövrid” on vahest veidi liialdatud, kuid vaadeldava sarja kontekstis (seda ka varasemate aastate lõikes) lõõvad nende autorite filmid igatahes särama ja seda mitte üksnes minu silmis.

Laia tosina laastus on pilti püütud ikka Eesti inimest tema töös ja missioonis, protsessis ja mõtluses, muredes ja rõõmudes, probleemides ja kulgemises, noori ja vanu, kukki ja kanu. Näha võib eestlasi välismaal ja tegusat välismaalast Eestis, ka pagulasi, siinset rahvaloendamist, folkloori ja koduloo protsesse, koolikabareed. On keskse, läbiva peategelasega nn portreefilme, mis haarduvad ümber ühe persooni, aga on ka tuumiktegelastega pildistusi mingi sündmuse melus või eesmärgi saavutamisel. Ühe olulise põiminguna

tuli tänavu välja see, et kui portreeteeritav oli tabatud tema pühendunud toimingu(i)s ja ilmnes ka karakteri erilaadsus, tuli välja ka huvitav, vormiterviklik ja sisukas linateos.

Järgnevalt on vaatluse alla võetud kuus mullust „Eesti lugu”, millest neli võib tinglikult liigitada portreefilmiks ning kaks probleeme esitavaks neile vastavas keskkonnas. Kuus ülejäänud lugu tulevad käsitlusele siinse ajakirja järgmises numbris.

Marianne Kõrver, „Saare võimalikkusest” (Klaasmeri, 2013, 30 min).

Seda filmi pole palju nimetada ka geniaalseks. Peaaegu mitte millestki on võetud nagu kõik, tulemuseks avarduva väljaga võimas ja laetud minimalism.

Üks inimene tuleb 2012. aasta 1. advendil läbi talvise lumesaju tühja külma maakirikusse, süütab seal küünlad ja peab jutluse, mida ei kuula mitte keegi peale tema enese. Kummati aga kuuleme seda meie, küllap kümned tuhanded vaatajadki, ning nii võib luterluse hääbumise ajastul parafraseerida, et kui vaid ükski põlvepikkune õpetajapäss kusagil meretagusel viiekümne elanikuga saarel veel jutlust peab, pole seesamune luterlus meie Maarjamaal veel alistunud.

Filmi vahetiiter informeerib: „100 aastat tagasi ehitati Ruhnu saare vana

puukiriku kõrvale uus ja ruumikas kivi-
 vikirik – saare kristlased ei mahtunud
 enam vana kiriku jumalateenistustele
 ära.” Kohe selle kinnituseks antakse
 pilt kahest kõrvuti paiknevast kirikust
 ja kronotoop: „Ruhnu saar, 1. advent,
 2012.”

Kühmus mees tuleb lumisel, natuke
 hiljem kiviaiaga ääristatud metsavahe-
 teel, avab kirikuaia värava, astub tre-
 pist ja siseneb kirikusse. See tulek kes-
 tab ligi kaks ja pool minutit ning seda
 aeglast sammumist saadab kumisev-
 vilisev-huugav, üksikute kilksatustega
 muusikaline foon.

Filmi pealkirja võtmeks antakse
Uku Masingu mõte: „Usklik inimene
 on nagu üksik saar rabas. Ta ei võitle
 soo vastu ega püüa õngitseda laukaist
 uusi saari. Kuid tema olemasolu tagab,
 et kõikjal rabast võib kerkida uusi saa-
 ri. Et saare võimalikkus on olemas.”
 Need sõnad on intuiitiivne sisend lina-
 teose sügavamasse kihistusse.

Hallipäine mustas palitus vana
 mees süütab küünlad altaril, hiljem
 ka pinkide otstes. Tema toimingud on
 aeglased, tegevuse kulg lihtsa lähivaat-
 luse pildis, kõik nii, nagu tegelikult.
 Naturaalsed helid segunevad muusi-
 kalise taustaga, tegevusühtsus on or-
 gaaniliselt veniv. Kaamera on toimin-
 gute küljes raudselt kinni, liigub kaasa,
 võtab käigult, ainsat filmitavat selja ta-
 gant, kantslisse astumist trepil. Vaata-
 ja ei suudagi hoomata, millal üks pikk
 kaader katkeb ja teine otsa on montee-
 ritud. Kile ja kiire kirikukell kutsub tee-
 nistusele, lund tuiskab männiladvust,
 foonil jumalakoja talvine torn. Kiriku-
 mees tõmbab kellanööri, aga tornist
 avaneb vaade – lumine kirikutee ja
 küla majadevahe on tühi.

Poole filmi peal saab siililegi sel-
 gekse, et kirikumees on õpetaja, tal on
 talaar üll, põlvitab altari ees, asetab
 paberid puldile ja hakkab ilmeka pü-
 hadusega jutlust lugema, suust hõn-

„Saare võimalikkusest”, 2013. Režissöör Marianne Kõrver.



gub külma eristuvat hingeauru, õpetaja laulab. Veidi hüplev kõnnikaamera liigub mööda vahekäiku ja on näha, et kirik on täiesti tühi, pingiotstes hubisevad vaid küünlad.

Jutluse jätkudes püüab kaamera inimest aina lähemalt, võib näha, et tekst on kirjutatud väga suurte tähtedega, mida vananenud silmad suudavad lugeda. Võimust võtab muusikaline taust, õpetaja suust tuleb vaid hingeauru pahvakuid. Kaamera ronib kaasa kiriku interjööri, vahelduseks kõlab teksti suust, helikujundus muundub auditiiivse ülesulanguga koraaliks, kaamerasse on püütud ka rakurss, kus läbi akna avaneb väljavaade kirikust. Eks need ole selle minimalismi kirjud kaadrid, teenistusele kulub kaheksa minutit.

Sümmeetrilise filmi kuluaeg kulmineerub talvise panoraamiga kirikule. Küünalde kustutamisele kulub ligi neli ja pool minutit, mees lahkub kirikust, minemakõndimine läbi tiheda lumesaju vältab kaks minutit, paraboolse kompositsiooniga filmi tagumine saba laskub jälle metsavaheteele. Kõike seda saatev kumisev-vilisev muusikaline taust paisub ülevuseks, libiseb sujuvalt üle sisulise kulminatsiooni harja ja sumbub siis alanedes. Alles filmi lõputiitrist, mis eriliselt tänab Ruhnu kirikuõpetajat, selgub, et see mees on **Harry-Johannes Rein**.

Sigrid Saarep on Sirbis (12. IV) filmi arvustades oma artikli pealkirjaks pannud „Radikaalne kunst jumala maises kojas“. Tõesti võib tühjas külmas kirikus ainsa inimese jutlustamist käsitleda ka nüüdiskunsti vaatevinklist, kuid see on vaid üks võimalus.

Küünilisemad ateistid võivad Marianne Kõrveri linateoses näha absurdi ja narrust, 1. advendil näidatud tühjast

kirikust tuletada edaspidist religiooset tühjust terves Eestis – jumalasõna surma ja kirikute pöördumatut tühjaks jäämist kogu riigis. Kuid peab silmas pidama, et Ruhnus elab vähe inimesi ning selle eriskummalise ajaloo ja geograafilise asendiga saart ei saa võtta algoritmiks tervele Eestile, kus ju veel hulgi ja kaua kirikuid inimestega nii ja naa.

„Saare võimalikkuse“ olemus ei pruugi ennast kohe vaatajale kätte anda, kuid seda katartilisem võib olla tagantjärele avanemine. Sügava väärtusega film toob esile ühe väga pühendunud inimese rituaalse andumuse, alistamatuse, eksistentsiaalse vastuhaaku, inimese teenimise Maal. Võlub ka tüpaazi, tegevuskeskkonna ja sündmuse erilise dramaatika, kangelaslik maalähedane mahedus. (Üldse kipub tunduma, et head „Eesti lood“ tulevad vee tagant meie saartelt.)

Eraldi peab märkima filmile muusika ja heli loonud **Lauri-Dag Tüüri** panust ja kiitma režiid, et on suudetud hoiduda muusikalise fooni iseväärtuseks tõusu eest. Paradoksaalne on see, et helitaust küll filmi mõnes kohas eristub, kuid samas sulandub ja võimendub harmooniliselt pildiga. Kui visuaal nagu hakkab kuluma, tugevdub auditiiivne komponent. Tihtipeale „Eesti lugudes“ nii tundlikud ei olda. Marianne Kõrveri „Saare võimalikkusest“, mis annab ju väikese viite ka Ruhnu kui saare võimalikkusele, on selge šedööver kunsti- ja logosetundlikule vähemusele keset kisakõrised, edvikuid ja löömamehi.

Taavi Arus, „Töö käib! Padaoru Andrese tõde ja õigus“ (Well Production, 2012, 32 min).

Taavi Aruse filmi kangelasena pais-

„Töö käib! Pada-
oru Andrese tõde
ja õigus“, 2012.
Režissöör Taa-
vi Arus. Keskel
Andres Sõber.



tabki üks pesueht kisakõri, kraakleja ja müürimurdja, kelleks on Rakvere Tarva korvpallisatsi treener **Andres Sõber**. Proloogis istub ligi 150-kilone mees autoroolis ja kuulab raadiot. Suu peale pole ta kukkunud, pigem dünaamiline pläralõug, kes ei koonerda vajalikul hetkel sõimuga kostitamast. Filmis on treener Sõber ette võetud mitte Tarva kui täiskasvanute klubi treener, vaid noortekoondise juhendajana ning kaamerat see mees ei pelga mitte üks raas.

Tegevuse geograafia huvides antakse Rakvere linnavaateid, kohe torakab silma aktiivselt huvitavat vaate-
nurka otsiv montaaž: rakursid, detailid ja väljalõiked hakkavad mängima juba esimestel minutitel ning etteruttavalt olgu öeldud, et kohati ehk on pildi killustatusega tempot kruvides vint üle keeratud. Selge ju see, et spordi ja võistluse ainesega filmis peab olema tempo, tamp ja vile vee peal, aga teisel on jälle vaja seda tasakaalustada. Mitmel pool tagasihingamist pakkuvad

stseenid kui vaated „ühe härja mõtteilma“ aga pildi intensiivsusel rahuneda ei lase ning see pidev auru ülalhoidmine ei tulene filmis mitte režii puudusest, vaid võetava portree intensiivsusest. Andres Sõpra juba meditatsioonis ette ei kujuta, ikka on tal üht, teist ja kolmandat kosta ning nii rähklevana ta pildis püsibki.

Korvpallitreening, käsklused, juhi-
sed, ergutused... Eesmärgid on kõrge sihiga ja asi on tõsine, Sõber ütleb varjamata: „Unistused peavad alati olema. Ega sa muidu ei saa teha seda tööd, kui sa ei mõtle. Ma mõtlen tõsiselt Euroopa meistri medalile tulla, kurat, ilma naljata. Mis ma lähen sinna turisti mängima, kurat või?!“

Ega vaataja peagi aru saama, kas Sõber peab silmas juhatatavat noortekoondist või näeb end vaimusilmas ka riigi esindussatsi treenerina. „Kuradid“ ja „raisad“ käivad jutu juurde, kärtsu suuvärgiga mees on režissööri-
le hea saak, kellele meeldib esineda ka kaamerasse, kes ei häbene, aga poseeri-

mistega silma ei riiva. Pilt läheb kohati väga kiireks, vaatajal köetakse huvi ja see ei tundu nipitamine, vaid loomuline otsing, mis leiab spordi loomuliku ja elava osise.

Eraldi peab märkima, et Taavi Arus on „Töö käib!” režissöör, operaator, stsenaarist ja monteeriija – niisiis on tehtud pesueht autorifilm! Aineseks näiteks võistlusmomendid: mängijad, olukorrad, publik, fännid, kohtuniku sõim ja treeneri kärkimine vaheajal. Hiljem seletamine, kontoris arvuti taga istumine, Sõber on heade mängijate koolitaja, usu ja tahtmisega mees, kes esitab filmis ka oma Eesti kõigi aegade korvpalliviisiku: **Lipso** (tsentris), **Müürsepp** ja **Tomson** (ääred), **Kuusmaa** ja **Sokk** (tagamängijad). Muidugi on just sellise viisiku esitamises intriigi nagu igasuguste edetabelitega, sest loomulikult tekib paljudel küsimus, et kuhu jäid **Tammiste**, **Krikun**, **Salumets**, **Laga**, **Lepmetski** jne. Vaielda võib viimselaupäeva õhtuni.

Treener Sõber on impulsiivne ja innukas mees. Enne mängu tehakse sõjaplaan, paika pannakse taktika, treener elab küljejoone ääres hasartselt mängule kaasa, ergutab, karjub, on pidevalt pingilt püsti ja joone ääres vehkimas. Kommentaare tuleb ka enese käitumise kohta, treener seletab vaheldumisi mängupildiga, mängu heli keeratakse maha ja Sõbra jutt lastakse eraldi toonitatult aktiivsele pildile peale. Võib kuulda ka vene- ja eestikeelset karjumist vaheajal riietusruumis, mängijail on nina norgus. Hiljem seletab Sõber mängupilti ja annab ajakirjanikele kommentaare.

Autor Aruse kaamera on kaasa sõitnud välismängule, kossusats läheb bussiga Leetu, võetud on ka U20 koondist Euroopa meistrivõistlustel Slovee-

nias. Poistele on latt kõrgele tõstetud, mille eeskujuna üles seadnud Martin Müürsepp, üks Sõbra kunagisi õpilasi. Sümpaatne on ka see, et Sõbra poistesats ütleb peale seda, kui treener loeb „üks-kaks-kolm”, kooris: „Eesti!”

Filmi lõpp näitab Andres Sõbra minekut Padaoru maastikukaitsealal oma maakoju, kus ootavad naine ja koer. Koht võimaldab seletust pealkirjale lisatud „Padaoru Andrese tööde ja õigus” kohta. Filmi treileris on antud ka tegevustiku sisukord, ülesehitus peatükiti: sissejuhatus, U20 treening, ujumine, Leedu, poolfinaaliseeria, motiveerimine, püksid ja särgid, Sloveenia, Eesti koondis, Padaorg, tiitrid.

Kõik see naturaalheliudega, enesekindla treeneri kommentaaride ning kuradite ja raiskadega, kiirelt vahelduva pildi ja rakurssi otsiva kaameraga antud kammajaa paneb ehk pea natuke pööritama, aga ühest isepäisest ja dünaamilisest paksust on ehe pilt ees. Tüseda kere ja vürtsika sõnaga vastuolulise tegelase portree on linti püütud, fooniks higinine ja võitluslik tegevus ning ponnistustele vastav tegevuskeskkond. Tüüp ja taust on selles filmis väga naturaalselt läbi põimitud. Dramaatilisi tagasilööke (U20 kaotus EMil) pole võimendatud, ülesehituses on esil ikka supertüüp, tema mängupoisid, pöörased ideed ja tuldpritsiv suuvärk.

Mark Soosaare „Rasmus, kormonau- did ning...” (Weiko Saawa Film, 2013, 31 min) on tüüpilisest portreefilmist erineva arhitektoonikaga. Ühe keske tegelase pidevalt fookuses hoidmise asemel antakse mitmeid kõrvaltüpaaze, kes loomulikult peategelasega seotud. Kuidas siis muidu näidata umbes kümneaastase koolipoisi maailma ja

„Rasmus, kormonaudid ning...”,
2013. Režissöör
Mark Soosaar.



selles toimimist. Ikka koos kaaslaste ja keskkonnaga. Tegevuspaigaks on Kihnu saar, kus vanameister Soosaar teinud kindlasti oma kümmekond filmi. „Rasmus, kormonaudid ning...” paistab järjekordne autorivaade 2010. aastate meretagusele elule.

Filmi pealkirjas „ning...” eeldaks nagu mingit tähenduslikkust ja see jääb aimatavaks, ambivalentsetl tõlgendatavaks, sest eriti selgelt režissöör midagi ei osunda. Antakse vaid vihje ja seegi nagu sordiini all.

Alguses hõõruvad unehämus porisevad poisid silmi, kooliminekuks peab ju vara tõusma. Kusagil perekonnas istuvad neli last hommikulauas. Näeme lapsi kooliteel, režissöör on neid lumesõjale ärgitanud, seda pole raske teha, küll kogenud dokumentalist teab, mis toimima hakkab, pilti vaja ergastada. Väikse tuletorniga on filmi alguses markeeritud, et tegevus peaks aset leidma kusagil vee ääres. Näidatakse jääsupis rannikumerd ja sukeldharjutusi tegevaid kosklaid.

Poiss on aga jõudnud viiulitundi, ka ühel tüdrukul tuleb pilli lõua all hoida ja poognaga saagida. Väljas lendavad luiged üle külma vee. Eesti vaataja teab režissöör Soosaare tausta, pole raske arvata, et Kihnus või Manijal.

Kusagilt klassiruumist kostvate algajalike viiulihelide taustaks näidatakse jälle luiki meres, neid on kümneid, kui mitte sadu ja nende kõikumine laintel nagu ühtib mingit moodi viiulikriksatustega, mille üle võtab võimust luikede huilgamine, siis jälle vahetunni muravad koolilapsed. Küllap antakse tubaste inimlaste ja merelindude vaheldumisi näitamisega viide filmi tuumsõnumile. Tundub, et režissöör hakkab mängitama mingit paralleelset lugu või ideed, kujutama dihhotoomset, tsivilisatsiooni ja loodust vastanduva pildistusega intriigi. Kuigi tsivilisatsioon on aset leidnud sealsamas looduses, on nende vahel siiski mingid eraldavad käärid.

Loogika tabamiseks peab olema tähelepanelik: õpetaja tuleb klassiruumi,

kihnu põll ees, kaks last istub klassis, juttu tehakse varestest, kellel on looduses oma koht, ja neilgi on õigus elada. Illustratsiooniks on püütud jääl nokitsev ja kõndiv vares oma ilmas. Klassiruumis räägitakse ka naerukajakast, on loodusloo tund ja üldine jutt lindudest. Õpetaja küsib, et kas Rasmus on näinud kormo-kormo-kormonaute, st kormorane, keda poiss on puu otsas näinudki. Režii on raudne, antakse pilt laiust, kus mustad kormoranid istuvad kümnete kaupa raagus puu otsas ja hõljuvad tuules. Koolipoiss Rasmus meenutab, aga ta on pidevalt unine, justkui poolenisti unes. Õpetaja aga uurib uuesti, kas vareseid ja kormonaute peaks hoopis ära hävitama ning Rasmus arvabki, et natuke peaks neid vähendama (tüdruk klassis raputab pead), sest need kormonau did hävitavad omakorda loodust, mille kinnituseks näidatakse raagus puudega lubivalgeks situnud laidu, kus kriiskavate kormoranide pesades pojad.

Niisiis on intriig ka uimasemale vaatajale selge: kas peaks kormorane hävitama ja kui palju siis, ehk natuke või üldse mitte. Selgelt on püsti pandud probleem, kas kormoranidel (ja ka varestel) on inimese kõrval eksisteerimise õigus, kuid vaataja ei tea veel täpselt, kuhu selle probleemi osuti hakkab kalduma.

Poisid löövad vanaisa juhendamisel kokku pesakasti, suure avaga kast tuleb panna vee äärde, et varesed ja kullid ligi ei pääseks. Pärast põgusalt antud pulmamängu võibki näha, kuidas koskel männi külge pandud pesakasti siseneb.

Avatakse ka eluolustikku: Rasmus aitab emal utte pügada, hoiab kinni looma jalgu, on näha õunapuu õitsemist, poiss jookseb üle muru, filmiaeg on kuidagi märkamatult kevadesse

voolanud, küllap juba munenud koskel istub pesakasti ees laual. Poisid küsivad, et kas võivad kastist kaks muna võtta ja oma kasti viia, siis hakkab koskel ka sinna munele (uude kasti esimesel aastal lind tavaliselt tulla ei taha), kast viiaksegi ranna äärde. Kostab ka vene keelt, mis mõjub Kihnus kui võõras valang, seda vähemalt vaataja jaoks, kes pole saareeluga täpsemalt kursis. Poisid on abiks laiul kajakate rõngastamisel, noores inimeses peab kultiveerima looduse- ja elutunnetust. Kuid kormoranide munade purustamine ei aita linnupoega kiiremini ilmale, vastupidi, viimases staadiumis embrüo on määratud hukkamisele, kuigi „sünnitusabi“ oli siiras. Vihaselt susisevale luigele pannakse rõngas jalga, kaalutakse mune, ornitoloog tegutseb, randtiir laskub oma kahe munaga pesale, luiged hulbivad poegadega lainetel. Näeme eheda Kihnu vesimaastikku.

Jätkub poognaga mängitsemine, kuulduv erinevaid disharmoonilisi viiulikääksatusi. Teisal luiged ja kormoranid, režissöör jätkab pildisümbolikaga vastandumist, kuid mingit selget moraali film ei paku, näidatakse Rasmuse tegutsemist, kes alles oma ilmatunnetuse tee alguses.

Paistab, et Mark Soosaar on teinud sarja kontekstis kõva keskmise dokfilmi ning selles hinnangus pole midagi pejoratiivset. Režissöör on suutnud sünteesida põgusa portree esitust ja probleemi loodus – inimene andmist, järeldused ja oma seisukoha peab iga vaataja ise tegema.

Liis Nimik, „Parem homne“ (Alasti Kino, 2013, 29 min).

See film vaatleb Soome parema palga peale tööle läinud ehitustöölisi, nen-

de eluolu ja probleeme ühes Helsingi äärelinnas asuvas majas ja mujal. Alguses antakse selgituseks: „2006. aastal avab Soome uutele Euroopa Liidu liikmetele oma tööturu. Aastaks 2012 töötab Soomes märkimisväärne osa Eesti tööealisest elanikkonnast, paljud neist renditöolistena. See on ühe Helsingi lähedal asuva maja lugu.”

„Parem homme” algab pimeduses: metroovagunid veerevad kolinaga peatusse, kusagilt kostab soomekeelset naisehäält, lamp heidab valgust maja sissekäigule, mees autoroolis kinnitab käekella randmele, näit annab hommikuseks ajaks 6.20. Pilt pakub *film noir*'i tüüpi põnevusfilmi pinget, mingid mehed valmistuvad kusagile minekuks, laternad kumavad pimeduses. Enne filmi tiitlit kulub ekspositsioonile neli minutit. Suur soome mees valab kohvi ja kõneleb telefoniga, tekstist koorub kellegi eestlanna Liina tausta, et tõsteti euro võrra ta palka, aga samas kasva-

sid mingid kulud. Ta lapsed on Eestis, kus elu pole just kerge, ema võiks rohkem kodus olla, soomlane ise viib oma tütre kooli.

Keegi mees, suits hambus, heidab taara järele koliseva prügikoti konteinerisse ja sammub majja tagasi. Seal arvutit kammiv eestlasest võõrtöoline tunnistab, et kõik tahavad jõuluks koju, aga enne seda töö seisab, kogunevad võlad ja siis tuleb jälle tööd teha, et võlgu tasandada. Teine noor mees, kelles ilmnevad alkoholi jääknähud, tunnistab lamaskledes, et ei taha mõeldagi mitmesaja plaadi panemisele, laual seisab õllepudel.

Soomlasest majaperemees räägib selges eesti keeles, et on näinud oma katuse all sadat inimest, ja meenutab, et oli ise kunagi Rootsis, kus tuli samuti hommikul vara tööle minna. Aga töövahendaja ütleb ka seda, et noortel eesti inimestel, kes sinna majja tulevad, pole mingit huvi Eesti vastu.

„Parem homme”, 2013. Režissöör Liis Nimik.



Kahekordses majakösis, kus töö-
lised elavad, on ka kelder. Töömees
keedab seal putru ja seletab, et on tühi
päev, pole isegi enam raadiot. Selgub,
et ta on töö ootel, justkui mingi asen-
dustööline. Eksponentide valim va-
heldub, oma ulgutöölise elu pingelisi
momente avavad naine ja mees tunnis-
tavad, et lapsed kodumaal kannatavad
ega jõua ema-isa ära oodata ja siis on
jälle minek lahe taha. Suured laevad li-
bisevad uduhallil merel, äärelinna sa-
hisevad metroovagunid, kõik hakkab
jälle otsast pihta, peavarju pakub juba
tuttav maja.

Film on üles võetud novembri lõpus
Helsingi mardilaada paiku. Ulgutöö-
liste valim on oma nappide kommentaaridega rääkima saadud ja igapäev
taga aimub personaalne probleemistik.
Töölised räägivad kodumaale jäänud
ootavatest pereliikmetest, et hakkavad
neist ja nemad nendest võõrduma. Kõi-
ge rohkem kannatavad lapsed, kelle
vanemad peavad materiaalse kitsikuse
ja küllap ka võlgade tõttu Soomes kõr-
gemat palka käima teenimas. Inimesed
on justkui sundseisus, nagu moodsa
aja poolenisti pärisorjad, kelle valikud
ja liikumine on üpris piiratud. Eestlas-
te emakeelses kõnes võib eristada juba
kerget aktsenti.

Omaette portreelisi kilde kui ka sis-
selõikeid minevikku pakub oma tausta
veidi avav soomlasest võõrtööliste
vahendaja, kelle eestlannast naine su-
ri ning nüüd tuleb kasvatada tüdruki ja
kantseldada pidetuid ehitusmehi.

Liis Nimiku filmist õhkub vahe-
tu olustiku troostitust. Mõnikord võib
aimata režiis kompositsiooni ja kok-
kulepitud liikumise püüdmist, kuid
ainult aimata, läbinähtav ja häiriv see
pole. Mitte üksnes värvitoonilt, vaid ka
olemuselt hall film on kaude kõnelev,

vihjeline, pildist tulenev rusuv meele-
olu vastab kujutatavate emotsionaalse-
le seisundile, tajuda võib ka ängistust.
Inimeste meeleseisund on filmi trans-
formeeritud, kõnelevad olud, milles
püütakse visata lonkavat huumorit.
Omaette pilget või optimismi pakub
muusikalise taustaga küllastatud filmi-
lõpp.

Õnneks pole hakatud sotsiaalpolii-
tiliselt näpuga näitama ega põhjuste-
se tungima, mida filmi formaat ei või-
maldagi. Dokumentalist peab eelkõige
näitama, reaalsusse tungima, vahetult
kujutama, otsima elu tegelikkusele pil-
dilist katet, pigem kunstiliselt repor-
teerima kui verbaalselt seletama. Liis
Nimik on seda suutnud. Teinud lihtsa,
justkui triviaalse ja visandliku, aga hästi
kompaktse, mõjuühtse probleemdo-
ki. Järgmises välismaa eestlasi kujuta-
vas dokfilmis tahaks näha näiteks Hel-
singi ülikoolis õppivaid eestlasi!

**Jaan Kolberg, „Jeesus, homod ja kii-
sud“** (Studio Navona, 2012, 28,5 min).

Režissöör Kolbergi film on intrigee-
riva pealkirjaga, usu ja seksi teema pälv-
vib kollakas meedias ikka palju luge-
jaid, miks mitte siis kasutada filmido-
kumentalistikas. Ja on ikka oht, et aines
pimestab seda serveeriva kunstiteose
kui iseseisva väärtuse kvaliteedi. Usule
ja seksile viitavad pealkirjas pakutud
Jeesus ja homod ning siis veel mingid
pehmomagususele viitavad kiisud.
Pealkiri ei valeta, film laias laastus just
nende märksõnadega tegelebki.

Selle keskseks persooniks on le-
gendaarne jutlustaja ja skandaalne
vabadusvõitleja **Rein Mets**, 1980. aastate lõpu usulahu Elu Sõna liider, kes
siit tapiga Rootsi välja saadeti. Mets
läks formaalselt küll ise (ja kes see siis
minna ei tahtnud), kuid see oli tol ajal

sundminek ühe otsa piletiga, nagu läksid ka **Tiit Madisson**, **Heiki Ahonen** ja mitmed teised. Portreeteritavaks võetud, nüüd üle 65 aasta vanune usklik homo Mets on igatahes värvikas isik ja Kolbergilt oodanuks materjali arvestades tugevamat dokumentaali.

Film on üles ehitatud paari vahelduva teemaga mängides: peategelase ennast avavad vestlused (küsimused jäävad kaamera taha) ning kassinäituseks valmistumine ja sellel osalemine. Režissöör vist kartis, et muidu hakanuks pidevalt fookuses olev Mets vaatajat tüütama, kuid kiisundust nihklevaks paralleeliks valides on mindud lihtsama vastupanu teed, ehkki see on Rein Metsa esteetikaga päri ja kassiar-mastus talle omane.

Hakatuses näeme pilte lapsepõlvest ja noorusest, taustaks nostalgilis-minoorne viiul, mis puhub üles meeleolu, pildid võinuks anda ka vaikuses. Laa taga istuv **Robert De Niro** moo-

di mees loeb piiblist söögipalve salmi, ulatab lauakaaslasemale ja valgele kiisule pala. Ainese avamiseks antakse Mere puistee Metodisti palvemaja 1980. aastate pilte, oli gospel Jeesus Issandale päästjale, bänd mängis ENSVs kirikus, filmi eeldatav peategelane räägib Elu Sõna taustast, selle põhimõttelisest mitteregistreerimisest, usulis-poliitilise seltskonna vastuolust Nõukogude võimuga. Portreeteritav kõneleb provokatsioonist katlamajas, mida illustreerib väljavõte kommunismiajastu lõpu ajalehest: „Poliitilis-usulise rühmituse „Elu Sõna“ omaaegne liider Rein Mets (41) väidab, et KGB lavastas tema ja noore sõbra Allan Targa (22) intiimvahekorra, et nõnda kompromiteerida kogu „Elu Sõna“ liikumist.“ Mis seal täpselt aset leidis, teavad vaid asjaosalised: kütja Rein, tema sõber ja katlamaja tunginud ja seal fotosid instseennerinud KGB operatiivtöötajad.

Nüüd, veerand sajandit hiljem üt-

„Jeesus, homod ja kiisud“, 2012. Režissöör Jaan Kolberg. Paremalt Rein Mets.



leb Mets: „Võibolla elame me hoopis tsölibaadis, aga see ei keela mul ajamast pedejuttu, pedejutt käib asja juurde igal juhul.”

Kassinäitust tehakse suures saalis, kammitud-pestud kiisud on puurides, karikad laual.

Filmi on lülitatud pildid Metsa noorusajast pere keskel, kitarritinina saatel, ju on helitausta tonaalsuse valikus kontseptuaalne viide tollase ajastu noorsoo meelsusele. Peategelane tunnistab, et oli vastuoluline, koolitatud šõumees, äratusjutlustaja, Elu Sõna juht. „Kõik see homo ja kirik ja vastandid on maabunud mu elu peale, on pidanud enda jaoks selgeks saama, mis, kes ja kus ning kuidas Jumal sellele vaatab, mis on kõige tähtsam asi.”

Siis jälle pildistusi kassinäitusest, hakkab aimuma režissööri kahe teema liin: peategelase olemus ja tema armastatud kass näitusel.

Kiriku foonil räägib Mets Eesti iseisvuse taastamise imest, mille eest me võlgname tänu Jumalale, et ilma tema õnnistuseeta pole võimalik siin maailmas elada. Üles on otsitud videokaadrid Rootsi saabumisest 1988. aasta veebruaris. Näeme hingeliigutavaid videomeenutusi lastekoori laulu ja **Carl Bildti** kõnega, kus ta ütleb: „Elagu vaba Eesti!”

Portreeteritava Metsa jutt on fragmentaarne, mingit lugu otse ei räägita, meenuvad killud siit ja sealt, režissöör mingit domineerivat esile ei tõsta ega ehita. Meenutatakse Metsa vana sõbra **Allani** ahistamist KGB poolt; peategelane mäletab aega, mil ühtäkki sai selgeks, et see inimene on talle kallis, väga kallis. Allan kui tema elukaaslane tänini kerkib filmis Metsa kõrvaltegelaseks. Selle kalli inimesega, kellega peategelasel üheksateistaastane vanusevahe, tu-

leb kassinäituse auhindade nimel oma kiisut kammida. Film oleks justkui ainult kahetaktiline: lobisev Mets ja kassinäituse õhustik, mis ei lisa mingit pinget, pigem vastupidi. Vaataja jaoks huvitavam lahendus olnuks otsida ja leida Metsale Rootsis ja mujal teisi katteplaanide ning igasuguseid muidki teemasid, sest see mees on elu näinud ja sellest materjali paljusest tulnuks režissööril sõeluda oma nägemus. Kolberg pole aga viitsinud seda teha, läinud professionaalse haltuura teed.

Elukaaslane Allan tunnistab, et tah-tis minna 30-aastasena ülikooli. Rootsis pole see mingi probleem, võib olla vabalt homo ja elada pastoraadis, aga Allan hakkas õppima hoopis kunstiajalugu ja fotograafiat.

Rein Mets tunnistab, et teda pole keegi elus seksuaalselt ahistanud ega suunanud homoasja, ta on alati täiesti vabalt valinud nii naiste- kui meesteperioodil, et ta on olnud väga uudishimulik, et oli ammu olnud homo, enne kui jõudis kirikusse, et on hoopis biseksuaalne inimene, kes on tavalisest suu-rema isuga.

Filmi alguses kõlanud viiuli nutulaul hakkab segama, sobib nagu sadul sea selga, kassinäituse taustaks ei sobi see üldse. Film on venitatud ja spekulatiivselt üheülbaline, ahtras postmodernses laadis, kahetaktiline kitsalt kokku klopsitud, 2012. aasta „Eesti lugude” esimesse kuuikuisse valitud tänu portreeteritava persooni erakordsusele. Kuid küllap vaataja need filmi arhitektoonika lonkavused märkamatult alla neelab, sest portreeteritu on ju huvitava ja intrigeeriva elukäiguga. Ma pole kindel, et vaatajale pidanuks jumalavärgi, homonduse ja kiisulakkimise li-saks andma infot, et Rein Mets on viie lapse isa. Võimalik, et see info sega-

nuks filmi ahast kahetaktulist ühtsust, aga Metsa naisi ja mehi võinuks ikkagi otsida ja filmi tirida! Saanuks palju rohkem materjali, mis andnuks võimaluse pead murda, et ehitada oma nägemus. Praegusel kujul jääb „Jeesus, homod ja kiisud“ amorfseks ja eklektiliseks portreefilmiks, kuigi midagi ju fenomenaalset Rein Metsa olemusest nagu aimub.

Üldjoontes saab vaatajale ka selgeks, et Mets elab koos noorema mehega ja mõne kiisuga, usub Jumalat ja Jeesus Kristusse ega tunne end eriti patusena. Ainest arvestades lahja filmi kompositsioon sulgub alguses näidatud piiblitlugemisega, kaootiliselt kuigivõrd ju portreeteritud mees tsiteerib sealte Jeesust. Mine tea, võibolla peab ta ennast mingil moel Tema maiseks adekvaadiks?

Karin Reinberg, „Raudteemaja nr 3“
(Revolver Film, 2013, 28,5 min).

Karin Reinberg on teinud portreeriva dokumentaali, kus peategelase taustad on võrreldes Kolbergi filmiga

tunduvalt dünaamilisemad, olustik ja vahelduv tegevus mängib tugevamalt kaasa ning imbub nii märkamatult portree kõrvalkomponentideks. „Raudteemaja nr 3“ fookuses on 55-aastane eesti mees **Ivo**, kes töötab raudteel ohutusinspektorina, kasvatab abiturienti tütar ja elab raudtee ääres räsitud majas, kus on elanud ka tema raudteela-
sest isa, ema, vend ja õde. Ühe üldistusena võiks ütelda, et filmis mängib kaasa koha taak, millest püütakse aktiivse elulaadiga üle olla, sest peategelases on näha optimismi, mis ei välista filmis kohati dramaatilist minoorust. Ehk mees püüab kitsaste olude ja inertsaalse sattumuse kiuste oma saatusest naiivse vaprusena üle olla.

Hakatusena kihutab rong talvises öös, mööda libiseb lahtine söevagun, siis kütuseešelon, kostab tsisternide kolinat. Mees lõhub hoovis puid, kannab halukorvi tuppa ning sõidab varsti depossesse tööle. Üldiselt näidataksegi filmis tegevust mõneti kramplikus loogilises ahelas järgemööda, üks viib as-

„Raudteemaja nr 3“, 2013. Režissöör Karin Reinberg. Ivo Einmaa.



te-astmelt teise ja kolmandani, inimene on tõises ja toimekas liikumises. Näeme argipäeva ja askeldusi, sõpradega laua ääres istumist, veinivõtmist, suguseltsi ja möödaniku tähtpäevade meenutamist, lõbusat lõõpi, eestlaslikku argieksistentsi. Võib kuulda töömeeste jutte, elu üle arutlemist, teiste inimeste ja ühiskonna arvustamist.

1970. aastatel tehti eesti romaani puhul palju juttu nn olmeromaanist, kuni lõpuks ei saanud keegi enam aru, mida see tähendab. Arvati isegi nii radikaalselt, et kõik, mida raamatutes kujutatakse, ongi olme. Karin Reinbergi „Raudteemaja nr 3” ongi heas mõttes olmefilm, mille peategelaseks elurõõmus ja tegus raudteemees, kes elab koos tütrega Raasiku lähedal luitunud majas nr 3. Avaldub lihtsate inimeste argipäev oma murede ja rõõmudega. Vastukaaluks innukusele ja õhinale on filmi saadud ka traagilisi momente. Näiteks siis, kui peategelane meenutab viinapudeli taga nuuksuma hakates, kuidas teda kalliks pidav vanem õde lahkus toast ja leiti natukese aja pärast rongi alla viskununa.

Pildist ja tegevusest tulenevalt võib üsna kergesti taibata, et režissöör on portreeritavat kohati triviaalse režii järgi tantsitanud (raudtee ääres huiklemine ja rongile lehvitamine). Selgelt poseeritud on ka stseen, kus mees istub talvisel perroonil ja loeb oma kodumaja foonil luuletusi, kutsub mööda astuvat tuttavat oma luuleõhtule ning ka see jalakäija on üllatunud, et mees luuletab. Alles filmi lõpus saab vaataja teada ta nime **Ivo Einmaa**, kes töötab suvel ka reisisaatjana.

Kohati tekib tunne, et režissöör Reinberg tahaks ühe raudteeäärse mehe iseloomustamiseks anda võimalikult palju elulist taustamaterjali, kuid

ega selline küllastamine aita meest rohkem avada. Võibolla tulnuks rohkem viinapudeli abil hingeni tungida, sest esineda mehele meeldib nagu tulivesigi. Mingi sünnipäev suguseltsiga põhimõtteliselt uut infot filmile ei andnud. Püütud on ka intiimsemaid momente: mees läheb alasti ujuma ja tuleb kaamerat häbenemata veest välja; nutab viina võttes, kui meenutab traagilist sündmust õega (võib taibata, et tegu oli enesetapuga). Seatud on luule lugemine Tallinna lahe ääres Merivälja kail. Poolde tundi on püütud toppida liiga palju ainet: perelugu, raudteelase elu, luulelembust, raudteeromantikast, töömehe mõtteilma, põgusalt tütre kasvatamist jms. Kõige selle foonil näeme mitmetahulist peategelast, kuid tema sügavamasse sisemusse ei näe. Andke mulle andeks, aga isegi pudeli taga traagika meenutamine paistis mulle poolenisti etenduslik, sest peategelases on teatraalset loomust ja esinemisvajadust. Nõnda jääb portree oma visandlikkus paljususes peibutavalt pealispindseks. Helitaustaks kasutatud **Dead Combo** ansambli karnevalilik muusika mõjub kohati parastavalt, justkui narritavalt, aga vahel on oma tehnomehaanilise rütmiga, näiteks depoo töökeskkonnas, pildiga hästi kooskõlas.

„Eesti lood” peavadki näitama Eesti elu, olgu siis kas või Antarktikas, aga see elu peab dokumentaalses visuaalis mõjuma huvitavalt, erilaadselt. „Raudteemaja nr 3” jääb oma ürituses kusaigile kahe kolmandiku peale, on leebe, südamluk ja triviaalne, konfliktideta, veidi veniv ja kohati igav. Aga ka nii võib, sest teha tahtmist võib filmi taga näha küll.

(Järgneb.)

ÕDUS JA ÕÖVANE: HAAPSALU 8. ÕUDUS- JA FANTAASIAFILMIDE FESTIVAL

HELMUT JÄNES

Viimastel aastatel Eestit tabanud kõiksugu kõlavate täheühenditega filmifestivalide buum – JAFF, PIFF, PAFF, BÖFF – paneb pea valutama. Ilusad nimed ju kõik, aga mis on mis, mida miski festivali nimi siis õieti tähendab? Nii et alustame lihtsast selgitusest: HÖFF ehk Haapsalu õudus- ja fantaasiafilmide festival on kaheksa aastat tagasi Pimedate Ööde filmifestivali poolt ellu kutsutud üritus, mille keskmes seisavad õudus-, fantaasia-, põnevus- ja ulmežanri võtmes vändatud linatööd. Tegelikult pole selline eristamine kuigi mõttekas. Ainuke rangem piirang HÖFFi programmi kvalifitseerumiseks on see, kuidas üks või teine filmi autor endale seatud žanriga hakkama on saanud ja kas ta ei jäta kinopublikut igavusest kuivale.

Ma ei valeta, kui ütlen, et esialgu vaadati festivali meeskonnale otsa kui kuutõbistele, kummalistele friikidele, kellel pole midagi targemat teha, kui talveunest veel virgumata Haapsalu imelikke ja julmust propageerivaid filme tuua, mille eeskujust nakatatuna kohalikud jõmmid linna peale jaurama lähevad. Nii mõneski tekitas paljas mõte näidata Haapsalu kultuurikeskuses õudusfilme rohkem hirmu kui näidatavad filmid kõik kokku. Mäletan, kuidas esimese festivali pidamise aegu 2006. aastal arutleti kohaliku häälekandja veebilehel aktiivselt festivali

negatiivset kuvandit linna mainele ja kostis mureliku linnaelaniku häääl – kas turvalisse Eestimaa väikelinna ikka on vaja vägivalda ja õudust propageerivaid filme, kui elu ise seda juba niigi ohtralt kultiveerib? Tõsi see ju mingis mõttes on. Ega tookord filmid, mida nii vähe ju polnudki, lühifilmidega kokku viisteist, sisuliselt kedagi suurt huvitanudki, suurim HÖFFi uudis oli hoopis festivali avafilmi „**Külmakõrvetus**” (Rootsi, 2006) juurest külla sõitnud rootsi filmikülalise läbipeksmine öises Haapsalus. Mureliku linnaelaniku ennustus läks seega täppi – elu tegi kunstile ära. Aasta hiljem lisandus festivalile ka fantaasiateema, aga festivali nimele jäi kolmas *F* miskipärast lisamata. Peljatud õõvafilmižanri kõrval leidsid koha nüüd ka „pehmemad” filmid, kuid kartus HÖFFi filmide mooraali kahjustava mõju pärast on jäänud. Ometi pole HÖFF juba ammu pelgalt erinevaid lõikumis- ja piinamisviise demonstreeriv nišifestival ja friikide kogunemiskoht, vaid õdus ja igatsetud kohtumispaik mitmele tuhandele inimesele, kelle süda kuulub heale filmile.

Vaikselt küll, ent iga aastaga üha rohkem seguneb festivalile mujalt kohale sõitnud publikuga ka kohalik rahvas, mis on festivali üks kaugeleulatuvamaid plaane – teha Haapsalu festivalist Augustibluusi eeskujul linnaelanike enda suurpidu! Täna tegut-



„Kõigesööjad”, Hispaania, 2013. Režissöör Óscar Rojo.

seb HÖFF žanrifilmide näitamisele pühendunud festivalide ühisrindel teiste olulisemate festivalidega – oleme valitud Euroopa fantaasiafilmide föderatsiooni (Méliès) kaasliikmeks. Lühidalt tähendab see seda, et HÖFF on võtnud ülesandeks tutvustada ja hoida Euroopa žanrifilmi traditsiooni ning tõsta esile linatseid, mis suudavad pakkuda konkurentsi Ameerika kommertsfilmile. Kõlab trafaretselt, kuid vaatajate jaoks tähendab see vaid üht, rohkem saab näha autorifilmi absoluutset paremiku.

25.–28. aprillini väldanud HÖFF tõi publikuni nelikümmend linatseid, neist rohkem kui pool olid täispikad filmid. Filmide temaatika ja ampluaa oli lai, kvaliteet-*thriller*’itest *trash*-filmideni, ühist iseloomustavat määratlust neile kõigile ei ole mõtet otsida. Palju ühes või teises filmis seda konkreetset õudust oli, jääb igäihe enda otsustada. Õudusfilmi kui žanri kuldaeg on möödanik, sest tänapäeva publiku hirmutamise on sama raske ülesanne kui naerutamise või nagu legendaarse jaapani õõvafilmi „*Ring*” (1998) lavastaja **Hideo Nakata** oma usutluses Postimehele ütles: „Kui Hollywood enam jaa-

pani filmidest uusversioone ei tee, tähendab see seda, et publik on nendest filmidest lõplikult tüdinenud.” Tõsi küll, kuigi väga head žanrifilmi (tegelikult kehtib see kõikide filmide kohta) annab tikutulega otsida, leiab neid aasta jooksul just nii palju, et kokku saada igati kena programm. Valik tehti aga sadakonna täispika filmi hulgast, millest esile tõusis iga neljas. Pinnale tõusid tööd, mis teistest erinesid ja suutsid millegagi erutada; välja langesid need, mis seda ei suutnud. Nende hulgas ka mitmed filmid, mis mujal festivalidel linastunud, kuid on eesti publikule vähehütlevad.

HÖFFi filmide tuumiku moodustab festivali põhiprogramm, kus figureerivad värsked linatseid. Näiteks filmiajaloo ennegi edukalt eksploateeritud nähtus, kannibalism, mida käsitleti festivalil kaugelt enam kui ühes filmis, oli ka HÖFFil maailma esilinastuse saanud ja praktiliselt täissaalile läinud linatseid „*Kõigesööjad*” (Hispaania, 2013) peateema. Nimelt harrastavad filmis teiste söömist elust tüdinenud rikkad, kellele harjumuspärased toidud ei paku enam pinget ja kes seepärast eelistavad inimlihast valmistatud hõrgutisi. Fil-

mis käsitlemist leidnud kannibalism on loomulikult vaid metafoorne katteloor tänapäeval valitsevale kaksikmoraalile, kus tihtilugu nõrgemad tugevamate poolt kaude ära õgitakse. Ka Haapsalus kohal viibinud filmi autor **Óscar Rojo** rõhutas, et tema värskemad teost ei tule vaadata mitte õudusfilmina, vaid pigem eksistentsiaalse draamana, mis mängib inimolemuse tumedama pooluse väljatoomisega. Hästi läbi komponeeritud filmi võttis publik soojalt vastu ja hiljem anti sellele ka publiku lemmikfilmi auhind. Õigustatult.

Ka briti režissööri **Peter Stricklandi** film „**Berberiani helistuudio**” (Suurbritannia, 2012) jääb pigem *thriller*’i kui õudusfilmi poolele, kuid siin mängib õõvatunde tekitamisel suurt osa helipilt, erksalt punaka varjundiga visuaalne pilt on rohkem vaatajate eksitamiseks. Filmi peategelane Guildenroy, keda mängib mitmetest kvaliteet-

filmidest tuttav inglise näitleja **Toby Jones**, on n-ö *foley*-artist (eesti keelde ümberpanduna tähendab see helide tekitajat); ta satub juhuse tahtel Itaalias asuvasse Berberiani helistuudiosse tegema heli õudusfilmile. Päev-päevalt muutub olukord stuudios mehikesele hullemaks, sest töö õudusfilmi ja selle tegijatega tekitab suurt psühholoogilist pinget, mille all mees lõpuks murdub. Pean tunnistama, et film erineb teistest oma ebamäärase tempoga ning ähvardavalt mõjuv muusika ja helikeel ei aja hulluks mitte ainult filmi tegelast, vaid ka vaataja. Ilmselt võib linasteost võtta *hommage*’ina kirjandusest filmikunsti üle kandunud *giallo*-žanrile, mis sai tuule tiibadesse 1960.–1970-ndatel aastatel **Mario Bava** ja **Dario Argento** filmides. Ametlikult *giallo*-filme enam ei toodeta, seesinane on aga õnnestunud katse seda olla või vähemasti jälgendada.

„Berberiani helistuudio”, Suurbritannia, 2012. Režissöör Peter Strickland.





„Päratu ämblik“, USA, 2013. Režissöör Mike Mendez.

Muidugi esines põhiprogrammis ka kaasamõtlemisest väljapoole jäävaid lustlikumaid filme, mille eesmärk pole kindlasti mitte kedagi hirmutada, vaid pigem lõbustada. Näiteks **Mike Mendezi** „Päratu ämblik“ (USA, 2013) on hea näide pretensioonitust, ent korralikult tehtud efektsest märulikomöödiast, kus panuseid ei tehta dialoogidele ega tegelaste karakterite väljajoonistamisele, vaid humoorikale süžeele. Tempoka B-filmi peategelaseks on nimelt tervet Los Angelesest purustada ähvardav hiigelämblik, kelle kinipüüdmiseks kaasatakse nii sõjavägi kui ka nohikust putukatörjespetsialist. Filmi vaatamisel ja eriti veel selle nautimisel tuleb kasuks *exploitation*’ižanri tausta tundmine. Eksploateerimisžanri ajalugu on väga pikk, ulatudes 1930-ndatesse, ilma seda tundmata on üldse väga raske aru saada odavate õudus- ja B-filmide olemusest. Muuseas, ka eesti verd sopafilmi kuningas **Bill Rebane**, kelle miniretrospektiivi HÖFF eelmisel aastal näitas, on ühe samasu-

guse ämblikufilmi autor, mida tänaseini näidatakse vabaõhu- ning *drive in* kinode repertuaaris. Kerge on sellises võtmes tehtud filme süüdistada seitsmes surmapatus, kuid ometi on just säärastel filmidel oma kindel fänkond, kes ei luba žanri hääbumist. Kõik noored ja hakkajad eesti filmitegijad, tehke järele!

Kui nii mõnelegi programmis esinenud filmi autorile võib ette heita tema fantaasiavaesust, siis kindlasti ei saa seda teha festivali vahest kõige haibituma teose „**Surma aabits**“ (USA, 2012) kahekümne kuuele autorile, kes kõik olid saanud produtsentidelt ülesande teha piiratud eelarvega lühifilm aabitsa ühe tähe põhjal. Filmi tugevuseks ja ühtaegu nõrkuseks võib pidada selle ebauhtlast taset, mis HÖFFi tegevjuhi **Maria Reinupi** sõnade järgi sarnaneb sõiduga Ameerika mägedel – olles näinud üht (nt **Marcel Sarmiento** „**Koeravõitlust**“), viibid rahulolust sõnulseletamatus katarsises, näinud teist (nt **Yoshihiro Nishimura** „**Zetsu-**



„Surma aabits”, USA, 2012.

matsut”), on sinu aju tambitud sodiks kaheldava väärtusega Z-filmiga. Siiski, jätame kõrvale mõned suurimad ebaõnnestumised, ning tulemuseks on oiuline suunanäitaja tänapäeva žanrifilmi, kus ole ainult mees ja tee, mida tahad. Mitme režissööri koostöös valminud õudusfilmide antoloogiad on popp ja omalaadne nähtus, mis nõuaks pikemat analüüsi. Käesoleval aastal ringleb samuti üks selline, „V/H/S/2”

(USA, 2013), edukalt festivalidel ja selle sarja esimest osa näidati ka mullu HÖFFil. Kui „Surma aabitsast” peaks mingil põhjusel välja valima ühe lühifilmi, siis mina annaksin peapreemia indoneesia autori **Timo Tjahjanto** (oli ka 2010. aastal HÖFFil demonstreeritud õudusfilmi „Macabre” kaasautor) spermast ja verest nõretavale teosele „**Libiido**”, mis käsitles julgelt normaalsele inimmõistusele vastuvõetamatuid

„Danger 5”,
Austraalia,
2011/12. Režissöörid David
Ashby ja Dario
Russo.





„Šoppamistuur”, Venemaa – Soome, 2012. Režissöör Mihhail Brašinski.

piiripealseid alasid, olles siiski žanrilt komöödia!

Olulisel kohal HÖFFil on ka friikidele mõeldud filmivalik pöörastest ja kõiki traditsioonilise filmižanri reegleid lõhkuda püüdvatest teostest. Tänavuse valiku suurim leid oli loomulikult veidike ka eesti verd oleva austraalia filmitegija **Dario Russo** natsiparoodia „**Danger 5**” (Austraalia, 2011), mis on Austraalia televisioonile tehtud menukas telesari, kuid mida demonstreeritakse ka filmifestivalidel. Russo enda sõnade kohaselt oli Eesti publik üks esimesi, kes selle üle võlli keeratud naljafilmi suurel ekraanil ära nägi, ja heatahtlikku reaktsiooni arvestades läheb natside üle naljaviskamine endiselt peale. Kui otsida filmile paralleele Eestist, siis meenuvad nii **Harry Egipti** reklaamfilmid, mida Russo on ise esile tõstnud, aga miks mitte ka **Jaak Kilmi** vändatud Eesti esimene ulme-retrokomöödia „**Kohtumine tundmatuga**”. Soe nostalgiafiiling ja äraspidine huumor teevad kõigist neist potentsiaalsed kultusfilmid, millelt aastate pä-

rast tolm pühitakse ja unustatud DVD plaadimasinasse pistetakse.

Väga eriskummalise huumorisoonega tundub olevat ka **Mihhail Brašinski**, kelle „**Šoppamistuur**” (Venemaa – Soome, 2012) räägib Peterburist Soome sõitvatest turistidest, kes satuvad peatuses ostukeskuses kohalike soome zombide rünnaku ohvriks. Iseenesest lame idee, aga oma totruse astmelt niivõrd ligitõmbav, et selle järele on nõudmine nii Soomes ja Venemaal kui ka kogu Euroopas.

Eraldi peab esile tooma festivalil fookusse tõstetud briti lavastaja **Ben Wheatley** töid „**Tapanimekiri**” (2011) ja „**Ekskursandid**” (2012). Esimene on ootamatult kõhedaks tegeva atmosfääriga *killer*’ifilm palgamõrtsukatest, kelle tapatööd jõuavad punkti, kus mehed ei saa enam aru, kelle ülesandel ja mis eesmärgil nad inimesi tapavad. Kui otsida HÖFFilt filmi, mis vastaks määratlusele *horror* (õudus), siis just see film seda tähendab. Publik pannakse proovile – küll närvilisest, ent siiski argisest pereidüllist koorub košmaar,



„Tapanimekiri”, Suurbritannia, 2011. Režissöör Ben Wheatley.

mis turvalisest tugitoolivaatamisest on väga kaugel. Õigusega on „Tapanimekirja” peetud briti õudusfilmi päästjaks ja uue laine ettekuulutajaks ning just nimelt seepärast mõjub Wheatley viimane, 2012. aastal Cannes’i filmifestivalil marulise aplausi saanud komöödia „Ekskursandid” taas värskelt, mis ei püüa odavat populaarsust vana rasva arvelt, vaid lajatab vaatajale näkku teisiti. Ka see film on mingil moel verd tarretama panev taparetk, kuid „Tapanimekirjaga” ja samuti lavastaja esimese filmiga „**Down Terrace**” (2009) võrreldes on see linatöö küps uurimisretk inglaste pere- ja seksielu peidetud poolde, mida nad ise nii väga tahavad varjata, kuid mis musta huumorisse kastetuna pakub oiavalist meelelahutust. Intelligentse ja suurepärase lavastajakäega üles võetud linatöö vaatamise järel võib nõustuda paljudega, kes ennustavad Ben Wheatleyele suurt ja kuulsusrikast tulevikku.

HÖFFi üks eesmärk on kutsuda esile nostalgiat. Seetõttu tekitati uus alaprogramm, mis tutvustas videosaalis

kunagisi löömafilme just sellises formaadis ja kujul, nagu terve põlvkond neid kaksikümmend viis – kolmkümmend aastat tagasi mäletas – väga halva kvaliteediga ja venekeelse, ninahäällega mehe, kelleks oli nooruses ninaluu murdnud **Leonid Volodarski**, kämbilt kõlava pealelugemisega filme, kus peaosas **Bruce Lee**, **Chuck Norris** ja **Arnold Schwarzenegger**. Suures saalis aga teati peast tsitaate 1980-ndate **George Milleri** fantaasiaklassikast „**Mad Max 2: Maanteeõdalane**” (Austraalia, 1981) ning meenutati nõukaajal kinodest läbi käinud **Tinto Brassi** erootikahitti „**Caligula**” (Itaalia–USA, 1979) ja võrreldi selle poolteist tundi kestnud koopiat HÖFFil demonstreeritud tund aega pikema digitaalse ja XXX-reitingu saanud versiooniga. Loomulikult sai kiiresti selgeks, et kunagi puhta „porri” pähe võetud skandaalne töö tundub tänapäeval suhteliselt süütu, ent siiski huviväärne – „Caligula” nimelt esindas festivalil ekstreemfilmi ja oli hea näide sellest, kuidas kvaliteetset ajaloodraamat te-



„Ekskursandid”, Suurbritannia, 2012. Režissöör Ben Wheatley.

hes avastasid selle tegijad end ühtäkki „ühe teise” filmi tegemise keskelt.

Kokkuvõtteks võib öelda, et õudus- ja fantaasiafilmide žanr on vahepealsest mõõnast taas üle saamas, mida näitas kasvõi tänavuse programmi ühtlasem tase. Mis ootab meid ees järgmisel aastal, seda näitab algav hooaeg. Kohtumiseni aprillis 2014.

8. HÖFFi programmi kuulusid järgmised täispikad filmid: „**Ameerika karjub**” (USA, 2012), „**Berberiani helistuudio**” (Suurbritannia, 2012), „**Blood-C: lõplik pimedus**” (Jaapan, 2012), „**Caligula**” (Itaalia – USA, 1979), „**Danger 5**” (Austraalia, 2011), „**Ekskursandid**” (Suurbritannia, 2012), „**Enter the Dragon**” (Hongkong, 1973), „**Issand, ei!**” (USA, 2011), „**Kompleks**” (Jaapan, 2013), „**Kõigesööjad**” (Hispaania, 2013), „**Külmik**” (Filipiinid, 2012), „**Mad Max 2**” (Austraalia, 1981),

„**Manborg**” (Kanada, 2011), „**Maniakk**” (Prantsusmaa – USA, 2012), „**Päratu ämblik**” (USA, 2013), „**Sawney: inimese liha**” (Suurbritannia, 2012), „**Surma aabits**” (USA, 2012), „**Surnukeha**” (Hispaania, 2012), „**Šoppamistuur**” (Venemaa – Soome, 2012), „**Tapanimekiri**” (Suurbritannia, 2011), „**Terminaator**” (USA, 1984), „**Üksik hunt McQuede**” (USA, 1983).

Lisaks näidati festivalil 16 lühifilmi. Rahvusvaheline žürii koosseisus **Indrek Hargla** Eestist, **Johannes Palmroos** Rootsist ja **Eero Tammi** Soomest andis auhinna Hõbedane Méliès Belgia lühifilmile „**Löks**”.

JÕULINE FILMISÜUDISTUS LÄÄNE MANDUNUD KODANLUSE PIHTA

VEIKO MÄRKA

„VILLA ANTROPOFF”. Stsenaristid ja režissöörid: **Kaspar Jancis ja Vladimir Leschiiov**. Kunstnik: **Vladimir Leschiiov**. Helilooja: **Kaspar Jancis**. Muusika: **Madis Muul, Eno Kollom, Piia Paemurru, Juuli Lill, Raul Õitspu ja Horret Kuus**. Muusika salvestus: **Madis Muul**. Näitlejad: **Juuli Lill, Kaspar Jancis ja Nancy Phelps**. Animaatorid: **Marje Ale, Karina Golovin, Vladimir Leschiiov, Ülle Metsur, Inta Silanža, Līga Skirmane ja Tarmo Vaarmets**. Digitaalanimatsioon: **Marje-Ly Liiv**. Helikujundus: **Horret Kuus / B6 Studios**. Monteerijad: **Kaspar Jancis ja Vladimir Leschiiov**. Produutsendid: **Kalev Tamm ja Vladimir Leschiiov**. 35 mm, 13 min 4 s, värviline. © Eesti Joonisfilm ja Lunohod Studio, 2012.

Eesti-Läti koostööfilm on õnnestunud sulam kahe naaberrahva kunsti ja kultuuri tugevamatest tahkudest. Üldistavalt, ainult **Kaspar Jancise** varasemat loomingut silmas pidades võib öelda, et mõlema režissööri eripalgelisus avaldub küllalt selgelt. „**Villa Antropoffi**” (2012) esteetiline külge ehk vorm on lätlaslikult pateetiline ja kunstiküps, narratiiv ehk sisu seevastu eestlaslikult irooniline ja robustne (ehkki ma loomulikult tean, et üldjuhul peetakse Euroopa animafilmi profide seas lätlaseks hoopis Jancist). Juba filmi peamiselt mustvalge ning eranditult külmadest värvidest koosnev koloratuur on omaette väärtus.

„Villa Antropoffi” tegelaste omapära ja veenvus (nii visuaalne kui

„Villa Antropoff”, 2012. Režissöörid Kaspar Jancis ja Vladimir Leschiiov.



mentaalne) ületavad kaugelt Jancise varasemates animafilmides nähtu. Eriti silmapaistev on tegevuse keskmesse mittekuuluvate karakterite eredus ning jõulisus: pianist, purjus pulmaline, 70-ndate moe kohast kraed kandev tantsiv meespulmaline, episoodilised vanem naine ja mees luksuslaevalt Paunsdorf jm.

Vladimir Leschiovi panus pole põrmugi vähendanud Jancise osakaalu. Seekord on 1+1 tõesti kokku andnud 2, mitte 1,5, 1 või isegi 0,5, nagu kunstilooje saladuslikus aritmeetikas tihti ette tuleb. Nii näiteks esindab film veel enam kui „Maraton” (2006) ja „Krokodill” (2009) Jancise haruldast oskust tegelaste teksti abil süžeed mitte selgitada, vaid seda veel segasemaks ajada. Õigupoolest ongi „Villa Antropoffis” kõneldav tekst tema jaoks vaid esteetiline väärtus, huvitav dekoratiivne element. Ainult pulmalauas vaagnaid edasi andes on tegelaste jutul sisuline tähtsus – ja loomulikult mitte nende vahel silla loomiseks, vaid selle puudumise rõhutamiseks.

Filmi võtmetegelaseks on äärmiselt ebakindla ujuvvahendiga ohtliku merereisi alustav raske alatoitluse all kannatav mees. Tema täpne päritolu jääb teadmata, kuid teatud rassilisi tunnuseid (kolju kuju) ja elupaika (mere ääres) arvestades võiks tegu olla somaallase või eritrealsega. Kui esialgu kirikusse ja seejärel Villa Antropoffi kogunevat pulmarahvast (heaoluühiskonna leiges tiigivees mulistavaid rikkaid ja edukaid) võib süüdistada igasuguse inimlikkuse unustamises ja hülgamises, siis temal vaeseskesel pole see tunne veel välja arenenudki. Tema le jätkub hetkelisest täiskõhust ja turvatundestki, muust ta veel unistada ei oska – ehk kui, siis ainult valgest naisest.

Lisaks külluslikule ja värvikale tegelaskonnale on „Villas” samaväärne valik kõnekaid visuaalseid dominante. Alates kasvõi mahajäetud ja ilmselt naftareostust tekitavatest hiiglaslikest laevadest paadipõgeniku kodurannal (ainus arenenud lääneriikide reaalne mõju arengumaailmale?) ja lõpetades

„Villa Antropoff”.



täiesti mõttetult oma elu kaotava kärbsega. Eriti ilmekas on laulatuse ajal pastori selja taga värvusmuusika taktis küütlev hüiglaslik rist, mis kiiresti ja täpselt paljastab traditsioonilise religiooni sisutut butafooriat – aga ka kirikusse kogunenud inimrühma vändjastunud hingeelu.

Kuigi film on harmooniline, teraviklik, pingeliselt kulgev ja maitsekas, jääb üht-teist lõpuks siiski segaseks. Mis sai näiteks pastorist? Ja mida tähendas kasutatud kondoom, mida „somaallane” truult oma pihus hoidis? Oli see lihtsalt tema kallid amulett või midagi sümboolset? (Võiks ju kombineerida ideelise seose sündivust järgalt piiravate eurooplaste ja sellest mitte hoolivate aafriklaste vastandamiseks.) Üldiselt on film pigem ohudraama kui lõbus vaatamine, ehkki ka täiskasvanud vaataja eeldab animafilmit tahes-tahtmata viimast. Sest kui mängufilm on reaalsuse pähe pakutav väljamõeldis, siis multikas on avalik ja aus väljamõeldis. Kui sama stsenaarium oleks vändatud mängufilmina, oleks see ol-

nud üsna lootusetu ja jube lugu, mida-gi soomlaste „**Paha maa**” sarnast. Tõsi küll, mõned stseenid, näiteks pruudi keele peigmehe kõrvast väljatulemine suudlemisel, aga ka elatanud nunna mustade prillide kuldseks muutumine oma peos 500 eurost nähes, oleksid ka sel juhul naerukohti tekitanud.

Filmi peateema on rikka, kuid manduva Põhja ning vaese, kuid kiiresti sigiva Lõuna absoluutse vastuolu demonstreerimine. (Vastuolu sisuline analüüs ja lahenduste pakkumine vähem kui veerand tunni sisse loomulikult mahtuda ei saa.) Selle kvintessentsina mõjus luksusjahil kokteili imeva vanapaari seltskondlikkuse avaldus meeleheitlikult oma elu eest võitlevale merehädalisele: „Have a nice day?” Aga peale selle mahub linatõesse veel üllatavalt palju olulisi liine. Eelkõige kirikuteenrite silmakirjalikkuse ja omakasupüüdlikkuse paljastamine. Eestis pole see küll juba **C. R. Jakobsoni** tegevusest peale uudisasi, aga eriti katoliiklikus Euroopas peaks üsna provokatiivselt mõjuma. Kolman-

„Villa Antropoff”.



daks käsitleb SMS Investments bossi Justin Case'i ning üksnes saama- ja seksihimust koosneva rinnaka blondiini pulmalugu inimsuhete täielikku dehumaniseerimist rikkaste ja ilusate ühiskonnas. Seika, et pruut osutub lõpuks täispuhutud kumminukuks, tuleb ju võtta kui kunstilist üldistust (ja väga võimast üldistust), mitte kui mehe eksitust materia eri vormide vahel valides.

Neljandaks on filmis olulisel kohal kolm töölist-remondimeest. Need lihtsad, pretensioonitud tegelased suudavad – kaartide tagumise vaheajal – rikkis kompressori ebakompetentse parandamise tõttu tekitada tõsise katastroofi. Ei saa öelda, et autorid ka nendesse sellisesse raasugi positiivsust või optimistlikku tulevikuväljavaadet oleksid süstinud. Sest teoreetiliselt võiksid just nemad olla ühendav lüli villasse kogunenud inimsuse kaotanud elitaareurooplaste ning seda veel puudulikult omavate aafriklaste vahel. Nemad aga lasevad hoopis villa õhku. Õigupoolest ainus inimlik koht

filmis on Case'i turvamehe reageering tolle õnnetule surmale uimasti üledoosi tagajärjel.

„Villa Antropoff“ on ebarealistlike vahenditega edasi antud elutruu film. Eriti realistlik ja tulevikku vaatav on muidugi puánt, mis muudab filmi ajalise dimensiooni vaat et lõputuks. Võrreldes „Villa Antropoffi“ Jancise eelmiste mõjukamate, üksi lavastatud filmidega „Maraton“ ja „Krokodill“, on areng olnud kiire ja kõrge. „Maratonis“ võlus eelkõige animafilm võtetega saavutatud kummaline ja saladuslik atmosfäär. Narratiiv polnud eriti kaasakiskuv ning ka rohketest karakteritest ei tõusnud keegi eriti esile. „Krokodill“ säilitas kõik atmosfääri võlud, kuid siin oli juba ka tugev süžeealine liin ning meelde jäävad karakterid (kasvõi need kolm jõmpsikat, kes krokodillikostüümi aheldatud maskotti kiusasid). Lisaks võimas puánt. „Villa Antropoff“ omakorda säilitab kõik loetletud voorused, kuid liigub inimsuhete kitsast sfäärist välja globaalsete valuprobleemideni.

„Villa Antropoff“.



UHKE LÜHIFILM

PEETER SAUTER

„*DISTANTS*”. Režissöör: **Janno Jürgens**. Stsenaristid: **Janno Jürgens** ja **Anti Naulainen**. Operaator: **Mart Raun**. Kunstnik: **Matis Mäesalu**. Monteeriija: **Martin Männik**. Helirežissöör: **Matis Rei**. Helilooja: **Kaspar Kadastik**. Producersent: **Kristjan Pütsep**. Kostüümikunstnik: **Kaie Olmre-Hütt**. Grimeeriija: **Piia Ossip**. Osades: **Indrek Ojari** (poeg), **Väino Laes** (isa). HD, 24 min 27 s, must-valge. © Alasti Kino OÜ, 2012.

Nägin **Janno Jürgensi** „*Distsantsi*” tükk aega tagasi, kui see potsatas postkasti koos pihutäie lühifilmipaladega, ja tõsis sealt uhkelt esile. Kui ma ta nüüd uuesti peale panin, tuli mõte, et ometi kord on eesti kino hakanud soome kino tegema, head soome kino, mis lõpuks – jah, kas just läbi murdis, aga igatahes ennast veenvalt tõestas (**Kaurismäkid** ja kompanii esirinnas). Sest mis siin filmis siis on? Puhas soomeeesti krunt ja värk! Lihtsad mõrud mehed, aga varjatud suured kired ja eksistentsiaalne segadus ja äng ja ka sest ängist vabanemine. Minu jaoks puhas pidu.

Kalameestest isa ja poeg tülitsevad ja joovad (isa muudkui norib, et poeg ei suuda niipaljugi raha teenida, et ise suitsu osta, ja on varganägu ja nõrk ja sellepärast ta endine naine teistega kepibki ja ehk polegi poeg päriselt tema poeg) ja on järgmisel päeval koos merel ühes paadis uduse ilmaga võrku võtmas ja korraka mingi irratsionaalse hädaoahu palge ees leiavad teineteist taas ja lepivad. (Hädaoht osutub oota-

matult möödavaks laevamonstrumiks nagu **Federico Fellini**, ja väga hea, et uhkelt pinget tõstvalt välja mängitud irratsionaalne jõud osutub realistlikult seletatavaks.)

Jah, ega lugu pikk ole. Lühifilmi jaoks paras. Aga äkki on suur lugu? On küll. Armagedoni ees osutuvad meie olmenägelused ja tülid tühiseks. Kui seda nii öelda, siis kõlab labaselt ja triviaalselt, aga suurte kunstiteoste ühe fraasiga kokku võetav sisu ongi tihti selline. Lugu on hästi välja mängitud **Indrek Ojari** ja **Väino Laesi** poolt, muljetavaldavalt üles võetud ja tundliku käega monteeritud. Eks sestap ka auhinnatud. Eesti filmi paljukirjutud aeglus on saanud korraka hästitöötavaks tarkovskilikuks pingehoidmiseks. Väga hea, ei pea püüdma kiire montaažiga *action'*eid teha, meil pole nende uhkeks hollywoodilikuks teostamiseks eelarvet kuskilt võtta. Eestis ei pea „**Die Hardi**” taga ajama.

Aga nüüd lubage mulle üks isiklik vaidlus. **Peep Pedmanson** räägib (TMK 2013, nr 5) **Kadri Kõusaare** „**Kohtumõistjat**” arvustades, et filmi aluseks peab olema tubli lugu. Kui pole lugu, polevat ka mõtet. Ja kui lugu on segane, olevat ka mõte segane. Nuh, justkui õige jutt, aga kas mitte lihtsustav. Vaatame, mis lugude järgi on armastatud filme tehtud. Poiss läheb kooli ja seal juhtub temaga igasugu asju (**Arvo Kruusemendi** „**Kevade**”); mees satub juhuslikult naise juurde, kellega on kunagi varem kohtunud, ja lobiseb viis õhtut järjest ja miskit muud



„Distant”, 2012. Režissöör Janno Jürgens. Poeg – Indrek Ojari ja isa – Väino Laes.

ette ei võta (**Nikita Mihhalkovi** „Viis õhtut”). Uhh, ma ei hakka rääkima **David Lynchist**, **Quentin Tarantinost**, **Jim Jarmuschist** või kasvõi **Woody Alenist**. Kus need selged lood on? Kui hea asja aluseks peab olema selge lugu, miks siis aastakümneid arutatakse, mis asja **Franz Kafka** ikkagi oma romaani-des ajas? See peaks siis ju ammu selge olema!

Pedmansonil võib õigus olla sedapidi, et lugu peab olema loo sees, st nii tähtis pole *storyline* kui teine plaan ja hingeline lugu (täpselt sama õpetust räägitakse teatrikoolis näitlejale rolli tegemise aspektist). Ja siin peitubki Janno Jürgensi filmi tublidus. Väline lugu on triviaalne, sisemine, loo sees olev hingeline lugu kannab. Kannab napp dialoog, kannavad näitlejad.

Ehmatasin nüüd ära, et kukkusin liialt kiitma. Mulle meenub, et mu

teatrikooli õps **Raul Tammet** tegi noore mehena kolm võimsat lühilugu („**Kiri Giuliale**”, „**Soolo**”, „**Pulmapilt**”), aga siis jäi justkui kinomasina hammasrattaste vahele ja tegi paar konjunktuurset lookest ja sealt rattast oli üha raskem välja tulla (aga see ei tähenda, et ta ei võiks hommepäev ikkagi jalga tugevalt maha panna). Loodan, et Jürgensi nälg sama tugevat pikka filmi teha on piisavalt suur ja varsti ta selle ka teeb.

Heade (lihtsate ja sügavate) filmidega on nii, et nad kipuvad ainest andma paljudeks assotsiatsioonideks ja oma mõteteks. Nii nagu **Tammsaare** tahtis (rääkis sest **Daniel Palgile**), et romaani trükkides jäetaks ridade vahele ruumi lugeja mõtete jaoks, nii toimib ka hea film. Poole pirukast küpsetad sa valmis oma peas. Arvatavasti Jürgens millelegi selletaolisele ei mõelnud, aga mulle kangastusid filmi vaadates näiteks

Edgar Allen Poe „Kaaren” (ellu tungind irratsionaalne jõud lööb tavaolme segi ja pärast on elus kõik teistmoodi), **Kaur Kenderi** nägemus vetesügavusest kerkivast Vene hiidallveelaevast Akula („Iseseisvuspäev”), **Tarmo Tedre** vette tõugatud ja uppund naise telefonile helistav mees, kelle kõne viimaks vastu võetakse (novell „Lõhe”). Ah soo, **Anri Rulkovi** väga hea müstikasugemetega „**Helmut**” meenus ka (ja mitte ainult seetõttu, et on kah mustvalge).

Muidugi, sellist motiivi, et triviaalsesse olemisse lõikub irratsionaalne ja hirmutav jõud, on kasutatud palju ja palju, kasvõi „**Rosemary lapses**”, „**Valges Tiigris**” (seda pole ma veel näinudki ja ehk siis ei tohtinuks mainida); uh, filmiasjatundja võiks seda nimekirja edasi kirjutada lehekülgede kaupa. Aga see ei tähenda, et samas potis ei võiks uut head suppi keeta. Ega ei ütle ju ka, et

sellest, et mees ja naine armastavad ja tülitsevad, pole mõtet lugu teha, sest see on juba tehtud.

Tilluke tõrvatilk meepotis on minu jaoks võõrsõnaline pealkiri. Jah, ma saan aru, et see on distants isa ja poja vahel, mis saab mingi distantsil oleva hirmutava jõu tõttu ületatud, aga no ei sobi see kuidagi nende lihtsate kalameeste juurde. Pealkiri distantseerub tegelastest, aga mis tolku see annab?

Ootan Janno Jürgensi järgmist (pikka) kinolugu. Ja küllap ei ole ma ainus, kes ootab.

JANNO JÜRGENS (sünd. 18. mail 1985 Haapsalus) on lõpetanud Balti Filmi- ja Meediakooli 2012. aastal. Teinud lühifilmid „**Ting**” (2006), „**Mütomaan**” (2006), „**Algolis**” (2007), „**Kuraditõestus**” (2008), „**Inimestest**” (2008), „**Tulepistmine**” (2009) ja „**Distants**” (2012). Tootmises on dokumentaalfilm „**Meedik**”.

„Distants”.



Ove Musting mais 2013.



PERSONA GRATA OVE MUSTING

Viimastel nädalatel olen tegelenud projektiga, mis juuni keskel peaks ühele poole saama. Nimelt on Winny Puhhil tulemas suurem ringreis välismaal ja selle ettevalmistused on võtnud aja ära. Hiljuti nädalavahetusel esinesime kahe kontserdiga Tartus, üks lastele ja teine täiskasvanutele.

Metalpunkansambel **Winny Puhh** on praegu kuum nimi, teda kutsutakse igale poole esinema. Varsti peaaegu kakskümmend aastat tegutsenud bänd jõudis laiema avalikkuseni alles konkursil „Eesti laul 2013“ looga „**Meiecundimees üks Korsakov läks eile Lätti**“. Finaalis said nad Birgit Öigemeele ja Grete Paia järel kolmanda koha, nii et palju ei puudunud Eurovisioonile jõudmisest. Youtube'i üles panduna vaadati „Meiecundimehe“ videot esimese kuu jooksul üle miljoni korra, see on meie muusikute rekord.

Ove Musting on Winny Puhhi asutajaliige ja mängib bändis kitarr, palgatööd teeb ta eelkõige režissöörina. Ta on sündinud 22. veebruaril 1977 Sõmerpalus. aastal 1996 lõpetas ta Põlva Ühisgümnaasiumi. *Kümnendas klassis pakkus muusikaõpetaja Peeter Änilane välja: poisid, kas te ei tahaks bändi teha. Ega me ühtki pilli osanud mängida, aga bändimehe elu tundus väga äge, nii võtsimegi pillid kätte. Algul oli meid kolm: trummar Olavi Sander, bassimees Indrek Nõmm ja mina mängisin kitarr. Olavi ema Külli Lokko edendas Põlvas laulustuudiot, seega olid pojal muusikast suuremad teadmised. Minu isa on mänginud orkestris ja vanavanaisa oli kunagi kiriku vöörmünder,*

mängis viiulit, tuubat ja muid pille. Seega mingi geneetiline alge kuskilt kaugelt on olemas.

Aga bändi nimi? Mul oli pinginaaber Robi, istusime kirjandustunnis tagapinnis, mäletan, et panin paberile erinevaid bändi nimesid ja küsisin talt, et mis ta arvab neist. Mul olid välismaakeelsed ja oma arust jube kihotid nimesed, tema ütles, et Winny Puhh võiks olla. See tundus mulle nii nõme, et võiks tõesti sobida. Me polnud tol hetkel Disney filmi näinud ja raamatut ei olnud ka meil saada.

Pärast gümnaasiumi tuli Ove Tallinna Pedagoogikaülikooli telerežiid õppima. 2000. aastal lõpetas ta teises lennus, tema kursusekaaslased on ETV 2 programmijuht Marje Jurtšenko, filmiprodutsent Katrin Kissa, filmimonteerija Tambat Tasuja, montaažirežissöör ja produtsent Jaan Laugamõts, filmis ning teles eri ameteid pidanud Kadri Kilp ja Helen Valkna jt. Kursusekaaslane Agne Nelk on telerežiit teist lendu iseloomustades kirjutanud: „Ove Mustingu käeproov oli esimese kursuse tööna valminud muusikaline videoklipp „Suicide“, millega ta korjas Euroopa festivalidelt kohe kaks noore režissööri preemiat. Teisel kursusel tegi ta lühilavastuse „Vitsaraag“ Lilli Prometi novelli ainetel; intervjuu kolmandal kursusel tegi Musting Gunnar Aarmaga ning sama aasta lõputöödeks valmis kaks reklaamklippi TV 1s. Esimesed praktilised oskused sai temagi, nagu mitmed kursusekaaslased, Ilmar Raagi mängufilmi „Tappev Tartu“ juures.

Poole õppeaja pealt, 1998 asus Ove tööle tänaseks hingusele läinud TV 1s uudiste ja promotsiooni režissöörina. 2003. aastast on ta seotud tootmisfirmaga Downtown Pictures. Peale töö Eesti Televisioonis ja Kanal 2s on ta teinud telereklaame ja muusikavideoid.

Viimaste aastate režissööritööst teles nimetagem „Tantse tähtedega“ Kanal 2s hooaegadel 2008–2011; 2008. aasta Eesti „Eurolaulu“ ning 2009.–2013. aastate uue nime ja formaadiga „Eesti laulu“ muusika-live'i; peale selle on ta olnud 2008. ja 2012.–2013. aasta Eesti Muusika Auhindade režissöör. Tänavu veab ta režissööri ja (kaas)produtsendina Kanal 2s sarju „Tupiktänava mehed“ ja „Tohter Olaf“. Mis on aga kõige rohkem pinget pakkunud? *Kõige uhkem olen sarja „Eesti kõige-kõige“ üle. Seda on väga mõnus ja kohutavalt raske teha, lausa füüsiliselt tappev töö. Paljudele tundub, et televisioon on lihtne ja lõbus tegevus, filmi- ja teatriinimesed vaatavad tihti põlastavalt tele peale, et see on pealiskaudsus. Mina olen küll siin roppu tööd näinud. Otsesaated ja suuremad live-saated nõuavad tohutult eeltööd, see ei ole väiksem kui filmi puhul.*

Nüüd siis menukast „**Tupiktänavameestest**“. *Kui tegime koos Jaan Pehkiga lühifilmi „Kallis sõber, sind austan“, siis tuli mõte, et see on hea teema, sellest saaks sarja teha. Ja kes võiks veel ainstikku paremini vallata kui Olavi Ruitlane. Ta on väga terava silmaga elu jälgija, ja mitte ainult maaelu, leidsime kähku ühise keele, saame mingil määral ühte moodi haige huumoriga inimestest ja olukordadest aru, ka oleme mõlemad kirglikud kalamehed, mis samuti ühte seob.*

Eesti filmimaastikku on Musting end kinnistanud ennekõike kolme lühimängufilmiga. Ta on teinud ka Läänemaa Telestudiale tõsielufilmid

„Jaht Eesti moodi“ (2001) ja „Kes meil metsas elavad“ (2003) ning Exitfilmile „Kulgemise kunsti“ (2002) Teet Kase ühe tantsuetenduse loomisest ja sisemisest kulgemisest, kuid neid võib pidada reatöödeks.

Esimene lühimängufilm „**30 minutit vaikust**“ (2004) räägib dirigendist (mängib Guido Kangur), kes pärast kolmekümneaastast eemalolekut saabub taas kodumaale, et tähistada oma viiekümnendat sünnipäeva. Selleks puhuks korraldatud juubelikontserdiks on aga orkestri uuel, raudteeärimehest sponsoril (Andrus Vaarik) sootuks oma nägemus. Dirigent tahab oma tööd hästi teha, ta on väsinud ja stressis, kõik, mida ta vajab, on vaid kolmkümmend minutit vaikust, kuid ta satub järjest süvenevasse kaosesse. Kolmanda tegelasena näeme filmis Merle Palmistet orkestri mänedžerina, kes püüab pingeid omamoodi maandada. Film valiti Clermont-Ferrand'i ja Göteborgi festivali võistlusprogrammi.

Järgmisena lavastas Musting oma edukaima filmi „**Vanameeste paradüüs**“ (2005). Lugu algab vägagi igapäevaselt. Kaks vana linnaametnikku saadetakse keskkonnaametist sundpuhkusele. Tegusad mehed otsustavad hakata omal käel kalavetel röövpüüdjate vastu võitlema. Paadiretkel kohtuvad nad kalapüüdjatega. Kuid kalurid ja ümbritsev loodus sisaldab rohkem salapära, kui mehed esialgu näha oskavad. Müstikasse, teispoosusse suunduv lugu saab jätku veelaluses paradüüsis. Alla poole tunni pikkuse filmi tunnistas Kultuurkapitali audiovisuaalse kunsti sihtkapital aasta parimaks mängufilmiks. Ja see ei olnud Eesti filmis üldse nõrk aasta, tollal valmisid Peeter Urbla „Stiilipidu“, Ilmar Raagi „August 1991“, Jaak Kilmi „Kohtumine

Ove Musting
mais 2013.
Harri Rospu fotod



tundmatuga" ja mitmed teised täispi-
kad filmid.

Kuidas sai kõik alguse. *Lood, mis ma teinud olen, on impulsi saanud ikkagi päris elust. Olen kirglik kalamees, läksime vennaga Võõpsu kandis kalale ja sattusime ühele Leole peale. Meie püüdsime roostikus, korraga oli ta nagu ilmutis kalda peal. Tal oli hirmus pohmakas ja naine olevat kodust välja löönud, pakkus, et kas me ei taha paati tulla. Muidugi on paadist parem õngitseda. Nii me liikusime temaga mööda jõge terve päeva kaasa, nägime kõiksugu kohalikke. Ja kui istusin hiljem autos kõrvalistmel, siis nägu naeris – siit tuleb lugu ja film.*

Algstsenaariumi aitas hiljem kohen-
dada Urmas Lennuk, filmis mängivad
Tõnu Aav, Aleksander Eelmaa, Tõnu
Oja, Ants Ander ja Henry Kõrvits.

Kolmandana ja seni viimasena val-
mis üheksateistminutine „**Kallis sõ-
ber, sind austan**” (2010). Nõukaaja no-
velli ekraniseering on must komöödia
kahest sõbrast keset inimestest tühjaks
jäänud koduküla. Et ellu jääda, mõtleb
sõber Riks (Tarmo Tagamets) üha uusi

plaane välja raha tegemiseks. Oma jär-
jekordsesse, seekord jahiärisse tõmbab
ta kaasa hobikunstniku Oskari (Jaan
Pehk) ja lubab ratsa rikkaks saada.
Teos tunnistati XIV Tallinna Pimedate
Õöde festivali tudengi- ja lühifilmide
alafestivali „Sleepwalkers” parimaks
Eesti lühifilmiks.

Tollal studeeris Ove Musting paar
aastat Balti Filmi- ja Meediakooli ma-
gistrantuuris, ent töö ja perekond
nõudsid oma osa ning õpingud jäid
pooleli.

Ove Musting elab ja töötab Tallin-
nas. Tema elukaaslane Marion Untera
on väga hea laulja ja ülimalt musikaal-
ne, kes õpib Tartu Ülikoolis psühho-
loogiat ning paralleelselt Eesti Muusi-
ka- ja Teatriakadeemias muusikateraa-
piat. Nende poeg Tom Morten läheb
sügisel esimesse klassi ning kohe on
perre sündimas teine poeg.

Ove vanemad ja vend peavad talu
Lõuna-Eestis. Põlva maakodus käib ta
sageli. Ove isa Raivo Musting tegi ku-
nagi ka amatöörfilme, üks neist „Mitte
ainult leivast” pälvis UNICA festivalil

medali. Õde Tiina Katre Musting elab ja töötab Tallinnas.

Nüüd tagasi Winny Puhhi juurde. Praegu on nn setupunkmetal stiili mängivas šoubändis kuus liiget. Algsest koosseisust kuuluvad sellesse Ove Musting, Olavi Sander ja Indrek Nõmm. Välja on antud kolm albumit: „Täämba õdagu praadimi kunna“ (2006), „Brääznik“ (2010) ja mõni nädal tagasi „Pole see jõumehe elu üldse kerge“. Viimasel on kümme hitti, nagu näiteks „Peegelpõrand“, „Nuudlid ja hapupiim“ ning „Vanamutt“; „Meiecundimees“ on esitatud kahes versioonis, ka karaokena.

Ent kuidas jääb filmiga. „Vanameeste paradiisi“ aegu läks filmitegemise isu ära. Kogu see masinavärgis trügimine ja toetus-te lunimine. Ametnikega vaidlemine ja ajude peedistamine. Annad endast sada kümme protsenti välja, et midagi teoks saaks.

Pärast filmi „Kallis sõber, sind austan“ sain aru, et filmitegemine on hobi. Kui järsku hakkab peas midagi realiseeruma, et võiks selle mingisugusesse vormi valada, ainult siis tasub teha. Nii mõnedki asjad on pooleli jäänud, on antud mõista, et niikui-nii ei toetataks.

Neli-viis filmi on mul praegu peas erinevas valmidusastmes, aga millal nad realiseeruvad, ei tea. Kiiret ei ole. Mulle isiklikult on oluline see, et saaksin eluea jooksul paar täispikka filmi teha, mis oleks just need, mida hingest teha tahan. Kuna see pole sissetulek, millega saaksin arvestada, siis olen vaba ka painest iga hinna eest midagigi toota.

Kuid sisemine põlemine on väga tugev ja loodan tuleval aastal esimese täispikka mängufilmi vaatajateni tuua.

Vestelnud SULEV TEINEMAA

3. juuni
HERBERT PULK
koori- ja orkestrijuht ning pedagoog — 90

5. juuni
SIRJE TENNOSAAR
näitleja — 70

8. juuni
PIRET PÄÄR
näitleja — 50

9. juuni
GUNTA RANDLA
teatri- ja televisioonikunstnik — 70

11. juuni
REGINA TÕŠKO
baleriin, ballettmeister-repetiitor ja näitleja — 75

12. juuni
HERTA ELVISTE
näitleja — 90

16. juuni
FELIKS URVE
teatritegelane — 85

SERGEI FATKIN
akrobaat ja kloun — 80

SIINA ÜKSKÜLA
näitleja — 75

19. juuni
PAUL HIMMA
kultuuritegelane — 60

21. juuni
TOOMAS EHASALU
nukunäitleja — 60

22. juuni
UKU JOLLER
laulja — 50

24. juuni
JAAN KIHU
näitleja — 70

25. juuni
VIVIAN TORDIK
muusikateadlane ja pedagoog – 80

27. juuni
PEETER PAEMURRU
tšellist ja pedagoog – 65

1. juuli
HILJE BERG
kostüümiala juhataja – 75

JULIA SILLART
dokumentaalfilmide režissöör – 70

3. juuli
HIRVO SURVA
koorijuht – 50

4. juuli
TÖNU TEPANDI
näitleja – 65

6. juuli
ENE PAAVER
teatrikriitik – 50

7. juuli
TIINA REBANE
näitleja ja lavastaja – 50

14. juuli
ILLIS VETS
filmioperaator ja -režissöör – 75

17. juuli
REET REMMEL
muusikateadlane – 60

18. juuli
REET PAAVEL
tantsija ja näitleja – 60

22. juuli
MARGIT MARAN
filmimonteerija – 60

24. juuli
AITA VAHER
näitleja – 50

25. juuli
TÖNU AARE
instrumentalist – 60

29. juuli
LEILI TAMMEL
laulja – 70

31. juuli
IJA EBERLEIN
tantsija – 90

KARIN KARM
näitleja – 70

KUNO OTSUS
näitleja ja lavastaja – 70

PIRET TIBBO-HUDGINS
filmiprodutsent – 50

teater **muusika** **kino**

augusti-septembrinumbris:

teater Freudist ja Kraepelinist Eesti Draamateatri laval psühholoogi pilguga.
Vastab Tom Stoppard.

tants 100 aastat „Kevadpühitsuse“ esmalavastusest.
muusika Kõrvalpilke eesti nüüdismuusikale ja muusikaelule III.

kino „Euroopa viimased metslased“ ja nende laulud filmides.
„Eesti lood 2012“ II.



ISSN-0207-653



Hind 2.55 eurot



Festival „Uus tants ’13”.

Ülal: Karl Saks monoetenduses „The Drone of Monk Nestor”;
all: Raido Mägi lavastuses „It was good while it lasted (feat. Lu-
minoso)”.

Gerli Raadiku fotod